



Dictionnaire des théâtres du monde

Politique (Le théâtre)

Art public par excellence, le théâtre, qu'il le veuille ou non, exerce une fonction politique. Mais la catégorie même du théâtre politique ne remonte guère qu'aux grands bouleversements culturels du XXe siècle. Cette catégorie, d'apparence tranchante, n'est jamais pour autant définitivement tranchée : d'abord parce que le politique surgit souvent là où on l'attendait le moins et autrement qu'on ne s'y était employé ; ensuite parce que l'exaltation de la fonction politique ne dit rien encore de son point d'articulation avec la fonction artistique.

Tout théâtre est politique

Puisque l'adjectif « politique » dérive d'un substantif grec, polis, désignant la cité, tout théâtre s'inscrivant au sein de la collectivité est forcément politique. Cela vaut d'abord, bien entendu, pour la tragédie hellénique du Ve siècle av. J.-C. dans la démocratie athénienne, où les fonctions religieuses, culturelles et proprement civiques des grandes fêtes en l'honneur de Dionysos ne se laissent pas dissocier ; mais cela ne vaut pas moins, par exemple, du [théâtre baroque](#) dans l'Europe du XVIIe siècle, où le souverain terrestre, ce représentant éminent de la créature, fait l'apprentissage de son rôle sous le regard du souverain céleste, son créateur, pour la plus grande édification du public (Voir [Calderón](#) de la Barca, *La vie est un songe*, 1633). Quant aux monarques de Shakespeare (« notre contemporain » selon la formule de [Kott](#)), leur histoire de bruit et de fureur ne peut qu'éveiller la conscience critique, à tel point que *Le Roi Lear* (un roi fou !) fait figure de pièce dangereuse au Théâtre-Français qui hésite à la mettre au répertoire, dans la décennie précédant la Grande Révolution. Au même moment, *Le Mariage de Figaro* soulève des remous dans le Paris aristocratique. Généralement, la bourgeoisie européenne en voie d'émancipation saura faire du théâtre une arme : avec [Diderot](#), avec [Lessing](#), celui-ci s'ouvre à la problématique des « conditions sociales » et contribue à la diffusion de la philosophie des Lumières. La période révolutionnaire donne sa pointe à une telle stratégie. *Charles IX ou l'École des rois* (1789) de [Chénier](#) passe pour la première pièce « de circonstance », fortement soutenue par Mirabeau. La Convention s'en prend aux œuvres qui tendent à « dépraver l'esprit et à rétablir les superstitions politiques », pour mieux encourager, en contrepartie, la représentation du *Brutus* de [Voltaire](#) et du *Guillaume Tell* de [Lemierre](#). Dans une Allemagne qui ne réussit pas à secouer le joug de la féodalité, l'importance et la persistance caractéristiques du phénomène tragique – sous des formes préromantiques ([Lenz](#)), néoclassiques ([Goethe](#) et [Schiller](#)) ou modernisantes ([Kleist](#), Büchner), qui en déploient l'ambiguïté – doivent s'évaluer par rapport à un contexte réel peu évolutif. À son tour, le [drame](#) romantique peut devenir prometteur d'une aspiration à la liberté, souvent il se conjugue – ainsi en Europe centrale et balkanique – à l'exaltation d'un passé national : drame historique, traduisant une volonté populaire d'entrer enfin dans l'histoire qui se fait, en s'affranchissant des grandes puissances qui la dominent. De l'Afrique à l'Asie, le théâtre jouera un rôle similaire dans les luttes indépendantistes du XXe siècle, en variant ses moyens selon les cas.

Esthétique et politique

Si la bourgeoisie a su faire du théâtre une arme dans la conquête de la liberté de parole et de pensée, elle sait aussi, pour défendre ses privilèges acquis, le réduire à une institution culturelle plus ou moins contrôlée, si ce n'est à un pur et simple divertissement. L'esthétique kantienne du plaisir « désintéressé » sert souvent à légitimer la mise à distance du politique. Politique, la scène en fait le sera toujours, malgré tous les dénis, mais elle ne le devient au sens radical du terme qu'à partir du moment où elle subordonne tout autre effet à celui-là. Ce n'est pas encore le cas chez un Friedrich Engels quand il désigne *Intrigue et Amour* de Schiller comme « le premier drame politique allemand à

tendance », tout en ajoutant que la tendance doit émaner « organiquement » de l'œuvre d'art : ce qui se produit, selon lui, chez Eschyle, Aristophane, Dante, [Cervantès](#), ou encore chez les réalistes russes et norvégiens. Ce souci d'« organicité », inspiré justement du kantisme, postule l'existence de normes esthétiques s'imposant à l'exigence politique.

À ce compte, le théâtre qui se veut politique se retrouvera mieux dans toute une tradition latérale ou marginale permettant à la verve satirique de s'exercer sans filtrage, tradition qui remonte loin, aux origines mêmes de la comédie, et qui transite hors institution à travers les formes triviales du théâtre de la [Foire](#), du [guignol](#) ou du [cabaret](#). Dans une autre veine, à l'époque d'Engels lui-même, et dès les origines de la social-démocratie, naît un [théâtre ouvrier](#) qui invente, avec ses pièces didactiques et ses scènes d'agitation, des formes de théâtre politique non suspectes d'esthétisme, à la différence, peut-être, du « drame social » des intellectuels naturalistes. Le théâtre « populaire », tel que [Gémier](#) le définit au tournant du siècle, récuse sans doute le théâtre bourgeois, mais en sacrifiant à un idéal de communion assez ambigu pour renvoyer aussi bien aux origines culturelles du théâtre qu'à ses finalités civiques. Sous la III^e République, tout un théâtre contestataire, socialisant ou anarchisant, de « pièces de combat » ou de « pièces grinçantes » peut paraître, bien qu'aujourd'hui oublié, plus décapant que le programme de Gémier. 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.

La grande époque : l'entre-deux-guerres

C'est en Union soviétique avec l'[Octobre](#) théâtral et en Allemagne sous la République de Weimar que le théâtre connaît son plus haut degré de politisation. En Union soviétique, les recherches de l'avant-garde, [futuriste](#), [fconstructiviste](#) ou autres, se conjuguent avec les apports des groupes amateurs dans les milieux de travail et les mouvements de jeunesse pour élaborer un art opératoire au service de la révolution (actualisation de l'héritage culturel, réemploi des traditions populaires, promotion d'un répertoire en prise sur les transformations sociales et mentales, agitproposition des pratiques théâtrales à travers les spectacles de masse, les journaux vivants, les montages dialectiques). 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 aussi précises qu'ardentes, 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](#) dialectique. Inspiré tant par la Revue rouge de Piscator que par l'exemple des « Blouses bleues » soviétiques, un théâtre d'[agit-prop](#) 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, les lieux publics, aux portes des entreprises, avec des « scènes courtes », élaborées collectivement à partir de l'expérience ouvrière pour animer la lutte des classes autrement. 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 autres dans un sens raciste et sexiste – tout en esthétisant la politique. En Espagne, où n'avaient pas manqué depuis la fin du XIX^e siècle les tentatives pour créer un théâtre du peuple, se développe de 1936 à 1939, dans la résistance à l'agression franquiste, un théâtre d'urgence, voire de guérilla.

Aux États-Unis, c'est l'État rooseveltien du New Deal qui subventionne, de 1935 à 1939, le « [Federal Theatre Project](#) » : destinée à enrayer le chômage des gens de théâtre et plus généralement des intellectuels, cette entreprise aboutit entre autres à des pratiques d'intervention dénonçant les abus sociaux : reviennent les Journaux vivants. En 1939, la crise surmontée, est mis fin à l'expérience, certains des participants étant maintenant accusés de communisme et de menées antiaméricaines. En Union soviétique, le « [réalisme socialiste](#) » 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-prop est mis au service de la mobilisation économique, l'héritage classique restauré devant garantir la fiction d'un humanisme consensuel. En France, le Front populaire propose une démocratisation de la culture, non une révolution de celle-ci. Les représentations du *Quatorze-Juillet* et du *Danton* de Romain [Rolland](#), la création de *Naissance d'une cité* de [Bloch](#) paraissent un des rares tributs payés à l'actualité politique comme telle – 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, ou Fédération du théâtre ouvrier de France [voir [Ouvrier](#)(théâtre)].

Nouvelles formes du théâtre politique

Signe inquiétant : la machine théâtrale, en France, continue à tourner sous l'occupation allemande. Au lendemain de la guerre, c'est le théâtre d'inspiration existentialiste qui, avec Sartre et [Camus](#), pose la question politique, mais plutôt comme matière à réflexion philosophique sur la pratique du pouvoir et sur le pouvoir de la pratique. De l'instance politique, le théâtre de l'absurde se détourne comme d'un leurre, encore qu'Adamov, pour sa part, y revienne. Depuis sa fondation, le [TNP](#) de [Vilar](#) fait appel à la responsabilité civique, au nom de la démocratie, alors que, dans les années 1960, le théâtre documentaire, en Allemagne fédérale, cherche à réactiver celle-là en la confrontant au passé fasciste et que, en Grande-Bretagne, se manifeste une génération de dramaturges « en colère ». Ces mêmes années 1960 voient le développement aux États-Unis des principaux groupes de théâtre qui incarnent tout un réveil politique : le [Living Theatre](#) – fondé dès 1951 –, le [San Francisco Mime Troupe](#), le [Bread and Puppet](#), le [Teatro Campesino](#), sachant mobiliser à leurs fins toutes les ressources d'une théâtralité populaire au meilleur sens du terme. En Europe, la contestation étudiante de 1967-1968 déclenche un renouveau de la création collective, « en contact dialectique avec les événements sociaux », ainsi qu'on a pu dire dans les années 1920. [Gatti](#) et [Mnouchkine](#) sauront s'inscrire dans ce mouvement, à côté d'eux aussi bon nombre de groupes en liaison avec les luttes ouvrières, paysannes, d'immigrés, de femmes. En Italie, [Fo](#) est le symbole de ces acteurs-auteurs, porte-parole d'un soulèvement multiforme. Mais pour finir il faudrait au moins élargir la vue au théâtre du tiers monde. En Amérique latine, pour en rester à cet exemple sui generis, le théâtre d'intervention du Brésilien [Boal](#) – qui importera en France ses techniques destinées à faire de l'opprimé un décideur –, le théâtre d'agit-prop, le [théâtre universitaire](#) proposent des dramaturgies ancrées dans le politique, croisant les traditions populaires et les problématiques modernes de la lutte anti-impérialiste et antibourgeoise. Parmi les troupes les plus représentatives de cette orientation : le Teatro Escambray à Cuba, la Candelaria/[node/8333](#) et le TEC en Colombie, le Galpon en Uruguay, et bien d'autres ensembles au Pérou et au Venezuela. Quant aux pays de l'Est européen, à l'heure de la démocratisation, ils invitent plus que tous les autres à repenser la question du théâtre politique : c'est un dramaturge, [Havel](#), qui accède en 1990 à la présidence de la nouvelle République tchèque, et son œuvre devrait offrir une singulière matière à réflexion. À vrai dire, le théâtre politique est aussi indéfinissable a priori que les circonstances auxquelles il répond, et aussi insubmersible que le mouvement social lui-même, dans toute la complexité de ses développements.

Au Brésil

Outre les compagnies célèbres telles que [Arena](#), Oficina, Opinião, il faut distinguer certains groupes dont la survie ne dépend qu'à un niveau moindre (voire nul) d'un public payant et dont l'action pourrait être assimilée aux techniques d'agit-prop :

Les Centros Populares de Cultura (Centres populaires de culture, CPC)

En 1961, à Rio, le premier CPC est fondé par des dissidents du Théâtre Arena (Oduvaldo Vianna Filho, Francisco de Assis) et un sociologue (Carlos Estevam Martins). Il réunit des cinéastes (Leon Hirszmann, Arnaldo Jabor, Carlos Diegues), des comédiens (Joel Barcelos, Armando Costa), des compositeurs (Carlos Lyra) et de nombreux étudiants de l'União Nacional dos Estudantes (Union nationale des étudiants, UNE) qui lui apporte une couverture officielle et quelques subventions de fonctionnement. Il se consacre à la divulgation de thèses politiques d'opposition par le biais de la littérature, du théâtre, de l'alphabétisation des adultes. Ses deux présidents les plus marquants sont Carlos Estevam Martins et Ferreira Gullar.

Le théâtre pratiqué par le CPC est un théâtre d'agitation et de propagande, joué, sans équipements techniques, en plein air, dans la rue, près des usines ou devant des assemblées d'étudiants. Son répertoire est composé d'[autos](#) : ici, de courts sketches – comiques – illustrant et critiquant les événements politiques de l'actualité ou expliquant, dans un langage populaire (tant verbal que scénique), les grands thèmes de la réflexion économique-politique. On retiendra : *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (On va en finir avec la plus-value, Monsieur Edgar) de Filho, *O auto do Formiguinha* (Le Sketch de la petite fourmi) de Jabor.

Les principales capitales du pays voient se développer des CPC qui poursuivent une action de conscientisation populaire semblable. On peut toutefois critiquer dans cette action un certain paternalisme.

Le 1er avril 1964, le siège de l'UNE, à Rio, est incendié par des groupes paramilitaires. Le CPC est démantelé. Ses principaux membres vont se retrouver en fondant le groupe Opinião, de Rio.

Le Théâtre União e Olho Vivo (Union et Œil ouvert)

Fondé et dirigé, à São Paulo, par le dramaturge et metteur en scène César Vieira (*Corinthians, meu amor* ; en français, *Corinthians, mon amour*), ce groupe, toujours en activité, propose, de préférence dans les banlieues ouvrières des grandes villes, des spectacles fondés sur des thèmes populaires, voire folkloriques (Bumba-meu-boi). Le groupe doté d'équipements techniques simples et ingénieux adapte son spectacle à toutes sortes d'espaces : gymnases, places publiques, réfectoires.

Suite à une courte enquête sociologique, le montage incorpore généralement des éléments d'une problématique propre au lieu ou au quartier où il est présenté. Le débat post-spectacle avec le public fait partie de la procédure habituelle du groupe.

D'autres expériences, assez semblables, sont menées comme celles de Maria Helena Kühner, à Rio.

Au Pays-Bas : le Vormingstheater

Le terme semble être né le 7 décembre 1970 au Studio Theater de Tilburg pendant une représentation scolaire. On reproche à l'enseignement traditionnel de développer le sentiment intellectuel aux dépens du sentiment esthétique ; en néerlandais : *musische vorming*, d'où le nom de *vormingstheater* pour une forme de théâtre éducatif visant à développer chez le spectateur un sens critique politico-social. Ce mouvement prenait la suite de tentatives effectuées sous l'influence des essais de théâtre politique pratiqués en Russie et en Allemagne autour des années vingt ou plus tard par un Augusto Boal ou un Dario Fo. De nombreuses compagnies apparaissent alors défendant un engagement politico-social et des objectifs variés mais qui visaient tous un point commun : la défense d'une culture de combat. Elles utilisaient, à cette fin, toutes sortes de procédés et moyens dramatiques et s'étaient réunies dans le *Kultureel Front* (front culturel) dont la tendance générale visait à un théâtre activiste.

Ces compagnies nées vers 1970, après l'*Aktie Tomaat* [voir *Avant-Garde* (théâtre d')], et dont Proloog, Sater ou de Nieuwe Comedie sont de bons exemples, développent la notion de coopératives de production théâtrale, égalitaires ; leurs réalisations reflètent une volonté d'émancipation progressiste et de culture populaire. On ne s'adresse plus au spectateur de théâtre habituel mais on se choisit un public bien déterminé : les enfants des écoles, les syndicalistes, les étudiants des écoles pratiques et professionnelles. On traite sur scène les questions d'actualité, les questions sociales occupant l'esprit des spectateurs, et on lui propose des solutions au moyen de la fiction théâtrale mais, hélas ! sans trop se préoccuper, au passage, des exigences ni de la qualité de l'outil théâtral proprement dit. Cette indifférence à la forme théâtrale, jointe à la constatation que la révolution du type *Aktie Tomaat* n'implique pas nécessairement un renversement du courant d'idées existant, explique sans doute qu'à partir de 1985 le théâtre éducatif et politique perd de la vitesse puis disparaît de la scène néerlandaise pour faire place à de nouvelles formes de spectacle audiovisuel axées autour de concepts de caractère plutôt social que politique et plus concrets, comme l'environnement et la pollution, le féminisme et l'inceste ou la course aux armements et à l'énergie atomique.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Théâtres et politique, Paris : F. Maspero, 1967
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39774836f>

Rédacteur(s)

[P. IVERNEL](#) [R. ROUX](#) [K. HUPPERETZ](#) [A. ROMBOUT](#)

Éditions Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Lexique théorique et théoriciens](#)

Zone(s) géographique(s) : Allemagne

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Diderot (D.) Lessing (G.E.) Chénier (M.-J. de) Voltaire Lemierre (A.) Lenz (J.M.) Goethe (J.W.) Schiller (L.) Kleist (H. von) Büchner (G.) Calderón de la Barca (P.) Vie est un songe (la) Roi Lear (le) Mariage de Figaro (le) Charles IX ou l'École des rois Brutus Guillaume Tell Eschyle Aristophane Cervantès (M. de) Engels (F.) Dante Intrigue et Amour Gémier (F.) Ibsen (H.) Shaw (G. B.) Piscator (E.) Brecht (B.) Revue rouge Rolland (R.) Bloch (J.-R.) Quatorze-Juillet (le) Danton Naissance d'une cité Sartre (J.-P.) Camus (A.) Adamov (A.) Vilar (J.) Gatti (A.) Mnouchkine (A.) Fo (D.) Boal (A.) Havel (V.) Vianna Filho (O.) Assis (F. de) Martins (P.) Hirzmann (L.) Jabor (A.) Diegues (C.) Barcelos (J.) Costa (A.) Lyra (C.) Martins (C.E.) Gullar (F.) A mais-valia vai acabar, seu Edgar O auto do Formiguinha Vieira (C.) Corinthians, meu amor Kühner (M.H.)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-politique>