



# n° 216

## COUVERTURE

*Die Walküre (La Walkyrie)*, deuxième volet du *Ring* de Wagner, mise en scène Guy Cassiers, Scala de Milan, 2010. © Koen Broos.

## théâtre public

Revue trimestrielle publiée par l'association Théâtre/Public  
20, rue Dupressoir,  
92230 Gennevilliers  
www.theatrepublic.fr

## COÉDITION / DIFFUSION

éditions Théâtrales  
20, rue Voltaire, 93100 Montreuil  
Tél. 01 56 93 36 70  
Fax 01 56 93 36 71

## ABONNEMENTS / COMMANDES

Renaud Lopès  
Tél. 01 56 93 36 74  
rlopes@editionstheatrales.fr

## DIRECTION DE LA PUBLICATION

Bernard Rothstein

## RÉDACTION EN CHEF

Olivier Neveux

## CONSEIL ARTISTIQUE

Michel Delon

## COORDINATION

ET SECRÉTARIAT DE RÉDACTION  
Sylvie Claval

## COMITÉ DE RÉDACTION

Jean-Louis Besson, Christian Biet,  
Alain Girault, Jean Jourdheuil,  
Olivier Neveux, Michèle Raoul-Davis,  
Bernard Sobel

## COMITÉ SCIENTIFIQUE

Luis Miguel Cintra, Lucio Fanti,  
Clare Finburgh, Richard Foreman,  
Piergiorgio Giacchè,  
Shintarô Fuji, Christoph Marthaler,  
Nikolaus Müller-Schöll,  
Thomas Ostermeier, Jorge Silva Melo,  
Karel Vanhaesebrouck,  
Robert Wilson

## ADMINISTRATION

Olivier Montillet  
Tél. 06 71 81 32 18  
olivier.montillet@theatrepublic.fr

## CONCEPTION MAQUETTE

BlomStudio (Blom\Fogliani)  
blomstudio.fr

## MISE EN PAGE ET PHOTOGRAVURE

Concordance.s - Trilport

## IMPRESSION

Jouve - 1, rue du docteur Sauvé,  
53100 Mayenne

Dépôt légal : avril 2015  
Commission paritaire : 0216G89623  
N° TVA intracommunautaire :  
FR1449836265600015  
ISSN : 0335-2927

# SOMMAIRE

## DOSSIER

COORDONNÉ PAR  
CHRISTOPHE BIDENT  
ET CHRISTOPHE TRIAU

5 CHRISTOPHE BIDENT  
ET CHRISTOPHE TRIAU  
Avant-propos

7 YANNICK BUTEL  
Les assis de la pensée  
Mon «voisin» préfère  
le théâtre énergétique  
au rideau idéologique...

15 OLIVIER NEVEUX  
«Une politique  
de pur soleil»  
Sur *Hypérion*, de Hölderlin,  
mis en scène par  
Marie-José Malis

25 JOSÉ DA COSTA  
Agencements  
politiques

33 JOSÉ DA COSTA  
ET CHRISTIANE JATAHY  
Entretien  
Une toile  
sur le quotidien

40 GUILLAUME PINÇON  
Le théâtre en dehors :  
(re)/(dé)penser  
le territoire

49 CHRISTOPHE BIDENT  
ET GUY CASSIERS  
Entretien  
Un travail  
en contrepoint

53 CHRISTOPHE TRIAU  
«Inquiéter le voir»  
Esthétiques  
et pensées scéniques  
de la perception

63 CHLOÉ LARMET  
Le visage vocal

## PORTFOLIO

87 JÉRÉMIE MAJOREL  
Les «archi-théâtres»  
de Philippe  
Lacoue-Labarthe

97 CHRISTOPHE BIDENT  
Un savoir aveugle  
Derrida avec et sans  
Decroux – une lecture  
mimologique

105 ARNAUD MAÏSETTI  
En délivrance du sens

## MISCELLANÉES

114 GENEVIÈVE BRUN  
De l'«Intérieur»  
Maurice Maeterlinck,  
mis en scène  
par Claude Régy

116 THIBAUT FAYNER  
Les ateliers  
d'écriture théâtrale  
Méthodes et exercices

120 OLIVIER NEVEUX  
Révolutions précaires  
Essai sur l'avenir  
de l'émancipation  
Patrick Cingolani

122 JONAS HASSEN KHEMIRI  
J'appelle mes frères  
Extrait de la pièce

124 SAMUEL GALLET  
Théâtre public  
= teatro publico  
Une expérience chilienne  
2013-2014

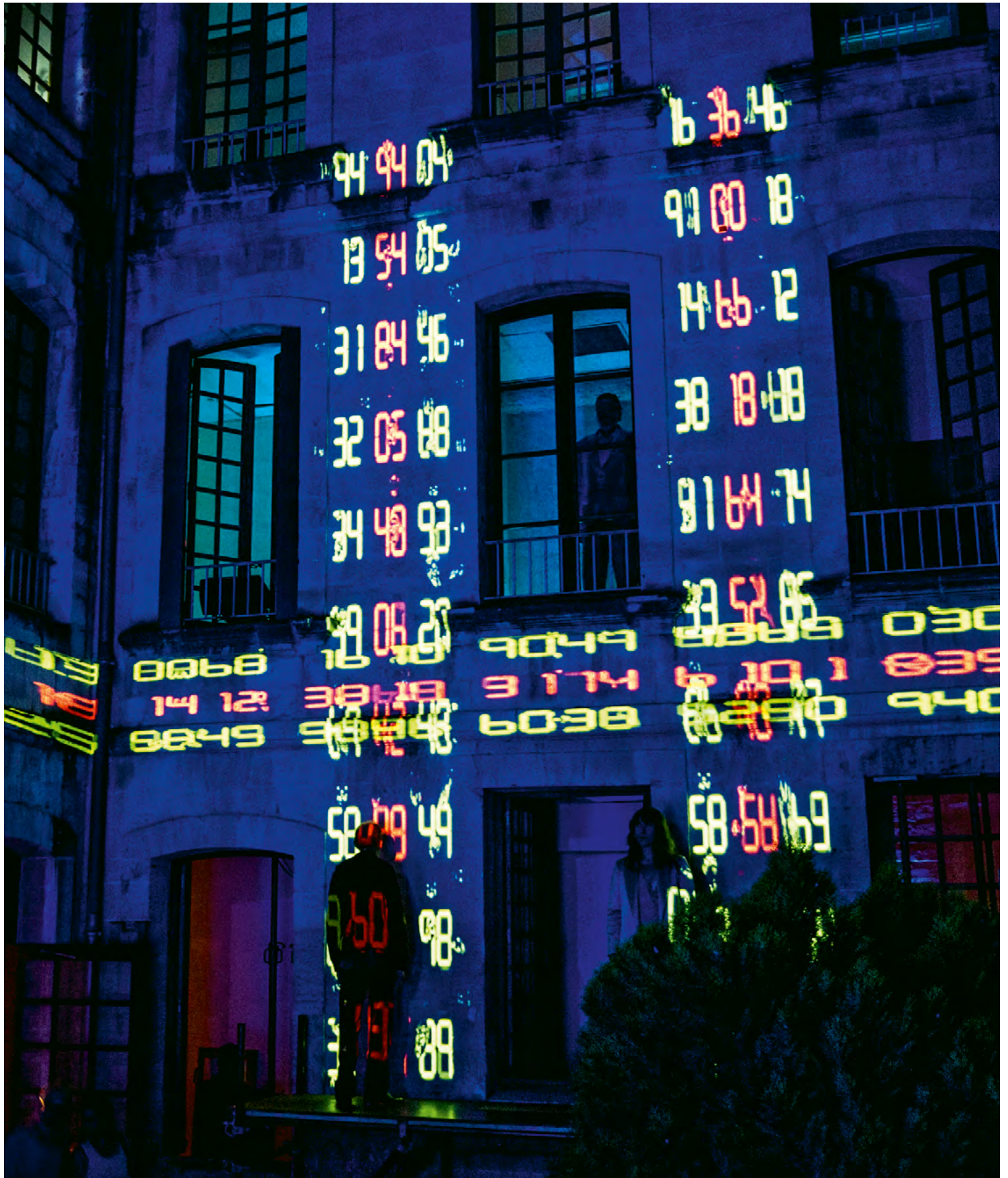
# scènes contemporaines : comment PENSE le théâtre

En ces temps troublés où des projets sont dénoncés, des équipes renvoyées au motif d'une conception exclusivement « distrayante » du théâtre, soutenir que ce dernier « pense » ne va pas ou plus de soi. La pensée est déconsidérée, l'art qui s'y consacre, discrédité, et plus largement la possibilité de lier

le théâtre à la pensée, attaquée ou caricaturée. Le dossier de ce numéro de *Théâtre/Public* n'intervient pas frontalement dans cette polémique : il ne se demande pas si le théâtre pense, il se demande comment il pense. À partir de la scène contemporaine, c'est à l'étude de cette pensée, plurielle et

hétérogène, de ses manifestations, que se consacre ce numéro : Araújo et Carvalho, Cassiers, Jatahy, Marin, Malis, Régy, dans le souci de venir perturber les canoniques oppositions désormais réhabilitées entre divertissement et expérience, plaisir et travail, jeu et pensée.





*Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues que l'on ne parle pas*, texte Bernardo Carvalho, mise en scène Antônio Araújo, Festival d'Avignon, 2014.  
© Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon.

# Avant-propos

CHRISTOPHE BIDENT ET CHRISTOPHE TRIAU

Comme les autres arts, le théâtre pense. À sa manière, qui est celle du théâtre, pas celle de l'essai, pas celle de la philosophie. À ses manières, devrait-on dire, celles des théâtres, car les formes théâtrales se sont multipliées depuis un siècle, pas tant pour totaliser les autres arts que pour les traverser, et se laisser traverser, par eux et par le monde. Chaque tentative pour nouer un nouveau rapport entre le texte et la scène, entre la scène et la salle, entre l'édifice théâtral et l'espace public, entre la matière et la forme, entre la matière et la technologie, donne lieu à une nouvelle manière de penser. En ce sens, chaque fois, l'événement théâtral produit de la pensée. Il se donne à éprouver comme événement, il se donne à apprécier, à détester, à résonner. Il crée de l'expérience, du verbe, de la parole, du chœur, du corps, de la mémoire, de l'effet. Il s'insère en nos vies, qu'il enrichit, qu'il bouscule, qu'il déplace. Il donne, immédiatement, un peu plus tard, beaucoup plus tard, à penser.

Depuis, disons, les années 1970, ce qu'il a été convenu d'appeler «l'ère de la mise en scène» a pris un nouveau virage. De nombreuses esthétiques scéniques, rompant avec les fidélités à Stanislavski, à Meyerhold, à Brecht ou encore à Artaud, ou plus simplement les déplaçant et les transformant pour se les réapproprier en un temps devenu autre, ont entrepris de créer de nouvelles images, de nouveaux effets, un rapport inédit au public, bref, de concevoir autrement, radicalement, la création d'un spectacle. Comment les interroger dans leur puissance de pensée esthétique? Ouvrent-elles de nouveaux paradigmes ou plus simplement de nouvelles manières de penser?

Poser ces questions semble d'autant plus nécessaire que, dans le même temps, la philosophie de l'art et l'esthétique, résolument tournées vers le cinéma ou les arts plastiques, n'ont accordé que peu d'attention au théâtre. Et l'on comprendra qu'il ne s'agit pas dans ce numéro de



formuler à nouveau les rapports entre «théâtre et philosophie», dans une optique récurrente qui chercherait à faire se recouvrir et à conjoindre théories philosophiques et manifestations théâtrales (que ce soit pour trouver dans les secondes la réalisation des premières, ou dans l'idée de dégager une essence philosophique de l'acte de la représentation théâtrale) ; mais de convoquer à nouveau ce vieux couple selon une optique qui reconsidère également la manière dont peut être conçu leur dialogue possible<sup>1</sup>. Car si l'on retrouve au fil des textes de ce numéro l'évocation d'un certain nombre de pensées philosophiques marquantes des dernières décennies, de Deleuze à Badiou, de Lyotard à Foucault, en passant par Lacoue-Labarthe ou Didi-Huberman, celles-ci ne sont en rien convoquées pour trouver sur la scène leur application en tant que théories, ou la manifestation d'une quelconque essence qu'elles postuleraient. L'espace de la pensée étant un espace de friction et d'activation, il en va nécessairement de même de l'espace de ce dialogue entre les pensées philosophiques et les pensées produites par la scène<sup>2</sup>.

Comment les scènes contemporaines pensent-elles les questions politiques ? Comment pensent-elles les révolutions contemporaines de la présence, de l'image, de la présentation, de la représentation, de la performance ? Comment modifient-elles nos capacités de perception ? Comment réfléchissent-elles la possibilité et la sublimation de l'expérience ? Comment en appellent-elles à resubjectiver, en chacun, notre rapport au monde ?

Il s'agira ici de les interroger comme production de pensée, et non comme représentation ou théâtralisation de pensées extérieurement constituées, encore moins comme communication d'un sens établi, d'un discours totalisant, d'une pensée déjà donnée (c'est-à-dire non plus d'une pensée, justement, mais de doxas et de déterminismes implicites – ce que précisément le mouvement propre au travail de la pensée, comme à celui du théâtre, œuvre à défaire, pour ouvrir des potentialités, des espaces de réappropriation et des usages).

Cette production de pensée s'opère par les moyens propres à la matérialité de la scène et à la spécificité des agencements qu'elle propose. Elle s'incarne dans des démarches esthétiques chacune singulière (et chacune, d'ailleurs, s'inscrivant dans un contexte propre), ce qui n'empêche pas que l'on retrouve, au fil de la lecture de ce numéro, des enjeux communs qui se croisent et dialoguent, dans leur contemporanéité. Dans la matérialité des corps et des usages de la voix, dans les relations perceptives mises en jeu, dans le rapport instauré avec le spectateur, dans le « commun » (à tous les sens du terme, et dans la possibilité du dissensus qu'il implique également) présumé ou qu'on cherche à instaurer, dans le rapport du théâtre à son dehors et au territoire dans lequel il s'inscrit... : autant de lignes de force, non pas tant de ce que pense le théâtre que de *comment* il pense, et de ce qu'il nous donne à penser, dans la contemporanéité de ses pratiques et du monde auquel il participe.



1 – Ce numéro de *Théâtre/Public* pourra d'ailleurs trouver un écho dans le numéro spécial de la revue *Incertains regards* de mai 2015, « Le théâtre pense, certes – mais quoi, comment et où ? », qui esquisse un espace de pensée autre, mais d'une certaine manière parallèle à celui développé ici.

2 – À ce titre, l'exemple de la présence d'un texte sur Philippe Lacoue-Labarthe dans ce numéro nous semble symptomatique, tant il témoigne d'une tension, au premier abord absolument paradoxale, entre un absolu philosophique d'une pensée du théâtre et de la voix qui serait toujours déçue par la matérialité de sa représentation scénique, et sa reconnaissance dans la concrétude de la voix, la diction et la présence d'un acteur singulier (Philippe Clévenot).

# Les assis de la pensée

## Mon «voisin» préfère le théâtre énergétique au rideau idéologique...

YANNICK BUTEL

« Le théâtre est un lieu de la pensée »<sup>1</sup>  
écrivait Picasso.

« La critique concerne d'abord la  
remise en question de la tradition des  
compréhensions et des valeurs... »<sup>2</sup>

Faut-il souligner que cette contribution eût été différente si la 68<sup>e</sup> édition du Festival d'Avignon avait été autre? Édition singulière, dirigée pour la première fois par Olivier Py – homme de foi et de théâtre – qui s'est affronté à la réalité du mouvement social des intermittents du spectacle et au slogan, repris d'une représentation à l'autre, «Non merci». Heurté aussi, sans qu'il l'imagine, au peuple des Limbes – ces «singularités quelconques», écrit Giorgio Agamben – n'ayant aucun rapport à Dieu puisqu'ils vivent dans «l'absence perpétuelle de toute vision de Dieu [...] car ils ne sont pourvus que d'une connaissance naturelle et non surnaturelle»<sup>3</sup>. La nature limbale de quelques spectateurs à la recherche d'un divertissement sérieux, se rendant de la cour d'un palais des Papes à un cloître, d'une chapelle à une salle Benoît XII, fut ainsi mise à l'épreuve d'une programmation construite, par le directeur des lieux, sous la forme d'un *Motu proprio*<sup>4</sup>. Au point que la programmation – calque d'une lettre apostolique – apparenta la scène et le théâtre à en être le porte-voix. Quelques spectacles plus loin, le public de créatures égarées (qui «ont laissé derrière eux le monde de la faute et de la justice»<sup>5</sup>, écrit Agamben en parlant du peuple limbale) avait l'étrange sensation que les spectacles vus finissaient par former un espace dialectique organisé selon un nouveau dogme à même de redonner du sens non pas au monde, mais à l'existence de l'Homme. D'un côté, nombre de pièces mettaient en avant une humanité livrée à elle-même, qui n'en finissait pas de vivre une errance liée à la nature humaine. D'un autre côté, quelques autres mises en scène stigmatisaient la culture du politique : foyer de corruptions, de mensonges et d'intérêts privés impropres à l'avenir de l'humanité, grand fournisseur de «désen-

1– Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, L'Arche, 1972, t. I, p. 216. «Picasso» est le nom donné à Brecht par Geneviève Serreau.

2– Jean Bollack, *Au jour le jour*, PUF, 2013, p. 185.

3– Giorgio Agamben, «Des Limbes», in *La Communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque*, Seuil, 1990, p. 12-14.

4– Rappelons, afin que le lecteur prête foi à notre interprétation, qu'Olivier Py commençait l'édito de présentation de cette édition par une profession titrée «Tout ce qui nous dépasse». Texte qu'il concluait par le mot «esprit», qui n'est pas sans avancer quelque ambiguïté.

5– Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 14.

chantements». Enfin, ici et là, parfois à l'intérieur même des formes évoquées ci-dessus, maintes propositions soulignaient que la voie du salut – la seule issue pour l'Homme – se tenait dans l'exigence du spirituel (avatar né de la dispersion du religieux, puis de la dilution de la transcendance et du sacré).

Au terme de la 68<sup>e</sup> édition, la récurrence extrême de cette thématization<sup>6</sup>, tout au long d'une programmation organisée selon les lois d'une trinité, ne laissait plus aucun doute. Le théâtre, par la nature exclusive du dogme qui rebondissait d'une pièce<sup>7</sup> à l'autre, semblait avoir gagné en foi ce qu'il avait perdu du côté de la pensée.

C'est ce constat qui conduit au développement qui suit, alors que ce qui est évoqué problématise le théâtre et la pensée... puisque si le théâtre n'a jamais été étranger à la représentation de la pensée dans le jeu de miroir à l'endroit duquel il est souvent convoqué, il peut être également (à la condition d'en faire l'un des constituants du mouvement de l'Histoire) l'avènement de la pensée qui, via sa forme plastique, poétique et esthétique, ouvre à la pensée. Entre les deux, disons simplement que la scène est soit un espace de vécus représentés qui conduit le spectateur à ruminer ce qu'il reconnaît, soit une faille ou l'apparition<sup>8</sup> inattendue d'un espace-temps à vivre :

6 – Nommer in extenso les spectacles qui correspondent à notre point de vue alourdirait cette note. Au prétexte de préserver celle-ci, bornons-nous à prendre deux exemples : *Orlando ou l'impatience* et *The Humans*, qui soulignent, selon nous, le va-et-vient entre une foi dans la profession (de l'acteur) et une profession de foi.

7 – Ajoutons que les formes esthétiques des différentes propositions relevaient principalement d'une pratique classique où la tradition du travail et du jeu de l'acteur : incarnation, imitation, personnage, etc., aura été mise en avant. Ce qui constituait une autre véritable rupture avec les éditions antérieures.

8 – Recourant au terme « apparition », la référence à Hannah Arendt se trouve convoquée, puisque l'Apparaître, chez la philosophe, est une manière de désigner la singularité de l'Art. Rappelons les conditions de cette apparition : « L'œuvre d'art doit être soigneusement écartée des besoins et des exigences de la vie quotidienne, avec laquelle elle a aussi peu de contacts que possible. Que l'œuvre d'art ait toujours été inutile, ou qu'elle ait autrefois servi aux prétendus besoins religieux comme les objets d'usage ordinaire servent aux besoins ordinaires, c'est une question hors de propos ici. Même si l'origine historique de l'art était d'un caractère exclusivement religieux ou mythologique, le fait est que l'art a glorieusement résisté à sa séparation d'avec la religion, la magie et le mythe » (*L'Humaine Condition*, Gallimard, 2012, p. 193).

9 – Peter Brook, *Avec Grotowski*, Actes Sud, 2009, p. 119.

10 – Énoncé pris à Jean-Michel Dufour, « La peinture, anamnèse du visible », postface à Jean-François Lyotard, *Textes dispersés I : Esthétique et théorie de l'art*, Louvain, Leuven University Press, 2012, p. 240.

11 – *Ibid.*, p. 176, chapitre « Arraînement de l'art. Épokhè de la communication ».

12 – Max Horkheimer et Theodor Adorno, *La Dialectique de la raison*, Gallimard, 1974, p. 130.

13 – *Ibid.*, p. 133.

14 – *Ibid.*, p. 148.

à faire vivre la pensée devant quelque chose qu'il méconnaît. Entre l'une et l'autre de ces directions, la 68<sup>e</sup> édition du Festival aura privilégié la première.

Et d'ajouter que si cette – notre – contribution marque un désaccord avec les choix idéologiques d'Olivier Py, elle n'induit pas pour autant un procès ; et qu'il n'est pas davantage question ici – alors qu'il s'agit d'interroger le rapport du théâtre à la pensée – d'esquisser une réponse qui tiendrait à la récurrence d'un essentialisme, d'un nominalisme ou d'un historicisme inconsistants du point de vue épistémologique. Comme Brecht, cité par Jerzy Grotowski dans une conversation avec Peter Brook, il faut rappeler que « c'est vrai, l'origine du théâtre c'est le rituel ; mais le théâtre commence là où le rituel n'existe plus »<sup>9</sup>. Pénétrer les secrets les plus profonds de l'être humain grâce au théâtre – qui reste une obsession chez certains – ne conduit pas nécessairement à lever l'énigme au profit d'une force supérieure, mais peut-être juste et simplement à lui permettre de se dégager de la dictature d'un mimétisme entretenu avec le lisible et la lecture, et enfin de gagner le don de vue. C'est-à-dire « affranchir la vision incarcérée dans la vue »<sup>10</sup>.

Il convient dès lors de commencer par l'examen de la société du spectacle et, par là, poser les bases d'une critique des différents processus de contrôle mis en place via le développement d'infrastructures qui organisent conjointement la production et la réception des œuvres. D'un côté, l'organisation du goût, de l'autre une économie (organisation du coût) fondée sur « la conquête de l'audience » et ses stratégies. Soit, dans la conjonction de l'un et de l'autre, ce qu'il convient d'appeler un enjeu esthétique-économique où la production, la duplication et la répétition de « programmes attractifs-distractifs en tous genres [font] que l'art est sommé de devenir rentable, les artistes communicants, ce qui signifie clairs, facilement programmables et les œuvres, accessibles »<sup>11</sup>.

#### I WOULD PREFER NOT TO...

Au cours de l'Histoire du développement du spectacle vivant, notamment des pratiques théâtrales, les formes esthétiques et poétiques – aujourd'hui plus plastiques – ont tout à la fois évolué, ainsi, avec l'appui et contre l'industrialisation de la culture. C'est-à-dire, au sens où Horkheimer et Adorno en produisaient la critique dès les années 1930, qu'elles ont dû résister à « la standardisation et à la production en série »<sup>12</sup>, à « l'appauvrissement des matériaux esthétiques »<sup>13</sup>, et contrarier le mouvement d'inertie, voire d'entropie, inhérent au marché de l'offre et de la demande, qui consiste à encourager le jeu et les attentes du système social au détriment de l'œuvre. En cela, et parce que « l'industrie culturelle ne sublime pas, mais réprime »<sup>14</sup>, les formes théâtrales ont dû s'adapter ou lutter contre un système et une économie – inscrits dans une entreprise d'uniformisation – qui développent