Cahiers de Psychologie Politique

N° 17 | 2010
Littérature et politique Juillet 2010

Théâtre et politique Entretien avec Arthur Nauzyciel autour de sa mise en scène de Julius Caesar de Shakespeare

Emilia NDIAYE

Édition électronique :
URL :
https://cpp.numerev.com/articles/revue-17/1441-theatre-et-politique-entretien-avec-arthur-nauzyciel-autour-de-sa-mise-en-scene-de-julius-caesar-de-shakespeare
DOI : numerev_619
ISSN : 1776-274X
Date de publication : 20/07/2010

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : NDIAYE, E. (2010) Théâtre et politique Entretien avec Arthur Nauzyciel autour de sa mise en scène de Julius Caesar de Shakespeare. *Cahiers de Psychologie Politique*, (17). https://doi.org/10.34745/numerev_619

Mots-clés :

E. Ndiaye : L'idée de vous contacter pour le dossier « Littérature et politique » m'est venue à l'issue du *Julius Caesar* de Shakespeare[1] que vous avez mis en scène et auquel j'ai assisté à Orléans le 16 octobre. La réussite de ce spectacle m'a incitée à vous voir pour approfondir la manière dont vous envisagez le rapport entre théâtre et politique.

A. Nauzyciel : qu'est-ce qui dans ma mise en scène vous a alertée sur théâtre et politique ?

E. Ndiaye : rien de particulier, c'est le sujet même de la pièce. Ma formation de latiniste me renvoie au théâtre antique, en particulier la tragédie, dans laquelle la politique est intrinsèque aux sujets, étant donné que les personnages sont toujours des rois ou des empereurs dont le pouvoir est en jeu d'une manière ou d'une autre – davantage que dans la comédie, latine en particulier.

A. Nauzyciel : Pourtant Aristophane est aussi politique ! C'est amusant que vous parliez du théâtre antique, car ce qui me frappe c'est que l'espace théâtral est aussi celui où se fait la politique. Dans l'Antiquité, les trois activités, le religieux, le politique et l'art sont intimement liées par ce lieu unique. Et nous sommes héritiers, dans la dramaturgie occidentale, de cette tradition – comme de ce que dit Aristote dans la *Poétique* sur l'histoire, l'intrigue. La séparation de ces trois espaces a été accentuée par la décentralisation des centres dramatiques en province, dans les années 60.
Pour la mise en scène de *Jules César* je suis parti de ce lien.
En 2007, j'ai été contacté par l'*American Repertory Theatre* (A.R.T.) pour monter cette pièce. Ce théâtre a été fondé en 1963 à Boston, par une troupe de l'Université de Yale, dont l'objectif était de faire un théâtre de recherche, par opposition à ce qui se fait à Broadway, avec un travail sur l'acteur, de nouvelles écritures (par exemple Daniel Mamet). Une sorte de laboratoire, sans financement public, qui n'existe pas aux Etats-Unis – ce qui le distingue aussi du théâtre d'art russe ou du théâtre populaire, puisqu'il ne peut pas se priver de faire du profit. C'est cette troupe qui est devenue l'A.R.T., avec une ouverture vers l'étranger, dans le répertoire et les metteurs en scène[2].
En 2007 donc, ils me sollicitent pour *Jules César*, à quelques mois des élections primaires de 2008, alors que Boston est un fief démocrate, avec son Center for European Studies où se trouvaient à ce moment des personnalités du Parti Socialiste français. La pièce de Shakespeare est le classique le plus joué aux USA, étudié dans

toutes les classes comme modèle de simplicité rhétorique, une pièce de garçons aussi. La dimension politique est simple, simpliste même, qui en fait une contestation du pouvoir en place : elle a servi souvent pour contester l'ère de Bush père. Donc le choix en 2007 était motivé par l'utilisation comme message sur la République en danger. L'appel à un metteur étranger pouvait être à la fois un risque et une manière de couverture pour faire passer la contestation. Ma première mise en scène de l'A.R.T. était prévue un mois après les primaires : la question qui se posait pour moi était alors, comment faire pour ne pas me faire instrumentaliser ?
Il me fallait répondre à leur demande tout en explorant la profondeur de champ de la pièce. Je devais également travailler avec le contexte, confronter le texte et le contexte dans lequel il se situe, de manière à rendre évidentes et nécessaires la reprise et la mise en scène. La critique des années George Bush junior, la mise en garde, ce n'est qu'une strate, qu'un des plans de lecture. Il me fallait viser à l'universalité, dépasser l'efficacité immédiate de cette pièce aux USA, qui fonctionne à chaque fois, avec l'actualité, mais qui n'est pas vraiment de l'art. Réfléchir à d'où vient la pièce, à son histoire comme à celle du théâtre – ne pas négliger que c'est la première tragédie de Shakespeare pour le Globe Théâtre. Comment garder aussi la dimension artistique, esthétique ? Comment rappeler les racines occidentales du théâtre, la répétition du même dans l'Histoire ?
La combinaison de toutes ces questions, de tous ces éléments a imposé le parallèle entre l'assassinat de César et celui de Kennedy (président démocrate), donc l'esthétique des années 60[3]. Ces années porteuses du passé encore proche, avec Hiroshima, Auschwitz, et du futur, avec les premiers pas sur la lune, offraient la tension juste par rapport à la pièce. Si on y ajoute les changements dans l'art de ces années 60, avec le Pop Art par exemple, qui correspond au retour actuel vers l'art commercial, mon choix était en quelque sorte prémonitoire, puisque le directeur artistique de l'A.R.T. a été licencié après cette production au motif d'une programmation trop élitiste !
Si on ajoute le fait que la forme du théâtre de l'A.R.T. est la même que celle des théâtres grecs, le rappel de l'imbrication des trois dimensions, spirituelle, politique et artistique, s'imposait également. Dans la première proposition que j'avais conçue, je voulais mettre les gradins sur le plateau et vider la salle, mais c'était difficilement réalisable. Donc ma deuxième idée a été de fabriquer un décor qui donne l'illusion d'un lieu politique, la salle du Congrès américain, du forum romain en même temps que du théâtre grec. Avec les acteurs qui, dans ce décor, jouent la politique, dans le pays où a été inventée la politique spectacle. La photo prise par mon frère Frédéric, de Ségolène Royal présente à Boston, comme je le disais, dans le décor de la pièce, est à cet égard tout à fait représente de ce que je dis[4].
La conjonction du politique et du spectacle rejoint le moment de l'histoire élisabéthaine où la pièce a été écrite et les intentions de Shakespeare en inaugurant son théâtre par cette pièce.
Ainsi se trouvent réunies les trois strates : la question de la maîtrise de l'homme sur son destin – le plan spirituel – , la question de la République, de la démocratie – le plan politique – , et le manifeste théâtral – le plan artistique[5] –.

E. Ndiaye : quelle a été la réception de cette mise en scène à Boston ?

A. Nauzyciel : mon contrat a été rempli : j'ai amené un nouveau public car la culture littéraire bostonienne est très académique, les résultats au box-office ont été bons. Le spectacle a été controversé mais a provoqué le retour d'étudiants, de professeurs qui ne venaient plus au théâtre, des enseignants en architecture, en arts visuels, au musée ACA, des artistes. La presse spécialisée a été dithyrambique et la presse classique plus réservée mais The Boston Globe a consacré trois pages à sa critique ! Tout en reconnaissant la puissance du spectacle, en tant qu'œuvre d'un étranger, il ne reconnaissait pas Shakespeare, en particulier à cause de la diction des vers qui respecte le texte mais ne correspond pas à la tradition américaine.
La critique portait aussi sur le fait de ne pas retrouver, dans ma mise en scène, la dimension héroïque des personnages, qui sont tous là en attente de la mort – leurs morts sont des formes de suicide, il suffit de relire le texte. Le crime politique qu'ils perpètrent est un prétexte, ils le commettent pour donner un sens à leur existence, leurs raisons sont métaphysiques plus que politiques.
L'absence de théâtralisation du jeu des acteurs a dérouté également. Au lieu d'un jeu physique, avec courses etc., le jeu des acteurs, qui dérive d'un rapport à l'écriture de Shakespeare très tendu, est tout intérieur. Comme les rôles principaux, à Boston, étaient tenus par des acteurs rendus célèbres par la série télévisée *The Wire*, voir Jim True-Frost camper un Brutus transparent a choqué.
La présence du trio de jazz qui ponctue les scènes n'a pas été comprise mais j'ai rassuré les journalistes quand j'ai fait le rapprochement avec le chœur de la tragédie antique ! Alors que pour moi il s'agit de pauses dans l'écoute de la pièce qui relèvent de l'esthétique américaine, pays du show, et qui renvoient à une histoire commune. *Jules César* devient ainsi une sorte de mode d'emploi pour les générations à venir.
Pour les Américains, le théâtre militant doit être truffé de symboles, ils en cherchent partout. Par exemple le Superman sur le costume de Lucius devait être un symbole de quelque chose.
En tout cas, beaucoup de jeunes sont venus au spectacle, et y revenaient plusieurs fois. Je pense qu'ils se bien rendaient compte de ce que ce spectacle leur apportait de plus que ce qu'ils voient à la télévision !

E. Ndiaye : est-ce que le contexte politique américain a influencé votre travail ?

A. Nauzyciel : incontestablement oui. Les Américains ont une grande capacité à analyser leurs propres discours politiques. Hillary Clinton et Barack Obama se situaient par rapport à Kennedy ou Martin Luther King. Hillary Clinton a eu cette formule : « On gouverne en prose, on fait campagne en vers » et on retrouve cette opposition dans la pièce. Brutus est voué à l'échec car il s'adresse à la foule en vers, Marc Antoine, lui, réussit car il est dans la logique d'Hollywood, il joue sur l'émotion, le « gore » et retourne la foule qui l'écoute. Cette puissance de l'impact rhétorique sur la foule est un des aspects politiques reconnus de la pièce.
Les répétitions se faisaient en parallèle avec la progression de la rivalité entre Barack Obama et Hillary Clinton. Je disais aux acteurs d'intégrer la situation dans leur jeu, dans la mesure où elle répondait à quelque chose pour eux : ils pouvaient partager, après huit ans de gouvernement Bush, le désespoir des personnages qui se rendent compte comme c'est facile, comment c'est rien de tuer César. Après les primaires qui ont

désigné Barack Obama comme candidat, le camp démocrate était méfiant et inquiet car il craignait un deuxième meurtre, ce qui aurait été catastrophique après celui de Kennedy – sans compter les craintes que la Chine refuse de traiter avec un président noir. Ce contexte a servi le spectacle, nous confortait dans la lecture que je proposais et aidait les acteurs à investir leur rôle.
Certains des spectateurs ont été déçus qu'il n'y ait pas de critique explicite de Bush, comme dans les autres mises en scène américaines contemporaines où les scènes de bataille sont situées en Irak. La dimension onirique n'a pas toujours été perçue, je voulais que les morts soient des morts, pas de simples rebondissements spectaculaires, comme dans les séries télévisées ou au cinéma. Chacune a sa valeur, son poids, surtout que ce sont des suicides, et j'ai cherché à supprimer les écrans que l'on met en général entre la pièce et les mises en scène.

E. Ndiaye : comment les acteurs ont-ils perçu les rires de la part des jeunes dans le public orléanais, précisément dans les scènes de mort, le meurtre de César et les batailles ?

A. Nauzyciel : c'était un peu inattendu, nous n'avions pas eu de telles réactions à Boston.

E. Ndiaye : est-ce que vous parleriez, à propos de cette pièce, de « théâtre engagé » ?

A. Nauzyciel : sur cette formule, mon expérience fondatrice a été celle de la mise en scène de la pièce de Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre avec chiens*[6]. En 1999, le *7 Stages Theatre* d'Atlanta, situé dans une zone mixte, m'avait contacté, par l'intermédiaire de l'attaché culturel du festival d'Avignon, pour monter *Retour au désert* du même Koltès. C'était ma première rencontre avec Koltès et la ville d'Atlanta. La pièce qui se passe en Algérie et exige une distribution d'une vingtaine d'acteurs m'a paru trop loin du contexte de la ville et j'ai proposé *Combat de Nègre avec chiens*, pour le sujet évidemment. En fait, davantage que la question des préjugés raciaux, le sujet est multiple : l'exil de trois Blancs, la peur de l'autre, l'amour, le désir, l'abandon. La grille de lecture de l'opposition Noirs/Blancs est quasiment génétique dans une ville du Sud américain, elle s'impose d'elle-même, donc j'ai décidé de ne pas en parler. Tout le spectacle se déroule derrière un voile de tulle qui sépare la scène de la salle. Cet écran rend perceptible la ségrégation, le filtre, le jugement, inévitables. Je me suis inspiré de l'expression « voile d'innocence » de l'économiste J. Rowles (?) que j'ai transposée au théâtre.
En un mot, pour moi le théâtre est politique quand il est poétique, par le travail sensible de la scénographie.
Le meilleur exemple en est le travail que j'ai effectué avec Isma'il Ibn Conner, l'acteur noir semi-professionnel qui jouait le rôle d'Alboury. Au lieu de jouer sur la dimension militante, poing levé etc., je lui ai appris à être acteur, tout simplement, avec un niveau d'exigence élevé, auquel le texte de Koltès incite. Au lieu de s'installer dans la facilité d'un théâtre qui se veut militant par le choix d'auteurs noirs, etc. et qui va de pair avec une forme de paresse formelle, j'ai cherché autre chose, en accentuant l'esthétique. La scène de la demande en mariage a été jouée tout en douceur et sensibilité, avec beauté

et élégance, même sans grands moyens, les acteurs habillés en costumes de soirée, avec la musique baroque de Marin Marais.
A mon sens, ce qui est politique c'est la forme et non le contenu – comme dans le *Guernica* de Picasso : la force de la toile est l'originalité picturale, la déstructuration des formes, non le sujet. La question politique a donc été traitée mais pas là où le public l'attendait. Devant la scène de caresses entre le Noir et la Blanche, avec une discordance d'âge (25 ans pour l'homme, 50 pour la femme), jouée très lentement, le silence de la salle était total car elle rendait les enjeux politiques de la pièce7.

E. Ndiaye : quel a été l'accueil ?

A. Nauzyciel : l'attente des spectateurs noirs était très grande. L'entracte était situé juste après le monologue raciste de Horn, le Blanc (joué par le même acteur qui joue Marc Antoine dans *Jules César*), très beau texte qui montre que le racisme est un délire de la peur de l'autre, intimement lié au désir, et les spectateurs étaient un peu agressifs. La fin de la pièce, qui remet les choses en ordre en punissant les « méchants », les rassurait. Pour les deux communautés, la réaction a été similaire, le traitement politique passant dans la dimension métaphysique et esthétique.
Le succès ne s'est pas démenti à Atlanta, Avignon, Athènes, Anvers. A Boston aussi, où le public était uniquement formé de Blancs. A Chicago, la pièce a été jouée en 2004, après l'attentat du World Trade Center et on a fait le parallèle avec *Antigone* et la dimension métaphysique du corps absent, non enterré8.
Cette expérience a été une découverte pour moi-même : j'ai clairement compris que le traitement communautariste au théâtre est subordonné au traitement esthétique.

Propos recueillis par Emilia Ndiaye le 9 décembre 2009, au théâtre d'Orléans.
L'entretien a été relu par Arthur Nauzyciel.
Les compléments apportés dans les notes sont extraits, sauf indications contraires, du Dossier artistique élaboré par le Centre Dramatique National/Orléans-Loiret-Centre (voir : http://www.cdn-orleans.com) .

1 Créée en 1599 pour l'ouverture du *Globe Theatre* à Londres et écrite juste avant Hamlet, *Julius Caesar* est la première d'une série de grandes tragédies. Inspiré de Plutarque, Shakespeare l'écrit à un moment critique et décisif de l'histoire de l'Angleterre : la révolte d'Essex contre Elizabeth I. Comme dans Richard II (1595), l'axe en est la déposition d'un souverain : Jules César devient une menace pour la république ; est-il juste, alors de l'assassiner avant que Rome ne soit totalement assujettie à son pouvoir absolu ?

2 Lié à la prestigieuse Université de Harvard, l'*American Repertory Theatre* (A.R.T.) est considéré depuis sa création en 1979, comme l'un des théâtres les plus importants et novateurs du pays. Fondé par Robert Brustein, il réside depuis vingt-huit ans au Loeb Drama Center à l'Université de Harvard. En août 2002, Robert Woodruff est devenu le deuxième directeur artistique de son histoire. En décembre 2002, l' A.R.T. a reçu un « Outstanding Achievement Award » (récompense pour le remarquable travail accompli) de ses pairs et en mai 2003, il a été désigné comme l'un des trois théâtres les plus

importants du pays par le magazine *Time*. Parmi ceux et celles qui ont travaillé et participé à la vie de l'A. R. T., citons : Peter Sellars, Lee Breuer, Martha Clarke, Bob Wilson, Anne Bogart, Dario Fo, Andrei Serban, David Mamet, Krystian Lupa, Joseph Chaikin, Susan Sontag, Milan Kundera, Jan Kott, Philip Glass, Don DeLillo, Robert Woodruff, Naomi Wallace, Frederick Wiseman. Reconnu pour son engagement en faveur du théâtre américain contemporain, l'A.R.T. se consacre également au répertoire. Il est un lieu de résidence pour les auteurs dramatiques, les metteurs en scène, les acteurs. Les productions de l'A.R.T. tournent dans le monde entier.

3 Nous sommes à Boston. Le théâtre a été construit en 1964. La pop culture aux Etats-Unis n'a jamais été aussi hégémonique, le monde n'a jamais été aussi assourdissant, les images sont partout et tout n'est qu'apparence, c'est pour cela que je veux replacer la pièce dans les années 60, ces années où l'on voulait croire que Kennedy était la promesse d'une nouvelle ère, où la foule est devenue masse, où l'image l'a emporté sur la parole, où naissaient dans ce pays, les plus novateurs et importants courants artistiques (architectes performers, performances,photographies,collages,reproductions).

4 Voir la photo dans le diaporama de la production fait par Frédéric Nauzyciel, sur le site suivant : http://seeyoutomorrow.free.fr/juliuscaesar/

5 « Jules César est la première de la série des grandes tragédies de Shakespeare. Elle contient en elle, en embryon, toutes celles qui viendront après. C'est une pièce politique, où le langage et la rhétorique tiennent la première place. Où la force du discours peut changer le cours de l'Histoire. Où l'écume des mots ne fait que révéler, tout en la dissimulant, leur extraordinaire présence. Et si le monde de la pièce ressemble toujours au nôtre (qu'avons-nous inventé en politique ?), on sent pourtant dans le texte la volonté d'embrasser le visible et l'invisible, le réel et le rêve, les morts et les vivants dans une seule et même unité, une cosmogonie particulière », A. Nauzycizl, notes de travail, octobre 2007.

6 Dans un pays d'Afrique de l'Ouest, le chantier d'une grande entreprise française, en passe d'être fermé. Ne restent plus que Horn, chef de chantier au bord de la retraite, et Cal, un ingénieur. L'arrivée simultanée de Leone, une jeune femme que Horn a fait venir de Paris pour l'épouser et d'Alboury, un Noir mystérieusement entré dans la cité des Blancs pour réclamer le corps de son frère, mort la veille sur le chantier, va catalyser la violence latente de la situation. Pourtant il ne s'agit pas d'une pièce sur le néo-colonialisme. Koltès disait que son propos n'était pas d'y parler de l'Afrique, mais bien de ce petit monde blanc qui vit retranché derrière les palissades et les barbelés. Mais c'est aussi la peur du désir, l'échec des corps, l'inassouvissement. Voir http://www.passion-theatre.org/cgi-bin/pti_lol/spectacle/affiche/fiche.pl?id_planning=4481

7 « Rencontrer l'autre, c'est aussi le rencontrer physiquement. [...] On a cherché à rendre sensible ce qui était au coeur de la pièce, la quête désespérée du corps de l'autre, mort ou vivant, le besoin d'amour. En choisissant un acteur dont la peau est très

noire et une actrice à la peau très blanche, je sais qu'il peut se passer visuellement quelque chose de fort s'ils se touchent, une sensation plus troublante que n'importe quel discours. Quand ils se prenaient dans les bras, le silence dans la salle était impressionnant. On ne sait plus si c'est la tendresse de cet instant ou le fait que deux peaux de couleurs différentes se rapprochent. Je n'ai jamais vu de couple mixte en cinq séjours à Atlanta. Oui, à ce moment-là on parlait vraiment d'amour, de réconciliation et du regard sur l'Autre. Les acteurs se racontent beaucoup à travers ce spectacle », A. Nauzyciel, entretien avec J.F. Perrier, 2006 (http://www.cdn-orleans.com/2007-2008/fichiers/images/docs/dossier_entretien_blackbattles.pdf).

8 « Dans les carnets de travail qui accompagnent l'édition de la pièce, Bernard-Marie Koltès semble prêter au personnage de Léone un souvenir personnel lors de son voyage au Nigéria en 1978 : dès sa descente d'avion, elle aperçoit « sur une rivière, un groupe d'éperviers noirs perchés sur un corps gonflé, obèse, déjà blanc de décomposition, qui flotte doucement. » Ce face-à-face avec un mort à la dérive, dès ses premiers pas sur la terre d'Afrique, a dû impressionner Koltès. C'est peut-être là le vrai point de départ de l'œuvre : « un mort déjà à moitié bouffé », rejeté par les égouts, avalé par le fleuve, en train de sombrer, définitivement disparu. La vision du carnet se transforme dans la pièce en obsession. Plus le cadavre est absent, plus il pourrit la vie des survivants, plus il tient à la gorge les deux petits blancs, Horn et Cal, affolés : comment se débarrasser de ce qu'on a déjà perdu ? », Jacques Nichet, Dossier de presse du théâtre municipal d'Avignon, 2001 (http://www.passion-theatre.org/cgi-bin/pti_lol/spectacle/affiche/fiche.pl?id_planning=4481).