



HAL
open science

Sur les planches, moi c'émoi et toi t'es toi (ou l'inverse) : réflexions sur le théâtre et la violence

Agathe Torti Alcayaga

► To cite this version:

Agathe Torti Alcayaga. Sur les planches, moi c'émoi et toi t'es toi (ou l'inverse) : réflexions sur le théâtre et la violence. École thématique. Préparation au concours d'entrée à Normale Supérieure, Centre Dramatique National d'Orléans, France. 2020, pp.21. hal-04095590

HAL Id: hal-04095590

<https://hal.science/hal-04095590>

Submitted on 11 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Titre : *Sur les planches, moi c'émou et toi t'es toi (ou l'inverse) : réflexions sur le théâtre et la violence*

Auteur : Agathe Torti Alcayaga (Pléiade, EA 7338 – RADAC). IdRef : 160528305.

Événement : conférence organisée par le Centre Dramatique National d'Orléans et la préparation au concours d'entrée à Normale Supérieure du Lycée Pothier, 12 mars 2020.

Bonjour à tous, merci de m'avoir invitée à rencontrer vos étudiants, j'espère que cette conférence leur paraîtra utile et intéressante.

Lorsqu'on m'a demandé de venir parler sur « théâtre et violence », j'ai fait des recherches et je suis tombée sur un magnifique mini-essai de François Lecercle (professeur à la Sorbonne) en accès libre sur Internet (je fournirai toutes les références à la fin de la présentation). Ce magnifique texte traite exhaustivement du sujet : la violence *mise en scène* par le théâtre vs la violence *assénée* par le théâtre, la relativité historique des critères par lesquels on la juge, la jouissance ambiguë que le spectateur en retire, les problèmes moraux que cela pose, les problèmes techniques, etc. – bref : tout. Le travail est brillant, complet, accessible. Je ne voyais pas ce que je pouvais y ajouter. Alors j'ai décidé de prendre la chose par un autre biais et de parler plutôt d'un côté des rapports entre violence et théâtre souvent laissé dans l'ombre, à savoir : les aspects *positifs* de la violence au théâtre. D'autant plus que ceux-ci nous mènent à Edward Bond. Vous me direz à la fin si j'ai eu raison ou tort et si mon intervention vous aura servi à quelque chose.

DIAPO ACTION / RÉACTION

Nous savons que « toute action provoque une réaction ». La réaction est le miroir de la force qui l'a provoquée. Principe physique, mais vaut aussi dans le domaine des arts, dans la mesure où les arts sont en relation dialectique¹ avec la société qui les produit. Les événements culturellement marquants laissent des traces dans les arts via les demandes formulées consciemment ou inconsciemment par le public, via la forme que prend l'industrie culturelle pour répondre à ces demandes mais, en premier lieu, via les productions des artistes, êtres impressionnables au sens photographique du terme, qui captent et restituent la sensibilité de leur époque.

Bref : si les sociétés peuvent déplorer les traumatismes qui les frappent régulièrement, les arts – et en particulier l'art dramatique (je ne parlerai que de l'art dramatique) – ont souvent plutôt lieu de s'en féliciter.

L'Occident a connu 2 principaux moments traumatiques, qui ont joué le rôle de charnière pour ouvrir des ères culturelles identifiées comme telles, et à chaque fois, ces moments ont été des périodes d'intense activité créatrice.

Il s'agit de la Renaissance (période qui marque la fin du monde médiéval et l'entrée dans la 1^e modernitéⁱⁱ) et de l'après 2^e guerre Mondiale = période qui couvre le passage de l'ère industrielleⁱⁱⁱ à l'ère contemporaine. À ces 2 moments, on passe un seuil, on ne peut plus se représenter le monde comme avant : la culture a changé. Dans les 2 cas, le passage d'une ère culturelle à une autre s'est fait dans / par / grâce à la violence. Mais, au fond, la violence, c'est quoi ?

DIAPO *BLASTED* WALL

La brutalité n'est pas forcément de la violence. Les exhibitions sanguinolentes ne sont pas forcément de la violence (ex : jeux vidéo conservateurs). Le dictionnaire de référence *Le Trésor de la langue française* définit la violence comme une « Force exercée ... pour soumettre quelqu'un ou pour obtenir quelque chose ... sans le consentement de la personne intéressée ». La violence est donc une force exercée pour contraindre, c'est à dire une force exercée pour obtenir quelque chose par amputation, par confiscation du consentement. La violence, c'est l'oblitération du consentement. Et ce que cette oblitération fait voler en éclats, c'est le postulat d'une égalité foncière. En effet, il ne peut pas y avoir de consentement sans égalité fondamentale entre les transacteurs. Paradoxalement, la violence met en évidence l'égalité foncière entre des transacteurs. Violence = ce qui est plus fort que toi et qui te nie. « Moi, c'est moi et toi, t'es/tais-toi ». Violence = ce qui nie l'égalité, ce qui empêche la co-production.

Lorsque je dis que la Renaissance et l'après 2^e guerre Mondiale ont fait basculer d'une époque à une autre « dans / par / grâce » à la violence, c'est que cette bascule

a été précipitée par l'irruption (violente) de concepts auparavant impensables, inimaginables, qui se sont imposés par la force dans l'épistémè du moment et qui l'ont faite changer. (« Épistémè^{iv} » = la matrice, l'ensemble de concepts et de valeurs par lesquels on se représente « naturellement » le monde.) Les gens n'ont pas été co-créateurs de ces concepts, ils se sont imposés à eux. Et ce sont ces concepts et les réactions qu'ils ont engendré qui ont fertilisé le théâtre parce que celui-ci a créé de nouvelles formes pour essayer de les penser. La fonction heuristique^v (« qui sert à la découverte ») du théâtre est particulièrement stimulée dans les moments de changement épistémique. Le théâtre se mue alors en laboratoire des idées, des valeurs, des comportements - mais en laboratoire sensible et dynamique dont les outils sont la narrativité (la façon de mener un récit - les différents genres, les différentes formes dramatiques), les types de personnages présentés, l'utilisation du corps du comédien, l'utilisation de la technique, le langage, les émotions provoquées. Le théâtre produit des textes (au sens Genettien : « est texte ce qui se lit ») = des spectacles dont les formes, le contenu, le mode de présentation, questionnent les anciennes normes, témoignent du ressenti que provoquent leurs mutations et tentent de se figurer les directions dans lesquelles les nouvelles sont susceptibles de mener le monde. Le théâtre devient un lieu d'expérience.

Particulièrement visible en Angleterre aux 2 moments évoqués. On va voir pourquoi.

À la Renaissance, une notion auparavant impensable, la relativité et son corollaire : la possibilité de la liberté ontologique^{vi}, viennent bouleverser la vision du monde que l'on avait précédemment. Cette notion produit un sentiment de stupéfaction, mais pas de stupéfaction pétrifiante - de stupéfaction énergisante. C'est ce sentiment qui va être la source du théâtre de la 1^e modernité, c'est lui qui fera de l'Angleterre la patrie du théâtre en Europe, c'est à partir de lui que tout va se constituer.

DIAPO AMÉRIQUE REFORME

L'idée de la relativité, l'idée de la possibilité de la liberté humaine a surgi violemment à partir de racines historiques circonstanciées.

1) La découverte de l'Amérique

1492. Rapidement identifiée non comme une partie du monde (Inde) qui n'appartenait à personne, *Terra Nullius*, mais comme un véritable *Mundus Novus*, un nouveau monde. « Moi, c'est moi et toi, t'es qui ? » Cette découverte sous-entend que le fondement théologique totalisant sur lequel on avait vécu jusqu'alors n'était pas parfait, que toutes les vérités sur lesquelles on avait vécu jusque-là n'étaient pas infaillibles.

2) La Réforme^{vii}

Des hommes qui ne font pas partie du clergé officiel s'arrogent le droit stupéfiant d'interpréter la Parole divine – voire, la mettent directement à disposition du commun des mortels (traduction de la Bible en vernaculaire (1568) + diffusion par l'imprimerie). Ce court-circuitage du clergé revient à donner à l'Homme une liberté auparavant inédite : la liberté d'interroger, de questionner la Norme, c'est-à-dire toutes les normes. C'est lui donner autant de liberté qu'à Dieu, c'est laisser entendre la possibilité de se passer de ce dernier. (« Moi c'est moi et toi (Dieu) tais-toi »).

Le monde, que l'on pensait connu, maîtrisé, immuable se révèle (violemment) tout autre et on n'a plus de repères. Ces 2 événements sont vécus comme la perte de l'unicité, de l'organicité avec un absolu divin, comme la manifestation d'une relativité normative, géographique, culturelle, historique. Ils amènent à une prise de conscience du pouvoir individuel précédemment inconcevable.

Cette révolution a pour effet que les gens sont pris d'une frénésie de voir, comme pour se prouver que ce qu'ils sont en train de vivre est bien vrai. Ceci enclenche une réaction en chaîne finalement très positive pour le théâtre :

- Cette frénésie de voir engendre une prolifération d'œuvres théâtrales.

On estime, sur la période^{viii} (1561-1642 = 80 ans), qu'entre 1500 et 2000 pièces

ont été écrites / représentées / imprimées, alors que la population était d'environ 4 millions d'habitants et que seul 1/10^e de la population savait lire et écrire. Tout le monde s'y met : d'abord les universitaires, puis tous les autres -> naissance du « métier » d'auteur dramatique.

Il n'y a plus un seul récit génétique (La Bible) décliné de plein de façons : il y a une multitude d'histoires différentes à explorer, à raconter.

- Cette frénésie de voir engendre la création des théâtres en tant qu'établissements commerciaux. 1576 James Burbage, acteur et homme d'affaires londonien, a l'idée de construire un bâtiment dédié à la représentation d'œuvres dramatiques et de faire payer le public pour les voir. Succès énorme. Une vingtaine de 100% théâtres sur la période (the Globe, the Rose, the Swan, the Bear Garden, the Boars Head, the Bull Ring).

DIAPO THEATRE 1

- Cette frénésie de voir dicte l'organisation spatiale des théâtres. Celui de Burbage s'appelait d'ailleurs "The Theatre" (*theatron*). Ils sont des dispositifs visuels (galeries + scène surélevée permettent de voir à partir du sol + proscénium permet adresse directe). Tout est fait pour accueillir le regard.

DIAPO THEATRE 2

- À son tour, ce dispositif développe la façon moderne d'écrire du théâtre, avec de l'action puisqu'on peut la voir, du texte puisqu'on peut l'entendre, des personnages individués puisqu'ils peuvent transmettre de l'émotion ou des idées grâce au proscénium).

Mais les théâtres reflètent aussi la structure sociale de l'époque, celle qui va être mise à mal par les temps nouveaux (groundlings & galleries).

Théâtres = miroirs dans lesquels la société vient contempler son propre questionnement.

DIAPO FUSION DES TROUPES EN COMÉDIE FRANÇAISE

Par comparaison, en France, les débuts du théâtre « autonome » sont marqués par une totale mainmise du politique. La 1^e salle de spectacle *ad hoc*, celle de l'Hôtel de Bourgogne^{ix}, construite en 1548, appartient à des religieux à qui le pouvoir royal avait confié le monopole des représentations de spectacles à Paris. Sinon, on faisait du théâtre dans des salles polyvalentes (jeu de paume), ou il y avait des « spectacles de cour » (mélange de théâtre, chant & ballet) chez et pour les nobles de la cour. En 1634 le directeur de troupe Montdory prend des risques pour aménager un jeu de paume en théâtre fixe, le Théâtre du Marais, qui vit sous menace permanente de fermeture. Ce qui le sauve : son succès populaire. En 1637, Richelieu construit le 2^e théâtre « officiellement autorisé », la salle du Palais Royal dans le Palais Royal (du frère de Louis XIV) pour couper l'herbe sous le pied du théâtre du Marais. En 1680, Louis XIV oblige les troupes du Marais, de Molière et de l'Hôtel de Bourgogne à fusionner en une seule : la Comédie Française, qui récupère le monopole des représentations parisiennes, et les loge dans un autre bâtiment, mais toujours au Palais Royal.

Pour cela qu'il vaut mieux étudier les effets du trauma culturel en Angleterre où la parole théâtrale est plus libre.

- Cette frénésie de voir y donne lieu à une variété de formes théâtrales (différents genres) = autant de moyens d'explorer ce « nouveau » réel. Cette époque produit :

DIAPOS THEATRE ELISABÉTHAIN (Robert Greene – *Friar Bacon*)

Pièces historiques / pièces épiques. Shakespeare en a écrit 10^x : *Richard II*, *Richard III*);

Tragédies (*Dr. Faustus* de Christopher Marlowe);

Pièces de vengeance (revenge dramas : *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd);

Parodies (*The Knight of the Burning Pestle* de Francis Beaumont – 2001 Toulouse Pierre Nicole);

Comédies (*Volpone* de Ben Jonson) ;

Comédies urbaines (*A Chaste Maid in Cheapside* de Thomas Middleton – adaptée par Bond dans les années 1980) ;

Comédies pastorales (*The Faithful Shepherdess* de John Fletcher) ;

Comédies romanesques (avec de l'aventure, *La Tempête* de Shakespeare) ;

Masques (intermèdes chantés et dansés).

- Cette frénésie de voir se marque enfin dans le langage.

À l'époque, l'image passe largement par le verbe (culture visuelle absente + le manque de décors fait tout passer par le verbe (le lieu, le temps, le statut des personnages, les situations, le mouvement, etc.) Or tout le monde va au théâtre. Tout le monde veut des images. Un même texte doit donc satisfaire les *groundlings* (avec des blagues salaces & des gros jeux de mots) aussi bien que la nouvelle classe commerçante, qui a des sous mais pas trop de culture (avec du sentiment & de l'aventure), que la noblesse cultivée & érudite (avec des références codifiées à la littérature, à la mythologiques, etc.). Tous ces niveaux textuels sont autant de pistes d'investigation, la vérité du monde ne se situant pas plus dans une couche du langage plutôt que dans une autre, mais dans toutes à la fois. C'est le texte dans toute son épaisseur qui la révèle, et elle apparaît donc comme multiforme et composite – « moi, c'est moi, mais il n'y a pas que moi ».

DIAPO ROMEO & JULIET

- (Ex : « A rose, by any other name, would smell as sweet » (*Romeo Montague & Juliet Capulet* « quand on a envie de b..., on a envie de b... » / histoire d'amour / amour terrestre = miroir de l'amour mystique >< reflet de l'amour mystique, ou image d'amour romanesque, ou affirmation brute du désir, la question que pose la pièce c'est : comment ces formes d'amour trouvent-elles à s'inscrire (ou pas) dans les normes sociales (sous-entendu : peut-on/ doit-on en imaginer d'autres ?).

Le développement du théâtre dans son ensemble se constitue en réaction à la violence de l'apparition de la relativité dans le paysage culturel. Mais cette réaction (= l'activité heuristique foisonnante du théâtre) est également perçue comme violente par l'ancien monde encore en place. Pas nécessairement parce qu'il y a des scènes sanglantes (*Titus Andronicus*), mais parce que les normes sont interrogées sans retenue.

Le questionnement de l'identité de genre, par exemple, n'est pas du tout brutal, il est même très agréable. Ex : *La Nuit des Rois* où Viola se déguise en Cesario, dont tombe amoureuse Olivia – toutes les deux étant jouées par des hommes de toute façon.

Ex2 : J. Ford, *Domage qu'elle soit une putain*, Monde = cloaque, mais Giovanni & Annabella -> condamne pas l'inceste, bien au contraire. Perçu comme très violent par les tenants du dogme parce qu'on s'en écarte sans demander la permission de personne.

« Les plaisirs violents ont des fins violentes. » *Roméo et Juliette*^{xi} : lorsque le questionnement porté par le théâtre devient trop extrême, les Puritains font tomber le couperet de la censure et ferment les théâtres (1642-1660). On va voir que ce schéma va se répéter 300 ans plus tard.

DIAPO ACTION / RÉACTION 2

Les 2^e guerre Mondiale = moment-charnière qui marque le passage d'une ère culturelle à une autre. On ne peut plus voir le monde de la même façon après. Encore à cause de l'irruption d'une notion précédemment impensable dans l'épistémè : celle de la faiblesse intrinsèque. C'est l'irruption de cette notion qui précipite une époque dans une autre.

DIAPO INDUSTRIE QUI DÉRAPE

Là encore, cette notion est le fruit de circonstances historiques qui se sont imposées (on ne l'a pas co-crées). Elle provient de la transformation de la force positive qu'est la Raison, qui apparaît comme modèle au début du XVIII^e siècle

(avec les Lumières), puis se transforme en rationalisme qui, lui, se révèle être une force destructrice, et même auto-destructrice puisqu'elle débouche sur des conflits planétaires et fait peser la menace ultime sur l'humanité.

En effet, sous l'influence des Lumières, un modèle sociétal de type industriel se met en place, qui, au début, a des effets positifs. La science et la mise en production des découvertes scientifiques améliorent effectivement les conditions de vie des gens. Peu à peu, ce modèle industriel s'impose comme matrice conceptuelle pour penser le monde. Un rapport strict s'établit entre les causes et les effets, les notions d'efficacité, de rendement, apparaissent. Tout devient possible, puisque tout est connaissable et qu'il suffit de paramétrer les causes pour obtenir les effets désirés. L'Homme se met alors vraiment au centre de la création et du coup, l'idée de faiblesse intrinsèque se trouve évacuée. Mais celle-ci va faire un retour violent quelques siècles plus tard, lorsque la raison se muera en rationalisme, que le rationalisme se muera en hyper-rationalisation, et qu'au lieu de mener au progrès, cette dynamique mènera à l'auto-destruction. On peut d'autant plus parler de faiblesse ontologique que cette auto-destruction, se fait à vue sans que l'on trouve les moyens de s'y opposer.

DIAPO DÉVASTATION GUERRE

On voit le modèle industriel tout détruire, et malgré la Raison, on n'est pas en mesure d'arrêter la catastrophe. Par exemple : on se met à considérer les territoires extra-occidentaux uniquement comme des réservoirs de ressources à exploiter. On voit se mettre en place la compétition pour ces ressources, on voit le 1^e GM arriver – et on est incapable d'arrêter la destruction de la moitié du territoire européen qui en résulte. On voit le capitalisme mondial (c'est-à-dire l'argent de l'industrie) pousser l'Allemagne sur la voie d'un régime autoritaire, militariste, belliqueux pour jouer le rôle de contre-feux contre un autre modèle de société qui s'ébauche à l'Est ; on voit ce régime déraiper dans l'hyper-industrialisation (de la production, des corps, des esprits, et bien sûr l'industrialisation de la mort emblématisée par les

camps) et on est incapable d'arrêter la destruction de la moitié du monde qui en découle. On voit, de l'autre côté du rideau de fer, les idéaux égalitaristes apparus en réaction à l'injustice, à l'arbitraire, disparaître eux aussi au nom de l'hyper-rationalisation et de la raison d'état, et les communistes sont eux aussi incapables de l'arrêter. Et pour finir de plomber la soirée, j'ajouterai que l'on est aujourd'hui en train de voir ce modèle industriel détruire l'environnement vital planétaire, et que l'on semble incapable d'arrêter la destruction qui en découle.

Mais c'est surtout après la 2^e guerre Mondiale que l'on est obligé d'ouvrir les yeux sur la réalité de cette faiblesse profonde qui empêche le retournement contre soi-même alors que tout est possible. « Moi, c'est moi, mais moi, qui suis-je ? » C'est le moment où l'on touche du doigt les limites de la Raison, le moment où l'idéal positiviste, la croyance dans le progrès, s'écroule et où l'on entre dans l'ère de la nécessité impérieuse de (comme dirait Edward Bond) « définir ce qu'est un être humain ».

On se doute bien que la fonction heuristique du théâtre se trouve stimulée par une pareille nécessité. Et, effectivement, après la 2^e GM, le théâtre connaît un développement quantitatif et qualitatif majeur, là encore, tiré par la locomotive anglaise.

DIAPO THÉÂTRE CONTEMPORAIN

- Comme 300 ans plus tôt, la nécessité de définir ce qu'est un être humain conduit à une explosion de la production des œuvres théâtrales (quelques centaines de pièces dans les années 1950 et 1960, 1000 dans les années 1990, 3000 dans les années 2000, pour une population certes plus importante (52 millions dans les années 60), et avec un degré d'alphabétisation bien supérieur (90%), mais quand-même, les ratios sont comparables). En Angleterre, dès que, après-Guerre, les politiques publiques élèvent le niveau éducatif & culturel général^{xii} tout le monde se met à écrire du théâtre. Le travail de la English Stage Company, à cet égard, est emblématique. Tout le monde veut prendre la parole

par le théâtre dans l'espace public. « Moi, c'est moi, et moi je vais mettre mon grain de sel, que tu me le demandes ou pas. »

- Cette prolifération d'œuvres s'articule autour de 2 diagnostics des origines de la faiblesse humaine, et donc de 2 conceptions possibles de ce qu'est un être humain, et ces 2 conceptions produisent des formes théâtrales complètement inédites et novatrices.
- Une première lignée d'auteurs envisage la possibilité que la cause de la faiblesse humaine se situe à l'intérieur de lui, soit donc d'ordre ontologique, et que l'Homme soit donc impuissant à y résister.

DIAPO BECKETT

L'Homme est un être défectueux, il a un point aveugle en son centre qui l'empêche de se comprendre et de comprendre le monde en profondeur. « Moi, c'est moi, mais il y a un morceau de moi qui m'échappe ». Il ne peut pas y avoir d'explication aux comportements auto-destructeurs qui se sont manifestés pendant les 2 Guerres. La ligne théâtrale qui découle de cette conception de l'être humain (que l'on nomme « absurdiste »), produit des œuvres extrêmement originales en ce qu'elles sont fondées sur un « anti-principe » : celui de l'inconnaissabilité foncière, de l'instabilité générale. (D'ailleurs, Ionesco parle bien « d'anti-théâtre »).

Ce sentiment obsessionnel d'instabilité, se trouve projeté sur tous les constituants dramaturgiques et donne lieu à ce qu'on appelle la « crise de la représentation » - mais qui est une crise très fertile. Le théâtre ne peut plus figurer parce que figurer, c'est affirmer, et dans l'absurde, rien n'est affirmable. Par contre, il peut exprimer le sentiment général d'inquiétude qui en découle – parfois sur un mode comique, d'ailleurs. Ce qu'il perd en autorité, il le gagne en expressivité – et ceci par le fait même de « miner » les composants dramatiques.

- Notamment le langage. Dans un monde absurde où la raison ne parvient pas à s'imposer, le langage ne peut plus rendre compte de la réalité, la réalité dépasse le langage, celui-ci ne peut plus être descriptif, il ne peut plus dessiner les contours d'un signifiant solide => s'en est fini de la phrase bien faite. Beckett, Pinter notamment, emploient un langage troué : sans arrêt des hésitations, des pauses, des silences, des retours en arrière, des contradictions qui forment des images aporétiques dans l'esprit du spectateur. Aporétiques, mais très fortes.
- Idem pour l'image : elle ne peut plus non plus prétendre renvoyer à un référent de manière univoque et précise – elle ne peut plus être mimétique. Au mieux, elle peut être évocatrice, c'est-à-dire poétique : les vieux Nagg et Nell qui vivent dans les poubelles de *Fin de partie*, Winnie qui s'enfonce dans le sable des *Beaux jours*, la bouche et le personnage fantomatiques dans l'ombre de *Not I* de Beckett, nous emmènent dans des rêveries abstraites et fécondes.
- Idem pour les personnages (dont les noms sont souvent réduits, chez Beckett, à des syllabes, « Didi, Gogo, Krapp »). C'en est fini de leur cohérence. Ils ont une identité brouillée, floue, interchangeable (Les Bobby Watson de *La Cantatrice chauve*). Leurs motivations deviennent incompréhensibles (tueurs du *Monte-Plats* chez Pinter). Leurs motivations deviennent absurdes (la mère de famille de *One-Way Pendulum* de Norman Simpson, qui cuisine tout le temps pour sa famille qui ne mange pas et, du coup, est obligée de payer sa voisine pour venir chez elle finir les restes des repas).

Cette onde créatrice se répercute jusqu'à aujourd'hui, y compris chez des auteurs qui ne sont pas « absurdistes ».

DIAPO KANE

Ex : Sarah Kane, qui fait disparaître ses personnages au fil de ses 5 pièces, jusqu'à les (le ?) répandre sur le texte tout entier (ce qui a des répercussions typographiques

et fait à son tour évoluer l'édition des textes théâtraux).

Ex2 : les personnages « en négatif » de Martin Crimp (*Atteintes à sa vie*,^{xiii} qui propose le portrait d'une certaine « Anne » à travers des témoignages (contradictaires) sur ce personnage absent).

Cette lignée théâtrale (très documentée par ailleurs, donc sur laquelle je passe un peu plus rapidement), qui considère que ni l'Homme ni l'univers ne sont vraiment connaissables, a, logiquement, produit des œuvres affranchies de la vraisemblance, et c'est ce dépassement-là qui a énormément accru l'expressivité du théâtre – c'est sa grande contribution.

Un 2^e courant de pensée et de création diffère de celui-ci en ce qu'il diagnostique les causes de la faiblesse humaine à l'extérieur de l'Homme. Pour lui, l'Homme est un être « faible », dans le sens où il est une page vierge, et où ce sont les circonstances sociales de son existence qui en font un humain ou un monstre.

DIAPO BRECHT

Très clairement pour eux « L'existence conditionne l'essence ». Si l'architecture sociale, politique, la culture, l'épistémè d'une époque sont monstrueuses, elle produira des monstres. (Le Monstre de *Red Black and Ignorant* est le fruit de sa civilisation, c'est pour cela qu'il la revisite au cours de la pièce).

Pour ces auteurs, situer les causes de la faiblesse humaine en son cœur revient à accepter la notion de *fatum*, de destin, de déterminisme. Dans le *Commentaire des Pièces de Guerre*, Bond définit le déterminisme comme une théorie du chaos : « Si toute réalité est prédéterminée, alors la différence entre le hasard et l'enchaînement des causes et des effets disparaît. ... Le théâtre de l'absurde ... affirme que les actions intentionnelles n'ont pas d'effet. ... Mais si aucune action n'a de sens, cela vaut aussi pour l'art ... L'art ne peut pas exister là où tout n'est que chaos. ... Le théâtre de l'absurde se fonde donc sur la conviction que l'art n'existe pas ».^{xiv} Ce qui est un paradoxe stérilisant. (Certains paradoxes sont fertiles chez Bond, mais pas

celui-là.) Et si ce paradoxe est stérilisant, ce n'est pas par hasard. Plus loin dans le *Commentaire*, Bond affirme « Le destin (le *fatum*) est une fiction, mais une fiction qui devient une réalité lorsque l'on persuade les gens qu'ils n'ont aucun pouvoir politique ».xv Autrement dit, il existe des raisons absolument, étroitement, politiques au diagnostic de la faiblesse humaine comme l'expression d'un *fatum* : malgré les apparences, celle-ci ne bouleverse pas les normes de l'ancien monde. Elle les préserve. Dire que de toute façon quoi qu'on fasse, tout se passera comme il doit se passer, c'est empêcher que l'on touche aux normes, c'est dévaloriser, dévitaliser tout acte susceptible de changer le monde. « Moi c'est moi, mais c'est toi qui me définis pour toujours ».

Le diagnostic des origines de la faiblesse humaine en dehors de l'Homme, c'est dire tout le contraire. Ces auteurs ne nient pas que le monstrueux, l'absurde, se soit historiquement manifesté. Mais ils postulent que les effets ont des causes, que ces causes sont connaissables et que le monde est transformable. Eux sont dans la continuation critique des Lumières. Et lorsque l'on demande à Bond comment il choisirait de qualifier son théâtre, il dit qu'il l'appellerait « le théâtre rationnel ».

Ces auteurs vont donc s'attacher à produire un théâtre dont la base est analytique. (Bond enjoint aux dramaturges de dramatiser « non pas une histoire, mais leur analyse d'une histoire ».xvi) Et c'est cette base analytique qui donnera naissance à toutes les formes de théâtre politique engendrées jusqu'à aujourd'hui. Elles ne sont pas toutes strictement intellectuelles, comme on va le voir.

Le premier à le faire, c'est Bertold Brecht en Allemagne. Lui utilise notamment le détour parabolique, (JP Sarrazac *La Parabole ou l'enfance du théâtre*). Il fait le choix du « pas de côté » (théorisé par Kafka « écrire, c'est sauter hors de la rangée des assassins »xvii). Il choisit de représenter les choses sous un angle inattendu, étonnant, inhabituel, qui amène à s'interroger sur les causes des événements, et donc à voir le monde réel comme transformable.

DIAPO THÉÂTRE ÉPIQUE / ARISTOTÉLICIEN

Sa contribution majeure à l'histoire du théâtre est d'avoir voulu désadhérer l'esprit du spectateur de la représentation, de façon à ce que le spectateur puisse s'approprier le spectacle par la réflexion et non pas s'y perdre. Dans le *Petit Organon pour le théâtre*,^{xviii} il théorise le théâtre « épique », c'est-à-dire un théâtre qui assume la position du narrateur de l'histoire représentée. Son théâtre n'est pas aristotélien, il n'est pas mimétique, mais narratif. C'est pour privilégier cet aspect narratif que lui aussi s'affranchira de la vraisemblance et même rejettera le naturalisme avec force.

- À cet effet, il privilégiera des constituants qui éloignent le spectateur de la représentation, qui l'obligent à rester lui-même pendant la représentation. Par exemple en soulignant l'artificialité du théâtre par des constituants allogènes (songs, projections, panneaux de commentaire, musique dissonante, des interventions narratives, l'éclairage à vus, etc.). Bond s'en inspirera directement pour construire par exemple ses « public soliloquies », qui sont des moments où un personnage sort de la pièce pour objectiver ce qui s'y passe. Bond s'en inspirera aussi pour construire ses interventions chorales qui commentent, qui approfondissent ses images (comme dans *Red Black and Ignorant*).
- Brecht fait également de chaque scène un événement autonome qu'il revient au spectateur de mettre en relation avec les autres pour faire sens de l'œuvre entière. (Bond « *scenes of Money & Death, Bread & Love, War & Freedom* »)
- Brecht prône enfin un travail sur le jeu de l'acteur, qui ne doit pas incarner un personnage, mais plutôt en rendre compte, notamment en montrant les déterminants sociaux qui affleurent dans sa dimension intime (le *gestus*).
Bond « enaction » - capter l'énergie psychique du spectateur, son investissement libidinal pour, avec lui, jouer la situation et mettre en évidence les déterminants socio-culturels de la situation. Le spectateur devient co-créateur.

Le Berliner Ensemble est venu en GB en 1956 (précisément au moment où les politiques d'après-Guerre commençaient à produire leurs effets, où tout le monde

voulait mettre son grain de sel dans la chose publique par le moyen du théâtre) et a beaucoup influencé la production théâtrale britannique à visée politique jusqu'à aujourd'hui.

DIAPO THÉÂTRE POLITIQUE BRITANNIQUE

D'abord, Brecht a eu des émules « directs » : Joan Littlewood et son Theatre Workshop qui a produit des spectacles jusque dans les années 1970 (*Oh what a lovely war* – Youtube film, Jean-Pierre Cassel), suivis par John Arden (*Live Like Pigs*^{six}).

Brecht a aussi influencé tout le théâtre d'agit-prop qui a fleuri dans les années 70. Époque contestataire (étudiants, guerre du Viet-Nam, impérialisme américain en Amérique Latine). Crée un théâtre de contestation *ad hoc*, produit des troupes d'intervention directe, comme *Monstrous Regiments*, *Red Ladder*, *7/84*, etc., elles-mêmes soutenues par la création du festival off d'Édinbourg (le Fringe). Je les mentionne car Bond a écrit plusieurs pièces d'agit-prop (*Black Mass* 1970, *Passion* 1971, etc.)

[Brecht est aussi à la base d'un genre plus insulaire que l'on appelle communément le « state of the nation play », qui analyse un état des choses à un moment donné de l'histoire de l'Angleterre (*The Churchill Play* de Howard Brenton^{xx}).]

La descendance de ce type de théâtre frontalement politique se trouve aujourd'hui dans le Théâtre Documentaire, le Verbatim Theatre, le Théâtre de Citation, qui raconte des histoires à partir du collage de matériau authentique (extraits de rapports parlementaires, d'émissions télévisées, d'interviews, etc.) Ex : *The Permanent Way*, David Hare 2003, sur la privatisation du rail britannique à travers des déclarations de politiques, d'usagers, de cheminots et de familles en deuil. Ex 2 *London Road* (Ipswich), Alecky Blythe 2011.

On voit que l'apport de Brecht qui est d'éloigner l'esprit du spectateur de la représentation tire dans le même sens que le théâtre absurdiste en ce qu'il demande

d'exploser la vraisemblance pour mettre l'accent sur l'expressivité du théâtre – on fait parler le théâtre.

Mais Brecht est aussi critiqué et dépassé par certains auteurs néo-Brechtien, dont Bond. C'est lui qui formalise le mieux sa critique du Brechtisme et qui se fonde sur elle pour construire une œuvre cohérente, c'est donc sur lui que je vais m'attarder, mais il n'est pas le seul.

DIAPO KANE ET BOND

À la fin des années 80 (*Pièces de Guerre* = 1985) les auteurs politiques britanniques produisent un théâtre moins analytique et plus viscéral. Un besoin de faire revenir l'émotion sur la scène se fait sentir. Mouvement In Yer Face = théâtre politique purement expérientiel, très émotionnel, qui passe le spectateur à tabac pour lui faire sentir, le temps d'une représentation, ce que l'humanité subit au niveau civilisationnel. Auteur emblématique = Sarah Kane, qui revendique sa filiation avec Bond (« L'expérience de la souffrance imprime en nous les marques de ses leçons, tandis que la spéculation nous laisse intacts.^{xxi} »). Elle met en rapport le politique et la souffrance personnelle. *Blasted* commence par une fille qui succombe à une relation de pouvoir, se fait violer « ordinairement », on sonne à la porte et la guerre entre dans la pièce et le politique viole et « anéantit » tout le monde.

Mais les auteurs In Yer Face n'ont pas théorisé le retour de l'émotion dans le théâtre politique. Bond, oui.

Comme il le dit lui-même, Bond « a commencé par Brecht, mais il ne s'y est pas arrêté. Brecht l'a emmené quelque part ». Ce que Bond reproche à Brecht, c'est de considérer qu'il existe « quelque part » un territoire vierge, dans lequel la Raison serait libre de se déployer, et dans lequel Brecht entend emmener le spectateur par le biais de la distanciation. Ce que Bond objecte, c'est que ce territoire n'existe pas. La psyché = les facultés perceptives, l'entendement, la perception des valeurs et l'investissement libidinal qui en découle, sont socialisés. Ils sont acquis. Ils sont transmis par l'épistémè du moment, qui elle-même découle de la structure politique

de la société. Si la société est monstrueuse, elle engendre des monstres. « Nous ne vivons pas dans le monde tel qu'il est, nous vivons dans le monde tel qu'on nous dit qu'il est.^{xxii} » Il appelle cela « la moralisation sociale des individus » et il a écrit des tonnes de pages sur le sujet. L'imagination = le moyen par lequel la psyché s'approprie les objets, est socialisée dès la naissance. On ne peut pas penser en dehors de son épistémè. (Il dit : « ce serait comme si un œuf refusait d'être pondu par une poule. » Pour Bond, « Le sujet du théâtre, c'est la société, mais la société dans l'individu, pas l'individu dans la société. » Et c'est ainsi qu'il va faire de son théâtre un lieu/un moment où le spectateur va venir « faire l'expérience de son humanité. » Et à cet effet, il va mettre au point toute une batterie d'outils dramaturgiques – outils qui s'appuient aussi sur l'émotion.

Il donne même à cette dernière une place primordiale, puisque, pour prendre conscience du prisme culturel par lequel nous voyons la réalité, un choc est nécessaire. « Toi, tu crois que tu es toi, mais en fait, tu n'es pas toi, tu es ta société et je te mets une grande baffé pour que tu le voies. »

Ce choc est dispensé par des « Aggro-effects », des moments d'hyperviolence destinés à décentrer la vision du spectateur pour que celui-ci réussisse à réfléchir autrement à ce qu'il vient de voir.

« Réfléchir autrement » = il s'agit bien là de lui donner les moyens de questionner la Norme. Tout comme 300 ans plus tôt, la radicalité du théâtre de Bond fit aussi tomber le couperet de la censure sur le théâtre. En 1968, *Early Morning* interdite *in toto* car montrait une caricature plus vraie que nature de la société de consommation comme une société cannibale (derrière, lapidation du bébé de *Saved* et le meurtre du vieux gaga dans sa cabane remplie de boîtes de conserves qu'il a été incapable d'ouvrir tout seul dans *The Pope's Wedding*). Mais la crise fut salutaire, puisque « toute action provoque une réaction » et que celle des intellectuels finit par abolir la censure – ce qui donna encore une liberté formelle accrue au théâtre et lui permit de continuer à se développer.

Ces aggro-effects mèneront Bond à concevoir les Theatre-Events, théorisés dans le *Commentaire des pièces de Guerre*. les Theatre-Events sont en fait la façon de mettre en scène les aggro-effects, de façon à ce qu'ils ne détournent pas les yeux du spectateur de la violence qu'ils véhiculent, mais au contraire, qu'ils l'amènent réfléchir sur leur signification. Les Theatre-Events doivent amener à faire des connexions entre l'événement choquant (aggro) et tout le reste de l'histoire – par exemple, l'état physique des personnages dans la crise de folie orgiaque où ils détruisent les entrepôts (et en fait s'auto-détruisent) et le Monstre de Red Black & Ignorant. Il y a des éléments qui se répètent et qui doivent être mis en évidence. C'est un peu comme montrer le tout dans la partie. Faire percevoir le tout dans la partie, c'est faire percevoir le conditionnement idéologique du regard que l'on porte sur les événements.

Les Theatre-Events, du coup, mettent en place un temps dramatique de nature particulière, que Bond appelle le Temps-Accident, dans lequel la psyché du spectateur se trouve à la fois brutalisée par ce qu'elle est en train de vivre sur scène (via son imagination) et à la fois libérée parce qu'elle comprend le sens de l'expérience qu'elle est en train de vivre.

Puis, Bond continuera à se libérer des contraintes narratives pour ne plus écrire que des Theatre-Events. Dans les *Pièces de Guerre*, on peut encore suivre le fil d'une histoire. Ce sera de moins en moins le cas. Il donnera de moins en moins de points de repère au spectateur (en termes de lieu, de temps, de personnages, de motivations, etc.) et se concentrera sur l'écriture de situation extrêmes (comme *People* : Postern, Margeson & Lambeth dans les ruines). Ces situations-là sont faites pour capter la dynamique psychique du spectateur et – peut-être – la transformer. Il s'agit d'amener le spectateur à percevoir autrement. Et ces « nouveaux espaces psychiques théâtraux » se fondent très largement sur le langage qui se poétise et qui s'hypertrophie – comme à la Renaissance. Le territoire du théâtre devient vraiment chez Bond – et cela commence avec les *Pièces de Guerre*, le langage. C'est lui qui vient capter la psyché du spectateur pour l'amener sur scène via son imagination et

la rendre partie prenante de la représentation.

Pour conclure, voilà le projet Bondien : faire en sorte que le spectateur fasse partie de la représentation, qu'il en soit co-créateur. Parce que le théâtre sert à analyser - de façon intime, de façon expérientielle - notre relation au monde, et à la valider ou non.

LAST DIAPO

Bond dit le théâtre a connu 3 âges : celui où l'inconceptualisable était représenté par les animaux, puis celui où l'inconceptualisable était représenté par les dieux, puis celui où l'inconceptualisable était représenté par le diable (forces négatives que l'on retrouve à l'époque Élisabéthaine et moderne). Maintenant il est temps de faire entrer le théâtre dans son 4^e âge : où il n'y a plus d'inconceptualisable qui nous tombe dessus, parce que le théâtre est assumé comme la machine dans laquelle nous conceptualisons notre relation au monde.

ⁱ *Rapport dialectique*. Rapport reposant sur le principe de tension-opposition entre deux termes, et dépassement de cette opposition.

ⁱⁱ 1^e modernité = entre la fin du XVe siècle et la fin du XVIIe siècle.

ⁱⁱⁱ Ère industrielle = début du XVIIIe siècle jusqu'à aujourd'hui.

^{iv} Épistémè = « matrice culturelle impensée » (Foucault – *Les mots et les choses*), ensemble de concepts et de valeurs par lesquels on se représente le monde.

^v Heuristique = qui sert à la découverte.

^{vi} Ontologique = qui définit l'être de quelque chose.

^{vii} Réforme = 1517, 95 Thèses de Luther

1448, Gutenberg – 1^e Bible imprimée 1455 ; 1522, 1^{ère} trad. du N. T. ; Angleterre = 1568 Bishop's Bible
Guerres de religion du XVIe siècle [1517 – 1598 Édit de Nantes] 1534 HVIII's Act of Supremacy → Édouard
1547-1553 ; Mary Tudor = catholique 1553-1558 ; Elizabeth 1^e -> 1558-1603.

^{viii} 1561 Thomas Sackville & Thomas Norton = *Gorboduc* - 1576 (The Theatre) – 1642 = 80 years.

^{ix} Hôtel de Bourgogne = 1548 la *Confrérie de la Passion et Résurrection de nostre Sauveur et Rédempteur Jésus-Christ* acquiert un terrain au lieu-dit l'hôtel de Bourgogne et y construit une salle de spectacles pour présenter des mystères. Mais la même année un arrêt du Parlement défend de jouer des pièces religieuses. En échange, les Confrères obtiennent le monopole des représentations théâtrales profanes sur Paris, et louent leur théâtre aux troupes itinérantes.

^x Pièces historiques de Shakespeare : *Henry IV* (1&2), *Henry V*, *Henry VI* (1,2&3), *Henry VIII*, *King John*, *Richard II*, *Richard III*).

^{xi} « Les plaisirs violents ont des fins violentes. » *Roméo et Juliette* (Friar Lawrence, V.3.)

^{xii} Butler Act 1944 : instruction publique nationalement établie, obligatoire & gratuite jusqu'à 16 ans, bourses d'accès à l'université + Arts Council 1946.

^{xiii} Une petite fille née dans une vallée déchirée par la guerre ? Une ménagère qui répond à toutes les offres de cadeau qu'elle reçoit par la poste ? La fille qui disait à ses parents qu'elle avait l'impression d'être un écran TV ? Une terroriste ? Une vedette du porno ? Une femme aux longs cheveux qui porte toujours son énorme sac rouge ? La jeune femme d'un couple fasciste ? La jeune fille aux multiples tentatives de suicide ? Celle qui se promène de ville en ville avec un cendrier d'hôtel ? *The Treatment* (Anne)

^{xiv} *Commentary on The War Plays*, P. 280. – VF P50.

^{xv} *Commentary on The War Plays*, P. 285. – VF P58.

^{xvi} Voir p304 de *La Trame Cachée*

^{xvii} *Journal*, 27/01/1922.

^{xviii} Et aussi dans les Notes sur la *Grandeur et décadence de la ville de Mabagonny*.

^{xix} 1958

^{xx} 1974

^{xxi} *LEXI/textes3*, Paris, L'Arche, 1999

^{xxii} Préface de *Methuen Plays 4*, P89