

Théâtre(s) engagé(s) ?

La question mérite d'être posée: la notion d'engagement au théâtre recouvre-t-elle ce que l'on a coutume de limiter à la stricte question de l'engagement dit politique ou bien peut-on l'étendre à diverses sortes d'engagement, de celles qui, plus purement - et plus ouvertement - concernent le domaine idéologique, certes, mais aussi les domaines religieux, moral, esthétique, etc. Peut-on, dès lors, appliquer au théâtre cette notion d'engagement ? Sur quel terrain se place-t-on alors ? Ne doit-on pas, en l'occurrence, faire référence à des théâtres engagés - au pluriel - plutôt qu'utiliser la notion quelque peu réductrice de théâtre engagé - au singulier ?

Les quelques essais et études qui suivent se proposent d'aborder les différents domaines évoqués plus haut et de "dégager", à travers le projet d'investissement réitéré qui leur est commun, les traits particuliers qui caractérisent leurs singularités respectives.

I. L'Antiquité, la Renaissance, l'Age classique

Une première étude cerne la notion de l'engagement dans le cadre du théâtre de la Grèce antique.

Nikos Xenios montre, dans son essai sur la pièce d'Euripide, *Les Bacchantes*, comment, "en tant que fait politique, le théâtre a commencé par mettre en évidence (...) le conflit entre peuple et pouvoir", le théâtre exprimant alors le refus du pouvoir. Mais surtout, chez Euripide, "le représentant du pouvoir n'est pas simplement le tyran de la Cité-Etat", mais le dieu qui apparaît pour rétablir la justice sur terre, l'auteur "faisant intervenir l'élément dionysiaque dans le monde des mortels". Les tyrans et oppresseurs mortels sont dès lors "en voie de disparition"; l'intervention de Dionysos "imposant son pouvoir *extraordinaire*" détruisant alors "l'image d'un pouvoir terrestre qui ne peut être qu'*aliénateur*": telle est, dans un mouvement de subversion original, l'illustration d'un double engagement, "conflit fulgurant et sanglant qui oppose l'Individu et le Pouvoir".

Le théâtre de la Renaissance, puis de l'Age classique, offre, en Italie comme en Espagne, en Angleterre comme en France, des exemples remarquables des diverses formes d'engagement qui se sont manifestées sur la scène.

Théa Picquet consacre son étude à une comédie de Jacopo Nardi, *Les Deux Heureux Rivaux* (1513), montrant comment cette dernière "témoigne de l'engagement de l'auteur dans l'environnement social et culturel de son temps" et contribue avec brio, par sa typologie autant que par sa thématique, à "la satire de la société contemporaine": qu'il s'agisse, en effet, des rapports entre maîtres et serviteurs aussi bien que des rapports entre les différentes générations, Nardi propose toujours "une morale de l'action, une morale de la vie quotidienne" qui le conduit, certes, à solliciter la participation du public tout en ménageant le pouvoir: à cet égard, l'allégeance de Nardi à la famille des Médicis témoigne clairement de son "engagement politique au service du pouvoir en place et contribue à répandre le mythe de l'âge d'or et le mythe de Florence" - mais cela, semble-t-il, sans le moins du monde trahir "ses idées républicaines", s'il est vrai que Nardi était probablement un "utopiste" en politique.

Maurice Abiteboul examine, avec *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare (1592), une forme de remise en question, sinon d'engagement, sur un thème domestique: celui du mariage considéré, dans ses prémices autant que dans ses implications, comme une véritable

"guerre des sexes". Le dramaturge, en effet, met en scène l'histoire de "la métamorphose d'une virago en épouse docile", à travers une triple variation sur le thème du mariage, et ce au cours d'un processus qui conduira de la perversion de la conception conjugale élisabéthaine, en passant par la subversion des traditions courtoises et des conventions rituelles, jusqu'à la conversion finale et à la restauration de l'ordre. Fallait-il donc s'engager pour ou contre une "obéissance passive" ? pour ou contre une "rébellion ouverte" ? Sans doute Shakespeare avait-il conscience que de telles questions ne pouvaient que rester sans réponse.

Jean-Luc Bouisson, à l'occasion d'un examen des rapports de la musique et du duel dans l'univers dramatique de Shakespeare, s'applique à montrer qu'à la volonté de "désengagement idéologique" chez ce dramaturge correspond, en revanche, une tentative d'"engagement esthétique". Il souligne que "même si la scène shakespearienne est le miroir de certains aspects du monde élisabéthain, Shakespeare ne se limite pas à la représentation de cet univers", mais s'engage dans "la représentation de la nature humaine" en ayant recours à une utilisation esthétique de la musique et du duel, le duel devenant "l'arme du désengagement idéologique", la musique "l'instrument d'un engagement esthétique". Il conclut que "l'engagement fondamental de Shakespeare est donc bien celui de l'esthète" essentiellement. Mais l'esthète n'est-il pas, en définitive, nécessairement engagé dans l'aventure humaine ?

Christian Andrés s'interroge sur une oeuvre de Lope de Vega, *Fuente Ovejuna* (*Font-Ovéjune*) (1619): s'agit-il d'une "pièce révolutionnaire ou d'un simple avatar du conservatisme politique de son auteur ?" La position du dramaturge prend en compte à la fois la notion d'engagement idéologique et les impératifs dramatiques qu'impose la création artistique. Cette pièce, en effet, offre un texte "qui peut se prêter par projection dans le futur à une lecture 'démocratique' et subversive, tout en trouvant sa propre cohérence et signification idéologiques dans une lecture qui tienne compte des enjeux du XVIIème siècle". Par ailleurs, le dramaturge s'attache à mettre en relief un aspect du conflit érotique entre la luxure anarchique du tyran et la pureté de sentiment du couple amoureux, "tout en suggérant un sens politique et moral conforme à sa propre idéologie". Intrigue amoureuse sur toile de fond historique ou engagement politique ?

Emmanuel Njike, insistant plus particulièrement sur les "instincts déviants et la volonté de puissance dans *Britannicus*" de Racine (1669), montre comment cette tragédie, à la fois "tragédie politique, tragédie de palais, tragédie bourgeoise", met en scène des personnages engagés irrésistiblement sur les voies de l'ambition et de la cruauté, en proie à des passions qui font d'eux "des marginaux qui se manifestent par leurs instincts déviants et leur volonté de puissance". Leur engagement est essentiellement celui de natures poussées à l'action, pour ce qui est d'Agrippine, par "une idée fixe, le pouvoir" qui s'appuie sur une véritable "stratégie de conquête", conduisant nécessairement à un "comportement asocial"; pour ce qui est de Néron, par "un amour désespéré" et "une folie meurtrière" qui fera de lui un "esthète de la terreur". Chez l'un comme chez l'autre, il s'agit donc en fait d'engagements passionnels pouvant mener à des comportements monstrueux.

II. Le Siècle des Lumières et l'Âge romantique

Aline Le Berre évoque, dans son article, "Götz de Berlichingen, justicier ou aventurier ?", la dérive de l'engagement dans une pièce de Goethe de 1773, dont l'enjeu se

situé "entre éthique et épanouissement individuel, entre engagement et indépendance". Goethe, en effet, dépeint, avec son héros, hors-la-loi généreux et redresseur de torts impétueux, un type de personnage dont "l'engagement au service d'une cause, si juste soit-elle, n'est pas sans présenter des risques de dérapage". Engagé dans "la défense des faibles" et "ennemi des puissants, Götz, en effet, n'en apparaît pas moins comme cet aventurier qui se laisse entraîner dans "l'engrenage de la violence" pour ensuite "glisser dans le banditisme" et, en définitive, comme "un homme de sentiment et non d'engagement". En d'autres termes, la question pour Goethe était de savoir dans quelle mesure "une vie libre et intense", telle que la glorifiait le *Sturm und Drang*, pouvait être compatible avec l'engagement moral au service d'une noble cause.

Anny Bouvier-Cavoret, dans son article sur la pièce de Musset, *Lorenzaccio* (1834), montre comment le jeu de rôles, à l'inverse du théâtre, "séduit les êtres en mal d'identité mais qui ont renoncé (...) à se construire dans la vie réelle", comment alors ils s'investissent au point de s'engager totalement dans la vie imaginaire "du personnage qu'ils ont choisi d'incarner". C'est ainsi que Lorenzaccio, - que l'on n'aurait pas de peine à comparer au Vénitien de *La Tragédie du vengeur* (1607) de Cyril Tourneur -, à force d'engager toutes ses forces vives dans "un véritable apprentissage du métier de spadassin" - rôle qu'il s'est choisi délibérément -, et "épris du rôle de meurtrier politique", "constate progressivement qu'il s'est perdu de vue dans la mise en scène qu'il a lui-même construite".

Ilinca Barthouil étudie, dans *La Mort de Danton* de Georg Büchner (1835), les éléments qui permettent de déterminer s'il faut "voir dans le peuple un tyran, une brute (ou) une victime" - et, plus particulièrement, si le personnage de Simon, "l'individu qui représente le peuple dans la vie de la Révolution", peut, dans son engagement probablement quelque peu naïf, être considéré comme "la bonne volonté du peuple victime de certaines circonstances, mais capable et surtout désireux de vertu et d'honnêteté": il "croit à la Révolution, en ses principes de justice, obéit sans discuter à la loi". Mais, d'autre part on peut dire que les motivations de la foule, engagée dans un mouvement qui est mouvement de vie, sinon de survie, "ne sont pas politiques: il s'agit de vengeance, d'envie, de haine aveugle, de jouissance". Le peuple, en fait, "n'a point de conscience politique" mais exprime "une certaine philosophie mêlée de fatalisme et de résignation" que l'on ne saurait guère prendre pour une forme d'engagement.

Richard Dedominici voit, quant à lui, dans le *Don Carlos* de Verdi (1867), "une méditation lyrique sur la nature et l'exercice du pouvoir". Il s'agit ici, après la période des "opéras patriotiques", de ce qu'on peut appeler "un opéra politique" - où est présentée une méditation "sur la nature du pouvoir, sur la manière de l'exercer convenablement dans le but d'assurer le bonheur du peuple". Mais, dans *Don Carlos*, qui conclut brillamment vingt cinq ans de réflexion et d'engagement politique", Verdi propose, avec le portrait de Philippe II, une image *a contrario*, en creux, du despote, "l'anti-bon prince par excellence", - et avec la figure du Grand Inquisiteur (autre voix de basse), l'incarnation de "l'arbitraire religieux". Un opéra, en conclusion, qui "nous invite à nous méfier de toutes les tentations totalitaires" et "constitue une exceptionnelle leçon d'humanisme".

III. Le XXème siècle: quelques aspects de l'engagement au théâtre

René Agostini montre que la pièce de Sean O'Casey, *Une Livre sur demande* (1934), "illustre, peut-être mieux que toute autre, comment l'engagement de son auteur, militant

socialiste et dramaturge populaire, par rapport aux problèmes de l'Irlande, peut se nuancer, sous les apparences de la légèreté et de la désinvolture propres à une comédie". Ici, en effet, "l'engagement prend des airs de non-engagement": "ce détachement simulé, cet engagement atténué (...) qui s'arrache en quelque sorte à la pression et à la tension de la passion, de la colère (...) de toute lutte idéologique, de tout militantisme" est, en fait, le moyen efficace "d'inciter à effectuer le changement en montrant que rien, pour le moment, n'a changé". Il s'agit en réalité, pour O'Casey, par une "esthétique de la banalisation révélatrice", de laisser au non-dit, précisément, le soin d'exprimer cette nouvelle forme d'engagement: "l'engagement dégage".

Olivier Abiteboul, dans son article sur "l'engagement philosophique dans le théâtre de Sartre", - rappelant les paroles d'Oreste dans *Les Mouches*: "(...) libre pour tous les engagements et sachant qu'il ne faut jamais s'engager" -, montre comment, "relayée par la littérature, et plus particulièrement par le théâtre, la philosophie de Sartre est résolument engagée". Qu'il s'agisse, en effet, du concept de liberté (dans *Les Mouches*), d'autrui (dans *Huis-clos*), de "morale dialectique" (dans *Les Mains sales*), de morale et athéisme (dans *Le Diable et le Bon Dieu* - qui illustre l'incompatibilité de la liberté humaine et de l'existence de Dieu) ou de responsabilité (dans *Les Séquestrés d'Altona*), chaque fois, "la formule philosophique du théâtre sartrien est la suivante: pas de liberté sans engagement, pas d'engagement sans quête de liberté". Ainsi ce théâtre apparaît-il bâti comme "une véritable dramaturgie philosophique".

Sophie Nezri, dans son étude sur "Primo Levi et le théâtre face au défi de l'irrationnel", montre comment, dans ce cas précis, "l'oeuvre théâtrale fut éminemment engagée puisque l'originalité technique et expressive inhérente au théâtre fut mise au service de la mémoire et d'un devoir civique fondamental". En effet, avec l'adaptation théâtrale (utilisation du décor et jeux de lumière, pantomime, occupation de l'espace, contexte sonore et utilisation de codes de langage) de *Si c'est un homme* (1966), "écho de l'histoire, le théâtre lévien prenait ainsi position dans les conflits de ce siècle". En outre, l'aveu d'impuissance du langage traditionnel - que trahit la théâtralisation du texte de Levi - "s'inscrit de manière paroxystique dans le théâtre de son temps qui véhicule (...) l'immense 'tragédie du langage' ". C'est ainsi, par le recours à une esthétique proprement dramaturgique, que parvient à s'exprimer avec force ce témoignage engagé qui se heurtait à l'obstacle de l'innommable.

Edoardo Esposito, quant à lui, nous présente, dans un article sur le théâtre de Sciascia (1965-76), une réflexion sur "le délire du pouvoir" et met en lumière, dans ce théâtre (*Le Député, La Controverse de Lipari et Les Mafieux*), "l'antinomie structurale entre pouvoir et conscience morale". Qu'il s'agisse du pouvoir représenté comme une force corruptrice, du conflit qui oppose autorité séculière et autorité religieuse, ou encore de la conception pervertie de l'honneur - avec, à la clé, "leçon de politique criminelle" -, "les trois textes de Sciascia constituent autant d'étapes d'une même démarche philosophique tendant à prouver le rôle pervers du pouvoir, quelle qu'en soit la légitimité". Dans ces conditions, comment ne pas voir que "tout changement de cap semble relever de l'utopie", tout engagement étant sans doute voué à l'échec ? Mais, à défaut de réussir à éliminer le mal, ne faut-il pas du moins tenter de le démasquer ?

Brahima Camissogo, pour sa part, montre comment, à partir de 1968 - date de l'abolition de la censure en Grande-Bretagne -, est apparu un nouveau théâtre politique, "en réaction contre le conformisme des *angry young men*" (et notamment contre "la colère figée

d'Osborne", suivie de celle, inoffensive de jeunes dramaturges englués dans un "engagement piégé"), un théâtre, donc, "prenant naissance dans les structures parallèles du *Fringe Theatre* pour tenter de créer une arène qui serait à l'avant-garde des changements socio-politiques". Ce théâtre - dont les meilleurs représentants furent David Hare, Howard Brenton et Trevor Griffiths - "reste au coeur de l'effervescence théâtrale des années 70". Impuissant, certes, à donner corps au rêve d'un "théâtre socialiste et populaire", ce théâtre était du moins "révélateur d'incertitudes, de réorientations permanentes" et ouvrait la voie à un engagement militant.

Claude Vilars, examinant "la mise en abîme du rôle" dans *Action* de Sam Shepard (1975), étudie "l'aspect dépersonnalisant et impératif du rôle qui contraint l'acteur à vivre un moi qui n'est pas le sien": c'est ainsi que "les personnages 'jouent' pour exister, paraître vraisemblables, combattre leur angoisse", dans un effort où ils s'engagent totalement, tâchant de sortir de leur isolement, d'établir une communication qui ne les remette pas en question, s'efforçant de "se faire comprendre". Dans *Action*, Shepard met en évidence "l'impossible adhésion des personnages à la vie en société" et "oppose constamment la présence (aliénation) à l'absence (liberté)". En fait, le dramaturge tente d'offrir aux spectateurs "un intérêt qui ressemble(rait) à une écoute, en opposition à l'indifférence", soit une nouvelle forme de théâtre constituant un engagement formel sur la voie de "l'interpellation active".

Brigitte Urbani, à son tour, met en évidence "une nouvelle forme de théâtre engagé", cette fois dans l'oeuvre dramatique de Dario Fo. Car il s'agit bien, concernant ce dramaturge, d'une "ligne d'engagement" qui témoigne d'un "théâtre émanant du peuple, racontant le peuple, et pour le peuple", comme l'illustrent *Histoire du tigre* (1980) et *Johan Padan à la découverte des Amériques* (1992): la première souligne que, "quelque soit le parti politique au pouvoir, la liberté individuelle peut être gravement mise en péril"; la seconde présente, entre autres choses, l'allégorie de "la prise de conscience de tout un peuple qui, une fois arrivé au but, une fois éduqué, devient à même de prendre en main son propre destin". Toutefois, tout en restant fidèle à "son engagement de toujours", Dario Fo n'est plus seulement, désormais, "au service d'une cause politique, il est au service de l'homme".

IV. Où en est le théâtre "engagé" aujourd'hui ?

Deux études nous permettent d'esquisser une réponse partielle, dans le domaine du théâtre collectif, d'une part, dans celui des spectacles de marionnettes, d'autre part.

Ouriel Zohar, dans son article intitulé "Un *Living Theatre* collectif, inspiré par l'idéologie du Kibboutz", étudie les caractéristiques d'un théâtre de type collectif, lequel "donne priorité aux relations humaines" et "préserve consciemment son *image* coopérative", car "plus un individu se sent lié et engagé avec sa troupe (...) plus il se sentira motivé pour donner l'essentiel de lui-même". La création théâtrale collective, comme celle du Kibboutz, implique "un but, un haut idéal", et donc suppose un engagement total et permanent du corps et de l'âme. La vie alors devient théâtre et "le théâtre (...) une vie intime et collective", et cela "pour créer une nouvelle culture et pour renouveler l'homme". Ainsi "l'homme a besoin d'une collectivité afin de s'éprouver, de travailler sur lui-même, de tester les limites de sa générosité". A cette condition, son engagement consistera à "créer l'harmonie autour de lui".

René Agostini, pour finir, nous parle d'un spectacle donné par la compagnie "Les Marionnettes des Trois Hangars" intitulé *Et l'Amérique découvrit Christophe Colomb*. Il souligne que, tout en prenant le parti de dénoncer "dans notre histoire glorieuse et sanglante (...) toutes sortes d'invasions et de massacres, autant d'entreprises de démolition et d'anéantissement de vies et de cultures 'sauvages' ", ce spectacle reste une "rêverie (...) qui atténue, en l'esthétisant, un certain engagement face aux piliers de notre civilisation et de notre culture, (qu'il) possède la vertu de démythifier": autre manière - qui fait appel à l'esprit d'enfance et d'innocence - de conduire les consciences à l'engagement.

Alors, la question demeure: existe-t-il ce que l'on pourrait appeler "un théâtre engagé"? Ou bien, n'y a-t-il pas plutôt plusieurs formes d'engagement au théâtre qui autoriseraient à parler de "théâtres engagés" ? Il semblerait - les articles évoqués plus haut en font foi - que l'on puisse, en effet, dans une riche diversité, découvrir, à côté de l'engagement politique ou idéologique traditionnellement reconnu, des aspects aussi variés de l'engagement que ceux de l'engagement spirituel, moral - et peut-être utopiste -, culturel, passionnel, philosophique, esthétique, humaniste ou tout simplement humain enfin, c'est-à-dire non plus au service d'une cause ou d'un enthousiasme, d'une idée ou d'une passion, d'une fidélité ou d'une utopie, mais au service de l'homme.

"Je me révolte, donc nous sommes" écrit Camus. Mais si l'engagement est possible, ou simplement pensable, - toujours finalement quelque peu décevant, mais aussi "toujours recommencé" - ne faut-il pas, pour le moins, "imaginer Sisyphe heureux" ?

Maurice ABITEBOUL
Directeur de la publication