

Encore un empereur nu *Le Théâtre européen ou la Grande Supercherie*

Kalina Stefanova

Numéro 120 (3), 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24399ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Stefanova, K. (2006). Encore un empereur nu : *Le Théâtre européen ou la Grande Supercherie*. *Jeu*, (120), 76–80.

13. Manuscrit, Paris, La Maison d'Europe et d'Orient (conservation, traduction, édition et promotion des écritures dramatiques d'Europe orientale) (<www.sildav.org>).
14. L'Espace d'un instant, 2004, édition bilingue.
15. Manuscrit, La Maison d'Europe et d'Orient.
16. L'Espace d'un instant, 2003.
17. Dans *Histoires de famille, Trilogie de Belgrade*, Paris, L'Arche, 2002, 150 p., (<www.arche-editeur.com>).
18. « Die Nachbarin », dans *Schutzzone und andere neue Stücke aus Exjugoslawien*, sous la direction de Detlef Olof Klaus und Kollektiv Theater m.b.H., Vienne, Folio Verlag, 2002, Stücke Band I (<www.folioverlag.com>).
19. Manuscrit, collectif artistique pluridisciplinaire pour favoriser la diffusion des nouvelles écritures théâtrales, Grenoble, Troisième bureau (<www.troisiembureau.com>).
20. *Ibid.*
21. Dans *Supermarché, la Chute*, Paris, L'Arche, 2001, 199 p.
22. Manuscrit, <www.troisiembureau.com>.
23. Voir note 21.
24. L'Arche, 2004, 128 p.
25. Manuscrit, <www.troisiembureau.com>.
26. *Veliki bijeli zec*, non traduit, voir le site d'ITI-Zagreb (<www.hciti.hr>).
27. Kranj, Prešernovo gledališče, 2003 (<www.presernovogledalisce.com>).
28. « Wo lebst Du denn ? », dans Detlef Olof Klaus und Kollektiv Theater m.b.H, *op. cit.*, Stücke Band II, p. 9-189.
29. « Pavillons oder Wohin gehe ich, woher komme ich und was gibt's zum Abendessen », dans Detlef Olof Klaus und Kollektiv Theater m.b.H., *op. cit.*, Stücke Band II.
30. Manuscrit, <www.troisiembureau.com>.
31. *Ibid.*
32. *Ibid.*
33. *Ibid.*
34. *Ibid.*
35. Non traduit, <www.hciti.hr>.
36. Manuscrit, <www.troisiembureau.com>.
37. Enzo Cormann, « L'énergie du désespoir », extraits de l'éditorial du programme du festival Regards croisés, Grenoble, 16-21 mai 2006.

KALINA STEFANOVA

Encore un empereur nu

Il était à peu près temps que quelqu'un l'affirme. Non seulement lors d'une conversation, dans un article ou à un colloque, mais dans un livre entier ! Que quelqu'un dise que tout ce tintamarre autour du prétendu « nouveau théâtre européen¹ » (soit, le théâtre britannique de la violence, ou le *Shopping and F**king* et cie) faisait, et fait encore, beaucoup de bruit pour rien. Et, plus important encore, que les conséquences de ce vacarme, tout comme ce théâtre, sont loin d'être inoffensives !

1. Ou, comme le nomme Miloš Lazin dans l'article qui précède, « nouvelle écriture théâtrale ».

C'est par son nouvel ouvrage (*le Théâtre européen ou la Grande Supercherie*²), que Sanja Nikčević y parvient. Avec autant d'éloquence et de passion que de conviction, elle prouve, en avocate de premier plan, que ce mode ne constitue pas un phénomène de génération spontanée dans le monde du théâtre d'aujourd'hui, mais un événement bien orchestré. Elle retrace rigoureusement la préhistoire de l'événement, les mécanismes de manipulation de l'« opération » même de la supercherie, enfin les conséquences préoccupantes, évidentes ou cachées, de ce mouvement.

Les responsables

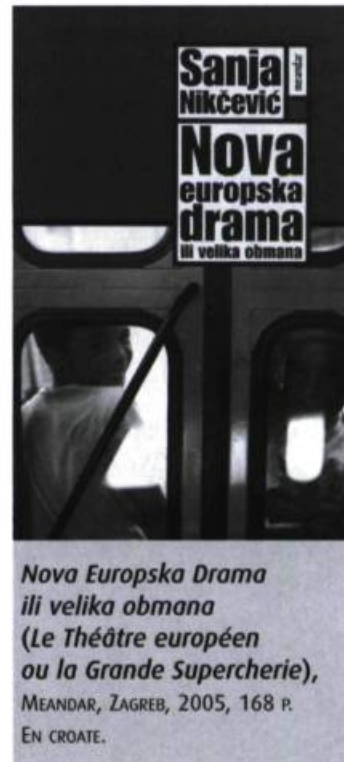
Au banc des accusés se trouvent les membres de ceux que l'auteure appelle le « Big Boys Club », soit les metteurs en scène pour qui le texte théâtral (au sens classique du terme) est complètement démodé et qui, malheureusement, règnent en maîtres dans la vie théâtrale européenne.

Ce sont les patrons, les directeurs artistiques ou les dirigeants des théâtres et des festivals. Ils décident des questions importantes (les pièces qui seront montées), changent les règles (comment elles seront montées) et créent des styles qui sont ensuite acceptés et diffusés par leurs clones ou leurs élèves. En devenant membre du club, on accède aux grands festivals, aux bons théâtres, aux bourses et aux prix.

Sur le banc des victimes, par ailleurs, on trouve les metteurs en scène pour qui l'auteur de la pièce demeure le véritable auteur du texte et pas seulement un employé de service. Pour eux, le public a de l'importance, car le théâtre existe pour le plus grand nombre plutôt que pour une poignée de fidèles. Sur le même banc se trouve aussi la plus grande partie du public : les gens fiers de ne pas être snobs et qui veulent que le théâtre leur raconte des histoires, les touche et provoque chez eux des sentiments positifs car, par « passéisme », par « conservatisme » ou par « stupidité » (tous mots qui viennent du camp adverse), ils persistent à croire que l'art doit rendre l'homme et le monde meilleurs.

D'emblée, le contenu de l'ouvrage donne une bonne idée de sa nature et du tempérament qui s'en dégage. Les chapitres de la première partie (consacrés à l'histoire de la relation entre l'auteur et le metteur en scène) sont intitulés « Preuves » (de 1 à 4) et « Deux pièges pour l'auteur ». Une autre partie, qui retrace l'évolution de la lutte pour la domination du théâtre britannique de la violence, est séparée entre « Culpabilité esthétique, ou démodée et conservatrice » et « Culpabilité personnelle,

2. Une traduction anglaise abrégée a paru sous le titre « British Brutalism, the « New European Drama », and the Role of the Director », *New Theater Quarterly*, vol. 21, n° 03, août 2005, Cambridge University Press, p. 255-272.



ou cruelle et insensible ». Plus loin, dans la partie consacrée à l'imposition de cette mode sur le continent européen, Sanja Nikčević intitule les chapitres 1 à 5 « Démagogie », formulant déjà dans les titres les principales voies de la manipulation, et prévient qu'elle va les superposer aux faits réels. Par exemple : « Démagogie 4 – La célébrité des représentants de la mode, ou Qui peut regarder cela ? » ; ou encore : « Démagogie 5 – Les auteurs au pouvoir, ou Qui peut survivre à l'atelier ? »

L'auteure relate les faits d'une manière si concrète et avec tant de conviction qu'on lit le livre comme un roman. D'un seul coup. Car, comme dans un roman, il y a une intrigue et un complot qui, à la fin, s'enchevêtrent en une véritable théorie de la conspiration. Et comme dans toute conspiration, il y a des victimes et des méchants. On y raconte l'histoire d'une corruption dont le principal bénéficiaire est le « club » plutôt que l'intérêt public, soit le théâtre. Enfin, il y a même une mort, celle de Sarah Kane, qui est « exactement la chose dont les metteurs en scène avaient besoin » et qu'ils ont immédiatement transformée en une publicité et un objet culpabilisant pour parer à toute critique. Si certaines déclarations de l'auteure peuvent paraître théâtralement exagérées, elles reflètent simplement le style des personnages mêmes de l'histoire. Les partisans de cette mode n'affirment-ils pas que Sarah Kane a été « tuée par le théâtre et les critiques » ? Comme Sanja Nikčević, loin de se mettre à genoux, cherche à dénoncer l'imposition d'un théâtre habituellement nommé *In-Yer-Face*, il est plutôt naturel que son ton et son style résonnent parfois comme une giflé.

Origine et effets d'un mythe

En fait, que la théorie du complot étayée dans le livre soit ou non vraie dans les moindres détails importe peu. Ce qui compte, c'est la courageuse dénonciation du mythe de l'existence d'une nouvelle tendance substantielle dans le théâtre européen. Selon l'auteure, la seule innovation est « la violence explicite comme thème central et la présentation du mal comme normal ». Elle ajoute que « l'univers qui est montré dans ces pièces est rempli de mal et de malheur, non pas comme le revers du bien et du bonheur, mais comme la seule condition possible de la vie » ! Les principales conséquences de cette « nouveauté » en matière de théâtre sont : l'ouverture toute grande



*Shopping and F**king*
de Mark Ravenhill, mis
en scène par Christian
Lapointe au Théâtre
National (Atchoum!
Productions, 2006). Photo :
Andrée Anne Blouin.

des portes du théâtre à la violence gratuite, non motivée, et à la mentalité de la maladie (comme si l'on n'en avait pas assez au cinéma et dans les livres, qui sont de véritables manuels à cet égard) ; une aggravation de la crise d'identité des auteurs ; et le pire, une diminution du public résultant d'une répugnance massive envers cette nouvelle « esthétique » théâtrale.

En deuxième lieu, l'ouvrage de Sanja Nikčević a l'immense mérite, tout en dénonçant le mythe, de s'attarder sur les mécanismes de sa création. Or, ce sont à l'évidence les mêmes par lesquels on crée tous les mythes aujourd'hui, et pas seulement dans les arts. Il s'agit des médias, du sensationnalisme et de l'autocensure par laquelle la rectitude politique manipule si bien ceux qui créent, qui gèrent, qui annoncent et qui financent les arts.

En retournant du général au particulier, cela se traduit ainsi. D'abord, derrière le nouveau théâtre européen se dresse une machine de marketing parfaitement huilée, mise en marche par ceux-là mêmes qui autrement n'ont que mépris pour tout ce qui est commercial. Ensuite, cette mode élimine les derniers vestiges de moralité sur la scène, offrant ainsi la garantie d'un intérêt basé sur la sensation. Enfin, la même démagogie esthétique et politique ouvre la voie à une orchestration de la mode (quiconque est « contre » est « conservateur et de droite »).

Cependant, le chemin qui mène au mythe et la réalité du mythe ne sont rien comparés aux effets de celui-ci sur l'art et la société. L'analyse de ces effets constitue la troisième contribution de l'ouvrage, et la plus impressionnante. Car ainsi, Sanja Nikčević s'affirme comme une humaniste véritable. Le théâtre en question, à son avis, est en quelque sorte la suite du poststructuralisme et de la déconstruction en art. Ce théâtre pousse ce processus à son terme en finissant par éloigner l'émotion (surtout si elle est positive !) du prétendu « grand art ». Il simplifie la vie humaine sous prétexte que ce qu'il montre (« un monde de drogués, de prostituées, de familles incestueuses, de gens cinglés ou perdus ») constitue la seule réalité. En outre, ce théâtre, avec sa rhétorique d'accompagnement, remplace le sens des mots et redéfinit les valeurs humaines essentielles.

Dans ces pièces où l'on ne voit que sang, drogue, mutilations et meurtres, les metteurs en scène et tous ceux qui suivent cette mode ont vu poésie et tendresse, amour et optimisme. Thomas Ostermeier clame publiquement que, dans *Shopping and F**king*, le viol est « l'ultime signe d'amour », David Graham affirme que *Purifiés* est une simple série d'images poétiques et Stafford Clark, que *Shopping and F**king* est une pièce optimiste. Le fait de considérer ainsi la torture la plus brutale comme de la poésie, de la beauté et de l'amour constitue l'ultime destruction. C'est la pire conséquence de cette déconstruction de l'art, de sa réception et de son interprétation : par le nouveau théâtre européen, les metteurs en scène nous donnent une image du monde comme un lieu où tous les termes qui étaient denses et importants comme *bon, mauvais, moral, valeurs, amour, amitié, créativité, bonheur, vie* sont non seulement détachés (comme dans le domaine de la déconstruction), mais aussi remplacés par des termes complètement opposés : *douleur, sang, torture, meurtre, viol, mutilation, terrorisme, malheur, mort*. De façon métonymique, ils prennent le sens d'un élément du groupe pour le donner à un autre, si bien que, maintenant, haine=amour.

Quel est le résultat de tout cela ?

Le manque de contexte social et l'image constante, fataliste, de l'horreur comme seule vie possible, écrit l'auteure, rend le public conformiste. Si l'on ne montre que des victimes et des bourreaux, des victimes en quête de douleur et des persécuteurs qui ne savent que ce dont les victimes ont besoin (comme on le dit du principal tortionnaire, Tinker, dans *Purifiés* de Sarah Kane), toute action pour changer cette situation est inutile. Le nouveau théâtre européen ne lutte pas pour une meilleure société dans un sens politique ; il engourdit notre conscience sociale bien plus que n'importe quelle politique conservatrice à la Thatcher.



Sanja Nikčević traite aussi du degré plus fort de tolérance au mal qui résulte de ce théâtre, et de son influence sur les jeunes. Ce public, qui est le plus facile à manipuler par la mode, tend à cultiver un sentiment d'insécurité et à tomber dans une dépression beaucoup plus grave s'il est exposé à une représentation scénique du mal absolu.

Comme notre époque est celle d'imitateurs et de substituts, et que le noir passe facilement pour du blanc aux yeux des plus importants décideurs, l'apparition d'une nouvelle contrefaçon n'est pas illogique. Ce qui est surprenant, c'est l'hypnose quasiment collective des critiques à cet égard. Même les plus éminents critiques britanniques ont dû s'excuser publiquement à plusieurs reprises d'avoir d'abord été « contre », avant de tenter de trouver de la beauté dans le théâtre de la violence. Aussi faut-il être encore plus redevable à Sanja Nikčević, non

seulement d'avoir dit ouvertement : « L'empereur est nu ! », mais aussi d'avoir désigné ceux qui lui ont cousu ses habits et ce qui arrive à une société qui doit les regarder. Après tout, un des rôles les plus importants de la critique n'est-il pas de filtrer le bon du mauvais, surtout lorsque les conséquences de ce dernier sont si préoccupantes ? C'est ce que fait Sanja Nikčević, en humaniste critique dans le vrai sens du terme : elle croit en la mission du théâtre de nous rendre meilleurs, de nous enseigner, de nous pousser à la réflexion (plutôt que de nous détruire !), et elle y travaille avec cœur, comme dans son dernier ouvrage. **J**

Traduit de l'anglais par Michel Vaïs

Purifiés de Sarah Kane, mis en scène par Krzysztof Warlikowski. Spectacle présenté au FTA en 2003. Photo : Stefan Okolowicz.