Cycnos

Incarner le politique : *The West Wing* et la tradition de la pièce politique

Pór Katalin

Pour citer cet article
Pór Katalin, « Incarner le politique : *The West Wing* et la tradition de la pièce politique », *Cycnos*, vol. 27.2 (Généalogies de l'acteur), 2011, mis en ligne en juillet 2013.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/226

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/226
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/226.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Incarner le politique : *The West Wing* et la tradition de la pièce politique

Katalin Pór

Katalin Pór est maître de conférences en études cinématographiques à l'Université Paul Verlaine de Metz. Spécialiste de l'histoire du cinéma classique hollywoodien, des interactions entre théâtre et cinéma durant cette période, ainsi que de l'étude génétique de la comédie classique, elle a récemment publié *De Budapest à Hollywood. Le Théâtre hongrois et le cinéma hollywoodien, 1930-1943* aux Presses Universitaires de Rennes. Ses recherches actuelles portent sur la genèse des films américains de Lubitsch, ainsi que sur la mobilisation de professionnels de l'écriture par les studios hollywoodiens.

Lorsqu'il évoque sa collaboration avec les autres acteurs de *The West Wing*, Richard Schiff parle d'un « ensemble » et décrit les liens forts qui les unissent. Cette proximité artistique et professionnelle serait liée selon lui au fait que chacun d'entre eux vient du théâtre : Allison Janney (Neighborhood Playhouse, New York, et Royal Academy of Dramatic Arts, Londres), John Spencer (New York Shakespeare Festival), Bradley Whitford (Juilliard Theater Center), Richard Schiff (New York City College). Le choix de recruter des acteurs venus du théâtre n'a rien de surprenant, tant la série, à la fois par son propos, par ses enjeux et par ses choix scénographiques s'inscrit ouvertement dans la tradition shakespearienne des pièces politiques. Si la réussite de la série repose pour une large part sur la capacité des acteurs à assumer et faire vivre cette filiation shakespearienne, on peut se demander dans quelle mesure leur jeu, à la fois individuellement et en tant que troupe, repose sur la mobilisation de cet héritage.

Richard Schiff describes his collaboration with his *The West Wing* fellow actors as an ensemble, underlining the strong rapport which binds them to each other. This artistic and professional proximity is, according to him, due to the fact that each one of them comes from the stage : Allison Janney (Neighborhood Playhouse, New York, et Royal Academy of Dramatic Arts, Londres), John Spencer (New York Shakespeare Festival), Bradley Whitford (Juilliard Theater Center), Richard Schiff (New York City College). Such a casting choice is not surprising, since the series themes, dramatic challenges and scenography, refer openly to the tradition of Shakespeare's political plays. If such a success relies mainly on the actors' capacity to accept and revive this Shakespearian legacy, one may wonder to which extent their acting, individually and as a team, refers to this heritage.

Diffusée de 1999 à 2006 sur la NBC, la série *The West Wing* (*A la Maison Blanche*) raconte le quotidien d'un président démocrate, Jed Bartlet, et de ses plus proches collaborateurs. Couverte de récompenses, elle rencontre également un immense succès critique et populaire. Elle se fonde pourtant sur une double gageure. Elle doit d'une part remobiliser la tradition, issue du cinéma classique hollywoodien, de mise à l'épreuve et de réaffirmation du fonctionnement des institutions démocratiques – ainsi, le président est « mal élu », et son administration doit faire la preuve de sa légitimité. D'autre part, elle doit parvenir à dramatiser sur une durée longue (deux mandats présidentiels, relatés sur sept saisons) une chronique politico-administrative. Les événements mis en scène vont en effet du plus technique au plus dramatique : des marchandages avec les Républicains sur la formulation d'un texte jusqu'à la gestion d'un accident nucléaire. La mise en scène de ce travail quotidien d'une administration se fait pourtant sur un mode plus idéaliste que réaliste. Par opposition à

la série *The Wire*[1] qui présente la gestion de la mairie de Baltimore sur le mode de l'observation sociologique, *The West Wing* propose en effet une représentation transcendante du politique, qui habite et élève ceux qui s'y dévouent. Les personnages connaissent ainsi une forme de suspension de leur vie privée, qui s'efface totalement devant les enjeux de la mission collective. Cette idéalisation repose également sur la sacralisation de la figure du président, caractérisée à la fois par son omniprésence symbolique et par la rareté de ses apparitions[2].

D'un point de vue dramaturgique, elle s'inscrit dans la continuité des pièces historiques de William Shakespeare, comme *Henri VI*, *Henri VIII* ou encore *Richard III*. D'une part, par son hybridité formelle : la série relève ainsi autant de la chronique, s'attachant à restituer la dimension prosaïque et quotidienne du fonctionnement démocratique, que du drame historique, fondé sur l'exemplarité et l'allégorie. D'autre part, par sa peinture d'un système fondé sur l'obéissance absolue au souverain, qui inscrit paradoxalement la série dans une dramaturgie de la royauté ; enfin, par sa représentation du pouvoir, dont la portée allégorique et exemplaire repose sur la mise en scène d'actions concrètes et quotidiennes. Les choix scénographiques accentuent et rendent visible cette filiation théâtrale : les personnages se meuvent en effet dans une série d'espaces clos (bureaux, salles de réunions, salles de conférences de presse…), lieux dans lesquels la tension dramatique est systématiquement prise en charge par des échanges de paroles. Les mouvements de caméra soulignent et redoublent ces configurations : on trouve ainsi le plus souvent des plans larges – permettant de montrer les personnages dans un espace confiné –, des travellings latéraux, via lesquels on suit les conversations de deux personnages marchant dans les couloirs, ou encore des travellings circulaires, ayant vocation à souligner et intensifier les conversations.

Cette inscription dans une théâtralisation shakespearienne du politique confère une importance particulière aux performances actorales. La série est en effet construite autour de quatre personnages centraux ; la figure présente/absente du président (Martin Sheen) laisse la scène aux membres principaux de son cabinet : le chef de cabinet Leo MacGarry (John Spencer), ainsi que les trois principaux conseillers, Toby Ziegler (Richard Schiff), Josh Lyman (Bradley Whitford) et CG Cregg (Allison Janney). Les acteurs qui les incarnent sont majoritairement issus d'une formation théâtrale, plutôt académique et classique : Allison Janney suit les cours à la fois du Neighborhood Playhouse à New York et de la Royal Academy of Dramatic Arts de Londres. Bradley Whitford apprend le théâtre et la littérature à la Wesleyan University, puis se forme au Julliard Theater Center. Enfin, Richard Schiff étudie au New York City College. Au moment où la série démarre, en 1999, la carrière de Bradley Whitford se déroule essentiellement dans le théâtre shakespearien, tandis que John Spencer, qui a joué dans de nombreuses productions de Broadway, est déjà un acteur de théâtre reconnu. De ces expériences théâtrales, les acteurs tirent une aptitude particulière à incarner les enjeux propres au politique. La réussite de la série repose très largement sur ces performances, qui mettent en acte la question, au fondement même de la série, de l'incarnation du pouvoir. Elles s'organisent essentiellement autour de trois enjeux : d'une part, la théâtralisation du politique et la mise en scène de soi ; d'autre part la gestuelle des corps en proie à l'hésitation entre le prosaïque et l'exemplaire ; enfin, la mise en tension entre sublimation et dégradation du corps par l'exercice de l'autorité.

---

1 *Sur écoute* (David Simon), série HBO diffusée de 2002 à 2008.

2 Ce principe dramaturgique est cependant de moins en moins appliqué au fur et à mesure de l'avancée de la série. Il semble que la présence de Martin Sheen, qui incarne le président, impose une présence et une aura, qui conduisent à faire apparaître le personnage plus souvent que prévu au stade de l'élaboration de la série.

Théâtralisation du politique

La représentation d'un pouvoir politique qui tire sa force et sa légitimité de sa capacité à se mettre en scène face à un peuple qui, sans être dupe, admet la nécessité d'un tel spectacle, constitue un élément central de la représentation du politique dans les pièces historiques de Shakespeare[3]. *The West Wing* reprend et développe ce principe. La dramaturgie de la série repose en effet très largement sur une alternance entre moments de spectacle politique – comme les *meetings*, les émissions télévisées, les conférences de presse ou encore les discours au Congrès – et moments de coulisses, montrant les négociations et les arbitrages, ou encore la préparation et la répétition des discours[4].

Cette tension entre scènes et coulisses travaille les personnages, conditionnant en permanence leur comportement. Elle affecte logiquement avant tout celui de CG Cregg, la porte-parole. Celle-ci est en effet contrainte de fluctuer en permanence entre déclarations officielles et parole privée, la série s'attachant particulièrement à mettre en scène les moments intermédiaires, lorsque le personnage quitte la salle de conférence de presse ou au contraire s'apprête à y entrer. L'actrice, Allison Janney, plus que les autres, se trouve ainsi amenée à incarner l'effort de mise en scène de soi au fondement de l'exercice du pouvoir politique. Elle l'interprète et le donne à voir avant tout comme le résultat d'un travail de domestication du corps. Celui-ci est d'autant plus intense qu'il s'agit d'un corps rendu encombrant par son côté hors normes – l'actrice fait en effet 1m83[5]. Ainsi, durant les nombreuses scènes de conférence de presse, Allison Janney opère une résorption du corps par raidissement. Ce contrôle concerne évidemment en premier lieu la parole. Les variations de niveau sonore comme de tessiture sont réduites, tandis que les déclarations se font sur un débit régulier, rythmé par des pauses et relevant manifestement d'une diction théâtralisée. Le corps, raidi à l'extrême, est entièrement mis au service du discours, soulignant la dynamique de la diction et ponctuant les phrases, généralement par des mouvements de la tête ou du tronc vers l'avant. L'art de la théâtralisation, de la mise en spectacle de son corps, est ainsi paradoxalement représenté comme un effort d'*underplaying*. Cette maîtrise extrême se donne pourtant à voir : elle se dénonce en effet via la présence quasi systématique, en contrepoint, de gestes non maîtrisés, comme un léger tremblement des mains, ou un balancement d'une jambe sur l'autre.

Cette domestication du corps contraste évidemment avec les moments de coulisses, où les gestes deviennent plus nombreux, la tessiture plus variée, et le débit moins mécanique. Cependant, Allison Janney, loin de construire son interprétation sur une dichotomie entre corps théâtralisé et corps au naturel, met au contraire en scène la négation même de cette distinction, proposant une interprétation dans laquelle l'effort de théâtralisation marque le corps et le façonne. Ainsi, elle donne à voir la fatigue du corps aliéné par l'effort de maîtrise permanent qui lui est imposé. Qu'il s'agisse de son regard cerné, des soupirs qu'elle laisse régulièrement échapper, ou encore de sa démarche très légèrement voûtée vers l'avant, elle compose un personnage qui met son corps tout entier au service du spectacle politique, entendu non comme une simple performance, mais bien comme un véritable don de soi. Si la mise en avant de la théâtralité de la conférence de presse est évidemment avant tout le résultat des choix dramaturgiques et scénographiques de la série, l'interprétation d'Allison Janney y

---

3 On peut penser par exemple au procès de Catherine dans *Henri VIII* (Acte II, sc. 4) ou à la scène durant laquelle le futur Richard III juge nécessaire de mettre en scène sa dévotion, apparaissant entouré d'évêques, un livre de prières à la main (Acte III, sc. 7).

4 Cette tension s'incarne notamment dans une multitude de dispositifs de mise en abyme : ainsi, les scènes où les personnages regardent un spectacle politique abondent, que ce soit depuis la salle, depuis les coulisses, ou encore à la télévision.

5 Il n'est d'ailleurs pas surprenant qu'Annabeth, le personnage qui reprend la fonction de porte-parole à la fin de la série, soit pour sa part interprété par une actrice (Kristin Chenoweth) exceptionnellement petite – 1m50 - reprenant cette tension sur un mode inversé.

ajoute l'idée que cette théâtralisation est un effort et un engagement, aliénant l'individu, possédant son corps et le sacrifiant. A la fois outil et obstacle, le corps se trouve paradoxalement d'autant plus visible que l'effort pour le domestiquer et le réduire est grand. Cette stratégie d'incarnation permet une intensification mais aussi une complexification des enjeux inhérents à la mise en scène du pouvoir. A travers le jeu d'Allison Janney, la théâtralisation n'est plus un simple outil de communication : elle devient un engagement total. Son interprétation mobilise, autant qu'elle rend visible, la tension au cœur du politique entre négation et sublimation de l'individu.

Le prosaïque et l'exemplaire

La seconde problématique qui structure le travail d'interprétation des acteurs concerne la représentation de l'exercice quotidien de l'action politique. Elle affecte avant tout les deux personnages de conseillers, Toby Ziegler et Joshua Lyman. Les deux personnages, véritables petites mains de l'administration, exercent essentiellement des tâches préparatoires, comme l'étude des dossiers, la conception des discours, ou encore les tractations et négociations avec des délégations républicaines ou étrangères. Les deux acteurs construisent une interprétation dans laquelle les deux dimensions du travail éminemment technique qu'ils accomplissent – symbolique et exemplaire d'une part, quotidienne et prosaïque de l'autre – s'entremêlent en permanence. Pour ce faire, ils mobilisent deux stratégies d'incarnation clairement distinctes. Ainsi, Richard Schiff, qui incarne Toby Ziegler, fait du corps de son personnage un lieu clos, relativement étanche au monde, et traversé de forces qu'il met au service d'une transfiguration du prosaïque vers l'exemplaire. Il compose en effet un personnage rentré en lui-même : alors même que l'essentiel de son rôle consiste à débattre et argumenter, son regard est généralement tourné soit vers le bas soit dans le vide, mais très rarement vers ses interlocuteurs ; de même, durant les différentes discussions, ses interventions, souvent longues, se font sur un ton plus proche du monologue que de la réplique. Ce corps rentré en lui-même est cependant traversé de tensions et de forces : ses épaules, ainsi que les traits de son visage sont généralement contractés, tandis que son corps est régulièrement traversé de spasmes, qui s'expriment par une agitation de la bouche, du tronc ou encore des mains. Il construit ainsi un personnage dont le corps polarise les forces, tensions et enjeux qui traversent l'espace dans lequel il évolue. Cette énergie est ensuite entièrement réinvestie dans ses actions quotidiennes : elle permet ainsi une intensification, et même quasiment une transfiguration, des événements de la gestion politique.

Si le personnage de Joshua Lyman remplit une fonction relativement proche de celui de Toby Ziegler dans l'administration de la Maison Blanche, la stratégie d'interprétation adoptée par Bradley Whitford diffère en revanche totalement. Elle se caractérise par la mise en avant d'une forme de volontarisme, exprimée notamment par un pas énergique, un débit de voix fort, rapide et assuré, et un rapport direct et clair à ses interlocuteurs. Celui-ci est cependant régulièrement contrebalancé par des moments d'accablement total, qui ne se présentent pas tant comme des moments de faiblesse que de prise de conscience. On le voit ainsi à de très nombreuses reprises littéralement écrasé par le poids des enjeux et de sa responsabilité : il apparaît alors enfoncé dans sa chaise ou dans un canapé, ou encore la main sur la tête, comme s'il cherchait à se protéger de ce poids écrasant. Bradley Whitford compose ainsi un personnage qui hésite entre énergie et découragement face à une mission qui par nature le dépasse. Il s'agit là encore de donner à voir la spécificité de l'action politique, dont l'apparente banalité sous-tend en permanence le poids du symbolique et de l'exemplaire.

Dans un espace où les personnages renoncent à la sphère privée pour n'exister que dans celle du politique, l'essence des individus est définie par leur façon de vivre et d'incarner celui-ci. La manière dont les corps réagissent et se recomposent n'est ainsi pas seulement un moyen privilégié d'expression, et donc de définition, de l'action politique. La dialectique de

l'ordinaire et de l'exemplaire qui agite Toby et Josh et qui structure leur gestuelle est également leur principal mode d'existence.

Sublimation et dégradation

Enfin, un troisième enjeu structure le travail interprétatif, à savoir la question de l'incarnation de l'autorité. Celle-ci est essentiellement portée par le duo composé par le président Bartlet et son chef de cabinet Leo Mac Garry. Les deux personnages sont fortement marqués par la tension entre dégradation et sublimation du corps par le pouvoir. En effet, le président est atteint de sclérose en plaques. Son état de santé se dégrade au fur et à mesure de la série, et cette défaillance constitue un élément central de la structure dramatique. Le personnage de Leo Mac Garry est lui aussi marqué par un rapport problématique au corps : alcoolique repenti, quitté par sa femme au tout début de la série, son abstinence est donc totale durant son exercice du pouvoir. John Spencer compose pourtant une interprétation dans laquelle le corps de Leo, loin d'être nié, est au contraire extrêmement présent et même irradiant : sa présence exhale ainsi une forme de majesté, explicitement liée à son exercice de l'autorité.

Pour ce faire, l'acteur déploie une stratégie cohérente : il organise une forme d'économie, de retrait, afin de ménager un espace de résonance à ses gestes et paroles. Ainsi, l'acteur fait preuve de retenue dans son usage de la parole : cette stratégie lui permet de prendre le temps d'appuyer certains mots puis de les ponctuer de silences, pour leur permettre de résonner. Il déploie également un travail sur l'écoute : à l'aide de son regard concentré, des gestes marquant ses réactions, et des quelques mots par lesquels il ponctue les tirades de ses interlocuteurs, il impose une présence corporelle qui éclipse presque systématiquement celle du locuteur[6]. Il fait également un usage paradoxal de son corps, mobilisant ses défaillances pour marquer sa puissance. En effet, la démarche de Leo est légèrement claudicante, le personnage étant affecté d'un boitillement, probable séquelle du Vietnam. L'interprétation de John Spencer transforme cette faiblesse du corps en marque de puissance : l'acteur se balance durant ses déplacements, déployant et imposant son corps, et forçant son interlocuteur à régler son pas sur le sien. La majesté de Leo se met ainsi en place avant tout par la capacité de l'acteur à construire, par des silences ou par des balancements, un espace de résonnance autour du personnage, qui donne de la portée à ses paroles et gestes, et de l'aura à sa simple présence.

Face à un président qui exerce son pouvoir malgré les résistances d'un corps défaillant, et dont l'autorité repose largement sur la capacité à vaincre ce corps, John Spencer met en scène un corps dont le vieillissement, la faiblesse, le retrait interviennent paradoxalement comme des modalités d'incarnation de l'autorité. Il construit une vision du pouvoir politique qui habite les corps et qui les sublime : l'autorité telle qu'il la donne à voir est de l'ordre de la transfiguration.

Il n'y aurait évidemment aucun sens à établir une nature « shakespearienne » du jeu de ces différents acteurs. En revanche, il est possible de voir dans les stratégies actorales qu'ils mettent en place un travail d'appropriation et d'interprétation des grandes problématiques shakespeariennes du politique. La question de la nécessaire mise en scène du pouvoir, la tension entre le prosaïque et l'exemplaire, ou encore entre sublimation et dégradation du corps par l'exercice de l'autorité, sont autant d'enjeux que les acteurs investissent. Leur travail d'interprétation, structuré par ces questions, constitue ainsi un élément fondamental de l'inscription de la série dans la filiation de la pièce historique.

---

6 Cette situation est d'ailleurs explicitée sur le mode du leitmotiv comique, grâce aux saynètes avec sa secrétaire, Margaret (Nicole Robinson) : celle-ci, très bavarde, finit systématiquement par s'interrompre face à la prestance silencieuse de Leo.