

## LE THÉÂTRE POLITIQUE COMME PARADIGME

Nancy DELHALLE

Depuis la fin des années 1990, les expressions « théâtre et société », « théâtre et politique » et leurs multiples déclinaisons ont fleuri dans le paysage théâtral et, en particulier, dans le métadiscours critique. Elles expriment d'abord le souci d'une nouvelle génération d'artistes aux prises avec les modalités du croisement du théâtre et de la politique des années 1970. Le grand refoulement de la décennie 1980 avait en effet indiqué l'obsolescence, voire l'inanité, des deux grandes voies poursuivies jusque-là : celle d'un démontage critique des discours en vue de la prise de conscience et de la conversion politique et celle d'un rapport plus spontané du geste théâtral à un spectateur qu'il s'agit de toucher dans sa sensibilité pour le libérer (cf. le *Living Theatre*). Par-delà ces modèles, il s'agissait dans les années 1990, pour les artistes porteurs d'un « souci du social », de chercher, selon la conception très affirmée alors, des voies de rapprochement du théâtre et de l'espace social.

Les projets créateurs fondés sur ces préoccupations se sont multipliés et ont pris diverses directions. Pour beaucoup, ce sont les thématiques qui se sont renouvelées si bien que l'on a pu parler d'un « retour du réel » au théâtre. Quand'il s'empare de la question des clandestins, convoque des témoignages et des documents pour attester d'une réalité, le théâtre opère un repositionnement. Il intègre la réalité politique et sociale tantôt pour la traiter et, en un sens, la « récupérer », tantôt pour livrer le résultat de la confrontation à elle sur le mode du choc. Mais, dans la plupart des cas, tout modèle politique préconstruit est introuvable quand il n'est pas nettement refusé. Or, la difficulté de « dire le monde » sans y attacher un sens ou sans même en dessiner un, conduit certes à des théâtralités du réel,<sup>1</sup> mais à relativement peu de politisation du réel au théâtre.

Et l'on peut effectivement observer que la notion de « théâtre politique » reste assez rare. Elle n'est guère convoquée par les artistes tandis que le discours critique préfère user de l'association des deux termes, théâtre ET politique plutôt que de risquer le recours au concept sans doute trop nettement connoté. Aussi, bien que des artistes s'engagent pour des causes diverses – comme l'opposition à la guerre en Bosnie au début des années 1990, par exemple –, les gestes artistiques suivent le même mouvement qui, au fond, reste en deçà de la question de l'alternative.

---

<sup>1</sup> Cf. par exemple, Maryvonne SAISON, *Les théâtres du réel*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Les institutions, elles, ne sont pas en reste qui ont multiplié les projets pour renforcer les liens du théâtre avec son environnement immédiat. Travail sur le quartier, avec les habitants, ateliers et animations jalonnent la vie des théâtres. Il s'agit de décroquer, d'ouvrir l'espace obscur (la mythique boîte noire) sur la rue et le monde. Il y va d'enjeux sociaux, mais aussi économiques. Et tandis qu'à la tête du Théâtre Gérard Philipe Stanislas Nordey rêve de prendre le relais de Vilar, non seulement en démocratisant l'accès au théâtre, mais aussi en en faisant un lieu de vie quasi permanent, les questionnements sur théâtre et citoyenneté ou théâtre et démocratie entre autres sujets de réflexion alimentent largement les débats.

Si cet engouement pour le lien du théâtre et de la politique ou, plus exactement, de la société (à voir, par exemple, les multiples mises en scène de *La Misère du monde* de Pierre Bourdieu), semble un peu retombé aujourd'hui, il n'en laisse pas moins un étrange amalgame de termes et de notions par lesquels se trouve désigné un théâtre qui intègre – pour le dire vite – un souci du social. C'est, en effet, un champ d'application très large qui est associé à l'idée – plus qu'au concept – de théâtre politique : du théâtre d'intervention au sujet politique en passant par l'engagement de l'artiste pour « rapprocher » théâtre et société, ce sont en fait des usages historiques et plus contemporains et même une action politique par le biais du théâtre qui sont amalgamés. Si l'on ajoute à cela la conception diffuse – mais présente dans le métadiscours – que tout théâtre est toujours déjà politique en ce qu'il combine inmanquablement un lien à la cité et un lien à l'innovation, on voit que le concept de théâtre politique s'avère flou et instable. Evoquant trop strictement un théâtre militant ou, au contraire, désignant, par une universalisation, une sorte d'essence théâtrale, il se vide au final de toute efficacité pour rendre compte de la réalité d'un positionnement. De ce fait, le théâtre politique tend à apparaître comme un objet préconstruit par une sociologie spontanée et n'est guère interrogé comme concept autonome.

### Quel objet de recherche ?

L'histoire du théâtre montre que le croisement du théâtre et du politique est une constante. Art vivant et art du vivant, le théâtre a toujours été un biais privilégié pour faire passer des messages et servir une cause ou une idéologie. Car, dans le moment même où il se fait, il touche une assemblée, c'est-à-dire une collectivité, et cela, sans aucun intermédiaire ni décalage temporel. Le théâtre nécessite un public et celui-ci quel qu'il soit est toujours un collectif. Qu'il ait donc été requis par des pouvoirs et des groupes d'intérêts pour agir sur d'autres groupes ne postule pas qu'il soit intrinsèquement politique et ne nous permet en tout cas pas de toucher à une dimension définitoire du théâtre politique.

De tout temps, des artistes de théâtre ont engagé leur art dans la vie de la cité. Luttant pour une cause, défendant une action ou une personne, le théâtre engagé, tel qu'on le trouve illustré par Sartre par exemple, est porteur d'une mission éthique : il révèle et dévoile ce qui reste socialement occulté. En ce sens, il exerce un rôle particulier à l'égard du public avec lequel il se lie dans une sorte de contrat

moral. Ni forcément populaire ni nécessairement politique, le théâtre engagé apparaît comme englobant ces deux positionnements.

Dans le cas du théâtre populaire, l'engagement du théâtre se décline au service d'un public ou, selon les époques historiques, d'un « peuple », qui dès lors devient le commanditaire du spectacle. De l'idée d'un « théâtre éducateur de la nation » dans la perspective de Rousseau ou de Rolland à l'idée d'un théâtre grand rassembleur national selon Vilar, le spectacle se conçoit en fonction du destinataire. Qu'il soit réel (les masses ouvrières) ou idéalisé (chez Vilar), le public est le prescripteur en fonction duquel s'élabore la représentation théâtrale. Si, dans le cas de Vilar, l'essentiel de la démarche reste d'ordre institutionnel et consiste à façonner les conditions d'accès au théâtre notamment, l'impact se marque également sur l'esthétique puisque l'on sait que Vilar visait à une certaine simplification et à une universalité propres à unir le public.

C'est également au service d'un principe hétéronome que se situent le théâtre militant et le théâtre d'intervention. Ces théâtres s'élaborent en effet en fonction d'objectifs sociaux ou politiques qui tendent à en faire davantage des instruments au service de causes non artistiques. Situés dans une position de relais par rapport à diverses sphères sociopolitiques, ils poursuivent des finalités sociales qui inféodent leur dimension artistique.

On voit donc que si la dimension politique reste constamment présente au théâtre, la question de la « définition » d'un théâtre politique ne se pose qu'à partir du moment où le théâtre entre dans un régime d'autonomie spécifique. Au cours de son histoire, le théâtre s'est en effet progressivement émancipé de toutes les formes de tutelles exercées par les pouvoirs politiques ou religieux. Il est devenu alors, vers la fin du 18<sup>e</sup> siècle, davantage dépendant du marché. Cette situation fut elle-même dépassée au début du 20<sup>e</sup> siècle lorsque les réactions aux dérives du théâtre commercial et la professionnalisation croissante conduisirent vers la constitution d'un champ théâtral au sens bourdieusien d'espace relativement autonome structuré en fonction des rapports de force entre les agents en lutte pour acquérir du capital et se positionner<sup>2</sup>.

Fondé sur la règle dominante de l'indépendance des formes, le théâtre ne reste donc pas inféodé à la demande de spectateurs-consommateurs. C'est que la diversification du public liée à des facteurs socio-économiques a également permis le développement de scènes expérimentales se revendiquant d'un « art pur ». Dès lors, il ne s'agit plus de rencontrer le goût des spectateurs, mais de forger un art théâtral qui ne se subordonne plus à des critères autres qu'esthétiques, à des règles élaborées au sein même d'un monde autonome. L'avènement du metteur en scène, au début du XX<sup>e</sup> siècle, s'inscrit pleinement dans cette évolution. Jusque-là limité à un rôle important, mais peu légitimé d'un point de vue artistique, le « régisseur » devient, au cours du 20<sup>e</sup> siècle, la fonction artistique la plus importante de la hiérarchie théâtrale. Soutenu par l'évolution des techniques, il

---

<sup>2</sup> D'après Pierre BOURDIEU, *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 113 et suivantes (entre autres ouvrages où le sociologue explicite sa théorie des champs).

dominera la seconde moitié du siècle. À partir du moment où les différents éléments du langage théâtral (corps et voix de l'acteur, lumières, costumes, scénographie...) peuvent devenir pleinement indépendants et revêtir une dimension esthétique à part entière, le besoin se fait jour d'une fonction créatrice qui soit, au final, responsable de l'unité de l'œuvre et de son originalité.

S'il n'est plus le commanditaire de l'œuvre, le public change de rôle. Son adhésion, son soutien ne passent plus par l'approbation une fois son goût satisfait. Il lui est proposé de comparer des projets artistiques différents sous-tendus par des recherches qui, toutes, se retraduisent dans le travail des formes. Chaque créateur tente donc d'imposer « son » théâtre. Pour ce faire, plus encore que le public, importe la reconnaissance de ceux qui possèdent les compétences pour situer le metteur en scène dans l'histoire de l'art et dans le théâtre de son époque. Le premier destinataire de l'œuvre tend donc à devenir un pair, critique ou praticien de théâtre, qui par sa sanction ou son adhésion va conférer à l'artiste une légitimité.

Tout au long du 20<sup>e</sup> siècle, le monde théâtral se clôture : pour fonctionner, pour se caractériser et se distinguer, les agents y élaborent leurs propres règles et rendent de la sorte leur œuvre irréductible à des critères autres qu'esthétiques. Il s'ensuit que les spectacles ne peuvent être complètement décodés qu'à la lumière de la structure du champ et de son histoire, soit des critères internes.

Toutefois, concernant spécifiquement le théâtre, cette autonomie reste incomplète dans la mesure où les conditions de production du spectacle vivant font que les coûts ne peuvent jamais être équilibrés par les recettes (selon la fameuse loi de Baumol). Aussi la subvention publique devient-elle une condition fondamentale pour que puisse se développer un art théâtral autonome, situation paradoxale qui fait dépendre l'autonomie du champ de la subvention publique, c'est-à-dire d'un ensemble de règles et de contraintes élaborées dans la sphère politique.

### Un modèle

Dans une telle configuration, spécifique au 20<sup>e</sup> siècle, comment envisager l'espace des possibles d'un théâtre politique, un théâtre qui ne soit plus soumis à des impératifs de rentabilité à l'égard du public ou du marché et s'inscrive exclusivement dans la sphère autonome de l'art, gage de sa légitimité, une norme peu dévoilée, mais efficiente en fonction de laquelle, dans la Belgique des années 1960, la recherche d'un théâtre politique menée par un auteur comme Jean Louvetfut accueillie par la critique comme ne relevant pas de l'art, mais exclusivement du politique.

C'est à partir des années 1960 et 1970 que la question de ce que peut être un théâtre politique se pose avec le plus d'acuité. À ce moment, en effet, le champ politique, qui s'est professionnalisé et désengagé de l'art toujours davantage, a aussi cessé de générer un modèle explicatif du monde qui soit perçu comme valide, y compris dans la sphère artistique. Le monde théâtral se met alors à expérimenter

ses modes d'action spécifiques. Mais bien que s'exerce souvent à travers les diverses expériences des années 1960 et 1970 une forme de subversion assez marquée, celle-ci ne se nourrit pas nécessairement d'un sens politique. Une autre voie d'exploration pour les artistes consiste alors à examiner l'héritage brechtien et à se l'approprier tout en refusant de s'adosser à un modèle politique préétabli.

Or, peut-être le théâtre de Brecht constitue-t-il plus que tout autre au 20<sup>e</sup> siècle un cas exemplaire pour l'analyse du théâtre politique. Travaillant et repensant à la fois l'écriture dramatique et la pratique de la scène, Brecht offre les paramètres à partir desquels concevoir ce théâtre dans une perspective conceptuelle qui dépasse les diverses exemplifications. Au-delà du cas archétypal de théâtre politique que l'histoire du théâtre s'accorde à reconnaître à cette œuvre, celle-ci permet de dégager des structures, des sortes d'invariants, qui sont autant de repères pour circonscrire le théâtre politique.

Brecht entame sa trajectoire au théâtre en optant pour un positionnement institutionnel qui prend acte de l'autonomie du champ. D'emblée, en effet, il s'adresse à ses pairs et à la critique plus qu'il ne vise la légitimation par le biais du public. Il publie des chroniques où il s'en prend au théâtre de son temps dominé par l'expressionnisme. Tourné vers l'individu, ce théâtre doit, selon lui, être dépassé. Il écrit sa première pièce, *Baal*, en réaction à une pièce de Hans Johst. Ce positionnement en rupture par rapport à une norme dominante s'accompagne d'une recherche d'adoubement par des personnalités (comme Feuchtwanger ou le critique Ihering) possédant le capital symbolique susceptible de servir sa trajectoire. Et tandis que Ihering lui permet d'obtenir le Prix Kleist, marque de reconnaissance, Brecht construit très vite un réseau social dans lequel se retrouvent des agents situés à des positions clés du monde artistique, dans la critique ou l'édition. De même, sa trajectoire dans l'espace est emblématique puisqu'il passe de la petite ville d'Augsbourg au centre artistique et théâtral qu'est Berlin avec une étape à Munich. C'est donc, et il le revendique, dans le cadre d'un « théâtre bourgeois » que Brecht prend place, adoptant une double stratégie d'affiliations personnelles et de rupture esthétique. Ainsi, la légitimité qu'il acquiert est mise au service de son opposition aux formes et à l'identification (de l'acteur au personnage et du public aux personnages) qui fondent l'orthodoxie du théâtre dominant. En guise d'alternative, Brecht élabore le motif du « divertissement pour l'ère scientifique ».

L'usage du terme « divertissement », loin de renvoyer aux référents actuels des divertissements médiatiques, indique la limite que se donne le projet brechtien en s'enserrant dans le champ artistique. Brecht fera quelques expériences d'un théâtre conçu plus étroitement en relation avec des ouvriers, mais l'essentiel de son œuvre s'inscrit dans le champ théâtral régi par les « règles de l'art ». En articulant une recherche menée à la fois sur l'écriture dramatique, l'écriture scénique et la conception du théâtre, il élabore un théâtre agissant sur les cadres de perception dans un sens politique.

En adoptant la dramaturgie en tableaux contre le développement logique en actes, en présentant les personnages comme des comportements et non plus

comme des personnes, en faisant voir le choc des composantes et les contradictions, Brecht opte pour une esthétique qui divise les spectateurs, mais surtout les rend actifs. Et si son théâtre est populaire, ce n'est pas qu'il soit façonné en fonction d'un public cible, mais parce qu'il se connecte sur tout ce qui alimente la vie d'une société, comme, à l'époque, la radio et le cinéma ou qu'il intègre dans la langue des formes de parler populaires.

On le voit, Brecht ne conteste pas l'autonomie théâtrale au nom de positions politiques, ce qui restera peu ou prou la tendance du théâtre militant et du théâtre d'intervention dans leur contestation du « théâtre bourgeois ». Il ne cherche pas à modifier l'espace social à partir de la sphère politique et au moyen du théâtre. Mais il mène bel et bien une action politique au sein du champ théâtral, action qui, par contiguïté, atteint le monde social. Le théâtre n'est pas ici tenu pour un facteur direct d'émancipation ; il n'est pas situé entre art et engagement, mais se profile comme projet artistique singulier.

En sollicitant l'examen critique du spectateur, il agit d'abord comme un acte de connaissance. Il déstabilise les certitudes et les croyances pour proposer une mise à distance (effet de diverses techniques) qui rend soudain étranges le connu et le familier. Il oblige ensuite à prendre position, seule manière de parachever une fable dont il est bien évident qu'elle ne constitue plus le fondement de ce théâtre. Si le spectateur ne peut guère s'identifier à Anna Fierling dans *Mère Courage et ses enfants*, c'est notamment qu'il est confronté à des comportements dont il perçoit vite le caractère contradictoire sans que celui-ci ne soit un lieu de débat pour le personnage. Cette Mère Courage vit du commerce sur les champs de bataille, mais tente de préserver ses enfants que l'armée veut lui prendre. Le personnage n'est pas ici en avance sur le spectateur et on la voit lutter sans que jamais elle ne prenne conscience de la contradiction fondamentale qui la constitue. Pour dépasser cette contradiction, le spectateur doit poser un acte de connaissance et de jugement : il doit se forger une opinion.

Mais la résolution de la contradiction, objectif de ce théâtre, doit être rapportée à la dialectique marxiste, méthodologie sur laquelle s'appuie Brecht. L'œuvre s'élabore ainsi en lien avec un projet prédéfini dans le champ politique, un projet que, toutefois, elle ne transpose pas systématiquement.

### Les effets de l'œuvre

Le théâtre de Brecht fut combattu par les nazis, rencontra des réserves au Danemark, des difficultés aux États-Unis comme avec le Parti communiste soviétique. C'est dire s'il s'agit là d'un théâtre « agissant », susceptible de produire des effets dans l'espace social comme en témoigne l'histoire de la réception de l'œuvre. En fait, bien qu'adosé au marxisme, le théâtre de Brecht ne se profile pas comme une simple illustration ou comme une démonstration.

Ce n'est pas ici le lieu d'entrer plus avant dans l'analyse de l'œuvre de Brecht comme modèle de théâtre politique. Nous intéressons davantage la capacité d'une œuvre à agir sur les catégories cognitives, les systèmes de valeur, l'espace des

possibles perceptifs et les représentations du monde. À cet égard, l'exemple brechtien montre que l'effet de l'œuvre peut prendre un sens critique et politique. À la fin de la pièce, Anna Fierling ne peut plus être considérée comme une mère « normale » et son métier un commerce comme un autre. Ses comportements et ses prises de position doivent immanquablement être rapportés au collectif, à l'ensemble du groupe social sur lequel elle contribue à maintenir la destruction par la guerre. Car elle apparaît comme un rouage de la mécanique oppressive. Entre la dénonciation de la guerre comme un fléau, si courante au théâtre, et la mise au jour des processus par lesquels de plus larges parties de la population sont partie prenante des processus qui mènent aux guerres, il y a précisément tout l'espace exploré par un théâtre politique, un théâtre qui, loin d'en rester aux constats et aux dévoilements, agit pour produire des désajustements, de l'hétérodoxie. En ce sens, le théâtre politique est à envisager pour ce qu'il fait et non pour ce qu'il est.

On l'a dit, le modèle brechtien opère à partir d'une alternative élaborée depuis la sphère politique. Pour le théâtre de la fin du 20<sup>e</sup> siècle qui s'est toujours plus replié sur la norme esthétique et tend, par toute une série de phénomènes comme la professionnalisation croissante de la création, à renforcer la clôture du champ, cette dimension hétéronome ne semble plus valide, d'autant que les préconstructions sociales et politiques qui fondaient les alternatives (les utopies socialistes, pour le dire vite) ont laissé voir leurs apories.

La question qui s'impose dès lors concerne l'espace des possibles d'un théâtre porteur d'effets politiques hétérodoxes mais qui ne serait pas adossé à un modèle politique préétabli.

### **Le théâtre politique comme paradigme**

Le modèle brechtien permet de dégager des schèmes pour approcher plus méthodiquement le concept de « théâtre politique » pris cette fois comme une entité et non plus comme le résultat du croisement de deux sphères ou comme une intersection entre le monde théâtral et le monde politique.

Le théâtre politique présente ainsi une relation au temps particulière. Ni théâtre historique qui resitue et décrit la réalité pour en retracer les contours, ni chronique de l'instant, il s'engage dans le présent, mais reste lisible et continue à produire ses effets dans un contexte différent. Il échappe à l'urgence de l'actualité comme à la visée de durer. Il entre en procès avec la réalité dont il s'empare. Il lui devient consubstantiel et la façonne en s'en saisissant : Anna Fierling n'est plus une mère ni une commerçante, mais l'instance spécifique d'un mécanisme destructeur, une instance peu repérable et qui se donne à connaître au moment même de l'acte théâtral.

C'est dire si les pratiques de dévoilement restent ici à l'œuvre. Le théâtre politique produit de l'hétérodoxie par la mise en question des structures, de leur permanence et de leur cohérence interne. En un sens, il postule une démarche de type sociologique qui questionne les normes et rend problématique le fonctionnement social, mais cela, sans réfuter l'autonomie du champ théâtral.

Du modèle brechtien, il découle donc que le théâtre politique n'est pas façonné comme un instrument politique, mais comme un art spécifique. En somme, le théâtre politique chercherait à créer, dans le champ théâtral, les possibilités et les conditions pour « donner de la force aux idées sans entrer dans le champ et le jeu politiques », selon la formule utilisée par Pierre Bourdieu, mais adressée sous forme de question par le sociologue aux intellectuels et aux chercheurs<sup>3</sup>. Nous sommes ici loin d'une logique de correspondance qui postulerait une homologie des deux champs et tendrait à faire correspondre à une alternative politique une alternative esthétique.

Au contraire, pour résister à son assimilation (politique comme esthétique) et donc rester situé dans l'espace autonome du théâtre, le théâtre politique qui s'élabore à la fin du 20<sup>e</sup> siècle doit s'employer à créer constamment les conditions d'une alternative. Plusieurs commentateurs n'ont-ils pas fait du spectacle du Groupov sur le génocide rwandais, *Rwanda 94*, une tragédie, ramenant ainsi à une norme esthétique une pièce dont les effets ont porté aussi dans l'espace social, comme en témoignent les procès intentés contre le Groupov suite aux accusations très ciblées portées sur scène ?

Pour intervenir comme rupture, le théâtre politique reconstruit en permanence les modalités de son existence. C'est là un fonctionnement souvent décodé à travers le motif de la nouveauté comme critère de subversion. Or, l'action du théâtre politique n'est que partiellement décriptable par le biais de la logique du champ, de la concurrence et des luttes de position selon lesquels le nouveau vient changer le jeu. La lutte pour le capital symbolique fournit certes un modèle explicatif valide dans un cas comme celui du théâtre sartrien où le capital accumulé par Sartre lui permettait de donner d'autant plus de force aux idées qu'il voulait diffuser. Or, ce modèle s'avère inopérant pour le théâtre plus contemporain là où le théâtre politique n'est pas un biais, un canal, du moins tel qu'il s'actualise dans des spectacles comme *Rwanda 94* ou encore *Photo-Romance* de Lina Saneh et Rabih Mroué. Dans les deux cas, le théâtre ne se met pas « au service de » : il se détermine tout à la fois et dans un même mouvement artistiquement et politiquement.

Dans *Photo-Romance*, une réalisatrice de cinéma présente et défend, devant un censeur, son film en cours d'élaboration. Elle en montre une succession d'images fixes (d'où le titre du spectacle en écho aux romans-photos) qui, par la mise en scène théâtrale, prennent une nouvelle dimension. Ici, le croisement du langage cinématographique et du langage théâtral interroge le statut de la représentation du réel. Or, s'il s'agit là somme toute d'une caractéristique propre au travail des formes. Dans le contexte du Liban actuel – référent du film et référent du spectacle –, la question de la représentation du réel prend une dimension politique. Ainsi, le spectacle dénonce, mais sans jamais se faire thématique, les conditions dans lesquelles l'art s'exerce au Liban et entreprend en outre d'interroger les

---

<sup>3</sup> Bourdieu P., *Propos sur le champ politique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 68.



membres anonymes de la société libanaise, leur adhésion et leur acquiescement à l'orthodoxie sociale.

Ici, le théâtre politique fait trembler la clôture du champ théâtral sans toutefois dissoudre la sphère théâtrale dans le social et même sans fondre le social dans le théâtral, à titre de thématique, par exemple. Au sein même du spectacle prend place une contestation des conditions dans lesquelles celui-ci peut s'élaborer (par la mise en scène du censeur, notamment). De même, l'expérimentation formelle (le rapport du cinéma – en images fixes – et du théâtre, art plus archaïque) dissout tout repère stable de la représentation. Mais ce travail formel, qui produit un premier effet politique sur le fonctionnement de l'institution théâtrale (la question de la censure), ébranle aussi l'orthodoxie sociale. En effet, en faisant éclater le statut fixe et établi de toute forme de représentation, Lina Saneh et Rabih Mroué adressent une réponse à la société libanaise bloquée entre vérités opposées où nulle voix alternative n'arrive à émerger. En mettant en jeu les images et les discours, la démarche de Lina Saneh et Rabih Mroué devient subversive. C'est cette mise en mouvement des éléments communément considérés comme établis qui permet de construire une représentation du fascisme ordinaire, diffus dans la société libanaise, mais en évitant tout cadrage thématique. Ce processus aboutit au final à établir la coresponsabilité de chacun des membres de la société dans le processus social.

On le voit, le théâtre politique, actualisé ici par deux spectacles, *Rwanda 94* et *Photo-Romance*, ne se détermine plus en fonction d'une réponse totalisante qu'il propose comme horizon. Comme objet d'analyse, il ne constitue pas une catégorie, mais ne peut davantage être établi comme un archétype qui présuppose un invariant. On l'appréhendera donc plutôt comme un paradigme fondé sur des vecteurs de relation et de transformation (le rapport au temps, la rupture permanente, les conditions d'une alternative...) et dont la signification émerge à travers des exemples dans lesquels il s'accomplit momentanément.

Nancy DELHALLE – chargée de cours, Université de Liège, Belgique.