

JEAN-LUC LAGARCE

**Théâtre et Pouvoir
en Occident**

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

COLLECTION ESSAIS
dirigée par Bruno Tackels

Édition revue et corrigée

© 2011, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS
1, rue Gay-Lussac - 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 - Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-331-0

Première édition

© 2001, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS
ISBN 978-2-912464-85-9

PRÉFACE

Jean-Luc Lagarce est un écrivain de théâtre, on le sait. Ce que l'on sait moins, c'est que l'écrivain Jean-Luc Lagarce a commencé son chemin d'écriture en étudiant la philosophie. Étonnant pour certains, assez naturel pour d'autres, le fait biographique prend une tout autre importance quand on lit la maîtrise de philosophie qu'il a rédigée et soutenue à Besançon en 1980.

Face à ce texte clair et rigoureux, publié ici dans son intégralité, le lecteur reste perplexe – d'autant plus perplexe qu'il a été d'abord spectateur des pièces de Jean-Luc Lagarce. Cette maîtrise de philosophie est son seul geste à proprement parler philosophique (si l'on exclut les éditoriaux courts et cinglants qu'il écrit pour le Théâtre Granit ou pour la *Revue d'esthétique*¹). Pourquoi s'est-il arrêté d'écrire sur ce mode spécifique de la recherche conceptuelle ? Sans doute cet arrêt est-il commandé par la nature même de ce travail universitaire.

Il ne s'agit pas, comme souvent dans les travaux obéissant à ce « genre », d'un travail thématique qui

1. Réunis dans *Du luxe et de l'impuissance*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 1995 (nouvelle édition 2008).

prendrait pour question une séquence ou une forme prélevée dans l'histoire du théâtre. L'ambition est tout autre, beaucoup plus engagée philosophiquement et artistiquement. Il s'agit pour Lagarce de lire l'histoire du théâtre en Occident depuis sa formation grecque jusqu'aux dramaturgies contemporaines de l'après-guerre. Cette lecture est guidée par une intuition ancienne : comment les formes de théâtre négocient-elles avec l'expression du pouvoir politique ? Et qui préside aux règles de cette négociation ? Ceux qui créent le théâtre de la cité ou ceux qui dirigent la cité du théâtre ? Comment évoluent ces rapports incertains du théâtre et du pouvoir, au fil des siècles ? Lagarce reprend point par point ces questions. Dans une langue fine et critique, il nous emmène loin des poncifs mensongers des communicants de la scène institutionnelle à propos du lien naturel entre « l'art et la cité ». En lisant *Théâtre et Pouvoir en Occident*, on retrouve sur le mode théorique, le programme qui appelle les marques futures de son écriture dramatique. Jean-Luc Lagarce pose dans l'écriture le fondement de l'acte d'art qu'il va construire. Il cherche à poser la nécessité des questions qu'il va instruire dans son écriture théâtrale.

Partant de l'idée que l'espace et le temps du pouvoir interfèrent et se transforment avec l'espace et le temps de la scène théâtrale, il se demande si l'écriture dramatique a été à la hauteur des bouleversements politiques de ce siècle. Et il voit bien que non, il constate avec une grande lucidité l'inquiétante absence d'un discours, d'une écriture dramatique aspirant à un refus du dispositif « à l'italienne ». Il pressent que ce texte pour le théâtre à venir reste à

écrire. Il voit qu'il faut écrire dans ce monde, le nôtre, celui de nos mots profonds, ceux de nos maisons futures – inventer le temps et les lieux pour notre théâtre, celui qui pense l'intime et trouve la force d'en dire les maux.

Il reprend donc le métier à l'endroit précis où il s'est arrêté. Il se met dans les pas, dans les mots des aînés, ceux qui ont posé les prémisses d'une contestation radicale du pouvoir dans l'Occident moderne, Genet, Ionesco et Beckett. Il reconnaît dans ces poètes dramatiques les témoins impuissants d'un vide qui ne cesse de raréfier et creuser leur langue. Écrites dans la même période que cette maîtrise, ses premières pièces de théâtre (*Erreur de construction*, *La Place de l'autre* ou *Les Serviteurs*) s'approprient la forme dramatique de ce vide, comme pour mieux le conjurer, et susciter par là l'irruption des formes nouvelles. Penser contre, tout contre... Voilà ce qui reste à « faire ». Oser devenir intempestif, quitte à être un peu trop seul. Affirmer que pour parler de ce temps, on ne peut se mouler dans la langue du passé, la langue de l'ordre et du mensonge. Reprendre langue, et lui donner vie nouvelle.

Après ce texte, bien davantage un essai qu'une « maîtrise », Jean-Luc Lagarce prépare un doctorat en philosophie sur la notion de système dans l'œuvre de Sade, mais il ne mènera pas ce projet à son terme, absorbé par l'entreprise de son théâtre. Il suspend son travail philosophique, sans doute parce qu'il est essentiellement philosophe. Il sait poser, déposer une question, tout un art à construire.

Bruno Tackels.

INTRODUCTION

POUR EN FINIR
AVEC UNE QUELCONQUE HISTOIRE DU THÉÂTRE...

La notion d'histoire du théâtre est un préjugé d'un vaste mouvement logique universel, né au XVIII^e siècle, et le débat se trouve au milieu d'une polémique plus générale sur une esthétique nouvelle.

(...) Cependant ne serait-il pas possible de remédier à cet inconvénient (absence de théâtre à Genève), par des lois sévères et bien exécutées sur la conduite des comédiens ? Par ce moyen Genève aurait des spectacles et des mœurs, et jouirait de l'avantage des uns et des autres : les représentations théâtrales formeraient le goût des citoyens, et leur donneraient une finesse de tact, une délicatesse de sentiment qu'il est très difficile d'acquérir sans ce secours. La littérature en profiterait, sans que le libertinage fût des progrès, et Genève réunirait à la sagesse de Lacédémone la politesse d'Athènes.

D'Alembert, « Genève », in *L'Encyclopédie*, 1757.

(...) En donnant des pleurs à ces fictions, nous avons satisfait à tous les droits de l'humanité, sans avoir plus rien à mettre du nôtre (...).

Au fond, quand un homme est allé admirer de belles actions dans des fables, et pleurer des malheurs imaginaires, qu'a-t-on encore à exiger de

lui ? N'est-il pas content de lui-même ? Ne s'applaudit-il pas de sa belle âme ? Ne s'est-il pas acquitté de tout ce qu'il doit à la vertu par l'hommage qu'il vient de lui rendre ? Que voudrait-on qu'il fit de plus ? Qu'il la pratiquât lui-même ? Il n'a point de rôle à jouer : il n'est pas comédien.

Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, 1758.

Cette notion d'histoire du théâtre encourage à la représentation idéalisée de modèles du passé. (Idée selon laquelle le théâtre représente également l'expression la plus haute de toute civilisation.) On associe à l'idée de théâtre comme référence essentielle la notion d'un engendrement des formes dans leur succession, aboutissant à une logique interne du développement humain (cf. Hegel et l'évolutionnisme).

(...) On finira enfin par découvrir qu'il en est du monde comme des drames de Gozzi ; ce sont toujours les mêmes personnages qui paraissent, ils ont les mêmes passions et le même sort ; les motifs et les événements varient, il est vrai, dans les différentes pièces, mais l'esprit des événements est le même ; les personnages de chaque pièce ne savent rien non plus de ce qui s'est passé dans les précédentes où ils avaient pourtant déjà leur rôle (...).

Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, 1819.

(...) Il faut comprendre que l'histoire, non seulement dans sa forme, mais déjà dans sa matière même, est un mensonge : sous prétexte qu'elle nous parle de simples individus et de faits isolés,

elle prétend chaque fois nous raconter autre chose, tandis que du commencement à la fin c'est la répétition du même drame, avec d'autres personnages et sous des costumes différents.

Ibid.

Or, cet engendrement n'existe pas, comme le démontre la reconstitution anthropologique. Levi-Strauss, comme exemple, montre comment les Européens, après la Renaissance, ont « inventé » leur antiquité. La Renaissance joue alors un rôle de révélateur de cette antiquité, qui devient, pour sa part, un mythe, l'expression d'une réalisation sociale et politique absolue, un « tout » fini. Chacune des expressions particulières de cette antiquité qui a pu nous atteindre devient également une totalité, une réalisation voulue et achevée. Elle se perd dans l'intemporel, on oublie peu à peu les influences et les difficultés qui assistèrent à son éclosion. On sous-estime les différences et les particularismes, d'une courte période à une autre, d'un lieu à un autre, d'un créateur à un autre, pour ne la retenir que dans une globale définition. On se complaît dans la citation de cette réussite : un mouvement, une école, un courant, un art national : c'est à cela uniquement que l'on peut faire sans cesse référence.

La notion de passé et d'histoire ne correspond qu'à ce que nous avons plus ou moins sélectionné volontairement. On assiste, de fait, à une reconstruction totale ou partielle de l'époque disparue, à une fabrication, voire une invention d'un monde pris pour modèle ou justification d'une évolution présente. Une histoire du théâtre de cet ordre est, si ce

n'est impossible, tout du moins tronquée. Elle relève d'une logique événementielle qui ne cesse de relier les créations les unes aux autres, chacune se devant, naturellement, de tenir compte des « acquis » des précédentes. En aucun cas, un tel projet historique ne permet de supposer l'indépendance de chaque forme créative par rapport aux autres. Il inscrit le théâtre, sans d'ailleurs vouloir se soucier de définitions et de nuances, dans un vaste mouvement linéaire, logique et positif. Il exprime une idée bien occidentale d'un « progrès humaniste » qui conduit l'homme et ses réalisations à un « mieux perpétuel », directement né de ce qu'il a su acquérir des époques précédentes. On notera aisément que cette logique interne à une éventuelle « histoire du théâtre » est étroitement liée à une logique historique plus générale. Elle répond dans sa spécificité à une universalité de la conception de l'évolution humaine. De la même façon qu'on relie les réalisations théâtrales dans une vaste chaîne où chacun trouve sa place, on associe les différentes périodes historiques les unes aux autres, déroulement logique d'événements, toute idée de limites abolie. Il faut attendre une histoire « moderne », en France, « l'École des Annales », pour assister à un changement de cette conception : l'histoire est envisagée dans un mouvement sériel, les événements passent au second plan, on oublie la fausse logique d'un déroulement, d'une évolution régulière et linéaire, pour s'attacher à des constantes, des ruptures, des mouvements et des clivages. L'étude du théâtre profite le plus naturellement du monde de cette évolution de pensée.

(...)

Sur un point bien précis, spécifique, on peut envisager une approche particulière de la notion de pouvoir, « par le biais d'une confrontation avec le théâtre ». Une étude du pouvoir, notion bien large et sur laquelle les commentaires ne manquent pas, dans ses rapports précis avec la création dramatique, donc, mais aussi une tentative pour clarifier une définition de la création et de la réalisation artistique. (Dans ce projet sommaire, il ne peut là encore être question de traiter d'une façon exhaustive les rapports entre « Pouvoir et Théâtre ». On se contentera d'une approche partielle, mais cela le plus précisément possible, sous forme de chapitres bien délimités, des différents points pouvant permettre une meilleure compréhension des deux concepts, et cela par l'étude des liens qui semblent les unir.)

La rencontre de deux formes de pouvoir, le passage de l'une à l'autre a inévitablement une influence certaine sur l'expression théâtrale. On notera que chaque forme théâtrale est liée à un type de pouvoir. Elle ne disparaît pas avec lui, mais de la même façon qu'on passe d'une forme de pouvoir à une autre, on passe d'une forme théâtrale à une autre. Dans l'étude de chaque période dramatique, on s'efforcera de ne pas perdre de vue ce qu'elle peut contenir de la période précédente, ce qu'elle rejette systématiquement, et ce qu'elle peut annoncer d'une période suivante. Elle doit nous renseigner ainsi que les clivages qui s'opèrent entre différentes formes de pouvoir.

En raison de la spécificité de chaque période dramatique (en tant qu'expression partielle d'un type de pouvoir), il est nécessaire d'étudier, à chaque époque choisie, la spécificité des formes de dramatisation, et les replacer chacune dans l'ensemble vivant spécifique qui leur donne naissance. À chaque époque historique, on pourra ainsi analyser les rapports précis qui ont pu s'établir entre la création dramatique et l'expression du pouvoir.

En étudiant le passage d'une forme de pouvoir à une autre, et le passage d'une forme dramatique à une autre, et cela en tenant compte de la simultanéité, ou de l'absence de simultanéité de ce passage, on atteindra à une meilleure compréhension de ce que peuvent être ces deux formes, dans les limites précises d'une époque choisie. L'analyse de ces connaissances et leur confrontation, d'un moment historique à un autre, nous permettront peut-être une approche plus facile de ce que peuvent être ces données générales : « théâtre » et « pouvoir ».

(...)

DÉFINITIONS ET PRÉCISIONS

Le terme « théâtre » exprime une dualité qu'il est nécessaire de mettre totalement en évidence : le théâtre en tant que spectacle, œuvre esthétique et intellectuelle, et le théâtre en tant que lieu spécifique de la représentation de ce spectacle, œuvre architecturale. (On verra qu'inévitablement, l'un sert à définir l'autre, et réciproquement.) Dans les deux cas, son rapport au pouvoir est différent : il se situe soit dans une perspective littéraire, intellectuelle, créa-

tive, soit dans une perspective géographique ou architecturale, utilitaire. Dans un premier cas, l'étude s'attachera au discours dramatique et à l'importance qu'il peut prendre dans une problématique politique plus générale. (La forme dramatique dans tout ce qu'elle exprime visuellement, mise en espace, décors, costumes, jeu des comédiens, est à associer étroitement à cette notion de discours, tout autant, si ce n'est plus, que le texte littéraire théâtral proprement dit. C'est cet ensemble qu'il faut avoir à l'esprit quand il s'agit indistinctement de discours ou forme théâtrale.) Dans le second cas, le théâtre comme lieu, il s'agira de poser les rapports entre différentes conceptions architecturales, voire géographiques, de l'espace dramatique et le pouvoir qui participera à leur mise en place. Les différents schémas de ces réalisations pourront nous éclairer sur l'approche collective, volontaire, consciente ou non de la forme théâtrale préalablement définie.

(...)

LE THÉÂTRE-SPECTACLE ET LA THÉÂTRALITÉ

Le théâtre est-il inutile ?

Le sociologue Jean Duvignaud nous le présente comme la mise en scène d'une image de l'homme renversée, l'individualité représentée en son contraire négatif, condamnée, censurée, par une expression de la collectivité intériorisée dans la conscience du créateur. Elle finit par détruire cette image de l'homme par la violence tragique ou la dérision.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	7
INTRODUCTION	11
LE THÉÂTRE GREC	35
I. – Construction d'un lieu théâtral et mise en place des institutions	35
II. – L'organisation des représentations	44
III. – Le théâtre et la Cité	48
LE THÉÂTRE MÉDIÉVAL FRANÇAIS	53
I. – Diversité de l'acte théâtral	53
II. – L'absence de discours	71
LA FRANCE À L'ÂGE CLASSIQUE	75
I. – Un État centralisateur	75
II. – Un théâtre de règles	79
LE THÉÂTRE À L'ITALIENNE	101
I. – La scène	105
II. – La salle	109
L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE	121
I. – La mise en scène du contemporain et la représentation négative du monde	125
II. – L'éclatement de l'espace et la remise en question des structures théâtrales	144
BIBLIOGRAPHIE	161