

FRANK ARNAUDON
PROMOTION A

ANNEE ACADÉMIQUE 2005/2006

MÉMOIRE DE DIPLÔME
(EXIGENCE PARTIELLE À LA CERTIFICATION FINALE)

VERS UN NOUVEAU THÉÂTRE POLITIQUE

SEPTEMBRE 2006

LA MANUFACTURE (Haute École de Théâtre de Suisse Romande)

0. AVANT-PROPOS

Le titre de ce mémoire « Vers un nouveau théâtre politique » peut paraître extrêmement orgueilleux au vu des proportions limitées de ce travail, mais il ne s’agit pour moi que de faire écho à un de mes livres de chevet : *Vers un théâtre pauvre* de Jerzy Grotowski. Même si mon intention n’est évidemment pas de développer ici une théorie aussi complexe que la sienne, il me plaît de croire qu’il est encore possible aujourd’hui de reconsidérer les fondements du théâtre, en suivant son exemple.

1. RÉSUMÉ

Cette recherche porte sur une nouvelle approche du théâtre politique. Il s’agit de se questionner sur un renouveau possible de cette forme, et plus précisément du type de jeu qu’elle tâche de mettre en place. Cela conduit à une réflexion sur une nouvelle manière de faire entendre les textes, grâce à un traitement particulier de la voix. Cette exploration se présente en deux phases, une partie théorique (cadre théorique) et une partie pratique (cadre méthodologique). La partie théorique présente les différentes étapes de la réflexion, avec ses sources et son élaboration. La partie pratique éclaire les multiples pistes de recherches et les explorations sur lesquelles elles ont débouchées. En effet, il m’a fallu au départ constituer une sorte de corpus de textes de grands penseurs tels Tretiakov, Piscator, Brecht et Derrida afin d’avoir une base de réflexion solide pour commencer mes expérimentations au mois de mars 2006. Lors de cette période, mes recherches se sont déroulées en plusieurs étapes, soit plusieurs tentatives et plusieurs directions. Le fruit de ces expérimentations a ensuite été présenté publiquement le 31 mars 2006, puis retravaillé et re-présenté le 19 septembre 2006.

2. TABLE DES MATIÈRES

0. AVANT-PROPOS	2
1. RÉSUMÉ	2
2. TABLE DES MATIÈRES	2
3. INTRODUCTION À LA PROBLÉMATIQUE	3
4. HYPOTHÈSE	3
5. CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE	4
5.1. CADRE THÉORIQUE	4
5.1.1. INTRODUCTION	4
5.1.2. PRÉSENTATION DES PRINCIPALES SOURCES THÉORIQUES	4
5.1.3. PRÉSENTATION DE LA SOURCE THÉORIQUE COMPLÉMENTAIRE	5
5.1.4. BREF HISTORIQUE DE MA RÉFLEXION	5
5.2. CADRE MÉTHODOLOGIQUE	9
5.2.1. ESSAIS RÉALISÉS ENTRE LE 9 MARS ET LE 30 MARS 2006	10
6. RÉSULTATS/BILAN	14
7. CONCLUSION	15
8. NOTES	16
9. BIBLIOGRAPHIE	16
10. ANNEXES	17

3. INTRODUCTION A LA PROBLÉMATIQUE

Depuis plusieurs années déjà, je m'interroge sur la fonction politique du théâtre, qui pour moi en est la fonction sine qua non. Les problèmes politiques d'une époque sont des problèmes publics (au sens de problèmes interrogeant la collectivité dans son ensemble et qui en émanent), même si beaucoup de nos contemporains semblent ne pas considérer ces questions, comme si elles ne les concernaient pas.

Ce refus d'engagement, quelles qu'en soient les causes profondes, m'a toujours paru révoltant, et c'est pour cette raison que je souhaite maintenant, à la lumière des expériences du passé, mettre en chantier une nouvelle façon de s'adresser à mes contemporains.

En allant chercher du côté de l'agit-prop des années 1920 et des expériences de Erwin Piscator et de Bertolt Brecht, je me suis rendu compte qu'un théâtre politique avait été conçu, surtout dans le cas de Piscator, pour amener le public à penser d'une certaine manière.

Mon hypothèse de départ était que l'on peut *présenter* au public des faits relatant des causes (guerres, malnutrition, chômage etc..) de manière à l'inviter à réfléchir à ces problèmes. L'idée était donc de proposer des pistes de réflexion et non une pensée toute faite.

D'où cette volonté de m'interroger sur la forme que pourrait prendre cette adresse au public, pour quelle ne devienne pas un embrigadement des pensées et qu'elle n'incite pas à penser les faits d'une seule manière.

Ma question est donc la suivante :

De quelle manière présenter un texte au public (dans le sens de lui proposer ou de lui faire connaître quelque chose pour choix ou pour approbation) sans le contraindre à avoir l'opinion que l'on souhaiterait qu'il ait ?

4. HYPOTHÈSE

Mon hypothèse de départ était que l'on pouvait arriver au résultat escompté, en présentant le texte au public en passant par une « voix blanche », dénuée de toute intonation particulière et contraignante. Bien entendu le travail pratique a consisté à définir ce qu'était cette voix. Voix blanche au sens de neutre. Mais qu'est-ce que la neutralité ?

5. CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE

5.1. CADRE THÉORIQUE

Après une brève introduction et une présentation de mes sources théoriques, je tâcherai de faire un bref historique de ma réflexion, agrémenté de citations provenant de ces sources.

5.1.1. INTRODUCTION

En remontant aux origines du théâtre moderne, c'est-à-dire chez les Grecs, on trouve déjà ce qui constituera les fondements du théâtre politique : les thèmes abordés, la participation de *tous* les publics, le lien étroit entre l'actualité de la société à laquelle s'adresse le théâtre et les références au passé proche citées dans les pièces : le théâtre comme miroir de la collectivité, de ses problèmes et de ses questionnements fondamentaux.

Bien entendu, toutes les expériences suivantes, du théâtre Latin au théâtre de la Renaissance et du 18^e siècle français, en passant par le théâtre du Moyen-Âge, ont chacune expérimenté de nouveaux moyens de communications avec leurs publics respectifs, mais il serait trop long ici de couvrir toute l'Histoire du théâtre afin d'en extraire les différents essais de théâtre politique qu'elle a pu connaître au fil des siècles.

C'est pourquoi mes principales sources théoriques se réduisent à trois expériences fondamentales pour le « re-nouveau » du théâtre politique : Erwin Piscator, Sergueï Tretiakov et Bertolt Brecht.

En ce qui concerne ma source théorique complémentaire, il s'agit d'un essai du philosophe Jacques Derrida *La voix et le phénomène* datant de 1967, ouvrage qui revient sur les conceptions phénoménologiques du philosophe Husserl, et qui propose une lecture des phénomènes liés à la parole.

Note : Afin de ne pas surcharger la lecture, pour toutes les références bibliographiques, nous renvoyons le lecteur aux notes en fin de document.

5.1.2. PRÉSENTATION DES PRINCIPALES SOURCES THÉORIQUES

Erwin Piscator (1893-1966) a été le premier à théoriser une pratique du théâtre politique. C'est lui qui a d'ailleurs créé cette formule.

Sergueï (Serge M.) Tretiakov (1892-1939) poète, dramaturge et théoricien russe du futurisme révolutionnaire, il fut un des maîtres de Brecht.

Bertolt Brecht (1898-1956) a repris les théories de Piscator dont il avait été l'élève et a d'une part développé la théorie du théâtre épique et créé la théorie de la distanciation.

Toutes les citations de Brecht proviennent du chapitre *L'Art du Comédien* (in : *Écrits sur le théâtre*. Bibliothèque de la Pléiade) constitué de plusieurs textes écrits à différentes dates. Les mots en italique ont été écrits ainsi par Brecht lui-même.

5.1.3. PRÉSENTATION DE LA SOURCE THÉORIQUE COMPLÉMENTAIRE

Jacques Derrida (1930-2004) a, au cours de sa vie, mis en place une théorie de la déconstruction, visant à repenser toutes les interprétations « classiques » de la philosophie occidentale.

Pour plus de renseignements sur ces sources théoriques, voir les documents en annexe.

5.1.4. BREF HISTORIQUE DE MA REFLEXION

Au départ, comme je l'ai dit plus haut, une volonté de m'interroger sur le sens (ou l'essence) politique du théâtre.

Erwin Piscator avait, à l'époque de son « théâtre prolétarien », mis en place la théorie suivante :

« Il ne s'agit (sic) pas ici d'un Théâtre qui veut mettre l'art à la portée du prolétariat, mais d'une entreprise consciente de propagande, en un mot, il ne s'agit pas d'un théâtre pour le prolétariat, mais d'un théâtre prolétarien. [...] Nous bannissons (sic) radicalement le mot « art » de notre programme ; nos « pièces » sont autant de manifestes grâce auxquelles nous voulons intervenir dans l'actualité et « faire de la politique ». » 1

Il me semblait que le « théâtre politique » pouvait être autre chose que de la propagande. Cette réflexion a été nourrie par la lecture de plusieurs « maîtres », dont Tretiakov :

*« La pièce **Je veux un enfant** [pièce de Tretiakov] [...] est base de discussion. Cela signifie que les conclusions [...] sont offertes au jugement du spectateur. La lecture de cette pièce devant des auditoires variés a déjà montré qu'elle incite tout à fait énergiquement à penser aux questions posées. Telle est sa raison d'être. Elle ne doit pas laisser les gens indifférents.*

Je ne suis pas grand partisan des pièces qui concluent leur développement dramatique par une sentence généralement admise qui équilibre la lutte des forces offerte sur scène. L'intrigue est rondement menée, la conclusion proposée et le spectateur peut aller tranquillement enfiler ses sabots de caoutchouc.

J'accorde un plus grand prix aux pièces dont la réalisation surgit au plus profond des spectateurs hors de l'enceinte de la salle. Non une pièce qui s'enferme dans un cercle esthétique, mais une pièce qui, partie du tremplin esthétique de la scène, se déroule en spirale et s'introduit dans les discussions et dans la pratique extra-théâtrale des spectateurs. » 2

Contrairement donc aux préjugés qui existent à propos du théâtre dit politique, on voit qu'ici la volonté de Tretyakov est de favoriser un débat, un échange d'idées et pas d'imposer une opinion.

Brecht quant à lui prétend que :

« L'attitude du spectateur devant les actes ou les propos des personnages, son adhésion ou son refus ne devaient plus relever du domaine du subconscient, mais du domaine de la conscience claire. » 3

Cela confirme une autre volonté fondamentale qui est de ne pas vouloir « endormir » les consciences, en conditionnant leur réceptivité.

Pour ne pas tomber dans cet écueil et risquer de faire un théâtre de propagande, plusieurs solutions sont imaginées.

Brecht par exemple, propose la solution suivante :

« [...] il faut provoquer l'effet de distanciation. De cette phrase la comédienne ne doit pas faire sa chose, elle doit la livrer à la critique, de sorte qu'on puisse comprendre pour quelles raisons elle est dite et qu'il soit possible de protester. » 4

En d'autres termes, il ne s'agit pas de s'accaparer les propos comme s'il s'agissait des nôtres que nous tiendrions absolument à défendre, mais au contraire de les présenter comme une pensée qui nous est étrangère. Le but de cette pratique est qu' :

« Ainsi son [le spectateur] action ultérieure découlera d'une expérience fondée à la fois sur le sentiment et la réflexion, elle sera donc efficace. En conséquence, la tâche du comédien n'est pas de provoquer une réaction par trop violente du spectateur, ni d'agir sur lui par trop vite; au contraire, il doit susciter une réaction de longue haleine, variée et nourrie d'expériences, qui puisse porter aussi sur les causes sociales profondes des crimes. » 5

A partir de là commence la réflexion sur le traitement en lui-même des textes et des problématiques qu'il contient. Brecht affirme que :

« S'il l'on veut qu'il apparaisse comme le fait social important et problématique qu'il est en réalité, sa représentation devra l'éloigner du public. » 6

Brecht prétend donc que pour pouvoir favoriser la réflexion chez le spectateur, il faut laisser un espace mental entre la source et le récepteur, c'est-à-dire entre le propos et le spectateur. Il l'exprime d'ailleurs fort bien dans cet autre extrait :

« Cette distance que l'historien prend devant les événements et comportements du passé, le comédien doit la mettre entre lui et les événements et comportements du présent. Il doit distancier de nous ces processus et ces personnages. » 7

Erwin Piscator, quant à lui, qui à chaque époque a revu et corrigé ses théories, pense les choses d'une manière un peu différente :

« Dès la première phrase, j'essaie de me faire comprendre, je vise à l'analyse, à la clarté, à la simplicité, et, si cela est nécessaire pour être compris, je tends à la simplification. [...] Et même si le fait de professer une idéologie devait paraître « primaire », cela sera plus important que d'offrir on ne sait quelle production artistique compliquée et incompréhensible. Car, ainsi que le dit Tolstoï, « un art corrompu peut être incompréhensible pour quelques-uns, mais un art sain est toujours compréhensible pour tous ». Je crois que les Allemands sont mûrs aujourd'hui pour une vérité réaliste sans concessions. Et je crois à la responsabilité de l'artiste capable de présenter cette vérité le plus simplement possible. » 8

Piscator, à la différence de Brecht ne cherche pas d'abord la réflexion, mais la compréhension. Naturellement ces deux notions sont cousines et l'une ne va pas sans l'autre, mais il n'en demeure pas moins que la différence fondamentale entre Brecht et Piscator, c'est la suggestion. C'est-à-dire que pour provoquer un résultat similaire (la prise de conscience provoquant la révolte) Piscator va proposer une quantité considérable d'informations dans le but que le spectateur ait toutes les cartes en main pour pouvoir se faire une opinion, contrairement à Brecht, qui lui sera plus dans l'évocation des problèmes sociaux par des actions scéniques théâtralisantes et métaphoriques.

Face à l'immensité d'une telle tâche (la construction d'un spectacle épique), je me suis contraint à ne travailler que sur la voix pendant la durée de l'expérimentation de mars 2006. Bien entendu à ce stade là, ma réflexion allait se complexifier suite à la lecture de Jacques Derrida. Mais avant de citer quelques passages de *La voix et le phénomène*, voici une pensée de Tretiakov :

« Le mot est un geste sonore. » 9

Cette phrase m'a beaucoup interrogé car s'il est vrai que le mot peut avoir autant d'importance que le geste, cela signifie que le choix des mots est aussi important que le traitement qu'on choisit de leur imposer par la suite. En d'autres termes, le mot privé de tout traitement signifie déjà quelque chose en lui-même. Il était donc capital que mon choix de textes, comme je l'explique plus longuement plus loin, soit très précisément justifié.

Il est intéressant de mettre en écho à cette phrase de Tretiakov, une autre de Derrida :

« Tout discours, en tant qu'il est engagé dans une communication et qu'il manifeste des vécus, opère comme indication. Dans ce cas, les mots agissent comme des gestes. » 10

On voit donc que la notion de contenu du discours est fondamentale et donc capital le choix de ce contenu, parce qu'il s'agit d'un cadre communicationnel (inscrit dans une relation à l'autre).

J'étais à ce stade dans ma réflexion au mois de mars 2006. Mais une lecture importante m'a fait me rendre compte d'un élément capital de ma recherche :

« Il ne peut par essence y avoir de signe sans signification, de signifiant sans signifié. » 11

A partir de là une partie de ma recherche devenait caduque. En effet cette difficulté lors de mes expérimentations (voir ci-après) à trouver une manière d'aborder le sens des mots, se trouve tout à coup résolue de manière limpide avec cette phrase. En effet, quelle que soit la manière de faire entendre des mots, ils véhiculeront toujours du sens. Et là se trouve le nœud de ma question, à savoir que :

« Il ne suffit pas, en effet, de reconnaître le discours oral comme milieu de l'expressivité. Une fois qu'on a exclu tous les signes non discursifs qui se donnent immédiatement comme extérieurs à la parole (geste, jeux de physionomie, etc.), il reste encore, cette fois à l'intérieur de la parole, une non-expressivité dont l'ampleur est considérable. » 12

Le problème est donc clair : on ne peut pas réduire le sens des mots. Il s'agit donc maintenant de trouver une manière de les faire entendre qui puisse tout de même continuer de provoquer chez le spectateur un besoin de réflexion. Et dans cette tentative de mise en forme de la parole, Derrida propose une solution :

« Pour réduire l'indication dans le langage et regagner enfin la pure expressivité, il faut donc suspendre le rapport à autrui. Je n'aurai plus alors à passer par la médiation de la face physique ou de toute appréhension en général. » 13

Bien entendu cette pensée reste purement théorique et me paraît difficilement applicable au théâtre. En effet comment « suspendre le rapport à autrui » dans une forme qui se définit intrinsèquement par le rapport acteur/spectateur ? C'est-à-dire qu'en imaginant, cas extrême, que les acteurs soient absents du plateau (cf. spectacle « Les Aveugles » de Maeterlinck/Mise en scène de Denis Marleau), le rapport est conservé par l'illusion de la présence de l'autre. Certes la technique élaborée par Denis Marleau pour son spectacle est autrement plus complexe que celle que j'ai mise en place le 19 septembre 2006 (voir Résultats/Bilan) où il s'agissait uniquement de « masquer » le corps de l'acteur par un simple paravent. Mais malgré tout, je pense que le rapport que l'on peut établir entre le public et une voix uniquement présente sur le plateau de façon off, peut néanmoins suspendre ce que Derrida appelle « la médiation de la face physique ». Dans cette situation, le spectateur sait ou suppose que l'acteur est présent (sur le plateau ou dans l'espace), mais il n'a un contact qu'avec sa voix. Cela, à mon sens, peut être un moyen de créer une réception très particulière et riche de remises en question pour le spectateur quant à sa place et au type de contact qu'il entretient avec la matière représentée.

Voilà l'état d'avancement de ma réflexion en septembre 2006. J'espère qu'elle portera les fruits d'une expérimentation toujours renouvelée dans l'avenir. Il est clair en tous cas que cette volonté de contrecarrer l'idée originelle du théâtre politique était le fruit d'un manque de réflexion préalable de ma part. Parce que les théories et les pratiques des deux grands hommes du « théâtre politique » que sont Piscator et Brecht, ne provoquent pas autre chose que ce que je voulais provoquer moi-même : la réflexion du spectateur.

5.2. CADRE MÉTHODOLOGIQUE

Il s'agit maintenant de présenter le processus de travail qui a été le mien lors de cette période du 9 au 30 mars 2006, qui a débouché sur la présentation pratique du 31 mars 2006.

J'aimerais simplement préciser que l'état d'avancement de ma réflexion en date de septembre 2006 est beaucoup plus avancé qu'il ne l'était en mars. Raison pour laquelle je me permets de rappeler ici brièvement l'état de ma pensée lors de cette période de travail.

En amont de cette semaine d'expérimentation, il m'a fallu résoudre un problème important sinon capital : sur quels textes travailler? Il fallait trouver le support sur lequel expérimenter : une pièce de théâtre traitant d'un problème politique ou social, un article de presse, un tract d'un parti, d'un groupe ou d'un mouvement politique ou un texte théorique ancien ou contemporain? Le choix s'est ensuite resserré entre un extrait de *La Mort de Danton* de Büchner et un extrait de *Mein Kampf* de Hitler. Je voulais en effet trouver un texte dont les propos soient extrêmement clairs, au risque de ne pouvoir avoir sur lui qu'une seule lecture.

Un autre problème fondamental évidemment lorsque l'on parle de voix, c'est celui de la présence du corps qui raconte ou évoque seul déjà trop. Le corps comme « porte-parole de la parole ». J'aurai voulu à l'origine de ma réflexion tenter des expérimentations sur plusieurs types de textes : poésie, roman, essais, articles, etc., mais le temps imparti pour ce travail ne me le permettait pas.

Une autre chose encore concernant la voix blanche, était de déterminer si cette dernière devait être dépassionnée ou si elle l'était par nature au risque de conditionner déjà la réception.

Note : pour la plupart, les informations qui suivent proviennent de notes prises au cours du travail, elles contiennent donc des interrogations et des remarques prises « sur le vif ».

Afin de ne pas surcharger la lecture, nous nous abstenons de mentionner à chaque début de phrase « tenter » ou « essayer » ou encore « essai ».

Considérez donc que toutes les expériences suivantes sont des tentatives de travail qui ont pour unique but l'expérimentation pure et qui donc ne visent pas un résultat précis.

Les indications en *italique* sont des commentaires réalisés après-coup sur le processus de travail.

➤ marque les différentes tentatives.

5.2.1. ESSAIS RÉALISÉS ENTRE LE 9 ET LE 30 MARS 2006

Au départ donc, cette volonté de définir par l'expérimentation ce que pouvait être la « voix blanche ». D'où cette première tentative :

➤ 1 seule respiration.

Maintenir le même rythme tout le long, même si la ou les phrase(s) est/sont longue(s).

➤ Donner les informations simplement, peut-on le faire sans conviction(s) ?

Ne pas fermer les fins de phrases ?

Détacher les mots. Peut-on faire du mot à mot sans énumération ?

Les premières interrogations pointent. Avec cette façon de faire qui consiste à dire les mots sur une seule respiration, avec le même rythme tout au long de la phrase, y a-t-il ou non la possibilité de faire entendre les mots pour ce qu'ils signifient, sans émettre de jugement personnel sur eux ? Ici se pose le problème de la conviction (au sens de défense particulière de ce que l'on dit), et celui de ne pas la faire entendre.

D'autre part, l'énumération est un problème sur lequel je ne me suis pas penché à ce moment là de ma recherche, mais qui reviendra plus tard dans le processus. Peut-être aurais-je dû m'en soucier plus tôt.

➤ Casser grammaire. (Grammaire au sens de l'ensemble des règles phonétiques et syntaxiques, écrites et orales de la langue).

Volume de la voix : voix parlée dans la vie, dans une conversation banale.

Cette indication manque de précision, mais il s'agit d'une voix ni trop chuchotée, ni trop hurlée. Bien entendu, entre ces deux pôles, il existe une variété infinie de possibilités

Un rythme s'impose ?

➤ Chaque mot comme entité en soi, sans logique de sens entre les mots.

Un rythme robotique s'impose, qui est la conséquence du traitement imposé aux mots, qui ont tous la même valeur et sont pris comme des entités isolées les unes des autres.

Problème rencontré à ce stade : une seule respiration sous-entend le sens de la phrase, donc contradictoire avec ce qui précède.

➤ Plusieurs respirations.

Débouche sur une manière de prendre la langue proche de celle pratiquée par Claude Régy.

Pas voix mystique, mais voix informative.

Comment ne pas mettre de conviction ?

Le problème de la conviction refait surface. Car après avoir tenté de donner les mots comme des entités, les uns isolés des autres sur plusieurs respirations et être arrivé proche de la technique de Claude Régy, je me suis rendu compte qu'il me fallait absolument trouver une voix « informative », tout en continuant de rechercher la définition de la voix blanche. Donc, à ce stade, blanche mais informative.

Problème rencontré à ce stade : les mots seuls produisent du sens.

Si l'on casse la logique du sens, on va contre l'information.

Il est intéressant de constater qu'à cette étape de la recherche, j'avais le pressentiment que l'on ne pouvait pas aller contre le sens des mots, ce que viendra me confirmer la lecture de Derrida. A ce stade, je pensais donc qu'il fallait trouver une manière de conserver la logique du sens des phrases, tout en obtenant un traitement particulier de la langue. Pour ce faire, je tentais les expériences suivantes :

- Casser la prononciation habituelle des mots en rallongeant les voyelles (aller plus vite et faire des élisions est une pratique quotidienne).

Volonté de ne pas faire « comme dans la vie », c'est-à-dire ne pas vouloir aller trop vite, ayant l'impression que la vitesse et les élisions sont monnaie courante dans le quotidien et qu'au contraire le fait de tout ralentir serait plus ressenti par le spectateur comme une pratique « épique », au sens d'étrangère au quotidien. Bien entendu, ce sont là des considérations assez pauvres, puisqu'il y aurait moyen évidemment de créer un rapport d'étrangeté aussi, avec un traitement rapide de la langue. Quoi qu'il en soit voilà les tentatives suivantes que je m'efforçai de faire :

- Rallonger le [e] dans une respiration. Garde le sens.
- Aller au bout de la respiration, même si elle n'amène qu'au milieu d'une phrase. « Jusqu'à la constriction de l'asphyxie finale ». Valère Novarina.

Cette volonté de travailler avec une seule respiration par phrase, ou plus exactement de dire le maximum de mots qu'une seule respiration permet, est une tentative esquissée un peu avant dans cette recherche (voir plus haut), laissée de côté pour tenter d'autres choses, et à laquelle je reviens à cet endroit.

Garder la logique du sens des autres mots, mais le [e] (une des lettres les plus fréquentes dans le français) rallongé vient casser cette logique.
Mais le sens est perçu quand même, je crois.

Toujours cette interrogation par rapport au sens, la façon de le donner à entendre tout en cassant une certaine logique (au sens de manière quotidienne de faire).

Problème rencontré à ce stade : les [e] racontent l'hésitation.

Si l'on tente d'aller jusqu'au bout du souffle, alors l'arrêt du souffle au milieu d'une phrase n'est pas dans la logique du sens.

Est-ce que le sens est malgré tout conservé ?

Comment concilier l'anormalité extra quotidienne du traitement avec le don du sens informatif des phrases ?

- Volonté de ne pas créer une « musique » avec la langue, donc le choix est fait de ne rallonger que les [e].

Le [e] se trouve souvent dans les déterminants.

Si le [e] n'est rallongé que dans les déterminants, alors cela raconte l'hésitation.

Problème rencontré à ce stade : doit-on ou non transmettre une conviction ? La conviction est-elle dans l'interprétation ou dans les mots ?

Sentiment d'être bloqué.

A ce stade de mes expérimentations, j'étais bloqué sur le terrain du sens que les mots conservent malgré tous les traitements possibles. Il me semblait cependant que l'on pouvait tenter encore une autre expérience :

➤ Question de rythme et de volume.

L'essai d'une voix chuchotée raconte la conspiration.

L'essai d'un débit rapide raconte le stress, l'énervement.

Naturellement ces considérations, avec le recul du temps, me paraissent creuses, car comme c'était le cas plus haut pour la vitesse du débit, il est clair qu'ici le volume ne peut pas être une question aussi rapidement résolue.

➤ Essai d'une voix en spiccato, aller vers la partition musicale.

Si l'on tente le mot à mot, alors la logique du sens est cassée et cela devient robotique. Mais, réflexion faite, le robot pourrait être un moyen de faire passer un certain non-engagement.

➤ Marquer tous les sons, exagérer les consonnes pour faire résonner les voyelles.

➤ Ne faire aucune liaison. Chaque mot comptant pour lui-même. Rythme différent pour les mots à plusieurs syllabes.

Maintenant le travail consiste à trouver une sorte de musicalité de la langue, en conservant les expériences précédentes concernant les mots comme entités isolées.

➤ Être plus rapide à l'intérieur des mots, sinon on arrive à une uniformisation robotique.

Là, il s'agit de créer deux rythmes distincts : celui d'un mot à l'autre (le temps de pause entre chaque mot) et celui du mot en lui-même (plus ou moins de syllabes donc plus ou moins de temps).

Attention à ce que l'énergie mise dans le dire ne devienne pas un énervement ou un autre sentiment.

Toujours la volonté de ne pas colorer le propos.

Le rythme musical colore le propos. Peut-être pas forcément si le rythme n'est pas complètement réglé.

Là, je me demande si le fait de ne pas créer absolument un rythme défini pour donner à entendre le texte, pourrait empêcher de conditionner une certaine réception du sens. En fait il s'agit là d'une illusion, car en vérité si il existe un moyen musical pour accompagner ce texte, il ne s'agit pas d'une vague improvisation, mais d'un canevas extrêmement précis. Mais ce sont des réflexions que je me suis faites après-coup.

➤ Le rythme adopté est celui d'une marche rapide.

Il me semble que cela manque de précision, les questions de rythmes, on le sait, sont des problèmes extrêmement complexes à résoudre. Mais dans ce cas précis, il s'agissait de chercher un rythme et donc d'en essayer plusieurs. Cette formule est donc une manière de définir le rythme expérimenté.

➤ Attention aux accélérations.
Rythme toujours semblable, donc antinaturel.

Trouver un rythme « épique » donc distancié qui permette une distance entre le texte proféré et le spectateur. Distance créant un espace de réflexion.

- Début des mots toujours sur le temps.
- Toujours même durée (respiration) entre la fin du mot et le début du mot suivant, même quand le [e] est étiré.

Produit un résultat qui paraît vraiment ridicule, mais que faire d'autre ?

A ce stade, il me semblait en effet que le résultat produit, mis en résonance avec la question initiale était parfaitement ridicule, et très vite la constatation suivante s'imposa : « tout ça pour ça ». Mais il ne fallait pas désespérer et continuer la recherche.

- Essai d'une prononciation des consonnes et des voyelles de façon séparée : produit un effet de rythmique sans sons : [l] + [o] = [lo].

Le sens et le mot sont complètement déconstruits.

Le problème du sens revenait de plus belle avec cette expérience, mais il fallait, croyais-je, peut-être tenter l'inverse :

- Essai de la même chose mais en sens inverse : voyelles puis consonnes (sons puis résonateurs).

Si ceci est fait sur une seule respiration, le résultat se trouve entre la voix et le chant.

J'arrivais donc ici à la forme présentée le 31 mars 2006. Mais à ce stade la recherche était loin d'être terminée et voilà encore quelques questionnements de « dernière minute » :

Est-ce qu'il faut garder cette façon de faire tout le long de la phrase ?
Il paraît plus intéressant de garder uniquement le sens [consonne puis voyelle].
Les sons sont conservés, on arrive à une forme de psalmodie.
Peut-on l'appeler « voix blanche » ?

Jusqu'au dernier moment avant la présentation publique de ce travail, cette question m'a obsédé, au point qu'en ce jour du 31 mars 2006, je n'avais pas trouvé une réponse par l'expérience à ma question sur la définition de la « voix blanche ».

6. RÉSULTATS / BILAN

En regard de ce que nous venons d'exposer dans le chapitre précédent, il s'agit maintenant de tirer quelques conclusions sur le travail de mars 2006.

D'abord un constat quant au travail en lui-même. A plusieurs reprises lors des expérimentations, il me semble ne pas être aller assez loin ou ne pas avoir été assez précis. En effet, en ce qui concerne l'énumération ou le travail avec une seule respiration, j'ai très vite été tenté de passer à autre chose, n'obtenant pas immédiatement le résultat escompté.

Plusieurs fois, avec le « volume de la voix : voix parlée dans la vie » ou avec le débit de parole, ou encore avec certaines expérimentations très vite analysées et (faussement) comprises, il me semble avoir manqué de précision et de persévérance pour trouver d'autres consignes plus exigeantes.

D'autre part, en ce qui concerne ma recherche initiale, il est vrai que cette expérimentation ne m'a pas permis d'en faire le tour et de pouvoir, à l'issue de ces recherches, posséder une (ma) définition de la « voix blanche ».

Donc mon hypothèse n'a pas à être infirmée ou confirmée, puisque je considère ma recherche comme non-achevée.

Cependant, je tire un bilan extrêmement positif de ces recherches qui m'ont permis de confronter des idées théoriques avec une mise en branle très concrète. Et cela est fondamental je crois, surtout avec la matière théâtrale, de constamment établir un aller-retour entre la théorie et la pratique.

De plus cette expérimentation présentée le 31 mars 2006, sera retravaillée et représentée le 19 septembre prochain. Ce jour-là, je m'efforcerai de présenter un travail en deux parties : l'une tâchera de créer un rapport « direct » avec l'actant, présent en chair et en os, l'autre tâchera de créer un rapport uniquement avec la voix de ce dernier. Une volonté donc de constater les différences de perception que provoquent la présence ou l'absence du corps de l'acteur, et par là même du rapport « standard » que le théâtre met en branle.

Une expérience donc qui tentera de « livrer » des informations du type actualités, de façon la plus neutre possible, en réutilisant bien sûr les expériences menées au mois de mars 2006, mais en la complétant avec l'observation que j'ai pu faire depuis de la manière qu'a José Setien (journaliste de France Inter) de donner les informations. Cette manière de faire m'a beaucoup interrogé depuis, au point de vouloir tenter de la reproduire, mais cette fois ci sans la distance acteur/auditeur que provoque fatalement la radio.

Post-bilan : nous allons maintenant tenter de tirer un bilan du travail présenté le 19 septembre 2006. Pour cette deuxième présentation, il s'est agit pour moi de repartir des conclusions que j'avais pu tirées de mes expérimentations du mois de mars 2006. Comme je l'explique plus haut (voir Résultats/Bilan), je projetais de travailler sur *l'actualité* pour ce deuxième passage. Pour cela, j'ai cherché un thème à partir duquel une expérimentation serait possible.

« L'affaire Benoît XVI », comme on peut aisément la dénommer, me semblait correspondre à mon souhait. En effet, il y avait une masse d'informations disponible concernant cette affaire et donc une grande variété de sources possibles. Mon choix s'est précisé sur deux textes, deux types de textes, l'un journalistique, du type article de presse et l'autre du type conférence (en réalité le texte même de la conférence de Benoît XVI, à l'origine de toute cette affaire).

Pourquoi ces sources? D'une part parce qu'elles ne présentent pas les mêmes caractéristiques. Alors que l'article se contente d'énumérer des faits entrecoupés d'avis, la conférence elle, défend un point de vue bien précis. D'autre part il me semblait intéressant de voir si mon traitement « voix blanche/voix neutre » pouvait s'appliquer à plusieurs types de textes.

A suivi un travail de *coupes* dans les deux textes d'éléments qui me semblaient trop précis ou faisant référence à des faits trop isolés ou connus seulement de quelques spécialistes. Ces éléments risquaient à mon sens de détourner l'attention du spectateur/auditeur de l'essentiel. Dans le même ordre d'idées, j'ai également supprimé tous les noms de famille, ne conservant que les fonctions, afin de ne pas embrouiller la perception avec des éléments inconnus.

L'article de presse étant construit, comme je l'ai dit plus haut, sur une alternance de faits et d'avis, il me fallait résoudre le problème du traitement des citations (avis). J'ai donc supprimé encore une fois toutes les citations sonnantes comme des slogans.

A ce stade du travail, je me suis rendu compte que mes deux sources devenaient malgré moi des textes aux idées trop peu claires ou au contenu trop peu orienté, et que donc mon « traitement » devenait inutile, puisque d'une certaine façon il était déjà intrinsèquement contenu dans l'écriture même. C'est alors que j'ai décidé de revenir au texte d'Hitler tiré de *Mein Kampf*, dont le propos est, quant à lui, on ne peut plus clair et limpide.

J'ai ensuite, comme j'avais projeté de le faire, appliqué à ce texte le « traitement » né de mes expérimentations de mars 2006, enrichies de la « méthode » de José Setien, dont je parle plus haut. Le résultat a donc été présenté le 19 septembre 2006 en deux étapes, l'une avec l'actant « à vue », l'autre avec l'actant « absent », cela afin d'observer les différences de perceptions que la présence/l'absence du corps de l'acteur peuvent provoquer. Au vu des réactions du jury et du débat modeste mais réel qui en a suivi, je tire un bilan très positif de cette présentation, en sachant que cette recherche reste ouverte et riche d'enseignements, de questionnements et de remises en question.

7. CONCLUSION

A la lumière de ce que nous venons de voir, je pense que cette expérience était de nature à questionner nos désirs de théâtre. De ce point de vue, il me semble qu'elle a été très enrichissante, parce qu'elle m'a permis de voir qu'une recherche en matière théâtrale est quelque chose d'extrêmement précis et circonscrit. Ma question initiale était donc trop large, mon expérimentation trop imprécise pour pouvoir véritablement aboutir à un résultat probant. Néanmoins, je garde de ce travail un désir toujours renouvelé de questionner ma pratique quotidienne.

8. NOTES

Suivent toutes les références bibliographiques *précises* des citations utilisées pour ce travail.

1. Erwin Piscator. *Le théâtre politique*. L'Arche. 1962. (1929). Chapitre III. « Le théâtre prolétarien 1920-21. » Page 38.

2. Serge M. Tretiakov. « *Hurle Chine* » et autres pièces. *Écrits sur le théâtre*. L'Âge d'homme. 1982. [« Qu'écrivent les dramaturges ? », *Rabis*, numéro 11, 1927.] Page 151.

3. Bertolt Brecht. *Écrits sur le théâtre*. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. 2000. *L'Art du Comédien. Chapitre 4 : Sur la distanciation dans le jeu*. 1936. *Effets de distanciation dans l'art dramatique chinois*. Page 818.
4. Idem. Page 828.
5. Idem. *Chapitre 6 : Sur un nouveau mode de jeu*. 1938. [Une simple reconstitution]. Page 869.
6. Idem. *Chapitre 4 : Sur la distanciation dans le jeu*. 1936. *Théâtre épique, éloignement*. Page 829.
7. Idem. *Chapitre 9 : Autour de « Description succincte [...] »*. 1940. *Description succincte d'une nouvelle technique d'art dramatique produisant un effet de distanciation*. Page 901.
8. Erwin Piscator. *Supplément au théâtre politique (1930-1960)*. Théâtre populaire. Numéro 47. 3^e trimestre 1962. Page 13.
9. Serge M. Tretiakov. « *Hurle Chine* » et autres pièces. *Écrits sur le théâtre*. L'Âge d'homme. 1982. [Zrelichicha, numéro 8, 1922.]
10. Jacques Derrida. *La voix et le phénomène*. Quadrige/Puf. 1967. Chapitre 3. « Le vouloir-dire comme soliloque ». Page 40.
11. Idem. Chapitre premier. « Le signe et les signes ». Page 17.
 Peut être est-il bon de rappeler brièvement les définitions des quelques notions évoquées ici par Derrida :
Signe : unité linguistique constituée de l'association d'un signifiant et d'un signifié.
Signification : ce qui signifie, représente un signe, un geste, un fait, etc... / sens et valeur d'un mot.
Signifiant : forme concrète (image acoustique, symbole graphique) du signe linguistique.
Signifié : contenu sémantique du signe linguistique, concept.
12. Idem. Chapitre 3. « Le vouloir-dire comme soliloque ». Page 39.
13. Idem. Chapitre 3. Page 44.

9. BIBLIOGRAPHIE

- Erwin Piscator. *Le Théâtre politique*. L'Arche. 1962. Publié à l'origine en 1929.
- Erwin Piscator. *Supplément au théâtre politique (1930-1960)*. Théâtre populaire. Numéro 47. 3^e trimestre 1962.
- Serge M. Tretiakov. « *Hurle, Chine !* » et autres pièces. *Écrits sur le théâtre*. L'Âge d'homme. 1982.
- Bertolt Brecht. *Écrits sur le théâtre*. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. 2000.
- Jacques Derrida. *La voix et le phénomène*. Quadrige/Puf. 1967.

10. ANNEXES

«LE THÉÂTRE POLITIQUE» par Aurore FALSE

I - Qu'est-ce que le théâtre politique ?

Art public par excellence, le théâtre, qu'il le veuille ou non, exerce une fonction publique. Mais la catégorie même du théâtre politique ne remonte guère qu'au début des grands bouleversements culturels du vingtième siècle.

Le théâtre politique ne se confond pas avec des contenus idéologiques. Il exige aussi un bouleversement des formes théâtrales et c'est à ce titre qu'il prend place dans l'évolution de la mise en scène. Le metteur en scène allemand Erwin Piscator est parmi les premiers à vouloir placer le théâtre au service des mouvements révolutionnaires.

Puisque l'adjectif « politique » est dérivé d'un substantif grec, polis, désignant la cité, tout théâtre s'inscrivant au sein de la collectivité est forcément politique.

Le théâtre politique est lié au théâtre épique, qui, lui, est fondé sur la tension dramatique, le conflit, la progression régulière de l'action. Le théâtre épique entreprend de retrouver et de souligner l'intervention d'un narrateur, c'est-à-dire d'un point de vue sur la fable et sur la mise en scène. Pour cela, il fait appel aux talents du compositeur, du dramaturge, du fabuleur, du metteur en scène, de l'acteur bâtissant son rôle, discours après discours, geste après geste. Pas plus qu'il n'existe de théâtre purement dramatique et « émotionnel », il n'y a pas de théâtre épique pur. Ceux qui donnèrent au théâtre épique son nom sont Brecht et avant lui Piscator, dans les années 1920, car le style de jeu dépassait la dramaturgie classique.

II - A quoi sert le théâtre politique ?

Le théâtre politique apparaît dans certains pays pour exprimer la contestation. Il y a eu des précurseurs avant le XX^{ème} siècle comme dans la tragédie hellénique du V^{ème} siècle avant Jésus Christ, ainsi que Shakespeare au XVII^{ème} siècle. De même, « Le Mariage de Figaro » provoque des remous dans le Paris aristocratique de l'époque. La bourgeoisie européenne en voie d'émancipation saura faire du théâtre une arme avec Diderot, Lassigny.

Au XX^{ème} siècle, c'est surtout en Europe de l'Est que le théâtre politique est le plus important, car il apparaît dans les pays opprimés, contestataires. Dans cette Europe bourgeoise entre deux siècles, le Norvégien Ibsen et l'Irlandais Shaw tiennent aussi leur place en proposant un théâtre critique, soumettant les problèmes à discussion.

C'est en Union Soviétique et en Allemagne sous la République de Weimar que le théâtre connaît son plus haut degré de politisation grâce aux groupes amateurs, aux milieux de travail et aux mouvements de jeunesse qui élaborent un répertoire au service de la révolution de l'héritage actuel, le réemploi des traditions populaires, la promotion d'un répertoire en prise sur les transformations sociales et mentales, ainsi que des pratiques théâtrales à travers des spectacles de masse, les journaux vivants. Quant à la formule même du « théâtre politique », elle est due à Piscator, qui résume sous ce titre, dans un ouvrage de 1929, ses réalisations de metteur en scène prolétarien-révolutionnaire à Berlin, sous la république de Weimar. Il s'agit pour lui d'ouvrir le théâtre à l'histoire en marche, d'en tirer des leçons propres à nourrir la conviction et à stimuler l'engagement.

Le « théâtre d'actualité » (*Zeittheater*) et le théâtre épique de Brecht contribuent de leur côté à la politisation de la scène dans l'Allemagne des années 1920, le premier en s'appuyant sur le reportage et le document, le second en développant une stratégie de la distanciation. Inspiré tant par la revue rouge de Piscator que par l'exemple des « blouses bleues » soviétiques, un théâtre de propagande se dessine en Allemagne, mais aussi dans une bonne partie de l'Europe, et jusqu'au Japon, essentiellement sous l'impulsion des partis communistes : des troupes constituées de travailleurs interviennent dans les réunions politiques, dans les lieux publics, aux portes des entreprises, avec des « scènes courtes » élaborées collectivement à partir de l'expérience ouvrière pour animer autrement la lutte des classes. Le nazisme allemand et le fascisme italien avant lui ont également compris que le théâtre était un enjeu : un moyen de politiser l'art entre autre dans un sens raciste et sexiste tout en esthétisant la politique.

En Espagne où n'avait pas manqué depuis la fin du XIX^{ème} siècle des tentatives pour créer un théâtre de peuple, se développe de 1936 à 1939, dans la résistance à l'agression franquiste, un théâtre d'urgence, voire de guérilla.

Aux Etats-Unis, c'est l'État rooseveltien du New Deal qui subventionne de 1935 à 1939 le « Federal Theater Project », destiné à enrayer le chômage des gens de théâtre et plus généralement des intellectuels. Cette entreprise aboutit entre autres à des pratiques qui dénoncent les abus sociaux : reviennent alors les journaux vivants. En 1939, une fois la crise surmontée, l'expérience fut abandonnée, certains des participants étant maintenant accusés de communisme et de menées anti-américaines.

En Union Soviétique, le « réalisme social » instauré sous Staline dans son « État du peuple tout entier », donc sans « contradictions antagonistes », annule la notion de théâtre politique avec ce qu'elle recèle de charge critique et d'alternative possible : ce qui reste de l'agit propagande est mis au service de la mobilisation économique.

En France, le Front Populaire propose une démocratisation de la culture, et non une révolution de celle-ci. Les représentations du 14 juillet et de *Danton* de Romain Rolland, la création de *Naissance d'une*

cité de Jean Richard Bloch, paraissent faire partie des rares tributs payés à l'actualité politique, ce répertoire excédant à peine les limites du théâtre populaire selon Gémier, tandis que le groupe Octobre se dissout à la fin de l'année 1936, après avoir survécu à la disparition de la FTOF (Fédération du Théâtre Ouvrier de France). Le groupe Octobre était la seule troupe française d'agit propagande, ce terme ayant été formé dès 1917 en URSS et également employé en Allemagne et aux États Unis. En URSS, ces comédiens d'État sont des acteurs semi-professionnels. Ils s'efforcent de sensibiliser la population à une situation politique ou sociale par des « spectacles-trous ». Il y a aussi des interventions de rue lors des meetings et fêtes populaires, ou encore lors de grèves. C'est cette dernière activité qui a rendu célèbre le Cervantès, qui est joué dans les grands magasins parisiens « occupés ». Le groupe Octobre avait obtenu, en 1933, le premier prix du Festival International de Théâtre Ouvrier à Moscou avec *La Bataille de Fontenoy* de Jacques Prévert, et, à vrai dire, c'est la venue de ce dernier qui a cimenté et fait vivre l'équipe. Cette équipe comptera dans ses rangs : Buissières, Jacques Bernard Brunius, puis Maurice Baquet en 1934, Roger Blain et J-L Barrault en 1936.

Le théâtre politique a un impact important dans la première moitié du 20^{ème} siècle, ainsi que lors de la décolonisation, lors de certaines guerres comme celle du Viêt-nam, ou de l'oppression présente lors de la seconde moitié du 20^{ème} siècle.

Après la Seconde Guerre Mondiale, le théâtre allait s'engager plus directement sur le terrain politique. En France, Jean Genet évoqua les déchirements de la guerre d'Algérie dans *Les Paravents*. En Angleterre, la pièce de John Osborne, *La Paix du dimanche*, de 1956, fut prise comme emblème par « les jeunes hommes en colère » des années 1950.

Aux États-Unis, le Living Theater, fondé par Julian Beck et Judith Malina, voulut faire du théâtre un pôle de contestation, foyer de la non-culture, tout en définissant de nouvelles règles dramatiques.

En Allemagne, sous l'influence de Brecht, de nombreux dramaturges écrivaient des pièces documentaires, se fondant sur des événements historiques, et en posant la question des devoirs moraux et sociaux de l'individu. C'est le cas dans *Le Vicaire* de Rolf Kochhuth (1963), qui traite du silence du pape Pie XII durant la Seconde Guerre Mondiale.

III - Les grands meneurs du théâtre politique.

Marx Reinhardt va former Erwin Piscator, qui est né le 17 décembre 1893 à Ulm et qui est le véritable père du théâtre politique. Erwin Piscator est un metteur en scène et un directeur de théâtre allemand, qui, après s'être formé au métier de comédien et de metteur en scène, fonde en 1919 la Compagnie de la Tribune, afin d'y présenter des pièces laissant transparaître l'influence de l'expressionnisme et du travail engagé, mené par le théâtre prolétarien.

Ce dernier, fondé par Karl Heinz Martin, fut dirigé par Piscator à partir de 1920. Celui-ci tente dans l'Allemagne du chômage et de l'inflation des années vingt un théâtre dont les multiples effets déboucheraient sur une prise de conscience de la vie sociale et politique. C'est le marxisme qui le guide. Pour cela, il multiplie les techniques : haut-parleurs, ombres chinoises, scènes tournantes, projections fixes (de slogans, de documents divers), séquences cinématographiques.

De 1919 à la prise de pouvoir de Hitler, Piscator dirigea et équipa cinq salles. Dans différents théâtres berlinois, mais surtout à la Volksbühne qu'il dirigea de 1924 à 1927, puis au Theater am Nollendorfplatz (1927-1928), Piscator et ses collaborateurs, au nombre desquels figurait l'auteur dramatique Bertolt Brecht, inaugurèrent l'utilisation de scènes simultanées et l'insertion de projections cinématographiques dans les pièces. Le meilleur exemple du genre reste la mise en scène de *Raspoutine* en 1927.

Piscator concevait le théâtre comme un outil permettant d'enseigner l'histoire et le politique, comme il l'explique dans son livre « Le théâtre politique » de 1929. Cet auteur se méfie des auteurs dramatiques, son côté démiurge s'accommode mieux des adaptations de romans. Il préconise d'ailleurs déjà le théâtre épique, c'est-à-dire narratif.

De 1931 à 1936, Piscator vécut et travailla en Union Soviétique, puis il résida en France jusqu'en 1939. Il partit ensuite pour les États-Unis avant de s'installer en Allemagne de l'Ouest en 1951, à la différence de Brecht et d'autres qui préférèrent l'Allemagne de l'Est. De 1962 à 1966, il dirigea la Frei Volksbühne à Berlin Ouest, mettant en scène la première des deux pièces controversées, *Le Vicaire* (1963) de Rolf Kochhuth et *L'Instruction* (1965) de Peter Weiss. Piscator influença nombre de metteurs en scène, dont Joan Littlewood, la fondatrice du Théâtre Workshop en Angleterre. Il s'éteignit à Sternberg, le 30 mars 1966. Erwin Piscator cherchait à traduire sur scène le destin des masses en prétendant que « le facteur héroïque » de la nouvelle dramaturgie n'est plus l'individu avec son destin personnel et particulier.

Jean-Paul Sartre (1905-1980) est aussi un auteur du théâtre politique. C'est un philosophe, un dramaturge, un romancier et un journaliste politique français, qui fut une personnalité majeure de la vie

intellectuelle française de la seconde moitié du vingtième siècle.

Sartre fut mobilisé en 1939, fait prisonnier en 1940 et libéré la même année. Il participa à la résistance en fondant d'une part *Socialisme et Liberté*, qui n'eut qu'une existence brève, et d'autre part en étant membre du Comité des Écrivains.

La publication de *L'Être et le néant* en 1943, ainsi que la représentation de deux de ses pièces, *Les Mouches* en 1943 et *Huis Clos* en 1944, firent de lui un des grands représentants de la philosophie, de la liberté et des idées de la résistance.

À la fin de la guerre, Sartre abandonna l'enseignement et fonda Les Temps Modernes en 1945, qui deviendra une revue importante de la gauche intellectuelle, son contenu restant essentiellement politique.

Jean Anouilh, avec *Antigone*, a aussi voulu transmettre un message sous l'occupation. D'ailleurs, cette pièce, *Antigone*, a toujours voulu transmettre un message, même au temps de l'Antiquité.

De même, Alfred Jarry, avec *Ubu Roi*, a également voulu transmettre un message. En 1896, le metteur en scène symboliste Lugné-Poe montait cette pièce, farce provocante et excentrique, libre fantaisie sur le thème de Macbeth. La pièce mettait en scène des personnages-marionnettes dans un monde improbable et à travers des dialogues volontiers obscènes. Sa valeur repose sur son pouvoir de transgression, par rapport à toutes les normes et à tous les tabous qui pesaient alors sur le théâtre. *Ubu Roi* allait être l'une des principales sources d'inspiration des futurs avant-gardistes, et notamment du théâtre de l'absurde des années 1950.

Brecht (1898-1956) travailla, lui, avec Piscator. Il était originaire d'Augsbourg, ville bavaroise. Révolté contre l'ordre moral, l'armée, la religion, les théories politiques et les philosophies fondées sur la volonté de puissance, Brecht donne dans un anarchisme qui inspire ses premières œuvres : *Baal*, *Dans l'épaisseur des villes*, *Tambours dans la nuit*. En 1922, à Berlin, où fermentent la politique, la révolution, la littérature, la misère, la richesse et la prostitution, Brecht commencera sa véritable carrière : en douze ans, avec une douzaine de pièces parmi lesquelles *Homme pour Homme*, *La Vie d'Édouard II d'Angleterre*, *Mahagonny*, et surtout *L'Opéra de Quat'sous* en 1928, il conquiert une certaine renommée.

Mais les événements politiques à partir de la prise du pouvoir de Hitler en 1933 rendent l'existence invivable aux intellectuels de gauche. Brecht s'exile, et désormais ses pièces « décrivent » et analysent le phénomène nazi. En 1938 est écrit *Mère courage*, et en 1945 *Le cercle de craie caucasien*. Après des années difficiles aux États-Unis où l'on se méfie de ce « communiste », et où le succès ne lui vient qu'après son départ avec *La Vie de Galilée*, Brecht regagne l'Allemagne, qui réagit vivement à la représentation en 1952 de *La Bonne Aïe de Sé-Tchouan* (1940). Il choisira de vivre à l'Est avec sa femme, la grande actrice Hélène Weigel.

Tout en gardant sa liberté intellectuelle par rapport au communisme officiel, il donnera des œuvres d'inspiration marxiste souvent écrites bien antérieurement. Pédagogue et moraliste, Brecht, ayant découvert contre l'actuelle misère sociale et politique l'arme qui sauvera ses contemporains, se détourne de la gratuité du jeu littéraire et cherche à « provoquer » la pensée. Le danger de toute provocation est de rester elle-même gratuite : l'intérêt du message promis doit donc combler l'attente suscitée. Ses thèmes de prédilection sont les problèmes de la propriété, de l'argent, de la guerre, et de l'hitlérisme. Par ailleurs, des pièces de Brecht sont jouées dans de petits cercles de jeunes, semblables au Groupe Octobre en France. Le théâtre de Brecht rejette toute psychologie : il nous montre des situations historiques, sociales, à travers ses personnages. Chaque pièce consiste en la narration d'une phase de l'épopée humaine, en la démonstration des mécanismes d'une structure sociale. L'acteur, l'objet composant le décor, ne sont que des signes avec lesquels l'auteur raconte son histoire. Ils n'existent pas, ils signifient. On ne doit pas s'attacher à eux, mais au réel qu'ils dénoncent et annoncent.

En Italie, Dario Fo représente le théâtre satirique, de 1959 à 1967. C'est la période « bourgeoise » de Fo : il écrit et interprète sept comédies, destinées au théâtre « bourgeois », mais dans lesquelles s'affirme la volonté de pousser plus loin l'exploration de la culture populaire, et de promouvoir, grâce à l'ironie et au grotesque, une critique à la fois sociale et politique de l'époque. Fo dénonce, par le biais de la satire : les industriels, le clergé, la mafia, et parle des problèmes quotidiens dans la vie des masses. Les pièces de Fo sont donc en rapport direct avec ce qui se passe dans la société.

Dans le contexte international et national de 1968, Dario Fo constate d'autre part qu'être un artiste « ami du peuple » ne correspond plus à ce qu'il cherche. Il décide de devenir un artiste « au service du mouvement révolutionnaire prolétarien », un « jongleur du peuple au milieu du peuple, dans les quartiers, dans les usines occupées, sur les places, dans les marchés couverts, dans les écoles », et de rompre avec le théâtre institutionnalisé. La révolution chinoise, les événements de 1968, les mouvements de lutte en Italie ont aussi amené Dario Fo, Franca Rame et quelques-uns de leurs camarades à sortir des circuits théâtraux habituels. Tous les membres de la compagnie n'étant pas d'accord avec la nouvelle orientation, la compagnie est dissoute. Dario Fo et Franca Rame créent

l'association Nuovo Scena, qui se déclare « au service des forces révolutionnaires susceptibles de porter au pouvoir la classe ouvrière ». Nuovo Scena décide de présenter ses spectacles dans le circuit dit « alternatif » de l'Association Récréative et Culturelle Italienne (ARCI). Ce circuit alternatif s'insère dans les luttes politiques des partis de gauche et en particulier du Parti Communiste Italien.

IV - Conclusion.

Le théâtre politique, depuis sa création, s'est étendu vers d'autres continents (américains, asiatiques). Au début, c'est surtout en Europe que les pièces politiques sont importantes, mais dans tous les pays où la contestation est présente, ainsi que l'oppression, le théâtre politique apparaît peu à peu. Ce théâtre politique a permis de dire, et permet encore de dire ce qui ne va pas dans le pays. Il a été et est encore très important au XX^{ème} siècle. Il a évolué depuis sa création, car chaque acteur, auteur, metteur en scène a ajouté sa touche personnelle au théâtre. Celui-ci sert donc la société et les hommes.

Source : recherche internet.

Bertolt Brecht (né **Eugen Berthold Friedrich Brecht**), est un poète, metteur en scène et dramaturge allemand né le 10 février 1898 à Augsburg (en Bavière), décédé à Berlin le 14 août 1956.

Fils d'une famille bourgeoise, Bertolt Brecht commence à écrire très tôt (son premier texte est publié en 1914) et entame des études de philosophie puis de médecine à Augsburg. En 1918, après la Première Guerre mondiale où il fut infirmier, il écrit sa première pièce, *Baal*. Suivent en 1919 et 1921 les pièces *Tambours dans la nuit* (*Spartacus*) et *Dans la jungle des villes*. Ces trois œuvres montrent son côté anarchiste.

En 1924, il rejoint le Deutsches Theater de Reinhardt à Berlin, avec l'actrice Hélène Weigel, qui monte ses pièces. La même année, Elisabeth Hauptmann devient sa maîtresse et son « nègre ». Ses pièces apportent la polémique jusqu'en 1928 où il crée *L'opéra de quat'sous* (musique de Kurt Weill), un des plus grands succès théâtraux de la république de Weimar.

Il épouse Hélène et devient marxiste. La montée du nazisme le force à s'exiler de l'Allemagne en 1933, où son œuvre est interdite et brûlée. Il parcourt l'Europe (Danemark, Finlande, puis Russie), avant de s'installer aux États-Unis d'Amérique, en Californie, qu'il doit également quitter en 1947 à cause de ses idées marxistes. Durant cette période, il écrit une grande partie de son œuvre dont *La vie de Galilée*, *Mère Courage et ses enfants*, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, *Le Cercle de craie caucasien* et *Petit organon pour le théâtre* où il exprime sa théorie du théâtre épique et de la distanciation.

En 1949, il s'installe définitivement à Berlin-est où il dirige le *Berliner Ensemble* par lequel il exprime ses prises de position socialistes. Il fonde aussi le « Théâtre épique », de mouvance marxiste. Il soutient la dictature communiste de Walter Ulbricht et déclare cyniquement face aux mouvements de protestation en RDA, « *Si le peuple pense mal, changeons le peuple !* » Devenu une figure quasi-officielle du régime de la RDA, il obtient le prix Staline international pour la paix en 1955 et meurt un an plus tard d'un infarctus.

Erwin Piscator (17 décembre 1893 – 30 mars 1966), communiste dans l'Allemagne du début du XX^e siècle.

Théâtre et politique

Erwin Piscator est un communiste qui se sert du théâtre comme outil politique. Il a créé le théâtre prolétarien. Le théâtre était fort populaire à son époque. Il se pose des questions. Il aimait bien dire que la génération de 1914 était morte pendant la guerre, même si elle n'avait pas péri sous les obus. Les hommes et le théâtre ne peuvent plus être les mêmes. Il utilise donc le théâtre pour reconstruire l'histoire. Plus tard, il s'engagea dans le dadaïsme. Piscator pense que la vie des gens est marquée par le conditionnement économique et social. C'est donc l'histoire qui est importante dans le théâtre.

Jacques Derrida, né **Jackie Derrida** le 15 juillet 1930 à El Biar (Algérie) et mort le

9 octobre 2004 à Paris d'un cancer du pancréas, est un philosophe français qui a initié puis développé la méthode de la déconstruction. Ce concept (bien que Derrida récuse explicitement qu'il s'agisse d'un concept, ni même d'une méthode), une critique des présupposés de la parole, a largement débordé de sa discipline d'origine et touche dorénavant à la littérature, la peinture, la psychanalyse, etc. Derrida a, en outre, associé son nom à de nombreuses réflexions sur la philosophie.

Biographie

D'origine juive, il subit la répression liée aux événements de la fin des années 1930. Il connaît, durant sa jeunesse, une scolarité mouvementée. Il voit les métropolitains comme oppresseurs et normatifs, normalisateurs et moralisateurs. Sportif, il participe à de nombreuses compétitions sportives et rêve de devenir footballeur professionnel. Mais c'est aussi à cette époque qu'il découvre et lit des philosophes et écrivains comme Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Nietzsche, André Gide et Albert Camus. Après trois années de classes préparatoires littéraires au lycée Louis-le-Grand à Paris, il entre – après deux échecs – à l'École normale supérieure en 1952, où il découvre Kierkegaard et Martin Heidegger. Il y fait la rencontre d'Althusser. Puis il est assistant à l'université américaine d'Harvard.

Il se marie en juin 1957 avec Marguerite Aucouturier, une psychanalyste, et effectue par la suite son service militaire. En 1959, il enseigne pour la première fois au lycée du Mans et est invité à la première décade de Cerisy (cycle de conférences auquel il sera invité quatre fois).

En 1964, il obtient le prix Jean-Cavaillès (prix d'épistémologie) pour sa traduction (et surtout la magistrale *Introduction*) de *L'Origine de la géométrie* d'Edmund Husserl. En 1965, il est professeur de philosophie à Normale Sup où il occupe la fonction de « caïman », c'est-à-dire de directeur d'étude, avec Louis Althusser. Sa participation au colloque de Baltimore à l'Université Johns Hopkins marque le début de ses fréquents voyages aux États-Unis. En 1967, ses trois premiers livres sont publiés (c'est aussi l'année de la naissance de son fils Jean). Il côtoie régulièrement Maurice Blanchot et s'associe progressivement à Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe et Sarah Kofman. Les éditions Galilée sont fondées à cette époque et deviennent la « voix » de la déconstruction.

En 1979, Jacques Derrida prend l'initiative de lancer les États généraux de la philosophie à la Sorbonne. Il s'implique de plus en plus dans des actions politiques, domaine qu'il avait apparemment écarté de sa vie professionnelle (il est resté en retrait par rapport aux événements de mai 1968). En 1981, il fonde l'association Jean-Hus avec Jean-Pierre Vernant qui aide les intellectuels tchèques dissidents. Il sera emprisonné à Prague (des agents des services tchèques ont dissimulé de la drogue dans ses bagages) suite à un séminaire clandestin. C'est François Mitterrand qui le fera libérer. Il fonde le Collège international de philosophie en 1983. À partir de 1984, il est directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales. Marié à Marguerite Aucouturier, il a en 1984 un enfant de sa relation avec Sylviane Agacinski. En 1995, il a été membre du comité de soutien à Lionel Jospin.

À partir de 2003, Jacques Derrida souffre d'un cancer du pancréas et réduit considérablement ses conférences et ses déplacements. Il meurt le 9 octobre 2004

dans un hôpital parisien, à l'âge de 74 ans.

Travaux

Philosophe français majeur du XX^e siècle, Derrida bénéficie d'une reconnaissance des deux côtés de l'Atlantique, qui va bien au-delà du monde universitaire. Par exemple, le film de Woody Allen *Deconstructing Harry* (en 1997, traduit en français par *Harry dans tous ses états*) est une référence directe aux travaux de cet auteur — "référence" que Derrida jugera d'ailleurs pauvre et décevante au regard de la complexité de ce "concept". « Héros culturel » aux États-Unis selon Jean-Louis Hue du *Magazine Littéraire*, il a reçu 21 fois un doctorat *Honoris causa*, de plusieurs universités.

Derrida déclarait avant sa mort au journal *L'Humanité* : « Je n'ai jamais fait de longs séjours aux États-Unis, le plus clair de mon temps ne se passe pas là-bas. Cela dit, la réception de mon travail y a été effectivement plus généreuse, plus attentive, j'y ai rencontré moins de censure, de barrages, de conflits qu'en France. »

Pourtant, Derrida a la réputation d'être un écrivain difficile, exigeant pour son lecteur, même pour des philosophes. Son style est dense, il pratique de nombreux jeux de mots et affectionne les allusions. Sa lecture, souvent déconcertante et nécessitant de nombreuses relectures, révèle des ouvertures sur l'avenir de la philosophie. Sa remise en cause d'Husserl et plus largement de la philosophie occidentale le conduit à déconstruire l'approche phénoménologique : pour lui, l'écrit a longtemps été négligé au profit de la parole. Il fait alors la chasse aux impasses méthodologiques. Ce travail prend place dans l'introduction de *L'Origine de la Géométrie*.

Derrida est malgré tout un philosophe qui déchaîne les passions. Ses premiers travaux de portée internationale sont vivement critiqués. Dans son essai sur le philosophe anglais John L. Austin et sa théorie des actes de langage, Derrida est accusé de s'entêter à énoncer d'évidentes contre-vérités, notamment par le philosophe américain John Searle. Nombreux sont les philosophes qui se sont élevés contre le prix que lui a décerné l'Université de Cambridge en 1992, reprochant aux travaux de Derrida « leur inadéquation aux standards de clarté et de rigueur ». C'est d'ailleurs aux États-Unis, qu'il a beaucoup fréquentés, qu'il connaîtra la plus grande audience et que son travail fécondera le plus profondément les champs philosophique, politique et littéraire.

Si la philosophie ne sait pas comment se comporter avec Derrida, tour à tour l'acclamant et le reniant, d'autres disciplines ont pu se reconnaître dans la déconstruction et son travail sur l'épistémologie des sciences.

Source : Encyclopédie wikipédia en ligne (<http://fr.wikipedia.org>).