

Intervention dans le cadre du séminaire littéraire des Armes de la Critique (12/04/16).

L'efficacité sociale du théâtre

Introduction

Introduction avec trois perspectives :

- celle de présenter le thème de notre questionnement de cette année ;
- celle de présenter l'objet de la séance et son intérêt pour notre réflexion générale, en abordant un certain nombre d'interrogations qui seront sûrement approfondies par les intervenant-e-s ;
- enfin, celle de présenter ces dernière-e-s et leur intervention que nous avons le plaisir d'écouter aujourd'hui.

A côté de l'étude théorique et historique de divers théoriciens matérialistes de la littérature, nous avons souhaité interroger cette année la question de l'efficacité sociale de la littérature : de quelle efficacité parle-t-on ? Individuelle ou collective ? Comment espérer en rendre compte sans tomber dans les deux écueils que représentent le discours générale sans sujet (à la fois de l'énonciation et de l'énoncé : celui qui parle et celui dont il s'agit de parler) et la monographie relative voire relativiste ?

A mon sens, cette interrogation devait nécessairement s'attacher à rendre compte du phénomène théâtral, du fait de ses spécificités en même temps que du fait des complexités, peut-être redoublées par rapport aux autres genres, qu'il présente. Pourquoi le théâtre ? Parce qu'il se présente tout au long de son histoire comme l'art le plus social d'entre tous, sans que cette affirmation soit interrogée de front. Cette idée supposerait en effet à la fois une porosité plus grande du théâtre à l'égard du monde social en même temps qu'une influence-réflexe qu'il aurait en retour sur la société : « le théâtre dans la société, la société dans le théâtre » affirme ainsi Jean Duvignaud dans sa *Sociologie du théâtre*, plus prompt à reprendre les fausses évidences qu'à les interroger.

Il est vrai néanmoins que le théâtre présente une originalité puisqu'il est à la fois genre littéraire, donc écriture, et pratique scénique, donc représentation, cette dernière se dédoublant elle-même en deux mondes, celui de la scène et celui de la salle. L'efficacité qui serait propre au théâtre tiendrait-elle à ce caractère double ?

Effectivement, on se rend compte que s'arrêter au phénomène littéraire empêche d'appréhender les effets propres au théâtre ou les investissements dont il a pu faire l'objet, d'autant que, comme l'a montré Barbéris, le genre théâtral, dominant jusqu'au 19^{ème} siècle en tant qu'il s'attache uniquement aux caractères, aux types, empêche une appréhension matérialiste de la réalité, alors prise en charge par le roman, seul genre à même de renvoyer les personnages à leurs conditions (sociales). Comme il l'écrit : « la littérature, après la

grande clarification de 1789 à 1820, est devenue naturellement et spontanément matérialiste dans la représentation, dans la lecture et dans l'écriture du réel social. » (Pierre Barbéris, *Sur Stendhal*, p. 25.) Exemple : mise en pièce des romans de Zola par lui-même = échec.

L'illusion héroïque vis-à-vis du théâtre, qu'il s'agisse de s'en servir (les révolutionnaires) ou de le déplorer (les Pères de l'Eglise), tient en effet surtout à sa dimension collective. L'instrumentalisation politique et/ou morale du théâtre, tout autant pour conserver l'ordre établi (objet de la première intervention) que pour participer à sa seconde (objet de la seconde) se retrouve tout au long de l'histoire et sera peut-être accentué avec l'invention de la mise en scène au tournant du 20^{ème} siècle, alors plus à même de représenter le réel comme le postule le créateur du théâtre du peuple de Bussang ou Antoine, celui du Théâtre libre. Le 20^{ème} siècle, siècle des metteurs en scène, voit alors l'apparition d'un langage spécifique de la scène et l'accentuation de la logique instrumentale : outil d'agitation et de propagande (agit-prop) en Russie soviétique comme en Allemagne ou en France dans les années 20-30, il aura quelques années plus tard une fonction édifiatrice/édifiante sous les régimes totalitaires, comme le montre le fort investissement dont il fera l'objet par les nazis, prenant dans les différents cas une forme spectaculaire (d'ailleurs, Goebbels tente de conserver en Allemagne les deux gloires théâtrales de l'époque, Max Reinhardt, pourtant juif, et Erwin Piscator, pourtant communiste, qui refusent tous deux et choisissent l'exil).

Le théâtre continue d'occuper une place centrale dans le champ intellectuel et politique de la seconde moitié du 20^{ème} siècle. Le Théâtre National Populaire de Jean Vilar, avec sa fonction isonomique c'est-à-dire de lieu soumettant tout le monde aux mêmes lois indépendamment de celles ayant cours au sein du monde social, alors lieu d'union voire de communion dans une optique quasi-religieuse, regroupe alors nombre d'intellectuels, dont la plupart participe quelques années plus tard à l'importation de Brecht en France. Investissant la posture pédagogique sans pour autant sacrifier le divertissement, le théâtre de Brecht est voué aux gémonies dans les années 80, avec le refus de plus en plus patent de tout « pédagogisme » et le rabat de la posture de la totalité à une posture totalitaire. Cette métamorphose, réorientant le rôle du théâtre à une posture interrogative et que l'on pourrait alors considérer comme une remise en cause de l'illusion héroïque (considérée comme naïve)/marque du doute postmoderne, doit cependant nous interroger. Discours faussement descriptif, qui renverrait à une transformation quasi-ontologique et que j'aurais plutôt tendance à considérer (en retournant leurs propres armes contre eux) comme performatif, le théâtre n'est-il pas alors plutôt l'objet d'une nouvelle croyance qui s'ignore comme telle, celle de la politicité du non-politique, du pouvoir de l'inefficace, de la force du discours de l'indicible, etc., autant d'oxymores qui cachent mal à mon sens le caractère flou de ces postures ?

Alors, pouvoirs réels ou fantasmés du théâtre : les deux choses ne sont pas forcément contradictoires. Il s'agit alors de dépasser la fausse opposition entre illusion héroïque et

doute réflexif. Posture méthodologique : tenir simultanément l'illusion instrumentale (et rationaliste) des modernes et le doute cynique des « postmodernes ».