

Corrigé de la dissertation sur Vitez

En 1985, dans l'éditorial du premier numéro de la revue *L'Art du théâtre*, le metteur en scène Antoine Vitez affirme :

« Le théâtre est un champ de forces, très petit, mais où se joue toujours l'histoire de la société, et qui, malgré son exigüité, sert de modèle à la vie des gens, spectateurs ou non. Laboratoire des conduites humaines, conservatoire des gestes et des voix, lieu d'expérience pour de nouveaux gestes, de nouvelles façons de dire [...] pour que change l'homme ordinaire, qui sait ? »

A partir de vos lectures et de votre expérience de spectateur, vous commenterez et discuterez cette affirmation.

I. Analyse du sujet

A. *Sujet / thème*

Le rapport entre le théâtre dans son ensemble (texte + représentation : distinction ici peu pertinente) et la société qui l'entoure, et en particulier, à l'intérieur de cette société, les actions humaines. Prb de la fonction du théâtre dans une société, de son influence sur la collectivité.

B. *Propos*

Citation fondée sur une contradiction voire un paradoxe : théâtre en dépit de sa petite taille entre en interaction avec l'ensemble de la société, au point même qu'il peut l'influencer et changer les hommes.

+ Propos précisé par une série d'images qui caractérisent le théâtre de manière complexe :

- Théâtre « champ de forces », « modèle », « laboratoire », « conservatoire », « lieu d'expériences ». Image scientifique domine, mais conservatoire introduit autre univers de référence (éducation à l'art + préservation des traditions).
[Attention : bien tenir compte de l'ensemble de la citation pour saisir la spécificité : si on s'en tient au début, on pourrait effectivement rattacher Vitez à perspective réaliste : champ de forces du théâtre qui synthétiserait le champ de forces social. Mais le laboratoire interdit de penser cela : l'expérience n'est pas asservie au réel, elle l'analyse voire crée une réalité nouvelle].
- Point commun de toutes ces images : re-présentation par le théâtre (mimésis au sens large) d'une réalité plus vaste (la société, les gens, l'homme)
 - Théâtre est un lieu d'action et même un lieu de conflit, de tensions dynamiques (champ de forces) où se joue (ou double sens de « a concrètement lieu » = « est jouée ») l'histoire (l'évolution) des sociétés. Théâtre représenterait, par les conflits qu'il met en scène, l'évolution de la société qui l'entoure : on peut penser que les conflits individuels, représentés au théâtre sont l'image, en réduction, de conflits plus vastes qui ont une dimension sociale : conflits de classe, guerre des sexes, conflits sociaux, politiques, ethniques... La scène de théâtre, mais aussi la salle (comprise ici dans le mot théâtre) serait un lieu où modéliser (en réduction) les conduites sociales.
 - Ce que développe la suite (laboratoire, conservatoire, lieu d'expérience) (images à analyser parce qu'elles fondent la particularité du propos): non seulement le théâtre examine les conduites humaines pour les analyser (laboratoire / présent), mais il préserve les conduites humaines telles qu'elles étaient (conservatoire / passé) et en crée de nouvelles (lieu d'expérience / futur). => Relation complexe, qui articule présent, passé, et futur (le théâtre a à voir avec société telle qu'elle est, mais aussi telle qu'elle a été et telle qu'elle sera)
 - => **Idee de Vitez : en préservant les gestes et les façons de parler du passé, mais aussi en analysant ceux du présent, et en en créant de nouvelles, le théâtre pourrait transformer les conduites sociales.**

C. *Implicites et présupposés*

= Etape importante pour questionner le sujet (et pas une vision générale du théâtre déduite du sujet)

Implicite : refus définition classique du théâtre comme reflet de la société (salle de théâtre à l'image du monde qui l'entoure / dépendance par rapport au monde qui l'entoure) : Vitez affirme idée que le théâtre peut aussi être créateur et avoir une influence sur le monde, tout en rappelant le passé, et en préfigurant l'avenir. Or, problème : présuppose alors une liberté du théâtre par rapport à la société, une capacité de transformation : or, théâtre n'est-il pas dépendant de la société ? Dans certains cas, ne tend-il pas plus à reproduire les structures sociales plus qu'il ne les transforme ? = Conservatisme possible du théâtre à envisager. [Cf. Rousseau]

Présuppose :

- 1 lien nécessaire entre ce qui est montré dans le cadre limité du théâtre et la société autour. Pas idée d'un théâtre qui n'aurait rien à voir avec la réalité sociale, qui serait totalement hors Histoire. Scène théâtre tendant vers une forme d'autonomie, et faisant vivre au spectateur une expérience qui n'est pas rattachée à une finalité sociale, et refuse même cela (Ionesco), ou alors refuse la perspective du progrès (Artaud)
- 2 Pouvoir du théâtre / influence sur les spectateurs. Or, effet limité du théâtre, non seulement à l'époque contemporaine, mais dans son histoire : élitisme du théâtre classique, n'atteint pas tous les spectateurs, ne transforme pas la société.
- 3 + effet unanime sur tous les spectateurs (terme englobant « les gens », pas de distinction entre les différents spectateurs possibles, et, à la limite, entre ceux qui viennent au théâtre et ceux qui n'y viennent pas). + Effet mécanique du théâtre sur les spectateurs : la représentation réalise son intention. Pas d'écart entre l'intention et la réception. Pas de pluralité possible des réceptions.

⇒ Proposition de Vitez peut paraître excessivement optimiste, d'autant qu'il adopte une tournure généralisante. Tenir compte cependant de la nuance apportée par la question finale : « qui sait ? ». Doute.

⇒ Formulation singulière, mais aussi liée à un contexte.

D. *Contexte*

= Etape importante pour ne pas réduire le sujet à ce qu'il n'est pas.

- Propos d'un metteur en scène qui a tenté de concilier recherche esthétique et engagement politique :
 - Expérimentation formelle : sur le lieu théâtral (en dehors théâtre), sur le texte (adaptation roman, texte réputés injouables, Claudel, découverte texte), sur la mise en scène (Electre + redécouverte metteurs en scène comme Meyerhold). Partis pris souvent étonnants : cf. pour Ubu roi, en 1985, nous y reviendrons : appartement parisien grand-bourgeois, avec baie vitrée donnant sur Tour Eiffel.
 - Engagement politique : secrétaire d'Aragon, militantisme communiste jusqu'en 1979. + Fondateur en 1971 du théâtre des Quartiers d'Ivry, à l'origine de la célèbre formule « théâtre élitiste pour tous ».

- 1985, dans l'histoire du théâtre français.

- Rôle du metteur en scène reconnu.
- Mais, dans le même temps, influence décroissante du théâtre sur la société : art devenu minoritaire et marginal, malgré son prestige culturel, face à la concurrence du cinéma et de la télévision : époque où la télé cesse de diffuser régulièrement théâtre, par ex. (Questionne forcément cette idée d'influence du théâtre, transformation société : prb du théâtre populaire à l'époque de Vitez)
- Période marquée par désillusion et désengagement politique, après utopies et projets révolutionnaires des années 60 et 70. « Traversée du désert » pour le théâtre de Brecht, par exemple.

- Attention : revue + éditorial + nom même de la revue : projet, projection dans l'avenir, idéal affirmé avec un certain enthousiasme, au début d'une nouvelle entreprise. dimension utopique peut-être assumée.

⇒ Contexte : invite à prendre une certaine distance par rapport à l'affirmation de Vitez : proposition qui se veut (se sait) utopique. + Ambition, projet (théâtre de demain, théâtre de l'avenir) que constat sur ce qu'est réellement le théâtre. (cf. dans la façon même dont la citation est formulée, une certaine contradiction entre un ton très affirmatif (« toujours » + présent de vérité générale) et le doute introduit par la question finale (« qui sait »).

=> Dans quelle mesure l'idée d'une influence de la représentation théâtrale sur la société relève-t-elle d'une utopie assumée ?

II. Méthode

A. *La construction du plan et la définition d'une démarche*

Face à une proposition tranchée et affirmative comme celle-ci, possible d'aménager un plan dialectique (mais sans tomber dans la contradiction massive (il a raison / il a tort))

- 1°) Développer le paradoxe : concentration du théâtre exprime le champ de forces social et peut avoir une influence (= montrer l'intérêt et les enjeux de la proposition) => Noter que le problème doit être traité dans son intégralité dès la première partie.
- 2°) Critiquer l'idée d'une influence massive et unidirectionnelle sur la société
- 3°) Dépasser cette critique à partir d'une prise en compte de la position de Vitez et des nuances de sa propre proposition (montrer d'où vient le problème dégagé en II) : diversité des esthétiques et des conceptions du rapport entre théâtre et monde social.

Mais face à la richesse de la proposition de Vitez, plan explicatif me paraît plus pertinent :

- 1°) Constater le lien étroit entre théâtre et société, et l'impact social de cet art dans son histoire.
- 2°) Expliquer cet impact par les spécificités de l'art théâtral.
- 3°) Le nuancer ; limites d'une influence massive sur le spectateur.

Proposition de corrigé

Introduction commentée

« L'art du théâtre » : cette formule sonne comme une revendication, presque un manifeste, depuis le tournant des 19^{ème} et 20^{ème} siècles, où elle a été utilisée par de nombreux créateurs qui militaient pour un renouvellement de leur pratique, fondée sur une haute exigence artistique face au théâtre commercial et à l'académisme. Aussi le titre de la revue dont Antoine Vitez signe le premier éditorial n'est-il pas neutre : il renvoie à une certaine conception du théâtre, où le travail des formes est primordial. Pourtant, Vitez ne s'en tient pas à cet idéal esthétique et affirme aussi l'impact politique de son art, dans une phrase ambitieuse, volontariste, où s'exprime l'enthousiasme des commencements : « Le théâtre est un champ de forces, très petit, mais où se joue toujours l'histoire de la société et qui, par son exigüité même, sert de modèle à la vie des gens, spectateurs ou non ». Vitez transforme les limites physiques du théâtre en pouvoir : pour lui, le théâtre se définit comme un lieu conflictuel où se trouvent mis en jeu les rapports de force qui traversent la société : conflits armés, guerre des sexes, lutte des classes... Mais le metteur en scène ne s'en tient pas à la définition d'un théâtre qui reflèterait les tensions sociales. Si le théâtre a, peut-être, le pouvoir de transformer « l'homme ordinaire », c'est, selon Vitez, parce qu'il est à la fois un « laboratoire des conduites humaines », un « conservatoire des gestes et des voix », et un « lieu d'expérience pour de nouveaux gestes, de nouvelles façons de dire », c'est-à-dire un espace qui associe la préservation des actions humaines passées, l'analyse du présent et la préfiguration de l'avenir. Le lieu théâtral, scène et salle confondues, serait alors un modèle non seulement au sens de représentation simplifiée et en réduction, mais également au sens d'exemple à suivre, proposé aux spectateurs comme à l'ensemble du corps social. Malgré sa tournure globalisante, l'affirmation du metteur en scène correspond bien à une esthétique singulière : le rapport établi par Vitez entre théâtre et société ne vaut pas pour tous les artistes, certains refusant la perspective progressiste ici affichée, ou insistant sur l'autonomie de la scène par rapport au monde extérieur. De plus, le metteur en scène semble faire ici preuve d'un grand enthousiasme, en accordant au théâtre un pouvoir de transformation social dans un contexte où cet art est devenu minoritaire. Et, au-delà de cette perspective sociologique, la réception du spectacle théâtral est peut-être moins massive et univoque qu'il ne l'indique dans un premier temps. C'est sans

L'amorce doit mettre le sujet en contexte aussi précisément que possible. Eviter d'aborder une citation par une autre citation (cela brouille les pistes). Eviter les amorces générales, sans lien précis avec le sujet. Autre ex. d'amorce possible : souligner l'importance de l'engagement dans le parcours de Vitez (communisme, Quartiers d'Ivry, « théâtre élitare pour tous »).

Analyse de la thèse :

Citer le sujet.

Procéder étape par étape par étape.

Etre efficace : ne pas commenter votre propre démarche.

Analyser tous les mots clefs : champ de forces, laboratoire, conservatoire... Mais proposer une synthèse de cette analyse pour éviter que votre introduction devienne démesurée (ne pas dépasser les deux pages, une page à l'ordinateur). Vous reviendrez sur certaines notions dans le développement...

Synthèse des présupposés :

fondamentale pour problématiser le sujet et construire une mise en débat complète et pertinente. La difficulté est de ne pas commencer à argumenter. Ne pas trop en dire, et penser cette étape de l'introduction comme un exposé des limites du sujet.

doute ce que pointe la question finale (« qui sait ? ») qui nuance l'idée d'un impact immédiat et mécanique. Le propos de Vitez vaudrait alors comme un idéal, exprimant sa propre conception de l'engagement par le théâtre. Dans quelle mesure l'idée d'une influence du théâtre sur la société relève-t-elle alors d'une utopie assumée, voire nécessaire ? En modélisant les tensions qui traversent le monde social, le théâtre peut en effet provoquer la réflexion du spectateur et l'amener à modifier son action dans le monde. Il dispose pour cela de moyens spécifiques, qui expliquent son caractère souvent politique à travers l'histoire. Mais l'idée d'une action globale du théâtre sur la société paraît plus difficile à soutenir, compte tenu de la diversité des définitions de la théâtralité, et de la complexité de la réception de tout spectacle.

Problématique : ne soit pas être trop large (« quel est le rapport entre théâtre et société ? »), ni correspondre à une simple reformulation interrogative de la thèse (« En quoi le théâtre est-il un champ de forces qui influence le spectateur ? »)
Annonce du plan : faire trois phrases pour bien marquer les trois étapes. Privilégier la clarté, sans négliger la précision. Eviter une annonce passe-partout, du type : « Nous verrons dans un premier temps ce qui fonde la thèse de Vitez avant d'en montrer les limites... »)

I. Du modèle réduit à l'exemple : l'impact social du théâtre

A. Le théâtre apparaît très souvent comme un « champ de forces » : modèle réduit exprimant les tensions sociales sur scène et dans la salle.

1. Sur scène : montrer que l'espace scénique est souvent utilisé pour mettre en valeur les rapports de force entre les personnages, et que ces rapports peuvent être l'expression, sur le mode de la métonymie, des conflits qui traversent une société.
Exemple à développer : *Ruy Blas* et sa préface. Idée que les principaux personnages incarnent les pôles majeurs du jeu politique et social en Espagne à la fin du XVIIIe s, mais aussi en France en 1838. Montrer que l'évolution de l'intrigue exprime un mouvement historique qui relève de la désillusion (échec du peuple à conserver le pouvoir). Autres exemples possibles : *L'Ecole des femmes*, *Le Mariage de Figaro*.
2. Mais le champ de forces du théâtre est plus large : les relations entre scène et salle peuvent aussi exprimer les conflits qui traversent une époque donnée. Ex de la « bataille d'*Hernani* » en 1830 : conflit de générations, conflit esthétique et conflit politique.

B. Ce champ de forces n'est pas seulement un reflet de la société : c'est un espace de mémoire et d'expérimentation qui permet un regard décalé sur le réel.

1. « Conservatoire ». Le théâtre comme lieu de mémoire. Vit des textes du passé. Mais ces textes n'ont pas une simple fonction archéologique : ils permettent de confronter le passé au présent.
Ex : *Britannicus* : pièce qui nous fait pénétrer dans l'intimité du pouvoir (cf. C. Biet et T. Karsenti, présentation de la tragédie régulière dans *L'Anthologie de l'avant-scène théâtre*). Pouvoir de Néron // pouvoir de Louis XIV que l'on peut confronter aux jeux

politiques actuels. Montre en quoi les passions intimes pèsent sur la décision politique.

Autre ex (perspective légèrement différente) : *Le Dibbouk*, Sholem An-Ski / Benjamin Lazar. Conservation des gestes et des voix du théâtre yiddish du XIXe s, aujourd'hui presque disparu. Enjeu politique et pas seulement esthétique de cette conservation : rappel de l'antisémitisme qui a presque détruit cette expression artistique.

2. « Laboratoire ». Expérimentation. Création de situations inédites, voire impossibles, qui n'existent pas dans la réalité, mais permettent la réflexion et l'action politiques. Ex. Aristophane, intrigue de *La Paix*. Utopie réalisée. Idem pour le *Mariage de Figaro* : le château d'Agua-Frescas comme utopie, et plus précisément, l'utopie familiale de III, 16 (famille choisie).
3. Perspective proche de celle de Brecht : nécessité d'un écart par rapport au réel pour mettre le spectateur en activité, et permettre une transformation politique, en dehors du théâtre. Cf. *Petit organon pour le théâtre*. Notion de distanciation.

C. Ainsi, le théâtre a pu exercer une influence réelle sur les spectateurs, au point d'être craint par le pouvoir politique, et même censuré.

1. Influence du théâtre à l'époque « classique » : ex des querelles engendrées par *L'Ecole des femmes* et par *Tartuffe*. Engagement de Molière dans les débats sociaux et moraux de son époque. Retentissement tel que hostilité de certains groupes religieux, et pour *Tartuffe*, interdiction de la pièce durant cinq ans. Cf. *Lettre sur la comédie de l'imposteur*.
2. Autre exemple : *Le Mariage de Figaro*. Mots d'esprit reprenant les revendications des philosophes des Lumières (critique des privilèges, notamment) ont provoqué l'interdiction de la pièce par le pouvoir royal. + Plusieurs jugements convergents de spectateurs (cf. Danton) montrent que la pièce a été *perçue* comme révolutionnaire : une influence réelle lui a été attribuée
3. + Hugo : théâtre utilisé comme « porte-voix » et moyen de peser dans le débat public : cf. Préface de *Lucrèce Borgia*. Prolongement de la politique par d'autres moyens.

II. Les caractéristiques spécifiques du théâtre expliquant cette possible influence sur la société

A. L'inscription du théâtre dans le champ politique et social

Distinction entre le théâtre et d'autres arts : il est lui-même une activité politique qui s'inscrit dans l'espace public. Cf. Denis Guénoun, *L'Exhibition des mots*.

1. Origines du théâtre dans la Grèce antique : une activité politique. Création démagogique qui précède la démocratie, puis évolution du théâtre au Ve s, qui accompagne celle de la démocratie athénienne. Cf. la trilogie d'Eschyle, et en particulier *Les Euménides* : expression d'une évolution de la justice qui se produit au même moment dans la cité. Forme de l'espace théâtral dans la Grèce antique qui exprime ce lien entre réalité politique et fiction théâtral : espace progressif : *theatron* (citoyens-spectateurs) → *orchestra* (citoyens-acteurs dans la fiction) → *proskenion* (acteurs / protagonistes de la fiction).

2. Le bâtiment théâtral comme espace inscrit dans la cité : reflet des hiérarchies qui structurent l'espace social (ex de la salle à l'italienne, et, dans une moindre mesure, le théâtre élisabéthain), ou expression d'un idéal politique d'unité (unité des citoyens dans le théâtre grec, ou dans certaines salles contemporaines, comme celle du TNP).

B. Le nécessaire grossissement des effets dans le cadre exigü de la scène, gage de lisibilité

Le caractère réduit de la scène, par rapport à l'espace social, pourrait apparaître comme un inconvénient. Mais il apparaît comme un gage de lisibilité : il permet de saisir d'un regard ce qui, dans la réalité sociale, demeure opaque car trop complexe et trop large.

1. Ex *Ubu roi* de Jarry : grâce aux grossissements des effets (simplification de l'intrigue, personnages réduits à des mouvements presque caricaturaux) = mécanisme archétypal d'une prise de pouvoir. Cf. jeu de Stéphane Bernard (*Ubu*) dans la mise en scène de C. Schiaretti.
2. Cadre réduit de la scène permet d'attirer l'attention du spectateur sur certains geste ou objets qui prennent une forte portée symbolique : ex. les objets d'*Ubu* (phalliques et scatologiques : pouvoir comme pulsion primaire) ; ex. la porte fermée du cabinet de Néron dans *Britannicus* : signification de l'espace dans la tragédie racinienne. En l'occurrence : pouvoir caché et regard omniprésent.
3. Spectateur souvent placé dans la position d'un « déchiffreur » actif face à des personnages totalement ou partiellement aveuglés : reprendre l'analyse que nous avons faite de II, 6 dans *Britannicus* ou de V, 7 dans *Le Mariage de Figaro*.

⇒ La lecture de la scène comme exercice de lucidité.

C. L'incarnation par le comédien et son impact, intime et collectif sur le spectateur.

Autre spécificité du théâtre : le personnage n'y est pas un « vivant aux entrailles de papier » (Valéry), mais il est incarné par un acteur, ce qui favorise les effets d'identification et de projection du spectateur.

1. Ex de la catharsis, théorisée à l'époque classique, pour la tragédie d'abord, puis pour la comédie. Suppose que le spectateur vive par procuration les émotions des personnages. Mécanisme complexe : dans la tragédie, mélange d'empathie (pitié) et de distance (terreur) qui constitue le héros en contre-exemple. Accomplit une transgression dont il est châtié et que le spectateur aura soin d'éviter dans la réalité (cf. Racine, *Préface de Phèdre*). Dans la comédie, c'est la distance qui prédomine : grossissement d'un comportement qui permet de mettre à distance une passion que nous pouvons éprouver dans la réalité. Cf. esthétique du ridicule, théorisée dans la *Lettre sur la comédie de l'Imposteur*.
2. Mais, au-delà de cette conception morale, idée que le jeu de l'acteur permet au spectateur de vivre intimement une action. Cf. Pierre-Aimé Touchard, *Dionysos, apologie du théâtre*. Cf. aussi Genet, *Comment jouer les Bonnes* : décrit son propre rapport au personnage comme une projection presque psychanalytique (le personnage comme double monstrueux de l'auteur-spectateur).
3. Ajouter à cela que, du fait du caractère public de la représentation, les émotions sont souvent vécues collectivement : évocation de la réception du *Cid* en 1637 : témoignages

évoquant l'émotion unanime du public. Corneille : examen du *Cid*. Frisson qui parcourt l'assemblée lors de la première visite de Rodrigue à Chimène (III,4).

III. Une prise de position singulière et utopique : limites de cette influence

A. La complexité de la réception : son caractère hétérogène et accidentel

1. Réception pas toujours unanime, compte tenu de la complexité de la représentation théâtrale : cf. Barthes, *Écrits sur le théâtre*, « polyphonie informationnelle » de la « machine cybernétique » qu'est toute représentation.
2. Possibilité d'interprétations très diverses : cf. dénouement de *L'Ecole des femmes* (V, 9), analysé en cours. Dénouement heureux de comédie ? Retour d'Agnès à son aliénation première ? → Conséquences politiques et sociales de ces divergences d'interprétation.
3. Ecart entre ce que la pièce projette et l'effet qu'elle produit en réalité sur le spectateur. Bien analysé par Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*. Déconstruit la justification « classique » de la catharsis : l'effet moral présupposé par les auteurs ne se réalise pas en réalité. Spectateur attiré par les comportements vicieux des héros de tragédie ou de comédie. + Même lorsque la pièce exhibe une dimension exemplaire (genre dramatique sérieux), cela ne signifie pas que l'émotion produite par le spectacle pourra se prolonger dans le réel. Bien au contraire, elle peut dédouaner le spectateur de toute action effective.

« Au fond, quand un homme est allé admirer de belles actions dans des fables, et pleurer des malheurs imaginaires, qu'a-t-on encore à exiger de lui ? N'est-il pas content de lui-même ? Ne s'applaudit-il pas de sa belle âme ? Ne s'est-il pas acquitté de tout ce qu'il doit à la vertu par l'hommage qu'il vient de lui rendre ? Que voudrait-on qu'il fît de plus ? Qu'il la pratiquât lui-même ? Il n'a point de rôle à jouer : il n'est pas comédien. Plus j'y réfléchis, et plus je trouve que tout ce qu'on met en représentation au théâtre, on ne l'approche pas de nous, on l'en éloigne. »

B. L'autonomie du monde théâtral, valorisée par certains artistes

Accent mis par Rousseau sur la déréalisation qui s'opère dans la représentation théâtrale : même si l'acteur est de chair et d'os, il demeure pour le spectateur une image placée au-delà de la frontière de la rampe. => Choix de certains artistes d'accentuer cette autonomie du théâtre, de mettre l'accent sur son caractère sacré (séparé), plus que sur sa dépendance

1. Ex : interprétation par Eugène Green du « théâtre baroque » : théâtre du XVIIe s. Lieu d'une épiphanie du Verbe chargée d'enjeux métaphysiques.
2. Ex : théâtre d'Artaud (« Le théâtre et la peste » dans *Le Théâtre et son double*). Théâtre qui ne se conçoit pas comme mimésis (représentation du réel), mais comme une expérience en soi ce qui suppose l'abolition de toute frontière entre scène et salle : le spectateur est plongé dans une action, et non placé devant une situation à analyser. Le « champ de forces » du théâtre ne se conçoit pas comme l'expression de la société, mais vaut pour lui-même, au point de déborder, et de menacer de détruire les cadres sociaux. La guérison n'est qu'une issue possible.

« Si le théâtre essentiel est comme la peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit. Comme la peste il est le temps du mal, le triomphe des forces noires, qu'une force encore plus profonde alimente jusqu'à l'extinction. Il y a en lui comme dans la peste une sorte d'étrange soleil, une lumière d'une intensité anormale où il semble que le difficile et l'impossible même deviennent tout à coup notre élément normal. »

C. *Risque d'un conformisme lorsque le théâtre est lié au monde social*

La revendication de cette autonomie est aussi liée à la prise en compte d'un risque, inhérent à l'inscription du théâtre dans la société : risque que le théâtre ne soit pas un instrument progressiste, au service d'une transformation sociale, mais plutôt une reproduction conformiste.

1. Démonstration implacable de Rousseau dans *La lettre à d'Alembert sur les spectacles*. Conformisme presque inévitable du théâtre, placé dans l'obligation de séduire les spectateurs : « La scène, en général, est un tableau des passions humaines, dont l'original est dans tous les cœurs : mais si le peintre n'avait soin de flatter ces passions, les spectateurs seraient bientôt rebutés, et ne voudraient plus se voir sous un aspect qui les fit mépriser d'eux-mêmes. » Cf. en particulier théâtre de Molière, et notamment ex du *Misanthrope*, dont Rousseau montre de façon convaincante qu'il reproduit une vision du monde aristocratique et courtisane. « Quand Molière corrigea la scène comique, il attaqua des modes, des ridicules ; mais il ne choqua pas pour cela le goût du public, il le suivit ou le développa, comme fit aussi Corneille de son côté ». Préfigure en partie les thèses de Bénichou dans *Morales du grand siècle*, sur Molière.
2. Ex. du *Mariage de Figaro* : préservation de l'ordre existant dans le dénouement.
=> Ainsi, il arrive fréquemment que le théâtre reflète les idéologies (les discours dominants) : il est alors dépendant de la société, bien plus qu'il ne la transforme. Il peut même entretenir, par le pouvoir de la fiction, un conformisme social.

Conclusion

Revenir sur la valeur utopique de la proposition de Vitez. S'appuie sur certaines caractéristiques incontestables du théâtre (cf. II). Mais induit un effet idéal rarement constaté, en raison de la complexité de la réception et du fait que le théâtre est plus souvent dépendant de la société que moteur de changements massifs et immédiats. Il s'agit alors ici d'une utopie aux deux sens du terme : définition d'un idéal, mais aussi modèle régulateur qui permet de critiquer le réel. Ce n'est pas parce que l'influence du théâtre peut être limitée, surtout à l'époque contemporaine, qu'il doit renoncer à toute perspective innovatrice et émancipatrice, semble affirmer ici le metteur en scène. Le but de Vitez est sans doute moins de constater un état de fait que de formuler un projet, une ambition.

Rapprochement possible avec « Un manifeste de moins », postface de Gilles Deleuze au *Richard III* de l'auteur italien Carmelo Bene : du devenir minoritaire du théâtre contemporain est tirée la conséquence d'un rapport critique au pouvoir, passant en particulier par la « variation perpétuelle ».