

OCTOBRE-DÉCEMBRE 2026
N°261

Les moyens propres du théâtre

Monde nouveau, Les applaudissements ne se mangent pas, Pétrole et Pieuvre 1+2 & 3

Par Olivier Neveux

Monde nouveau, de Nathalie Garraud et Olivier Saccomano, Les applaudissements ne se mangent pas, de Maguy Marin, et Pétrole, de Sylvain Creuzevault, adapté de l'ouvrage inachevé de Pier Paolo Pasolini. Ce sont, parmi les pièces vues ces derniers mois, les plus consistantes.

On s'assoit en salle, on y voit trois grandes œuvres, aucun doute, là, là et là, virtuose et de talent. Par ordre d'apparition : *Monde nouveau*, de Nathalie Garraud et Olivier Saccomano, *Les applaudissements ne se mangent pas*, de Maguy Marin, reprise avec de nouvelles et nouveaux interprètes d'une pièce créée en 2002, et *Pétrole*, de Sylvain Creuzevault, adapté de l'ouvrage inachevé de Pier Paolo Pasolini. Ce sont, parmi les pièces vues ces derniers mois, les plus consistantes. On devrait pouvoir se satisfaire sans reste, de ces œuvres complexes et inventives. Mais peut-on se contenter d'un texte laudatif, heureux de tant de bonheur scénique ? Heureusement, quelque chose coince et cloche qui touche aux raisons mêmes du « théâtre politique » contemporain.

Le texte qui suit aurait alors trois perspectives : celle (secondaire) de dire l'importance de ces formes, celle de construire la lisibilité du problème (car il y a un problème), celle enfin de percevoir, au cœur même des œuvres, l'issue esquissée de ce problème surmonté. Ou, dit autrement : celui de travailler la particularité de ces œuvres, celui d'en saisir le projet critique, celui d'y percevoir le travail critique de la critique à l'œuvre. Trop de projets pour ne pas échouer ; s'en tenir alors à ce qu'André Bazin écrivait et qui concerne le cinéma mais qui peut s'adapter ailleurs : l'art « ne doit pas être jugé seulement sur sa valeur absolue, mais sur l'effort qu'il représente, dans les conditions données de la production, et sur les progrès qu'il lui fait réaliser »[1]. Mesurer cet effort dans chacune des trois œuvres pour s'extirper de l'horizon d'attente politique du théâtre politique, ce qui permet, alors, une exploration peut-être plus systématique des limites et de ses tentatives, en ces temps mortifères et morbides.

MONDE NOUVEAU

Soit une pièce à thème qui se laisse, de prime abord, aisément saisir. Elle se préoccupe de l'impérieuse injonction à la transformation et à la nouveauté. Il faut que cela avance, que tout s'accélère, toujours plus, et court débridé. Le capital exige l'innovation, la fuite en avant, à toute blinde, dans le mur de la productivité. Rien de bien nouveau à vrai dire, sinon peut-être l'accélération sans relâche et l'étonnement devant ce constat qui n'en finit plus de se vérifier. Et le théâtre convoqué pour… le montrer ? Le dénoncer ?

Probablement les deux. Comment s'y prend-il ? Un « théâtre théâtral », dirait Meyerhold, toute convention mobilisée : des individus nus sur scène, une nudité feinte de théâtre, jouent, mécaniques et orchestrés, l'aventure de *Sapiens* pris dans l'univers néolibéral qui les enjoint à se réinventer, à répéter la réinvention, à toujours continuellement s'adapter, espèce attardée[2], épuisée. Le plateau exhibe comme une proie le langage mort du capital, ses mots dépeuplés, ses cadavres en bouche, le flot satisfait de son insignifiance.

Il y a des cadres sur scène qui découpent provisoirement l'espace, actionnés par les interprètes et c'est, en un sens, un indice. Le signe est aussi bavard qu'il est peut-être nécessaire : chercher à cadrer, tenter de saisir ce qui passe dans le cadre et n'y reste pas, laisser voir ce qui est hors cadre — jusqu'à ne plus faire exister, plus tard, que le cadre de scène. Le cadre, c'est la forme, la recherche de la forme. Oui, mais la forme de quoi ? De ce qui n'a pas encore de forme. Si l'on en reste, en effet, au premier tiers de la pièce, la chose est entendue, tout cela on l'a déjà vu : la dénonciation de la vacuité néolibérale, de son langage toc, de ses mortifères syntaxes. Mais précisément, *Monde nouveau* n'en reste pas là. Pourquoi ? Car la référence précisément ne saurait être fixée. Elle s'échappe. Elle est prise dans la frénésie du temps du capital et, surtout, de sa métamorphose. Elle n'est pas stable, en raison même de sa part inconnue, du monde qui vient, technofasciste[3], du vieux monde qui meurt, de Trump et de Meloni. Alors la pièce dérègle sa rythmique et sa spectaculaire précision, le reconnaissable est troublé, fictions et réel s'enchevêtrent, de même les temporalités, et c'est Alice (« Tous ceux qui gardent le sens de la révolte reconnaîtront en Lewis Carroll leur premier maître d'école buissonnière »[4]) qui guide artificiellement ce théâtre aux attractions surréelles. En d'autres temps, Simmel notait que le cadre « exclut de l'œuvre d'art le monde alentour et donc aussi le spectateur, contribuant ainsi à le placer dans la distance qui seule la rend appréciable d'un point de vue esthétique »[5]. Une piste ?

Qu'est-ce que cela dispose en l'occurrence ? Le contraire d'un théâtre analogique. Qu'appeler « théâtre analogique » (puisque le terme n'a dès lors plus grand-chose à voir avec l'effarante heuristique romantique de Iena) ? Un théâtre transparent. Analogique signifie ici, pris dans son sens faible, un rapport de composition des œuvres à partir d'un jeu de proportions et d'un ensemble de ressemblances. On voit beaucoup de pièces qui ne travaillent qu'à la transposition théâtrale d'une référence empruntée à la réalité. C'est-à-dire : à son mime en 3D. Le jeu vidéo appelle, par exemple, des corps qui en parodient la gestualité, les démarches d'avatars sont singées. L'analogie fonctionne à la similitude. Elle tient pour rien ou pas grand-chose le langage théâtral, les questions que la scène conduit à déplacer ni qu'elle pourrait permettre. Elle transpose : théâtre du duplicata.

Autre chose qu'un théâtre analogique, mais alors quoi ? Il faut chercher la réponse dans le rapport qui lie la scène au monde qu'elle critique. Qu'est-ce à dire ? Inspirante antécédence de Kafka : « Le burlesque, le bouffon, est partout présent chez Kafka : en voilà un qui, sans crier gare, devient scarabée, un autre que poursuivent des balles de ping-pong, un troisième qui se plaît à se laisser mourir de faim, un autre encore qui prétend être un pont et qui s'effondre au moindre passage, un cinquième qui chevauche un seau à charbon, un médecin qu'on met au lit avec le malade. Il y a même des chacals avec de vieux ciseaux, ou des écheveaux qui parlent. »[6] On dira ici, justement,

pour *Monde nouveau* : bouffonnerie, qui n'est ni la satire ni la parodie. Et la bouffonnerie fabrique nécessairement avec ce à quoi elle se réfère un *rapport*.

LES APPLAUDISSEMENTS NE SE MANGENT PAS

Soit cette pièce de 2002 ; son titre énigmatique est emprunté à un ouvrage d'Eduardo Galeano, *Les Veines ouvertes de l'Amérique latine*[7]. Cette référence l'indique, la pièce naît de l'effroi et du scandale devant la violence yankee, l'impérialisme nord-américain qui ordonne, assiège et colonise l'Amérique du Sud. La pièce ne le dit pas comme cela, sinon avec ce titre qui n'en reste pas moins une énigme. Des corps traversent le plateau, un de ceux-ci est rapté, disparaît, deux s'empoignent, les autres se dévisagent. Toute altérité est un péril aussi bien qu'une alliée. Les existences sur le qui-vive, grand'peur et misère de la vie sous un régime autoritaire. Chaque seconde ouvre la possibilité du danger. La pièce se boucle. La scène est nue. Les danseuses et danseurs apparaissent puis disparaissent. Un rideau coloré enserre la scène : un cadre. Le hors-scène pèse de tout son poids. Que se passe-t-il de l'autre côté ? Tortures et interrogatoires ? Il y va, devant nous, de la violence rampante, comme une note basse, d'échauffées, puis le calme apparent, le regard fébrile, on s'évite. Ce que l'on voit, ce sont des brutalités soudaines, maîtrisées, un corps est immobilisé et dégagé. Minutie de l'opération, agilité de la disparition. La mort rôde, sur un plateau très éclairé. On songe à Carlos Liscano, *Le Fourgon des fous* — que l'on ne nomme ici que pour l'espoir qu'il soit lu[8]. Le temps est celui de l'attente, qu'un coup advienne, une personne happée, la résistance défaite. La résistance ? Ce n'est en fait pas si certain. Rien ne certifie là que ce ne soit pas, au contraire, de petites milices fascistes. Il n'y a ni signes ni paroles pour l'expliciter. Sinon ce que l'on sait de la politique de la chorégraphe. Maguy Marin a emprunté un autre chemin depuis ce spectacle ; il tient au désir d'être explicite, ou plutôt, de contraindre au maximum la part laissée à la possible maldonne, ou plutôt, encore, le projet de rendre la dénégation impossible, celle qui se sert des enjeux esthétiques pour contourner ce sur quoi il faudrait avant tout se positionner[9]. Pour autant, la reprise de cette pièce en 2025 ouvre de nouveau la question, elle désigne un même socle d'interrogations, invariable, auxquelles il est certes répondu différemment. Dénominateur commun : ce que je vois ne reconstitue pas, réaliste, ce dont il est question. La scène l'abstrait. Paradoxalement, car tout y est bel et bien concret : des corps se jettent à terre, se toisent, roulent, s'empoignent.

PÉTROLE

Soit, enfin, cette adaptation de Pasolini. Le texte, obscur, se précise sur scène ; son architecture hétérogène et inachevée se stabilise. La pièce joue de la dynamique entre cour et jardin, bas et haut, le regard est mobile, une table, quelques chaises, et bienvenue dans les magouilles de la démocratie chrétienne mais aussi, au lointain, dans la jouissance de deux êtres qui se rencontrent et qui baisent, etc. Je ne comprends pas tout ce qui se dit — mais tout, oui, tout de ce qui se voit. Il reste, de ce clivage, des blocs mystérieux, rétifs à l'interprétation. L'œuvre de Pasolini me requiert précisément parce qu'elle ne déplie pas le même commentaire qu'ailleurs, elle me nasse ou me dépayse. Parfois cela éclaire, le monde se perçoit alors autrement, il suffit d'un peu de lumière sur ce qui n'en avait pas pour que les dimensions se reconfigurent, les périmètres se transforment à vue d'œil, je ne voyais que cela qui me semblait sans bords et j'en découvre la limite, ce à quoi il est précisément juxtaposé. Mais ce n'est que parfois. Ce

qui frappe à revoir une seconde fois la pièce, c'est en un sens son classicisme. On le lui reproche, je l'entends : on voudrait retrouver çà et là de furieuses protestations, une mise en scène autrement excitée, plus raccord avec ce qui s'imagine des poèmes calcinés et des poètes assassinés. Elle est scéniquement comme apaisée — un exercice de virtuosité sereine. Elle tient à la précision des diagonales, au va-et-vient des espaces, au jeu du lointain, à la théâtralité du dispositif de l'image filmée et projetée — plutôt qu'à la captation filmée de l'image théâtrale —, de ses postiches qui déstabilisent le naturalisme possiblement en embuscade. Elle met en scène la scène.

CRISE DE LA RÉFÉRENCE

La difficulté : chaque fois, pour ces trois œuvres, je perçois que quelque chose se rapporte au monde. Ces scènes ont un projet politique, je le sais, d'une part, en raison même du programme des artistes et, d'autre part, de la présence de signes qui m'y invitent. La réalité y est suggérée. Cependant, dès que je fais l'effort de préciser ce qui s'y énonce ou s'y déploie, j'achoppe. Non, le monde n'est pas ce monde, sauf à aller bien vite en besogne et se satisfaire de lieux communs sur l'argent, le capital, l'enchevêtrement de la sexualité et du pouvoir, le despotisme et la résistance. « C'est tellement aujourd'hui », « C'est tellement ça » : tels s'en vont les commentateurs, bien heureux de pouvoir certifier que la pièce est « éminemment » politique puisqu'elle se soutient de quelques coïncidences entre nous et le plateau, qu'on y reconnaît en transparence tel ou tel fait, et l'association pauvrette suffit, l'analogie contente. Triomphe de la généralité. La scène peut alors, grâce à ce jeu d'échos, supposément, dégriser les fausses consciences. La mécanique est bien rodée. Et confortable : ne reconnaît-on pas, certes peut-être lointainement, le même univers insistant de mots creux ? Cette canaille-ci n'évoque-t-elle pas, en transparence, ce salaud-là ? Et ce monde qui est ici reproduit n'est-il pas incroyablement proche de celui qui nous étreint ? Ce jeu des sept différences est indigent ; ces lectures appauvrissent le théâtre aussi bien que la politique. Triomphe de la littéralité.

Ce n'est pas tout : il faut bien en convenir, à regret peut-être, mais un doute pèse sur la fonction critique. Est-elle vraiment (encore) adaptée, si par critique on entend la dénonciation démystificatrice de la réalité idéologisée ? Nous le savons : le néolibéralisme nous étouffe à la hauteur ce qu'il enjoint, la terreur terrorise, les élites s'entraident et le pouvoir électrise les libidos. Nous savons nos fatigues de plomb, l'aimantation des bas et des mauvais fonds. Nous connaissons déjà, exhibées devant nos yeux, la cruauté et l'affolante consanguinité des milieux d'affaires et de la politique. Nous le savons aussi, peut-être, parce que des spectacles l'ont déjà montré, il y a quelques années. Ce que « disent » ces œuvres, nous le savons, et si nous ne le savions pas, que peut vraiment le théâtre pour ce savoir ? Le populariser ? L'illustrer ? Lui donner les atours de la simplicité afin de gagner à la conscience untel ou unetelle qui jusqu'alors en manquait ? La politique s'envisage en ce cas à l'échelle des conversions individuelles. Le savoir tombé en foudre a charge de modifier les subjectivités. Mais est-ce ainsi que se constitue la politique ? Est-ce vraiment là que s'attache son activité ? Ces trois pièces, si elles se considèrent de ce point de vue, informatif ou dénonciateur, sont à vrai dire décevantes. La politique est ailleurs, elle se déploie autrement.

Car, justement, en un sens, cet écueil, elles ne l'ignorent pas, du moins elles s'avèrent, pour une part, irréductibles à cette tentation explicatrice ou contemptrice, quand bien

même elles s'organisent, pour une autre part, dans les us apparents de la dramaturgie critique. Un indice dans *Monde nouveau* : la bouffonnerie organise précisément la représentation du point de vue de *son impuissance*. Un autre dans *Les applaudissements…* : vingt-cinq ans ont presque passé de sa création à sa reprise, c'est dire que l'actualité ne saurait s'y refléter, sauf à accréditer une histoire faite de cycles incessants et similaires, la représentation s'organise alors du point de vue de *sa permanence*. Un troisième dans *Pétrole* : la neutralisation de toute dialectique organise la représentation du point de vue de *son inconséquence*[10]. Ces œuvres défont les attendus, largement fantasmés, de ce qu'une œuvre peut produire. Elles entretiennent pourtant, indubitablement, quelques liens avec la politique. Mais ceux-ci n'ont pas l'évidence du discours, de la conscientisation ou de l'incitation à l'action. Ils requièrent, peut-être, pour se découvrir de décevoir nos écoutes et nos regards qui, si souvent, ne perçoivent plus la représentation qu'à l'aune des analogies qu'elle permet ou qu'elle exerce — de son « actualité ».

C'est qu'il faudrait s'attacher à promouvoir d'autres nouages que ceux de la scène à un monde déjà formé. Dans un texte, Roger Caillois remarque : « De tous temps, et en simplifiant beaucoup, il semble qu'il y ait eu pour un artiste deux manières principales (d'ailleurs opposées) de meubler une surface de lignes et de couleurs de façon que le résultat plaise aux yeux, en quoi consiste rigoureusement la peinture. L'une choisit de REPRODUIRE LES FORMES DE L'UNIVERS, celle que l'artiste a sous les yeux ; l'autre compose CELLES QUI N'ONT PAS DANS LE MONDE DE MODÈLES IMMÉDIATS et qui sont comme issues des spéculations pures. Un art d'imitation s'oppose ainsi à un art de construction. À l'extrême, le trompe-l'œil sollicite la première intention ; la géométrie, manifeste ou sournoise, fournit à la seconde sa ressource fondamentale. »[11] Certes, il ne s'agit pas de peinture ici, et l'opposition a les limites de toutes les oppositions trop tranchées. N'empêche, elle éclaire une alternative offerte au théâtre politique. Dramaturgies du trompe-l'œil ou de la géométrie : telle pourrait être une polarité des rapports que le théâtre politique entretient avec la réalité, l'impulsion qui les inspire. Qu'est-ce que cela indique ? Que la scène s'accroche à la reproduction de ce qui se présente à vue ou qu'elle s'échine à matérialiser ce qui n'a pas d'équivalence dans la luxuriance du visible. Je vois autre chose que ce que je vois dans les deux cas, mais dans le second, ce que je vois, par nature, je ne pourrai jamais le voir ailleurs.

Un rappel opportun de Nicole Loraux permet de compliquer la consistance de ce possible rapport de la représentation à la référence, qu'il s'agisse d'ailleurs du trompe-l'œil ou de la géométrie : « Mais il se trouve que c'est précisément le propre du théâtre qu'on n'y soit concerné en vérité que sur le mode de la fiction. Parce qu'il faut une distance suffisante pour voir le même dans l'autre, faute de quoi, comme les Athéniens pris au piège d'une représentation (*mimesis*) impossible à distinguer du réel, on prendrait des choreutes et des acteurs pour d'authentiques Milésiens massacrés par les Perses, et, envahissant, le deuil s'emparerait du théâtre. »[12] Ce qui importe ici tient au mode par lequel on est concerné : la fiction, c'est-à-dire que s'ouvre alors une drôle d'intrigue sur ce qui se référence dans l'œuvre ; on peut l'entendre (aussi) comme : moins le contenu de la fiction que la fiction en tant qu'elle est une fiction. Objectons à l'objection : il n'est pas question ici de graver dans le marbre de l'essence ce qu'est le théâtre, de dire que c'est tout le temps et pour tout le temps comme cela, mais de réfléchir à trois œuvres et ce qu'elles machinent du théâtre (politique). Cette intermédiation de la fiction, aussi bien que le « fictif » dont parle ailleurs Jean-Pierre

Vernant[13], est à même de fabriquer un autre rapport à ce qui se voit et s'entend — précisément dans la différence et non dans la pénible coïncidence, matinée de supériorité morale, de notre présent pour ce qui le précède, pour ce qu'il contemple ou ce qu'il rapporte. La scène est littéralement le lieu non identique à la réalité qui ne peut pourtant se déplier qu'à l'aune de ce qui, identique, est à disposition, c'est là son drame ou sa qualité.

Il est possible alors de déplacer l'attention. De délier la scène d'avec sa référence évidente et d'observer ainsi d'autres raisons d'être, pour elle, que descriptives ou mimétiques. Plutôt : de ne pas l'être seulement — elle l'est aussi car elle travaille et utilise le même matériau, elle n'entend pas, dans ces trois pièces, renouer avec les avant-gardes anti-représentatives. La proposition (irréaliste ?) qui guide ce texte serait de suspendre le référentialisme qui colle la scène au « monde » dès lors qu'il est question de politique. Intuitionner que porter l'accent sur le « représenter » permet de déplacer l'horizon d'attente de ce théâtre ; s'intéresser non plus seulement, donc, au « quelque chose » qui est représenté, ni aux évidences de sa correspondance, mais à la constitution de ce « représenter ». Quels en seraient les enjeux ? Ils sont doubles et s'éclairent à la lumière de la conjoncture. À cette heure, la fonction politique du théâtre se limite bien souvent à la prise de parti dans la bagarre idéologique — idéologie contre idéologie. Pour le dire platement : une question de contenu. Et si le théâtre politique s'échinait, au contraire, à autre chose qu'à dire dans les mêmes syntaxes des choses différentes ou opposées — au risque d'être inévitablement subalterne et réactif à ce qu'il s'agit de contester ? Le deuxième point de conjoncture qui probablement se déduit de cette première remarque, c'est le caractère instrumental du théâtre, sa minoration : une illustration performée. Deux enjeux, donc, se font jour, plus ou moins liés par le dessein de ne pas être un tuyau, un mégaphone, une messagerie. Le premier, c'est de participer autrement à la lutte que par la lutte d'idées, d'arguments et de savoirs. Le second, c'est, pour cela, de faire valoir les moyens propres de son art — non pour le sanctuariser mais pour les user, s'en servir dans la double possibilité que ces usages s'avèrent suffisamment singuliers pour contribuer comme aucun autre « support » à la lutte mais aussi pour en définir les limites et les accuser.

Il faudrait, en effet, proposer en art, sur le modèle de l'indépendance de classe (avec toutes les limites de ce type de parallèle), un principe d'indépendance des représentations, une façon de s'organiser à partir de ses propres forces et de son propre agenda. L'indépendance des représentations ne suppose pas de s'abstraire de l'histoire[14], bien au contraire. La sécession, si elle est conséquente, a bien conscience de partager avec le monde de l'adversaire des images, des corps, des représentations. Mais, justement, il ne s'agit pas de les lui emprunter. Il s'agit de les lui disputer. L'appropriation les transforme — sinon quoi ?, que peut suggérer une conflictualité qui ne saurait modifier la teneur de ce qui est repris après avoir été spolié ? Cette indépendance travaillerait, pour ce faire et dans ce cas, à s'exprimer avec les ressources du théâtre — l'autonomie du fonctionnement scénique. Non pas pour la beauté d'un insensé « retour aux sources », nostalgique et conservateur, les frontières bien bordées, mais pour multiplier les points offensifs et, qui sait, déplacer ce que le théâtre peut. Cette indépendance est surdéterminée politiquement : la représentation du monde n'a ni les mêmes formes ni les mêmes fonctions que celles de la domination.

Ces trois pièces ont ceci de commun, perçues à cette aune, qu'elles organisent en quelque sorte l'évidence de leur théâtralité, si l'on considère cette dernière à l'aune de la belle définition que lui donne Michel Corvin : « une marque, un manque, un masque »[15]. La marque d'un auteur absent et incarné, multiplié et suggéré, nulle part ici et omniprésent, par là son manque et le masque de son absence laissée à son identité de masque, comme posé à vue. L'auteur, l'autrice ne relèvent pas de la seule écriture textuelle, elle est aussi bien scénique. Autre interprétation, plus dérivée que fidèle : la théâtralité signe la *création* (la marque), sa *limitation* (le manque — par quoi elle n'est pas divine), et l'*opération* (le masque). Chaque fois, chacune des trois pièces organise la matérialité de cette théâtralité, acte sa maîtrise, s'axe à sa logique propre. Simmel encore : « Le caractère d'une chose dépend, en dernier ressort, de ce qu'elle est un tout ou une partie »[16] — fût-ce un tout partie d'un tout.

Qu'en déduire ? A minima qu'il s'instaure un rapport dialectique de la « scène » à la réalité. Et les trois pièces ici évoquées, en quelque sorte, font l'effort d'exposer une dialectique non synthétique. Du moins permettent une lecture dialectique non synthétique. Une brèche dans l'évidence même du théâtre politique, tel qu'il semble devoir se justifier : ce que je vois, ce que j'entends ne saurait se ramasser sous la simple catégorie de « réalité ». Ou : avant de percevoir la société, je perçois des couleurs, avant des mots, des sons, et surtout leur organisation… Concurrence des réalités. Comment donc articuler ceci et cela ? L'autonomie de l'un et la souveraineté de l'autre, le cheminement sans égard pour la capture du monde par le théâtre, du théâtre par le monde, la constitution d'un espace, d'un lieu, qui décrète ses règles spécifiques, les redécouvre, qui réagit autrement qu'à la figuration — ou dénature la figuration lorsqu'elle prend les attributs de la ressemblance. Un court récit de Paul Valéry qui rapporte une discussion avec Degas éclaire la situation. « Je lui disais : "Mais enfin, qu'est-ce donc que vous entendez par le Dessin ?" Il répondait par son célèbre axiome : "Le Dessin n'est pas la forme, il est la manière de voir la forme." Ici éclatait l'orage. Je murmurais : "Comprends pas", avec un ton qui suggérait assez que la formule me paraissait vaine et insignifiante. […] Je soupçonnais bien ce qu'il voulait dire. Il opposait ce qu'il appelait la "mise en place", c'est-à-dire la représentation conforme des objets, à ce qu'il appelait le "dessin", c'est-à-dire l'altération particulière que la manière de voir et d'exécuter d'un artiste fait subir à cette représentation exacte, celle que donnerait, par exemple l'usage de la chambre claire. »[17] Appelons *forme* la conséquence du « dessin », qui refuse la « mise en place », qui soutient l'altération nécessaire à la fabrication d'un univers émancipé, avec ses grandeurs et ses échelles. La forme n'est pas une image déjà constituée. Cette forme est, dans les spectacles mentionnés, géométrique : géométrie des cadres, des apparitions/disparitions, du heurt cyclique des corps, de la balance des espaces. La politique tient à la qualité de l'écart et à l'intervention spécifique sur ce qui fait référence. Les artistes ont tant et tant interprété diversement le monde, s'il s'agit maintenant de le transformer, la médiation adéquate, pour l'art, serait peut-être bien plutôt celle de le représenter : une représentation qui agit sur la réalité donnée plutôt que sur sa reproduction ou sa figuration. C'est-à-dire une pratique du dessin — la « manière de voir la forme ». Politique de la forme, donc, à distance de la « formophobie »[18] récurrente qui, du réalisme socialiste au réalisme-capitalisme (sans minorer le « réalisme progressiste » du théâtre politique contemporain), assigne à l'art politique d'être le plus contenu possible dans ses contenus (positifs). Ces formes font signe, au contraire, vers la valeur d'un théâtre « émersif » : l'importance de *formes* construites,

réfléchies et exposées[19], moins pour la communication de l'intelligence de nos situations que pour l'activation de l'immanence des représentations.

J'en étais là, à peu près, des hypothèses et de la réflexion ; insatisfait d'ailleurs. Et puis une autre pièce survient qui prolonge les quelques interrogations et en précise l'orientation.

PIEUVRE

Soit la présentation du troisième épisode de *Pieuvre*, de Françoise Bloch. Autant commencer par ce point : on n'avait jamais vu pareille tentative. C'est-à-dire ? Le théâtre qui fait cela qui est, pourtant, une fois vue, l'une des raisons les plus notoires de son existence, « sa souveraineté », disait Vitez, celle de l'invitation des fantômes. La souveraineté du théâtre : dans ses trucs et ses astuces, dans ses artifices et ses effets, ses cabotinages et ses archaïsmes ; le théâtre, dans ce qu'il a de sommaire et de tenu, avec ses nez de clowns et ses raffinements subtils. Ici Dario Fo et des perruques, *Drive My Car* et Paul Nizan.

Un homme s'est tué. On a tué un homme. Bloch mène l'enquête : « Qui commet le meurtre d'un homme qui se tue ? »[20] Elle est partie prenante de ce qu'elle découvre — elle vivait avec cet homme. Des images, des cadres, des rituels, l'appartement tel qu'il a été rangé, et se révèle à la découverte du corps, des signes : l'enquête est micrologique. Bloch reconstitue et empêche farouchement le savoir de décréter et de rabattre la mort sur la logique attendue des explications. Tout cela, c'était *Pieuvre 1* et *2*, ces merveilles de théâtre documentaire, la vie d'un homme, un comédien, qui s'interrompt et les documents en souffrance, justement, puisque la documentation est toujours inadaptée ; elle ne saurait dire le tout de la vérité : le document assume alors de se situer au croisement de la relique et de l'indice. Ce théâtre fait avec l'authenticité des fétiches. Le triangle peut déplacer ses pointes de gravité : le fétiche travaille l'authenticité du théâtre, l'authenticité provient du théâtre des fétiches. Les fantômes deviennent en ce cas des formes de documents. Bloch les convoque, ceux de la vie, ceux du théâtre, avec loque blanche ou farine, ceux du cinéma : *The Ghost and Mrs Muir*, de Joseph L. Mankiewicz, par exemple.
Mais il y a ce troisième épisode. Bloch n'est plus seule au plateau, d'autres camarades l'accompagnent. Que se passe-t-il ? Rien, à vrai dire, que la conséquence de ce qui a été amené par les deux premières *Pieuvre* qui cherchaient comment approcher l'événement, puits sans fond, opaque, insaisissable[21]. Cette conséquence, c'est le jeu. Le jeu qui transforme la vie, l'évade de son carcan, une collerette et c'est Shakespeare. Le jeu qui fait des corps qui ne sont pas ceux de la vie ; des corps d'enfance, perversions polymorphes, répétitions obsessionnelles, de la grisaille à la griserie. Gloire du jeu et du théâtre, où Bloch s'engage en émissaire, auto- et dûment mandatée par elle-même, regarder la mort, faire parler les morts et jouer à s'en excuser, aiguiser la tristesse et renverser son empire. La vitalité a le dernier mot. Les doigts et bras d'honneur que nous adresse alors « celui dont on a parlé », juvénile, à la toute fin, dit aussi combien les gestes punk manquent, combien le monde est sage, rangé, maîtrisé — qu'il n'y a qu'une vie qui nous est donnée, et cela c'est aux fantômes qu'activent des vivants enfarinés de venir nous le rappeler. « Ne craignez pas ainsi la mort et craignez davantage la vie insuffisante ! »[22]
Les fantômes, en effet, se multiplient, autant de versions d'un homme disparu, jamais tout à fait reconstitué, sauf le temps d'un moment, avec drap blanc et plateau plongé

dans la nuit. Et c'est Bloch qui joue ainsi le fantôme de « celui dont elle parle », elle le fait parler, tandis qu'un autre acteur la joue, elle. Elle joue lui, l'homme mort, l'homme tué, à l'instant même de sa propre pendaison, dans l'attente d'une attention qui le sauverait, d'un appel qui ne vient pas, celui de Bloch par exemple. « Est-ce que tu m'en veux ? » demande alors le comédien qui joue Bloch au faux futur mort. « Oui, je t'en veux, je t'en veux », répond Bloch qui joue, elle, le fantôme du mort à la question que le comédien qui joue Bloch lui adresse et que Bloch a préalablement écrite. Et cela continue, et l'on rit aussi, c'est bouleversant.

On y reviendra, car ce n'est pas fini de dire l'importance de cette œuvre, ce qu'elle sait et ce qu'elle nous apprend du théâtre. Mais qu'en retenir pour ce qui précède ? Une opposition un peu trop rigide pour être honnête, qui se déduit de ce plateau : au théâtre tout peut devenir jeu. Banale, certes. Mais cette affirmation est différente de « tout peut se jouer ». On peut jouer un tyran, sans que la tyrannie soit pour autant un jeu. On peut jouer la mort et le suicide sans que la mort ni le suicide deviennent des jeux. À cet égard, on ne joue pas sans retrouver, en chemin, plus ou moins innocemment, celles et ceux qui ont joué auparavant, frayé dans les mêmes matières, affronté de similaires cataclysmes — et ici, dans les pièces étudiées : Strehler, Meyerhold ainsi que quelques grands clowns critiques.

Que s'agit-il ici de préciser ? La transformation qualitative qu'opère le jeu sur ce qu'il métamorphose. Tout cela détermine la consistance de l'artefact par quoi la conscience peut, en conscience, s'y aventurer. Et la logique géométrique par quoi l'œil peut l'embrasser ou s'y laisser mener. Comment caractériser cette opération ? Comme la jetée dans le « chaudron du négatif »[23] de ce qui sidère, tétanise, écrase. Cette métaphore alchimique, « salvatrice et maquillante »[24], n'explique certes pas grand-chose. Disons qu'il faudra savoir s'en défaire ultérieurement, creuser au-delà de sa dimension possiblement spiritiste, l'envisager comme une façon particulière de faire de la dialectique[25]. Pour l'heure, elle désigne une dynamique : le négatif attente à la réalité de ce qu'il saisit. Il la rend impropre — ses propriétés un peu fermes apparaissent bien fragiles sinon suspectes.

Tout est jeu : l'angoisse du temps qui vient, la terreur, la corruption et le pouvoir. Mais encore : la politique ; la politique telle qu'elle se présente dans *Monde nouveau, Les applaudissements…, Pétrole*. Désormais « jeu », forme de jeu et jeu de formes, il est loisible de s'en approcher, d'en renverser les terreurs, de s'y mouvoir, d'en entendre autrement le « discours » et les dimensions symptomatiques. Dans le « chaudron du négatif », la politique se révèle en négatif, à travers le négatif, dans son incarnation négative — elle n'est plus ce qu'elle était, elle n'est pas ce qu'elle n'est pas, elle n'est que ce qu'elle est. C'est bien alors son absence de fondement que le jeu exploite (« Le fondement de la politique n'est en effet pas plus la convention que la nature : il est l'absence de fondement, la pure contingence de tout ordre social »[26]). Cette absence, le jeu l'active et s'y active. La politique, telle qu'elle se joue plutôt que telle qu'elle se dit, avec ses moyens propres, le théâtre permet de s'en approcher tout au bord.

Olivier Neveux, « Les moyens propres du théâtre
Monde nouveau, Les applaudissements ne se mangent pas, Pétrole et Pieuvre 1+2 & 3 », *Théâtre/Public, N° 261*, URL : https://theatrepublic.fr/tp261-les-moyens-propres-du-theatre-monde-nouveau-les-applaudissements-ne-se-mangent-pas-petrole-et-pieuvre-12-3/

Notes

[1] André Bazin, cité *in* Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004, p. 23.

[2] Voir Barbara Stiegler, *«Il faut s'adapter ». Sur un nouvel impératif politique* [2019], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2023.

[3] Voir Norman Ajari, *Technofascisme. Le Nouveau Rêve de la suprématie blanche*, Bruxelles, Météores, 2026.

[4] André Breton, « Anthologie de l'humour noir » [1966], *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 962.

[5] Georg Simmel, *Le Cadre et autres essais*, traduit et préfacé par Karin Winkelvoss, Paris, Gallimard, coll. Le promeneur, 2003, p. 30.

[6] Georges-Arthur Goldschmidt, *Celui qu'on cherche habite juste à côté. Lecture de Kafka*, Lagrasse, Verdier, 2007, p. 114.

[7] Eduardo Galeano, *Les Veines ouvertes de l'Amérique latine. Une contre-histoire* [1981], traduit de l'espagnol par Claude Couffon, Paris, Pocket, 2001.

[8] Carlos Liscano, *Le Fourgon des fous* [2006], traduit de l'espagnol par Jean-Marie Saint-Lu, Paris, 10/18, 2008.

[9] Voir Maguy Marin, *Toucher aux nerfs. Conversation avec Olivier Neveux*, Montreuil, éditions Théâtrales , coll. Méthodes, 2023.

[10] Voir Olivier Neveux, « Non socialisés. À partir du *Prince de Hombourg et de Pétrole* », *Théâtre/Public*, n° 260, juillet-septembre 2026, p. 79-88.

[11] Roger Caillois, « Cohérences aventureuses », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2008, p. 828.

[12] Nicole Loraux, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999, p. 82.

[13] Jean-Pierre Vernant, « Un théâtre de la cité », dialogue avec Michèle Raoul-Davis et Bernard Sobel, *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, 1996, p. 434.

[14] « Il est impossible de trouver une issue à cette impasse par les moyens propres à l'art. Toute la culture est en crise, de ses fondements économiques aux plus hautes sphères de l'idéologie. L'art ne peut ni sortir de la crise ni faire bande à part. il ne peut se sauver tout seul », Léon Trotsky, « L'art et la révolution (Lettre à la rédaction de *Partisan Review*) », *Littérature et révolution*, suivi de *Les Questions du mode de vie*, Paris, Les éditions de la Passion, 2000, p. 259.

[15] « À ce compte, la théâtralité se définit par trois traits : elle est présence (l'adresse), elle ne vit que d'absence (ce qu'elle figure n'existe pas), et pourtant elle fait en sorte que cette absence soit présence ; elle est à la fois une marque, un manque et un masque ». Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995, p. 884.

[16] Georg Simmel, *Le Cadre et autres essais, op. cit.,* p. 29.

[17] Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*[1936], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1965, p. 205-206.

[18] Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, tome IV, 1936-1940, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992, p. 36.

[19] Si l'on passe outre la désuétude de la conception du théâtre que défend Roger Vailland, quelques belles lignes indiquent, en passant, de quoi il est en partie question : « […] le temps du théâtre est un temps d'une sorte particulière, aussi différent de tout le reste du temps qu'un être organisé de la matière inorganique. […] C'est peut-être de tous les temps de la vie le temps vécu le plus réellement, justement parce qu'il commence et finit et se développe selon un rythme, le temps le plus réel, parce que précisément il est en forme. Une œuvre dynamique n'est pas la représentation symbolique d'une action, c'est une action vécue, plus riche de contenu que l'action qu'elle représente, parce qu'elle y ajoute la pensée réfléchissante, réfléchie et ordonnatrice de l'auteur ». Roger Vailland, *Le Regard froid. Réflexions, esquisses, libelles. 1945-1962*, Paris, Grasset, coll. Les Cahiers rouges, 1963, p. 90.

[20] Camille de Toledo, *Thésée, sa vie nouvelle*, Lagrasse, Verdier, 2020, p. 9.

[21] Voir Olivier Neveux, « L'écriture d'une pensée. Pièces de Séverine Chavrier, Maguy Marin, Françoise Bloch », *Théâtre/Public*, n° 253, octobre-décembre 2024, p. 41-52.

[22] Bertolt Brecht, *La Mère*, texte français Maurice Regnaut et André Steiger, *Théâtre complet 3*, Paris, L'Arche, 1974, p. 84.

[23] Jean-Marc Mandosio, *Dans le chaudron du négatif*, Paris, L'Encyclopédie des nuisances, 2003.

[24] Annie Le Brun, *Ailleurs et autrement*, Paris, Gallimard, coll. Arcades, 2011, p. 139.

[25] « Les alchimistes ont élaboré, au fil des siècles et sous diverses formes, une théorie du changement qualitatif qui a constitué, de façon indirecte, l'une des sources de la dialectique hégélienne, et qui a également nourri la "théorie marxienne" de la révolution. » Jean-Marc Mandosio, *Dans le chaudron du négatif, op. cit.,* p. 102.

[26] Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 36.