

Olivier Neveux

Contre le théâtre

politique

La fabrique
éditions

4.

Çà et là, après des années où le terme, largement discrédité, avait disparu, la question du « message » semble réapparaître. Le théâtre veut « dire ». Il devient alors l'intercesseur d'un « propos » qui le précède. Il ne lui reste qu'à piocher dans un répertoire de dispositifs et de genres. Le théâtre vient dire et, assez logiquement, on se demande ce qu'il dit. On le lit et l'ausculte à travers les signes qu'il produit, qui sont plus ou moins difficiles à déchiffrer. À ce titre, le théâtre est un support qui traduit dans des signes un « dit » qui lui préexiste : une instance de communication, certes particulière. La politique se voit réduite à n'être que discours, l'évidence de ce qui se dit et se montre. Il serait absurde de nier que le théâtre communique et qu'il produit effectivement des signes. Mais n'est-il que cela : l'expression d'opinions, d'une expertise ou d'un thème ? Ne serait-il pas fécond de compléter les approches sémantiques du théâtre – un ensemble de signes lus (que disent-ils ?) ou analysés culturellement (de quoi témoignent-ils ?) – par une attention non plus tant focalisée sur ce que dit l'œuvre que sur ce qu'elle forme²⁷¹ (son « plus-que-dire »...)?

Un exemple peut tenter de l'expliquer : un spectacle étonnant de Françoise Bloch, *Études / The elephant in the room*, créé le 14 février 2017 au Théâtre national, à Bruxelles, qui a trait à la fabrication ou,

plutôt, en l'occurrence, à la dé-fabrication, c'est-à-dire à l'abandon, d'un projet de loi européenne sur « la séparation des activités bancaires ». Trois comédiens partent à la recherche des motifs de cet abandon. Les codes contemporains du « théâtre documentaire » sont bel et bien là : la frontalité de l'adresse, des projections, un plateau presque nu, etc. Les raisons de cette non-loi sont décrites avec précision, technicité, et par là le procès ferme de la finance est instruit, corroboré par quelques pensées contemporaines de ses mécanismes, telles celles de Frédéric Lordon. *Études* le fait par un dispositif classique de conférence : la restitution d'une étude, commentée par ses acteurs. Bloch, toutefois, met en place, ce qui est bien plus rare, ce qu'on pourrait décrire comme une « fantaisie documentaire ». Tout est mené avec une drôlerie réjouissante. De cette rapide description, il se conclut que le spectacle dit cela : l'Europe anti-démocratique qui ne mène aucune épreuve de force sérieuse contre la finance, les reculades et les mensonges, le pouvoir des lobbys et la dilution de la politique. Le spectacle le dit bien, en effet, et il est, à cet égard, fort d'une riche recherche préalable et d'une grande clarté pédagogique. À ce titre, *Études* est parfait pour venir étayer de brillantes analyses dans le cadre de séminaires ou de colloques sur « théâtre et économie » et compléter un pan actuel du théâtre thématique et de ses études thématiques. L'analyse pourrait même

y inclure une dimension idéologique et mesurer la prégnance du « radical-réformisme » qui oriente la pièce, dans la fable : trois « amateurs » (trois « incompétences ») en économie, qui découvrent ce que l'information dominante soustrait aux intelligences populaires et, dès lors, repérer comment cette œuvre retrouve des dispositifs consacrés du théâtre politique : la description d'une prise de conscience, l'œil indiscret qui se pose sur une réalité dissimulée. Tout cela est exact.

Mais le spectacle met en jeu un aspect plus crucial, plus roboratif et moins manifeste. Il rend visible la ruse de la candeur. Pour qu'elle apparaisse, il faut du temps et du jeu : un mouvement. Car ces trois « amateurs » qui n'en sont plus, précis et désormais experts, instaurent une entrée rare dans la dénonciation de la dictature financière : une forme d'enfance lorsque celle-ci joue à réparer le monde, avec ses étonnements qui déstabilisent à sa racine (radicale) l'évidence du donné et la confiance infinie dans les capacités de ses solutions, fussent-elles, pour la normalité adulte, extravagantes. Alors ils inventent : des vignettes « Panini » qui permettraient de repérer et de se familiariser avec les financiers, des lasers rouges pour les pointer dans les parcs de Bruxelles et les tenir à l'œil, ils s'enhardissent à rédiger une lettre à leur « cher Jean-Claude » (Juncker) afin de lui exposer doléances et remarques. Cette candeur est une ruse à double-fond : celui, évident,

Contre le théâtre politique

de la fiction organisée par les comédiens, celui interne à cette fiction, qui porte atteinte, par la logique d'un absurde fondé, à une certaine rationalité. Elle dévie, en effet, des indignations nécessaires et des ripostes attendues. Mais elle ne fait pas qu'opposer au sérieux des uns la joyeuse absurdité poétique des autres; elle donne à voir l'impossibilité même d'un dialogue, les régimes incommensurables d'intelligibilité d'un univers à l'autre, les parallèles sans jonction des vies, des questions et des solutions. Elle destitue l'institution possible de tout consensus. En quelque sorte, le spectacle donne forme à la malignité de la candeur et atteste qu'en politique, il n'y a pas de rapport consensuel.

[...]

Aborder le théâtre et la politique du point de vue de l'art ne revient pas à céder sur la certitude d'une effectivité politique de l'art ni sur la consistance coriace de la «politique» mais à tenter d'envisager ce que le théâtre peut en tant que tel, non par lui-même, par sa seule existence; mais par ce qu'il permet, lui, en tant qu'il est du théâtre. La question, dès

L'art du théâtre

lors, n'est pas de se demander dans quelle mesure le théâtre politique est de l'art mais dans quelle mesure le fait qu'il soit de l'art, par son exigence (par exemple de singularité), permet d'envisager différemment ses enjeux. Moins : « l'art du théâtre politique » – interrogation importante sur ses méthodes, ses techniques, ses maîtrises, ses objets, son répertoire d'action formelle – que l'association du théâtre et de la politique en regard de cette pratique sociale spécifique qu'est l'art.