

Université Lumière Lyon 2

École Doctorale : 3LA (Lettres, langues, linguistique, arts)

**Les cités du « théâtre politique » en
France, 1989 – 2007**

**Archéologie et avatars d'une notion
idéologique, esthétique et
institutionnelle plurielle**

par Bérénice HAMIDI-KIM

Thèse de doctorat de Lettres et Arts

sous la direction de Christine HAMON-SIRÉJOLS

soutenue et présentée publiquement le 12 novembre 2007

Composition du jury :

Christian BIET, professeur à l'université Paris 10

Christine HAMON-SIREJOLS, professeure à l'université Paris 3

Luc BOLTANSKI, professeur à l'EHESS

Bernadette BOST, professeure à l'université Lyon 2

Emmanuel WALLON, professeur à l'université Paris 10

Pour Xavier et Pollux.

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité - pas d'utilisation commerciale - pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, le distribuer et le communiquer au public à condition de mentionner le nom de son auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ou l'utiliser à des fins commerciales.

Ce travail n'aurait pas été possible sans l'aide de plusieurs personnes, que je tiens ici à remercier :

Ma directrice, Christine Hamon-Siréjols pour ses précieux conseils, dispensés au cours de cinq années d'une disponibilité constante, pour sa patiente relecture des multiples étapes de ma production, et pour avoir stimulé ma réflexion en la poussant dans ses retranchements.

Luc Boltanski, qui a bien voulu porter son regard aigu sur ce travail, qui lui doit immensément tant dans sa construction d'ensemble que dans ses analyses de détail.

Hélène Kuntz, qui a été non seulement ma « tutrice » officielle dans le monde universitaire, mais aussi un guide pour mes premiers pas dans le monde de la recherche.

Pour leur générosité, leur disponibilité et leur talent, les metteurs en scène Géraldine Bénichou, Nicolas Lambert, Dorcy Rugamba, ainsi que les membres du FITA.

Les membres du groupe de recherche « Théâtre et Politique » : Frédérique Aufort, Nicolas Kerzenbaum, Armelle Talbot pour ses conseils en dramaturgie. Je remercie tout particulièrement pour leurs remarques et leurs encouragements Léonor Delaunay et Marine Bachelot. Et ma gratitude va à Marjorie Gaudemer, pour ses relectures fouillées, ses conseils attentifs qui ont stimulé en profondeur, et pour son amitié qui a été une aide inestimable durant ces années.

Je remercie également pour leurs conseils par-delà les mers, les membres du groupe de recherche Political Performances, et particulièrement Avraham Oz, Susan Haedicke, et Carl Laverly.

Pour leur aide et leur compréhension des besoins de la doctorante que j'étais, pour leur gentillesse et leur extrême compétence, Claude Chauvineau, directrice de la Bibliothèque Gaston Baty et Claire Ruffin, archiviste du Théâtre du Soleil.

Pour leurs avis professionnels, Cathy Bouvard, Elodie Bersot et Marion Blangenois des Subsistances, Gilbert Caillat, ancien conseiller au Théâtre à la DRAC Rhône-Alpes, Xavier Lucas (de la Ville de Lyon). Je remercie tout particulièrement Henri Taquet, directeur de la scène nationale de Belfort.

Ma gratitude émerveillée va à Xavier Cailly, sans qui une grande partie de ce travail aurait tout bonnement disparu dans les limbes informatiques.

Pour leur écoute, leur soutien et leurs conseils amicaux, je remercie Marie-Aude Hemmerlé, Eric Lerouge, Séverine Ruset et Julie Sermon.

Pour leur soutien psychologique, affectif et logistique infailible, je remercie Kim Kech Meng et Rosa Kim.

Pour ses patientes relectures aussi innombrables que minutieuses, je ne remercierai jamais assez Marie-Christine Hamidi. Je remercie également Violaine Hamidi pour son aide et ses encouragements. Pour les inflexions profondes de ma réflexion intellectuelle, je remercie Armand Hamidi. Et, pour son regard aiguisé, sa grande rigueur et pour m'avoir ouvert aux champs de la sociologie et de la science politique, ma gratitude va à Camille Hamidi.

Et puis, plus que tout, un immense merci à Xavier Kim et Pollux Hamidi-Kim, pour l'énergie qu'ils m'insufflent, et pour la patience et la compréhension dont ils ont dû et su le plus souvent faire preuve au cours de ces cinq belles, mais éprouvantes, années de travail et de vie quotidienne.

SOMMAIRE DU VOLUME I

INTRODUCTION.....	9
1. Le « théâtre politique » à l'ère du soupçon.....	11
2. Le « théâtre politique » : Impossible définition transhistorique et galaxie terminologique.....	13
3. Les « théâtres politiques » ou la polysémie du vocable « politique ».....	21
4. Le champ du « théâtre politique ». Multiplicité des acteurs, des terminologies et des lieux d'analyse.....	26
5. 1989 comme charnière(s). Multiplicité des événements et de leurs interprétations.....	33
6. Contre une approche normative. Le théâtre politique comme pluralité de cités.....	35
7. Les quatre cités du théâtre politique en France depuis 1989.....	41
8. Points de rupture, lignes de partage et porosités entre les cités.....	44
CORPUS ÉTENDU DES SPECTACLES.....	47
PARTIE I : UN THÉÂTRE POST-POLITIQUE.....	51
<u>Introduction.....</u>	53
<u>Chapitre 1. L'ère post-moderne, changement de paradigme axiologique du théâtre politique.....</u>	55
1. 1989 : Les mythes fondateurs de l'idéologie postmoderne.....	56
2. Les années 1980. Postmodernisme, fin du projet critique et dépolitisation.....	61
<u>Chapitre 2. Le triomphe paradoxal d'un théâtre de l'échec de la culture.....</u>	71
1. L'échec de la culture définie dans son articulation au progrès de la civilisation.....	71
2. Les années 1980 ou le triomphe paradoxal de la culture et de son ministère.....	76
<u>Chapitre 3. Du théâtre politique au théâtre poétique ?... ..</u>	93
1. Du projet politique de l'art à « l'art pour l'art » post-moderne.....	94
2. Le théâtre poétique, rejet idéologique et esthétique... de l'idéologie.....	95
3. Le théâtre poétique comme lecture du monde.....	99
<u>Chapitre 4. Un théâtre-expression d'un monde contradictoire et violent.....</u>	103
1. Exprimer l'incohérence et le chaos du monde contemporain.....	105
2. Un théâtre de l'échec de l'humanité. L'œuvre de E. Bond comme paradigme.....	156
3. La violence comme esthétique, ou la rupture du pacte avec le spectateur.....	174
<u>Conclusion. Enjeux politiques et esthétiques de la « crise de la représentation » à l'œuvre dans la cité du théâtre post-politique.....</u>	205

PARTIE II. LA CITÉ DU THÉÂTRE POLITIQUE OECUMENIQUE. LE THÉÂTRE POPULAIRE D'ART-SERVICE PUBLIC.....	207
<u>Introduction : Enjeux contemporains de la référence à un théâtre populaire comme art de service public.....</u>	209
<u>Chapitre 1 : La référence au théâtre populaire de service public</u>	213
1. Le « théâtre antique », mythe fondateur d'un ontologiquement théâtre politique... Et complexité matricielle de cette notion.....	214
2. Le théâtre populaire : Du peuple à la nation, de la relation directe artiste-public à la notion de service public.....	236
3 : La « vocation politique ontologique » de « l'assemblée théâtrale » considérée comme un « espace public », enjeux contemporains.....	274
<u>Chapitre 2 : Portrait de l'artiste en citoyen engagé.....</u>	289
1. Référence historique et fondation théorique : Le Bicentenaire de la Révolution Française ou la morale des Droits de l'homme.....	290
2. L'engagement d'artistes citoyens pour les droits de l'homme et contre la Barbarie. La guerre en ex-Yougoslavie et la lutte contre le nouveau visage du Mal.....	319
3. L'engagement civique et non militant d'artistes en réponse au spectacle de la misère. Le Théâtre du Soleil comme archétype.....	345
<u>Chapitre 3 : Portrait du théâtre populaire en théâtre d'art. Brecht et ses relectures contemporaines.....</u>	389
Introduction. Le théâtre d'art depuis les années 1980 ou la redéfinition de l'utopie de l'art kantienne.....	389
1. Les réceptions successives de B. Brecht en France, manifestations d'une évolution du contexte idéologique. 1960-1980.....	393
2. La transfiguration de Brecht en héraut du théâtre d'art.....	396
3. Etude de cas. <i>La Vie de Galilée</i>	403
4. Les tensions du théâtre d'art, entre idéal du service public et réalité financière.....	426
<u>Conclusion. La cité du théâtre politique œcuménique à l'heure de la crise du modèle républicain.....</u>	433

INTRODUCTION

1. Le « théâtre politique » à l'ère du soupçon.

« C'est du théâtre, c'est de la politique, mais ce n'est pas du théâtre politique ». Olivier Py, auteur et metteur en scène. ¹

« Ce qui me relie à certains, c'est un certain rapport au politique, à une conception politique du geste théâtral, même si celui-ci revêt des options esthétiques très diverses [...] ma génération ne vit pas la politique comme une désillusion puisqu'elle n'a pas vécu d'illusions. Pour moi, le théâtre ne réfléchit pas la politique, il la trouve. Car la politique c'est ce qui n'autorise pas les rapports de parole. Aujourd'hui la politique est plus idéologique que jamais, quoi qu'on en dise ; elle a bétonné tous les endroits où ça pouvait parler. C'est pour cela que je fais du théâtre : c'est un trou dans ce tissu. Je fais un théâtre d'appel. » Stéphane Braunschweig, metteur en scène. ²

« La démarche veut donc que l'on n'oppose pas un théâtre politique à un théâtre qui ne le serait pas : le souci du réel, une remise en cause des pratiques de la représentation caractérisant tout autant une autre partie de la recherche du théâtre contemporain, qui affiche pourtant ostensiblement sa distance par rapport à toute préoccupation politique ou sociale dans le cadre de sa pratique artistique. On y trouve la même volonté d'amener le spectateur à affronter « le réel ». C'est là que nous voyons une modalité politique essentielle au théâtre qui n'est pas concernée par la thématization du politique. » Maryvonne Saison, professeur des Universités en Philosophie. ³

« [J'ai un] refus épidermique de faire passer de l'idéologie par le théâtre » « parce qu'à la différence de la génération précédente, je suis arrivé au théâtre dans les années 80 quand les idéologies tombaient – je veux dire les autres idéologies... Pour moi le théâtre est justement ce qui m'a recueilli après ces effondrements. » Moïse Touré, metteur en scène. ⁴

« Lambert fait du théâtre citoyen, documentaire, militant, politique, du théâtre qui rappelle et qui interpelle, le tout sans slogan et sans mauvaise foi. » Alexandre Le Quéré, journaliste. ⁵

¹ Olivier Py, à propos du spectacle *Requiem Pour Sebrenica*. Cité dans le dossier de presse du spectacle.

² Stéphane Braunschweig, cité par Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 62.

³ Maryvonne Saison, *ibid*, p. 9.

⁴ *Ibid*, p. 63.

⁵ Alexandre Le Quéré, « Molotov sur la République », Revue *Théâtres*, n°21, été 2005. Alexandre Le Quéré est un jeune journaliste quand il écrit ces lignes, toutefois nous verrons au fil de nos développements que cette prudence et ce besoin de nuances et de correctifs sont partagés depuis la fin des années 1980 par des consoeurs aussi confirmées et reconnues que Fabienne Darge, Brigitte Salino, Colette Godard ou encore Fabienne Pascaud. Nous avons cité les propos de A. Le Quéré parce qu'ils nous paraissent synthétiser les différents points que nous développerons ultérieurement.

Les citations qui précèdent semblent faire apparaître un consensus d'une grande partie des gens de théâtre en France ¹ au tournant du XXI^e siècle pour faire du théâtre politique une référence et une exigence toujours présentes, mais sous une forme paradoxale, fondée sur une méfiance à l'égard du vocable « politique » en tant que tel, réduit à une acception péjorative visant le discours mensonger d'une catégorie professionnelle manipulatrice. Cette méfiance apparaît souvent étroitement associée à un rejet de « l'idéologie », la période ouverte « dans les années 1980 » étant interprétée comme celle de la fin de l'idéologie révolutionnaire marxiste et partant la fin de la politique comme principe d'action en vue d'un changement de la société. Le théâtre semble devenu un lieu paradoxal, « refuge » pour des artistes déboussolés par cet « effondrement », mais aussi lieu de résistance contre la politique contemporaine, assimilée à une parole « idéologique » et « bétonné[e] », contre laquelle la parole théâtrale paraît constituer par nature un acte de lutte. C'est en ce sens que le geste théâtral est conçu comme étant ontologiquement politique, et l'on retrouve chez la plupart des gens de théâtre l'idée qu'il n'est donc pas nécessaire que soient thématiques des sujets politiques pour que l'on puisse qualifier le théâtre de « politique », ce qualificatif pouvant être attribué à tel spectacle « qui affiche pourtant ostensiblement sa distance par rapport à toute préoccupation politique ou sociale. » Cette position paraît chez tous liée à une défiance à l'égard de « la politique » mais aussi des formes historiques qu'a pu antérieurement désigner cette expression, ainsi qu'à l'égard de l'appellation même de « théâtre politique », et cette gêne se traduit par un besoin de nuancer les connotations de l'expression en recourant à une démultiplication de terminologies : théâtre citoyen, théâtre documentaire, théâtre militant, théâtre politique, l'accumulation de références semble là pour éviter tout jugement définitif, tout comme le spectacle est validé au titre qu'il ne se réduit pas à un « slogan ». Le caractère affirmatif voire partisan d'un spectacle est volontiers associé à une forme de « mauvaise foi », l'accusation d'idéologie s'accompagnant souvent du reproche de médiocrité artistique. Pour comprendre cette méfiance contemporaine, un retour historique sur les sens qu'a pu prendre l'expression « théâtre politique » au cours de l'histoire s'avère nécessaire.

¹ La situation est semble-t-il fort différente en Allemagne ou en Grande-Bretagne, où l'expression « théâtre politique » n'a pas besoin d'épithètes correctives pour être assumée, comme l'ont suggéré nos nombreuses discussions avec différents membres du working-group « Political Performances », dirigé par Avraham Oz (Université d'Haïfa, Israël) et dont la plupart des membres sont anglo-saxons. Ce groupe, que nous avons rejoint à l'occasion du colloque *Citizen Artists*, 26 June -7 July 2005, Maryland University, se réunit dans le cadre des colloques de la FIRT (Fédération Internationale de Recherche Théâtrale).

2. Le « théâtre politique » :

Impossible définition transhistorique et galaxie terminologique.

L'ambition initiale du présent travail était d'interroger l'expression « théâtre politique », aussi omniprésente que floue dans la bouche non seulement des artistes mais aussi de la critique – journalistique et universitaire – et des pouvoirs publics. Face à son indécidabilité sémantique contemporaine, une mise en perspective historique de l'expression est rapidement apparue nécessaire. Dans nos investigations, il ne s'est pas agi de recenser toutes les occurrences qui ont pu historiquement exister, mais de cibler celles qui paraissent pertinentes pour expliquer les positions à l'œuvre au présent. Quels sont les sens qu'a pu prendre l'expression « théâtre politique », au cours du XX^e siècle notamment, et quels sont les legs actuels de ces acceptions ? S'agit-il de races, d'héritages revendiqués, de rejets ? La perspective historique permet de mettre au jour deux polarités dans les acceptions prises par l'expression « théâtre politique », sources de deux lignées qui ont coexisté en se confrontant, voire en s'affrontant, et qui s'inscrivent dans le cadre des clivages idéologiques majeurs du XX^e siècle. Il importe donc de préciser les principaux jalons de ces deux lignées, dont l'une réserve le qualificatif au théâtre de combat pour la révolution et contre l'idéologie et le système politico-économique dominant, tandis que l'autre considère le théâtre, tout le théâtre, comme ontologiquement politique.

a. Le théâtre politique révolutionnaire de combat.

En 1929, Erwin Piscator publie un ouvrage intitulé *Le Théâtre politique*¹, dans le contexte de l'effervescence révolutionnaire marxiste, douze ans après la création de l'URSS et huit ans après l'Octobre Théâtral². Cet ouvrage, qui fit date dans l'histoire théâtrale de la première moitié du XX^e siècle et qui fut brûlé par les nazis, constitue également l'unique ouvrage théorique qui fasse explicitement référence dans son titre à la notion de « théâtre politique » – encore est-ce le texte d'un praticien. Piscator y fait référence au « théâtre

¹ Erwin Piscator, *Das Politische Theater*, 1929. Trad. Française par Arthur Adamov et Claude Sebisch, *Le théâtre politique*, suivi de « Supplément au Théâtre politique », Paris, L'Arche, 1962.

² « En septembre 1920, Meyerhold, en tant que metteur en scène membre du Parti, est nommé par le NARKOM A. Lounatcharski à la tête du TEO de Moscou, la nouvelle capitale, où il devient rapidement le leader du « front théâtral ». Ses perspectives sont radicales : le TEO doit devenir " dans le domaine du théâtre l'organe de la propagande communiste " [« Discours de Meyerhold devant les membres du TEO » (11 octobre 1920), *Vestnik teatra*, n°71, Moscou, 1920] ; il adopte le slogan de " l'Octobre Théâtral " qui, inventé par le critique V. Blum, est d'autant plus agressif que son sigle se déchiffre en russe comme celui du Département Théâtral ; enfin, en 1921, il déclare la guerre civile au théâtre. [...] En décembre 1920, Meyerhold résume son programme : l'art ne peut être que politique ; l'art et la vie ne doivent plus être opposés ; "entre les mains du prolétariat, il est l'arme la plus solide de la propagande et de l'agitation communiste [...]. " » Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, Les Voies de la création théâtrale*, Paris, éditions du CNRS, pp. 85-86.

prolétarien »¹, au théâtre de propagande »² centré non pas sur l'art mais sur l'action politique, ce qui n'induit pas une absence d'intérêt pour les questions esthétiques, puisque la relation entre art et politique est elle-même pensée sous une forme déjà esthétique, celle du chiasme : Comment le théâtre peut-il contribuer à la lutte politique ? Comment l'exigence de la lutte politique permet-elle de renouveler le théâtre ?³ Dans *Le Théâtre politique* est pensé le renouvellement formel du théâtre, à travers la théorisation du « théâtre documentaire »⁴ ou de la « satire épique »⁵ et, à travers l'épique, la référence à la collaboration avec Bertolt Brecht. De fait l'on peut à partir de ce texte tisser la lignée d'un théâtre dont le réel constituerait en quelque sorte l'épreuve de vérité, au sens où la situation politique constitue l'aune à laquelle ce théâtre est jugé. Il s'agit d'un « théâtre politique » au sens strict pourrait-on dire, un théâtre révolutionnaire de lutte de classes, puis marxiste, voire communiste. Ses racines profondes se situent dans l'émergence de la classe prolétarienne à la fin du XIX^e siècle, et se mêlent donc à celles du « théâtre populaire » de classe tel qu'il fut théorisé⁶ par Romain Rolland. Différentes strates successives de réflexions sur cette question du peuple sédimenteront la réflexion sur le théâtre tout au long du XX^e siècle. Ainsi, de 1953 à 1964, la revue *Théâtre Populaire* n'aura de cesse de creuser les questions de l'extension de la réalité décrite par le mot peuple et celle des enjeux du théâtre populaire, et son histoire témoigne d'une évolution vers une définition restrictive et clivée du peuple. Organe du Théâtre National Populaire de Vilar dans ses premières heures, la revue va progressivement s'éloigner d'une définition civique et pédagogique du théâtre pour promouvoir, à travers l'œuvre de Brecht, un théâtre politique pensé comme engagé dans les combats historiques.⁷ Le rôle de critiques comme Barthes et Dort dans la construction du débat sur la fonction politique du théâtre témoigne d'ailleurs à la fois de son intensité et de la pluralité des acteurs

¹ Erwin Piscator, *op. cit.*, p. 34.

² *Idem.*

³ « Pendant très longtemps, jusqu'en 1919, l'art et la politique furent pour moi deux voies parallèles. Certes, sur le plan du sentiment, un retournement s'était opéré. L'art ne parvenait plus à me satisfaire. Mais d'autre part je ne voyais pas comment pouvait se produire l'intersection de ces deux voies, la naissance de la nouvelle conception de l'art, active, combattante, politique. Pour que ce retournement sentimental fût total, devait s'ajouter une connaissance théorique permettant de formuler en termes clairs ces pressentiments. Ce fut la *Révolution* qui m'apporta cette connaissance. » *Ibid.*, p. 20.

⁴ Cette forme fait l'objet d'un chapitre spécifique du livre, le chapitre 8.

⁵ Chapitre 19.

⁶ « Le théâtre du peuple sera « peuple » ou il ne sera pas. Vous protestez que le théâtre ne doit pas se mêler de politique, et vous êtes les premiers [...] à introduire sournoisement la politique dans vos représentations classiques, afin d'y intéresser le peuple. Osez donc avouer que la politique dont vous ne voulez pas, c'est celle qui vous combat. Vous avez senti que le théâtre du peuple allait s'élever contre vous, et vous vous hâtez de prendre les devants, afin de l'élever pour vous, afin d'imposer au peuple votre théâtre bourgeois, que vous baptisez "peuple". Gardez-le, nous n'en voulons pas. » Romain Rolland, *Le théâtre du peuple*, première édition 1903, cité par Chantal Meyer Plantureux dans sa préface. Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, préface de Chantal Meyer-Plantureux, Bruxelles, éditions Complexe, 2003, p. 15. Il importe de distinguer cette théorisation de la pratique réelle de R. Rolland, beaucoup moins radicale que son discours ne le laisserait supposer. Voir supra, partie II, chapitre 1., 2., b. et c.

⁷ Marco Consolini, *Théâtre populaire. 1953-1964, Histoire d'une revue engagée*, traduit de l'italien par Karin Wackers-Espinosa, éditions de l'IMEC, 1998.

impliqués à l'époque – artistes, mais aussi critiques. Et l'on peut voir dans les auteurs de théâtre documentaire des années 1960, réunis autour de Peter Weiss les épigones d'un théâtre politique révolutionnaire au service de la lutte des classes dans un monde bipolaire. En effet, dans ses *Quatorze thèses sur un théâtre documentaire*¹, Weiss prône un théâtre qui « soumet les faits à l'expertise »² dans le but de démontrer que le vernis démocratique n'est qu'un leurre dont usent les puissants pour masquer la réalité de la lutte des classes, et qui gratte la surface pour montrer l'affrontement des deux « camps [qui] se font face »³, l'équilibre de la société reposant sur le « rapport de dépendance qui les unit » et qu'il importe d'exposer pour mieux le dépasser. Le théâtre documentaire, loin d'une prétendue objectivité – concept repoussoir, « dont une puissance au pouvoir fait usage afin d'excuser ses actes »⁴, est un théâtre qui « prend parti »⁵ et se fonde comme celui de Gatti sur le constat que ne pas prendre parti revient à prendre le parti du plus fort. C'est à l'inverse toujours du côté des faibles qu'entend se placer le théâtre documentaire, dans une conception bipolaire des rapports de force idéologiques et politiques - sur le plan national comme international - qui permet seule d'expliquer une dramaturgie en « noir et blanc » que d'aucuns jugeraient caricaturale, tant elle se montre « sans la moindre aménité pour les assassins [et] exprimant à l'égard des exploités toute la solidarité dont on peut faire preuve. »⁶

Tout au long des années 1960, le débat sur la délimitation du « peuple » et les enjeux du théâtre populaire comme théâtre politique va se poursuivre, régulièrement alimenté par les innovations artistiques et par la critique, comme en témoignent les deux numéros de la revue *Partisans* intitulés « Théâtres et politique »⁷, dont le titre même témoigne de la volonté de penser la fonction du théâtre en relation avec son inscription dans le champ politique. Publiés en 1967 et 1969, ils prennent fait et cause pour le « théâtre révolutionnaire »⁸ marxiste et le choix affecte la construction même des ouvrages, puisque « les rapports de l'art et de la Révolution [y] sont traités sur les plans sociologique et politique plutôt qu'esthétique. »⁹ Après Mai 68, les années 1970 sont globalement celles d'un renouveau du théâtre politique révolutionnaire, qui va se définir violemment contre l'optique d'un théâtre civique et

¹ Peter Weiss, « Quatorze thèses sur un théâtre documentaire », in *Discours sur les origines et le déroulement de la très longue guerre du Vietnam, illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre les oppresseurs*, (édition originale *Vietnam Diskurs*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt-am-Mein, 1967), Paris, Seuil, 1968, pp. 7-15.

² Peter Weiss, Thèse 9, *ibid*, p. 11.

³ *Idem*.

⁴ Thèse 10, *ibid*, p. 12.

⁵ *Idem*.

⁶ *Idem*.

⁷ Emile Copfermann et Georges Dupré, (numéro préparé par), « Théâtres et politique », revue *Partisans* n°36, Paris, février-mars 1967. Emile Copfermann, (numéro préparé par), « Théâtres et politique, bis », revue *Partisans* n°47, Paris, avril-mai 1969,

⁸ Emile Copfermann, « Un théâtre révolutionnaire », in *Théâtres et politique, op. cit.*, p. 5.

⁹ Emile Copfermann, « Théâtres et politique, bis », in *Théâtres et politique, bis, op. cit.*, p. 3.

populaire institutionnel encadré par l'Etat ¹, dont la « mort exemplaire » ² est tout autant souhaitée que décrite, dans un contexte où le « gauchisme » et les aspirations libertaires prennent le pas sur le Parti Communiste et le militantisme hiérarchisé. Le « théâtre d'agit-prop » cède alors la place au « théâtre militant » ³, puis au « théâtre d'intervention » ⁴.

L'acception que prend dans cette première lignée la notion de « théâtre politique » peut en définitive être approchée par le biais des différentes expressions qui viennent la préciser, la nuancer voire la corriger. Certaines de ces notions renvoient à la fonction du théâtre et à son mode d'action (« théâtre d'agit-prop », « théâtre militant », « théâtre d'intervention »), d'autres visent le public (« théâtre populaire » au sens où il serait fait par et pour les classes populaires), d'autres encore ciblent prioritairement les formes esthétiques qu'implique la nouvelle fonction du théâtre (« théâtre documentaire »). Certaines ont été forgées par les artistes, tandis que d'autres ne proviennent pas du champ théâtral (« l'agit-prop », version raccourcie de l'agitation-propagande, dont le « théâtre d'agit-prop » ne constitue que l'une des nombreuses dimensions, a été conceptualisée par Lénine en 1902 dans son célèbre *Que faire ?* ⁵) L'une des caractéristiques essentielles de ce théâtre politique tient au fait qu'il se réclame d'une référentialité toujours double, puisqu'il entend s'inscrire de plain pied dans l'histoire – y compris l'histoire récente voire l'actualité – et dans l'histoire théâtrale, l'ambition révolutionnaire s'appliquant au champ théâtral comme au champ politique. Il s'agit donc d'un théâtre politique qui se définit par opposition à la société bourgeoise et au théâtre bourgeois, d'un théâtre politique conditionnel en quelque sorte, qui est politique parce qu'il est révolutionnaire, donc politique par différence, parce que tout le théâtre ne l'est pas. C'est le sens de la diatribe de R. Rolland précédemment citée, qui stigmatise le théâtre qui se prétend apolitique puisqu'il n'aborde pas explicitement de sujets authentifiés comme politiques, mais qui en fait véhicule l'idéologie dominante, de manière insidieuse, par le biais des formes esthétiques notamment. Au théâtre, la révolution politique est toujours aussi une révolution esthétique, d'où l'opposition très tranchée que fait Brecht de l'épique et du dramatique (au sens du drame aristotélicien.) Cette polémique, qui constitue le point nodal de l'opposition entre la lignée du théâtre politique de combat et celle qui théorise

¹ Georges Dupré, « Le théâtre malade de la culture », *Théâtres et politique, op. cit.*, pp. 17-28, et Emile Copfermann, « Quelque chose a changé », in *Théâtres et politique, bis, op. cit.*, p. 5.

² Patrice Chéreau, « Une mort exemplaire », *ibid*, pp. 64-68.

³ Voir Olivier Neveux, *Esthétique et dramaturgie du théâtre militant. L'exemple du théâtre militant en France de 1966 à 1979*, Thèse de doctorat sous la direction de Christian Biet, quatre volumes, Paris X – Nanterre, 2003.

⁴ Jonny Ebstein et Philippe Ivernel, (textes réunis et présentés par), *Le théâtre d'intervention depuis 1968 : Etudes et témoignages*, Deux Tomes, Lausanne, L'Age d'homme, 1983.

⁵ Vladimir Lénine, « III Le trade-unionisme et la social-démocratie. a/ L'agitation politique et son rétrécissement par les économistes » in *Que faire ? Oeuvres Complètes*, tome V, 1902. Source : <http://www.marxists.org/français/lenin/works/1902/02/19020200k.html>

la vocation politique ontologique du théâtre, a été synthétisée dans les années 1960 par le critique de théâtre Bernard Dort dans trois articles majeurs qui tentent de cerner les contours du « théâtre politique ».

b. La vocation politique ontologique du théâtre.

Dans « La vocation politique »¹ (1965), « Une propédeutique de la réalité »² (1968) et « Un renversement copernicien »³ (1969), Dort pose comme évidence initiale l'idée d'une « vocation [par définition] politique » du théâtre, pour ensuite mieux la déconstruire et en montrer le caractère dépassé, dans une perspective historique téléologique qui prend pour aboutissement l'œuvre de B. Brecht. Le contenu de ces articles renvoie donc à la lignée précédemment analysée, mais la formule qu'il synthétise là, en s'appuyant sur une observation de l'histoire théâtrale à double focale, qui remonte à l'Antiquité mais détaille longuement le tournant du XX^e siècle, n'en a pas moins continué à irriguer la conception que se font les artistes de la mission ontologiquement politique du théâtre jusqu'à la période contemporaine, puisque les citations liminaires de notre introduction la convoquent encore implicitement. De fait, tout au long du XX^e siècle notamment, cette deuxième conception du « théâtre politique » selon laquelle le théâtre, tout le théâtre, serait ontologiquement politique, coexiste avec la précédente. Sa référence fondatrice, passablement mythifiée, gît dans l'Antiquité grecque, et spécifiquement dans la tragédie athénienne du V^e siècle av. J.-C. Plus encore que la forme tragique telle qu'elle fut théorisée par Aristote dans *La Poétique*, c'est le parallèle entre le théâtre et l'*agora* et la fonction d'« assise mentale du politique »⁴ que revêtait alors le théâtre dans la démocratie naissante, qui fascine les artistes. C'est là qu'ils puisent la métaphore de « l'espace public » qui leur sert à penser ce qu'ils aiment à nommer « l'assemblée théâtrale », et la référence au « théâtre populaire » comme théâtre qui rassemble l'ensemble de la communauté des citoyens. A la fin du XIX^e siècle, c'est d'ailleurs à travers l'opposition entre les deux acceptions de l'expression « théâtre populaire » que peut se comprendre la lutte entre les deux conceptions du « théâtre politique. » Au théâtre de la lutte des classes, qui vise à entériner et à renforcer le clivage pour inciter le peuple à la lutte révolutionnaire, répond le théâtre du Peuple Français, ni bourgeois ni prolétaire, qui rassemble toutes les classes et fédère la communauté civique et nationale.⁵ Cette lignée de

¹ Bernard Dort, « La vocation politique », *Revue Esprit*, numéro spécial, Mars 1965, repris dans *Théâtres*, essais, Point, 1986, pp. 233-248.

² Bernard Dort, « Une propédeutique de la réalité », *Théâtres* 1968, repris in *Théâtres*, *ibid*, pp. 275-296.

³ Bernard Dort, « Un renversement copernicien », 1969, repris in *Théâtres*, *ibid*, pp. 249-274.

⁴ Formule de Christian Meier. Christian Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*, traduit de l'Allemand par Marielle Carlier, Paris, Histoire, Les Belles Lettres, 1999.

⁵ « Le fossé entre l'art et le peuple doit être comblé ! Il n'y a pas d'art de classe. L'art est unique. Où est le théâtre unique ? Est-il dans les petites comédies bourgeoises, les pièces salonniers ou les mélodrames qui

théâtre du Peuple Français a prospéré dans le contexte républicain et patriotique de la première moitié du XX^e siècle, avant que le souvenir des dérives auxquelles avaient pu conduire le sentiment national – et dans une certaine mesure le théâtre de « régénération » de la Nation prôné par Copeau ¹, n'entache durablement cette référence. Le Théâtre National Populaire de Vilar viendra reprendre ce flambeau d'un théâtre politique ontologique et œcuménique, fondé sur toute cette tradition théâtrale historique, mais aussi sur une « mission de service public » qui va s'inscrire désormais de plain pied dans le champ politique institutionnel, puisque c'est à cette époque (1959) qu'un ministère est spécifiquement consacré aux « Affaires Culturelles ». « Théâtre populaire » au service de l'ensemble de la communauté des citoyens, ce « théâtre ontologiquement politique » prend aujourd'hui volontiers le nom de « théâtre citoyen », dans le contexte contemporain précédemment évoqué d'une défiance à l'égard de la « politique », dans la bouche des artistes mais aussi de la critique. Il importe donc de s'interroger sur le rôle que jouent les critiques de théâtre, les journalistes, mais aussi bien sûr les chercheurs, dans la synthétisation, la valorisation, et le devenir, des différentes notions.

c. Le rôle de la recherche comme discours idéologique. ²

Le statut des deux lignées de « théâtre politique » – celle du théâtre ontologiquement politique et celle du théâtre de combat politique – dépend, comme nous l'avons vu, des évolutions du contexte idéologique, mais aussi du sort que leur attribuent les chercheurs. Or ces derniers sont à la fois inscrits dans ce contexte idéologique et agents d'idéologie, du fait du caractère relativement prescripteur de leur discours sur telle ou telle notion, qui vient s'ajouter comme une couche supplémentaire à celui des artistes. Il est ainsi indiscutable que les articles de Bernard Dort, critique éminent, mais aussi marxiste et brechtien convaincu, ont joué un rôle considérable dans la manière de penser le « théâtre politique » depuis les années 1960. Il importe plus globalement d'analyser la recherche comme une prise de parti et un

sévissent aujourd'hui ? Laissons donc le théâtre actuel à ses fournisseurs et à ses habitués et créons le théâtre national, le Théâtre du Peuple français, celui de la démocratie qui naît et s'organise, le théâtre nouveau. » Firmin Gémier, *L'Ere nouvelle du théâtre*, 1920, cité par Chantal Meyer-Plantureux in *Le théâtre populaire, enjeux politiques, de Jaurès à Malraux*, préface de Pascal Ory, Bruxelles, éditions Complexes, 2006, pp. 143-144.

¹ « Ce qu'il nous faut c'est un théâtre de la Nation. Ce n'est pas un théâtre de classe ou de revendication. C'est un théâtre d'union et de régénération. » Jacques Copeau, *Le théâtre populaire*, 1941, publié in *Théâtre populaire n°36*, quatrième trimestre 1959, et cité par Chantal Meyer-Plantureux in *Théâtre populaire, enjeux politiques, op. cit.*, p. 240.

² Dans notre travail, nous emploierons toujours le terme d'idéologie dans le sens défini par Luc Boltanski et Eve Chiapello, « non le sens réducteur – auquel l'a souvent ramené la vulgate marxiste – d'un discours moralisateur visant à voiler des intérêts matériels et sans cesse démenti par des pratiques, mais celui – développé par exemple dans l'œuvre de Louis Dumont – d'un ensemble de croyances partagées, inscrites dans les institutions, engagées dans des actions et par-là ancrées dans le réel. » Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, nrf Essais, Gallimard, 1999, p. 35.

moyen de lutte, l'évaluation /dévaluation /réévaluation de telle ou telle expression, de telle ou telle acception, s'inscrivant comme moyen au service de cette fin. C'est dans cette mesure que les travaux menés par l'équipe du CNRS réunie autour de Philippe Ivernel sur le « théâtre d'agit-prop » puis sur le « théâtre d'intervention » peuvent se comprendre comme acte politique de réhabilitation. ¹ L'étude du théâtre d'agit-prop est essentiellement redevable à l'heure actuelle aux quatre tomes publiés par cette équipe de recherche en 1977-1978. ² Dans un contexte politique et théâtral où s'amorçait la mise au rebut des ambitions révolutionnaires, ces travaux manifestent explicitement une ambition de réhabilitation de pratiques passées oubliées ou méjugées parce que considérées de manière caricaturale comme médiocres, forcément médiocres sur le plan artistique, et douteuses sur le plan idéologique, trop inféodées à une idéologie totalitaire. En réaction, l'ambition de l'équipe de recherche du CNRS va être de faire redécouvrir ce théâtre non seulement à la critique mais aux artistes, le théâtre d'agit-prop pouvant fournir des exemples aux praticiens du temps présent. Ce groupe de recherche inscrit ce faisant la recherche sur le théâtre politique dans une démarche en elle-même militante, ce qui induit un traitement spécifique de l'objet d'étude. Ainsi, le caractère auto-actif du théâtre d'agit-prop, fortement mis en relief dans les travaux du collectif du CNRS, relève de leur ambition de réhabilitation davantage que de la réalité historique. Les enjeux militants de cette recherche conditionnent une démarche non historique ³ et c'est dans une certaine mesure parce que le blason de l'« agit-prop » n'a pas été suffisamment redoré, que cette équipe va ensuite forger de toutes pièces une expression qui n'était pas employée par les artistes. Le « théâtre d'intervention » ⁴, tendu entre « pôle militant » et « pôle désirant », entre « prise de parti » et « prise de parole » ⁵, est jugé mieux à même de prendre en compte les aspirations idéologiques nouvelles dont témoignaient les pratiques nées dans la mouvance de Mai 1968. De même l'expression « théâtre militant » désigne à l'heure actuelle une notion réactualisée dans la sphère universitaire par la thèse de Olivier Neveux ⁶, dirigée par Christian Biet, et par le colloque *Théâtre et cinéma militants* ¹

¹ « Nous étions partis d'un souci, fortement ressenti dans l'après 68, de ménager la place qui revient au théâtre politique, trop souvent minoré par ce que j'appellerais l'idéologie esthétique. La recherche n'est pas vouée, elle non plus, à planer librement dans les airs. » Philippe Ivernel, « Postface », in Paul Biot, Henry Ingberg et Anne Wibo (études réunies par), *Le théâtre d'intervention aujourd'hui, Etudes Théâtrales*, n°17, 2000, p. 138.

² Collectif de travail de l'équipe « Théâtre Moderne » du GR 27 du CNRS, responsable Denis Bablet *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, quatre tomes, Collection Théâtre Années Vingt dirigée par Marie-louise et Denis Bablet, séries « Ecrits théoriques » et « pièces », Lausanne, La Cité-l'Age d'Homme, 1977-1978.

³ « Délibérément, nous n'avons jamais voulu considérer ce travail d'historien comme un travail historique. Le passé s'apprehende ici, explicitement ou non, dans son rapport au présent, voire même aux tâches à venir. En témoignent les entretiens que l'équipe a pu avoir [...] avec un certain nombre de troupes qui font revivre actuellement, sous une forme ou une autre, depuis mai 1968, l'esprit de l'agit-prop. L'expérience de ces troupes, leurs espoirs, nourrissent aussi, indirectement, nos études. » *Ibid*, p.12.

⁴ Jonny Ebstein et Philippe Ivernel, (textes réunis et présentés par), *Le théâtre d'intervention depuis 1968 : Etudes et témoignages*, op. cit.

⁵ Philippe Ivernel « Ouverture historique », in *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, tome 1, *ibid*, pp. 26-27.

⁶ Olivier Neveux, *Esthétique et dramaturgie du théâtre militant. L'exemple du théâtre militant en France de 1966 à 1979*, op. cit. Cette thèse a fait l'objet d'une publication : Olivier Neveux, *Théâtres en lutte. Le théâtre*

qui ont permis d'élever à la densité d'une notion une réalité historique diffuse et aujourd'hui souvent passée sous silence. O. Neveux, dans son ample recherche sur le théâtre militant, fait lui aussi œuvre de réhabilitation, ce dont témoigne le choix même de sa terminologie : c'est parce qu'elle « oscille »² entre « pôle militant et pôle désirant »³, qu'il ne reprend pas à son compte l'expression « théâtre d'intervention », et c'est parce qu'elle ne lui paraît pas assez « restrictive »⁴ qu'il prend ses distances avec celle de « théâtre politique ». Le « théâtre militant » serait en quelque sorte le sens strict de la définition du théâtre politique, un « théâtre politique en pire »⁵ pour ses détracteurs, mais aussi, par ce fait même, un théâtre politique en mieux aux yeux pour ceux qui récuse le sens lâche de l'expression « théâtre politique » et plus particulièrement son synonyme « théâtre engagé. »⁶

L'on assiste depuis quelques années à un renouveau de la réflexion universitaire sur les réalités dramaturgiques et scéniques recouvertes par l'expression « théâtre politique ». Plusieurs travaux de recherche ont été réalisés récemment ou sont actuellement en cours, sur le théâtre de propagande⁷, le « théâtre d'intervention »⁸, le « théâtre documentaire »⁹ et le « théâtre ouvrier »¹⁰. Ces recherches s'inscrivent dans une perspective historique ou contemporaine, sont centrées sur la France ou adoptent une perspective comparatiste. Toutes ont en commun de porter sur une acception précise de l'expression « théâtre politique », qu'elles ne convoquent d'ailleurs pas, définissant souvent chacun de ces termes explicitement ou implicitement contre le « théâtre politique », toujours jugé trop polysémique, trop vague et trop confus, mais pourtant reconnu comme une expression incontournable. C'est donc précisément pour cette raison que nous avons voulu au contraire dans le présent travail prendre à bras le corps cette notion plurivoque voire équivoque, et que nous avons fait le pari

militant en France des années 1960 à aujourd'hui, Paris, La Découverte, 2007. Toutefois, nous nous référerons prioritairement à l'ouvrage de thèse, dont l'appareillage théorique est extrêmement développé.

¹ Christian Biet et Olivier Neveux (textes réunis et présentés par), *Théâtre et cinéma militant, 1966-1981. Une histoire critique du spectacle militant*, Paris, L'Entretemps, 2007.

² Philippe Ivernel, « Ouverture historique : 1936 et 1968 », in J. Ebstein, P. Ivernel (textes réunis et présentés par), *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, tome 1, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, pp. 26-27.

³ *Idem*.

⁴ Olivier Neveux, *op. cit.*, volume 1, p. 23.

⁵ *Ibid*, p. 23. Olivier Neveux cite ici Maxim Vallentin, fondateur de la troupe berlinoise du Porte-voix rouge, déjà cité par P. Ivernel dans son « Introduction générale » au *Théâtre d'agit-prop 1917-1932*, tome 1, Lausanne, L'Age d'Homme, p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷ Marjorie Gaudemer, *Le théâtre de propagande socialiste en France de 1880 à 1914*, Thèse de doctorat sous la direction de Christian Biet, Paris X – Nanterre, 2007.

⁸ Marine Bachelot, *Pratiques et mutations du théâtre d'intervention aujourd'hui en France, Belgique, Italie*, mémoire de DEA de Lettres Modernes, sous la direction de Didier Plassard, Université Rennes 2, 2002.

⁹ Marine Bachelot, *Le document sur la scène de théâtre aujourd'hui en France, Belgique et Italie* (titre provisoire), thèse de doctorat en cours sous la direction de Dider Plassard, Université Rennes 2.

¹⁰ Léonor Delaunay, *La Phalange artistique : Une expérience de théâtre prolétarien dans l'entre-deux-guerres*, Mémoire de DEA, sous la direction de Chantal Meyer-Plantureux et Joseph Danan, Université Paris 3, 2004.

de faire coexister au sein de notre étude les différentes acceptions plutôt que d'en sélectionner une d'emblée.

On ne cesse de se référer aujourd'hui encore à la notion de « théâtre politique », et si l'idée d'une vocation politique ontologique demeure, celle d'un théâtre de combat comme minorité au service des exploités, des opprimés, semble être retombée dans l'état de marginalisation dont la lutte révolutionnaire marxiste puis post-marxiste l'avait fait sortir, tandis qu'apparaît une troisième conception, relativement neuve celle-là, et fille de la déception des espoirs des années 1970 : l'idée d'une vocation politique ontologique mais qui passe par un rejet de la politique « politicienne. » Partant de cette observation du discours contemporain sur le théâtre politique en France, notre travail a d'abord consisté dans l'interrogation d'une expression qui peut tout autant tenir du pléonasme (tout théâtre est politique) que de l'oxymore (que l'on considère que le théâtre et la politique sont deux sphères radicalement hétérogènes, ou que l'on estime que seul le théâtre qui conteste radicalement la société mérite l'appellation de théâtre politique, et que ce théâtre n'existe plus que de façon très minoritaire.) Encore faudrait-il s'entendre sur la définition à donner au terme politique : La formule « tout théâtre est politique » convoque le terme au sens lâche d'« affaires de la Cité », tandis que dans le second cas, il s'agit d'une acception très restrictive du terme politique.¹ C'est précisément ce caractère flottant et subjectif des définitions internes au champ théâtral qui nous a incitée à construire notre réflexion terminologique sous la forme d'un détour par d'autres disciplines, au premier chef desquelles la science politique.

3. Les « théâtres politiques » ou la polysémie du vocable « politique ».

Une grande partie des artistes de théâtre contemporain récusent ou nuancent dans leur discours la référence au « théâtre politique » aussi il importe de justifier notre démarche d'émancipation vis-à-vis de leur parole. Nous prendrons pour référence les propos d'une politiste américaine, que sa démarche scientifique confronte à cette question dans la mesure où le matériau de base de son travail est constitué d'entretiens avec des individus : « Si je devais accepter la définition explicite des interlocuteurs de ce qui est politique, et ignorer ce qui n'y correspond pas, je passerais à côté de l'essentiel. »² De la même façon, il ne s'agira

¹ L'argument invoqué est alors que le théâtre en France ne saurait être un théâtre politique au sens d'une remise en question radicale de l'ordre en place de type révolutionnaire, puisque c'est un théâtre public subventionné par l'Etat.

² Nina Eliasoph, *Avoiding politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 15. Cité par Camille Hamidi, *Les effets politiques de l'engagement associatif : le cas des associations issues de l'immigration*, Thèse de Doctorat de Science Politique, sous la direction de Nonna Mayer, Institut d'Etudes Politiques, Paris, décembre 2002. Thèse à paraître aux éditions Economica en 2008, p. 441. Pour toutes les sources et analyses qui suivent nous disons notre dette immense à l'égard de la thèse de Camille Hamidi.

pas pour nous de nous en tenir aux définitions données par les artistes eux-mêmes, ni d'aboutir théoriquement à une définition unique du théâtre politique à l'aune de laquelle nous évaluerions ensuite les différents spectacles de notre corpus, mais d'explorer plutôt les différentes acceptions du terme « politique » et leurs conséquences quant à celles de l'expression « théâtre politique », afin de tenter de comprendre les causes de la mise à distance de cette expression. La pluralité des définitions du terme « politique » fait l'objet de nombreuses interrogations des politistes, dont l'étude nous a paru susceptible de fertiliser la réflexion sur l'expression « théâtre politique », tant il apparaît que l'extension de la définition du terme, loin d'être l'objet d'un consensus a priori, constitue le point nodal des enjeux épistémologiques et politiques de la recherche. Il ne s'agira nullement pour nous de trancher en faveur de telle ou telle définition du vocable « politique » – et du théâtre politique – mais plutôt d'indiquer les conséquences de chacune dans leur application à l'expression qui nous occupe.

a. Le « théâtre politique », entre définition légitimiste et réflexion aux bords du politique.¹

Le seul point sur lequel semblent s'accorder les chercheurs en Sciences Politiques porte sur la part d'arbitraire et la nécessité de prendre conscience des valeurs investies dans toute définition du vocable « politique » :

« Déterminer dans quelles circonstances on peut en toute rigueur employer le terme « politique » est pour partie affaire de choix. (...) On assimile généralement « le politique » à des activités et à des institutions spécialisées, auxquelles on attribue sans hésitation un rôle particulier dans la vie sociale. (...) Ce que nous pensons spontanément comme politique est ce que le sens commun nous incite à désigner comme tel : aussi n'est-il pas surprenant que « le politique » soit aujourd'hui fréquemment assimilé aux activités qui concernent l'Etat. Or le terme politique n'existe pas dans toutes les langues, et quand il existe, il peut revêtir des significations très différentes – la plus large désignant la régulation générale des relations entre groupes et entre individus. On n'échappe donc pas, quelque précaution qu'on prenne, à un choix relativement arbitraire lorsqu'on attribue un sens précis à ce terme. »²

Si la définition qui assimile le politique « aux activités qui concernent l'Etat » est relativement fréquente aujourd'hui, elle n'en constitue pas moins une approche assez restrictive, en termes non pas de champ thématique couvert mais d'acteurs impliqués. Elle exclut en effet la prise en compte des questions abordées au niveau de ce qu'on appelle la « société civile », pour se centrer sur les institutions émanant de manière directe et indirecte

¹ Nous empruntons cette formule à Jacques Rancière. Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Folio essais, Gallimard, 2004.

² Jacques Lagroye, *Sociologie Politique*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Dalloz, 1993, pp. 25-26.

de l'Etat, et se fonde donc prioritairement sur le niveau national. Cette approche élitiste, « par le haut », exclut donc de fait ceux qui, pour des raisons de domination économique, sociale et culturelle, sont exclus de la politique au sens institutionnel et citoyen du terme. Centrer la définition sur le rapport à l'univers politique institutionnel est ainsi problématique en ce que cela met par principe l'accent sur la dimension spécialisée de la politique, et ne peut donc qu'aboutir au constat que les profanes sont exclus de cet univers.

Appliquée au théâtre politique, le choix de cette définition impliquerait de limiter notre objet d'étude aux pièces et spectacles qui se rapportent au gouvernement de la société dans son ensemble, à l'exclusion de ceux qui traitent de problèmes spécifiques à telle ou telle communauté. Encore faudrait-il s'entendre sur le sens du verbe « se rapporter à ». S'agit-il de spectacles qui abordent un ou des sujets politiques, ou de spectacles qui manifestent leur dimension politique par le cadre dans lequel ils sont donnés ? Dans le premier cas seraient politiques, selon la définition précédemment donnée, les spectacles qui traitent de questions se rapportant au gouvernement de la société dans son ensemble, sur le modèle des « state of the nation plays » britanniques ¹, par différence avec les pièces traitant de causes associées à un groupe spécifique, telle la cause des sans papiers, ou celle des femmes battues. La seconde acception du verbe « se rapporter à » inciterait quant à elle à considérer que le théâtre public subventionné par l'Etat serait par nature politique, tandis qu'à l'inverse le théâtre issu de la société civile et particulièrement celui lié au tissu associatif - c'est-à-dire un théâtre fait par, avec ou pour des associations - ne pourrait accéder au statut de théâtre politique. Or, s'il est certain que les missions associées au financement par l'Etat doivent faire l'objet d'une étude spécifique, il n'en est pas moins essentiel de ne pas limiter notre étude au théâtre subventionné par l'Etat.

On mesure donc combien l'approche légitimiste de la politique, tout en présentant l'intérêt majeur de mettre en lumière la question essentielle de l'inscription du théâtre dans l'institution politique, se révèle insuffisante pour envisager le théâtre politique. D'une part, parce que le théâtre subventionné ne fonctionne pas comme un théâtre politique officiel, l'Etat français n'ayant jamais imposé un genre esthétique et idéologique à la manière du réalisme soviétique. Au contraire, c'est davantage la question de l'articulation entre

¹ Les pièces sur l'état de la nation « avaient pour ambition de représenter la société contemporaine, le faisaient sur le mode épique, habituellement avec une distribution importante, et situaient les racines de la société présente dans le passé, les histoires se déroulant souvent sur trente ou quarante ans. » Dan Rebellato, « Walking with Dinosaurs : The Decline and Fall of the State of the Nation Play », Conférence *Political Futures ?*, *Alternative Theatre in Britain today*, Reading University, April 2004, traduction personnelle, page 2.

« subversion et subvention »¹ pour reprendre la formule de Rainer Rochlitz, qui mérite d'être questionnée en France. D'autre part, parce que la subvention publique n'est pas uniquement le fait de l'Etat et joue aussi - de plus en plus - au niveau local et non national. Et enfin parce que cette définition du théâtre politique comme théâtre public revient à éliminer le théâtre privé de l'étude du théâtre politique. Le nombre croissant de co-financements et de co-impulsions au niveau local entre partenaires sociaux et culturels, entre associations et structures culturelles privées ou publiques implique de ne pas limiter notre étude aux spectacles financés par le Ministère, d'où la nécessité pour nous d'envisager également d'autres définitions du politique moins restrictives. Les distinctions grammaticales peuvent constituer une voie d'entrée dans l'extrême complexité de la définition du terme « politique » : le genre (masculin ou féminin), la nature (substantif ou adjectif), les dérivés (politisation, politisé) et leurs préfixes éventuels (dépolitisation) peuvent fonctionner comme balises permettant de cerner autant que faire se peut le champ flou recouvert par le concept « politique ».

b. Entre l'existence et l'essence, pour une approche processuelle du politique.

La distinction générique tend à distinguer « le politique » - le domaine politique, les affaires de la Cité – de « la politique » – activité spécialisée pratiquée par les hommes politiques, renvoyant selon un clivage que pourraient décrier les féministes le masculin à l'abstrait pour laisser les tâches – basement – matérielles au féminin. La distinction générique, qui entérine davantage un clivage entre idéal et réalisation, souvent entendu comme lieu de compromission, se trouve à l'œuvre dans les propos de S. Braunschweig, qui maintient la référence au politique pour qualifier le théâtre, et la fait jouer précisément contre la politique, que son théâtre entend « trouer. » Un grand nombre d'artistes de théâtre joue implicitement ou explicitement de ce clivage, et revendique l'idée que le théâtre, tout le théâtre, est politique en ce qu'il traite des affaires de la Cité, en critiquant la corruption de la politique – qui renvoie en fait essentiellement à la classe politique, mais parfois aussi aux décisions (jugées injustes) des gouvernements et des gouvernants. Ce clivage se trouve complexifié par un autre, articulé cette fois autour de la nature grammaticale du mot.

Dans l'expression qui nous occupe, le terme politique est un adjectif, qui vient qualifier de manière précise et restreinte le théâtre, suggérant implicitement que le théâtre n'est pas nécessairement politique, auquel cas l'adjonction de l'adjectif aurait été

¹ Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994.

superfétatoire. Au rebours de la précédente, l'interprétation en termes de nature grammaticale nous inciterait donc quant à elle à trancher d'emblée notre question : Si l'expression « théâtre politique » existe, c'est parce que le théâtre n'est pas nécessairement politique. A moins qu'on ne la tienne pour un pléonasme, ou que l'on ajoute une virgule : « le théâtre, politique », « le théâtre, objet politique. » Ou encore « le théâtre, à analyser comme un objet politique. » L'on touche ici au cœur des débats qui ont couru au XX^e siècle sur la définition du théâtre politique. Les années 1970 sont celles du slogan « tout est politique », repris à Gramsci, incitant à éclater le champ du politique pour l'élargir à l'intégralité des objets analysables au sein d'une société. Ce qui, dans le champ du théâtre, signifie la reprise de ce que suggéraient R. Rolland et ses confrères dès le début du siècle : que tout le théâtre est politique, y compris celui qui se prétend apolitique alors qu'il véhicule en fait l'idéologie dominante. Et P. Ivernel insistera sur ce fait que « l'idéologie esthétique » est bel et bien une idéologie.¹

Il semble qu'une approche processuelle permette de sortir de l'aporie induite par cette extension in(dé)finie du terme. Au substantif « politique », qui suggère le caractère inné, toujours déjà politique, de la société et de l'individu et qui est jugé aujourd'hui trop fixiste, la science politique préfère souvent celui de politisation. Ce dernier terme, défini par différents critères – les connaissances politiques, l'intérêt déclaré pour la politique et la capacité à s'auto-positionner sur le clivage droite/gauche, paraît plus propice à l'appréhension processuelle.² La politisation consiste donc chez un individu dans l'entretien ou le développement d'activités dotées d'une signification politique. Le terme peut aussi renvoyer au processus de construction d'un problème comme étant un problème politique. Mais cette démarche doit, pour être appréhendée pleinement, être resituée dans un contexte plus global. Or le constat le plus généralement partagé aujourd'hui tant par les individus que par le discours politico-médiatique et universitaire semble être celui de la mort du politique, comme en témoignent pour ne citer qu'eux les titres de certains ouvrages : *Sinistrose, pour une renaissance du politique*³, ou *La société dépolitisée*.⁴ Il importera donc de préciser à la fois cette description et ses enjeux. Car cette mort du politique renvoie évidemment à une acception particulière du terme politique, étant entendu par exemple que ni la classe politique ni l'Etat ne sont morts aujourd'hui. Ce premier tour d'horizon du champ lexical du politique révèle la polysémie du terme et la nécessité de fouiller ses carrefours et ses doubles sens. C'est en définitive pour son caractère flou, protéiforme et absolument dépendant du contexte

¹ Philippe Ivernel, « Postface », in Paul Biot, Henry Ingberg et Anne Wibo (études réunies par), *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, op. cit., p. 138

² Voir Nonna Mayer, *Social Capital in Democratic Politics*, Civic Series, Rusel Papers, 3, 2002.

³ Vincent Cespedes, *Sinistrose, pour une renaissance du politique*, Paris, Flammarion, 2002.

⁴ Nicolas Tenzer, *La société dépolitisée, essai sur les fondements de la politique*, Paris, PUF, 1991.

tant politique que théâtral dans lequel elle est prononcée que cette expression a retenu notre attention. Histoire théâtrale, histoire politique, interrogation du discours critique des artistes en tant que groupe social et catégorie professionnelle spécifiques, constituent autant de niveaux d'appréhension des enjeux que recouvre l'interrogation de l'expression « théâtre politique. » Car les différentes citations liminaires témoignent également de la multiplicité des types de discours, des terminologies et des lieux d'analyse de la dimension politique du théâtre, consécutive à la multiplicité des acteurs concernés.

4. Le champ du « théâtre politique » : **multiplicité des acteurs, des discours et des lieux d'analyse.**

Pour penser la notion de « théâtre politique », il est rapidement apparu nécessaire de ne pas réduire le champ d'étude à l'analyse dramaturgique ou scénique, mais d'étudier des spectacles, et de les étudier dans leur intégralité, c'est-à-dire sans se limiter à leur qualité d'objets esthétiques. Nous avons donc fait le choix d'inclure l'amont comme l'aval de la représentation – moyens de financement, réseaux de diffusion, dossiers de presse et entretiens, critique des spectacles – autrement dit les spectacles comme discours, mais aussi le discours des artistes et celui de la critique – journalistique et universitaire ¹ – et enfin le discours des acteurs de la culture – ceux qui la financent, et doivent justifier de leurs choix de subventions. L'expression « théâtre politique » ne renvoie pas à un genre théâtral précis, et ne constitue pas un concept. Comme nous l'avons vu, de nombreux termes viennent préciser, nuancer, voire réduire la référence au « théâtre politique » dans le discours des artistes comme de la critique : théâtre populaire, théâtre citoyen, théâtre d'agit-prop, théâtre militant, théâtre d'intervention. Or les définitions de ces différents termes, comme celles du « théâtre politique », sont aussi multiples que subjectives, et ne renvoient pas à des concepts rigoureusement et une fois pour toutes définis, mais à des notions dont certaines sont empiriques, d'autres se sont densifiées à telle époque (le théâtre populaire au tournant du XX^e siècle) dans la bouche des artistes, tandis que d'autres encore sont de pures créations universitaires (le théâtre d'intervention). Ces différentes définitions sont de plus susceptibles d'entrer en contradiction les unes avec les autres, tout comme la valorisation de certaines expressions sert à en dévaloriser d'autres. C'est dans cette perspective que nous analyserons la référence omniprésente chez tous les acteurs (artistes, journalistes, acteurs institutionnels) à la notion de « théâtre public », et à celle de « théâtre citoyen », tandis que le « théâtre

¹ Nous nous appuyons notamment sur une série d'ouvrages, collectifs pour la plupart, qui recensent les propos d'artistes et d'universitaires : Outre l'ouvrage de Maryvonne Saison déjà cité, *Les théâtres du réel*, mentionnons : Yan Ciret, *Chroniques de la scène monde*, Genouilleux, La Passe du Vent, 2000. Gildas Milin (rédaction) et Florence Thomas (coordination), *L'Assemblée théâtrale*, Éditions de L'Amandier, 2001. *Mises en scène du Monde*, Actes du Colloque International de Rennes, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

politique », et plus encore le « théâtre militant » – pour ne rien dire du « théâtre d’agit-prop » – fonctionnent souvent à l’heure actuelle comme des repoussoirs aux relents poussiéreux voire nauséabonds. Les lignes de partage entre les différentes définitions du théâtre politique peuvent s’établir à partir de la notion de « spectacle » si l’on fait jouer les différents sens de ce terme, qui peut désigner la mise en scène d’un texte, mais aussi la représentation comme espace-temps spécifique, ou encore un projet engageant une équipe et déterminé par des conditions de production et par un secteur de diffusion. Un certain nombre de questions se détachent de manière relativement consensuelle, telles la question du répertoire, celle du public ou encore celle du rapport aux pouvoirs publics. Dans leur immense majorité, il s’agit de questions éternelles du théâtre, en tout cas de vieilles lunes, telles la question du répertoire, celle des rapports avec « le Prince » mécène, sous toutes ses « figures réfractées »¹, ou encore celle du public. Notre propos consistera, au sein de chaque cité, à penser l’articulation entre les positionnements par rapport aux différents critères et à interroger les justifications de ces positionnements. Pour mieux cerner les différents lieux du politique le procédé le plus pertinent nous a paru être de proposer à chaque fois le couple antagonique qui résume la polarisation des options, le choix s’offrant aux artistes dans le large spectre contenu entre ces deux extrêmes.

a. Le choix du thème du spectacle... Et du texte.

Le lieu qui semble le plus évident pour nicher la dimension politique d’un spectacle est le thème qui s’y trouve abordé. L’on peut donc opposer aux spectacles traitant d’un thème politique évident le thème politique diffus, voire *a priori* non politique. Parmi les thèmes politiques évidents, l’on pourrait distinguer les spectacles² qui s’emparent d’événements politiques précis de ceux qui traitent de questions politiques plus générales ou de façon plus abstraite et de ceux qui traitent de phénomènes sociaux récurrents à la fois plus globaux et plus diffus et ce décalage de précision peut entraîner un différentiel d’acuité du propos. En effet, ce n’est pas la même chose de condamner la guerre en général, et de cibler tel conflit précis, d’autant plus si le conflit engage directement le pays de l’artiste – le cas de la guerre d’Irak pour les artistes américains et anglais pourrait à ce titre faire figure de modèle. Cette question du degré d’acuité des thèmes débouche assez naturellement sur celle du mode de traitement, traiter d’un thème évidemment politique n’équivalant pas nécessairement à traiter évidemment d’un thème politique. Le texte peut à l’évidence constituer le lieu de présentation conflictuelle des positions, soit via le dialogue des différents personnages, soit

¹ Robert Abirached, *Le théâtre et le Prince, I., L’embellie*, (Plon, 1992), Arles, Actes Sud, 2005, p. 66.

² Pour la liste complète et les références des spectacles analysés dans notre thèse, voir la liste qui suit l’introduction.

dans et par le décalage entre la voix des personnages et la voix du rhapsode qui coud le textile. ¹ L'approche dramaturgique, en termes d'analyse des voix narratives s'avère donc ici fondamentale, mais il importe tout autant de laisser une place déterminante à l'analyse scénique, et l'on pourrait élargir le concept et analyser le spectacle à partir de la notion de metteur en scène-rhapsode, en transposant les concepts de narratologie mis au jour par Gérard Genette. ² Le devenir scénique du texte constitue le moment privilégié où il prend son sens, interagissant avec l'intertexte théâtral du metteur en scène... et de chaque spectateur.

b. ... Le choix du mode de traitement du texte : genres, codes théâtraux, et modes d'adresse au spectateur.

L'alternative qui se joue, entre convoquer et évoquer, s'inscrit dans le choix de formes dramaturgiques spécifiques, les deux pôles étant la fable parabolique et la pièce-verbatim, entre lesquels se situerait la « faction » ou fictionnalisation de faits réels. ³ Un spectacle peut recourir à un genre spécifique et référencé « politique », ou à l'inverse choisir de politiser un genre – Yan Ciret regrette ainsi que les metteurs en scène contemporains ne songent pas tant à « politiser le boulevard » qu'à « boulevardise[r] le politique. » ⁴ La pièce satirique ou la pièce-procès peuvent ainsi être analysées en tant que genres qui inscrivent d'emblée le spectateur dans un univers de référence et conditionnent des attentes spécifiques, avec lesquelles le spectacle peut jouer. Mais au-delà du genre, qui affecte la structure d'ensemble de l'œuvre, l'inscription dans un univers de référence peut passer par des emprunts à des codes ponctuels, et ici encore l'on peut distinguer la référence à des codes de jeu ou d'accessoires associés par leur histoire à des sous-ensembles du théâtre politique. L'utilisation de panneaux pour indiquer les scènes ou les didascalies, la suppression des coulisses, ou encore la dissociation d'une avant-scène destinée aux prises de paroles extra-diégétiques et métadiscursives inscrivent d'emblée une connotation épique. La présence de masques de la commedia dell'Arte, l'utilisation de marionnettes, la présence de tréteaux constituent quant à eux autant de codes d'un théâtre populaire, que cette dénomination

¹ Jean-Pierre Sarrazac, « rhapsodie », in *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche, Etudes Théâtrales*, n°22, Louvain La Neuve, 2001, pp. 105-107.

² Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

³ Nous reprenons ces terminologies qui sont surtout présentes dans la recherche anglo-saxonne et nous paraissent pertinentes pour décrire les formes concernées. L'expression « verbatim » vient de Derek Paget. Derek Paget "What is Verbatim Theatre?", *New Theater Quarterly*, Vol III, No 12, Nov 1987. L'expression « faction » a été synthétisée par le dramaturge David Edgar. David Edgar, "Politics, Playwriting, Postmodernism" : An Interview with David Edgar » by Janelle Reinelt, *Contemporary Theatre Review*, 14 avril 2004, pp. 42-53.

⁴ Yan Ciret, « Contre un théâtre de la pensée unique », *Chroniques de la scène monde*, op. cit., p. 61.

renvoie à l'ensemble du peuple ou à la classe laborieuse exploitée.¹ A l'inverse, certaines techniques et technologies se sont dépolitisées, ainsi ce que l'on appelle aujourd'hui « les nouvelles technologies » et qui fait florès sur les scènes contemporaines hérite de techniques utilisées à l'origine par Piscator et les artisans d'un théâtre documentaire soucieux de montrer au plus près la réalité de la misère et de la guerre, afin de convertir le peuple à la cause révolutionnaire. L'on mesure donc combien les questions du genre et des codes doivent être pensées en étroite relation avec celle du mode d'adresse programmé par le spectacle, autrement dit avec celle du « spectateur modèle » inscrit dans la fable et dans le spectacle, à la manière du « lector in fabula » inscrit dans le texte littéraire, théorisé par Umberto Eco.²

Dans la plupart des cas, il ne s'agira pas de questionner la réception réelle des spectacles, puisqu'en dehors du critère peu discriminant³ du succès, ou des réactions les plus visibles (cris, larmes, fous rires) mais dont la profondeur est intangible, celle-ci nous est apparue très difficile à mesurer pour diverses raisons. D'une part, l'analyse de la réception immédiate du public supposerait une formation à la pratique de l'entretien sociologique, difficilement envisageable dans le temps imparti pour notre recherche.⁴ D'autre part, si l'on sait depuis le bel hommage rendu par Althusser au théâtre de Brecht, que la « réception silencieuse » peut être tout aussi profonde⁵, ses voies n'en sont pas pour autant moins impénétrables. Quelques spectacles font une exception notable et à ce titre très intéressante, quand c'est la « réception » au sens large, autrement dit l'impact politique du spectacle, qui est prioritairement à analyser.⁶ Mais, à l'exception de l'analyse des rares cas où l'impact

¹ Un spectacle comme *La Vie de Galilée* de Brecht, mis en scène par Jean-François Sivadier, contient ainsi un concentré de ces différentes techniques.

² Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, (1979), Paris, Grasset, 1985, coll. Biblio, pp. 70-71.

³ Le fait est que, pour le spectacle subventionné par l'argent public, le critère du succès d'un spectacle auprès du public payant n'est pas considéré comme un critère pertinent pour les programmeurs, pour qui c'est la réception auprès de la profession qui compte. Un spectacle apprécié du public peut ne pas tourner, alors qu'à l'inverse un spectacle acheté à l'avance par les lieux sera diffusé malgré l'éventuelle désertion du public.

⁴ Nous nous sommes engagée un temps dans cette voie – réalisation de questionnaires distribués à la sortie des représentations du spectacle *L'Histoire de Ronald, le Clown de MacDonald*, de Rodrigo Garcia, lors du festival Mettre en Scène à Rennes les 11, 12 et 13 novembre 2004. Mais les réponses fournies nous ont révélé le besoin de compléter les résultats de ce type de questionnaire par des entretiens, qui seuls permettent d'affiner les critères, de ne pas imposer un cadre trop directif, et enfin de prendre en compte l'évolution de l'appréciation du spectacle dans le temps. Or la formation à la pratique des entretiens semi-directifs aurait été trop longue dans le cadre de notre présente recherche. Nous ne pouvons, sur ce point encore, qu'appeler de nos vœux une collaboration étroite entre les chercheurs des différents champs disciplinaires sur ces questions.

⁵ Louis Althusser, « Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht. Notes sur un théâtre matérialiste », in *Pour Marx*, (première édition Maspero 1965), avant-propos de Etienne Balibar, Paris, La Découverte, 1996, pp. 131-152.

⁶ L'on pense à l'agression dont a été victime Attilio Maggiuli dans son théâtre, la Comédie Italienne à Paris, roué de coups et mutilé pour avoir « protégé les Arabes » à travers son spectacle *George W. Bush ou le triste cow-boy de Dieu*, « un impromptu féroce satirique » dans la tradition de la Commedia dell'Arte. A l'exception de son titre, ce spectacle était relativement dépourvu de toute portée critique d'envergure, et c'est sa réception qui l'a transformé en objet politique : « Ce matin-là, Attilio Maggiuli se trouvait seul dans son théâtre quand il a été agressé par deux hommes qui lui ont lacéré le visage à coups de cutter, l'ont roué de coups et ont saccagé le hall de l'établissement. Attilio Maggiuli, qui a été examiné à l'Hôtel-Dieu dans la journée de dimanche, raconte que les deux hommes lui ont reproché de « protéger les Arabes » et ont crié, en s'enfuyant : «

politique d'un spectacle est patent, c'est essentiellement la réception programmée par le spectacle, celle qui pense le spectateur « virtuel »¹, qui nous intéressera prioritairement. L'on pourrait sur ce point opposer les spectacles « propédeutiques » aux spectacles « performatifs ». Le terme propédeutique, qui désigne l'« enseignement préparant à des études plus approfondies »², insiste sur la modestie d'un théâtre qui ne prétend pas constituer l'*alpha* et l'*omega* de l'enseignement en question, mais uniquement y contribuer comme une première étape, chronologique ou logique. Cette terminologie renvoie également à la responsabilité active du public. La propédeutique se décline selon deux modes possibles, celui qui donne une représentation critique systémique du monde – la « propédeutique de la réalité » dont parle Dort³ – et la propédeutique à l'action prônée par A. Boal, répétition de la lutte, voire de la révolution. A l'inverse, les spectacles performatifs ont pour enjeu de transformer les spectateurs. On pourrait les dire intransitifs en ce qu'ils ne se fondent pas sur la référence au monde réel mais se présentent dans leur qualité d'événements. Il y a un avant et un après de la représentation, laquelle veut par elle-même et pour elle-même transformer le cours des choses. S'agit-il de toucher le spectateur ou au contraire de le faire penser en mettant à distance son émotion, voire en lui montrant les dangers de l'aveuglement qu'une telle émotion peut induire ? Il est entendu qu'à l'échelle globale d'un spectacle l'alternative ne vaut guère, et qu'il s'agit là d'un clivage opérant au niveau macro-analytique pour l'essentiel. Et dans le cas où il est question de le toucher, s'agit-il de le caresser où au contraire de le hérissier ? S'agit-il que le spectacle lui fasse partager une indignation, ou que ce soit le spectacle même qui l'indigne ? Fonction cathartique ou émotion intransitive ? Poser ces alternatives ne doit par ailleurs pas faire oublier la possibilité que le lieu politique d'un spectacle se situe dans son cadre de représentation.

Tu pourras dire merci à ce connard de Chirac. » Les deux agresseurs n'ont pas été arrêtés, l'affaire fait l'objet d'une enquête de police. La Comédie italienne avait mis à l'affiche, trois jours avant cette attaque, le 30 avril, *George W. Bush ou le triste cow-boy de Dieu. impromptu férocement satirique*, écrit, sous pseudonyme, par Attilio Maggioli dans le plus pur esprit de la commedia dell'arte - à l'époque (XVIIe-XVIIIe siècle), il était courant que les troupes montent en quelques jours des spectacles en réaction à un événement de l'actualité.» Récit de Fabienne Darge, « Agressé, le directeur de la Comédie Italienne retire sa pièce », *Le Monde*, 10 mai 2003. De même, un spectacle de théâtre est potentiellement susceptible de produire le même effet que le film *Indigènes* sur les hommes politiques, et de contribuer de ce fait à ce que des mesures politiques soient prises, des lois modifiées ou créées. A ce titre, la présence de Martine Aubry lors des représentations à la Villette en 2004 de *Rwanda 94*, spectacle qui attaque frontalement la politique africaine de Mitterrand, peut s'analyser comme un acte politique de soutien du parti socialiste, quoique un peu tardif – quatre ans après la création d'une commission d'enquête parlementaire sur la responsabilité de la France dans le génocide, présidée par Paul Quilès – et surtout éphémère, deux ans avant la violente polémique opposant la France au Rwanda de P. Kagamé. Ce cas témoigne plus largement de l'importance du contexte immédiat de réception d'un spectacle.

¹ Hans-Robert Jauss, (*Aesthetische Erfahrung und Litterarische Hermeneutik* 1, Munich, Fink, 1977), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

² *Le Robert*, Dictionnaire de la langue française, tome VII, p. 828.

³ Bernard Dort, « Une propédeutique de la réalité », *Théâtres, op. cit.*, pp. 275-296.

c. Le cadre de la représentation comme lieu de politisation.

Le choix d'un thème politique et d'un parti pris suffit-il à faire un spectacle politique ? Et inversement l'absence d'un thème politique invalide-t-elle le qualificatif de théâtre politique ? Notre objet n'est pas le « spectacle politique » mais le « théâtre politique », et nous incluons l'amont et l'aval du spectacle, le temps de l'élaboration et le temps de la réception. La présence d'un thème politique peut ne pas suffire : si certains, voire tous les thèmes sont potentiellement politiques, encore faut-il que ce potentiel soit activé. Et inversement, il est possible que la dimension politique d'un spectacle ne provienne pas de son contenu mais du cadre de la représentation. Dans certains cas, et singulièrement celui du théâtre hors-les-murs, c'est avant-tout le cadre dans lequel se déroule le théâtre qui est politisant, et il peut même parfois devenir nécessaire que le thème du spectacle n'aborde pas de questions politiques. Ainsi, dans le cas du théâtre de rue, qui joue sur la frontière entre la représentation théâtrale et l'expérience humaine, réellement vécue par les spectateurs, c'est avant-tout la relation de proximité entre acteurs et spectateurs qui opère.¹ La mise en situation vient se substituer alors au processus d'identification, parfois doublée d'une incertitude des personnes quant au statut de ce qu'elles vivent – l'on pense au principe du « théâtre invisible », les personnes ne sachant pas si ce à quoi elles assistent est la réalité ou une représentation de la réalité. C'est alors le fait d'être déboussolé qui ouvre le spectateur à l'empathie et à la révision de ses préjugés.² Ce théâtre mérite pleinement le titre d'événement théâtral et doit s'appréhender en tant qu'expérience éprouvée par un individu (et non un spectateur), d'où la nécessité dans ce cas de prêter une attention considérable à l'unicité de chaque représentation dans l'évaluation du mode d'être politique d'un spectacle de ce type.

De façon plus radicale encore, dans le cas du théâtre en milieu carcéral par exemple, l'on saisit rapidement les limites de la volonté d'aborder des questions proches des préoccupations concrètes des détenus. D'une part, cela aboutit à les enfermer une nouvelle fois dans leur condition présente, en considérant que rien d'autre ne peut les intéresser. Et c'est de plus leur demander une chose extrêmement difficile, que bien des acteurs professionnels ne parviennent pas eux-mêmes à accomplir – se raconter avec de la distance, jouer sa propre existence. Car la spécificité radicale du théâtre dit d'intervention tient avant tout au fait qu'il abolit les notions d'acteurs et de spectateurs, qu'il abolit même la notion de

¹ C'est le cas notamment dans *Itinéraire sans Fond(s)*, de la compagnie Kumulus, créé en 2003 au festival Châlons-dans-la-rue.

² L'on mesure donc combien le contexte des festivals de théâtre de rue vient perturber le principe et les enjeux mêmes de ce type de théâtre, puisque la représentation est prévue, programmée, et le spectateur averti, constitué tel avant que le spectacle ne commence.

spectacle puisqu'il se fonde sur un principe d'ateliers. Il n'y a pas d'acteurs ou de metteurs en scène mais des artistes de théâtre qui viennent partager leur pratique, leur langage, au moins autant pour panser les plaies des « participants » que pour les inciter à penser. D'où l'importance d'analyser les relations au sein de l'équipe – le principe d'une équipe ponctuelle hiérarchisée s'opposant ici au collectif, l'intermédiaire entre ces deux pôles étant alors la troupe – et sa composition même, à partir du clivage non-professionnels/professionnels, ce qui pose la question de l'encadrement : Sont-ce des professionnels qui encadrent des non professionnels ? Si oui, dans quel cadre ? S'agit-il de l'initiative d'une compagnie ou d'une commande de l'institution ? Et surtout, quel sens prend le terme « politique » dans ce théâtre qui missionne l'artiste comme travailleur social ?

d. Les acteurs impliqués dans l'existence du spectacle.

Si l'on élargit encore les cercles concentriques autour du spectacle, se pose donc la question des acteurs impliqués, non seulement sur la scène, mais dans l'existence matérielle du spectacle. Qui paie ? S'agit-il d'un théâtre public subventionné ou du circuit du théâtre privé ? Dans le premier cas, les subventions sont-elles données au titre de la culture (du Ministère de la Culture et des régions) ou à titre social (politiques de la ville, conseil généraux, Ministère de la Jeunesse et des Sports) ? Mais peut-on par ailleurs trancher fortement l'opposition entre une « mission de service public » à l'égard de spectateurs-citoyens, et le divertissement des clients du théâtre privé ? Il semble que non, dans la mesure où le théâtre privé est lui aussi pour partie financé par l'Etat, et surtout dans la mesure où certains spectacles inscrits dans un projet militant ont été diffusés par le biais du théâtre privé et du milieu associatif, à l'exclusion du théâtre subventionné. La question des subventions s'avère extrêmement complexe. Tel travail peut fonder sa revendication d'obtenir des subventions de l'Etat par le fait même qu'il exerce une critique contre la politique de l'Etat dans tel ou tel domaine et que, ce faisant, il contribue à légitimer l'idéal de l'Etat contre telle ou telle dérive occasionnelle (et durable, parfois), ou au contraire justifier de la sorte son refus d'être subventionné. Du texte à sa représentation, des relations au sein de l'équipe aux modes de financement, de l'espace-temps de la représentation à celui de la réception, en passant par la possible remise en cause de ces notions mêmes, l'on mesure le large spectre de lieux potentiellement politiques recensés si l'on procède à une analyse par cercles concentriques autour de la notion de spectacle. Et la spécificité d'une cité tient à l'activation préférentielle de tel et tel leviers. Car – c'est là l'une des hypothèses qui a guidé notre

démarche – nous supposons qu’il existe des cohérences ¹ (non systématiques cependant) entre les options aux différents niveaux. D’où la nécessité pour nous de mettre à distance les différents discours, et d’examiner les normes sur lesquelles ils s’appuient voire se fondent, les références et héritages convoqués, dont la plupart sont implicites, voire inconscients, mais aussi de comprendre les raisons du reflux, ou en tout cas de la marginalisation d’autres références. L’artistique et l’idéologique se mêlent de fait profondément dans le jugement porté sur le théâtre politique, en tant qu’il est une représentation du monde. L’objectif est donc de réfléchir sur cette notion de « théâtre politique » en interrogeant cette multiplicité des acceptions. D’où provient historiquement cette multiplicité, quels enjeux recouvre-t-elle à l’heure actuelle ? Contrairement à l’optique des définitions présentes dans les citations liminaires, nous ne voulions pas partir d’une définition *a priori*, essentialiste et abstraite, à l’aune de laquelle juger ensuite si tel ou tel spectacle mérite ou non le titre de « théâtre politique ». Nous ne voulions pas non plus aboutir, au terme d’un parcours téléologique inscrit dans une logique de dépassement historique, à une définition historicisée dont il y a fort à parier qu’elle aurait tendu à suggérer, du fait de l’évolution de la situation politique sur la période, qu’il n’y a plus de théâtre politique. Pour lutter contre ce double écueil, deux éléments de réflexion sont apparus fondamentaux, le choix de la périodisation, et le choix d’une méthodologie et d’un principe d’organisation que l’on pourrait dire « préventifs. »

5. 1989 comme charnière(s). Multiplicité des événements et de leurs interprétations.

La date de 1989 s’est rapidement imposée, en ce qu’elle coïncide avec plusieurs événements précis dotés d’une forte charge symbolique, à l’échelle internationale, avec la Chute du Mur de Berlin, comme à l’échelle nationale, avec les cérémonies du Bi-centenaire de la Révolution. L’extension temporelle en est plus ou moins importante, et va de l’événement instantané à des durées plus longues – ainsi, 1989 correspond peu ou prou au début du second septennat Mitterrand et, sur le plan de la culture, à la fois à un premier bilan de la politique mise en place par Jack Lang au cours du premier septennat et à un infléchissement de cette politique. Cette date s’inscrit à la fois en rupture, mais aussi dans la continuité avec les événements qui ont précédé - ainsi, pour ne prendre que cet exemple, la lente désillusion à l’égard de l’utopie incarnée par le communisme date au moins de 1956. Et surtout, à partir de cette date s’ouvrent des ères nouvelles, en ce que les différents événements sus-cités sont susceptibles chacun de multiples interprétations. L’effondrement du bloc

¹ Pour prendre un exemple évident, il est très fréquent qu’il existe une corrélation entre le choix de jouer dans un lieu non théâtral et la volonté de toucher un public différent.

soviétique peut être considéré comme la preuve de la « fin de l'histoire »¹ et de la politique au sens d'idéal révolutionnaire et d'action en vue de changer le monde, mais il peut au contraire être interprété comme l'occasion d'un nouveau radical d'une contestation politique marxiste affaiblie jusque là par la situation dans le bloc de l'Est. De même les cérémonies du Bicentenaire de la Révolution² peuvent être considérées comme l'avènement du règne des droits de l'homme³ tout comme on peut voir dans les contre-cérémonies qui y ont répondu les prémisses de la contestation altermondialiste contre la démocratie de marché.⁴ De multiples événements politiques se sont déroulés depuis 1989, du génocide au Rwanda et de la guerre en ex-Yougoslavie au milieu des années 1990, événements internationaux contemporains du renouveau de la question sociale en France (découverte officielle, au plus haut niveau, de la « fracture sociale », durant la campagne présidentielle, et grèves de décembre 1995), jusqu'aux nouveaux bouleversements de l'équilibre mondial (11 septembre 2001), national (21 avril 2002) et de la question culturelle en France (crise des intermittents) à l'aube du XXI^e siècle. Il nous paraît de fait possible de noter une évolution à l'échelle d'ensemble, entre le début et la fin de la période étudiée, et, si 1989 marque a priori une rupture symbolique avec l'idéal révolutionnaire, nous croyons sentir un nouveau renversement, de la désaffection des questions sociale et politique à la fin des années 1980, à un renouveau de ces préoccupations au tournant du XXI^e siècle. La prudence est de mise, du fait de deux difficultés inhérentes à notre travail : d'une part, travailler sur l'extrême contemporain prive du temps de « repos » des événements, qui leur fait prendre leur juste place à l'échelle historique, et d'autre part, ayant commencé notre travail au début du XXI^e siècle, nous avons pleinement conscience d'avoir travaillé davantage sur des spectacles créés ou tournés depuis cette date que sur le début des années 1990. Si ce fait se justifie pour des questions évidentes de sources disponibles, il pourrait fausser la perspective sur l'ensemble de la période.⁵ Il nous semble néanmoins possible, d'après les discours des artistes eux-mêmes comme d'après celui de la critique et d'après les programmations de saisons que nous avons pu consulter, de suggérer que le théâtre s'est recentré sur les questions proprement esthétiques jusqu'au milieu des années 1990, avant que le durcissement de la situation économique sur le plan national ne vienne renforcer et rendre plus tangible un sentiment de

¹ Francis Fukuyama, « The end of History », National Interest, summer 1989. Traduction intégrale en Français, Revue *Commentaire* n° 47, Automne 1989.

² Steven Laurence Kaplan, *Farewell Revolution : Disputed legacies, France, 1789-1989*, Ithaca, London : Cornell University Press, 1995, et Patrick Garcia, *Le Bicentenaire de la Révolution Française, Pratiques sociales d'une commémoration*, Préface de Michel Vovelle, CNRS Éditions, 2000.

³ Marcel Gauchet, « Les droits de l'homme ne sont pas une politique », « Quand les droits de l'homme deviennent une politique », in *La démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard, Tel, 2002, pp. 1-26 et pp. 326-385.

⁴ Eric Agrikoliansky, « Du tiers-mondisme à l'altermondialisme, genèse(s) d'une nouvelle cause », in Eric Agrikoliansky, Olivier Fillieule, Nonna Mayer, (sous la direction de), *L'altermondialisme en France, la longue histoire d'une nouvelle cause*, Paris, Flammarion, 2005, pp. 43-73.

⁵ Les captations de spectacle sont en effet rares et difficiles à obtenir auprès des compagnies.

confusion des repères et d'insécurité déjà manifeste, engendré par les conflits et tensions à l'échelle internationale. C'est cette dégradation des conditions de vie, et le sentiment accru de précarité, qui vont susciter chez certains artistes la remise en question de l'idée que « nous sommes condamnés à vivre dans le monde dans lequel nous vivons »¹ et susciter le renouveau d'un théâtre référé à une conception politiquement clivée de la société et des rapports sociaux.

En ce sens, en dépit de la posture de regard critique qu'il aime à prendre, le théâtre paraît avant-tout être l'émanation d'une société dans une époque donnée. Sont agissants les événements en tant que tels mais aussi, et peut-être surtout les (r)évolutions intellectuelles que leurs interprétations ont suscitées, de la « fin de l'histoire » au « choc des civilisations »² en passant par les antiennes sur la dépolitisation de la société³ et la défiance de la société civile à l'égard de la politique. Ce sont à la fois ces événements et leurs interprétations qui ont nourri la réflexion et les conceptions des acteurs contemporains du théâtre en France, et qui expliquent la pluralité des définitions du « théâtre politique », liées aux questions aussi épineuses qu'essentielles de la place de l'artiste dans la société, et de la fonction (politique) de l'art. Pour parvenir à penser le « théâtre politique » comme un objet d'étude et non de l'intérieur, le détour par d'autres champs disciplinaires s'impose, en termes de références fondatrices, de méthodologie de la recherche, et en termes d'organisation de l'analyse. Notre réflexion sur le théâtre politique passe ainsi par un recours à la sociologie, tant pour penser tel ou tel point précis (les politiques culturelles comme cadre institutionnel du théâtre politique français), que pour élaborer la structure d'ensemble du travail.

6. Contre une approche normative :

Penser le théâtre politique comme une pluralité de cités.

a. Propédeutique à une méthodologie.

Notre choix méthodologique s'origine dans la volonté de rechercher des outils d'analyse permettant de prendre en compte le « théâtre politique » entendu non seulement comme corpus de textes théâtraux ou même de spectacles, mais en incluant également le discours des artistes, et la vie théâtrale institutionnelle (politiques culturelles, conditions de production et de réception.) L'usage des emprunts à la sociologie est d'ordinaire

¹ François Furet, *Le passé d'une illusion, Essai sur l'idée communiste au XX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, Robert Laffont, 1995, poche, p. 809.

² Samuel Huntington, *Le choc des civilisations, (The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, 1996), Paris, Odile Jacob, 2000.

³ Nicolas Tenzer, *op. cit.*

spécifiquement réservé à la réflexion sur l'autour des spectacles – le fonctionnement des compagnies, la situation sociale des artistes, la composition du public. Autrement dit, ils servent pour aborder les politiques culturelles au sens large, et les résultats des recherches ne sont que rarement rattachés à l'analyse des spectacles en eux-mêmes. Certains objets de recherche, qui ressortissent à notre champ de discipline, nécessitent cependant pour être abordés pleinement que l'on situe la recherche à l'intersection avec d'autres champs, non seulement pour telle ou telle analyse ponctuelle, mais pour charpenter la structure d'ensemble de la réflexion. Cette démarche nous paraît s'imposer tout particulièrement pour penser la notion de « théâtre politique. » Nous avons longtemps travaillé dans une perspective historique, et **il est apparu impossible de parvenir à une définition unique trans-historique du « théâtre politique ». Selon les époques, et au sein d'une même époque, s'affrontent différentes conceptions du « théâtre politique », ce qui ne peut s'expliquer que par des divergences non seulement esthétiques entre les auteurs des définitions, mais aussi (et peut-être surtout) idéologiques. Il est donc apparu que, pour penser le « théâtre politique », il était impératif d'emprunter à d'autres disciplines, afin de trouver une certaine extériorité vis-à-vis de l'objet d'étude qu'il semblait difficile d'aborder exclusivement à partir d'outils d'analyse dramaturgique et scénique. Nous espérons que cet exercice de grand écart intellectuel parfois périlleux, parfois inconfortable, permettra d'élargir le regard sur le « théâtre politique. » La multiplicité et l'hétérogénéité des matériaux de réflexion qu'il nous paraissait nécessaire d'articuler les uns aux autres expliquent également que nous envisagions le présent travail non comme un travail abouti, un objet clos sur soi-même, mais comme un *work-in-progress*, qui ne constitue que la base d'une recherche qui devra être ensuite poursuivie, affinée et nuancée.**

b. La « cité » boltanskienne, ou la conceptualisation des discours de justification.

A partir d'une interrogation sur la définition et les enjeux d'un théâtre politique en France depuis 1989, nous avons choisi le titre *Les cités du théâtre politique* pour deux raisons. Ce titre peut se lire comme un écho inversé à l'ouvrage *Les cités du théâtre d'art de Stanislavski à Strehler*¹ paru en 2000, et à travers ce livre, **nous prenons acte d'un contexte actuel de réception du théâtre qui tend à opposer ambition artistique et engagement politique, au titre qu'un théâtre voulant faire acte politique équivaldrait à une instrumentalisation réductrice du théâtre, aboutissant à des spectacles de médiocre**

¹ Georges Banu (sous la direction de), *Les Cités du théâtre d'art, de Stanislavski à Strehler*, Paris, éditions Théâtrales, Académie Expérimentale des Théâtres, 2000.

qualité artistique, de même qu'à une inféodation politiquement contestable. Cette conception du théâtre se fonde sur une mise à distance de l'héritage révolutionnaire et du théâtre révolutionnaire, et permet de décrire un grand nombre de pratiques et de discours théâtraux actuels. Pourtant, il existe aujourd'hui encore des pratiques théâtrales et des conceptions du théâtre différentes, divergentes, fondées précisément sur une ambition hétérogène, à la fois théâtrale et politique. Coexistent donc plusieurs définitions du théâtre, conditionnant des pratiques théâtrales distinctes. C'est pour cette raison que notre titre fait référence à la notion de « cité » telle qu'elle s'est élaborée autour du sociologue Luc Boltanski, dont les travaux ont non seulement nourri de nombreuses analyses du présent texte ¹, mais ont largement contribué à en bâtir la structure d'ensemble. Il importait de trouver une méthodologie et une construction d'ensemble qui permette de mettre à distance le théâtre, de le penser de l'extérieur, condition indispensable pour cerner la pluralité des définitions du théâtre politique. C'est là qu'intervient la découverte de la méthodologie mise au point par Luc Boltanski avec Laurent Thévenot dans *De la justification. Les registres de la grandeur* ² puis réemployée avec Eve Chiapello pour penser *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*. ³ Les travaux de Luc Boltanski se démarquent de certaines dérives de la sociologie d'inspiration marxiste des années 1970, centrée sur les rapports de force et les rapports d'intérêt, sur une certaine forme de violence (réelle ou symbolique.) ⁴ Ainsi, à l'origine de la démarche mise au point avec Laurent Thévenot dans *De la Justification. Les économies de la grandeur*, se trouvait la volonté de prendre en compte les justifications que mettent en œuvre les individus pour légitimer leur jugement ou leur action, de sorte qu'ils soient recevables par autrui. S'il y a désaccord entre les individus, ce n'est donc pas uniquement parce que les intérêts personnels sont contradictoires, mais parce qu'il y a une pluralité de principes d'évaluation permettant d'établir l'ordre de grandeur entre différents objets, comme l'explique Luc Boltanski :

« La justice prend sens par référence à une exigence d'égalité dans les distributions. Mais, et c'est un vieux thème qu'on trouve déjà chez Aristote, l'égalité ne peut pas être conçue comme une égalité arithmétique. La distribution, pour être déclarée juste, doit être rapportée à la valeur relative de ceux entre lesquels elle est accomplie. Et donc il faut, en amont de l'exigence d'égalité, un étalon, une

¹ Notamment les analyses sur la souffrance à distance (*La souffrance à distance*, Paris, Métailié, 1993) et l'opposition entre critique sociale et critique artiste, déjà synthétisée par Eve Chiapello dans *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste* (Paris, Métailié, 1998), et reprises dans une perspective plus globale par Eve Chiapello et Luc Boltanski dans *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*.

² Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, nrf, Gallimard, 1991.

³ Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

⁴ Luc Boltanski, in Cécile Blondeau et Jean-Christophe Sevin, « Entretien avec Luc Boltanski : Une sociologie toujours mise à l'épreuve », *ethnographiques.org*, numéro 5, avril 2004.

mesure, ce que nous appelons, nous, un principe d'équivalence, permettant de rapprocher pour les évaluer des personnes ou des choses, dans une situation. »¹

Le concept de cité désigne donc un ensemble de conventions très générales orientées vers un bien commun et prétendant à une validité universelle, et a donc originellement à voir avec le souci de justice.² Dans chaque cité sont mis au premier plan des personnes, des objets, des relations, des figures relationnelles et des représentations spécifiques, qui entrent en cohérence les uns avec les autres. **Chaque cité est organisée en fonction d'un « principe supérieur commun » spécifique**, et donc d'un ordre et d'une hiérarchie des valeurs propres, qui vont servir de mode de justification aux acteurs qui s'inscrivent dans cette cité, et vont constituer les bases permettant l'accord au sein de cette cité. Et il y a autant de cités que de principes supérieurs communs. Cette première définition pose donc directement trois questions interdépendantes : quel est le nombre de cités ? Quelles relations les cités entretiennent-elles les unes avec les autres ? Sur quels critères fonder le partage des cités entre elles ? Dans une société à un moment donné il existe une pluralité limitée de principes d'équivalence permettant d'étalonner les objets et les personnes, une pluralité de grandeurs légitimes, qui peuvent entrer en concurrence.³ Dans *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*, Luc Boltanski et Eve Chiapello identifient ainsi six cités à l'œuvre dans la société contemporaine. Les chercheurs procèdent selon une méthode de va-et-vient entre des analyses d'ouvrages classiques de la philosophie politique, qui ont « chacun énoncé [...] un principe pouvant servir de fondation à un ordre juste » des différentes cités, et d'autre part une étude de situations concrètes dans lesquelles les personnes sont amenées à mobiliser les différentes cités comme instruments de justification. Les œuvres fournissent un répertoire des « formes de bien commun auxquelles il est couramment fait référence aujourd'hui dans notre société. » Pour spécifier les différentes cités, en elles-mêmes et les unes par rapport aux autres, L. Boltanski et L. Thévenot sont conduits à établir un système de critères. Outre le principe supérieur commun qui fonde l'équilibre de la cité, et à partir duquel les individus vont établir les équivalences qui permettent d'être d'accord, cinq critères sont distingués, le rapport de grandeur (entre grand et petit), le répertoire des mondes⁴ (l'ensemble des sujets et des objets qui occupent le devant de la scène selon que l'on est dans telle ou telle cité), l'épreuve modèle (la situation qui confronte les sujets et objets aux grandeurs représentatives de la cité), la

¹ *Idem.*

² Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*, *op. cit.*, p. 61.

³ Luc Boltanski, in Cécile Blondeau et Jean-Christophe Sevin, *art. cit.*

⁴ A ce titre, nous travaillons donc non seulement sur les cités mais sur les « mondes » du théâtre politique.

figure harmonieuse (la figure la plus évidente, celle attendue de tous), et enfin le mode d'expression du jugement.¹

c. Les « Cités du théâtre politique », un emprunt transposé et non une application.

Il importe de préciser d'emblée les limites de la référence au concept boltanskien. Il s'agit véritablement ici d'emprunt, de transposition, et non d'application stricte d'un modèle. De plus, la dimension historique et la réflexion sur les textes fondateurs ne prend ni la même ampleur ni la même forme dans notre travail, et l'objet des sociologues est plus vaste que le nôtre puisqu'il s'agit pour eux, à partir d'une interrogation des logiques de justification de l'action auprès des autres, de penser rien moins que les conditions de l'ordre social. Notre objet est beaucoup plus circonscrit puisqu'au lieu de la société, il s'agit de penser le théâtre politique. Il ne saurait être question non plus de mener un travail sociologique sur le théâtre politique à travers les chiffres des programmations des théâtres² – mais bien plutôt d'emprunter des méthodes et des outils dont il nous semble qu'ils sont nécessaires à l'étude de notre objet. C'est donc, insistons sur ce point, sur le mode de l'emprunt que nous avons mené notre travail, qui traite d'un double emboîtement d'objets – le théâtre et le réel dont il parle, pour le dire schématiquement – et partant de sujets : les artistes, le public, les penseurs du théâtre, autrement dit la critique théâtrale, et les penseurs du monde, autrement dit les historiens, sociologues et politistes. Dans le modèle des cités, nous avons mobilisé la pluralité des registres de justification, la notion d'échelle de valeurs des multiples biens existants, le principe de hiérarchie de ces biens à partir de la définition d'un bien commun spécifique et le principe d'élaboration d'ensembles autonomes de justification, fondés sur une multiplicité de critères qui fonctionnent chacun comme un système cohérent, mais se définissent aussi contre les autres systèmes de justification - les autres cités. Nous avons également retenu la notion d'idéal-type que les auteurs reprenaient à Weber, et le procédé de va-et-vient entre modélisation théorique idéale et repérage d'exemples concrets susceptibles de nuancer, voire de contredire la « pureté » desdits modèles. Mais, parce que le théâtre politique peut *a minima* se définir comme un théâtre qui questionne le monde comme il va, ce sont différents types et différents niveaux de discours sur le réel et de discours sur le théâtre qui vont dialoguer au sein de notre travail, au lieu qu'il s'agisse d'un simple va-et-

¹ Voir à ce sujet le tableau de Livian Y.F et Herreros G. in « L'apport des économies de la grandeur : Une nouvelle grille d'analyse des situations ? », *Revue Française de Gestion*, n°101, nov-déc 1994, pp. 43-59.

² Les données fournies par La Documentation Française et par le Centre National du Théâtre ne fournissent aucun renseignement relatif au thème du spectacle, la seule donnée en termes de contenu concernant le fait qu'il s'agisse d'un texte contemporain ou non. Il faudrait donc étudier toutes les programmations des différents théâtres et établir une classification à partir de critères concernant le thème du spectacle et également le statut de la structure de diffusion au regard de la hiérarchie de l'institution théâtrale, tâche qui en elle-même constitue un sujet de thèse.

vient entre discours et réel : le discours des artistes sur le monde et sur leur propre pratique d'artiste ; le discours des auteurs critiques sur le monde, sur la pratique des artistes et sur leur propre pratique de critique de théâtre ; le discours des sociologues et politologues sur le monde, sur la pratique des artistes et de la critique, et sur leur propre pratique.¹

Certains critiques ont estimé à propos de l'ouvrage de L. Boltanski et L. Thévenot qu'il renonçait à l'ambition d'élaborer un modèle du fonctionnement de la société au profit d'une sorte de grammaire des formes d'accord qui leur a été reprochée.² Il ne nous semble pas pourtant que le fait de mettre au jour la galaxie que forment les différentes cités équivaille à se limiter à un travail descriptif. Cette méthode permet plutôt d'imposer une rigueur analytique préalable à la prise de parti, avantage considérable pour le travail qui nous occupe. Ce qui fut perçu comme un reproche nous a donc servi au contraire de garde-fou dans l'élaboration des différentes cités. Ne pouvant éviter de partir *avec* eux, nous avons voulu éviter de partir *de* nos préjugés – tels l'idée que le théâtre politique serait dévalué par la critique théâtrale française aujourd'hui ou qu'au contraire il serait de nouveau à la mode – qui, faute d'outils méthodologiques permettant une étude scientifique, chiffres et pourcentages à l'appui, ne restaient que sentiments hautement subjectifs et liés au goût et aux convictions de l'individu cherchant. Le temps analytique puis celui de la synthèse ont donc joué comme double temps de suspension et de transformation du jugement. **Ce qui nous a intéressée dans la sociologie de Boltanski, c'est son caractère d'explicitation, le fait qu'elle accorde du crédit aux discours des acteurs concernés, tout en les mettant à distance par leur confrontation, au lieu de procéder à un dévoilement de leur motivations cachées derrière les principes affichés. Le modèle des Cités permet en outre de ne pas utiliser des critères d'évaluation figés et *a priori* qui ne s'adaptent pas à tous les objets, et de même il permet d'évaluer les pratiques à l'aune des objectifs revendiqués au lieu que l'on parte d'un critère de jugement extérieur.** Notre dernier emprunt spécifique aux cités boltanskiennes résidera de ce fait dans l'attention portée aux sujets et objets qui occupent le devant de la scène dans chaque cité.

¹ Nous faisons le choix de l'expression « discours artistique » et non « discours des artistes », car nous étudierons à la fois leur discours sur leurs spectacles et leurs spectacles comme discours, explorant les éventuelles tensions et contradictions entre ces deux paroles.

² Voir à ce sujet Philippe Juhem, « Un nouveau paradigme sociologique ? A propos du modèle des "économies de la grandeur" de Luc Boltanski et Laurent Thévenot », *Scalpel, Cahiers de sociologie politique de Nanterre*, vol. 1, 1994, pp. 115-142.

7. Les quatre cités du théâtre politique en France depuis 1989.

a. Définition des cités du théâtre politique.

Transposée à notre objet, **une « cité » du théâtre politique peut être conçue comme un discours théâtral cohérent – le terme discours désignant aussi bien les spectacles que les propos tenus par les artistes et par la critique sur les spectacles – fondé sur une vision du monde induite par une conception spécifique du politique et de l’histoire, et déterminant une justification particulière de la légitimité du théâtre et de l’artiste au sein du champ théâtral (historique et institutionnel), et plus largement au sein de la société.** La pluralité des cités tient au fait que si nous vivons tous dans le même monde, nous l’interprétons différemment, et que l’idée que nous vivons dans le même monde est en elle-même discutable (en témoigne la différence des conditions matérielles d’existence entre les metteurs en scène reconnus sur la scène institutionnelle et ceux qui, familiers des spectacles auto-produits et des actions aussi généreuses que bénévoles, peinent à boucler leurs heures pour accéder au désormais célèbre « statut » d’intermittent.) Nous espérons avec cet outil cerner au mieux les persistances, les survivances, les renouveaux et les nouveautés que connaissent les différentes acceptions et expressions de la notion de « théâtre politique » en France depuis 1989.

Chacune de ces cités se fonde sur une conception du politique, une interprétation de 1989 comme événement fondateur d’une ère nouvelle en même temps que l’inscription dans une histoire choisie, y compris une histoire théâtrale, dont découlent une définition du théâtre politique (qui peut passer par la référence à d’autres terminologies) et une conception de l’artiste. S’il nous semble qu’il existe au sein d’une cité une cohérence entre les différents critères, toutes les cités ne sont en revanche pas déterminées par le même critère principal ou « principe supérieur commun », pour reprendre la terminologie boltanskienne. Au contraire, la spécificité d’une cité tiendra précisément au fait que tel ou tel critère y est déterminant alors qu’il n’est qu’annexe dans une autre.

b. Les quatre principes supérieurs communs fondateurs des quatre cités du théâtre politique.

Quatre principes supérieurs communs nous sont apparus efficaces pour décrire le monde du théâtre politique en France depuis 1989, et nous avons donc modélisé quatre cités du théâtre politique, qui feront chacune l’objet d’une partie de notre thèse : la cité du théâtre postpolitique, la cité du théâtre politique œcuménique, la cité de refondation de la

communauté théâtrale et politique, et la cité du théâtre de lutte politique. Selon les cités, le principe supérieur commun touche au théâtre ou à la vision du monde. Chacune des cités repose sur une définition du / de la politique, sur une interprétation de la situation politique depuis 1989 et de l'histoire théâtrale, et fait référence à des termes connexes destinés à nuancer, préciser, corriger le sens que prend en son sein l'expression « théâtre politique. »

1. La cité du théâtre postpolitique a pour principe supérieur commun un pessimisme anthropologique et politique radical, et entretient de fait un rapport très paradoxal au politique et partant aux formes-sens antérieures du théâtre politique, peignant essentiellement le monde contemporain comme un paysage dévasté¹, dé-composé, les ruines politiques se muant en esthétique des ruines et de l'apocalypse dont témoignent la dramaturgie, les choix de mise en scène comme le métadiscours sur le théâtre. Nous avons choisi de commencer par cette cité à la fois parce que les artistes, les pièces et les spectacles qui nous paraissent constitutifs de cette cité bénéficient d'une grande reconnaissance dans la vie théâtrale actuelle (reconnaissance institutionnelle et universitaire), et parce que cette cité se situe dans l'interprétation la plus radicale de 1989 comme rupture avec les conceptions antérieures du politique, de l'histoire et du théâtre politique. En conséquence, cette cité est également celle qui entretient le moins de porosité avec les trois autres.

2. La cité du théâtre politique œcuménique s'inscrit quant à elle dans une histoire théâtrale mythifiée, se référant aux glorieux modèles du théâtre antique et du théâtre populaire de service public. Adeptes du « théâtre d'art », les protagonistes de cette cité tendent à dissocier la sphère artistique de l'engagement politique et à faire primer la première sur le second. Dans cette cité le théâtre est toutefois pensé comme étant ontologiquement politique, parce que l'espace-temps de la représentation théâtrale est pensé comme élément du débat politique au sein de l'espace public. Toutefois, à la fois sur le plan du mode de fonctionnement de ce débat et des principes sur lesquels il se fonde, ce théâtre, qui oscille entre célébration des valeurs démocratiques fondamentales contenues dans la Déclaration des Droits de l'homme et critique des éventuels manquements à ces valeurs, se situe dans un registre moins politique que moral. Dans cette cité dont le principe supérieur commun peut être en définitive synthétisé par la formule « théâtre d'art-service public »², l'engagement des artistes « citoyens » se fait donc essentiellement hors des spectacles, mais au nom de leur identité d'artiste, et se fait sur le mode d'une implication plus émotionnelle qu'intellectuelle,

¹ Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, Belfort, Circé, 2004.

² Formule utilisée par le Syndeac, syndicat des Entreprises Artistiques et Culturelles. Source : <http://www.syndeac.org/site/article.php?nkvcGFnZT02NCZpZD0yMQ==>

dans des causes moins politiques que morales, que nous nommerons à la suite de L. Boltanski une « politique de la pitié »¹.

3. La cité de refondation de la communauté théâtrale et politique part du même constat que la cité du théâtre postpolitique d'une désagrégation du sentiment d'appartenance sociale et politique comme du « vivre ensemble ». Mais, parce que cette cité est la seule où le théâtre ne soit pas conçu comme un discours critique sur le monde, le sentiment d'aporie idéologique n'y a pas cours, et l'enjeu est de refonder par la pratique théâtrale la communauté sociale et politique, tout en refondant le théâtre. Cette cité, dont le principe supérieur commun consiste dans la recreation du bien commun par le biais du théâtre comme « lieu commun », renouvelle donc également l'ambition de démocratisation et de conquête d'un public populaire, jadis inhérente à la cité du théâtre politique œcuménique.

4. La cité du théâtre de lutte politique refuse quant à elle le constat d'échec de la prétention à construire un discours critique sur le monde et de l'entreprise révolutionnaire, et entre donc dans un dialogue renouvelé tant avec le marxisme et les théories révolutionnaires qu'avec les mouvements politiques et sociaux présents, dans une société qui rend la lutte des classes d'autant plus âpre qu'elle ne dit plus son nom. En témoignent certaines des thématiques récurrentes sur la période 1989/2007 : l'évolution du monde du travail et de ses représentations (le retour de la prise en compte de la condition ouvrière mais aussi l'apparition des cadres sur la scène théâtrale) et la colonisation et l'immigration. C'est à partir de leur objectif hétérogène au regard de l'ambition artistique qu'il convient donc d'analyser les spectacles et les pratiques constitutives de cette cité du théâtre de lutte politique, raison pour laquelle nos analyses des spectacles insisteront sur les positions politiques qui y sont tenus au lieu de se focaliser uniquement sur les questions formelles. Mais, si le théâtre entend dans cette cité fonctionner comme propédeutique à une action politique, voire une composante de l'action politique elle-même, c'est dans la mesure où il use pleinement des armes esthétiques, et cette cité s'inscrit également dans une référence à une lecture de l'histoire théâtrale, mais différente de – et pour partie contradictoire avec – celle à l'œuvre dans la cité du théâtre politique œcuménique, et travaille les références à des artistes (Piscator, Brecht, Boal) et à modèles dramaturgiques et scéniques antérieurs et conçus comme fondateurs, particulièrement celui du théâtre épique et de l'une de ses composantes, le théâtre documentaire.

¹ Terminologie que Luc Boltanski reprend à Hannah Arendt dans *La souffrance à distance*. Luc Boltanski, *La souffrance à distance*, Paris, Métailié, 1993.

8. Points de rupture, lignes de partage et porosités entre les cités.

Nous l'avons dit, notre corpus inclut à la fois textes dramatiques, discours et spectacles, les spectacles étant eux-même pour partie appréhendés en tant que discours et pas uniquement comme objets esthétiques. Certains spectacles seront très longuement analysés tandis que d'autres ne seront qu'effleurés. Nous ne prétendons pas à une description exhaustive des auteurs, metteurs en scène et spectacles créés en France depuis 1989. Si le point de départ de notre recherche a été un corpus essentiellement déterminé par les programmations et par notre subjectivité, la nécessité de trouver des critères de choix nous a ensuite conduite à un important retour historique qui nous a permis de mettre à distance les spectacles contemporains et de les intégrer dans une histoire théâtrale plurielle, lieu d'affrontement esthétique mais aussi et peut-être surtout, idéologique. Le travail de modélisation nous a alors amenée à opérer des choix dans l'établissement de notre corpus. Certains artistes et non des moindres, sont peu voire ne sont pas abordés, tandis que d'autres ressortent au-delà de ce que semble a priori commander leur notoriété – voire, dans quelques cas, au-delà de ce que justifierait leur qualité artistique. Nous assumons ce décalage, qui a trait à notre volonté de mettre en lumière non pas simplement ce qui prévaut, mais ce qui ressort aujourd'hui, parfois précisément en tant qu'incongruité marginale, de prime abord peu compréhensible. Notre choix des cités s'origine également nous l'avouons sans ambages, dans une volonté compensatoire. Ce modèle permet de neutraliser le poids réel de chacune des conceptions du théâtre politique efficiente en France depuis 1989 dans les discours des artistes et dans les spectacles. Les deux premières cités constituent de fait une réalité importante du paysage théâtral institutionnel et critique, tandis que d'autres formes nous paraissent insuffisamment prises en compte, y compris dans ce qu'elles ont de novateur, de singulier. Nous avons ainsi fait le choix de faire du théâtre de refondation de la communauté politique et théâtrale une transition vers le théâtre de lutte politique. La question de la relation des cités entre elles et du passage de l'une à l'autre, qui se trouve au cœur du projet des sociologues qui ont originellement conçu et utilisé les cités, se pose un peu différemment pour nous. L'objectif de notre travail, aussi simple qu'ambitieux, consiste à tenter de cerner au plus près les contours de la volatile et polysémique notion de « théâtre politique. » Il s'agit donc pour nous de savoir pourquoi et comment se vit et se dit la coexistence de différentes cités au sein d'un même individu ou d'une même troupe. Trajectoires individuelles et mouvements historiques se mêlent pour expliquer les évolutions de ces relations, qui vont de la cohabitation pacifique au conflit, aboutissant à plusieurs schémas possibles d'interaction, de l'effondrement au renforcement en passant par le compromis entre les cités en présence.

Point fondamental, les cités ne sont pas à envisager comme des grilles de lecture dans lesquelles faire rentrer – de force au besoin – l’intégralité d’un spectacle, d’un texte, moins encore la pensée d’un artiste dans sa globalité. Si les cas de conformité stricte et unique à une cité sont possibles, certains artistes recourent à des types de justification empruntés à plusieurs cités. Aussi, en filigrane de notre modélisation nous suggèrerons ponctuellement les points de recoupements, les lignes de partage, et les porosités entre les cités, mais c’est sur ce point essentiellement que notre travail est à entendre comme le premier jalon d’une réflexion en cours. Pour l’heure, c’est essentiellement l’organisation des différentes parties qui suggèrera à la fois les hiérarchies symboliques et les porosités. L’ordre de succession retenu n’est pas anodin, et dit la façon dont la cité du théâtre postpolitique et celle du théâtre politique œcuménique nous paraissent polariser les deux options les plus représentées sur les scènes institutionnelles comme dans le discours des artistes, de même qu’il suggère que la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique se trouve à la charnière entre la cité du théâtre politique œcuménique et la cité du théâtre de lutte politique, tant par les objectifs qu’elle vise que par les moyens qu’elle se donne pour y parvenir, dans la conquête du non-public, la réflexion sur la notion d’espace public, et l’ambition d’améliorer sinon révolutionner le monde tout en renouvelant le théâtre, ses codes esthétiques et ses formes de pratique.

CORPUS ÉTENDU DES SPECTACLES.

Spectacles créés ou représentés entre 1989 et 2007, classés par date de création.

- *Nous, Révolution aux bras nus*. Spectacle d'Armand Gatti, issu du stage de réinsertion du C.R.A.F.I à Toulouse, juillet 1988.
- *La Liberté ou la Mort* (d'après *Danton et Robespierre*, Alain Decaux, Stellio Lorenzi et Georges Storia.) Mise en scène de Robert Hossein. Spectacle créé au Palais des Congrès à Paris du 18 novembre 1988 au 13 avril 1989.
- *Marat-Sade* (Peter Weiss). Mise en scène de Gérard Gélas. Spectacle créé au Théâtre Municipal d'Avignon en 24 au 28 janvier 1989.
- *Gracchus Baboeuf ou La conspiration des Egaux* (Henri Bassis). Mise en scène de Giovanni Pampiglione et Pierre Santini, Centre Culturel de Champigny, du 17 au 30 avril 1989.
- *Robespierre* (Romain Rolland). Adaptation de Christophe Merlant, mise en scène d'Alain Mollot, Théâtre Romain-Rolland de Villejuif, 26 avril au 02 mai 1989.
- Cycle révolutionnaire du Théâtre d'Ivry de janvier à avril 1989 : *Les Moments heureux d'une Révolution*, *Les Guetteurs de son* et *Conversations* (Georges Aperghis), *Les Doléances* (Jean-Pierre Rossfelder), *La Folie démocrate*, (Bernard Raffalli, mise en scène de Catherine Dasté), *La Caverne* (Michel Puig).
- *Les Grandes journées du Père Duchesne* (adaptation du texte de Jean-Pierre Faye par Didier Carette). Mise en scène de Didier Carette. Spectacle créé au Théâtre Sorano de Toulouse, du 12 avril au 26 juin 1989.
- *Les Combats du jour et de la nuit à la Maison d'Arrêt de Fleury-Mérogis*. Texte et mise en scène d'Armand Gatti avec les détenus de la Maison d'Arrêt. Représentations à Fleury-Mérogis en avril 1989.
- *Sade, marquis sans culotte* (Georges Lauris). Mise en scène de Jean-Michel Touraille. Spectacle créé au Théâtre du Quotidien de Montpellier du 1^{er} au 12 mai 1989.
- *Français, encore un effort* (adaptation du texte de Sade.) Mise en scène de Charles Torjzman. Spectacle créé au Théâtre Populaire de Lorraine à Thionville en mai 1989.
- *La Mission. Au perroquet Vert* (Heiner Müller. Arthur Schnitzler.) Mise en scène Matthias Langhoff. Spectacle créé au Festival d'Avignon en juillet 1989.
- *La Levée*. Texte et mise en scène de Denis Guénoun. Spectacle créé au CDN de Reims, du 17 mai au 30 juillet 1989.
- *La Mort de Danton* (Georges Büchner). Mise en scène de Klaus Michael Grüber. Spectacle créé au théâtre des Amandiers à Nanterre le 21 septembre 1989.
- *Le Métro Robespierre répète la Révolution*. Spectacle d'Armand Gatti, à la station Robespierre à Montreuil, octobre 1989.
- Cycle révolutionnaire mis en scène par Jean-Louis Martin-Barbaz à la Comédie de Béthune-CDN du Nord-Pas-de-Calais : *Charles IX* (Marie-Joseph Chénier) du 21 au 24 février 1989, *Les Victimes*

cloîtrées (Jacques-Marie Boutet) du 11 au 28 avril 1989, *L'Ami des lois* (Laya), *Le Jugement dernier des rois* (Maréchal), *L'Intérieur des comités révolutionnaires* (Charles-Pierre Ducancel), *Un homme du peuple sous la Révolution : Jean-Baptiste Drouet* (pièce de R. Vailland et Raoul Manévy) du 18 au 21 avril 1989, *Il était une fois les hommes et la liberté* (Jean-Louis Martin-Barbaz), mai 1989.

- *Sade, concert d'enfer* (Enzo Cormann). Mise en scène de Philippe Adrien. Spectacle créé au Théâtre de la Tempête à Vincennes, novembre 1989.

- *Thermidor, Terminus*. Texte et mise en scène d'André Benedetto, Théâtre des Carmes, Avignon, du 1^{er} au 31 décembre 1989.

- *Et messieurs, c'est à cette émeute que la nation doit sa liberté*. Texte et mise en scène de Bernard Langlois. Spectacle créé au Théâtre Dejazet à Paris, 1989.

- *Le Bourgeois Sans-Culotte ou le spectre du parc Monceau* (Kateb Yacine). Mise en scène de Thomas Genari, Centre Culturel du Noiroit à Arras, 1989.

- *La Vie de Galilée* (Bertolt Brecht). Mise en scène d'Antoine Vitez. Spectacle créé à la Comédie Française en février 1990.

- *La Ville Parjure ou le Réveil des Erinyes* (Hélène Cixous.) Mise en scène de Ariane Mnouchkine. Spectacle créé au Théâtre du Soleil à la Cartoucherie de Vincennes en mai 1994.

- *Et Soudain des Nuits d'éveil*, (Hélène Cixous.) Mise en scène de Ariane Mnouchkine. Spectacle créé au Théâtre du Soleil à la Cartoucherie de Vincennes le 26 décembre 1997.

- *Requiem pour Srebrenica*. (Montage de textes par Olivier Py et Philippe Gilbert.) Mise en scène Olivier Py. Spectacle créé en janvier 1999 au CDN d'Orléans.

- *Rwanda 94* (Groupov). Mise en scène de Jacques Delcuvelerie, Groupov. La première version du spectacle a été créée au Festival d'Avignon en juillet 1999.

- *La Femme jetable* (Riccardo Montserrat). Mise en scène de Colette Colas. Spectacle créé à Scène Nationale de Fécamp en octobre 2000.

- *501 Blues* (collectif les Mains Bleues, en collaboration avec Christophe Martin). Mise en scène de Bruno Lajara. Spectacle créé à La Bassée dans le cadre de la programmation de la Scène Nationale du Bassin Minier Culture Commune en mars 2001.

Mords la main qui te nourrit, spectacle écrit et mis en scène par Daniel Mermet, créé à la Maison de la Culture d'Amiens en avril 2002.

- *La Vie de Galilée* (Bertolt Brecht). Mise en scène Jean-François Sivadier. Spectacle créé au Théâtre National de Bretagne à Rennes le 15 janvier 2002.

- *Le Dernier Caravansérail. Odyssées*. Mise en scène de Ariane Mnouchkine. Spectacle créé au Théâtre du Soleil à la Cartoucherie de Vincennes le 02 avril 2003 (Première partie) et le 22 novembre 2003 (Deuxième partie.)

- *Fées* (Ronan Chéneau.) Spectacle mis en scène par David Bobée, compagnie Rictus, spectacle créé au CDN de Caen le 02 mars 2004.

- *Elf, la Pompe Afrique* (Nicolas Lambert.) Spectacle mis en scène par Nicolas Lambert, spectacle créé en avant-première le 13 janvier 2004 dans le local que la compagnie partageait avec une entreprise et une section du PC à Pantin. Création au Studio de l'Hermitage à Paris en mars 2004.

- *Le Dernier Chameau*. Texte, mise en scène et interprétation de Fellag. Spectacle créé du 03 mars au 30 avril 2004 à la MC93 de Bobigny.
- *Daewoo*. Adaptation du texte de François Bon et mise en scène de Charles Tordjman. Spectacle créé au festival d'Avignon du 18 au 24 juillet 2004.
- *La Historia de Ronald, el payaso de Mac Donald* (Rodrigo Garcia.) Spectacle mis en scène par Rodrigo Garcia, créé au Festival d'Avignon en juillet 2004.
- *Oxygène* (Yvan Viripaïev.) Spectacle mis en scène par Galin Stoev, avec la Compagnie Fractions, spectacle créé au Théâtre Marni de Bruxelles en septembre 2004.
- *La Vie rêvée de Fatna*. Texte de Guy Bedos et Rachida Khalil. Interprétation de Rachida Khalil. Mise en scène de Hélène Darche. Spectacle créé au Théâtre Jean Vilar de Suresnes du 05 au 21 novembre 2004.
- *Une étoile pour Noël* (Nasser Djemaï.) Mise en scène par Natacha Diet. Spectacle créé à la Maison des Métallos à Paris le 14 janvier 2005.
- *La Mort de Danton* (Bertolt Brecht.) Mise en scène Jean-François Sivadier, spectacle créé au Théâtre National de Bretagne le 05 avril 2005.
- *La Mère* (Brecht.) Spectacle mis en scène par Jean-Louis Benoit avec les élèves de la Haute école de théâtre de Suisse romande, créé le 23 juin 2005 au Théâtre de la Criée à Marseille.
- *Veillons et armons-nous en pensée (Manifeste du Parti Communiste, Karl Marx et Friedrich Engels, Le Messager Hessois, Georg Büchner et Le Manifeste, Bertolt Brecht)*. Montage des textes et mise en scène de Jean-Louis Hourdin et François Chattot. Spectacle créé au Théâtre National de Chaillot du 3 au 23 septembre 2005.
- *Vous avez de si jolis moutons, pourquoi vous ne parlez pas des moutons ?* Texte et mise en scène de Mohammed Guellati. Spectacle créé au Théâtre du Granit le 04 octobre 2005.
- *Y en a plus bon*. Texte et mise en scène de Mohammed Guellati. Spectacle créé à destination de lieux non théâtraux en octobre 2005.
- *Les Marchands* (Joël Pommerat.) Spectacle mis en scène par Joël Pommerat, créé au Théâtre National de Strasbourg le 24 janvier 2006.
- *Sainte Jeanne Des Abattoirs* (Bertolt Brecht). Mise en scène Catherine Marnas, avec les élèves de l'ERAC. Spectacle créé au Théâtre la Passerelle, Scène Nationale de Gap et des Alpes du sud, le 28 février 2006.
- *Top Dogs* (Urs Widmer.) Spectacle mis en scène par le collectif Sentimental Bourreau, mise en scène Mathieu Bauer, spectacle créé au Centre Dramatique National de Montreuil le 06 mars 2006.
- *A la sueur de mon front : Enquêtes sur le monde du travail* (I. De l'usine aux petits boulots. II. La fonction publique. III. Ville nouvelle, travail nouveau. IV. Traditions et bouleversements de la vie ouvrière. V. Gros salaires et petites allocations. VI. Salut au petit commerce.) Conception et mise en scène Alain Mollot, Théâtre de la Jacquerie. Spectacles créés à Sénart, Le Creusot, Colombes, Arras, Villejuif, Vitry-le-François. Spectacles créés entre le 31 mars et le 30 mai 2006.
- *Dis-moi, dans le secret, pourquoi tu soupire et tu pleures*. (Montage de textes à partir de l'Odyssée d'Homère.) Mise en scène Géraldine Bénichou, Théâtre du Grabuge. « Polyphonie théâtrale et

musicale interprétée par un chœur d'habitants » avec les habitants d'Eragny Sur Oise, jouées à la Maison de Quartier de la Challe les 25 et 26 mars 2006 et à l'Abbaye de Royaumont les 1^{er} et 2 avril 2006.

- *Les Barbares* (Maxime Gorki.) Mise en scène de Eric Lacascade. Spectacle créé au Festival Hellenic à Athènes le 09 juillet 2006.

- *Naître* (Edward Bond.) Mise en scène d'Alain Françon. Spectacle créé au Festival d'Avignon en juillet 2006.

- *Flexible, hop, hop* (Emmanuel Darley.) Spectacle mis en scène par Patrick Sueur et Paule Groleau, spectacle créé au Nouveau Théâtre d'Angers le 16 octobre 2006.

- *Sarah, Agar, Judith et les autres* (Montage de textes à partir de la Bible.) Mise en scène Géraldine Bénichou, Théâtre du Grabuge. Passerelles réalisées avec des étudiants de théâtre de l'Université, des enseignants, des résidents en foyer d'accueil. Passerelles organisées au Musée Gallo-Romain, à l'Université Lyon 2, à l'Hôtel Social Riboud, à l'Armée du Salut et dans un foyer d'accueil de nuit à Lyon entre octobre 2006 et avril 2007

- *Gênes 01* (Fausto Paravidino.) Mise en scène de Stanislas Nordey avec l'école du TNB de Rennes. Spectacle créé le 07 novembre 2006 au Théâtre National de Bretagne dans le cadre du Festival Mettre en Scène.

- *Peanuts* (Fausto Paravidino.) Mise en scène de Stanislas Nordey avec l'école du TNB de Rennes. Spectacle créé le 08 novembre 2006 au Théâtre National de Bretagne dans le cadre du Festival Mettre en Scène.

- *Ils nous ont enlevé le h.* Spectacle mis en scène de Benoît Lambert. Spectacle créé au Granit, Scène Nationale de Belfort les 14, 15, 16 et 17 novembre 2006.

- *Atteintes à sa vie* (Martin Crimp.) Mise en scène de Joël Jouanneau. Spectacle créé au Théâtre de la Cité Internationale du 13 novembre au 03 décembre 2006.

- *Vive la France !* Montage de textes et mise en scène de Mohammed Rouabhi. Spectacle créé à la Ferme du Buisson à Canal 93 à Bobigny le 1^{er} décembre 2006.

- *L'Usine* (Magnus Dahlström.) Mise en scène de Jacques Osinski. Spectacle créé au Théâtre du Rond-Point à Paris le 16 janvier 2007.

- *L'Instruction* (Peter Weiss). Spectacle mis en scène par Isabelle Giselynx et Dorcy Rugamba avec les ateliers Urwintore. Spectacle représenté aux Bouffes du Nord à Paris du 17 janvier au 27 janvier 2007.

- *Bloody Niggers* (Dorcy Rugamba). Mise en scène Jacques Delcuvellerie. Spectacle créé le 15 février 2007 au Théâtre National de Bruxelles, dans le cadre du Festival de Liège (Belgique).

- *Sous la glace* (Falk Richter.) Spectacle mis en scène par Anne Monfort, spectacle créé à Mains d'œuvre à Saint Ouen le 02 avril 2007.

- *Anna, et ses sœurs.* Ecriture et mise en scène Géraldine Bénichou, Le Théâtre du Grabuge. Création au TNP de Villeurbanne le 02 mai 2007.

PARTIE I.

LE THEATRE

POSTPOLITIQUE

« Les mondes éloquents ont été perdus. »

René Char, Le Marteau sans maître.

INTRODUCTION.

« - C'est du théâtre – c'est vrai – mais pour une société dans laquelle le théâtre lui-même est mort. Au lieu de conventions démodées du dialogue entre de pseudo-personnages patageant jusqu'à un dénouement filandreux, Anne nous offre un pur dialogue d'objets. [...] Elle ne nous offre rien de moins que la représentation de sa propre existence, la pornographie radicale [...] de son propre corps brisé et abusé – presque comme celui du Christ.

- En somme, un objet. Un objet religieux.

- Un objet, oui. Mais pas l'objet des autres, l'objet d'elle-même. C'est cela qu'elle propose.

- Mais nous avons déjà vu tout cela. Ne l'avons-nous pas vu dans le soi-disant radicalisme des années soixante – soixante-dix ? [...]

- Déjà vu peut-être. Mais pas revu depuis, en tout cas pas vu actuellement, pas vu dans un monde post-radical, post-humain où le mouvement radicaliste prend un autre chemin dans une société où le mouvement radical est simplement une autre forme de divertissement, c'est-à-dire : un produit de plus – dans le cas présent une œuvre d'art – à /consommer. »¹

Cet extrait d'*Atteintes à sa vie* de Martin Crimp² nous paraît emblématique d'une tendance prépondérante sur les scènes théâtrales françaises depuis la fin des années 1980, que nous appellerons « théâtre postpolitique ». Cette formulation un peu incongrue est destinée à bien marquer l'ambivalence de la relation au politique et au théâtre politique qui caractérise cette cité, qui se fonde sur une conception de la culture, du théâtre et du politique marquée au sceau d'une triple impossibilité. Nous étudierons d'abord la conception du politique et de l'histoire ouvertes en 1989 (chapitre 1), qui constituent selon nous le principe supérieur commun de la cité du théâtre postpolitique. Puis nous verrons la façon dont cette conception du politique et de l'histoire fonde une conception de la culture rompant avec celle qui a servi de fondement au théâtre public et à la création du Ministère de la Culture (chapitre 2). Enfin nous analyserons les deux grandes options qui polarisent ce théâtre postpolitique fondé sur l'impossibilité d'un changement de type révolutionnaire. La première, que nous appellerons « théâtre poélitique », replie toute ambition révolutionnaire sur la matière esthétique (chapitre 3.) La seconde option consiste à ne plus représenter plus le monde de manière globale et distanciée, mais à l'exprimer de l'intérieur, sans point de vue globalisant, pour en exprimer le caractère chaotique, incompréhensible, et violent (chapitre 4). Idéologie et esthétique s'entremêlent donc de manière indissociable dans ce méta-théâtre, où le ressassement de sa propre impossibilité tend à prendre la place de l'action dramatique et de l'action politique.

¹ Martin Crimp, *Atteintes à sa vie*, in *Le traitement. Atteintes à sa vie*, traduction de Elizabeth Angel Perez, Paris, L'Arche, 2006, p. 175.

² Nous reviendrons sur ce texte de manière détaillée.

Chapitre 1. L'ère post-, changement de paradigme axiologique du théâtre politique.

En novembre 1989, la chute du Mur de Berlin marque si l'on peut dire le commencement de la fin de l'Empire Soviétique, et la disparition officielle de l'URSS en 1991 ne fera que confirmer l'événement dans ses répercussions à plusieurs niveaux : effondrement d'un monde bipolaire articulé autour d'une lutte entre deux superpuissances dont le combat est celui de deux systèmes politiques, économiques et idéologiques – URSS vs USA, communisme vs capitalisme, système autoritaire vs démocratie. La fin réelle de l'URSS coïncide ainsi avec celle d'un monde bipolaire, et marque l'avènement d'un nouvel ordre mondial. Mais c'est surtout l'effondrement de l'idéal révolutionnaire, et 1989 sonne le glas symbolique définitif de l'utopie communiste, avec tout ce qu'elle a charrié d'illusions et de déception pour les intellectuels et les artistes, et singulièrement pour le théâtre révolutionnaire de gauche. Le processus de démythification était largement entamé avant 1989, mais la destruction concrète du modèle soviétique sur le plan étatique a néanmoins marqué les consciences occidentales comme la fin réelle et idéologique d'un monde. L'équilibre politique mondial va s'en trouver bouleversé, mais également le tréfonds des consciences individuelles et collectives. Désormais ne se pose plus tant la question de savoir quel nouvel idéal évoquer, que celle de l'opportunité qu'il y a à convoquer un quelconque idéal, toute volonté globalisante étant systématiquement soupçonnée de totalitarisme. C'est donc l'idéal révolutionnaire au sens d'un changement politique radical qui est remis en question ¹, ce qui interdit de penser l'avenir sous forme de rupture possible, et tend à accréditer la formule précédemment citée de François Furet selon laquelle « nous sommes condamnés à vivre dans le monde dans lequel nous vivons. »²

¹ Dans *Penser la révolution française* F. Furet relit ainsi la période de la Révolution Française à la lumière de Archipel du Goulag, posant comme hypothèse que « le Goulag conduit à repenser la Terreur en vertu d'une identité de projet. » (*Penser la Révolution Française*, François Furet, Gallimard, 1979, p. 26.)

² François Furet, *Le Passé d'une illusion, essai sur l'idée communiste au XXe siècle*, (première édition : Paris, Calmann-Lévy, Robert Laffont, 1995), Paris, Livre de Poche, 2003, p. 809.

1. 1989 : Rupture ou radicalisation de traumatismes antérieurs ?

L'effondrement de l'idéal communiste vient donner le coup de grâce à une conception du monde déjà mise à mal par la découverte des camps de concentration et par les différentes vagues de contestation de l'idéal communiste du fait de ses incarnations réelles. Si nous insistons sur le rappel historique des conditions d'émergence de cette référence au totalitarisme et singulièrement au génocide perpétré durant la Deuxième Guerre Mondiale ¹, c'est parce que la mise en avant de la référence à Auschwitz comme fondation d'un certain théâtre contemporain nous paraît occulter un passé plus récent et dans lequel les artistes de théâtre ont été partie prenante. Alors qu'aujourd'hui certains tendent à faire de la Shoah l'événement fondateur d'une nouvelle conception du monde, il semble bien plutôt que ce soit l'effondrement de l'idéal révolutionnaire qui ait entraîné depuis la fin des années 1970 une lecture rétrospective de la solution finale et une redéfinition du rapport que les artistes de théâtre entretiennent avec la politique et le théâtre politique.

a. Le marxisme après-guerre comme première réponse au « plus jamais ça. »

Dans l'immédiat après-guerre, la découverte des camps de concentration ne s'accompagne pas encore d'un discours théorique, ce qui s'explique par deux types de raisons : la survie psychique et la nécessité économique. D'une part, les déportés ne parlent pas de l'expérience inouïe et impensable des camps, et les blessures individuelles et collectives sont beaucoup trop vives pour être regardées en face ou théorisées. D'autre part, l'heure est à la reconstruction, et l'ensemble de la population connaît encore la faim et le rationnement. Cependant, dès cette période, le procès de Nuremberg, qui se déroule du 20 novembre 1945 au 10 octobre 1946, crée la notion juridique de crime contre l'humanité. ² En 1948, les Nations Unies publient la *Déclaration universelle des droits de l'homme* ³, qui constitue un modèle pour tous les gouvernements qui souhaitent s'y conformer. Elle affirme l'existence de « droits de l'homme universels » qui s'appliquent de la même manière à tous les êtres humains. Ce qui domine donc c'est la volonté de faire justice et de tirer les leçons de

¹ Ce rappel sera forcément lacunaire et schématique, ce dont nous nous excusons par avance. Il s'agit pour nous de mettre en lumière le décalage entre les événements qui sont aujourd'hui jugés saillants et déterminants et le rappel des événements dans leur déroulement historique, notre objectif étant de comprendre les sources des contradictions et tensions dont témoignent aujourd'hui les artistes de théâtre dans leur rapport au politique.

² La notion de crime contre l'humanité est ainsi définie par le tribunal de Nuremberg : « L'assassinat, extermination, réduction en esclavage, déportation et tout autre acte inhumain commis contre toute population civile, avant ou pendant la guerre, ou bien les persécutions pour des motifs raciaux ou religieux lorsque ces actes ou persécutions, qu'ils aient constitué ou non une violation du droit interne du pays où ils ont été perpétrés, ont été commis à la suite de tout crime rentrant dans la compétence du tribunal. »

³ Déclaration adoptée, depuis, par tous les pays membres des Nations unies.

l'histoire récente, autrement dit d'intégrer l'événement historique que constitue la Seconde Guerre Mondiale dans l'histoire du XX^e siècle. D'où une réflexion sur le nom à créer pour désigner ce que Churchill avait qualifié de « crime sans nom ». Le terme de Holocauste apparaît très rapidement dans la bouche des américains. Ce terme, du latin *holocaustum* (brûlé tout entier) désigne « chez les Juifs [un] sacrifice religieux où la victime était entièrement consumée par le feu. »¹ Certes, nous dit le dictionnaire, le sens du terme n'est pas forcément religieux et peut désigner « un sacrifice total, à caractère religieux ou non ». Mais la référence à la religion et spécifiquement à la religion juive est contenue dans la référence à l'Holocauste avec une majuscule, terme qui met en relief une spécificité de l'extermination des Juifs. La référence à la notion de sacrifice suggère que les victimes se seraient offertes en sacrifice ou que leur extermination aurait été le fruit d'une volonté divine, ce terme est donc sujet à polémiques. Le terme de génocide, créé en 1944 par le juriste polonais Raphaël Lemkin, est repris pour la première fois du point de vue du droit international, par l'accord de Londres du 8 août 1945 portant statut du tribunal militaire international de Nuremberg, chargé de juger les criminels de guerre nazis. La définition est ensuite précisée par la convention sur la prévention et la répression du crime de génocide (article 2), adoptée à l'unanimité par l'Assemblée générale des Nations unies le 9 décembre 1948, qui entre en vigueur le 12 janvier 1951.² En 1961, le procès de Adolf Eichmann, dignitaire nazi et responsable logistique de la solution finale, modifie la perspective et revêt une fonction importante pour les Juifs et les Israéliens d'appropriation de l'événement que constitue le génocide.³ Ce procès a lieu à Jérusalem, et fait suite à l'enlèvement de Eichmann en Argentine par le Mossad. C'est le procès Eichmann qui « enclenche le processus d'identification aux victimes et non plus seulement aux révoltés des ghettos et aux résistants »⁴ :

¹ Article « Holocauste », *Le Robert*, Dictionnaire de la langue Française, Tome V, deuxième édition revue et enrichie par Alain Rey, 1989, p. 214.

² Convention sur la prévention et la répression du crime de génocide, adoptée à l'unanimité par l'Assemblée générale des Nations unies le 9 décembre 1948, article 2 : « Dans la présente convention, le génocide s'entend de l'un quelconque des actes ci-après commis dans l'intention de détruire, ou tout ou en partie, un groupe national, ethnique, racial ou religieux, comme tel :

- a. Meurtre de membres du groupe ;
- b. Atteinte grave à l'intégrité physique ou mentale de membres du groupe ;
- c. Soumission intentionnelle du groupe à des conditions d'existence devant entraîner sa destruction physique totale ou partielle ;
- d. Mesures visant à entraver les naissances au sein du groupe
- e. Transfert forcé d'enfants du groupe à un autre groupe »

Sur la notion de génocide, consulter Jacques Sémelin, « Massacres et génocides » *Le Monde Diplomatique*, avril 2004, et *Purifier et détruire : Usages politiques des massacres et génocides*, Seuil, La Couleur des idées, 2005.

³ L'historien Stephan Katz ira jusqu'à soutenir qu'un seul génocide a été perpétré dans l'Histoire, celui des Juifs.

⁴ Annette Wieworka et Nicolas Weill « La construction de la mémoire de la Shoah : les cas français et israélien », compte-rendu des Conférences et séminaires sur l'histoire de la Shoah, Université de Paris I, 1993-1994 in *Les cahiers de la Shoah* n°1, Les Éditions Liana Levi, 1994.

« L'importance réelle du procès a tenu à sa fonction de thérapie collective. Avant le procès, en Israël, le génocide était presque complètement tabou. Les parents n'en parlaient pas à leurs enfants, et ceux-ci n'osaient pas poser de questions. L'horreur, la culpabilité et la honte plongeaient l'Holocauste dans un profond silence. Beaucoup d'Israéliens se sentaient coupables d'avoir fui l'Europe avant la catastrophe, voire d'y avoir laissé des êtres chers. Nombre de rescapés étaient honteux d'avoir survécu. Bien des Israéliens méprisaient la faiblesse des victimes et demandaient pourquoi les juifs ne s'étaient pas défendus. Certains regardaient de haut les anciens déportés, prétendant représenter, eux, ce "juif nouveau" cher à la mythologie sioniste. C'étaient des gens brisés, physiquement et mentalement. Beaucoup d'entre eux n'avaient pas de plus fort désir que de partager leurs expériences, mais peu de gens s'y intéressaient. [...] Le procès Eichmann a marqué le début d'un processus au cours duquel l'Holocauste, de traumatisme mystérieux et terriblement douloureux, s'est transformé en mémoire nationale institutionnalisée, pour devenir un élément essentiel de l'identité d'Israël, de sa culture et de sa vie politique. »¹

b. La découverte de « la banalité du mal », point de départ d'un pessimisme anthropologique.

Le procès Eichmann est l'occasion d'une mise en lumière de la spécificité du génocide juif qui tend à l'extraire de l'histoire – interprétation qui servira ensuite à remettre en cause la notion d'histoire comme mouvement téléologique orienté vers un progrès. Mais ce procès est également le moment d'une réflexion plus universalisable sur la banalité du mal avec la parution de l'essai de Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem*.² Dans son ouvrage qui compile ses chroniques de ce procès, Arendt conclut qu'Eichmann n'a montré ni antisémitisme ni troubles psychiques, et qu'il n'avait agi de la sorte durant la guerre que pour « faire carrière ». Elle le décrit comme étant la personnification même de la banalité du mal, se basant sur le fait qu'au procès il n'a semblé ressentir ni culpabilité ni haine et présenté une personnalité tout ce qu'il y a de plus ordinaire. Elle élargit cette constatation à la plupart des criminels nazis, et ce quelque soit le rang dans la chaîne de commandement, chacun effectuant consciencieusement son petit travail de fonctionnaire ou de soldat plus préoccupé comme tout un chacun par son avancement que par les conséquences réelles de ce travail. Chez Arendt la mise en lumière de la banalité du mal ne débouche cependant pas sur un pessimisme anthropologique mais sur l'importance de garde-fous anti-totalitaires. Mais les travaux de Arendt ne trouvent encore que peu d'écho dans les années 1960.

¹ Tom Segev, « En 1961, le tournant du procès Eichmann », *Le Monde Diplomatique*, avril 2001.

² Hannah Arendt, (*Eichman in Jerusalem : A Report on the Banality of Evil*, 1963), *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, traduction française A. Guérin, Gallimard, (1966), Folio, 1991.

c. Le néo-marxisme et l'Ecole de Francfort : Critique de la modernité des Lumières... Et maintien d'une ambition critique et d'un espoir politique.

L'on peut considérer que c'est l'affiliation au Parti Communiste et au marxisme qui a empêché durant toute cette période la diffusion de la pensée de Hannah Arendt, qui ne pense pas uniquement à partir des notions de lutte des classes et dont la complexe réflexion sur le politique s'accorde mal au monde bipolaire et à la vision du monde dichotomique qui prévaut à l'époque¹ tandis que sa réflexion sur le totalitarisme est mal perçue du fait des successives découvertes concernant la réalité de la situation dans les pays communistes. De fait, Hannah Arendt est alors lue essentiellement dans les milieux libéraux, qui tentent de l'utiliser, parfois à contre-sens. Les idées de Arendt ne seront popularisées que dans les années 1980, comme voie de sortie du marxisme, débouchant pour certains sur une radicalisation de la critique du totalitarisme et une défiance à l'égard de toute institution et de toute forme d'organisation politique ou sociale, alors que pour d'autres sa pensée sur *La condition de l'homme moderne* ouvre une voie pour retrouver la politique en contexte post-marxiste. La critique qui prévaut dans les années 1960 est celle que font les néo-marxistes gravitant autour de ce que l'on a appelé l'Ecole de Francfort. Ils livrent une critique radicale des Lumières en revenant aux premiers textes de Marx, dont ils prolongent l'héritage d'une pensée critique de dénonciation des injustices contre l'héritage d'une philosophie téléologique de l'histoire fondée sur le progrès et la raison : « [...] L'Aufklärung, au sens le plus large de pensée en progrès, a eu pour but de libérer les hommes de la peur et de les rendre souverains. Mais la terre, entièrement « éclairée », resplendit sous le signe des calamités triomphant partout [...]. La raison est totalitaire. »² L'antisémitisme et le racisme, données inséparables l'une de l'autre et qui dépassent le cadre de la Deuxième Guerre Mondiale, illustrent le **caractère illusoire de la pensée universaliste des Lumières**.³ Horkheimer pratique ainsi « la dénonciation de ce qu'on qualifie actuellement de raison »⁴, suggérant que « le caractère vraiment épouvantable du système réside plus dans sa rationalité que dans sa déraison. »⁵ Les Lumières n'ont pas éclairé le monde, elles n'ont pas empêché voire ont conduit à la catastrophe. C'est pour cette raison que désormais « les espoirs que Marx et Lukacs, et

¹ Mitterrand opposera encore le parti de l'ordre – de la réaction – au parti du mouvement – articulé à l'idée de progrès et d'un sens vers un mieux.

² Max Horkheimer, Théodor Adorno, *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2000 (1974), p. 24 ; traduction française de : *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, New York, Social Studies Association, Inc., 1944, p. 21 et p. 24.

³ Rolf Wiggershaus, *L'école de Francfort, Histoire, développement, signification*, (1986), traduction Lilyane Deroche-Gurcel, PUF, 1993, p. 331 et suivantes.

⁴ Horkheimer, cité par Rolf Wiggershaus, *ibid*, p. 336.

⁵ Marcuse, « Lettre à Horkheimer » du 18 juillet 1947, en réponse au texte de Horkheimer *Eclipse of Reason*. Cité par Rolf Wiggershaus, *ibid*, p. 336-237.

Horkheimer lui-même auparavant, avaient placé dans le prolétariat »¹, Horkheimer les place « dans tous les sujets de la civilisation mais surtout dans les fous, les délinquants et les rebelles "noirs." »² Ce processus par lequel **la figure de l'exclu, du marginal**³, vient **supplanter celle du prolétaire**, et tend à la faire passer à l'arrière-plan, nous paraît primordial, de même que cette évolution du marxisme dans les années 1960. Mais la critique des Lumières et de la raison ne débouche pas sur l'impossibilité de tout projet critique, elle lui ouvre au contraire de nouvelles voies :

« La Théorie critique [...] peut au premier chef « témoigner contre » la Raison instrumentale⁴ ; elle "revaloris[e] une certaine forme de référence à la subjectivité et à la finitude", l'esthétique, particulièrement⁵ ; elle met en avant, avec les écrits d'Adorno « un nouvel art de « moraliste » »⁶ ; enfin, avec Marcuse, « à travers le destin de la société « sur-répressive » [...], [elle] arrive à point pour fournir à l'explosion de 1968 [...] un [de ces] textes de légitimité. »⁷ »⁸

De fait, dans *L'homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*⁹ – ouvrage qui connaît un grand succès aux alentours de Mai 1968 – Marcuse récupère le marxisme contre le capitalisme pour dénoncer le marché et la consommation de masse, qui entraînent une forme de réification de l'homme, la standardisation de la production, des goûts et des individus, ainsi que le passage de l'œuvre au produit. L'auteur dénonce donc déjà la société de consommation, dont la forme démocratique ne doit pas masquer les nouvelles formes de contrôle social qui tendent à dépouiller l'individu-consommateur de sa liberté et de ses goûts et opinions propres. D'où la tentation de rejeter toutes les institutions et les organisations quelles qu'elles soient – y compris les organisations syndicales ou les partis – en ce qu'elles sont toujours déjà, toujours en germe, totalitaires, génératrices elles aussi d'un système qui broie les individus. On trouve dans cet ouvrage « freudo-marxiste » l'ambiguïté qui sera au cœur du mouvement de contestation, mêlant ce que Luc Boltanski et Eve Chiapello ont nommé la « critique sociale », fondée sur la notion de lutte des classes et le principe de l'organisation et de l'action collective et la « critique artiste » centrée sur la revendication de liberté pour des individus autonomes. Et ce sont ces ambiguïtés, débouchant sur l'échec du mouvement de Mai, ainsi que l'évolution de la

¹ Rolf Wiggershaus, *ibid*, p. 336.

² *Idem*.

³ Du marginal psychique en l'occurrence.

⁴ Paul-Laurent Assoun, *L'école de Francfort*, Que Sais-je ?, 2001.p. 102

⁵ *Ibid*, p. 103.

⁶ *Idem*.

⁷ *Ibid*, p. 104.

⁸ René-Eric Dagorn, « Critique de la théorie critique », *EspacesTemps.net*, 01.05.2002.

⁹ Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel* (1964), Éd. de Minuit, 1968.

situation internationale, qui vont progressivement obérer l'espoir qu'une critique radicale de la société existante soit possible – et non pas la découverte des camps de concentration.

d. De la lente désillusion à l'égard du communisme et du marxisme à l'effondrement de l'ambition d'un projet critique.

En 1969, le PCF fait encore 25 % des voix, et connaît même un renouveau grâce au programme commun avec le PS en 1972. Certains, qui avaient rendu leur carte en 1956, reprennent du service, et de nombreux artistes parmi eux. La glaciation brejnévienne et la répression du Printemps de Prague trouvent cependant écho en France chez les intellectuels et les artistes, où la figure du dissident tend à succéder dans l'imaginaire collectif à celle du militant. C'est surtout avec la publication de la version française de l'immense fresque de Soljenitsyne sur le système concentrationnaire en URSS de 1918 à 1956, *Archipel du Goulag*, et la découverte que les populations fuient les régimes communistes que les intellectuels et artistes français soutenaient, que la critique prend corps massivement ¹, y compris au sein des PC eux-mêmes, au point que les maisons d'éditions militantes publient alors des ouvrages très critiques sur l'URSS. ² La prise de conscience de ces événements amplifie le **processus de défiance à l'égard des organisations politiques**, y compris de celles qui se prétendent vouées à la cause du peuple, et accroît la **valorisation corollaire de l'individu contre le système**. Et les événements politiques comme les théoriciens des années 1980 vont amplifier ce mouvement de sape des principes universalistes et de l'idéal des Lumières.

2. Les années 1980 : post-modernisme, fin du projet critique et dépolitisation de la société.

a. Le postmodernisme, rupture avec la pensée moderne héritée des Lumières.

Le terme postmoderne est mis à l'honneur en France par Jean-François Lyotard en 1979, dans un ouvrage qui s'intéresse à la « condition postmoderne » ³ à partir de la définition qu'en donnent les sociologues et critiques américains : « Le mot [postmoderne] est en usage sur le continent américain, sous la plume de sociologues et de critiques. Il désigne l'état de la

¹ André Glucksmann, *La Cuisinière et le mangeur d'homme. Essai sur l'état, le marxisme, les camps de concentration*, Paris, Seuil, 1975.

² Tel l'ouvrage de Jean Radvanyi, *Le géant aux paradoxes*, Éditions Sociales, 1982.

³ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIX^e siècle. »¹

i. Le prolongement de la science moderne.

L'origine de la condition postmoderne est donc relativement ancienne, et par ailleurs le terme est d'emblée corrélé à une transformation de la culture. J.-F. Lyotard s'intéresse lui spécifiquement à « la condition du savoir dans les sociétés les plus développées »², et articule donc le constat de la transformation des connaissances à la « crise des récits »³ : « La science est d'origine en conflit avec les récits. A l'aune de ses propres critères, la plupart de ceux-ci se révèlent des fables. »⁴ Mais si la science se démarque par définition des fables, elle s'est fondée sur ses propres récits, qui servent à « légitimer les règles du jeu. C'est alors qu'elle tient sur son propre statut un discours de légitimation, qui s'est appelé philosophie. »⁵ Et l'on appelait « moderne » le monde dans lequel le métadiscours global de la science constitué par l'ensemble de récits que constituaient « la dialectique de l'Esprit, l'herméneutique du sens, l'émancipation du sujet raisonnable ou travailleur, le développement de la richesse », autrement dit « le récit des Lumières, où le héros du savoir travaille à une bonne fin éthico-politique, la paix universelle. [...] En légitimant le savoir par un métarécit, qui implique une philosophie de l'histoire, on est conduit à se questionner sur la validité des institutions qui régissent le lien social : elles demandent aussi à être légitimées. La justice se trouve ainsi référée au grand récit, au même titre que la vérité. »⁶ La pensée postmoderne se situe donc dans la lignée de la critique des Lumières faite par l'Ecole de Francfort, et dans la critique de « la philosophie de Hegel [qui] totalise tous ces récits, et en ce sens [...] concentre en elle la modernité spéculative. »⁷ Mais la pensée postmoderne radicalise la critique, du fait d'un pessimisme anthropologique.

ii. Fin des métarécits modernes, de toute pensée systémique, du sujet rationnel et de l'histoire.

« Le projet moderne (de réalisation de l'universalité) n'a pas été abandonné, oublié, mais détruit, "liquidé." Il y a plusieurs modes de destruction, plusieurs noms qui en sont les symboles. "Auschwitz" peut être pris comme un nom paradigmatique pour « l'inachèvement » tragique de la modernité. [...] A

¹ *Ibid.*, p. 7.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants, Correspondance 1982-1985*, (1988), Paris, Galilée, 2005, p. 36.

"Auschwitz", on a détruit un souverain moderne : tout un peuple. On a essayé de le détruire. C'est le crime qui ouvre la postmodernité, crime de lèse-souveraineté, non plus de régicide, mais de populicide [...]. »¹

La référence à Auschwitz réapparaît dans le monde postmoderne de manière dés-historicisée et conceptualisée, pour devenir la preuve de la vacuité de tout projet émancipateur et de toute conception téléologique de l'histoire orientée vers un progrès, parce qu'Auschwitz constitue la preuve même de l'irrationalité du sujet et de la société. L'effondrement sur le plan individuel de la conception d'un sujet rationnel fait écho à l'effondrement de la possibilité d'une conscience collective et d'une progression de l'histoire vers un monde meilleur. Cette sortie du cadre de la philosophie de l'histoire va être fortement relayée. Paraît en 1989 un article de Francis Fukuyama, dont le titre « La fin de l'histoire »² contient une formule qui va marquer les esprits et sera bientôt étoffée dans son ouvrage *La fin de l'histoire ou le dernier homme*, qui articule précisément le changement de conception de l'histoire et la fin d'une certaine définition de l'humanité. L'histoire qui s'achève, la définition de l'histoire qui est invalidée, c'est en réalité la conception marxo-hégélienne d'une histoire téléologique fondée sur la notion non seulement de progrès technologique mais de progrès de l'humanité.

iii. La fin de tout projet critique.

La période post-moderne, c'est « l'incrédulité à l'égard des méta-récits »³ des Lumières que sont la philosophie de l'histoire, de l'idée de vérité et de justice. Mais c'est aussi la fin de tout méta-récit, marxisme et néo-marxisme compris, la fin de tous les discours à fonction légitimante :

« Nul ne parle toutes ces langues, elles n'ont pas de métalangue universelle. Le projet du système-sujet est un échec, celui de l'émancipation n'a rien à faire avec la science, on est plongé dans le positivisme de telle ou telle connaissance particulière, les savants sont devenus des scientifiques, les tâches de recherche démultipliées sont devenues des tâches parcellaires que nul ne domine. »⁴

La pensée postmoderne va donc plus loin que l'école de Francfort puisqu'elle remet en cause non seulement les modèles critiques passés mais la possibilité même d'un projet critique :

¹ *Ibid.*, pp. 36-37.

² Francis Fukuyama, « The end of History », *National Interest*, summer 1989. Traduction intégrale en Français, *Revue Commentaire*, n° 47, Automne 1989.

³ J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne, op. cit.*, p. 67.

⁴ *Idem.*

« Certes, le modèle critique s'est maintenu et s'est [même] raffiné en face de ce processus, dans des minorités comme l'Ecole de Francfort ou comme le groupe *Socialisme et Barbarie*.¹ Mais on ne peut cacher que l'assise sociale du principe de la division, de la lutte des classes, venant à s'estomper au point de perdre toute radicalité, il s'est trouvé finalement exposé au péril de perdre son assiette théorique et de se réduire à une "utopie", à une "espérance"², à une protestation pour l'honneur, levée au nom de l'homme, ou de la raison, ou de la créativité, ou encore de telle catégorie sociale affectée *in extremis* aux fonctions désormais improbables de sujet critique, comme le tiers-monde, ou la jeunesse étudiante. »³

A l'universalisme des Lumières s'oppose désormais ce que J. A. Amato nommera « l'universalisme du génocide »⁴ et de ses victimes, innombrables, et inclassables, avec le risque de plus en plus avéré que l'indignation, fondée sur l'espoir d'une action qui aide les victimes et change le cours de l'histoire, ne cède la place à « l'indifférence et à l'apathie. »⁵

iv. Fin de l'alternative moderne sur la nature du lien social. Ni Etat-Nation ni lutte des classes.

Pour J.-F. Lyotard, les connaissances se sont transformées sous l'influence des transformations technologiques et de la commercialisation des savoirs. Et la transformation de la nature du savoir et de la circulation des capitaux conduit J.-F. Lyotard au constat d'une perte d'influence du cadre de l'Etat-Nation par rapport aux entreprises multinationales. Dans un contexte de déclin de l'alternative socialiste mais aussi de fin de l'hégémonie du capitalisme américain⁶, la condition postmoderne est donc celle d'une redéfinition des rapports entre l'Etat-Nation, les multinationales et la société civile en général, la classe dirigeante étant composée non plus des « anciens pôles d'attraction formés par les Etats-Nations, les partis, les professions, les institutions et les traditions historiques »⁷, mais par « une couche composite formée de chefs d'entreprise, de hauts fonctionnaires, de dirigeants des grands organismes professionnels, syndicaux, politiques, confessionnels. »⁸ La place de l'espace public se trouve donc modifiée, rétrécie par l'effritement du cadre de l'Etat-Nation, augmentée par l'émergence de la société civile. Mais il n'y a plus de consensus collectif sur

¹ C'est le titre que portait « l'organe de critique et d'orientation révolutionnaire » publié de 1949 à 1965 par un groupe dont les principaux rédacteurs (sous divers pseudonymes) furent C. de Beaumont, D. Blanchard, C. Castoriadis, S. de Diesbach, Cl. Lefort, J.-F. Lyotard, A. Maso, D. Mothé, B. Sarrel, P. Simon, P. Souyri.

² E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (1954-1959), Francfort, 1967. Voir G. Raulet éd., *Utopie-marxisme selon E. Bloch*, Paris, Payot, 1976.

³ J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne, op. cit.*, p. 28.

⁴ Joseph Amato, *Victims and Values*, New York, Praeger, 1990, pp. 175-201.

⁵ *Ibid.*, p. 200. Citation extraite de Luc Boltanski, *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailié, 1993, p. 244.

⁶ J.-F. Lyotard a pressenti la multipolarisation du monde. *La Condition postmoderne, op. cit.*, p. 16.

⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁸ *Idem.*

les fins de la société. La détermination du « but de vie » est « laissé[e] à la diligence de chacun. Chacun est renvoyé à soi. Et chacun sait que soi est peu.¹ »² La condition postmoderne se marque donc plus globalement par une rupture de l'alternative moderne entre deux conceptions de la nature du lien social : « la société forme un tout fonctionnel, la société est divisée en deux »³, autrement dit de l'alternative entre l'Etat-nourricier et la dictature du prolétariat, l'alternative entre le modèle marxiste de lutte des classes et le modèle républicain. Auschwitz n'est donc pas le seul mode de destruction du projet moderne, et, sous couvert de le réaliser, « la technoscience capitaliste » entérine la rupture avec tout projet de liberté ou de justice sociale articulé autour d'un idéal émancipateur, de tout projet politique de société, et « n'accomplit donc pas le projet de réalisation de l'universalité, mais au contraire [...] accélère le processus de [sa] délégitimation. »⁴

v. *Un monde postpolitique ou une interprétation postmoderne du monde ?*

Le monde postmoderne peut être défini comme un monde post-politique, post-rationnel, post-collectif, et post-humaniste, fondé sur une sortie du cadre de la Modernité née au siècle des Lumières. Plus que la simple description d'un état du monde, le postmodernisme est une idéologie, une grille d'interprétation du monde, fondée sur un triple rejet de l'interprétation moderne du monde :

« Rejet des macro-perspectives totalisantes sur la société et l'histoire, au profit de la micro-théorie et de la micro-politique, rejet également de la supposition d'une cohérence sociale et plus généralement des concepts d'universalité et de causalité au profit de la multiplicité, de la fragmentation, de la pluralité et de l'indétermination, et enfin rejet du sujet rationnel et unifié au profit d'un sujet socialement et linguistiquement décentré et fragmenté. »⁵

Le post-modernisme peut en définitive se définir comme la fin des grands récits et singulièrement des concepts-mythes qu'étaient la Nation, le marxisme – la lutte des classes –

¹ C'est un thème central de R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-1933), Hambourg, Rowohlt, traduction française Jaccottet, *L'homme sans qualités*, Seuil, 1957. Dans un commentaire libre, J. Bouveresse souligne l'affinité de ce thème de la « déréluction » du Soi avec la « crise » des sciences au début du XX^e siècle et avec l'épistémologie de E. Mach ; il en cite les témoignages suivants : « Étant donné en particulier l'état de la science, un homme n'est fait que de ce que l'on dit qu'il est ou de ce qu'on fait avec ce qu'il est [...]. C'est un monde dans lequel les événements vécus se sont rendus indépendants de l'homme [...] C'est un monde de l'advenir, le monde de ce qui arrive sans que ça arrive à personne, et sans que personne soit responsable. » (La problématique du sujet dans *L'homme sans qualités*, *Noroît* (Arras) 234 et 235 (décembre 1978-janvier 1979) ; le texte publié n'a pas été revu par l'auteur.) » Note de Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, *op. cit.*, p. 31.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, *op. cit.*, p. 37.

⁵ Steven Best et Douglas Kellner, *Postmodern theory : Critical interrogation*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1991, pp. 4-5. Traduction par nous-même.

et le progrès des sociétés industrielles. Le postmodernisme c'est en quelque sorte **l'invalidation des Lumières par le marxisme doublée de l'invalidation du marxisme lui-même, toujours victime – ou toujours coupable – de « récupération »**¹, soit par le **capitalisme soit par le totalitarisme**. Le communisme réel a montré qu'un bel idéal pouvait aboutir aux mêmes horreurs que le nazisme, ou, pour le dire avec Hannah Arendt, il a démontré tout le mal que l'on peut faire non seulement au nom du mal, mais au nom du bien. Cet effondrement se manifeste concrètement dans une dépolitisation de la société et une transformation radicale du rapport au politique.

b. Une transformation en profondeur du rapport au politique.

Pour reprendre une formule de François Cusset, l'on peut considérer que « la mort des idéologies est l'idéologie des années 80. »² Les années Mitterrand ne sont pas simplement celles où l'espoir suscité par l'arrivée de la gauche au pouvoir cède la place à la déception, ce sont les années de la fin de la croyance dans la politique, les années d'une dépolitisation des individus, et notamment des artistes de théâtre.

i. Définition du terme « dépolitisation ».

Dans la mesure où tous les sujets sont potentiellement politisables, on peut définir la dépolitisation par le fait qu'un locuteur ayant à sa disposition des instruments de politisation préfère ne pas politiser une situation. Il s'agit donc d'une démarche consciente et volontaire d'évitement du politique. Les explications de ce comportement invoquées par les observateurs sont nombreuses et pour partie fonction de leur position sur l'échiquier politique, mais un certain nombre de facteurs semblent indiscutables, historiques mais aussi liés à des choix politiques, certains liés à l'évolution de la sphère politique, d'autres à celle parallèle de la société civile – sans qu'il soit possible de déterminer avec certitude laquelle prime et induit l'autre.

¹ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne, op. cit.*, p. 29.

² François Cusset, Propos recueillis par Eric Aeschmann, à propos de son ouvrage *La Décennie : le grand cauchemar des années 80*, La Découverte, 2006. *Libération*, samedi 4 novembre 2006.

ii. L'évolution des « corps intermédiaires » et le processus de « professionnalisation de la politique »¹ :

Dès la fin des années 1970 l'on assiste en France à l'affaiblissement des « corps intermédiaires » (Durkheim), partis, syndicats, et organisations « qui autrefois structuraient le corps social et le politisaient, jouant comme autant d'instances de regroupement et de médiation, et bien sûr de cristallisation des luttes. »² Les structures traditionnelles de militance sont ébranlées dès le début de notre période, et le phénomène se prolonge aujourd'hui malgré une relative refonte d'une partie des organisations traditionnelles au sein de la nébuleuse altermondialiste.³ Ainsi un sondage de *Libération* en février 2006 révèle que moins de 10 % du personnel des entreprises est désormais syndiqué. Le monde du travail fonctionne de moins en moins comme espace-temps de politisation pour les travailleurs, ce qui s'explique également par le nombre croissant de chômeurs qui perdent le lien avec leur ancienne attache syndicale en même temps que leur emploi, et la désertion des partis et syndicats modifie la structure des luttes et leur efficacité. Parallèlement, la constitution d'une classe de « fonctionnaires » qualifiés, gravitant dans l'orbite d'hommes politiques professionnels, aboutit pour les hommes politiques à une conception de la politique pensée sur le mode de l'administration de l'entreprise privée, gérée par des spécialistes. Et pour les citoyens s'accroît l'impression d'une sphère politique quasi autonome, hermétique – incompréhensible et totalement étrangère.

iii. Un aplanissement de l'opposition idéologique des partis de droite et de gauche ?

Le mouvement de professionnalisation de cette classe politique la rend d'autant plus homogène dans son hétérogénéité avec la société civile que le clivage gauche / droite tend à s'estomper entre les grands partis de chaque bord. Cette autre caractéristique de l'évolution politique de ces vingt dernières années a occasionné la soumission de plus en plus grande du pouvoir politique à l'économie érigée en nouvelle Raison guidant le monde. En France, pays où l'opposition historique droite/gauche était très structurante, il s'agit d'un bouleversement profond, avec l'apparition d'un *discours du consensus* qui semble invalider toute remise en cause radicale des orientations, entendues désormais moins comme des options politiques que comme des évolutions inéluctables et quasi naturelles.⁴ Si le fait que l'unique parti de

¹ Max Weber, *Le savant et le politique*, 10/18, UGE, Paris, 1982.

² Marine Bachelot, *Pratiques et mutation du théâtre d'intervention aujourd'hui en France, Belgique et Italie*, Mémoire de DEA sous la direction de Didier Plassard, Rennes 2, 2002, p. 27.

³ Pour des développements sur ce sujet on pourra lire notamment les travaux de Sophie Bérout sur la CGT.

⁴ « Le sentiment s'est fait jour, dans les cercles officiels de la politique, que sur un certain nombre de questions importantes il n'y avait pas de réelle différence entre les positions de la droite et de la gauche. »⁴ L'objet du

gauche au pouvoir sur la période est clivé en son sein et ne fonctionne donc plus comme une entité polarisée a pu un certain temps fausser l'impression générale, le clivage gauche / droite s'efface en fait moins qu'il ne se complexifie, le parti socialiste ne fonctionnant plus unilatéralement comme parti de gauche, ses dirigeants s'approchant plus des démocrates américains que de l'illustre ancêtre de la SFIO Jean Jaurès :

« [Ces années 1980] ont été marquées par " la fin sans fin " du politique, une tentative impossible pour y mettre fin, notamment en dépolitisant l'idée de changement. Avant, le changement était un concept politique, lié à un projet, une volonté, une force critique. Les années 1980 inaugurent la « naturalisation » du changement : un certain discours idéologique lui donne la forme d'un phénomène mécanique, inexorable, sorte de fatalisme incapacitant. » ¹

Ce constat doit en réalité être nuancé parce que, s'il est incontestable pour la décennie 1980, la situation évolue au cours de la période qui nous occupe, et notamment depuis le début du XXI^e siècle, le référendum sur la Constitution Européenne ou l'élection présidentielle de 2007 venant raviver à la fois l'intérêt des citoyens pour la chose politique et leur appréhension clivée de l'échiquier politique. Mais nous verrons que cette évolution ne transparaît que de manière marginale dans les discours comme dans l'œuvre des artistes de la cité du théâtre postpolitique.

iv. La fin de la politique comme fin du politique ?

Pour J. Rancière, l'un des plus fins observateurs critiques de la fin de la politique, cette dernière découle de la fin d'un rapport optimiste au temps (la fin de la promesse) qui lui-même est le fruit d'un certain désenchantement du monde et partant du monde politique ², autrement dit le fruit d'une conception désenchantée de la politique comme le serait notre monde contemporain. ³ Pour J. Rancière cette conception de la politique vidée de toute inscription temporelle et optimiste dans l'avenir provient d'une lecture erronée du passé, qui voudrait que le processus de révolution soit achevé, laissant place à « un temps homogène, dans une temporalité délestée de la double royauté du passé et du futur. » ⁴ Nous reviendrons sur cette contestation par J. Rancière de la fin – achèvement et impossibilité – de la politique comme révolution, car son point de vue éclaire la compréhension d'un théâtre contemporain

consensus est « l'existence d'un lien nécessaire entre économie de marché et démocratie représentative », in Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Champs Flammarion, Paris, 1994, p 32.

¹ François Cusset, « La mort des idéologies est l'idéologie des années 1980 », propos recueillis par Eric Aeschmann, *Libération*, 04 novembre 2006.

² Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, *op. cit.*, pp. 23-24.

³ *Ibid*, p. 25.

⁴ *Idem*.

de lutte politique. Pour l'heure nous insisterons sur le constat qu'il fait de la conception du politique et qui, bien qu'erronée à ses yeux, prévaut à l'heure actuelle. C'est ce même constat que livre Pascal Perrineau, professeur à Sciences Po Paris et directeur du Centre de recherche sur la vie politique française (CEVIPOF), quand il estime que « les politiques doivent faire le deuil de la politique révolutionnaire, de cette religion séculaire qui a sévi jusqu'au début des années 80, celle qui disait aux citoyens : "Nous allons changer votre vie. "»¹

La fin de la politique fondée sur la promesse équivaut parallèlement à la fin d'une politique fondée sur le conflit et notamment sur la polarisation gauche/droite du paysage politique français. On trouve chez Jacques Rancière l'idée théorisée par Marc Augé selon laquelle la France, pays pourtant fortement marqué par le clivage gauche/droite depuis deux siècles, fait depuis les années 1980 l'apprentissage d'un discours du consensus « à partir du moment où le sentiment s'est fait jour, dans les cercles officiels de la politique, que sur un certain nombre de questions importantes il n'y avait pas de réelle différence entre les positions de la droite et de la gauche. »² L'âge post-moderne peut ainsi se définir comme celui de la fin des fins, fin des méta-récits, fin d'une conception téléologique de l'Histoire, fin d'une définition de l'homme comme sujet en voie d'émancipation héritée des Lumières. Nous avons eu l'occasion de développer les conséquences de l'origine historique de l'effondrement de cette conception de l'histoire qu'est la Deuxième Guerre Mondiale et d'aborder le second coup, fatal, porté par l'effondrement du bloc soviétique. La chute du communisme n'a pas simplement détruit un système politique concret, elle est venue achever l'implosion de la conception de l'homme, de l'histoire et de la politique, comme le précise Myriam Revault d'Allonnes à partir du même constat d'une fin de la promesse qu'évoquait J. Rancière :

« La chute du communisme n'a pas seulement vu s'effondrer un système de domination : système caractérisé par une idéologie d'Etat visant à un certain accomplissement de l'humanité. Elle a aussi accéléré la perte ou le vide de sens. Comme l'écrit Emmanuel Lévinas, nous avons aujourd'hui "vu disparaître l'horizon qui nous apparaissait, derrière le communisme, d'une espérance, d'une promesse de délivrance. Le temps promettait quelque chose. Avec l'effondrement du système soviétique, le trouble atteint des catégories très profondes de la conscience européenne." La chute du communisme s'est accompagnée non seulement d'un effondrement du mythe révolutionnaire, mais d'un ébranlement très profond des catégories de pensée qui soutenaient la réflexion politique. Car la disparition de cet horizon d'espérance fait advenir un temps sans promesses. Elle prive l'idée d'émancipation de ses repères messianiques. »³

¹ Pascal Perrineau, *Le Nouvel Observateur*, 6 juin 2002.

² Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Champs Flammarion, Paris, 1994, p. 32.

³ Myriam Revault d'Allonnes, *Le dépérissement de la politique – Généalogie d'un lieu-commun*, Champs Flammarion, Paris, 1999, p. 208. Cité par Marine Bachelot, *op. cit.*, p. 24.

v. *Bilan : La fin de la promesse.*

La référence à la Shoah avait d'abord donné lieu à un renforcement du projet critique marxiste, destiné à combattre le « plus jamais ça. » Mais la découverte de la banalité du mal et de ce que l'homme peut faire à l'homme vont prendre un sens nouveau en fonction de l'évolution du statut du projet marxiste, reformulé par l'Ecole de Francfort, puis remis en question, à mesure que le communiste réel révèle ses décalages voire ses sanglantes oppositions à l'idéal qu'il était censé servir. Le génocide, de plus en plus interprété de manière déshistoricisée, va tendre alors progressivement à fonder un pessimisme anthropologique radical, qui suppose une remise en cause radicale de l'idéologie des Lumières. L'idée d'une orientation de l'histoire vers un progrès de l'humanité est invalidée, de même que sont plus ou moins évacués du discours public les grands actants politiques sociaux de l'histoire, l'Etat-Nation et les classes en luttés. Dans le même temps, le mouvement de professionnalisation de la politique et l'effondrement des corps intermédiaires renforcent le processus de dépolitisation de la société. Quelles sont les conséquences de ce changement d'ère idéologique – dépolitisation, effondrement du projet critique – dans la définition de la culture, de l'art et du théâtre ?

Chapitre 2.

Le triomphe paradoxal d'un théâtre de l'échec de la culture.

La référence explicite la plus fréquente pour justifier le changement d'ère pour la culture n'est pas l'effondrement de la perspective révolutionnaire mais l'Holocauste, qui paraît avoir à jamais bouché l'horizon de toute espérance en l'humanité et singulièrement de toute foi dans le rôle civilisateur de la culture pour un certain nombre d'intellectuels et d'artistes. Théodor Adorno avait ainsi affirmé en 1955 qu'« écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance, ce qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire après Auschwitz »¹, précisant ensuite que ce propos provocateur visait moins l'art que la culture, bonne à jeter aux oubliettes de la modernité puisque « Auschwitz a prouvé de façon irréfutable l'échec de la culture. »² C'est donc une conception inédite de la culture qui va prévaloir désormais.

1. L'échec de la culture définie dans son articulation au progrès de la civilisation.

a. Renouveau de la référence à l'Holocauste dans les années 1980. « La Shoah », événement impensable, irréprésentable, déshistoricisé, origine d'une rupture radicale pour la politique et pour l'art.

Le changement de paradigme axiologique et l'avènement d'un monde post-moderne, post-humaniste, post-marxiste, post-politique, désillusionné, en rupture avec les espoirs passés et sur-conscient de la vacuité de tout espoir accréditent l'idée que l'on pourrait marquer le début de notre période au sceau d'un pessimisme politique voire d'une exaltation du nihilisme idéologique dont le théâtre se ferait la caisse de résonance. Rappelons encore une fois que cette interprétation de la Shoah comme remise en cause ne date pas des années 1940 mais des années 1950-1960. La pensée de Theodor Adorno est ensuite réactivée par Mai 68, qui renforce la référence au nazisme comme preuve de l'échec de la culture. Le rapport de la commission culturelle au Plan de 1971 mettait ainsi en exergue cette citation : «

¹ Theodor Adorno, *Prismes. Critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par G. et R. Rochlitz, Payot, Paris, 1955, p. 26.

² Theodor Adorno, *La dialectique négative*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Payot, Paris, 1978, p. 348.

C'est dans l'Europe cultivée qu'est né le nazisme avec son scandaleux mépris de l'homme. »¹
Cette mise en doute du pouvoir civilisateur de la culture, de sa qualité de rempart contre la barbarie, potentiellement présente en tout homme, semble irrémédiable et informe donc la compréhension de l'évolution des politiques culturelles. L'Holocauste va ressurgir en force dans le paysage intellectuel des années 1980, mais l'évolution de l'horizon idéologique conditionne une signification nouvelle de la référence, tant pour ce qui concerne la pensée d'une possibilité du politique – ou la possibilité d'une pensée politique – que pour ce qui concerne la définition de l'art. Le film de Claude Lanzmann va à ce titre jouer un rôle considérable, jusque dans le changement de terminologie.

i. Shoah de C. Lanzmann : un manifeste de l'art post-.

Le terme de *Shoah*, mot hébreu qui signifie catastrophe ou anéantissement, fait spécifiquement référence au génocide des Juifs et suggère une spécificité du « judéocide »² contribuant à extraire l'événement du cours de l'histoire pour l'élever au rang de concept métaphysique. Ce terme est repris en force en France après 1985 avec la sortie du film *Shoah* de Claude Lanzmann.³ Ce film-fleuve qui dure presque dix heures distingue logique concentrationnaire et logique d'extermination pour se centrer sur la seconde, et porte spécifiquement sur l'extermination des Juifs comme l'indique son titre même. Ce film refuse les images d'archives de l'époque,⁴ car il ne s'agit pas d'inscrire cet événement dans l'histoire mais de lui conférer un double statut de fondation du temps présent et d'événement atemporel, unique, comme le dit C. Lanzmann, « la Shoah est un événement inaugural, hors chronologie, qu'il est vain de vouloir comparer à une actualité récente ou non. »⁵

¹ Fernando Debesa, Unesco, 1970, *Rapport de la commission des affaires culturelles : l'action culturelle*. Commissariat Général au Plan, préparation du VIème Plan, 1971. Cité par Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Pluriel, 2004, p. 277.

² Source : Jean-Pierre Azéma et François Bédarida, article « Shoah », in *1938-1948, Les années de tourmente de Munich à Prague, Dictionnaire critique*, Flammarion, 1995.

³ Source : Michel Doussot, *Télescope*, n° 183, 31 janvier 1998.

⁴ Contrairement à *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais – qui constituait la référence cinématographique depuis 1955.

⁵ Claude Lanzmann, rencontre avec les collégiens et lycéens de la ville de Bergerac, janvier 2000. Propos recueillis par Philippe Mallard, professeur d'histoire et de géographie, et retranscrits sur Internet à l'adresse suivante : http://www.cndp.fr/Tice/teledoc/dossiers/dossier_shoah.htm

ii. *L'art : De la représentation historicisée d'un événement à l'expérimentation de l'irreprésentable.*

Il ne s'agit plus de représenter l'irreprésentable mais de témoigner pour les uns, et pour les autres – les spectateurs – d'éprouver « l'affreuse expérience » comme le dira Simone de Beauvoir. Le film se fonde sur la notion de témoignage, des bourreaux comme des victimes, et s'ouvre sur ces paroles de Simon Srebnik : « On ne peut raconter ça. Personne ne peut se représenter ce qui s'est passé ici. Impossible. Et personne ne peut comprendre cela. Et moi-même aujourd'hui... Je ne crois pas que je suis ici. Non, cela, je ne peux pas le croire. » Dans ce film C. Lanzmann théorise non seulement l'impossibilité mais le scandale qu'il y a à vouloir comprendre cet événement :

« Cette envie de comprendre est un refus de voir mentalement de face le projet, c'est l'éviter, le contourner pour ne pas voir le génocide. Je refuse cette latéralité. Quand on entre dans la chaîne des raisons, on n'est pas loin de la justification. Le refus de comprendre a été pour moi une condition nécessaire. Cet « aveuglement », c'était la clairvoyance même. »

C'est à ce moment là que **revient en force l'idée d'Adorno d'un événement irreprésentable, incompréhensible et fondateur à ce titre d'une rupture radicale pour l'art – fondé sur la notion de représentation – et la culture – fondée sur la notion de civilisation et de progrès.** Plus que l'existence des camps d'extermination eux-mêmes, c'est cette interprétation récente de la Solution Finale qui explique le théâtre d'après la catastrophe. Le postmodernisme signe l'échec de l'universalisme, ainsi que l'impossibilité à appréhender le monde dans sa globalité. D'abord parce qu'il est impossible de saisir d'emblée toutes les données, trop complexes et parce qu'ambitionner une lecture globale du monde est dangereux. C'est ce qui explique entre autres la valorisation des points de vue fragmentaires, kaléidoscopiques sur le monde, fondateurs d'un même mouvement d'une pensée critique et d'une esthétique. « L'art post- » a été nous semble-t-il bien décrit par l'ancien directeur des Beaux-Arts de 1989 à 1996 et professeur de philosophie à l'Université de Paris I, Yves Michaud¹, et son analyse nous paraît dessiner le cadre théorique global dans lequel situer ensuite le cas particulier du théâtre.

¹ Yves Michaud, « L'art contemporain dans le post-post », chapitre 2, *L'art à l'état gazeux* (Stock 2003), réédition Hachette Littérature 2006.

iii. *La fin de l'art comme utopie.*

Partant de la définition de l'utopie comme non-lieu et préfiguration d'un lieu futur, constitution d'un modèle théorique comme première étape de sa réalisation à venir, Yves Michaud voit l'évolution générale de la fin de l'utopie affecter l'art en particulier, se traduisant par la fin de l'articulation entre projet artistique et projet social émancipateur découlant d'une conception téléologique de l'histoire orientée vers un progrès – autrement dit, la fin de l'art moderne, qu'il situe des années 1905-1906 à l'épuisement des dernières avant-gardes dans les années 1975-1978 :

« Durant le XX^e siècle artistique tout mouvement et toute innovation ou presque prendront l'étiquette d'un -isme, jusqu'au nouveau réalisme et au minimalisme des années 1950-1960. Ces mouvements, y compris les plus conservateurs comme le réalisme socialiste, mettent tous en avant des programmes formels de création formulés dans des manifestes, une ambition sociale et politique révolutionnaire qui s'exprime dans des manifestes, et ils s'accompagnent en général d'une métaphysique plus ou moins élaborée et systématisée de la vie et de la réalité. Leur existence même et la radicalité de leur ambition témoignent, chaque fois, d'une recherche de totalité et d'absolu poussée le plus souvent jusqu'à l'intolérance. [...] Toutes ces démarches sont indissociables de conceptions fortes et explicites de la fonction politique, sociale et culturelle de l'art. On chercherait en vain un art moderne « apolitique », même et surtout quand l'art pour l'art est posé comme le principe de la création. »¹

Comment s'est opéré le passage d'un art moderne toujours politique à un art post-moderne et postpolitique ?

iv. *La « dé-définition » de l'art² : Fin de la référentialité et autotélicité.*

Les années 1970 sont, selon Y. Michaud, celles où l'art se dé-définit et se dés-esthétise, c'est-à-dire perd ses éléments de plaisir et de beauté.³ L'œuvre explose alors en ses composants, qu'il s'agisse des matériaux – on réfléchit sur le support /la surface – ou alors de la relation entre l'œuvre et l'artiste. Cet éclatement d'ordre spatial pourrait-on dire va de pair avec la fin de la dimension symbolique de l'art, puisque les œuvres « ne visent plus à représenter ni à signifier. Elles ne renvoient pas à un au-delà d'elles-mêmes : elles ne symbolisent plus. Elles ne comptent même plus en tant qu'objet sacralisé mais visent à produire directement des expériences intenses et particulières. »⁴ Le dogme moderne s'affaiblit du fait de la crise du projet social ou humain de l'art mais également du fait de la

¹ *Ibid*, pp. 71-72.

² Harold Rosenberg, *La dé-définition de l'art*, éditions Jacqueline Chambon, 1992.

³ Yves Michaud, *op. cit.*, p. 93.

⁴ *Ibid*, p. 100.

fin de l'inscription dans une tradition artistique. « C'est la fin de toute référence à une tradition, quelle qu'elle soit : il n'y a plus que de l'après. »¹ La rupture radicale avec les traditions artistiques comme avec le projet social de l'art s'accompagne donc de l'omniprésence de l'auto-référentialité, puisqu'il est devenu inutile de viser un référent du réel ou du passé. « L'art [...] ne prétend plus délivrer un message métaphysique, religieux ou philosophique sur le sens de l'existence : il n'en donne plus que sur lui-même. »² Ce passage d'un art de la transcendance à l'immanence rejoint d'ailleurs le constat déjà formulé par J.-F. Lyotard à propos de l'architecture post-moderne, qui se fonde sur la citation de formes artistiques passées mais en les découplant de toute inscription dans la filiation à ces références en tant qu'elles s'articulaient à un projet social :

« La disparition de l'Idée d'un progrès dans la rationalité et la liberté expliquerait un certain « ton », un style ou un mode spécifique de l'architecture postmoderne. Je dirais: une sorte de « bricolage » ; l'abondance des citations d'éléments empruntés à des styles ou à des périodes antérieurs, classiques ou modernes [...] »³

Les citations sont là désormais pour marquer une distance et non plus une filiation entre les esthétiques et entre les époques. Dégagée de toute inscription antérieure et extérieure, s'agit-il d'un renforcement de l'œuvre d'art dans son unicité et son intégrité ? Non, parce que l'art s'aborde désormais sur le mode de l'expérimentation et non plus du modèle organique ou de l'utopie.

v. Autotélicité, auto-référentialité et fin du chef d'œuvre : l'art comme expérimentation.

L'œuvre ne se construit pas comme un tout organique partant de règles préétablies, elle construit ses propres règles. Plus encore, une partie d'elle-même tient à l'élaboration de ces règles. L'art postmoderne est toujours aussi un méta-art qui, loin de se référer à des règles préexistantes et extérieurement établies, cherche précisément ses règles et ses catégories, et se réfléchit en se créant, est à soi-même sa propre norme et son propre commentaire.⁴ La conception de l'œuvre comme lieu d'élaboration et d'expérimentation de nouvelles règles pourrait faire penser que le modèle est celui de l'utopie, à ces deux différences radicales près : l'art postmoderne n'est plus tourné vers un extérieur (alors que l'utopie vise à établir

¹ *Ibid*, p. 96.

² *Ibid*, p. 99.

³ J.- F. Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, op. cit., p. 108.

⁴ *Ibid*, p. 31.

de nouvelles règles de référentialité) ni vers un futur, le terme postmoderne étant « à comprendre selon le paradoxe du futur (post-) antérieur (modo). »¹

vi. Art postmoderne, théâtre postmoderne.

Ces qualificatifs – méta-art, abondance des citations et de l'intertexte, collage et mélange – se transposent fort bien au théâtre contemporain, de même que l'effondrement du sujet semble avoir pour corollaire celui du personnage et la fin des grands récits celle de l'action dramatique : « La fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périls, les grands périples et le grand but. Elle se disperse en nuages d'éléments langagiers narratifs, mais aussi dénotatifs, prescriptifs, descriptifs, etc, chacun véhiculant avec soi des valences pragmatiques *sui generis*. »² L'art n'est plus historicisé, parce qu'il a affaire à l'irreprésentable. Il ne saurait plus être articulé à un projet critique, parce qu'un tel projet est invalide – alors il se fait méta-discursif, auto-référentiel et intertextuel. Et cette évolution du contexte idéologique n'affecte pas uniquement la définition de l'art mais également celle de la culture.

b. Dépolitisation et présentisme.

La dépolitisation, entendue comme rapport au temps et à l'histoire spécifique, constitue un facteur d'explication des différences constatées entre les idéologies de André Malraux et de Jack Lang, comme le montre P. Urfalino, utilisant la terminologie mise au jour par François Hartog³. La politique culturelle malrucienne est indissociable « d'une philosophie, d'un culte de l'art et de la prégnance de la figure française de l'intellectuel, alors identifiée à celle de l'écrivain [4] »⁵, qui tous trois découlent de la vision d'une « Histoire en majuscule où le présent s'arrache au passé pour anticiper les leçons du futur. »⁶ C'est ce qui expliquait également la coupure entre culture et connaissance, et donc entre le Ministère des Affaires Culturelles et celui de l'Éducation Nationale, le premier étant précisément chargé de « faire participer à une culture vivante, qui parce qu'elle est le " style spirituel et sensible de l'existence collective actuelle " ne peut faire l'objet d'une éducation - " seul ce qui a cessé

¹ *Idem*.

² J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne, op. cit.*, p. 8.

³ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Seuil, 2003.

⁴ Toutefois les conditions de ce triple rapport au temps, à la politique et à l'art étaient déjà fragiles dès l'époque de Malraux et Picon.

⁵ P. Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, Pluriel, 2004, pp. 386-387.

⁶ *Idem*.

de vivre peut être enseigné¹. " »² A l'inverse, les politiques culturelles mises en place par les socialistes doivent s'interpréter dans un tout autre rapport au temps, puisqu'en 1982, « dans son fameux discours de Mexico, le nouveau ministre de la Culture, malgré une référence de circonstance à la France de la Révolution, congédie l'Histoire puisqu'il affirme que "nous ne sommes qu'au tout début, et au fond que le monde est un matin et est encore à inventer et à créer. " L'action de l'Etat se situe ainsi à la pointe d'un présent indéfiniment reconduit et replié sur lui-même. »³ Cette rupture avec une conception téléologique de l'histoire et l'avènement d'un temps présent éternel induit également une rupture dans l'extension de la culture. C'est parce qu'il « n'y a plus d'histoire édifiante »⁴ qu'il « n'est plus enfin question d'art ou d'œuvre de l'humanité, mais de création, d'innovation, ou d'invention. »⁵ Pour J. Lang, l'universalité n'est plus possible, encore moins souhaitable, car elle constitue en réalité un « masque rhétorique de l'imposition d'un système aussi particulier que dominateur. »⁶ Le seul fondement de la culture est désormais « la lutte de tous les hommes pour la reconnaissance de leur différence. »⁷

c. La valorisation de l'art comme contestation dépolitisée.

Cette évolution refond donc en profondeur la conception de l'art et de la culture. Reprenant les slogans de Mai 1968 – peut-être aussi pour mieux faire table rase de la période Duhamel⁸ – les hauts dirigeants du Ministère de la Culture socialiste vont définir l'art comme une énergie rétive à tout pouvoir, et dont la force de contestation même ne saurait supporter d'être canalisée par une critique rationnelle à visée constructive. La culture n'est pas à intégrer à une ambition de construction et à un mouvement politique organisé, elle est contestation. Tels sont les propos de Claude Mollard, membre du cabinet de J. Lang :

« L'art n'est pas simple ornement mais exigence vitale de création, anticipatrice et dénonciatrice à la fois. L'artiste est trop souvent ignoré, méprisé, bafoué par un système culturel et social conservateur,

¹ Gaétan Picon, *La culture et l'Etat*, conférence prononcée à Béthune le 19 janvier 1960.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 389.

⁴ *Ibid.*, p. 354.

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ Le premier Ministère de la culture socialiste n'est cependant pas le point origine de la nouvelle conception de la culture : « Cette rhétorique catastrophe a son origine dans l'après 68, elle a eu pour terreau la commission culturelle du VI^{ème} Plan, [...] et fut habilement poursuivie par l'équipe de Duhamel, rue de Valois, de 1971 à 1973. Elle fut mêlée dans les années 1970 à un discours sur la communication : les hommes ne se comprennent plus, Babel déjà, Jacques Rigaud évoquait un « schisme culturel. » P. Urfalino, *op. cit.*, p. 390.

fondateur d'ordres et de règles. La réflexion sur l'artiste et la société est inséparable de toute recherche sur l'avenir. [...] Réfléchir sur l'art, c'est d'abord s'interroger sur soi. »¹

La définition de la culture comme contestation réapparaît régulièrement depuis 1989 comme en témoigne ce propos du Ministre de la Culture Renaud Donnedieu de Vabres en novembre 2006, qui estime qu'il « est important de laisser à l'artiste ce degré de liberté supplémentaire, par rapport au commun des mortels, qui lui permet de représenter et dénoncer les maux de notre société. »² L'artiste a pour tâche la représentation et la dénonciation des maux de la société, et la critique qu'il formule à l'égard de la société est liée à son statut privilégié vis-à-vis des autres membres de la société, quasi « aristocratique ». ³ Son rôle de contre-pouvoir démocratique est institutionnalisé puisque cette définition est voulue par les pouvoirs publics eux-mêmes. Et l'on voit bien le reproche de récupération qui peut être adressé à cet art de contestation institutionnalisé, de même que l'innocuité que son systématisme peut conférer à cette posture critique – nous y reviendrons dans notre étude du théâtre politique œcuménique. Mais cette posture critique peut également passer par un rejet de toute appartenance politique. Cette fonction critique de l'artiste est extrêmement ambiguë en ce qu'elle se démarque des affiliations explicitement partisans que revendiquaient les artistes proches du parti communiste notamment, jusqu'aux années 1970. **La fonction critique de l'artiste provient désormais de son statut d'artiste et non plus de ses prises de position politiques personnelles.** De plus en plus, la fonction critique passe par la révolution formelle à l'exclusion d'un contenu politique contestataire précis. Ainsi J. Lang définit en 1979 le rôle social de l'art en ces termes déjà : « La part faite à la création se mesure à l'agitation qu'elle provoque dans le domaine des formes, des goûts, des idées. »⁴ La dimension contestataire de l'art est donc affirmée et semble passer par un recentrage sur la dimension esthétique et non politique de l'art, ce qui se fonde à la fois sur le constat d'échec de la culture, et sur une dépolitisation des hommes de théâtre, dans un contexte où la répétition à satiété de l'échec de la culture va paradoxalement accompagner son triomphe en tant que catégorie d'intervention publique. Les années 1980 sont en effet celles d'un triomphe paradoxal de la culture et du Ministère de la culture, dont les artistes de théâtre vont être les premiers bénéficiaires.

¹ *Le mythe de Babel*, Claude Mollard, Grasset, 1984, Avant-propos.

² Renaud Donnedieu de Vabres, cité dans « L'enfance de l'art mise en examen », Edouard Launet, *Libération*, 20 novembre 2006.

³ Luc Boltanski, in « Vers un renouveau de la critique sociale », Entretien avec Luc Boltanski et Eve Chiapello, recueilli par Yann Moulier Boutang, *Revue Multitudes*, mis en ligne novembre 2000, disponible à l'adresse <http://multitudes.samizdat.net/-Mineure-Nouvel-esprit-du-.html>

⁴ Jack Lang, cité par P. Urfalino, *op. cit.*, p. 390.

2. Les années 1980 ou le triomphe paradoxal de la culture et de son ministère.

L'avènement des socialistes au pouvoir et de J. Lang au Ministère de la Culture en 1981 ouvre une ère marquée par des ruptures à différents niveaux et sur laquelle il importe de revenir pour mieux comprendre la complexité du paysage culturel et théâtral tel qu'il se donne à voir en 1989. On peut en effet considérer que durant la décennie 1980 le théâtre devient de plus en plus politique au sens où l'implication de l'Etat dans la culture va être théorisée comme elle ne l'avait jamais été jusqu'alors, au point que l'on puisse véritablement parler d'un triomphe de l'Etat culturel. Mais dans le même temps – et nous verrons que cette concomitance est loin d'être fortuite – deux notions fondatrices jusque là vont éclater et se redéfinir considérablement, celle de culture, et celle de théâtre politique.

a. Le triomphe d'une définition légitimiste du « théâtre politique » au moment même où le contenu politique des spectacles tend à s'estomper.

L'on peut considérer les années 1980 comme un triomphe du « théâtre politique » si l'on se fonde sur une définition légitimiste du terme politique, selon la terminologie définie dans notre introduction. Cette définition est assez restrictive, en termes d'acteurs impliqués, puisqu'elle exclut la prise en compte des questions abordées au niveau de ce qu'on appelle la société civile, autrement dit les acteurs publics, pour s'en tenir aux institutions émanant de manière directe et indirecte de l'Etat, et qu'elle se fonde également sur le niveau national et non local.¹ Cette approche élitiste exclut de fait ceux qui, pour des raisons de domination économique, sociale et culturelle, sont exclus de la politique au sens institutionnel et citoyen du terme. Centrer la définition sur le rapport à l'univers politique institutionnel est problématique en ce que cela met par principe l'accent sur la dimension spécialisée de la politique, et ne peut donc qu'aboutir au constat que les profanes sont exclus de cet univers – nous reviendrons sur les enjeux de cette définition dans notre troisième et notre quatrième cités. Appliqué au théâtre politique, le choix de cette définition impliquerait de limiter notre objet d'étude aux pièces et spectacles qui se rapportent au gouvernement de la société dans son ensemble, à l'exclusion de ceux qui traitent de problèmes spécifiques à telle ou telle communauté.

¹ Il s'agit d'une approche que l'on pourrait qualifier d'approche « par le haut » conçue par son opposition à la politique par le bas sur laquelle nous allons revenir.

L'approche légitimiste de la politique ne suffit donc pas à envisager le théâtre politique. Parce que le théâtre subventionné ne fonctionne pas comme un théâtre politique officiel, l'Etat français n'ayant jamais imposé un genre esthétique et idéologique à la manière du réalisme soviétique. Parce que la subvention publique n'est pas uniquement le fait de l'Etat et joue aussi – de plus en plus – au niveau local et non national. Et enfin parce que cette définition du théâtre politique comme théâtre public revient à éliminer le théâtre privé de l'étude du théâtre politique, et par exemple à évacuer de notre débat un spectacle comme *Elf, la pompe Afrique*, joué hors du réseau du théâtre subventionné. Le nombre croissant de co-financements et de co-impulsions au niveau local entre partenaires sociaux et culturels, entre associations et structures culturelles privées ou publiques implique de ne pas limiter notre étude aux spectacles financés par le Ministère, d'où la nécessité pour nous d'envisager également d'autres définitions du politique moins restrictives... et au titre desquelles les années 1980 sont à appréhender comme une période bien plus complexe, de redéfinition du terme même de culture, et de dépolitisation du théâtre et de ses acteurs, artistes et administrateurs.

b. La culture comme passage de l'ombre à la lumière.

1981 marque en effet une rupture dans l'histoire des politiques culturelles. La culture occupe, pour la première fois depuis 1959, une place primordiale dans le programme politique global d'un parti ce qui induit un poids inédit du Ministère de la Culture au sein d'un gouvernement. « André Malraux avait su faire de la politique culturelle un pan du projet social du général De Gaulle. En 1981, c'est tout un projet de société qui a semblé pouvoir s'incarner dans une nouvelle politique culturelle. »¹ 1981 a poussé encore plus loin le poids politique du Ministère de la Culture, car c'est la première fois qu'aucune raison de pure contingence ne préside au choix de Ministre de la Culture :

« Malraux fut amené à créer le Ministère, parce qu'il était devenu indésirable au ministère de l'Information, Duhamel souhaita et obtint un ministère dont l'importance était alors très en-deçà de ce que son poids politique dans la majorité gouvernementale lui destinait, à cause de sa maladie. A l'inverse, depuis Jack Lang, le portefeuille de la culture n'a échu qu'à des hommes [et femmes] d'une envergure politique importante. Ce poids politique récemment acquis tient sans doute au doublement du budget [...] et aussi à la visibilité et à la popularité qu'a su y conquérir Jack Lang. »²

¹ P. Urfalino, *op. cit.*, p. 307.

² *Idem.*

Ceci s'explique par plusieurs facteurs, comme la personnalité de J. Lang – charismatique pour les uns, mégalomane pour les autres – et sa relation avec Mitterrand, mais aussi et surtout par le rôle des artistes et intellectuels durant la campagne présidentielle et dans l'accession au pouvoir des socialistes, ainsi que par le fait que « les soutiens les plus actifs du PS se recrutent largement parmi les classes moyennes à fort capital culturel, qui forment en même temps les principaux bénéficiaires de l'action culturelle publique. »¹ Une fois au pouvoir, la grande et incontestable nouveauté du ministère Lang va être d'abord économique avec le doublement du budget en 1982, et corrélativement administrative. Le soutien de Mitterrand à l'ambition de son Ministre se veut absolu puisque, insistant sur l'enjeu social de « l'égalité d'accès à la culture », il évoque rien moins qu'un « New Deal de la culture ».² La rhétorique de légitimation de la culture subit également des modifications dont les conséquences vont se faire progressivement sentir. Pour justifier l'importance des financements demandés, Lang utilise dans son célèbre *Discours de Mexico* un slogan qui fera date mais finira par se retourner en son contraire : « Culture et économie : même combat. » Le rapprochement est favorisé par la conception de la culture centrée non plus sur l'œuvre mais sur le processus de création, qui rend poreuses les frontières entre création artistique et innovation technique, par le déplacement de l'intérêt de l'œuvre achevée, dispensatrice de sens, vers la création comme acte de « performance » autorise la parenté entre activité artistique, esprit d'entreprise et production. »³ L'idée de J. Lang selon laquelle « la création peut être le moteur de la renaissance économique »⁴ va aboutir à l'idée que la culture est un marché, et ce processus va être renforcé par le mouvement parallèle et précédemment décrit d'institutionnalisation de la culture avec le développement d'une classe de managers culturels. La diffusion de la loi de Baumol⁵ et l'importation de modèles d'analyse économique vont contribuer à renforcer tout au long des années 1980 la conversion des institutions culturelles au langage de la gestion. Le triomphe de la culture comme champ institutionnel

¹ Vincent Dubois, *Politiques culturelles : Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, 1999, p. 235.

² François Mitterrand, *Discours de Mexico*, colloque de l'Unesco consacré au thème « Changement social et création », 19 mars 1981.

³ P. Urfalino, *op. cit.*, p. 356.

⁴ *Idem.*

⁵ Définition de la *Loi de Baumol* : Les entreprises de spectacle vivant sont inéluctablement condamnées au déficit pour plusieurs raisons liées les unes aux autres (impossibilité à automatiser leur production artistique, la production artisanale de pièces uniques, la soumission à des coûts de production incompressibles élevés allié à la limitation de la diffusion). Le spectacle vivant présente donc par rapport aux produits reproductibles un différentiel de productivité qui entraîne un différentiel des coûts. L'intégralité des coûts ne saurait être transmise dans les prix et les recettes de marché sous peine de faire du spectacle vivant un produit de grand luxe ou de réduire drastiquement ses moyens matériels d'expression (pièces à deux personnages, sans décor). En continuant de rémunérer l'ensemble des facteurs et acteurs sans disparité par rapport aux secteurs à forte productivité, avec des recettes progressant moins rapidement que les coûts, les déficits se créent. L'analyse de Baumol se conclut donc sur le constat que les entreprises de spectacle vivant ne peuvent survivre grâce aux seules ressources obtenues des spectateurs. D'où la nécessité d'autres financements, qu'il s'agisse du mécénat privé ou du secteur public.

s'accompagne d'un passage de relais de la vocation politique à la légitimation économique, et en termes d'acteurs, des militants de la culture à des managers professionnels.

c. 1981-1993. Professionnalisation et dépolitisation des acteurs culturels : Managers vs militants.

Le processus de professionnalisation des métiers de la culture va fortement s'accroître durant la décennie 1980. Le passage de relais s'effectue des militants culturels et autres bénévoles vers des professionnels dotés de diplômes et formations spécifiques ainsi que de la rhétorique et des références afférentes.¹ La culture devient peu à peu un marché très concurrentiel sur lequel s'engagent les universités, les organismes de formation privés et publics. Les DESS se multiplient à partir de la seconde moitié des années 1980. Certains se spécialisent dans les industries culturelles (le DESS de gestion des institutions culturelles de Paris-Dauphine), d'autres dans la fonction publique locale (DESS d'administration locale de la faculté de Reims). En 1992 on recense 430 diplômes universitaires pour l'ensemble des filières artistiques et culturelles dont 19 consacrées spécifiquement à la gestion culturelle et 11 à l'animation culturelle. Les grandes écoles comme Sciences Po, l'ENA puis même HEC et ESC Dijon intègrent une composante culturelle à leur formation, sous forme d'option. Ces formations sont extrêmement diverses tant dans leur mode de financement (public ou privé) que dans leur destination à l'intérieur du champ culturel. Tout l'enjeu consiste dès lors à former une classe de travailleurs dotés de compétences les plus larges possibles, au sein d'organismes qui fonctionnent sur un mode propédeutique. Claude Mollard fonde en 1987 l'Institut Supérieur de Management Culturel, qui pratique une forte sélection mais garantit le placement des diplômés, son fondateur ayant l'ambition de créer « une sorte d'ENA des métiers de la culture, à la fois troisième cycle supérieur et école d'application. »² Cet organisme privé bénéficie d'un important comité de parrainage (Pierre Boulez, G. Duby...), et son équipe pédagogique est constituée de membres ayant occupé les plus hautes responsabilités (Faivre d'Arcier...) Cette institution exprime par son fonctionnement même le profil idéal de l'acteur culturel, défini par son réseau et par sa compétence de généraliste. En effet la formation est marquée par la forte hétérogénéité des compétences acquises, les disciplines universitaires traditionnelles telles l'économie, la sociologie ou le droit côtoyant d'autres, plus récentes et moins considérées comme la gestion, l'administration ou encore le

¹ La réflexion était déjà amorcée dès la fin des années 1970 comme en témoigne le dossier de la revue *Autrement* : « La culture et ses clients, que veut le public : saltimbanques ou managers ? » *Autrement* n°18, avril 1979.

² Claude Mollard, *Profession : Ingénieur culturel*, (1987, La Différence), Paris, Charles Le Bouil, 1989, pp. 27-28. Cité par V. Dubois.

marketing. Des disciplines spécifiques sont créées, souvent dénommées au gré des enseignants qui les inventent, telles les « outils du management culturel », « l'ingénierie culturelle », la « sémiologie de la communication culturelle », ou encore « la communculture ». ¹ Ce processus de professionnalisation passe par une double logique de dépolitisation et de reconversion idéologique des acteurs culturels qui s'effectue sur le même mode que celui des élites intellectuelles post-soixantuitardes. Ce n'est donc pas tant le renouvellement du personnel que les stratégies de reconversion d'une partie des fonctionnaires de gauche aux techniques, au vocabulaire et à l'idéologie du management libéral et à l'économie de marché qui sont en cause :

« La mise à l'écart des références explicitement sociales et politiques du traitement de la culture au profit de logiques dites professionnelles s'opère par l'éviction des agents qui incarnent ces références, ou, plus souvent, et plus efficacement, par des stratégies de reconversion qui transforment, sans la clarifier, l'économie des positions et des pratiques des entrepreneurs d'action culturelle. A la manière des " cadres de gauche " investis après 1968 dans les " relations humaines " au sein des entreprises, les militants et / ou fonctionnaires de la culture qui s'engagent à partir des années 1980 dans le management, la gestion, la communication ou le marketing culturel contribuent pour une large part à définir ces métiers nouveaux. La mauvaise conscience de ceux qui se mettent au service de l'adversaire est dans ce cas moins importante - elle peut, dans l'action culturelle plus que dans les entreprises privées, se décliner sur le mode d'un simple changement de moyens au service de fins identiques - mais n'en pèse pas moins sur les modalités de cette conversion et, en fin de compte, sur l'identité professionnelle qui en résulte. » ²

La transformation essentielle en jeu dans les années 1980 est donc bien celle de la conception de la culture, qui n'est plus pensée dans son lien au militantisme politique mais dans son lien à l'économie. Et c'est paradoxalement le premier Ministère socialiste de la Culture qui est à l'origine de ce basculement politique en forme de recentrage sur l'échiquier politique de la culture.

d. Le passage du slogan « politique et culture même combat » à « économie et culture même combat. »

Le processus de « professionnalisation » va accréditer « la représentation d'une politique culturelle dépolitisée, dégagée de toute idéologie, et dont il suffirait désormais d'assurer la gestion selon les règles professionnelles – qualité esthétique et rigueur

¹ V. Dubois, *op. cit.*, pp. 252-255.

² *Ibid*, p. 259.

organisationnelle - neutralisées mais incontournables. »¹ Au début des années 1990, sous le poids conjoint de l'évolution du contexte politique global, la dépolitisation, qui équivaut à un recentrage sur l'échiquier politique des cadres de la culture historiquement ancrés à gauche, va s'accroître, et de plus en plus, « les responsables de la culture mettent [...] un point d'honneur à ne se recommander que de leurs qualités professionnelles. »² Ceci peut se comprendre comme une manifestation du phénomène plus global de la complexification des rapports de force et d'opposition dans la société.³ De même, la professionnalisation accompagne voire entraîne pour partie le processus de dépolitisation et de reconversion idéologique des acteurs culturels, et le temps semble lointain et définitivement révolu où des énarques choisissaient par militantisme politique de faire ou plus exactement de ne pas faire carrière, dans un ministère déconsidéré aux yeux de la haute administration.⁴ Spécialisation et dépolitisation se renforcent mutuellement, le « politique » fait place au « civique » de la même façon que le théâtre politique cède le terrain au théâtre citoyen.⁵ Cette évolution est cependant à nuancer doublement, du fait de l'émergence parallèle de nouveaux niveaux de décision dans le champ culturel - les municipalités - et des limites de la conversion individuelle des anciennes générations, les « militants professionnalisés »⁶ n'ayant pas tous « entièrement fait le deuil de leurs croyances initiales dans l'activité culturelle comme " parole donnée au peuple " et autres utopies subversives de l'après 68. »⁷ La professionnalisation s'accompagne en outre d'une complexification des partenariats et d'une évolution des rapports entre politiques et acteurs culturels dans lesquels la hiérarchie cède le pas à l'interdépendance, du fait de « l'essor de la nébuleuse des professionnels de la culture » et de la démultiplication des partenaires impliqués : en vrac, artistes, structures culturelles, programmeurs, services culture des villes, Ministère de la Culture, DRAC, régions, départements, partenaires sociaux, mais aussi, dans une certaine mesure, journalistes.⁸ Cette évolution peut avoir pour effet pervers le développement d'une « autocontrainte (autocensure) »⁹ qui entraîne un dommageable « conformisme culturel », moins lié à la fonctionnarisation de la culture proprement dite qu'au « développement des échanges entre univers sociaux différents. »¹⁰ On peut donc suivre la thèse de Vincent

¹ *Ibid*, p. 258.

² Article de Emmanuel Roux et Olivier Schmidt, « Culture : les professionnels de la rue de Valois », *Le Monde*, 31 décembre 1993. Cité par Vincent Dubois.

³ V. Dubois, *op. cit.*, p. 259.

⁴ Francis Beck, recruté en 1971 explique son choix du Ministère de la Culture en ces termes : « Nous nous sommes dit : « là-bas, nous n'aurons pas à réprimer les gens, nous ne serons pas au service du grand capital. » Cité par Dubois, *op. cit.* p. 260.

⁵ V. Dubois, *op. cit.*, p. 273-274.

⁶ *Ibid*, p. 265.

⁷ *Idem*.

⁸ Vincent Dubois, *op. cit.*, p. 272.

⁹ *Ibid*, p. 273.

¹⁰ *Idem*.

Dubois selon laquelle la professionnalisation et la multiplication des intermédiaires ont conduit à euphémiser les conflits proprement sociaux dont la culture est l'enjeu. D'où l'imposition progressive de la « conception nouvelle de la culture », dans la filiation des promoteurs du Centre Pompidou davantage que de la *Déclaration de Villeurbanne*, une culture qui pacifie l'espace social en insistant sur les mouvements et les incertitudes au détriment de l'intangibilité des rapports de classes, que ce soit pour envisager le public, les relations entre artistes et acteurs culturels, ou la matière artistique, « l'apparent consensus culturel tendant à occulter ce que ces formes culturelles pacifiées doivent aux luttes sociales qui ont permis leur imposition. »¹

e. Les artistes de théâtre ou la « critique artiste » de la société.

En quelle mesure cette transformation dans la conception de l'art et de la culture, déconnectés de tout projet critique et de tout espoir d'un progrès de la civilisation et de l'humanité, informe-t-elle la compréhension du théâtre spécifiquement ? Le contexte idéologique général vient-il s'imposer aux artistes de théâtre à leur corps défendant ? Y a-t-il au contraire résistance ? A moins qu'ils n'aient accompagné voire anticipé cette transformation dans la définition de l'art et de la culture ? Dans *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement* – ouvrage dont le titre même pointe un certain pessimisme des artistes à la fin des années 1970, J.-P. Sarrazac décrit la période comme celle d'une « mutation rampante »², moins visible mais plus durable que la révolution précédente³, mais qui conduira au délitement du sentiment collectif chez les artistes comme chez les spectateurs. L'on assiste dans le même temps à la « dissolution de la communauté théâtrale » et au « passage de l'ère des publics citoyens à celle du spectateur-client [...] »⁴ Ce pessimisme quant à la possibilité d'un théâtre politique (y compris en terme de cadre institutionnel) s'accompagne et se nourrit d'un **renouveau de la référence à Auschwitz. Cette référence va fonder une posture paradoxale, intenable et indépassable de l'art (et donc du théâtre), qui ne peut plus être politique – au sens d'une critique systématique orientée vers l'action politique – et ne peut plus être que politique – au sens d'une remise en cause de l'ordre existant par la subversion :**

¹ *Ibid*, p. 275.

² Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, 2000, p. 23.

³ Jean-Pierre Sarrazac précise : « Pour spectaculaire qu'elle ait été, « la conversion au brechtisme du théâtre européen à la fin des années cinquante aura moins modifié le paysage théâtral que cette mutation rampante qui s'effectue durant cette période. » *Idem*.

⁴ *Idem*.

« Cette idéologie, qu'on doit à quelques ex-révolutionnaires des années 70, est celle de la mort des idéologies. Ils ont adoubé les jeunes entrepreneurs, chanté l'aventure et la flexibilité, ont organisé le retrait de la subversion sur le seul terrain de la culture. »¹

Livré de manière rageuse et polémique par François Cusset, mais déjà théorisé par Luc Boltanski et Eve Chiapello dans *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, ce constat de la fin, ou plus exactement de l'invalidation de toute prétention à la critique sociale et de la réduction de la subversion au seul champ de la culture, nous paraît une donnée indiscutable et capitale pour comprendre les enjeux du théâtre sur notre période. C'est dans ce contexte de dépolitisation et d'effondrement de l'idéal révolutionnaire que la référence à la Shoah va se trouver réactualisée de manière nouvelle et trouver un écho inédit auprès des artistes de théâtre. Le théâtre se fait l'écho de l'état du monde, ou plus exactement de l'état de la représentation critique du monde. Lui aussi apparaît hanté par l'aboutissement du nazisme, Auschwitz, qui va constituer une fondation philosophique, politique et théâtrale de la seconde moitié du XX^e siècle, l'origine d'un nouveau théâtre, hanté lui aussi par la question du Mal et celle de sa propre vacuité. La dépolitisation affecte donc non seulement les acteurs culturels, administrateurs et gestionnaires, mais également les artistes de théâtre. Cette évolution vient modifier en profondeur la fonction qu'on aurait pu croire héréditaire des artistes comme intellectuels qui produisent à travers leurs œuvres un discours critique sur le monde et la société. Il nous paraît nécessaire, dans la mesure où notre première cité constitue également la première partie de notre travail, de faire ici un rappel historique plus général dont certains éléments permettront de comprendre les figures d'artistes que vont convoquer les autres cités, en prenant pour appui essentiel les travaux de Luc Boltanski et Eve Chiapello.²

Le Nouvel Esprit du Capitalisme est né d'une interrogation des deux sociologues face à la coexistence d'un capitalisme réaménagé et en pleine expansion depuis le milieu des années 1980, avec une dégradation de la situation économique et sociale d'un grand nombre de personnes, sans que ce décalage n'aboutisse à l'essor ou au renouvellement d'une critique qui semble au contraire plus désarmée que jamais.³ Partant de ce constat d'un mutisme de la critique, les auteurs sont conduits à s'interroger sur les conditions de possibilité de la critique du capitalisme, et plus profondément sur les interactions qu'entretiennent le capitalisme et ses critiques, la force du premier résidant avant tout dans sa capacité de récupération des secondes, lesquelles se transforment et transforment donc par ricochet l'esprit du capitalisme (son discours de légitimation), selon un mouvement dialectique infini. La formulation d'une

¹ François Cusset, « La mort des idéologies est l'idéologie des années 1980 », *op. cit.*

² Eve Chiapello, *Artistes versus managers, Le management face à la critique artiste*, Paris, Métailié, 1998, et Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*, Paris, nrf, Gallimard, 1999.

³ *Le Nouvel Esprit du Capitalisme, op. cit.*, p. 81.

critique prend naissance dans une expérience désagréable suscitant la plainte. Les auteurs nomment « source de l'indignation » ce premier mouvement émotif, qui seul rend possible la naissance de la critique, mais nécessite ensuite un second temps, celui de la constitution d'un appui théorique et d'une rhétorique argumentative, qui permettent de traduire la souffrance individuelle en termes faisant référence au bien commun. Et c'est ce second temps qui pose problème à l'heure actuelle. La capacité à s'indigner – voire à dénoncer – demeure intacte, mais la critique est désarmée, au sens où elle ne dispose plus d'assises théoriques permettant de transmuter l'émotion et la faire aboutir en arguments mettant à distance la situation présente et, à termes, en propositions d'actions pour changer cette situation. « L'intention [des auteurs] n'est donc pas seulement sociologique (tournée vers la connaissance) mais orientée vers une relance de l'action politique au sens de mise en oeuvre d'une volonté collective quant à la façon de vivre. »¹

i. Le capitalisme et ses critiques. Critique sociale vs critique artiste.

Pour comprendre cette aporie critique contemporaine, les auteurs reviennent sur les sources d'indignation qu'a suscitées le capitalisme depuis sa naissance, et reviennent donc dans une perspective historique sur la fin du XIX^e siècle, pour distinguer quatre sources d'indignation hétérogènes. Le capitalisme a pu au fil du temps être dénoncé en tant qu'il est source de désenchantement et d'inauthenticité – sont visés de la sorte les objets, personnes, sentiments et style de vie associés au capitalisme, en tant qu'il est source d'oppression - qui s'oppose à la liberté, à l'autonomie, à la créativité des êtres humains, soumis sous l'empire du capitalisme à la domination du marché qui désigne le prix des choses et des hommes, et soumis aux formes de subordination de la condition salariale. Le capitalisme a également fait l'objet d'indignation en tant que source de misère et d'inégalités d'une ampleur inconnue dans le passé, et, enfin, en tant qu'il est source d'opportunisme et d'égoïsme, qu'il favorise les seuls intérêts particuliers et se révèle destructeur de liens sociaux et de solidarités communautaires - et surtout des solidarités minimales entre riches et pauvres. Pour penser la critique du capitalisme comme critique de la société existante, les deux sociologues sont conduits à opérer une distinction entre deux types de critiques, qui, dès la fin du XIX^e siècle, vont convoquer de manière privilégiée l'une ou plusieurs des sources d'indignation, au détriment d'autres, la critique sociale et ce qu'ils nomment « la critique artiste »², nommée ainsi parce qu'elle a mobilisé les sources d'indignation et les revendications portées par excellence par les artistes, ce qui ne signifie évidemment pas que tous les artistes ne s'inscrivent que dans la

¹ *Ibid*, p. 30.

² Selon la définition qu'en a donné Eve Chiapello dans *Artistes versus managers. Le management face à la critique artiste*, *op. cit.*

critique artiste - certains au contraire ne mobilisent que la critique sociale, comme le manifeste notre quatrième cité - ni que la critique artiste est mobilisée uniquement par les artistes, les cadres constituant, des années 1970 à la fin des années 1990 un relais essentiel de cette forme de critique.

La critique sociale et critique artiste ont pour racine commune la haine du bourgeois, mais leurs arguments diffèrent. La critique sociale « prend appui sur la misère du prolétariat en formation, sur l'indignité des conditions de vie ouvrières »¹, et le socialisme puis le marxisme théorisent la critique de ce manque de cœur en remettant en cause la bourgeoisie pour « son incapacité à faire avancer l'histoire au-delà de ses intérêts de classe. »² La critique artiste « tend en revanche à être anti-rationaliste et fondée sur l'affirmation de l'imagination personnelle comme valeur suprême. »³ Dès lors, le prolétariat ne vaut guère mieux à ses yeux que la bourgeoisie, « voué lui aussi à l'avidité matérialiste », la seule différence étant qu'il n'y parvient pas. La critique artiste, « individualiste, mais non-démocratique, aristocratique, anti-matérialiste et anti-utilitariste »⁴, qui va privilégier l'être contre l'avoir, revendiquer la liberté et mobilité de l'individu, refusant toute forme d'assujettissement, correspond à la figure de l'artiste bohème, l'adjectif désignant tout ensemble un mode de vie et une posture face à la société, celle du dandy qui ne produit rien, si ce n'est lui-même comme œuvre d'art⁵, celle du génie contre la masse, de l'individu créateur isolé, « au-dessus des nuées » tel l'Albatros de Baudelaire. La critique artiste conteste radicalement les valeurs et options de base du capitalisme en tant qu'il constitue une rationalisation et une marchandisation du monde. Parmi les quatre sources d'indignation possibles face au capitalisme, elle convoque donc le désenchantement et l'inauthenticité d'une part, et d'autre part l'oppression, qui caractérisent le monde bourgeois associé à la montée du capitalisme. De nombreux points opposent donc déjà critique artiste et critique sociale, comme la question du travail, dont le principe même est remis en question par la critique artiste tandis que la critique sociale va revendiquer de meilleures conditions de travail, ou encore la question de l'individualité. La critique artiste est sur ce point d'accord avec la bourgeoisie capitaliste davantage qu'avec la critique sociale qui, inspirée des socialistes et plus tard des marxistes, puise dans deux autres sources d'indignation : L'égoïsme des intérêts particuliers dans les sociétés bourgeoises et la misère des classes populaires dans une société aux richesses sans précédent.

¹ *Ibid*, p. 14.

² *Idem*.

³ *Ibid*, p. 15.

⁴ *Idem*.

⁵ Voir F. Coblence, *Le dandysme, obligation d'incertitude*, Paris, PUF, 1986.

ii. *L'artiste comme intellectuel produisant un discours critique sur le monde.*

La critique artiste constitue d'un même mouvement une figure de l'artiste (notion qui tend à supplanter celle d'œuvre) et un discours critique contre le capitalisme. Née « de la conjonction à un moment donné d'un statut autorisant la critique, d'une idéologie permettant de l'articuler et d'une expérience sociale suscitant la plainte »¹, elle a persisté depuis lors, au point que « chaque génération d'artistes rejoue cette mise à distance critique permanente des puissances matérielles de la société moderne »² et, alors même que la situation sociale des artistes a considérablement évolué (notamment du fait de l'institutionnalisation unique dans le monde de la culture française), le discours critique et la posture des artistes a conservé longtemps des traces de cette posture.

L'Affaire Dreyfus peut être considérée comme le point de départ, ou à tout le moins l'événement catalyseur de la figure de l'intellectuel, qui se trouve donc originellement intriquée dans celle de l'artiste, puisque c'est Emile Zola qui va devenir le héraut dreyfusard avec son célèbre « J'accuse. » L'intellectuel va être celui qui, parce que son métier exerce son esprit critique, peut et doit prendre position dans le monde politique en tant que regard scientifique, informé. Cette figure va d'autant plus perdurer jusqu'à près la Seconde Guerre Mondiale que les artistes ne sont pas uniquement des artistes et se définissent aussi, surtout, comme des hommes politiques. Cela s'explique par l'influence concurrente et parfois conjointe du PCF et de l'Etat-Nation nourricier, source des deux grandes figures d'hommes de théâtre, celle du compagnon de route du Parti et celle du soldat du service public républicain – figures qui purent à l'occasion se confondre en un même homme : Vilar fut ainsi successivement l'un et l'autre. Les phases d'amalgames entre les deux formes de critiques sont liées à des moments de rapprochement entre monde intellectuel et artistique, et mouvement ouvrier. Ainsi au sortir de la Seconde Guerre Mondiale, la revue *Les Temps Modernes* est soucieuse de se tenir à la pointe de toutes les luttes et de concilier l'ouvriérisme moraliste du PC et le libertinage aristocratique de l'avant-garde artistique. Elle va tenter d'amalgamer une critique économique qui dénonce l'exploitation bourgeoise de la classe ouvrière doublée d'une critique des mœurs stigmatisant le caractère oppressif et l'hypocrisie de la morale bourgeoise, et une critique esthétique discréditant le sybaritisme d'une bourgeoisie aux goûts académiques. Mais les deux formes de critique sont le plus entrées en conflit l'une avec l'autre au cours du XX^e siècle, du fait de l'évolution de la conjoncture socio-historique et idéologique. La critique de l'individualisme, et son corollaire

¹ *Ibid.*, p. 44.

² *Ibid.*, p. 15.

communautaire avaient pu entraîner une dérive de type fasciste chez certains artistes et intellectuels des années 1930, et à l'inverse, la critique de l'oppression qui va lui succéder après 1968 notamment, a pu d'une certaine manière entraîner doucement une acceptation du libéralisme. Ce sera le cas de nombreux intellectuels et artistes dans les années 1980, venus de l'ultra-gauche et ayant reconnu dans le soviétisme une autre forme de l'aliénation.

iii. L'opposition entre critique sociale et critique artiste depuis 1968.

La révolte de mai 68 constitue un phénomène majeur pour l'interprétation de la situation contemporaine, sous deux aspects. D'abord, il s'est agi d'une crise profonde qui a mis en péril le fonctionnement du capitalisme, et qui a été interprétée comme telle par les instances nationales (CNPF) et internationales (l'OCDE) chargées d'en assurer la défense. Et si la crise a été profonde, c'est du fait de l'alliance conjoncturelle des deux types de critiques, en les personnes collectives respectives des étudiants et des ouvriers. Mais surtout, c'est en récupérant une partie des thèmes de contestation qui s'y sont exprimés, que le capitalisme a pu, contre toute attente, désarmer la critique après 1968¹, en faisant jouer la critique artiste contre la critique sociale :

« Par un retournement de politique, l'autonomie fut en quelque sorte échangée contre la sécurité. La lutte contre les syndicats et l'octroi d'une plus grande autonomie sont menés avec les mêmes moyens, autrement dit en changeant l'organisation du travail et en modifiant les processus productifs, ce qui affecte la structure même des entreprises et a notamment pour effet de démanteler les unités organisationnelles (entreprises, établissements, services, départements) et les catégories de personnes (groupes professionnels, occupants d'un même type de poste, classes sociales) c'est-à-dire l'ensemble des collectifs sur lesquels les instances critiques et particulièrement les syndicats, prenaient appui [...] Le monde du travail ne connaît plus alors que des instances individuelles connectées en réseau. »²

iv. Du discours critique à portée révolutionnaire au discours anti-politique(s) des artistes...

Si l'on a pu considérer que le PC et des syndicats comme la CGT avaient confisqué le thème de la lutte des classes, il est intéressant de constater qu'aujourd'hui, le contexte de disparition des corps intermédiaires n'a pas induit une reprise en main par les artistes de la question sociale, et que la question de la lutte des classes est évacuée aujourd'hui non seulement par le monde médiatique et politique, mais par les artistes eux-mêmes. Plus encore, les artistes semblent participer activement au développement de la défiance à l'égard

¹ Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*, op. cit., p. 241 et suivantes.

² *Ibid*, p. 274.

de la politique, et portent à ce titre une lourde responsabilité, comme le rappela Martial Gabillard, élu du PS, à Rodrigo Garcia et plus globalement à l'ensemble des metteurs en scène ayant pris la parole au cours du colloque « Mettre en Scène », qui tous insistaient sur le caractère obscur voire mensonger de la parole des hommes politiques :

« Je ne me reconnais pas dans ces personnages présentés à la tribune, ces hommes politiques qui ne feraient que de la mise en scène, n'ayant pratiquement pas de contenu, agissant au nom d'intérêts que l'on ne perçoit pas bien... [...] A dire, tous pourris, tous pareils, on va vers la condamnation d'une certaine représentation politique. Cette condamnation pure et simple, on sait à quoi, dans l'Histoire, elle a conduit. Donc, battons-nous pour que la vie politique s'améliore, qu'il n'y ait pas seulement une démocratie électorale, mais aussi une démocratie quotidienne et que ce combat nous fasse progresser en politique, plutôt que d'affirmer : je rejette le politique. »¹

Le premier risque de rejet de la politique est effectivement qu'il peut contribuer à légitimer les anti-démocrates, dont le 21 avril 2002 a prouvé qu'ils savaient pourtant déjà bien se faire entendre par leurs propres moyens : « Chaque fois qu'un leader ou un artiste ou une personnalité [...] rejette les formes organisées de la démocratie, les partis politiques institutionnels, enfin lynche le politique, c'est un peu de travail qui est fait pour [Jean-Marie Le Pen]. »² Mais aussi, et peut-être surtout – et même si tel n'est évidemment pas le cas avec Rodrigo Garcia³ – le risque est que la dépolitisation des artistes et le rejet, dans leur discours, de la classe politique, n'aboutisse en définitive à une adhésion plus ou moins consciente et plus ou moins passive, sous couvert d'un « à-quoi-bon-isme. » Ce rejet peut à certains égards ne paraître qu'une façade, qui cache – bien mal – un acquiescement de fond au système économique dominant :

« La critique sociale, lorsqu'elle n'est pas modérée par la critique artiste, risque fort, comme nous l'avons vu avec l'Union Soviétique, de faire fi de la liberté, tandis que la critique artiste non tempérée par les considérations d'égalité et de solidarité de la critique sociale peut très rapidement faire le jeu d'un libéralisme particulièrement destructeur comme nous l'ont montré les dernières années. »⁴

La critique artiste participe de l'adhésion au libéralisme et à une vision de la société qui évacue toute référence aux conflits sociaux, et les artistes, peuvent jouer un rôle dans cette évolution. L'on peut penser notamment aux prises de positions de Philippe Torreton, invité de

¹ Martial Gabillard, « Echanges : T. Saussez / R. Garcia », in *Mises en scène du Monde*, Actes du Colloque international de Rennes 2004, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005., p. 390

² Thierry Saussez, *ibid.*, p. 402.

³ Nous reviendrons sur les contradictions de son œuvre et de son discours.

⁴ Luc Boltanski, « Vers un renouveau de la critique sociale », entretien avec Luc Boltanski et Eve Chiapello, recueilli par Yann Moulier Boutang, in *Revue Multitudes*, article en ligne en novembre 2000, disponible à l'adresse <http://multitudes.samizdat.net/-Mineure-Nouvel-esprit-du->html

la soirée spéciale organisée par France 2 à la suite des résultats du Référendum le 29 mai 2005, qui acquiesçait avec force à l'affirmation de Bernard Kouchner : « Il n'y a plus de luttes des classes. C'est fini ». ¹

v. ... Rapprochement entre artistes institutionnels et monde politique comme sphère de pouvoir.

Le fait que le sociétaire de la comédie française P. Torreton soit invité à une telle émission, aux côtés d'hommes politiques et de journalistes politiques, doit par ailleurs retenir notre attention ², tant il témoigne de la proximité entre sphères médiatique, politique et artistique. De même d'ailleurs que la prise de position de cet artiste et de tant d'autres au moment en faveur du Oui au référendum sur le Traité de Constitution Européenne, qui répondit à l'appel de J. Lang comme en 1981... mais au nom d'orientations idéologiques affirmées différentes – l'on ne peut que constater ici l'évolution des artistes, alliés traditionnels et quasi naturels du socialisme en tant qu'idéologie, en parallèle de l'évolution du Parti Socialiste. Les positions qu'ils tiennent sont liées au rapprochement d'un nombre d'artistes avec les sphères du pouvoir – le premier Ministère Lang fut qualifié de « Ministère des artistes ». Ce n'est pas un hasard si les artistes dont il va être question dans notre cité du théâtre postpolitique sont des écrivains et des metteurs en scène reconnus sur la scène institutionnelle, et l'on peut expliquer leur succès par leur œuvre (à expliquer tant par leur esthétique que leur contenu idéologique) mais l'on peut aussi, pour une part, expliquer à l'inverse leurs thématiques par leur succès. Le fait de jouir d'une assise sociale tend à conférer au propos une certaine distance, les artistes ne parlent pas de leur propre situation économique, politique, il se situent donc à distance, et c'est sans doute ce qui explique que l'art et le théâtre en particulier, qui avaient su être « agent de protestation contre le capitalisme » ³, voire « dissolvant du capitalisme » ⁴, ont pu devenir un « laboratoire de la flexibilité » ⁵ néolibérale, comme l'a justement analysé Pierre-Michel Menger. Pour Yan Ciret, c'est l'absence de mobilisation des artistes de théâtre ⁶ dans le conflit social de décembre de 1995 qui révéla au grand jour la triste mais indiscutable transformation du théâtre institutionnel en relais de la « pensée unique » :

¹ Philippe Torreton, invité de la « soirée spéciale » consacrée aux résultats du référendum, France 2, 29 mai 2005.

² La vie privée du comédien, compagnon à cette époque de la présentatrice du journal de TF1 Claire Chazal, ne saurait être tenue en effet pour une explication à soi seule suffisante.

³ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, La République des idées, Seuil, 2002, p. 17.

⁴ *Ibid*, p. 19.

⁵ *Ibid*, p. 61.

⁶ A de rares exceptions près, comme la tentative de Matthias Langhoff que Yan Ciret mentionne.

« Le théâtre est passé du mauvais côté de ce qu'il est désormais convenu d'appeler la « fracture sociale. » Il a basculé – par trahison, lâcheté ou bêtise – dans le camp des vainqueurs. Sans s'apercevoir que ces derniers le maintiennent en vie, sous perfusion subventionnée, le gèrent comme un patrimoine de musée et l'observent comme un singe dans un zoo. [...] Face aux nouveaux maîtres, le théâtre a abandonné toute velléité de contradiction, de révolte, même dans ses fictions. [...] Le théâtre s'identifie désormais à la seule classe dominante de la société – son public – qui vient là s'acheter une représentation sublimée de lui-même, et se rassurer sur son identité sociale. Pas de place ici pour les vaincus. »¹

Dans le même temps, l'on a assisté chez les artistes à un éloignement du monde intellectuel, que l'on peut interpréter par le fait que le théâtre prétend de moins en moins construire un discours critique sur le monde qui soit tourné vers l'action politique. Rares sont aujourd'hui les artistes qui revendiquent l'appellation « intellectuel », et chez certains le terme a pris une connotation tout aussi péjorative que dans la bouche d'animateurs de télévision. A l'inverse, certains artistes de théâtre, comme Didier Bezace, déplorent qu'aujourd'hui le populaire ait cédé la place au « people »² dans les propos et le comportement d'un certain nombre de gens de théâtre connus et reconnus. Le seul élément de discours politique qui semble persister est celui contre la marchandisation du monde et de l'art, ce qui s'explique par un intérêt immédiat des artistes dépendant d'un secteur subventionné. Cet argument justifie notamment le rejet de la dimension de plaisir et de divertissement du théâtre, rejet de la logique commerciale et donc du succès public comme nous le reverrons en clôture de cette partie lors de l'analyse de la polémique du Festival d'Avignon 2005.

¹ Yan Ciret, « Contre un théâtre de la pensée unique », in *Chroniques de la scène monde, op. cit.*, pp. 54-55.

² Didier Bezace, « A Aubervilliers, quarante ans de théâtre populaire en banlieue », *Le Monde*, 03 Janvier 2006.

Conclusion. Vers une redéfinition de la culture, de l'art et du théâtre.

Les années 1980 paraissent en définitive être celles de l'effondrement d'un projet critique susceptible de mettre à distance le monde existant, et de l'effondrement corollaire de la pensée des rapports sociaux en termes conflictuels, plus encore de classes. Cette évolution génère une redéfinition de l'art et de la culture. L'art perd sa vocation de projet critique et se tourne désormais vers sa propre histoire, la culture étend ses frontières à mesure qu'elle perd sa vocation de projet civilisateur. Mais cette évolution apparaît comme le fruit non seulement des événements internationaux et de leur interprétation, mais également de démarches volontaires et propres au champ de la culture en France, dont le triomphe en tant qu'émanation de l'Etat culturel va de pair avec une dépolitisation des gestionnaires de la culture. Toutefois le contexte idéologique international et national ne suffit pas à expliquer ce changement d'ère pour l'art et la culture, non plus que la professionnalisation des « acteurs culturels ». Les artistes de théâtre eux-mêmes – d'ailleurs souvent membres eux aussi de l'institution, puisque les directeurs d'institutions théâtrales sont dans la plupart des cas des metteurs en scène – ont activement participé à cette évolution. Cela s'explique par des causes récentes – un éloignement progressif avec le militantisme politique de gauche, visible dès les années 1970, et qui est aujourd'hui devenu une rupture pour des artistes de plus en plus dépolitisés et défiants à l'égard de la classe politique. Cela s'explique aussi, et peut-être surtout, par un malentendu atavique entre critique sociale et critique artiste. Si les causes sont aussi profondes que multiples, les conséquences peuvent quant à elles se résumer ainsi : Comment concilier désormais l'interventionnisme financier de l'Etat avec la dépolitisation du théâtre et de ses acteurs ? Car c'était précisément la portée civilisationnelle qui fondait le financement public de la culture en général et du théâtre de service public en particulier. Le registre de légitimation politique de leur pratique que donnent les artistes va connaître durant cette même période une inflexion considérable, que nous nommerons « théâtre poétique. »

Chapitre 3.

Du théâtre politique au théâtre poétique ?

En préambule, une remarque fondamentale sur ce que nous entendons par « théâtre poétique » s'impose. C'est un discours de légitimation des artistes plus qu'une donnée observable dans tel ou tel spectacle. Rares sont ceux qui comme Claude Régy, revendiquent un théâtre exempt de toute préoccupation sociale et de tout discours sur le monde :

« Lorsque j'ai commencé dans le théâtre, nous étions submergés par cette grande vague du théâtre de l'absurde, qui recouvrait la planète. Puis, très vite, j'ai vu venir le raz-de-marée du théâtre social, avec toutes ces espèces de forteresses navigantes qui ont obstrué le paysage. Instinctivement, poussé par je ne sais quelle force, j'ai cherché des auteurs qui échappaient à cette plaque de choc. Depuis, il me semble que c'est cet impératif qui me fait affirmer que le théâtre n'est utile que s'il contient un explosif insondable, d'un ordre non clair. Que le théâtre doit être le corps conducteur d'un acte de résistance concentré, plus violent et plus calme que n'importe quel discours rationalisé. »¹

Cette notion de « théâtre poétique » ne constitue donc nullement une grille de lecture à l'aune de laquelle lire tel ou tel spectacle dans son intégralité, et cible bien davantage un mode de légitimation de leur pratique qu'utilisent nombre d'artistes de théâtre :

« (...) Par la reconduction "du geste entier de la convocation" dans un "espace de la mise en commun dans la cité", le théâtre se fait l'emblème de l'ajointement essentiel de l'art et du politique ; le poids de cette "convocation théâtrale" ² fait alors apparaître la thématique de l'œuvre ou de la proposition scénique comme secondaire, par rapport à cette dimension ontologiquement politique [...]. Même s'il ne traite pas directement d'un sujet politique, alors même qu'il peut sembler absorbé par d'autres enjeux, le théâtre reste, comme l'art dans son ensemble, un lieu du politique. »³

En 1998, la publication du livre de Maryvonne Saison *Théâtres du réel, pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, donne à entendre un ensemble convergent de paroles d'artistes qui toutes revendiquent la définition du théâtre comme art politique alors même qu'elles manifestent une méfiance radicale à l'égard de la politique. La citation qui précède, et plus globalement le propos du livre dans son intégralité, posent une série de questions : **Comment les artistes articulent-ils concrètement méfiance à l'égard de la politique et affirmation que le politique est le mode du théâtre ? Sur quelle définition de**

¹ Claude Régy, « Après la chute », in Yan Ciret, *Chroniques de la scène-monde*, Genouilleux, La Passe du vent, 2000, p. 78.

² Jean Christophe Bailly, « La convocation théâtrale », in *Lignes*, n°22, juin 1994.

³ Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 8.

la politique s'appuie cette revendication contradictoire ? Sur quelles références se fonde l'idée d'un théâtre ontologiquement politique ? Comment persiste-t-elle en contexte post-politique ? Comment comprendre la posture de rejet de la politique et de repli sur l'esthétique ? Encore une fois c'est comme aboutissement d'une trajectoire historique que la posture contemporaine se comprend.

1. Du projet politique de l'art à l'art pour l'art post-moderne.

Dans sa comparaison entre l'art moderne et l'art post-, Yves Michaud insiste sur l'écart que manifestent ces deux époques quant au statut politique de l'art pour l'art. Pour lui, l'art moderne ne peut être apolitique, « même et surtout quand l'art pour l'art est posé comme le principe de la création », parce que « soit l'art est lui-même conçu comme révolution »¹, (surréalisme), « soit il accompagne la révolution en marchant du même pas qu'elle ou, au sens propre, comme une avant-garde »² (et Y. Michaud cite l'exemple des futuristes et des constructivistes.), soit enfin « il accomplit lui-même dans son domaine propre une révolution par ailleurs impossible. Ce qui n'est pas possible ou seulement trop lointain dans la réalité sociale et politique se voit anticipé ou préfiguré dans les révolutions formelles de l'art. Telle est la thèse développée aussi par Clement Greenberg dans son célèbre article « Avant-garde et kitsch » de 1938.³ »⁴ Si l'art pour l'art moderne demeure doté d'une fonction politique, c'est qu'il met en jeu la figure romantique de l'artiste en prophète social héritée du XIX^e siècle. Les artistes sont « engagés »⁵ parce qu'ils sont les « voyants et annonceurs d'un monde en train de venir au jour »⁶. Cette figure de l'artiste a posé question à l'art et à la société, et est elle qui induit à son tour l'épineuse question des relations entre artistes et partis politiques ou mouvements sociaux, puisque « pour les partis politiques et les mouvements sociaux, il s'agit d'abord de récupérer les artistes, de les voir s'engager aux côtés des luttes politiques et sociales, de maintenir les rapports entre avant-gardes politiques et avant-gardes artistiques. »⁷ Yves Michaud distingue ainsi, parmi les diverses modalités de relations entre artistes et mouvements politiques, trois modes possibles, caractéristiques de la modernité – ou plus exactement du XX^e siècle moderne. La première est le compagnonnage, qui va devenir la figure privilégiée de la collaboration entre les

¹ Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, op. cit., pp. 73-74.

² *Idem.*

³ Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch » (1938), in *The collected Essays and Criticism*, vol. 1., *Perceptions and Judgments 1939-1944*, edited by John O'Brian, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, trad. Franç., Art et culture, Paris, Macula, collection « Vues », 1988, pp. 9-28.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid*, p. 74.

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibid*, p. 75.

artistes et le parti communiste français, s'envisage essentiellement sur le mode du compromis réciproque. Pour assimiler les artistes, le parti accepte des formes en contradiction avec ses propres convictions (Picasso contre l'esthétique prolétarienne du Parti Communiste) « et en retour Picasso fait quelques concessions « qui permettent à chacun des partenaires de sauver la face. »¹ Cette balance précaire finit le plus souvent par pencher de manière fort déséquilibrée jusqu'à dissoudre l'esthétique dans le politique – deuxième mode possible.

Alors « l'œuvre d'art prend [...] la dimension démiurgique de l'œuvre d'art wagnérienne totale en se saisissant de l'humanité comme matériau. »² Yves Michaud fait ici référence à l'évolution propre aux pays fascistes, qui, comme l'avait remarqué Adorno dans les années 1930, tendent à esthétiser la politique et à se constituer en avant-garde esthétique « en opérant sur un matériau supérieur à celui des arts : les hommes eux-mêmes. Staline devient l'artiste qui sculpte l'homme de marbre de demain et Hitler se glorifie de façonner le peuple lui-même. »³ Comme la première, cette seconde modalité d'articulation de l'art et du politique semble ainsi avoir été invalidée par l'histoire, aboutissant systématiquement à une récupération politique fondée au mieux sur les malentendus et les compromis, au pire à un « totalitarisme dont l'esthétique ne parvient pas à maquiller longtemps l'horreur. »⁴ C'est donc en prenant acte de cette impossible collaboration matérielle que s'est constituée la troisième et dernière modalité repérée par Yves Michaud, celle qui considère l'art comme une révolution intrinsèque. Il s'agit du retrait concret des artistes de la sphère politique – retrait consécutif à une désillusion quant à la possibilité d'une collaboration réelle – et c'est à partir de l'esthétique et du symbolique qu'ils vont aborder l'engagement politique, stratégie de substitution qui tend à faire de l'art une utopie. Yves Michaud discerne cette modalité déjà chez certains surréalistes mais aussi chez les américains, qui ont reporté dans l'art les déceptions du mouvement social, jusqu'au pop art.⁵ C'est cette dernière position qui éclaire le plus directement notre compréhension d'un certain théâtre contemporain qui clame à la fois sa défiance à l'égard de la politique et son caractère ontologiquement politique. L'inflexion entre les conceptions moderne et post-moderne de l'art comme révolution intrinsèque tient à la confiance dans la politique elle-même. Le repli contemporain tient ainsi à une double méfiance, à l'égard de l'articulation art / politique, et à l'égard de la chose politique elle-même.

¹ *Idem.*

² *Ibid*, p. 76.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid*, pp. 73-74.

2. Le théâtre poétique, rejet idéologique et esthétique... de l'idéologie.

Par théâtre « poétique », nous entendons un théâtre qui se fonde sur l'idée que la seule révolution politique possible désormais est esthétique, qui se réclame politique parce que poétique, politique parce que paradoxalement fondé sur un rejet de la politique. Ce théâtre se présente comme le seul théâtre politique possible dans un monde dépolitisé, un théâtre politique parce qu'il ne l'est pas dans un contexte où « l'exigence politique mine la politique comme pratique institutionnelle. »¹ On voit que le théâtre « poétique » se fonde sur une acception réductrice du mot « politique », qui ne désigne plus qu'une classe politique professionnelle coupée du reste de la population, et qui plus est manipulatrice. Le discours politique devient alors un discours de la saturation, du mensonge, auquel va s'opposer le théâtre, comme discours alternatif. Maryvonne Saison cite notamment Stéphane Braunschweig, qu'elle estime particulièrement représentatif de cette position paradoxale de la mise en scène contemporaine, « aussi opposée à la politique qu'elle est convaincue du caractère politique du théâtre »², et dont nous rappelons ici les propos déjà mentionnés dans notre introduction :

« Ce qui me relie à certains, c'est un certain rapport au politique, à une conception politique du geste théâtral, même si celui-ci revêt des options esthétiques très diverses [...] ma génération ne vit pas la politique comme une désillusion puisqu'elle n'a pas vécu d'illusions. Pour moi, le théâtre ne réfléchit pas la politique, il la trouve. Car la politique c'est ce qui n'autorise pas les rapports de parole. Aujourd'hui la politique est plus idéologique que jamais, quoi qu'on en dise ; elle a bétonné tous les endroits où ça pouvait parler. C'est pour cela que je fais du théâtre : c'est un trou dans ce tissu. Je fais un théâtre d'appel. »³

Ce rejet de l'idéologie induit d'importants changements esthétiques. Le théâtre « poétique » se caractérise par un rejet non seulement de la classe politique mais de « la politique » dans son ensemble, définie comme « idéologie », ce dernier terme étant lui aussi invalidé pour cause de totalitarisme, parce qu'assimilé à l'idéal communiste trahi par la réalité de l'URSS :

« Le lien au politique passe, de fait, par le rejet de la politique en son sens traditionnel. La politique évoque l'idéologie, l'illusion : Moïse Touré par exemple, parle d'un " refus épidermique de faire passer de l'idéologie par le théâtre " ; " parce qu'à la différence de la génération précédente, je suis arrivé au

¹ *Ibid*, p. 62.

² *Idem*.

³ Stéphane Braunschweig, « Appels d'air », propos recueillis par Anne-Françoise Benhamou, in *Le journal du maillon*, Strasbourg, janvier/mars 1991, p. 14. Cité par Maryvonne Saison, *op. cit.*, p. 62..

théâtre dans les années quatre-vingt au moment où les idéologies tombaient - je veux dire les " autres " idéologies... Pour moi, le théâtre est justement ce qui m'a recueilli après ces effondrements. " [...] L'exigence politique mine la politique comme pratique institutionnelle. »¹

La nouveauté tient donc au fait que ce théâtre politique passe par un rejet non seulement d'un point de vue politiquement clivé mais également des thématiques politiques. Pour Maryvonne Saison, « la démarche veut donc que l'on n'oppose pas un théâtre politique à un théâtre qui ne le serait pas : le souci du réel, une remise en cause des pratiques de la représentation caractérisant tout autant une autre partie de la recherche du théâtre contemporain, qui affiche pourtant ostensiblement sa distance par rapport à toute préoccupation politique ou sociale dans le cadre de sa pratique artistique. On y trouve la même volonté d'amener le spectateur à affronter " le réel ". C'est là que nous voyons une modalité politique essentielle au théâtre qui n'est pas concernée par la thématisation du politique : qu'il fasse ou non le choix direct d'un thème politique, le théâtre contemporain revendique en effet l'accès à ce qui, de toutes parts, est nommé " le réel ". Toujours cruciale pour la réflexion théâtrale, la dimension politique s'inscrit dans la pratique de la représentation. »² Ce que S. Braunschweig nomme de manière paradoxale « théâtre de la catastrophe »³, ce n'est plus une fable dont le dénouement confère son sens à la représentation du monde qui y est faite, mais un théâtre qui dit l'impossibilité d'un rapport au réel : « Ce que j'appelle "illusion tragique" c'est l'idée que comme il nous manque la possibilité de trouver la relation juste avec le réel, comme nous échouons à le dire, à le maîtriser par le langage, il ne peut que se dérober, s'effondrer même. »⁴

Cette idée d'une impossibilité de représenter le monde peut être dite post-moderne en ce qu'elle prend acte du constat de Lyotard selon lequel « nous avons assez payé la nostalgie du tout et de l'un, de la réconciliation du concept et du sensible, de l'expérience transparente et communicable. Sous la demande générale de relâchement et d'apaisement, nous entendons marmonner le désir de recommencer la terreur, d'accomplir le fantasme d'étreindre la réalité. La réponse est : guerre au tout, témoignons de l'imprésentable, activons les différends, sauvons l'honneur du nom. »⁵ Toute représentation globale du monde est forcément totalitaire, en puissance sinon en actes. Cette mise en crise de la référentialité n'est pas perçue comme dommageable, car, outre qu'elle constitue un garde-fou anti-totalitaire, elle laisse

¹ Maryvonne Saison, *op. cit.*, p. 62.

² *Ibid.*, p. 9.

³ Stéphane Braunschweig, « Le réel retrouvé », entretien avec A.-F. Benhamou, in *Théâtre / Public* n°115, janvier-février 1994, p. 49.

⁴ *Idem.*

⁵ J.-F. Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, *op. cit.*, p. 31.

émerger de ses ruines la poésie pure, délestée de toute transitivité, comme le théorise Henri Meschonnic dans *Politique du rythme, politique du sujet* : « Il n'y a plus du son et du sens, il n'y a plus la double articulation du langage, il n'y a plus que des signifiants. Et le terme de signifiant change de sens, puisqu'il ne s'oppose plus à un signifié. Le discours s'accomplit dans une sémantique rythmique et prosodique. Une physique du langage. [...]»¹ La poésie peut ainsi se définir comme intransitivité du langage mais aussi de l'espace-temps de la représentation, précisément parce qu'alors celle-ci ne représente plus, et enfin comme une intransitivité de l'acteur également, qui n'est plus vecteur d'un personnage ou une fable. C'est en ce sens que Henri Meschonnic prône « le primat du poème sur la figure »², dans un monde et un monde littéraire où « la rhétorique de la catastrophe, vue comme un des effets du signe, laisse la place à une poétique qui est une critique de la modernité dans ses effets de langage, son réalisme et un certain nombre d'illusions où l'art et la littérature jouent un rôle majeur. »³ D'où cette distinction qui tend à devenir fondamentale entre rhétorique et poétique. Est « rhétorique le langage qui joue de la catastrophe et qui, forme nouvelle de la sophistique, vit de non-intelligibilité : poétique la tentative de créer et de reconnaître, dans et à partir de la catastrophe, des conditions d'intelligibilité. De reconnaître qu'il n'y en a jamais eu d'autres. »⁴ La poétique est politique en ce que le sujet qui parle ainsi « agit sur les modes de sentir et de penser, transformant son rapport et les rapports de tous avec le langage, donc avec eux-mêmes et avec les autres. »⁵ La pensée de Henri Meschonnic est en réalité très complexe, et n'a que peu à voir avec le post-modernisme, qu'elle rejette comme en témoigne le chapitre intitulé « la post-modernité n'existe pas ou petite logique portative pour rester moderne contre l'époque. »⁶ La filiation se fait cependant pour H. Meschonnic par le biais de l'héritage de la « modernité Baudelaire », mère de la « modernité des grandes aventures littéraires et artistiques du XX^e siècle qui se sont faites dans l'inséparabilité poétique de l'éthique et du politique »⁷, et définie contre le projet des Lumières et contre l'utilitarisme, du langage comme de l'homme. Il importe de bien distinguer le propos du livre de H. Meschonnic en lui-même de la réception dont il a bénéficié, et notamment de l'usage qu'en fait Maryvonne Saison. Elle y voit la preuve que l'esthétique se définit comme un refus et un refuge, comme une réponse à la crise de la représentation politique, qui s'inscrit plus profondément encore dans une crise de la référentialité, au passé (y compris à l'histoire théâtrale) et au réel extérieur : « Tout se passe alors dans l'être-là du théâtre, au moment du

¹ Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995, p. 143. Cité par Maryvonne Saison, *op. cit.*, p. 75.

² Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 439.

³ *Ibid.*, p. 444.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 164.

⁶ *Ibid.*, pp. 544-554.

⁷ *Ibid.*, p. 550.

jeu et de l'écoute. Les grands récits politiques et les grandes œuvres restent comme murmures dans les lointains de l'âge d'or : "demeure donc la recherche obstinée d'un théâtre fait de fragments sans homogénéité." »¹ La crise politique est une crise de la référentialité, le signifiant ne renvoie plus au monde réel. Celui-ci, dépourvu de signes, n'est plus interprétable. Le seul sens accessible désormais gît dans les signifiants, et le seul salut de l'art gît dans la poésie du langage, qui ne vise plus la référence mais la création pure. Si cette vision du monde et cette définition de l'art et du théâtre sont actives aujourd'hui, ce discours de légitimation, qui présente comme une observation incontestable ce qui est une interprétation du monde, est de fait contredit par d'autres interprétations de ce même monde.

3. Le théâtre poétique comme lecture du monde.

a. Description du monde, ou interprétation ?

Ce discours de légitimation se fonde sur un supposé constat, selon lequel aujourd'hui, la seule révolution politique possible est la révolution esthétique, hors de tout contenu et de toute volonté d'ouverture sur l'action politique réelle. Or ce constat est contesté, et existe également dans le théâtre contemporain un théâtre qui prend acte de la dépolitisation pour mieux refonder la communauté politique – ce sera l'objet de notre troisième partie – ainsi qu'un théâtre qui, lui, conteste ce prétendu constat de base et estime qu'il s'agit là d'un mensonge destiné précisément à étouffer toute velléité de contestation en arguant d'une description incontestable alors qu'il s'agit d'un discours prescriptif et contestable – ce sera l'objet de notre quatrième partie. De plus, ce discours de légitimation contient une critique implicite des théâtres à contenu politique, qui voudrait que ces derniers instrumentalisent le théâtre et négligent la dimension – et la qualité – esthétique. Or, s'il peut être vrai que des spectacles à contenu politique sont de médiocre qualité artistique, la multiplicité des exemples n'équivaut pas à la preuve d'une impossibilité de principe. Aux côtés des spectacles « ratés », ou encore des spectacles qui ne visent pas la réussite artistique mais l'efficacité militante, existent des œuvres qui entendent et parviennent à faire œuvre artistique et politique, de manière réciproque.

Nous reviendrons en détail sur les enjeux esthétiques du théâtre qui se définit comme moyen de lutte politique dans notre dernière partie, mais nous souhaitons donner à entendre dès à présent la réponse faite par certains artistes à la critique contenue en germes dans les

¹ Maryvonne Saison, *op. cit.*, p. 80.

discours de légitimation que nous avons qualifiée de poétique. A propos de la genèse de *Rwanda 94*¹, spectacle fleuve de plus de six heures, réalisé en collaboration entre le Groupov, compagnie belge, et des artistes rwandais, et qui vise rien moins qu'à constituer une « tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants »², le metteur en scène Jacques Delcuvellerie insiste sur le fait que, dans la mesure où il s'agissait de faire un spectacle, il fallait utiliser les outils du théâtre. L'esthétique est transitive certes, mais si le spectacle est politique c'est en tant qu'il est une œuvre pleinement esthétique, et le spectacle, fondé sur une dramaturgie composite, contient en lui une méta-fable qui trace l'histoire du théâtre et plus particulièrement du théâtre politique. J. Delcuvellerie, membre de la direction du « Collectif Brecht », précise ainsi les références puisées dans l'histoire théâtrale, qui vont des tragédies grecques à P. Weiss et A. Gatti ou H. Müller en passant évidemment par Brecht et Piscator ou Maïakovski³, et explicite également l'ambition de ces dramaturgies passées comme du spectacle *Rwanda 94* : « l'invention d'une dramaturgie originale, spécifique traitement du fait ou du contexte en question. »⁴ L'inscription dans l'histoire théâtrale en termes de dramaturgie et d'écriture scénique paraît ainsi susceptible de constituer un instrument de choix pour servir un propos politique. Et en outre, le travail poétique sur le langage peut fonctionner non de manière intransitive mais comme réflexion politique. Les mots en eux-mêmes constituent des enjeux politiques et le travail poétique de certaines écritures théâtrales contemporaines vise à servir une réflexion voire une prise de position politique. Sans développer ici encore, mentionnons le travail de Hélène Cixous dans *La Ville Parjure ou le réveil des Erinyes*.⁵ L'un des enjeux du procès fictif que met en scène la pièce porte sur la redéfinition de certains mots, qui seule permet la requalification de l'acte commis par les autorités médicales et gouvernementales contre les victimes du scandale du sang contaminé. Le néologisme « voulutuer » est ainsi consubstantiellement un travail poétique et politique, car les Erinyes entendent prouver avec « les griffes des mots »⁶ la culpabilité de ceux qui n'ont pas tout fai[t] pour ne pas tuer », qui ont « bienvoulutuer. »⁷ Le néologisme vient ainsi contredire l'argument utilisé par les accusés d'un « homicide naturel. »⁸ Nous voyons donc que le travail poétique peut constituer un travail politique au sens où il est tourné vers une finalité extérieure à lui-même, et qu'à l'inverse, l'argument d'une dimension

¹ Voir supra, Partie IV, chapitre 2, 3, f.

² Jacques Delcuvellerie, cité par Philippe Ivernel, in « Pour une esthétique de la résistance », in *Rwanda 94. Le théâtre face au génocide, Alternatives Théâtrales* n°67-68, Bruxelles, avril 2001, p. 12..

³ Jacques Delcuvellerie, « Dramaturgie », *ibid*, p. 52.

⁴ *Idem*.

⁵ Voir partie II, chapitre 2, 3, d. 1.

⁶ Hélène Cixous, *La Ville Parjure ou le réveil des Erinyes*, Paris, éd. Théâtre du Soleil, 1994, p. 123.

⁷ *Idem*.

⁸ *Ibid*, p. 124.

politique ontologique du travail poétique, avancé comme légitimation du caractère politique du théâtre poétique, fournit matière à discussion.

b. L'esthétisme, révolution ou repli ?

Il y a parfois loin de l'intention à la réalisation, et plus encore de la réalisation à l'interprétation par le public, et Maryvonne Saison pointe d'ailleurs dans les premières pages de son ouvrage le risque d'un « théâtre pour initiés », estimant que « malgré l'exiguïté relative du public à qui, de fait, il s'adresse, [le théâtre est] le dernier des arts à pouvoir céder à la tentation du repli sur soi, de la spécialisation et de l'hyper-réflexivité. »¹ Nombre d'artistes ont d'ailleurs critiqué dès les années 1970 la posture de repli dans une tour d'ivoire adoptée par certains artistes de théâtre face au chaos du monde, tels Jean Jourdheuil : « Dans le brouhaha du monde comme il va, les intellectuels (les artistes) mènent une existence insulaire, d'aucuns diraient : incarnent l'être-là de l'insularité. Solidement campés sur des rochers de carton-pâte [...] ils en appellent à des interlocuteurs de leur état, et leurs voix se répondent, rasant les flots, comme au désert. »²

Le théâtre « poétique » se fonde sur le rejet des thématiques politiques, et sur l'affirmation qu'il ne saurait exister de révolution que formelle, parce que la révolution et même l'action politique sont impossibles, et que le monde est irreprésentable. Ce discours de légitimation d'un théâtre poétique auto-référentiel se comprend dans le contexte de dépolitisation de la société en général et des artistes de théâtre et acteurs culturels en particulier, et dans le contexte d'une crise de la référentialité de l'art liée à l'effondrement des discours critiques sur le monde susceptibles de déboucher sur un projet et une action politiques. En cette mesure il s'agit d'un discours de légitimation spécifique à la cité du théâtre postpolitique, puisque nous avons vu que d'autres artistes récusent aujourd'hui cette vision du monde et de la société, et rejettent de ce fait cette définition de l'art, de la culture et du théâtre. Le théâtre poétique ne rejette cependant pas de manière unilatérale l'ambition politique de l'art, il en fait plutôt une exigence paradoxale. Comme nous l'avons constaté dans nos citations liminaires, malgré la défiance à l'égard de la classe politique et la désaffection de l'engagement au sein de partis, est parallèlement maintenu l'argument selon lequel le théâtre est ontologiquement politique. Les artistes continuent à se réclamer d'un théâtre politique y compris – et désormais surtout – quand les œuvres ne traitent pas des questions politiques et alors même qu'ils rejettent l'idée d'une articulation entre art et projet

¹ Maryvonne Saison, *op. cit.*, p. 16.

² Jean Jourdheuil, *Le théâtre, l'artiste, l'Etat*, Paris, Hachette, 1977, p. 42. Cité par M. Saison, p. 16.

politique critique. C'est ce qui explique notamment que la référence au théâtre antique et à l'assemblée théâtrale, qui fondent l'idée d'une vocation politique ontologique du théâtre, persiste aujourd'hui dans la cité du théâtre postpolitique comme dans les trois autres. Le théâtre « poétique » ressortit essentiellement pour ce qui nous intéresse à un discours de légitimation, bien plus qu'à un courant esthétique et dramaturgique dont on pourrait tracer les manifestations à travers des spectacles, précisément parce qu'ils sortent dans ce cas de notre objet d'étude. Il ne constitue cependant pas l'unique modalité de redéfinition du théâtre politique depuis les années 1980. Une autre tendance, manifeste quant à elle en discours et en spectacles, surtout à partir du milieu des années 1990, maintient la volonté de regarder le monde en face, tout en prenant acte de l'impossibilité contemporaine post-moderne de fournir un regard critique et distancié de la réalité. Il s'agit donc désormais d'exprimer ce monde réel, soit pour dire l'impossibilité de dire le monde, soit pour dire l'incohérence de ce monde, soit enfin pour dire sa violence, interprétée à la lumière d'un pessimisme anthropologique radical.

Chapitre 4. Un théâtre-expression d'un monde contradictoire et violent.

La perte des grands repères politiques n'a pas suscité que le repli sur la sphère esthétique. Tout un pan du théâtre maintient fortement la référence au « réel » et, à travers cette formule, la filiation avec les « théâtres réels » que constituaient selon Bernard Dort les dramaturgies épiques. Mais avec un changement de taille : il s'agit non plus de représenter un monde clivé mais d'exprimer un monde éclaté, contradictoire et violent. Il n'est plus question de tenter de saisir la réalité en mettant en relation la petite histoire et les destins individuels avec le cours de la grande Histoire pour mieux changer cette dernière, mais d'exprimer un monde chaotique et violent. Le théâtre prend pour référent le monde réel et s'en veut la représentation, mais le terme renvoie à la *Darstellung* – « présentation, qui désigne la mise en présence de la chose même »¹ – et non plus à la *Vorstellung*, l'« action psychique de rendre présent à l'esprit. »² Il s'agit de donner à voir le monde réel dans son aspect chaotique, violent, contradictoire, voire de théoriser l'impossibilité d'un regard cohérent et distancié sur le monde. Et s'il est encore question de représenter un monde, de le donner à voir avec un point de vue synthétique et englobant, (*Vorstellung*), alors il s'agit non plus du monde réel mais d'un monde post-apocalyptique qui n'existe pas, qui ne s'inscrit dans aucune continuité historique, car fruit d'une rupture inaugurale, dans un théâtre qui interroge le sens de l'humain.

Les fondements communs à ces différentes options esthétiques et philosophiques résident dans l'effet cumulé des différents concepts que nous avons déjà évoqués : L'idée d'une condition postmoderne comme sortie du cadre moderne hérité des Lumières – fin de la croyance dans la raison et dans le progrès – assortie d'une pensée de la fin de l'histoire et d'un pessimisme anthropologique, hérité de la référence à Auschwitz, comme fondation inaugurale du monde contemporain. Mais une autre théorie permet de saisir les fondations de ce théâtre, celle du « choc des civilisations », formulée pour la première fois en 1964³, et remise à l'ordre du jour par Samuel Huntington dès 1996⁴ et développée dans *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, ouvrage paru en 1998.⁵ L'impression d'une fin de l'histoire, au sens d'une disparition des grands conflits idéologiques, est contredite par

¹ Maryvonne Saison, *op. cit.*, p. 11.

² *Idem.*

³ Bernard Lewis, *The Middle East and the West*, Indiana University Press, Bloomington, 1964, p. 135.

⁴ Samuel Huntington, « The Clash of Civilizations ? », revue *Foreign Affairs*, summer 1993.

⁵ Samuel Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* Simon & Schuster, 1st Touchstone Ed., 1998.

l'évolution de l'équilibre géopolitique du monde depuis 1989, preuve que des événements continuent d'avoir lieu, qui s'inscrivent dans le cours d'une histoire en train de se faire. Cette théorie est d'emblée liée à des enjeux politiques. Bernard Lewis était proche des conservateurs, et S. Huntington de l'équipe du président Carter. La théorie du Choc des Civilisations a permis de légitimer la politique américaine au Proche Orient et la stratégie israélienne.¹ Elle permet il est vrai de prendre en compte et de comprendre un certain nombre des événements qui sont venus bouleverser l'équilibre géopolitique mondial depuis la Chute du Mur, et est devenue une référence obligée depuis le 11 septembre 2001.

Il y a donc dans cette théorie une volonté de comprendre « le nouvel ordre mondial. » Mais l'interprétation rapide et l'utilisation courante qui en est faite peut contribuer à peindre le tableau d'un monde chaotique et violent. Le terrorisme constitue un ennemi sans visages, et le fait que les Etats ne soient plus les figures de proue – apparentes du moins – des conflits contribue à rendre invisibles et incompréhensibles les logiques d'affrontement politique ainsi le rapport de cause/ conséquence dans l'enchaînement des événements internationaux et nationaux. Mais théoriser le choc des civilisations, c'est aussi prétendre constater une impossibilité à vivre ensemble à l'échelle internationale et nationale (du fait de l'existence d'une population immigrée²), et la référer à des invariants d'ordre non pas politique mais culturels et religieux, l'opposition morale (voir la notion d'axe du mal utilisée par G.W. Bush pour justifier la seconde guerre en Irak) étant sous-tendue par un principe de hiérarchisation entre les civilisations. Nous souhaitons voir en quelle mesure cette théorie informe également la compréhension des tensions et ambitions à l'œuvre aujourd'hui en France chez un certain nombre d'artistes de théâtre (auteurs et metteurs en scène). Nous allons voir que certains choix esthétiques caractéristiques de ce théâtre – notamment la remise en cause des notions de personnage et de la fable organique – va de pair avec la remise en cause d'une conception téléologique de l'histoire et d'une fois dans la possibilité de changement politique. Ce théâtre se définit comme dépassement et invalidation des formes de théâtre politique antérieures et, s'ils ne semblent pas vouloir, consciemment du moins, contribuer à façonner le nouvel ordre mondial, force est de constater que la représentation d'un monde contradictoire et incompréhensible par ces artistes peut contribuer à invalider tout projet visant à changer cet ordre du monde.

¹ Alain Gresh, « A l'origine d'un concept. Le choc des civilisations », *Le Monde Diplomatique*, septembre 2004.

² « Quand, en décembre 2003, à Tunis, le président Jacques Chirac parle d'« agression », à propos du foulard, la journaliste Elisabeth Schemla s'en réjouit : « Pour la première fois, Jacques Chirac reconnaît que la France n'est pas épargnée par le choc des civilisations. » Alain Gresh, *idem*.

1. Exprimer l'incohérence et le chaos du monde contemporain.

L'effondrement du bloc communiste en 1989 peut être appréhendé comme le catalyseur de la cité du théâtre postpolitique, car la position de nombre d'artistes de théâtre contemporain s'explique en grande partie par leur rapport distancié non seulement à l'idéal révolutionnaire mais à l'engagement politique, et passe par une absence ou un rejet de la référence au modèle aristotélicien comme à celui d'un théâtre épique soucieux de donner du monde une lecture critique dialectique ou systémique, tentative vouée à l'échec puisque le monde est incompréhensible.

a. Le télescopage dramatique et historique : *La Mission. Au Perroquet vert.*(Schnitzler-Müller/M. Langhoff).

En 1989, alors que les festivités organisées dans le cadre de l'année du Bicentenaire de la Révolution battent leur plein ¹, le festival d'Avignon, qui fait la part belle pour cette édition aux tragiques grecs et au travail poétique de Valère Novarina ², refuse de céder totalement à la vague commémorative, et moins encore aux sirènes de la célébration de la Révolution – seule une rencontre y fait explicitement référence. Mais, au sein de la programmation théâtrale, *La Mission-Au perroquet Vert*, montage des textes de Müller et Schnitzler par Matthias Langhoff, va marquer les esprits. Or ce spectacle interroge non pas la Révolution Française mais la nature même de la Révolution, par la confrontation entre le concept idéal et les expériences historiques qu'il recouvre, ce qui induit un bouleversement du rapport non seulement à la Révolution mais à l'Histoire, au temps, et au drame.

i. Matthias Langhoff, témoin du temps.

Le metteur en scène Matthias Langhoff incarne en lui-même, par son histoire personnelle, les bouleversements de l'histoire politique et théâtrale de la seconde moitié du XX^e siècle. Fils d'un collaborateur de Brecht, entré au Berliner Ensemble en 1961, soit l'année de la construction du Mur de Berlin ³, le metteur en scène allemand a dans sa

¹ Voir partie II, chapitre 2, 1. a.

² Source : Claire David (sous la direction de), *Avignon, cinquante festivals*, Arles, Éditions locales de France/Actes Sud, 1997, p. 341.

³ Matthias Langhoff, entretien avec Bernard Dort, « S'il avait été possible de conserver au Berliner Ensemble sa forme initiale », in Bernard Dort et Jean-François Peyret, *Bertolt Brecht*, Paris, *Cahier de l'Herne*, n°35, vol. 1, 1977, p. 56.

jeunesse fait preuve d'une même adhésion – « sectaire »¹ selon ses propres termes – au socialisme et au brechtisme :

« - A cette époque là aussi bien [l]es œuvres [de Brecht] que sa manière de représenter les pièces étaient pour moi la seule vase pour un travail théâtral. Cet intérêt était assez exclusif puisqu'il s'accompagnait d'un terrible rejet de toute autre littérature. J'avais 18 ans et ça continuait d'être l'époque d'un grand bouleversement social. J'étais d'avis que dans ce bouleversement, seules des pièces comme celles de Brecht pouvaient avoir un impact.

- Ce bouleversement était pour toi la transformation de la société dans le sens du socialisme ?

- Exactement ! A cette époque, j'avais même des positions sectaires. Dans ma propre conscience, le monde était divisé entre ciel et terre, et le ciel était un domaine particulier, territorialement délimité !

- C'était la RDA ?

- Oui, c'était la RDA, ou disons, le camp socialiste, qu'on pouvait connaître concrètement ici sous les espèces de la RDA. »²

Et c'est du double fait de la décomposition de l'idéal socialiste en totalitarisme et de la fossilisation de la « méthode »³ brechtienne en une *doxa* stérile, que M. Langhoff estime en 1977 que Brecht est « un auteur dépassé »⁴, et dépassé notamment par Müller, qui, après avoir beaucoup travaillé, non comme son élève, mais dans la même direction que lui, a pris une toute autre direction :

« Aujourd'hui, je crois Heiner Müller très éloigné de toute influence de Brecht. Je pense que Müller ne partage plus la croyance de Brecht à la possibilité de transformer le monde. [...] Il considère le monde qui l'entoure beaucoup plus comme un matériau, et c'est là que réside la différence essentielle. Müller se sépare tout à fait de l'idée qu'il aurait à répondre à une question. Il est absolument d'avis que ce sont les lecteurs ou spectateurs qui doivent poser les questions. La vision du monde décrite par Müller est par conséquent fondamentalement plus ouverte. Il est peut-être aussi plus facile d'en faire un mauvais usage. [...] Ses pièces ne sont plus au service d'une doctrine ou d'une thèse. [...] Qui n'eût préféré le monde tel que Brecht se le représentait ! Cet état de fait doit aussi trouver son reflet dans l'art. »⁵

Pour le metteur en scène, passé de Berlin-Est à Lausanne, même s'il précise que la RDA, dont il a conservé le passeport, « est [son] pays »⁶ et que « [son] changement n'est pas une déclaration politique »⁷, Brecht n'est plus envisageable désormais que par le biais de sa

¹ *Ibid.*, p. 57.

² *Ibid.*, pp. 57-58.

³ *Ibid.*, p. 58.

⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁵ *Ibid.*, pp. 63-64.

⁶ Matthias Langhoff, in Matthias Langhoff, entretien avec Georges Banu, Bernard Dort et Jean-Pierre Thibaudat, « Le théâtre, une activité concrète », *Le théâtre, art du passé, art du présent*, Art Press, numéro spécial, 1989, p. 148.

⁷ *Idem.*

relecture, sous forme de fragments, par Müller.¹ Et le spectacle qu'il donne au Festival d'Avignon en 1989 témoigne de cette esthétique de la mise à distance, le grand modèle marxo-brechtien d'un théâtre et d'un mouvement révolutionnaire se trouvant dynamité par un travail sur le montage, l'intertextualité et le fragment.

ii. *La Mission : Souvenir et dissection de la Révolution.*

Le texte de Heiner Müller, écrit en 1979, constitue en lui-même un palimpseste littéraire et historique. Ecrite à partir d'une nouvelle d'Anna Seghers, *la Lumière sur le gibet*, *La Mission*, sous-titrée *Souvenirs d'une révolution*², traite à sa manière de la période Révolutionnaire. La trame narrative se tisse autour de « l'envoi en Jamaïque de trois hommes chargés de soulever le peuple noir contre le joug britannique après que la Convention a voté à Paris, en 1794, l'abolition de l'esclavage dans toutes les colonies. »³ Mais, du fait de la collision de différentes strates spatio-temporelles, Müller invalide la tentative d'exporter la révolution en Jamaïque par le rappel que la Révolution a rapidement été suivie, dans une succession qui paraît chrono-logique, de la contre-révolution. Et l'explication tient à la force de l'ennemi extérieur (Napoléon) mais aussi, et c'est là le fait essentiel, à la présence d'un ennemi intérieur, qui paraît en définitive constituer l'*alpha* et *omega* de toute révolution. Non seulement la mission des protagonistes, qui renvoie, au-delà de son contenu anecdotique, à la Révolution, n'est pas accomplie, mais elle paraît inaccessible, utopie que sa concrétisation défigure inéluctablement en son contraire aussi terrible qu'elle était grandiose.

Cette mise en crise de l'idéal révolutionnaire est étroitement corrélée à une mise en doute du rapport au temps, de toute vision globale du monde, et de toute action politique. Müller cherche sur les décombres du temps historique à créer un nouveau rapport au temps. A partir de la lettre du personnage de Galloudec à Antoine, qui fait figure de point de départ des relais énonciatifs, le texte procède par enchâssement des récits et des strates spatio-temporelles par le biais des dialogues, de celui entre Antoine, Marin et la femme, à celui entre Antoine et la femme-ange (pp. 9-13.) Puis l'instance énonciative se fait hésitante (pp. 13-14), avant de laisser la place, par le biais d'un flash-back, à un dialogue des personnages morts, quand ils étaient encore en Jamaïque. La construction narrative se double d'un jeu poétique sur la matière visuelle et sonore. Ainsi les lettres sont capitales comme l'est la leçon de leur combat révolutionnaire :

¹ *Ibid.*, p. 66.

² Heiner Müller, *La Mission. Souvenir d'une révolution*, in *La Mission. Quartett*, traduction Jean Jourdeuil et Heinz Schwzinger, Paris, Minuit, 1982.

³ Olivier Schmitt, « Les Folies Langhoff », *Le Monde*, 16 juillet 1989.

le bureau du chef et déposerait devant lui, toujours désireux de servir mais désormais inapte. Pour le moment tout se ramène à cette question a priori sans réponse du fait de ma négligence, à quel étage le chef (qu'en pensée j'appelle Numéro Un) m'attend-il avec une mission importante. »¹

Le caractère angoissant de l'auto-accusation et de la proliférante démultiplication des hypothèses qu'émet l'homme – réduit implicitement dans ses propres paroles au rang de subalterne – quant à son lieu de destination, aux différents scénarios possibles de son avenir et surtout à la nature de la mission, tient bien sûr à la menace d'une sanction arbitraire et disproportionnée que ces hypothèses exsudent. Mais l'angoisse et l'oppression que fait cette parole fait partager au spectateur provient également, de manière plus métaphysique que politique, à la collision non seulement des temps mais des modes temporels, le conditionnel, forcément instable, l'emportant largement sur le rassurant mode indicatif. Dans la pièce, cette instabilité du temps et cette incertitude quant à la mission de l'homme et donc à son utilité vont de pair avec une instabilité idéologique, et la position du marin, qui « ne croi[t] pas à la politique » et estime que « le monde est partout différent » paraît valoir comme commentaire surplombant de la pièce.² Et la crise politique est consubstantiellement dramatique pour Müller, qui estime que « la maladie du drame est certainement une maladie de la société, ou un reflet de la réorganisation du métabolisme de la société. »³ Le rapport à l'histoire, à la trame narrative, découle du rapport à l'Histoire, objet essentiel de la dramaturgie de Müller. Dans le monde idéal, la révolution est la plus noble des causes, dans le monde empirique, « l'innocent finit toujours par avoir les mains sales »⁴. Dès lors, l'objectif de Müller est de détruire la sacralité de la fable, de l'histoire théâtrale et de l'histoire, et de les déconstruire toutes ensemble du même mouvement :

« Ma première préoccupation, quand j'écris pour le théâtre, c'est de détruire les choses. Trente ans durant, *Hamlet* a constitué une obsession pour moi. Aussi ai-je tenté de le détruire en écrivant un texte bref, *Hamlet-machine*. L'histoire allemande a constitué une autre obsession, et j'ai tenté de détruire cette obsession, d'en détruire toutes les composantes. Ce qui me motive avant tout, c'est de dépecer les choses jusqu'à ce que je parvienne à leur squelette, je veux leur arracher la chair, anéantir leur surface. Après vous en avez fini avec elle. »⁵

Pour radicale et guerrière qu'elle puisse paraître, cette pulsion destructrice ne vise pas uniquement à « en finir avec » l'histoire mais aussi à mettre à nu sa structure profonde et

¹ *Ibid.*, pp. 25-27.

² *Ibid.*, p. 12.

³ Heiner Müller, in Sylvère Lotringer, in entretien avec Heiner Müller, « Se débarrasser de l'histoire ? », *TNS 84/85, Journal du Théâtre National de Strasbourg* n°5, septembre 1984, p. 22.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 24.

cachée. « L'ennui avec l'histoire [...] c'est qu'elle soit recouverte de chair, de peau, de surface. Traverser cette surface pour en arriver à la structure, voilà la motivation essentielle. »¹ La mise à distance de l'histoire et de la révolution ne conduit pour autant pas Müller à rejeter en bloc les ambitions au nom desquelles est mené le combat révolutionnaire, en RDA notamment. Müller salue ainsi le fait qu' alors qu'« à l'époque de la tragédie grecque, la société était encore fondée sur la loi du clan »² et que « le pas à franchir du clan à la cité »³, à la "polis", indiquait la naissance d'une société de classe »⁴, « l'Allemagne de l'Est tend [...] dans ses efforts à faire disparaître un tel type de société. »⁵ Le texte de Müller est ainsi d'autant plus intéressant qu'il est écrit « depuis » la révolution pourrait-on dire, et par quelqu'un qui partage l'idéal révolutionnaire. Et cette position est vécue sur un mode paradoxal par l'auteur. Certes, ce regard de l'intérieur est forcément désabusé par le décalage entre l'idéal et la réalité de la vie dans un pays où le règne révolutionnaire est advenu. Mais il semble que les contraintes soient vécues non pas uniquement comme des désillusions et des oppressions, mais aussi comme une stimulation pour la création poétique. Müller insiste sur le fait qu'en RDA, parce que l'information est réprimée,

« la charge en expression [d'un texte] est bien plus violente et l'effcience des mots bien plus virulente qu'à l'Ouest. [...] Ici les mots ne sont pas simples véhicules d'information, c'est de leur expression en fait que vous tirez l'information. C'est une situation avantageuse pour le langage théâtral. »⁶

Mais cet « avantage » pose également un problème de réception selon que le lecteur reçoit ou non le texte « depuis » le même lieu (le terme est à entendre au sens d'espace géographique, idéologique, et au sens de conditions d'existence) que celui d'où parle l'auteur :

« - Les gens saisissent-ils immédiatement à l'Est que vous écrivez sous la protection d'un masque ?
- Il ne leur est pas difficile de reconnaître, de voir ou de ressentir le silence entre les phrases. Ils savent ce qui se passe entre les mots. Ils mettent en jeu leur propre expérience. Ce n'est pas le cas des gens de l'Ouest. Pour eux cela n'est rien d'autre qu'un espace vide.
- Ainsi les gens sont-ils ici [à l'Est] bien plus impliqués qu'à l'Ouest dans l'acte de lecture. Ce serait là plutôt un problème d'esthétique. »⁷

La mise en scène de M. Langhoff répond à sa manière à ce défi de réception, par l'intrication du texte de Müller avec celui de Schnitzler, qui vient en radicaliser le sens.

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibid.*, p. 23.

iii. Un spectacle à contre-courant de l'histoire.

Le spectacle, par la thématique des pièces comme par les éclairages, qui font miroiter sur le cloître des Carmes les couleurs du drapeau français, réfère directement à la Révolution. Mais le télescopage des deux pièces, interprétées par la même distribution dans un décor unique démultiplie et radicalise les effets de sens de chacune d'elles. Dans un article qui s'ouvre sur le constat que « l'histoire est une impasse, au mieux un paradoxe, semblent dire aujourd'hui beaucoup de spectacles contemporains »¹, Anne-Françoise Benhamou analyse le fait que *La Mission* s'ouvre sur *Au perroquet vert*, qui clôt le spectacle en terminant le cycle d'une conception de l'histoire vécue sur le mode de la promesse :

« Selon la manière dont on les met en scène, en accouplant *La Mission* et un texte de Schnitzler, *Au perroquet vert*, Langhoff accentue l'aspect " fin de siècle " (c'est-à-dire, pour le XX^e, " fin des idéologies "), de la pièce de Müller. Car la petite comédie viennoise ne laisse aucune chance à l'ouverture historique qui s'esquisse à la fin de *La Mission* avec la dernière tirade de Sasportas, le Noir. [...] Chez Langhoff, les aristocrates du *Perroquet Vert* sont les Noirs de la pièce précédente. [...] Le spectacle est trop complexe pour que cela se laisse lire comme une pure réversibilité des opprimés et des oppresseurs. [...] [Pourtant] Au *Perroquet Vert* montre un théâtre qui, à sa plus grande stupéfaction, devient histoire ; ce qui produit une relecture de la pièce de Müller : l'histoire est peut-être devenue pur théâtre... Le temps historique est un simulacre ; du moins, tel que nous l'imaginons. [...] Le spectacle de Langhoff barre toute hypothèse de restauration de l'histoire, ne serait-ce que parce que Schnitzler succède à Müller et non l'inverse. »²

En effet, la perspective entomologiste sur le fait révolutionnaire est encore plus poussée dans *Au perroquet vert*³, comédie burlesque et cynique qui « regarde la prise de la Bastille depuis un cabaret »⁴, dont le propriétaire est un ancien directeur de théâtre. Schnitzler, « sceptique-né »⁵, construit son texte autour de la mise à distance de la figure de Robespierre et à travers elle, il démultiplie les filtres afin d'isoler – de séparer pour les analyser et les éloigner – les concepts de Raison et de Vérité, mais aussi celui d'Histoire. Le tissage des deux textes est inextricable dans la mise en scène du fait du décor, qui constitue la véritable « machine à jouer »⁶ du spectacle, comme l'a étudié Christine Hamon-Siréjols. La « suture »⁷ entre les

¹ Anne-Françoise Benhamou, « Les accordéons du temps », *ibid.*, p. 6.

² *Ibid.*, p. 10.

³ Arthur Schnitzler, *Au perroquet vert*, traduction Marie-Louise Audiberti et Henri Christophe, Arles, Actes Sud Papiers, 1986, 1999.

⁴ Armelle Héliot, « Théâtre de la Ville. *La Mission. Au Perroquet vert*, Heiner Müller / Arthur Schnitzler, A contre-courant de l'histoire », in *Acteurs* n°73-74, novembre-décembre 1989, p. 47.

⁵ Olivier Schmitt, *Le Monde*, article déjà cité.

⁶ Christine Hamon-Siréjols, « La Mission. Au perroquet vert : polyvalence et élasticité de l'espace », in Odette Aslan (sous la direction de), *Langhoff*, Les Voies de la création théâtrale, CNRS éditions, Collection Arts du Spectacle, Paris, 1994, pp. 235-246.

⁷ *Ibid.*, p. 236.

deux pièces n'est pas visible, parce que la transformation du plateau est accomplie non pas entre les pièces mais au sein de la première, accentuant le décalage temporel interne produit par la longue séquence de l'homme dans l'ascenseur précédemment évoquée. Sur le plateau « couleur de sang », la scénographe Katrin Brack a fondu l'espace non référencé, ou plus exactement multiréférencé, de Müller et celui, réaliste, de Schnitzler – qui représente « une cave »¹ – en un même décor, qui revisite les avant-gardes des années 1920², Langhoff revendiquant la référence au « constructivis[me], à la manière des décors du théâtre révolutionnaire des années 1920 »³, qui « offrait beaucoup de possibilités. »⁴ Cependant, malgré le clin d'œil revendiqué, le travail plastique sur la création d'un « rythme optique »⁵ témoigne d'un autre rapport à l'espace, mais aussi au temps. La scène est découpée en différentes aires de jeu situées sur trois hauteurs, les passages se faisant par des marches intégrées aux planchers ou par des échelles.⁶ Cette scénographie, complexifiée encore par les différents degrés de proximité, du proscenium à l'arrière-scène, et dont l'effet était en outre renforcé par le jeu des acteurs, ponctué de « continuelles ruptures de rythme qui "cassaient" en permanence la fluidité de la représentation »⁷ avait pour but de donner à voir au spectateur une mise en perspective esthétique l'incitant à mener le même travail sur le plan sémantique :

« Suivant Müller dans sa volonté de faire rendre gorge à tous les mythes récupérés de la Révolution, Langhoff parvenait, avec les moyens propres à la mise en scène, à susciter chez le spectateur une disposition permanente à l'ironie et une forme de vigilance aiguë devant un spectacle dont les signes proliféraient avec une rapidité diabolique. Bien en vain, car aussitôt décryptés, ces signes semblaient perdre leur cohérence et ne plus offrir au public que les aléas du rêve. »⁸

Et le fait que le même dispositif scénique donne lieu dans la seconde partie du spectacle à un usage tout à fait différent, par le biais de son habillage avec des accessoires réalistes, mais aussi d'un « lieu fixe, homogène, clairement référencé »⁹, crée encore de la polysémie et de l'indécidabilité, la stabilité de la référence devenant elle-même la manifestation d'une instabilité générale de l'espace et du temps, de l'histoire et du sens. *La Mission. Au Perroquet* peut en définitive faire ainsi figure de spectacle augural de ce théâtre qui, parce qu'il se fonde sur un rapport désabusé au temps, à l'histoire et à la révolution, ne vise plus à

¹ A. Schnitzler, *Au perroquet vert*, op. cit., p. 5.

² Christine Hamon-Siréjols, op. cit., p. 235.

³ Matthias Langhoff, *Scènes Magazine*, Lausanne, septembre 1989. Cité par Christine Hamon-Siréjols.

⁴ Christine Hamon-Siréjols, op. cit., p. 236.

⁵ *Ibid.*, p. 237.

⁶ *Ibid.*, pp. 238-239.

⁷ *Ibid.*, p. 241.

⁸ *Ibid.*, p. 243.

⁹ *Ibid.*, p. 245.

interpréter le monde mais au contraire à en refléter le caractère chaotique. Et cette tendance va se confirmer, particulièrement sur la fin de notre période, l'année 2001 venant provoquer une nouvelle secousse sismique qui fait écho à celle produite par l'année 1989.¹

b. Un théâtre-reflet du chaos du monde contemporain : *Oxygène* (I. Viripaïev/G. Stoev.)

« *Oxygène* est structuré en dix compositions musicales, interprétées par trois acteurs et un DJ. Chacune porte un titre : « Danses », « Sacha aime Sacha », « Non et Oui », « Le rhum moscovite », « Le monde arabe », « Comme sans sentiments », « Amnésie », « Les perles », « Pour l'essentiel », « Un casque sur la tête. » Chaque couplet est précédé d'une thèse, une citation des Dix Commandements, tournée, retournée et détournée par la suite à la lumière des derniers événements de l'Histoire mondiale par deux personnages qui se confrontent et tentent d'articuler leurs différences profondes à travers les grands événements d'aujourd'hui : le 11 septembre, l'opposition arabo/israélienne, le terrorisme, le globalisme, mais aussi dans leurs rapports à l'amour, à la vérité, à la conscience...

« - Avez-vous entendu ce qui a été dit aux anciens : « Tu ne tueras point ; celui qui tue sera jugé » ? Moi, je connaissais un homme qui était vraiment dur d'oreille. Il n'a pas entendu quand il a été dit « Tu ne tueras point » parce qu'il avait son baladeur sur les oreilles. Il n'a pas entendu le « Tu ne tueras point. », il prend une pelle, il va au potager et il tue. »² »³

i. Convoquer la réalité pour la juger vs évoquer un réel incohérent donc inchangeable.

Le spectacle *Oxygène* de I. Viripaïev, mis en scène par Galin Stoev en 2004, nous paraît emblématique de cette volonté assumée d'exprimer et non plus de représenter un monde présenté comme contradictoire, incohérent. Le réel est présent, de même que sont évoqués les grands événements internationaux du tournant du XXI^e siècle – le 11 septembre, le conflit israélo-palestinien, « le monde arabe. » Mais, précisément, ces événements sont évoqués, et non pas donnés à comprendre, au contraire il s'agit de donner à voir au spectateur le regard distancié et désabusé que portent les jeunes générations sur ces événements. Pour symboliser l'effondrement des deux tours, la comédienne mime le moment de la collision, l'une de ses mains représentant les tours et l'autre l'avion, accompagnant la gestuelle d'un

¹ Pour des raisons d'équilibre interne, nous n'analysons pas ici en détails le *11 septembre 2001* de Michel Vinaver. Il est cependant évident que ce texte participe lui aussi de la cité du théâtre postpolitique, tant par la référence au poème de T. S. Eliot *Wasted Land*, que par le tissage des voix a priori si hétérogènes de G. Bush et Oussama Ben Laden en une même parole réversible, et plus globalement par la structure chorale et la référence à « l'oratorio » et non du théâtre-document, alors même que l'auteur s'est amplement documenté et a écrit la pièce juste après l'événement. Ce texte s'inscrit à la fois dans la réponse poétique et dans la réponse « expressive », au chaos du monde contemporain.

² Ivan Viripaïev, *Oxygène*, trad. Tania Moguilevskaia et Gilles Morel, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004.

³ Galin Stoev, metteur en scène de *Oxygène* avec la compagnie Friction, création 2004, à propos de la pièce de Ivan Viripaïev. Texte disponible sur internet à l'adresse <http://www.theatre-contemporain.net/Presentation,1209>

bruit d'explosion, le tout de manière enfantine, la séquence s'achevant sur son rire, pareil à celui d'un enfant pris en flagrant délit d'impertinence. Voilà pour la représentation concrète de l'événement, ludique pour les uns, de mauvais goût pour les autres. Et la réflexion d'ordre moral de cette cinquième composition, titrée « Le monde arabe », et censée illustrer le 5^{ème} Commandement « Prenez garde, ne faites pas l'aumône devant les gens afin qu'ils vous voient »¹, confirme l'impression qu'il s'agit non pas de prendre de la distance pour mieux interpréter l'événement et le contextualiser, mais de porter un regard à distance, de l'extérieur, parce que cet événement confirme qu'il n'y a rien à faire, que le monde est mauvais, le monde adulte s'entend, le conseil étant :

« Fumez de l'herbe, mangez des pommes et buvez du jus de fruits, au lieu de vous vautrer sur le sol, ivres devant la télé, et de jurer sur le ciel, sur la terre et sur Jérusalem, que votre cœur appartient à une seule personne, parce que si votre cœur appartient à une personne, et votre corps à une autre, sur quoi allez-vous jurer ? [...] Et « oui » sera votre parole, « oui, oui » et « non, non », et ce qui dépasse, ce sera l'œuvre du Malin. »²

ii. Choc des civilisations et choc des individus : L'impossibilité radicale du vivre ensemble.

Le texte même de la pièce donne à entendre une parole qui se veut ironique et décalée mais s'inscrit dans la théorie du choc des civilisations :

« ... L'amour et la folie sont des choses aussi différentes que la conscience religieuse d'un musulman irakien et celle d'un juif américain. Et de la même façon que la vue d'une grosse femme en pantalon, qui se bourre l'estomac de hamburgers à la viande de porc, est désagréable pour un musulman, il est aussi désagréable pour David Hoferman de New York, de découvrir les cheveux d'une femme sur le rebord de sa fenêtre après l'explosion du 11 Septembre, juste après que la propriétaire de ces cheveux, une femme blonde et forte en pantalon, a pris la route pour l'enfer musulman, parce qu'à l'intérieur d'elle il y avait des morceaux de porc mal digérés. »³

La grosse femme en pantalon, le juif new-yorkais, le kamikaze, autant d'images d'Epinal du Choc des Civilisations. Et l'impossibilité pour les différentes civilisations à vivre ensemble renvoie dans la sphère intime à l'amour impossible entre les deux Sacha, à cause de leurs différences culturelles, mais aussi d'une impossibilité des relations humaines :

« Un garçon de la province russe profonde tombe amoureux d'une fille du milieu snob de Moscou (ou de n'importe quelle autre capitale). Conduit par cette passion, il tue sa femme... Les deux protagonistes

¹ *Oxygène*, Ivan Viripaïev, *op. cit.*, p. 61.

² *Ibid*, p. 53.

³ *Ibid*, p. 62.

se rencontrent dans le champ de leurs irréconciliables différences. L'histoire racontée constitue un prétexte pour circonscrire les paramètres de la nouvelle confusion mondiale. »¹

« Irréconciliables différences » et différends scellent le divorce entre les individus et les cultures, et signent la mort de toute pensée du vivre ensemble, la mort du principe fondateur de la communauté politique... Et du théâtre comme art ontologiquement politique.

iii. Le théâtre comme destruction de l'assise mentale du politique.

Là où la tragédie grecque constituait l'assise mentale du politique², cette veine du théâtre contemporain prétend décrire sa destruction, et ce faisant œuvre à la détruire. La fonction critique du théâtre est radicalisée et dépolitisée, le regard sur le monde se fait à distance de la politique et à ras du réel, hors de toute ambition d'un regard cohérent sur le monde. La dramaturgie du texte et l'écriture scénique rompent donc naturellement avec l'esthétique aristotélicienne comme avec le théâtre épique :

« Viripaev n'écrit pas pour autant une pièce à thèse ni un texte manichéen, il accumule dans un rythme soutenu un trop plein de mots, une incroyable quantité d'arguments alambiqués et truffés de paradoxes. Il s'agit moins d'un texte à rendre absolument intelligible, que d'une partition, d'un canevas rythmique et énergétique qui déploie ses arguments face au monde sous la forme d'un concert au débit infernal. »³

Dans le spectacle diffusé en France la dimension de « théâtre-concert » paraît être ce qui a retenu l'attention du metteur en scène, des programmeurs et du public. Il paraît donc important de s'intéresser spécifiquement à cette caractéristique du spectacle, et à questionner sa dimension politique.

iv. Entre théâtre-concert et ironie du texte : Multiplicité de modes d'énonciation contradictoires.

Pour le metteur en scène Galin Stoev, *Oxygène* serait politique parce qu'énergique, prouvant que tout espoir n'est pas perdu parce que, bien que désespérée de l'état du monde, la jeunesse contient toujours en elle un potentiel indestructible :

¹ Galin Stoev, « Etranglement du sens », entretien avec Sabrina Weldman, *Mouvement.net*, publié le 16 novembre 2006.

² Formule de Christian Meier, in *De la tragédie grecque comme art politique*, trad. Marielle Carlier, Histoire, Les Belles Lettres, 1999. Nous développerons cette question de la référence au théâtre antique, essentielle pour penser la cité du théâtre politique oecuménique, dans la partie suivante.

³ Galin Stoev, « Etranglement du sens », déjà cité.

« *Oxygène* se situe entre musique et texte politique, à la frontière du théâtre et du concert, un texte qui soulève les grands problèmes éthiques d'aujourd'hui au travers d'une fable qui jette un pont entre hier et demain, stigmatise les réalités de notre monde écartelé par ses propres contradictions.

Oxygène n'est pas une pièce de théâtre à proprement parler, mais un texte qui fixe un certain état d'hystérie vital, autodestructeur et chargé d'espoir.

Oxygène est un concentré de vie et un remède contre l'endormissement. Un texte nécessaire. »¹

Nous voudrions insister sur cette utilisation de la musique et sur son caractère politique – ou non. S'il est indiscutable que ce spectacle ne suscite pas l'endormissement, le nombre de décibels peut être jugé problématique précisément au regard de son ambition politique affichée. De fait, lors de la représentation à laquelle nous avons assisté à la Ferme du Buisson en mars 2006, un grand nombre d'adolescents (environ un quart des spectateurs) étaient présents dans la salle et ont apprécié la musique, écoutant distraitement les paroles, le corps occupé par la rythmique. La volonté d'impliquer le corps du spectateur, de susciter un partage non plus de réflexions ou d'émotions mais bien de sensations physiques, est à la fois intéressante – elle fonctionne – et problématique précisément parce qu'elle est efficace, et fait adhérer les spectateurs de manière quasi inconsciente à un discours tenu sur le monde, confortant une attitude de méfiance à l'égard de la politique et un sentiment non seulement d'incompréhension mais de désintérêt. Si le texte n'est pas important aux yeux du metteur en scène, il existe et s'entend, et ses contradictions et paradoxes sont riches de sens.

Le premier décalage entre le sens de la pièce russe et celui du spectacle joué en France tient à la réception réelle : Une grande partie des spectateurs est jeune, et ne comprend donc pas l'essentiel des critiques vigoureuses qui sont portées contre la société russe (une partie des références est d'ailleurs gommée du spectacle du fait de coupes opérées par le metteur en scène.) Mais le fait que ce public apprécie – non pas malgré cela, mais bien indépendamment de cela – le spectacle dit bien le malentendu que le spectacle autorise, et témoigne d'une ambiguïté de la réception programmée par le spectacle. Car le choix du théâtre-concert non pas comme outil ponctuel mais bien comme socle de la composition d'ensemble du spectacle, accentue la possibilité de se laisser porter par la musique sans chercher à comprendre les paroles. D'autant plus que, parallèlement, le texte de Viripaïev est hautement ironique, pour dénoncer le cynisme de la société russe contemporaine. Le spectateur est sollicité dans le même temps selon deux modes contradictoires, d'une part par la musique qui incite à annihiler son esprit critique pour s'abandonner au plaisir pulsionnel du rythme, et d'autre part par le texte, qui exprime un point de vue sur le monde et active une réception intellectuelle fondée sur l'évaluation du propos suivie d'une adhésion ou d'un rejet,

¹ Galin Stoev, in Sabrina Weldman, « Etranglement du sens », *art. cit.*

et qui est en plus un texte fondé sur un double langage, le sens réel étant en contradiction avec le sens apparent. La coexistence de ces deux modes d'adresse radicalement différents, l'omniprésence scénique de la musique, le jeu des acteurs qui privilégie la scansion au sens, et l'ironie du texte, articulées avec le rejet du théâtre manichéen et à thèse, font éclater le sens. Et ces différents procédés nous paraissent s'inscrire dans un héritage critique du théâtre épique, et justifier de ce fait une comparaison avec l'utilisation brechtienne de la musique, dans les *songs*.

v. *Du théâtre épique au théâtre-concert. Changement de statut de la musique.*

La rupture avec le théâtre épique pourrait sembler contredite par l'éclatement de la narration, par le principe de détournement de chacun des Dix Commandements, qui préside à chaque « composition », ou encore par l'utilisation qui est faite de la musique. Mais c'est précisément sur ce point que se situe la différence radicale entre les deux esthétiques : Le théâtre épique articulait narration, action et commentaires, textes et chansons, comme des temps distincts et complémentaires, créant le spectacle comme un système à plusieurs niveaux, complexe mais cohérent, au-delà (et du fait) des contradictions au sein de chaque niveau, et entre les différents niveaux. Tandis qu'à l'inverse, la coexistence au même moment du texte ironique, de la musique et du chant, exprime le chaos davantage qu'elle ne produit un discours critique sur ce chaos ou n'incite à le mettre à distance. Inspirée à Brecht par la vivacité des para-théâtres du début du siècle (le Bänkellied, le cabaret, le cirque, le théâtre de variétés)¹, l'utilisation de la musique a permis la mise en œuvre d'une critique du théâtre bourgeois, en même temps qu'elle signe l'avènement d'un théâtre poétique :

« Cette introduction de la musique marqua une rupture avec les conventions dramatiques de l'époque : le drame s'est fait moins pesant, plus élégant en quelque sorte [...] La musique, en introduisant une certaine variété, constituait par sa seule présence une attaque contre l'atmosphère lourde et visqueuse des drames impressionnistes et la partialité des drames expressionnistes. Du même coup, elle a rendu possible une chose qui n'allait plus de soi : le "théâtre poétique." »²

Progressivement, les *songs* vont s'imposer dans le cadre de l'esthétique épique de séparation des éléments du spectacle, et faire entendre des « réflexions et commentaires moralisants »³ et l'effet de distanciation. Les *songs* jouent un rôle de rupture de l'action et de commentaire,

¹ Jeanne Lorang, « Cirque, champ de foire, cabaret, ou de Wedekind à Piscator et à Brecht », in *Du cirque au théâtre*, Th20, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983, pp. 19-47.

² Bertolt Brecht, « Sur l'emploi de la musique pour un théâtre épique », in *Ecrits sur le théâtre*, I, L'Arche, (1963) 1972, p. 454.

³ *Idem.*

et le *song* a pour fonction de susciter non pas l'émotion mais la réflexion. Il serait cependant faux d'opposer réflexion et émotion, car cette dernière n'est pas exclue, en tant qu'effet secondaire. Le principe du *song* ne repose donc pas tant sur une dichotomie que sur une hiérarchie entre le sens et les sens :

« En aucun cas ... le chant ne surgit là où manquent les mots par suite de l'excès des sentiments. Il faut que le comédien non seulement chante, mais aussi montre quelqu'un qui chante. Il n'essaie pas tellement d'aller chercher le contenu affectif de son chant ... débouche-t-il dans la mélodie, il faut que cela soit un événement ; pour le souligner, le comédien peut laisser nettement percer le plaisir qu'il prend lui-même à la mélodie. »¹

Le principe de hiérarchie s'explique par le fait que les *songs* servent l'objectif du théâtre épique, qui est de donner à comprendre le monde en vue de le transformer :

« Le théâtre épique s'intéresse avant tout au comportement des hommes les uns envers les autres, *là où ce comportement présente une signification historico-sociale (là où il est typique.)* Il fait ressortir des scènes dans lesquelles des hommes agissent de manière telle que le spectateur voit apparaître les lois qui régissent leur vie sociale. En même temps, le théâtre épique doit définir les procès sociaux dans une perspective pratique, c'est-à-dire fournir des définitions qui donnent les moyens d'intervenir sur ces procès. Son intérêt est donc éminemment axé sur la pratique. Le comportement humain est montré comme susceptible d'être transformé et l'homme comme dépendant de rapports politico-économiques dont il est capable d'assurer la transformation. »²

On mesure donc l'écart entre la fonction des *songs* brechtiens et celle du théâtre-concert tel qu'il est manifeste dans la mise en scène par Galin Stoev et la compagnie Fraction de la pièce *Oxygène*, et qui, au-delà des différences formelles évidentes, mérite le même reproche que celui que Brecht faisait aux dramaturgies aristotéliennes : Il s'agit d'un théâtre qui donne à voir un monde et des destins individuels immuables, inchangeables... Avec une nuance de taille, le fait que ce renouveau se fait sur les ruines du théâtre épique, jugé dépassé. Deux précisions s'imposent toutefois. D'une part, pour ce qui concerne la réception réelle de la musique, il importe de rappeler que l'auteur de *L'Opéra de Quat'sous* qui voulait exercer les « charmes » du spectacle bourgeois pour mieux les critiquer ensuite, a connu le même problème de réception lié à l'omniprésence de la musique associée à la volonté de faire un « spectacle-piège », le spectateur pouvant céder à la séduction sans voir la dénonciation dont l'auteur / metteur en scène la voulait chargée.³ D'autre part, la réception réelle – et

¹ Bertolt Brecht, « de la manière de chanter les songs », « Notes sur l'Opéra de quat'sous », in *Ecrits sur le théâtre*, tome 2, Paris, L'Arche, (1963), 1979, p. 319.

² Bertolt Brecht, « Sur l'emploi de la musique pour un théâtre épique », *op. cit.*, p. 455.

³ Bernard Dort, « La comédie bourgeoise », *Lecture de Brecht*, Paris, Pierres Vives, Seuil, 1960, pp. 72-74.

problématique selon nous – du spectacle est conditionnée par le décalage entre la société russe et la société française, et par le fait que le metteur en scène, bulgare, n’a pas pris la mesure de ce décalage. Nous avons analysé ce spectacle dans la mesure où c’est le contresens qui explique en partie l’accueil dithyrambique qu’il a reçu en France, mais notre étude, qui manifeste l’importance considérable du contexte de réception d’un texte pour évaluer sa dimension politique, ne nous permet donc pas, en toute logique, de cerner la dimension politique du texte initial. Et c’est parce qu’elles nous paraissent poser des problèmes similaires, que nous ne focaliserons pas notre analyse sur les mises en scène des textes de Giannina Carunariu, Biljana Srbljanovic ou encore sur les spectacles du Théâtre Libre de Minsk, tous artistes dont les œuvres ont été données en France, essentiellement au Studio-Théâtre d’Alfortville, dirigé par Christian Benedetti, entre 2004 et 2007. Ces deux nuances concernant la réception réelle étant apportées, il n’en demeure pas moins incontestable que la réception programmée par la composition du spectacle *Oxygène* vise par la musique à annihiler le sens critique du texte, et que ce dernier, par le maniement de l’ironie, ne maintient le projet critique qu’au second degré. Ce sens codé devient donc à la fois conditionnel – tous les spectateurs ne le comprennent pas – et radical, car le travail de sape s’en prend à la volonté même de faire une œuvre critique. C’est dans cette mesure qu’il importe de revenir en détails sur la définition d’un théâtre politique découplé de toute représentation cohérente et distanciée du monde.

vi. La fin du théâtre comme hétérotopie politique.

L’interprétation caricaturale du théâtre épique comme théâtre à thèse incite donc à considérer à l’inverse la non-cohérence et la contradiction comme critères de validité du théâtre postpolitique contemporain. Le risque est alors d’aboutir à un théâtre qui, sous couvert de dénoncer, met sur la scène sans plus de commentaires une contradiction et la présente dans ce qu’elle peut avoir de fascinant ou d’attirant. Ainsi le personnage féminin d’*Oxygène* reproche au personnage masculin sa contradiction, et, à travers ce dialogue entre personnages fictifs, l’auteur livre ses propres doutes quant aux pouvoirs du théâtre à changer le monde :

« Le mensonge, c’est que tu n’as jamais parlé aux Sacha de Serpoukhov, et que tu te fous, de comment ils vivent là-bas, et de qui ils tuent là-bas, mais tu vas raconter les larmes aux yeux, l’histoire d’une vie qui t’est étrangère. Tu vas souffrir, d’un problème qui, pour toi, n’existe tout simplement pas. Parce

que, après ce genre de spectacle tu vas dans la boîte branchée *Propaganda*, alors que Sacha, dont tout à l'heure tu racontais l'histoire va, je suppose, aller se faire foutre ou pire. »¹

Certes, il n'est pas certain que le fait d'aller au théâtre suffise à changer le monde, le contraire est même relativement acquis. Cet argument suffit-il à justifier que l'on se contente de donner à voir ce monde sur la scène de théâtre, privant ce dernier de sa possible force d'alternative ? L'idée d'un lien entre théâtre et utopie est à la fois ancienne et complexe, aussi nous ne renverrons qu'aux réflexions qui informent directement la compréhension de l'évolution contemporaine du théâtre. A la fin des années 1960, se développe l'idée que le théâtre doit s'appréhender non comme utopie – concept dangereux parce qu'il nie potentiellement la réalité, et mensonger parce qu'il nie l'inscription du théâtre dans la cité – mais comme hétérotopie. Dans sa conférence intitulée « Des espaces autres », au Collège de France en 1967, Michel Foucault oppose précisément les utopies aux hétérotopies :

« Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels. Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies. »²

Bien que le théâtre ne soit pas mentionné directement dans ses propos, les différents principes énumérés par Foucault semblent de prime abord en faire l'exemple-type de l'hétérotopie.³ En effet « les hétérotopies prennent le plus souvent place dans une hétérochronie » (quatrième principe), elles « supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables [...] et en général on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin » (cinquième principe), et enfin les hétérotopies « ont, par rapport à l'espace restant, une fonction. Celle-ci se déploie entre deux pôles extrêmes. Ou bien elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie

¹ *Oxygène, op. cit.*, pp. 65-66.

² Michel Foucault, *Dits et écrits 1984*, « Des espaces autres », conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49.

³ Il mentionne « la fête ».

humaine est cloisonnée. Peut-être est-ce ce rôle qu'ont joué pendant longtemps ces fameuses maisons closes dont on se trouve maintenant privé. Ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. Ça serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation. » (sixième principe). Or le théâtre est bien ce lieu créateur d'un espace-temps précaire, à la fois partie intégrante et extérieur à l'espace social, doté d'une fonction spécifique, qui oscille entre dénonciation et compensation de l'espace-temps réel, entre illusion et représentation du réel. Mais l'évidence de l'assimilation du théâtre à l'hétérotopie se voit nuancée quand Foucault évoque entre hétérotopie et utopie « une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir » :

« Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent - utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas.

À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. »¹

Le théâtre postpolitique rompt avec l'idée que le théâtre est à la fois une utopie et une hétérotopie, ou pour le dire avec Jean-Pierre Sarrazac une « enclave d'utopie au cœur du réel. Espace où rouvrir la réalité aux multiples chemins du possible. »² En tant que lieu où s'inventent des mondes imaginaires, en tant que lieu de représentation, le théâtre est une utopie. En tant qu'il réfère au monde réel par une médiation et en tant qu'il s'inscrit concrètement (sur le plan matériel, spatial, temporel) dans la vie de la Cité sur le mode de la présence-absence, de la parenthèse, il est une hétérotopie. Et le spectacle *Oxygène* récuse tout ensemble la dimension utopique et hétérotopique. De fait, si le personnage féminin critique implicitement la superficialité et l'indifférence de la Sacha moscovite et de son partenaire qui fréquente les boîtes de nuit, le spectacle recrée la situation propre à ce lieu, puisque la musique est par moment si forte qu'elle empêche d'entendre les paroles, et rend impossible parfois, accessoire souvent, l'accès aux propos – l'écrivain ayant par ailleurs fait le choix que

¹ Michel Foucault, *Des espaces autres*, op. cit.

² Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, 2000, p. 27.

la profondeur de ce contenu ne dépasse que rarement celle des discussions de boîte de nuit. S'il nous est apparu important d'analyser ce spectacle, et à travers lui les recours fréquents et souvent parallèles à la forme du théâtre-concert et à la rhétorique de l'ironie, c'est parce qu'ils emblématisent selon nous une évolution dans la manière de présenter le réel sur la scène mais aussi de penser la fonction politique du théâtre. Nous pensons notamment à l'utilisation de la musique qui en vient parfois à supplanter le rôle du texte, mais aussi à l'ambiguïté de formes qui se contentent de montrer, voire d'incarner avec complaisance ce qu'elles prétendent dénoncer. Nous pensons ici notamment au spectacle *Big 3rd. Happy / end*, de Superamas, présenté au Centre Georges Pompidou les 20 et 21 décembre 2006 dans le cadre de la 6^{ème} édition du *Festival 100 Dessus Dessous*, intitulée « *Vie privée / vie publique* », un *théâtre réalité*. La compagnie dit vouloir « s'attache[r] à observer et à interroger notre condition dans un environnement technologique et marchand. ... Montrer, c'est faire voir, exposer au regard. »¹ Et la critique valorise cette démarche qui consiste à montrer et non pas démontrer :

« Superamas s'emploie à montrer les procédés de construction d'une image. Montrer, mais surtout pas démontrer. [...] Après une heure de plaisir non dissimulé à observer la beauté des danseuses, la maîtrise de la lumière et des transitions, quand le vide du propos commence à occuper tout l'espace et que l'ineptie du plaisir se présente à lui-même, c'est Derrida qui nous donnera la clé : « pourquoi s'attacher à démonter quelque chose qui est si bon ? »²

« La tête d'affiche de 100 Dessus Dessous, c'est Superamas. Un groupe ... venu de la danse et du théâtre, du cinéma, du son et de la lumière, un groupe qu'on ne voit guère ailleurs en France, bien qu'ils la représentent de l'Europe aux Etats-Unis. Dans Big 3rd episode (happy/end), on retrouve leur marque de fabrique : ready-made issus de la culture populaire et références cinéphiliques ou philosophiques, mêlés à des scénarios résolument superficiels que des comédiens rejouent en boucle. Le but, ici, c'est de jouer le décalage, pour démonter les codes de ce bonheur obligatoire (succès, sociabilité, sexe...) qu'on s'échine à singer. En résumé, du divertissement qui ne demande qu'à faire réfléchir, pour peu qu'on se prête au jeu. »³

Ce qui nous paraît matière à discussion dans le projet critique que vise le spectacle, c'est qu'en l'occurrence le divertissement est exactement le même que celui que l'on peut éprouver en regardant la télévision, et que la fascination qu'il exerce est aussi trouble. Il provient entre autres du fait de contempler des femmes – à la plastique parfaite et attirante – en dessous ou nues le plus souvent, sur talons aiguilles, dans des dialogues d'une absolue

¹ Dossier de presse du spectacle.

² Léa Lescure, « BIG 3 », du collectif Superamas. Reality show », in *Mouvement.net*, 14.12.2006. Consultable à l'adresse : http://www.mouvement.net/html/fiche.php?doc_to_load=11495

³ Cathy Blisson, *Télérama* n°2970, 16 décembre 2006.

vacuité¹ ou dans une réplique des finales de « prime-time » de la *Star Academy*. Montrer une chose n'est pas démontrer, ni même « démonter », encore moins dénoncer. Parce qu'il est présenté sur la scène et accompagné de citations émanant d'autorités intellectuelles, le divertissement honteux à la télévision devient-il un divertissement noble et culturel ? Il est intéressant de noter que toute la responsabilité du projet critique incombe au spectateur. Dire que le spectacle est un « divertissement qui ne demande qu'à faire réfléchir » le spectateur, c'est dire qu'il ne le fait pas. Mais considérer qu'il ne s'agit pour le spectateur que d'activer un sens critique potentiel, programmé en germes par le spectacle, suppose que l'on évalue le spectacle à partir d'un sens caché. Car la partie visible, et bien visible, du spectacle c'est un divertissement qui affiche une certaine délectation à jouer le premier degré davantage qu'à suggérer le second. Le simple fait de jouer dans un lieu théâtral suffit-il donc à générer un potentiel critique supérieur à celui de la télévision, que l'on peut également regarder en exerçant son esprit critique ou en mettant à distance et en interrogeant ses propres sensations – ou pas ? La réception de ce type de spectacle par la critique paraît témoigner d'un relatif consensus au sein de l'institution culturelle. Ainsi, le spectacle de Superamas a reçu une critique unanime, et a fait figure de clou du festival *100 dessus dessous*. De même, Nicole Gauthier a décidé de programmer *Oxygène* pendant un mois parce qu'elle estimait que « c'est ça la jeunesse d'aujourd'hui. »² Or, l'actuelle directrice du Théâtre de la Cité Internationale à Paris, ancienne conseillère technique de l'Office national de Diffusion Artistique (ONDA) - organisme para-ministériel chargé d'aider et de conseiller à la programmation des lieux - est réputée comme dénicheuse de talents. Elle a ainsi beaucoup aidé à la diffusion de Didier-Georges Gabily, Jean-Luc Lagarce ou de Rodrigo Garcia en France, et le Théâtre de la Cité Internationale joue un rôle considérable dans la carrière des spectacles et des compagnies, bien plus que ne le laisse supposer son rayonnement en tant que salle de spectacle. C'est en tant que « théâtre politique » du XXI^e siècle que le spectacle *Oxygène* se revendique, et c'est ainsi qu'il est reçu, intégré et valorisé par l'institution théâtrale, parce que qu'il donne à voir des « instantanés saisissants de la vie du nouveau siècle, [le] portrait d'une génération en demandes d'explications. »³ C'est également en tant qu'il est « générationnel » que le Théâtre de la Cité Internationale va ensuite programmer un autre spectacle écrit, mis en scène et interprété par des artistes trentenaires qui témoignent d'un même rapport ambivalent au politique et plus particulièrement au politique défini comme processus d'émancipation passant par une action politique collective.

¹ La source d'inspiration de la scène au gymnase-club est d'ailleurs donnée dans le générique de fin du spectacle, il s'agit de la série *Sex and the City*.

² Nicole Gauthier, commentaire fait à la sortie de la représentation à La Ferme du Buisson à Noisiel le samedi 25 mars 2006. Elle a ensuite décidé de programmer le spectacle au Théâtre de la Cité Internationale en novembre 2006.

³ Site du Théâtre de la Cité Internationale, novembre 2006.

c. Dire l'impossibilité de l'engagement politique : *Fées* (R. Chéneau/D. Bobée.)

i. Expier la faute d'une génération.

La focalisation sur la réception sensorielle est une autre caractéristique de ce théâtre postpolitique, qui manifeste bien le rejet d'une cohérence et d'un discours critique articulé sur le monde. C'est ainsi que se trouve réactivée la référence à la performance, synonyme souvent d'une souffrance au présent, intransitive, et christique, réellement éprouvée sur la scène par l'acteur – et, par procuration, par le spectateur – L'artiste souffre pour le monde et souffre sans doute aussi parce qu'il ne peut changer le monde. Le spectacle *Fées*¹ de Ronan Chéneau, mis en scène par David Bobée, est écrit, mis en scène et interprété par des membres de la même génération que celle d'*Oxygène*, qui se définissent comme les « enfants des années 1970 coupables de ne pas savoir refaire le monde que leurs parents leur ont laissé. »² Cette équipe pourtant jeune peut être considérée comme l'enfant sage et mature de l'œuvre de Rodrigo Garcia. La distribution de la parole ne se répartit pas selon une logique de personnages, et l'écriture s'appuie également sur le principe des listes : liste de stars du grand et surtout du petit écran³ ; liste de slogans publicitaires et politiques mélangés – le « ensemble tout est possible »⁴ du candidat UMP à l'élection présidentielle de 2007 croisant le slogan « Just do it » de Nike⁵ – ; liste des sigles, hiéroglyphes incompréhensibles qui cernent l'individu dans le monde contemporain, indéchiffrable⁶, et pourtant indépassable.

ii. Un autre monde n'est pas possible.

L'espace scénique, organisé pour un rapport bi-frontal, est celui d'une salle de bain cernée par deux murs, les gradins sur lesquels les spectateurs se font face constituant les deux autres. Le spectateur est ainsi littéralement face à lui-même, tout en étant happé lui aussi par le présent de cet espace qui dit à la fois la réduction sur l'espace intime, et la solitude de l'unique personnage ayant un référent réel « un individu libre de race blanche,

¹ Ronan Chéneau, *Fées*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 200. Mise en scène David Bobée, création CDN Caen, 2004, Théâtre de la Cité Internationale à Paris, mars-avril 2007.

² Dossier de presse du spectacle.

³ *Idem*.

⁴ Slogan qui ne figure pas dans la version publiée mais a été rajouté lors des représentations au Théâtre de la Cité Internationale, en réponse à l'actualité de la campagne électorale.

⁵ Ronan Chéneau, *Fées*, *op. cit.*, pp. 24-25.

⁶ *Ibid.*, pp. 54-60.

[...] dans les 25/30, [...] »¹. Aucun ailleurs n'est permis, et c'est ce qui fonde la neurasthénie de cette jeunesse :

« Fée 2. - On dit cette génération prisonnière du présent. / Ce qui rend la situation peu enviable...

Vu l'état du présent. / [...] / Elle n'arriverait pas à grandir, à vieillir, sortir, à se déterminer... [2]

Fée 1. – Il faudrait qu'elle lise un peu plus, qu'elle s'ouvre un peu plus à son entourage, qu'elle s'active un peu

Fée 2. – Elle arriverait difficilement à s'adapter à se bouger ? Elle serait championne en aphasie, en apathie, en inertie, en neurasthénie, en anorexie / Particulièrement stressée et inemployée / Particulièrement incasable / Sauf à temps partiel... / [...] / C'est pour ça que tu es triste ? [3]

Fée 2.- Non... C'est parce que... je voudrais être dans une comédie musicale... »⁴

Contradictoire, lucide et passive, cette jeunesse n'a pour horizon et pour ambition que l'univers artificiel d'une comédie musicale. Aucun ailleurs n'est possible. D'ailleurs, la bifrontalité fait de la scène une arène, et contribue à faire de l'acteur un combattant, voire un martyr de l'absence de sens – les fées l'interrogent sans relâche sur la vacuité du sens de sa vie :

« *Une fée, à l'homme.* / Tu t'es levé... un jour / Tu t'es levé pour quoi faire ? / Tu as été microbe, animal / Vie cellulaire... / Pour quoi faire ? / [...] / Homo sapiens / Pour quoi faire ? / [...] / Tu as eu peur de la mort... / Tu as cherché le savoir / Tu as voulu le savoir... / Pour quoi faire ? Tu t'es levé / Un jour... / Tu t'es levé / Un jour sur tes deux pieds / Mais pour quoi faire ? / Pour quoi faire ?⁵

Le sens est inaccessible, et toute velléité d'action est illusoire. « Décidément, nous serons pas des héros »⁶, martèle le personnage masculin. Et l'acteur paraît expier cette faute, rédimier sa culpabilité, quand il s'expulse de sa baignoire utérine pour échouer pesamment sur le sol et s'y ébattre – s'y débattre plutôt, comme un poisson en manque d'oxygène, hors de son élément. Après une agonie en position fœtale, il réincorpore la baignoire, puis recommence et avorte à plusieurs reprises sa naissance au monde. Chaque fois le choc de son corps sur le sol est violent, et non simulé. De même, lors d'une autre séquence, par jeu enfantin, par cruauté enfantine, l'acteur jette avec force des balles sur l'une des fées, vise la tête, une jambe, un sein. Et marque à tout coup – le corps de la comédienne, couvert de bleus, porte d'ailleurs les traces des représentations précédentes.

¹ Là encore le texte ne figure que dans le spectacle (et la feuille de salle du Théâtre de la Cité.)

² Pour une raison de place, nous figurons ici le passage à la ligne par un slash.

³ Même chose.

⁴ *Ibid.*, pp. 65-66.

⁵ *Ibid.*, pp. 45-46. Ici encore, pour une raison de place, nous figurons ici le passage à la ligne par un slash.

⁶ *Ibid.*, p. 41.

iii. *L'impossibilité de tout engagement politique.*

Dans ce spectacle, la violence n'est cependant pas purement expiatoire et intransitive. L'une des fées met un masque de la statue de la liberté et prend l'une des 100 bouteilles de shampoing vertes – de marque et de forme différentes – qui jonchent le sol. Sur une musique rock poisseuse, elle s'en verse sur les yeux et dans la bouche, et tente ensuite de rester debout à mesure que le liquide blanc et gluant dégouline par terre et la déséquilibre, composant une danse saccadée qui symbolise avec force l'aveuglement réel et l'effondrement de l'idéal incarné par l'empire nord américain. Mais la séquence peut aussi bien dire la cécité volontaire des individus contemporains qui se bouchent les yeux face à un monde trop laid, trop incompréhensible. Ce qui se trouve au cœur de ce spectacle, c'est en définitive ce qui constitue selon nous la **caractéristique fondamentale de ce théâtre postpolitique, qui dénonce et réaffirme du même mouvement l'impossibilité contemporaine de l'engagement politique.** La scène se passe dans une salle de bain, et le spectacle laisse une large part à un élément à forte charge psychanalytique, l'eau. Élément de la régression par excellence, l'eau peut également évoquer la décomposition des chairs, et de fait l'atmosphère blafarde est renforcée par le carrelage blanc comme par l'éclairage, d'un vert artificiel qui accentue la pâleur fantasmagorique des deux « fées ». Couleurs froides et artificielles, omniprésence de l'eau, les synesthésies scéniques disent un univers symbolique hanté par la mort et la décomposition, bercé par la caresse mortifère de la voix chuchotée des comédiennes. L'irruption dans cette atmosphère d'un éclairage rouge qui éclaire une tirade enragée de l'une des fées constitue à soi seul une révolution. Et c'est ce qu'elle réclame, « il faut la révolution »¹, « la seule attitude possible, c'est le mouvement ! »² Mais une révolution inversée, puisque, le poing levé, c'est un discours réactionnaire que brandit l'actrice comme un étendard, qui conspuie les fonctionnaires et les immigrés, mais aussi et surtout la gauche, qu'il « faut purger de ses vieux démons moisis de ses relents marxistes qui sentent la chaussette pourrie. »³ Antiphrase ? Bien sûr, le jeu de la comédienne pousse à cette interprétation, et aucun des acteurs n'adhère à ce discours, comme le laisse entendre la réponse compatissante et apaisante de l'autre fée :

« Donc, si je comprends bien tu t'efforces de penser ou, t'as entendu dire quelque part pour te rassurer que la seule attitude qui t'est possible c'est le mouvement...

Et tu le dis...

¹ Texte rajouté pour les représentations.

² Ronan Chéneau, *Fées*, op. cit., p. 62.

³ *Ibid.*, p. 63.

Et le reprends d'une... quelconque allocution de Chirac président ?... De Sarkozy président ?... De Le Pen président ? »¹

iv. De la revendication politique au discours millénariste.

Le spectacle épingle à plusieurs reprises les dérives totalitaires d'une droite musclée qui, en France comme aux Etats-Unis, fait de la peur et de l'insécurité son fonds de commerce. Une fée joue les Cassandre :

« Je veux CRIER / HAUT / Et FORT / [...] / QUE ! NOUS ! / VIVONS ! / AU ! BEAU ! MILIEU ! / DU ! / CHAOS ! / LE PLUS ! / TYRANNIQUE ! / [...] / LA PLUS MONSTRUEUSE / EPOQUE / SE PREPARE !!! / LA PLUS MONSTRUEUSE BARBARIE ! »²

De même, une autre séquence prend des allures d'anticipation millénariste :

« Comme ça / J'ai imaginé qu'en 2100 / Le monde serait libre / Qu'on y vivrait heureux / Mais d'abord ça aurait empiré / Bush / Après dix ans de guerre / Viendrait à bout de tous les intégrismes / Le monde serait / Propre / Parfaitement / Civilisé / Ce serait pour un temps / Le règne absolu du puritanisme / [...] / Le couvre-feu planétaire / [...] / plus personne ne sortirait le soir / la plupart des jeunes seraient à l'usine ou au bureau / [...] / le sexe aurait été aboli / la musique aurait été abolie / les drogues auraient été abolies / le corps aurait été aboli / on aurait trouvé un moyen sûr d'éradiquer le mal / [...] / toute différence abolie / [...] / Et puis un jour, enfin, il y aurait : / La Révolution / En 2100 / La fin de la civilisation / Et le retour à la : préhistoire / Peut-être que ce serait ça : / Le vrai fond de la modernité / Que des hommes / Des femmes / Nus / Que des êtres humains / Seuls, ensemble / Dans le désert / Avec le vent / Les arbres... »³

La révolution n'est pas pour demain, et qui plus est, elle n'est pensable que comme destruction de la civilisation. L'idée véhiculée par le spectacle est que le discours que l'on peut effectivement dans une certaine mesure qualifier de « révolutionnaire », aujourd'hui, est portée par la droite et plus seulement d'ailleurs par la droite extrême. Parce que du côté de la jeunesse, potentiellement porteuse des valeurs de la gauche, point de révolution possible. Parce que, comme le répète le personnage masculin, « sous les pavés, il n'y a plus la plage »⁴, et surtout parce que « je suis de mon temps, je suis un individualiste, c'est plus fort que moi... »⁵

¹ *Ibid.*, p. 63.

² *Ibid.*, p. 84-85. Ici encore, nous figurons le passage à la ligne par un slash.

³ *Ibid.*, pp. 74-77. Même chose.

⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁵ Version du spectacle.

Le théâtre, l'art, sont jugés incapables de constituer une alternative, parce qu'ils ne sont pas ce qu'ils auraient pu être, ne jouent plus de rôle dans la société :

« Est-ce que tu t'y connais en théâtre ? / Est-ce que tu t'y connais en peinture ? / Est-ce que tu t'y connais en art ? / En littérature ? / [...] / Non ? Eh bien ça n'a aucune importance... / Pour toi ça n'a aucune importance / Et encore moins pour nous / [...] / Ce qu'il y a de plus important au monde / Ca aurait pu être / Le théâtre... / Ca aurait pu être / La peinture / Ca aurait pu être... / L'amour / [...] / Le monde a besoin d'une fille docile prête à faire des ménages le dimanche / Sous-payée / Le monde a besoin d'une fille prête à se faire baiser / Le monde a besoin d'une fille qui sait compter jusqu'à dix / Pas d'une espèce de comédienne à la con ! »¹

Dans ce monde sinistre et désabusé, une lueur d'espoir vacille encore néanmoins, l'humour. A la séquence XVI, l'une des fées chante en prenant la webcam pour un micro. Son visage, déformé par le gros plan se reflète donc sur les murs de la salle de bain, tandis qu'elle chante, ou plutôt miaule avec une voix de fausset les paroles de la chanson de *Nick Cave, Death is not the End*, qu'elle tente de traduire, mal, à contretemps :

« Quand tu es triste et que tu te sens seul... / Et que tu n'as pas d'ami... / Souviens-toi que la mort n'est pas la fin ! / [...] / Refrain : / [...] / Pas la fin ! Pas la fin ! / Souviens-toi, que la mort n'est pas la fin ! / [...] / Quand tu... / Et que... tu ne... / Souviens-toi que la mort n'est pas la fin ! / [...] / Quand les cités sont en feu... / Avec la chair des hommes qui brûle... / Souviens-toi que la mort n'est pas la fin ! »²

L'effet comique de cette séquence, naît du contraste entre le désespoir des paroles et les difficultés de la fée à chanter correctement les paroles, et est en quelque sort décuplé par le fait même qu'il ne masque que mal combien l'autodérision n'est qu'un maigre cache-misère face à l'étendue du désastre politique. Et le spectacle est émaillé de ces effets comiques plus ou moins consistants, mais qui tous renvoient au même constat. Au-delà de ce spectacle, le théâtre postpolitique, reflet d'un monde contradictoire et d'artistes englués dans un monde individualiste et qui ne peuvent plus concevoir l'engagement politique, se fait volontiers commentaire méta-discursif de sa propre impossibilité à changer le monde et même à le représenter.

¹ *Ibid.*, pp. 50-51.

² *Ibid.*, pp. 47-49.

d. Dire le refus de dire le monde : *Les Marchands*. (J. Pommerat.)

Un certain nombre de spectacles qui abordent des questions sociales et sont porteurs d'une critique à teneur politique potentielle théorisent désormais l'impossibilité de représenter le monde contemporain. C'est pour cette raison essentiellement qu'ils s'inscrivent dans une relation ambivalente au théâtre épique, et que ce théâtre postpolitique s'appréhende avant tout dans sa tension dialectique à l'égard du théâtre épique brechtien. Le spectacle de Joël Pommerat, *Les Marchands*¹, nous paraît manifeste de ce théâtre post-épique. Le rejet de la focalisation sur un personnage-héros dont le spectateur suivrait la trajectoire est maintenu, de même que sont multipliés les procédés de distanciation. Mais le discours critique qui est tenu, sur la question du travail notamment, est défini essentiellement par la négative, par un ensemble de négatives plus exactement, sans qu'un propos cohérent puisse en définitive être synthétisé.

« La voix que vous entendez en ce moment, c'est ma voix. / Où suis-je à l'instant où je vous parle ça n'a aucune importance / Croyez-moi. / C'est moi que vous voyez là, / Voilà là c'est moi qui me lève / C'est moi qui vais parler... / Voilà c'est moi qui parle... »²

Le spectacle construit un décalage entre la réception auditive et visuelle pour le spectateur, entre la parole en voix-off d'un personnage-narrateur féminin, et des scènes muettes entre les personnages qui peuplent l'univers de ce personnage (son amie, la famille de son amie, la jeune femme timide, les collègues de travail, etc.), au travers desquels un certain monde du travail est donné à voir, puisque toutes les vies tournent autour de l'usine Norscilor, et les destins individuels autour de celui de l'usine. La narratrice parle ainsi de « [s]a vie d'employée à Norscilor »³, et c'est parce que l'amie de la narratrice n'est pas employée dans l'usine qu'elle dérive et voit des revenants. De même, c'est pour sauver cette usine menacée de fermeture - et donc y appartenir d'une certaine manière - que l'amie va tuer son fils.⁴ La narratrice n'agit que très peu en tant qu'individu autonome, c'est son amie qui prend en main le destin de l'usine alors même qu'elle n'y gagnera rien, et cet acte témoigne davantage d'une folie que d'une conscience de classe aiguë et libératrice.

¹ Spectacle créé au TNS en janvier 2006.

² Joël Pommerat, *Les Marchands*, Arles, Actes Sud Papiers, 2006, p. 7. Nous figurons ici le passage à la ligne par un slash pour des raisons de place.

³ *Ibid*, p. 28.

⁴ *Ibid*, pp. 38-40 et pp. 45-46.

i. L'impossibilité des personnages à se dire et à monter en généralité.

La parole de la narratrice, elle, ne procède jamais à une montée en généralité et ne construit aucun discours critique globalisant. Elle ne manifeste aucune conscience de classe, même la conscience de soi semble lui faire défaut, aucune prise de distance réflexive à l'égard de ce qui lui arrive, et ces manques paraissent liés à son impossibilité à dire – et donc à mettre à distance – ce qui lui arrive. Ainsi elle ne parvient à mettre aucun mot sur l'événement qui se produit alors qu'elle est seule avec le fils de son amie, et que le spectateur ne peut manquer, lui, de mettre en relation avec l'annonce faite par la narratrice qu'elle est enceinte, à la fin du texte :

« Un jour qui suivit / alors que j'étais de nouveau seule avec le soi-disant fils de mon amie, / il arriva encore une fois quelque chose, / que je ne pus m'expliquer vraiment, / mais qui n'était pas tout à fait rien non plus. / Je ne sus pas vraiment mettre des mots sur l'événement, / n'étant pas tout à fait sûre qu'il se soit vraiment passé quelque / chose. / Je ne pus donc pas trouver les mots ensuite / pour en parler avec mon amie / alors que je sentais bien que cela avait été nécessaire. / Ce blocage / de ma parole / me parut catastrophique. »¹

C'est la seule occurrence où la narratrice ébauche un discours sur ce qui lui arrive, et ce discours dit l'incompréhension de sa propre situation. Plus globalement, hormis celle de la narratrice, la parole des personnages est toujours indirecte, et leur mutisme renvoie à leur aliénation et à leur incapacité à se dire.

ii. Démultiplication des filtres qui obscurcissent l'accès à la parole politique, et vacuité de la parole directe.

La seule parole directe - exceptées les onomatopées et les échos de la voix-off amplifiés par micro mais qui ne donnent à entendre que des bruits inarticulés - ce sont des chants sirupeux, celui des parents morts de l'amie, quand ils lui apparaissent, ou celui du parent de l'amie. Ce dernier personnage constitue l'unique relais des autres avec la sphère politique institutionnelle comme avec un discours critique sur le monde :

« Je l'avoue bien volontiers la politique ne me passionnait pas / mais un jour il y eut de petites élections / et un homme que nous connaissions un peu car il était un parent / éloigné de la famille de mon amie se proposa. / Il se rendait chez les gens / pour leur présenter ce qu'il appelait / ses intentions / au cas où il serait élu. / Nous étions très flattés / car c'était la première fois que nous risquions de connaître un / homme politique. / C'était vraiment quelqu'un d'extraordinaire / qui avait d'énormes talents que nous

¹ *Ibid*, p. 27. Nous figurons le passage à la ligne par un slash.

avons eu l'occasion / d'apprécier à maintes reprises. / Il avait un pouvoir d'animateur formidable / et c'était un vrai passionné. »¹

C'est en tant qu'il est tenu par un parent, en vertu des liens familiaux donc, que le discours politique est approché par des personnages *a priori* définis par leur écart à la politique - comme sphère, comme type de préoccupation, comme type de personnes, comme type de discours. Après l'accident à l'usine, le « parent » est le seul à tenir un discours d'interprétation globale de l'événement qui le sorte de la tragédie pure pour en faire un objet politique :

« Il nous apprit que / la catastrophe qui venait de se dérouler / pourrait être suivie d'une catastrophe encore bien plus grande. / Il n'était pas certain que l'usine puisse rouvrir un / Jour / Non / Pas certain. / Il se trouvait qu'en très haut lieu des personnages / qui ne connaissaient sans doute pas bien la vie / avaient décrété / que notre entreprise était devenue dangereuse... / Il se trouvait que d'autres individus encore plus mal intentionnés / Reprochaient également à cette entreprise / De produire des matières suspectes / Comme par exemple / Des matières permettant la fabrication / D'armes violentes / Et radicales. / Pardon mais / C'était vraiment faux ! / Nous n'avions tout de même pas inventé la guerre / La cruauté, la violence. / [...] / Aujourd'hui ils ont tué quatre-vingt personnes / mais ils en nourrissent vingt mille aussi. / Voilà ce que disait le parent de mon amie. / Nous étions choqués. »²

L'emploi du style indirect libre et de la première personne du pluriel laissent planer un doute quant à l'énonciateur de la tirade, et suggèrent un temps que ce sont la narratrice et les autres ouvriers de l'usine qui s'élèvent contre les arguments en faveur de la fermeture de l'usine, dans un procédé d'enchâssement de la parole. Seules les deux dernières phrases établissent avec certitude l'identité de l'énonciateur – le parent de l'amie – et renvoient les autres personnages à leur mutisme caractéristique, le rendant aussi choquant pour le spectateur que ces personnages sont choqués par l'événement. Et c'est parce qu'il interprète l'accident et le constitue en objet politique, et non en simple « catastrophe », que le parent propose ensuite de lutter contre ce qui paraît aux autres inéluctable : « Le parent de mon amie dit qu'il allait se battre. / Il en appelait à réunir toutes nos forces. / C'était un combat pour la vie. / Pour sauver la vie donc / sauver notre travail. »³ A l'inverse de ce comportement, le comportement de l'amie de la narratrice, qui converse avec les morts et recherche des ressemblances entre les gens⁴, manifeste son besoin désespéré de trouver du sens et de la cohérence au monde dans lequel elle vit.

¹ *Ibid*, p. 26. Nous figurons le passage à la ligne par un slash.

² *Ibid*, p. 30.

³ *Ibid*, p. 31. Ici encore, nous figurons le passage à la ligne par un slash.

⁴ *Ibid*, pp. 15-16. Même chose.

iii. *Mise à distance critique de l'aliénation des personnages, ou fable poétique ?*

Le comportement des personnages, allié au procédé scénique de dissociation de la parole et des gestes, concourt donc en définitive à la description de personnages aliénés, et partant, incite à la construction d'une vision surplombante du spectateur. Mais, si l'attitude des personnages est mise à distance par la dramaturgie et l'écriture scénique tout ensemble, et présentée comme manifestation implicite d'une aliénation, la pièce et le spectacle manifestent le refus de dire le monde et de tenir un propos tranché comme l'incrédulité face au pouvoir de la lutte politique. D'une part, le personnage de l'homme politique échoue à faire changer les choses, c'est l'acte meurtrier de l'amie, et plus encore l'entrée en guerre de la France - bien que les personnages ne saisissent pas la hiérarchie des motifs, énième preuve de leur incompréhension du monde - qui remettent en question la fermeture de l'usine :

« On nous annonça / qu'après un temps qui serait même / le plus rapide possible / l'activité de l'entreprise Norscilor / allait reprendre./ Ce jour-là on s'autorisa à penser que l'acte de mon amie qui nous / avait tant choqués / cet acte abominable de tuer son enfant avait porté ses fruits. /Il avait bien permis, /[...] de résoudre la crise et ainsi sauver nos emplois. /Comment ne pas se réjouir ? / Ce jour-là, également, par le hasard de la vie, / nous avons appris par les informations / cet autre événement : / UNE VOIX DANS LA TELEVISION. " Cette nuit donc, il était 4 h 38 du matin, dix-neuf Mirages de notre armée ont décollé de la base de Verbon-sur-Cône... A 4 h 49, nos Mirages survolaient leurs objectifs ; et à 4 h 51 les premières bombes sortaient des appareils, faisaient leurs premiers dégâts... Sur le terrain l'on commençait à dénombrer alors les premières victimes..." »¹

D'autre part, dans la note liminaire, Joël Pommerat théorise le refus de la cohérence de la fable au profit de l'indécidabilité du sens, de l'imagination et du rêve :

« Dans *Les Marchands*, qui est une fable théâtrale, une histoire est racontée aux spectateurs de deux manières simultanément : la parole d'une narratrice (la seule retranscrite dans le texte ici publié) et une succession de scènes muettes mêlant les actions des différents personnages, dans différents lieux. L'écriture de cette pièce est donc constituée par l'ensemble de ces deux dimensions, qui ne seront réunies qu'à l'occasion des représentations du spectacle. Les scènes qui accompagnent, sur le plateau, le récit de la narratrice ne sont pas simplement illustratives. Elles complètent cette parole, ou la remettent aussi parfois en question. Cette parole n'est pas d'une simple objectivité, au contraire, et les faits exprimés en résonance avec elle viennent même la démentir nettement dans certains cas. Sa fiabilité n'est vraiment pas garantie. Il appartiendra au lecteur de ce livre de combler cette part encore floue pour lui grâce à l'imagination et de compléter ou même de rêver le sens de la fable. »²

¹ *Ibid*, p. 48. Nous figurons le passage à la ligne par un slash.

² *Ibid*, p. 5.

L'imagination qui prime sur la description du monde réel, et il s'agit pour le spectateur de rêver le sens d'une fable dont la fiabilité n'est pas garantie. Il y a un refus de donner une solution mais même une interprétation cohérente du réel, parce qu'il y a mise en doute de la notion même de réalité. On pourrait qualifier de brechtienne la démarche de J. Pommerat, selon la lecture qu'a fait Althusser de Brecht dans « Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht. Notes pour un théâtre matérialiste »¹, au sens où le spectacle construit une dialectique infinie du sens qui ne s'épuise pas à la fin de la représentation, mais la mise en doute de la réalité même constitue une différence radicale d'avec le théâtre épique. Cette évolution est particulièrement visible dans le traitement que fait J. Pommerat de la question du travail. Concrètement, le travail de la narratrice est d'emblée perçu par le spectateur comme une cause de souffrance puisque le personnage porte un corset. D'ailleurs elle en a conscience, relativement : « Ce petit problème touchait ma santé / Et il était lié sans doute / A mon activité professionnelle. / Dès que je rentrais chez moi / Après le travail / Une certaine souffrance commençait alors à se manifester / Et j'aurais hurlé je l'avoue. »² Mais, loin d'être perçu comme la cause de sa souffrance, le travail est surtout vécu par ce personnage comme une chance que cette souffrance pourrait lui faire perdre : « Bien sûr pour m'aider, il m'était bien facile de penser à toutes les personnes qui étaient, /elles, / privées d'emploi / et qui n'avaient pas la chance que j'avais moi de travailler... / J'y pensais / et cela m'aidait »³ Le travail est présenté comme une chance comparativement à ceux qui n'ont pas de travail, mais aussi comme un bien en soi, en tant que source de sociabilité : « Je serais restée à la maison, et ma place aurait été perdue, / Car c'est ça la vie... / Je n'aurais eu plus qu'à compter les mouches sur le parquet, / Pendant que les autres auraient continué leur vie à l'entreprise / Sans moi. / Voilà le plus terrible, / C'est quand je pensais à ça. »⁴ Le travail est donc pensé par le personnage comme une source de bonheur et la conséquence d'une chance : « J'étais tellement heureuse d'avoir / ce travail qui me tenait debout / qui m'aidait à bien me tenir droite /et à me respecter. / Je mesurais vraiment bien la chance que j'avais. / Depuis l'enfance, / personne ne sachant vraiment dire pourquoi. »⁵ Certes, étant donné que ce personnage porte un corset, l'image de la rectitude est comprise par le spectateur comme la marque d'une ironie de l'auteur quant à l'absence de conscience politique du personnage. Pourtant, l'amie souffre de ne pas avoir de travail, et le bonheur qu'éprouve la narratrice à travailler est réel. L'homme politique théorise d'ailleurs la nécessité philosophique du travail pour l'homme :

¹ Louis Althusser, « Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht. Notes sur un théâtre matérialiste » (Maspero, 1965) in *Pour Marx*, avant-propos de Etienne Balibar, Paris, La Découverte, 1996, pp. 148-149.

² *Ibid*, p. 14. Nous figurons le passage à la ligne par un slash.

³ *Ibid*, p. 5.

⁴ *Ibid*, p. 24.

⁵ *Ibid*, p. 14.

⁵ *Ibid*, p. 10.

« Le parent de mon amie me consola. / Il me dit que tout le monde avait besoin de travail / Que tous les hommes avaient besoin de travail / Comme de l'air pour respirer. / Car me dit-il si l'on prive un homme de son travail on le prive de respirer. / A quoi pourrait bien servir notre temps nous dit-il si nous ne l'occupions pas principalement par le travail ? / Car notre temps sans le travail ne serait rien, ne servirait à rien même. / Nous nous en apercevons bien lorsque nous cessons de travailler. / Nous sommes tristes. / Nous nous ennuyons. / Nous tombons malades. / Oui. / Le travail est un droit mais c'est aussi / un besoin, / pour tous les hommes. / C'est même notre commerce à tous. / Car c'est par cela que nous vivons. / Nous sommes pareils à des commerçants, / des marchands. / Nous vendons notre travail. / Nous vendons notre temps. / Ce que nous avons de plus précieux. / Notre temps de vie. / Notre vie. / Nous sommes des marchands de notre vie. / Et c'est ça qui est beau, / Qui est digne et respectable / Et qui nous permet / surtout / de pouvoir nous regarder dans une glace avec fierté. »¹

Un doute plane quant à l'univocité du discours de ce personnage ou du moins de l'interprétation à faire de ce discours. Si le crédit à accorder à la première partie est indubitable, plus ambigu est le sens de la seconde, et notamment de l'assimilation par glissements successifs de l'affirmation « nous vendons notre travail » à l'idée que « nous sommes les marchands de notre vie. » En effet cette dernière affirmation du personnage pourrait tout à fait faire l'objet d'un jugement distancié de l'auteur ou du spectateur. Si Joël Pommerat n'y donne pas directement son point de vue sur le travail, le dossier pédagogique du spectacle témoigne quant à lui de la volonté de porter un discours beaucoup plus complexe et profond sur cette question, et convoque pour ce faire de nombreux ouvrages.

iv. Une réflexion sur le travail ? Hétérogénéité du texte et du para-texte.

Dans le dossier de presse, les textes de Simone Weil interrogent la condition ouvrière et font de l'absence de conscience de soi et de classe de certains ouvriers la conséquence d'un travail aliénant :

« L'ouvrier ne sait pas ce qu'il produit, et par suite il n'a pas le sentiment d'avoir produit, mais de s'être épuisé à vide. Il dépense à l'usine, parfois jusqu'à l'extrême limite, ce qu'il a de meilleur en lui, sa faculté de penser, de sentir; de se mouvoir ; il les dépense, puisqu'il en est vidé quand il sort ; et pourtant il n'a rien mis de lui-même dans son travail, ni pensée, ni sentiment, ni même, sinon dans une faible mesure, mouvements déterminés par lui, ordonnés par lui en vue d'une fin. Sa vie même sort de lui sans laisser aucune marque autour de lui. L'usine crée des objets utiles, mais non pas lui, et la paie qu'on attend chaque quinzaine par files, comme un troupeau, paie impossible à calculer d'avance, dans le cas du travail aux pièces, par suite de l'arbitraire et de la complication des comptes, semble plutôt une aumône que le prix d'un effort. L'ouvrier, quoique indispensable à la fabrication, n'y compte presque pour rien, et c'est pourquoi chaque souffrance physique inutilement imposée, chaque manque

¹ *Ibid*, pp. 31-32. Nous figurons chaque passage à la ligne par un slash.

d'égard, chaque brutalité, chaque humiliation même légère semble un rappel qu'on ne compte pas et qu'on n'est pas chez soi. »¹

Le travail, à tout le moins le travail à l'usine, est donc présenté comme un espace-temps d'aliénation, et par opposition, le temps de non-travail, y compris potentiellement le temps de non-travail non-voulu, est donné à penser comme le temps d'un épanouissement, d'autant plus à mesure que ce temps s'accroît et ne constitue plus un simple temps de récupération nécessaire à la survie du travailleur :

« À mesure, en effet, que s'étendent les plages de temps disponible, le temps de non-travail peut cesser d'être l'opposé du temps de travail : il peut cesser d'être temps de repos, de détente, de récupération ; temps d'activités accessoires, complémentaires de la vie de travail ; paresse, qui n'est que l'envers de l'astreinte au travail forcé, hétéro-déterminé ; divertissement qui est l'envers du travail anesthésiant et épuisant par sa monotonie. À mesure que s'étend le temps disponible, la possibilité et le besoin se développent de le structurer par d'autres activités et d'autres rapports dans lesquels les individus développent leurs facultés autrement, acquièrent d'autres capacités, conduisent une autre vie. Le lieu de travail et l'emploi peuvent alors cesser d'être les seuls espaces de socialisation et les seules sources d'identité sociale ; le domaine du hors-travail peut cesser d'être le domaine du privé et de la consommation. De nouveaux rapports de coopération, de communication, d'échange peuvent être tissés dans le temps disponible et ouvrir un nouvel espace sociétal et culturel, fait d'activités autonomes, aux fins librement choisies. »²

La réflexion sur le non-travail suscite donc une interrogation sur le travail en tant que forme et condition de la sociabilité :

« Tentons de comprendre si c'est le travail en soi qui est générateur de lien social ou s'il n'exerce aujourd'hui ces fonctions particulières que « par accident ». Réglons d'un mot la question de la norme : dans une société régie par le travail, où celui-ci est non seulement le moyen d'acquérir un revenu, mais constitue également l'occupation de la majeure partie du temps socialisé, il est évident que les individus qui en sont tenus à l'écart en souffrent.

[...] Mais, nonobstant la question de la norme, le travail est-il le seul moyen d'établir et de maintenir le lien social, et le permet-il réellement lui-même ? Cette question mérite d'être posée, car c'est au nom d'un tel raisonnement que toutes les mesures conservatoires du travail sont prises : lui seul permettrait le lien social, il n'y aurait pas de solution de rechange. Or, que constatons-nous ? Que l'on attend du médium qu'est le travail la constitution d'un espace social permettant l'apprentissage de la vie avec les autres, la coopération et la collaboration des individus, la possibilité pour chacun d'entre eux de prouver son utilité sociale et de s'attirer ainsi la reconnaissance. Le travail permet-il cela aujourd'hui ?

¹ Simone Veil, *La Condition ouvrière*, Paris, Gallimard, 1951. Cité dans le dossier pédagogique du spectacle *Les Marchands*, p. 16.

² André Gorz, *Métamorphoses du travail*, Folio Essais, 2004, pp. 151-152. Cité dans le dossier pédagogique des *Marchands*, p. 11.

Ce n'est pas certain, car là n'est pas son but, il n'a pas été inventé dans le but de voir des individus rassemblés réaliser une oeuvre commune. [...]

Si le travail ne fonde pas par nature le lien social, alors peut-être devrions nous réfléchir au système qui pourrait s'en charger, et de manière plus efficace que le travail. Mais auparavant, sans doute est-il nécessaire de s'entendre sur la notion de lien social. Quelle est notre conception du lien social pour que nous puissions aujourd'hui considérer que le travail est sa condition majeure ? Quel type de représentation en avons-nous pour que le lien établi par le travail – qui relève plus de la contiguïté que du vouloir-vivre ensemble – soit confondu avec lui ? Nous sommes les héritiers de la représentation léguée par l'économie et que nous voyons à l'œuvre chez Smith d'abord, chez Marx ensuite. »¹

Comme dans le spectacle, la parole est réfractée et le discours indirect, mais dans le dossier pédagogique Joël Pommerat procède par juxtaposition de citations qui tissent une réflexion philosophique profonde sur le travail, dont on peut présumer qu'elle est celle de J. Pommerat, qui est l'auteur du montage-collage des citations. Certains éléments de ce discours sont distillés dans le spectacle, mais de manière non synthétique, et l'on ne peut pas à proprement parler qualifier ce dernier de spectacle dialectique, en ce que les différentes conceptions du travail n'y sont pas présentées comme des modèles contradictoires qui s'affrontent. Tout comme il y a un décrochage entre la parole - la voix-off linéaire - et les personnages représentés sur la scène, il y a décrochage entre le discours du dossier pédagogique et le propos, ou plus exactement le non-propos, tenu dans le spectacle. Par citation interposée, J. Pommerat récuse un art de loisir qui serait hors du sens de l'Histoire et revendique un art comme lecture de l'aujourd'hui, qui à la fois s'inscrit dans l'Histoire et propose un point de vue sur elle :

« Si l'art se veut une lecture de l'aujourd'hui, s'il entend proposer un point de vue sur l'Histoire dans laquelle il s'inscrit, pourquoi la plupart des démarches artistiques contemporaines s'acharnent-elles à travailler des dimensions de l'imaginaire qui ne trouvent leurs formes que dans le temps du non-travail, dans le temps libre ? [...] Si l'art ignore le temps et le champ de la production de l'Histoire, faut-il en déduire que son champ d'interrogation se limite au temps et au champ de la consommation, au temps et au champ de la détente, du plaisir ou de la jouissance – une détente, un plaisir et une jouissance qui s'opposeraient à la peine et à l'aliénation du travail ? [...] L'art resterait-il coupé de l'Histoire, accroché aux seules filiations de l'histoire de l'art ? Une histoire qui continuerait son évolution sans prendre en compte les effets que les récentes mutations économiques ont pu avoir sur nos existences ? Une histoire parallèle, inconsciente des conditions historiques et des nouvelles données de l'expérience ? Se maintenir en dehors de l'Histoire de la croissance et du temps de travail, dans ses questionnements et ses interrogations, revient à s'assigner consciemment ou inconsciemment une

¹ Jean-Charles Massera, *Amour, gloire et CAC 40*, Paris, P.O.L., 1999, pp. 326-327. Cité dans le dossier pédagogique des *Marchands*, pp. 12-14.

place, ou plutôt une plage, spécifique dans l'Histoire : celle du temps libre. Faut-il alors se résoudre à l'idée d'un art du temps libre ? »¹

Davantage que la représentation d'un monde contradictoire ou la confrontation de points de vue contradictoires sur le monde, le spectacle de J. Pommerat nous paraît en lui-même ambivalent et contradictoire. Il met en scène des personnages aliénés et, par la dramaturgie et l'écriture scénique, incite le spectateur à la mise à distance de leur parole, mais refuse de poser, même en les affrontant, des discours globalisants cohérents, et refuse d'accéder au discours politique proprement dit, alors même que l'auteur théorise dans son dossier pédagogique une réflexion sur le travail et assume dans des entretiens l'appellation « théâtre politique ». Et la multiplicité d'interprétations contradictoires suscitées par le spectacle, et dont le seul point commun réside dans le fait que leurs auteurs ont apprécié le spectacle, nous paraît manifester cette polysémie du spectacle, qui confine à l'équivocité.

v. Des réceptions contradictoires autorisées par un spectacle équivoque.

Un grand nombre de critiques voient dans *Les Marchands* l'alchimie réussie des préoccupations artistiques et politiques :

« Avec *Les Marchands* qui, un peu plus d'un siècle après *les Trois Soeurs* de Tchekhov, examine ce qu'il reste de la valeur travail, Joël Pommerat réussit une alchimie rare entre scène politique et théâtre d'art. »²

C'est le questionnement sur son propre engagement et sur les possibilités de l'art que les critiques apprécient chez Pommerat, la complexité formelle, énonciative surtout, servant à leur yeux un propos dialectique, fin et nuancé :

« Comment représenter ce que l'on vit aujourd'hui ? » Cela n'a rien d'évident. Personne ne veut esquiver la réalité mais la représenter sans recul ? Un questionnement d'importance puisque le risque est que l'objet du débat ne porte que sur le sujet, ignorant l'écriture ou faisant fi de la forme. « Cela ne suffit pas de créer pour « la bonne cause. » De dire que la guerre c'est moche ou le capitalisme c'est pourri. Cela ne suffit pas pour faire du théâtre. La question de l'engagement dans un art lui-même engagé n'est pas simple. Faire du théâtre pour ceux qui sont d'accord par avance, n'a aucun intérêt. On ne peut pas dire que l'art agit concrètement sur le monde. Il peut aider à le comprendre ». Plutôt que d'esquiver ce questionnement, Pommerat le prend à bras-le-corps : « Troubler son point de vue en tant qu'auteur, c'est presque une stratégie pour convaincre. Dans mes pièces, il est impossible d'identifier d'où je parle. Car il s'agit de révéler les contradictions. Épouser une pensée qui n'est pas mienne, voilà

¹ *Idem.*

² Maïa Bouteiller, « L'apport du vide », *Libération*, Mardi 11 juillet 2006.

qui est intéressant. » Pommerat assume « l'étiquette » de théâtre politique « comme l'est celui de Shakespeare, sans restriction ni limitation. On a pourtant envie de se défaire de cette étiquette. Le théâtre raconte l'humain. On ne se place pas comme ayant un regard objectif, ce qui ne veut pas dire qu'on ne traite pas de la subjectivité, du rapport du visible et de l'invisible, ce qui ne signifie pas qu'on fait un théâtre social ou à thèse. Le poète Mahmoud Darwish dit que pour un Palestinien, la politique est une question existentielle. Elle l'est, et pas que pour les Palestiniens ». ¹

La politique est une question existentielle, mais la pièce à thèse et la prétention d'aboutir à un discours interprétatif objectif sur le monde sont invalidées. C'est pour cette raison que le spectacle peut faire l'objet d'interprétations contradictoires. Sans surprise, *l'Humanité* voit dans le spectacle une réflexion sur le travail :

« Il est très étonnant, Joël Pommerat, lorsqu'il parle du travail. Il ne croit pas que travailler sauve. «Cela me touche et me révolte que l'on ne propose rien d'autres aux gens que d'essayer de les persuader que l'identité humaine ne peut se concevoir qu'à travers le travail. » Il rêve d'un monde dans lequel on ne verrait plus les ouvriers pleurer leur usine fermée, mais sourire devant la perspective d'années libres. Un peu d'idéal. » ²

A l'inverse, Fabienne Darge dans *Le Monde* récuse tout ensemble l'appellation théâtre politique et l'idée que le spectacle traite du monde du travail :

« Malgré la matière qu'il travaille ici de façon riche et subtile, le théâtre de Joël Pommerat n'est pas politique. Pour couper court clairement à tout malentendu, *Les Marchands* ne sont pas un spectacle sur le travail et sur sa perte dans notre société. L'expérience sociale est là pour ce qu'elle représente, mais aussi pour ce qu'elle recouvre et empêche dans l'existence des êtres. » ³

Ces interprétations contradictoires nous paraissent légitimées par un spectacle qui, tout en revendiquant d'aborder des questions sociales et politiques comme celle du travail, théorise l'indécidabilité du sens et le refus de porter un regard globalisant et cohérent sur le monde, construisant comme le théâtre épique une tension dialectique, mais dont la visée n'est plus politique. Le théâtre post-épique, qui théorise le refus de dire le monde, est donc aussi postpolitique et débouche sur un théâtre profondément méta-discursif, qui interroge sa propre possibilité, ses enjeux, ses limites.

¹ Marie-José Sirach, « À la recherche d'un théâtre politique », *L'Humanité*, 25 septembre 2006.

² Armelle Hélot, « Joël Pommerat, une éthique de la scène », *Le Figaro*, 20 juillet 2006.

³ Fabienne Darge, « L'audace formelle de Pommerat », *Le Monde*, 22 juillet 2006.

e. Dé-composition de la fable, du personnage et du discours sur le monde :
Atteintes à sa vie. (M. Crimp/J. Jouanneau.)

i. Théâtre post- et méta-théâtre.

Nous avons déjà noté la présence du commentaire méta-discursif dans *Oxygène*. Certains spectacles poussent le procédé jusqu'à le constituer en principe fondateur de la dramaturgie. C'est le cas dans *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp¹, notamment dans la séquence qui contient l'extrait que nous avons cité en introduction de cette partie.² Le titre même de cette séquence est évocateur, elle est « Sans titre (100 mots) » parce qu'il est impossible de prétendre à un regard définitoire, et plus encore définitif, sur l'art : « Ce que nous voyons ici, ce sont les divers objets liés aux tentatives de suicide de l'artiste au cours des derniers mois. Par exemple : flacons de médicaments, dossiers d'admission à l'hôpital, Polaroids d'hommes séropositifs avec qui, de façon délibérée, elle a eu des rapports sans protection, morceaux de verre cassé... »³ Cette séquence se construit sous la forme d'un dialogue entre deux voix incarnant deux voies d'appréciation de l'art, qui débattent de cette « œuvre », à laquelle l'une des voix (voix/e A dirons-nous par commodité) aurait précisément tendance à dénier ce statut, estimant que la souffrance de l'artiste ne suffit pas à ce qu'il y ait art, tandis que celle-ci constitue pour l'autre (voix/e B) une condition nécessaire et suffisante. La verbalisation du conflit confère à ce dernier un caractère humoristique :

« Je trouve ton commentaire frivole et inexcusable sur ce qui est manifestement une œuvre marquante. C'est émouvant. C'est actuel. C'est angoissant. C'est drôle. C'est morbide. C'est sexy. C'est profondément sérieux. C'est divertissant. C'est lumineux. C'est sombre. C'est très personnel et en même temps cela soulève des questions essentielles sur le monde dans lequel nous vivons. »⁴

S'il est impossible de dire avec certitude à qui M. Crimp donne sa voix, il est certain que la description de l'œuvre en question par B, qui progresse sur le mode oxymorique, revêt un caractère comique, de même que son rejet de l'œuvre « à propos » :

« Moi je pense qu'elle trouverait tout ce concept de « viser un propos » ridiculement démodé. Si un propos doit être visé, c'est *bien* le propos que le propos qui est visé n'est pas le propos et n'a en fait jamais été à propos. C'est *sûrement* le propos que de viser un propos est hors de propos et que tout le

¹ Spectacle mis en scène par Joël Jouanneau en décembre 2006 au Théâtre de la Cité Internationale. En tournée à la MC2 Grenoble du 16 au 20 janvier 2007.

² Martin Crimp, *Atteintes à sa vie*, *op. cit.*, p. 175.

³ *Ibid*, p. 169.

⁴ *Ibid*, p. 170.

propos de l'exercice – c'est-à-dire ces atteintes à sa vie – vise à démontrer mon *propos*. Cela me rappelle le proverbe chinois : l'endroit le plus sombre est toujours sous la lampe. »¹

Mais la donne se complique dans la mesure où, par un glissement méta-discursif à partir de l'exemple de cette œuvre fictive réalisée par ce « personnage » fictif Anne, l'argument du refus d'un propos paraît valoir comme justification de l'œuvre que constitue *Atteintes à sa vie*. Et ce propos lui-même doit être mis à distance, le sens de l'œuvre ne gît pas non plus dans ce nihilisme radical, mais dans l'infinie contradiction et l'infinie spécularité des discours, procédé accentué encore dans la mise en scène par la situation créée par Jouanneau : Les acteurs en smoking discutent, une coupe de champagne dans une main, et... le flyer du spectacle *Atteintes à sa vie* mis en scène par Joël Jouanneau dans l'autre. La pièce se construit autour de dix-sept scénarios de la vie du personnage féminin dont le nom échappe (Anne / Anna / Anny) comme le sens de sa vie, dix-sept tentatives (« attempts ») qui échouent à atteindre un point de vue cohérent sur le personnage et sur le monde, mais réussissent à dire une perception éclatée du moi de l'individu, de la fable théâtrale, de l'histoire et du monde, un théâtre post-moderne.

ii. Eclatement du moi individuel, du personnage et des points de vue sur le personnage.

Dans *Atteintes à sa vie*, non seulement le personnage, mais les regards sur le personnage se démultiplient et se dérobent, se démultiplient parce qu'ils se dérobent, et se dérobent à force de se démultiplier. Le titre original, *Attempts on her Life*, dit bien le double sens programmé par le texte, attentat contre la vie – contre l'intimité – d'un personnage féminin, attentat contre la notion même de personnage, mais aussi tentative de cerner le personnage, sa vie, sa psyché. Et la confrontation de ces deux acceptions du substantif fait émerger l'hypothèse que toute interprétation est une violence faite au réel. De fait, la dramaturgie construit la mise à distance de la notion même de personnage. La première séquence, « Tous les messages sont effacés », fonctionne comme matrice dramaturgique du texte. A travers une série de messages téléphoniques laissés sur le répondeur de Anne, un échantillon de toutes les voix, de tous les personnages, de tous les points de vue, qui s'exprimeront ensuite à propos de Anne au fil des différentes séquences est donné à lire / entendre au lecteur / spectateur. Une galaxie de personnages centripètes, dont Anne est à la fois le centre et le trou noir : un amant, un ami, un terroriste, les parents, un proxénète ou un dealer, un agent artistique. La séquence introduit également un fort suspense et une grande violence, à la fois parce que l'on se demande si Anne est effectivement morte – ce que les

¹ *Ibid*, p. 171.

messages de menace (« Nous savons où tu habites petite pute [...] tu vas souhaiter ne jamais être née. »¹) comme les messages inquiets (« Et si tu étais allongée là, Anne, déjà morte ? Hein ? C'est cela le scénario que je suis censé imaginer ? Un cadavre en train de pourrir près du répondeur ? [...] »²) laissent supposer. Et la séquence s'achève sur une triple incertitude : Anne est-elle vivante ou morte ? Si elle est morte, est-ce un suicide ou un meurtre ? Si elle est vivante, est-ce elle qui efface les messages, quelqu'un d'autre, ou s'effacent-ils automatiquement ?

« C'était votre dernier message. Pour sauvegarder tous les messages, appuyer sur « un. »

(Pause).

Tous les messages sont effacés. »³

La parole qui clôt la séquence, celle de la voix enregistrée anonyme du répondeur, laisse planer le doute sur l'intentionnalité du geste qui efface tous les messages, toutes les paroles. Or ce geste permet une *tabula rasa* à partir de laquelle le texte va ensuite reconstruire du sens, des sens, en même temps qu'elle ouvre sur une temporalité multiple. Si Anne est morte, tout ne sera que flash-back, si elle est vivante, la pièce sera tendue vers la volonté de retrouver le personnage. Cette séquence augure donc une construction à multiples niveaux dramaturgiques *a priori* exclusifs les uns les autres, mais qui en l'occurrence vont se combiner, l'objectif étant d'atteindre Anne, avec toute l'ambivalence que ce terme contient, mais aussi d'attenter aux attentes du lecteur / spectateur.⁴ Tout au long du texte, la voix de Anne se fera entendre de manière indirecte, et c'est en tant que personnage qu'elle a l'occasion de dire qu'elle n'en est pas un... Paradoxe donc, puisque si son point de vue a de la valeur, c'est en tant que personnage, y compris quand elle dit n'en n'être pas un. Mais peut-être n'est-ce pas véritablement ce qu'elle dit mais simplement la façon dont sa parole est rapportée : « Elle dit qu'elle n'est pas un vrai personnage comme dans les livres ou à la télé mais un non-personnage, une absence – comme elle dit – de personnage. »⁵ Le nom « Anne », qui se transforme d'ailleurs au gré des séquences (Annie, Anya...), renvoie-t-il à un référent du réel, et sur le plan intradiégétique désigne-t-il plusieurs personnages potentiels, une même personne à différents âges (« Ensuite elle veut devenir une terroriste, n'est-ce

¹ *Ibid*, p. 127.

² *Ibid*, p. 128.

³ *Idem*.

⁴ Nous n'évoquons ici que le texte et non la mise en scène de J. Jouanneau, qui a fait le choix de représenter Anne à certains moments, ce qui nous paraît aller à l'encontre du sens du texte. Ce refus de rompre avec la logique d'incarnation peut se comprendre comme la volonté des acteurs, qui ont visiblement pris plaisir à incarner tel ou tel personnage, allant jusqu'à créer de toutes pièces des personnages récurrents, comme celui de la petite Kosovar et celui de l'inspecteur, parodie de Columbo.

⁵ Martin Crimp, *Atteintes à sa vie, op.cit.*, p. 149.

pas ? »¹), les différents étages d'une conscience (sa vie réelle, ses fantasmes, ses regrets), ou plusieurs points de vue sur un même personnage ? Tout cela, son contraire aussi, et autre chose encore puisqu'il peut même désigner non pas un personnage humain mais une voiture dans la séquence 7 « La nouvelle Anny. » (« On nous informe que nos enfant seront en sécurité et heureux sur le siège arrière de l'Anny, tout comme les adultes seront relax et confiants au volant. »²) La focalisation est incertaine, ainsi dans la séquence 6, le titre « Maman et papa » suggère que le point de vue est celui de leur enfant, de Anne donc. Pourtant Anne est ici encore présence-absence, personnage indirect, réfracté dans le regard d'autrui. Mais cette dernière catégorie s'avère elle-même aussi mouvante et insaisissable. En effet, l'on pourrait croire dans un premier temps que la séquence donne à entendre la parole des parents, renvoyant l'absence actuelle de leur fille à une série de fugues faites durant son enfance :

« - Ce n'est pas sa première tentative.

- Cela ne devrait pas être sa première tentative. Elle a déjà essayé plusieurs fois. Même avant de quitter la maison / elle essaie. »³

L'utilisation de l'article défini sans adjonction d'un complément précisant à qui appartient la maison (du type « la maison familiale » ou « la maison de ses parents ») suggère le caractère évident de cette appartenance pour l'énonciateur, et donc qu'il s'agit de la parole des parents. Mais le mode conditionnel du verbe (« cela ne devrait pas ») suggère une incertitude et une distance plus grande. Les énonciateurs oscillent au cours de la séquence entre focalisation interne, focalisation externe, et omniscience (« Une des choses qu'elle dit à sa Maman et à son Papa lorsqu'elle est enfant : « j'ai l'impression d'être un écran. »⁴) Dans le monde post-, le théâtre-miroir se décompose en kaléidoscope de points de vue contradictoires sur le personnage, et tout comme l'art doit se redéfinir, les points de vue sur l'homme volent en éclat tout comme le monde est éclaté et violent.

iii. Un monde éclaté et conflictuel.

Le monde est présenté comme un espace violent, fragmenté, ravagé par des conflits, économiques, politiques et sociaux, à l'échelle locale comme internationale, (inter-)étatique et transnationale. Le personnage de Anne pourrait ainsi être entre autres celui d'une terroriste, d'une prostituée, ou d'une fille de classe moyenne occidentale, hippie pacifiste

¹ *Idem.*

² *Ibid*, p. 155.

³ *Ibid*, p. 145.

⁴ *Ibid*, p. 148.

après l'heure et après l'âge, soucieuse de découvrir le monde, puis figure christique ou Pasionaria terroriste, en tout cas suicidaire, voulant expier en sa chair les inégalités dont elle se sent coupable au nom de sa civilisation :

« - Puis, la voilà partie faire le tour du monde. Une minute en Afrique, la suivante en Amérique du Sud, ou en Europe. [...]

- [...] avec ce même grand sac rouge.

- Et cette même chevelure qui a quarante ans lui tombe jusqu'à la taille comme si elle en avait encore vingt – comme une jeune fille, tu ne trouves pas sur / sur certaines photos.

- Même à quarante ans, son aspect et ses vêtements sont encore ceux d'une jeune fille de vingt ans.

- Mais ce qui est vraiment décisif, c'est que le sac est plein de pierres.

Ce qui s'avère être fascinant en effet, c'est que le sac s'avère être plein / de pierres.

- Les pierres sont là pour la maintenir au fond même si elle se débat, et si les anses du sac sont attachées à ses chevilles. »¹

Les conflits présentés ne renvoient pas uniquement à la perception du personnage, et le tableau dressé par M. Crimp est aussi celui d'un monde en guerre. Dans la séquence « Foi en nous-mêmes » sont ainsi suggérés plusieurs conflits armés récents. Les « collines », l'évocation de « machettes » suggèrent le génocide rwandais, de même que le fait que « le frère a violé la sœur »² et que les enfants, devenus soldats, « regardent en riant [les morts] [...] et pourtant ce sont leurs parents. »³ D'autres éléments (à commencer par le nom que prend Anne dans cette séquence, « Anya », suggèrent davantage les pays de l'Est et en filigrane le conflit en ex-Yougoslavie. Dans sa mise en scène, J. Jouanneau, à qui la pièce de Crimp permet de « dire quelque chose du monde qui [l']entoure »⁴ a d'ailleurs souligné cette dimension référentielle, notamment en faisant porter aux acteurs l'uniforme des Casques Bleus, et plus globalement en précisant et en actualisant un certain nombre de références au monde contemporain, en se focalisant sur la situation des plus vulnérables, qui subissent les injustices les plus atroces, les prisonniers de Guantanamo, et les femmes dont le corps est marchandisé. Ce qui a particulièrement marqué J. Jouanneau dans l'œuvre de M. Crimp, c'est la condition des femmes, et c'est pourquoi il a fait le choix, dans le spectacle, de tracer le parcours d'une jeune femme kosovar, « qui a d'abord subi les violences faites par les Serbes, puis les bombardements de l'OTAN, avant d'arriver dans un camp de réfugiés, où elle se fait finalement attraper par la mafia albanaise, et se retrouve sur les trottoirs occidentaux.. »⁵ Mais l'actualisation des références au monde contemporain ne débouche sur aucun plan

¹ *Ibid*, pp. 150-151.

² *Ibid*, p. 137.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*.

⁵ Joël Jouanneau, rencontre avec le public à l'issue de la représentation d'*Atteintes à sa vie*, le jeudi 18 janvier 2007 à la MC2 Grenoble.

d'action politique. Ce que J. Jouanneau apprécie chez Crimp, c'est le fait précisément qu'il s'agit d'un « théâtre non affirmatif même si les pièces sont assez politiques »¹, et que « la forme labyrinthique [du texte] correspond au monde dans lequel nous vivons. »² Dans la pièce, et plus encore dans la mise en scène de J. Jouanneau, le monde contemporain se présente comme les ruines d'un passé révolu qui sonne presque comme un âge d'or :

« - Mais à présent, c'est le désastre.

Silence.

- Comment ?

- Le désastre. L'harmonie de générations entières / a été détruite.

- Exactement. Ce monde fermé, protégé, a été anéanti.

- L'harmonie de générations entières a été détruite. »³

Tout regard cohérent sur le monde est annihilé, de même que toute possibilité de changement. Pour J. Jouanneau, « le texte propose une critique de tous les discours, discours humanitaire, politique, hollywoodien, religieux, sécuritaire. En ce sens, c'est un texte assez libertaire »⁴ Pourtant, un discours existe avec toute sa force, c'est le discours médiatique, véritable filtre dans notre perception du réel. Sur scène; micros, appareil photo, caméras et écran qui projette les images vidéo représentent concrètement ces filtres. Ce discours est représenté et dénoncé (caméra qui filme les comédiens, appareil photo, micro et figure du présentateur), mais en même temps, et c'est toute l'ambiguïté du spectacle, l'on mesure combien ces références ont contaminé la représentation du monde du metteur en scène et des acteurs. Si J. Jouanneau a vu dans la pièce de Crimp et notamment dans le sous-titre, « dix-sept scénarii pour le théâtre », une « formidable incitation au mélange des genres (du policier au burlesque en passant par la comédie musicale ou la science-fiction) tout comme aux croisements des arts (de la danse à la vidéo ou au chant) », l'on ne peut que s'étonner de la pauvreté et de la concordance des références de spectacles présentes, de la série policière (le personnage du policier se situe « entre l'inspecteur Columbo et Jack Bauer » comme le précise Jouanneau), au concert de rock ou à la musique rap, en passant par le peep-show, la référence cinématographique à *Mulholland Drive* se résumant au rapport érotique trouble entre les deux comédiennes, l'une portant une perruque blonde et l'autre une brune. C'est pour cette raison qu'il importe de bien distinguer le texte et la mise en scène de J. Jouanneau. Malgré son caractère assez sombre, la description du monde contemporain ne débouche pas dans la pièce sur un regard nostalgique ou un désespoir absolu. Car, et c'est l'une des

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ Martin Crimp, *Atteintes à sa vie, op. cit.*, p. 137.

⁴ Joël Jouanneau, entretien déjà cité.

tensions les plus intéressantes dans le texte de M. Crimp, de ce tableau apocalyptique émerge une réflexion universelle et l'idée non d'une simple « sympathie », mais d'une « empathie » et donc d'une communauté :

« - [...] Tout est complètement anéanti. Un mode de vie anéanti. Une relation / à la nature anéantie.

- Voilà pourquoi nous éprouvons de la sympathie.

- Pas seulement de la sympathie, mais de l'empathie aussi. De l'empathie parce que...

- Oui.

- ... Parce que la vallée d'Anya est notre vallée. Les arbres d'Anya sont nos arbres. La famille d'Anya est la famille à laquelle nous appartenons tous.

- C'est quelque chose d'universel. C'est sûr.

- Une chose universelle dans laquelle nous reconnaissons, c'est étrange, nous nous reconnaissons. Notre propre monde. Notre propre peine.

- Notre propre colère.

- Une chose universelle qui, c'est étrange... Comment, comment, comment dire ?

- Qui, c'est étrange, fait renaître -

- Qui, c'est étrange, fait renaître – oui, c'est bien ça – la foi en nous-mêmes. »¹

Si le monde est anéanti, l'humanité ne l'est donc pas totalement, de même que persiste une pensée de l'universalité. La progression même de la parole au cours de la séquence dit cette communauté, elle avance par collaboration entre les deux interlocuteurs, dont les répliques ne s'opposent pas mais construisent ensemble une même pensée. La séquence 5 « la caméra vous aime » met également en scène la communauté, d'une manière ambivalente, qui dépend de la lecture qu'en fait la mise en scène. En effet, si l'interprétation donne à cette séquence une tonalité ironique et cynique, cette communauté peut faire songer à la « communauté du "on" » que l'on retrouve chez d'autres auteurs britanniques contemporains, tels Gregory Motton², une communauté qui porte atteinte au sujet et le décompose. Mais dans *Atteintes à sa vie*, le « on » accède à la dignité du pronom personnel et du véritable collectif, « nous », et l'on peut donc considérer, au contraire de la première interprétation, que cette communauté réaffirme l'empathie comme un besoin, au-delà du

¹ *Ibid*, p. 140.

² Au tout début de la pièce *Loué soit le progrès*, On retrouve cette même communauté déssubjectivée du « on », dont l'unité n'est assurée que par l'autre – en l'occurrence l'étranger – défini uniquement dans son altérité, non en tant que sujet. Sept hommes sont là, munis de pierre, qui disent chercher à repêcher un poisson tombé à l'eau – en réalité, un étranger poussé dans le fleuve. Ils se présentent ainsi :

« - Monsieur Baron : Quelle sorte d'hommes êtes-vous ?

- Quatrième homme : [...] L'homme ordinaire de sang et de pierres. [...]

- Troisième homme : [...] On est juste des types ordinaires. [...]

- Quatrième homme : On est des voisins, la clique banale. Lui c'est le voisin, lui c'est le voisin, lui c'est le voisin et lui c'est le voisin, mon vieux. »

Grégory Motton, *Loué soit le progrès*, in *Chat et souris (moutons)*, *Loué soit le progrès*, trad. Nicole Brette avec la collaboration de Harold Manning, Paris, Éditions Théâtrales, 1999, p. 69.

caractère factice et voyeuriste que peut comporter la démarche d'atteindre à la vie de Anne, tenter de la cerner, mais aussi attenter à son intimité, comme le fait la télé-réalité :

« La caméra vous aime / La caméra vous aime / La caméra vous aime / Nous avons besoin de sympathie / Nous avons besoin d'empathie / Nous avons besoin d'informer / Nous avons besoin de réaliser / Nous sommes de braves gens / Nous sommes de braves gens / Nous avons besoin de sentir / Que ce que nous voyons est réel / Ce n'est pas seulement un jeu / Nous parlons réalité / Nous parlons humanité / Nous parlons d'histoire qui va / Nous ACCABLER par l'absolue totalité / Et l'entière crédibilité de la tri-dimensionnalité / LA TRI-DIMENSIONNALITE / De toutes les choses qu'Anne peut être / TOUTES LES CHOSES QU'ANNE PEUT ETRE ! »¹

L'éclatement du personnage n'est donc pas uniquement l'écho d'une fragmentation du monde et du sens, mais le signe d'une richesse infinie de potentialités, qui ouvrent donc sur un avenir, au moins imaginaire :

« Nous avons besoin d'imaginer / Nous avons besoin d'improviser / Nous avons besoin de synthétiser [...] / Nous disons que nous voulons être / ACCABLES par l'effarante multiplicité / OUI L'EFFARANTE MULTIPLICITE / De toutes les choses qu'Anne peut être / TOUTES LES CHOSES QU'ANNE PEUT ETRE »²

Et le principe de construction d'ensemble du texte fait également émerger ce « nous », la communauté de ceux qui tentent de comprendre Anne et de comprendre le monde, au-delà de leurs différences d'interprétations. Le texte de Martin Crimp se révèle donc très complexe, et ambivalent, en ce qu'il maintient la référence aux catégories de communauté, d'universalité, en même temps qu'il construit l'impossibilité de l'unité du point de vue sur le personnage et sur le monde et qu'il interroge les pouvoirs politiques de l'art. La dramaturgie infiniment spéculaire induit également une ironie mise au service d'un regard composite sur le monde, et non d'un regard décomposé, ce que dit d'ailleurs la note liminaire à l'intention des metteurs en scène, qui insiste sur la notion de collectif et d'unité, y compris d'ailleurs dans la construction de la mise en scène, puisque Martin Crimp convoque la notion de troupe :

« Pièce pour une troupe d'acteurs dont la composition devrait refléter la composition du monde, au-delà du théâtre. Chaque scénario – le dialogue – se déroule dans un univers bien distinct – un décor qui fasse au mieux ressortir son ironie. »³

¹ *Atteintes à sa vie, op. cit.*, p. 143. Nous figurons ici le passage à la ligne par un slash.

² *Ibid*, pp. 143-144. Ici encore, nous figurons les passages à la ligne par un slash.

³ *Ibid*, p. 122.

Des deux positions opposées quant à la possibilité d'un personnage, d'un point de vue et d'un monde unifiés – positions dont la tension dialectique anime le texte de M. Crimp – un certain nombre de pièces et de spectacles contemporains ne conservent que celle fondée sur la dé-composition du personnage et la fragmentation des regards. La mise en scène de J. Jouanneau, qui s'achève sur une alternance de gros plans de l'œil et de la bouche d'une comédienne fardée à l'extrême et qui subit le regard de la caméra comme un viol, témoigne de cette interprétation possible du texte de Crimp. Et **cette dé-composition du personnage se traduit concrètement par une perception de l'éclatement physique, preuve que l'incapacité à atteindre un point de vue unifié demeure perçue comme une violence au besoin de compréhension qui habite les humains, de même qu'elle illustre la perception d'un monde chaotique et violent en état de guerre permanent.**

f. Une esthétique de la violence : Dé-composition de l'individu et du corps dans les pièces *Le Crime du XXI^e siècle* (E. Bond) et *Le Diable en partage* (F. Melquiot.)

La remise en question de l'intégrité physique est souvent l'expression de la condition humaine contemporaine, reflet microscopique d'un monde éclaté. Sans mener un recensement systématique des corps kaléidoscopiques et décomposés, citons deux exemples, *Le Diable en partage*¹ de Fabrice Melquiot et *Le crime du XXI^e siècle* de Edward Bond², qui mettent en scène des corps découpés, morcelés, mutilés.

i. Le corps, reflet d'un monde contradictoire et violent.

Dans *Le Diable en partage*, les étapes de l'enlèvement de la guerre en ex-Yougoslavie se lisent sur le corps d'Alexandre, l'ami de la famille de Lorko, enrôlé comme son ami, mais sincère et fidèle défenseur de la cause serbe. Il n'est pas anodin que ce soit lui, et non le déserteur en fuite, dont le corps porte les stigmates de la guerre. Il est d'abord privé de ses yeux par un éclat d'obus :

« VID. [...] Y'a pas de trou dans les murs, les murs tiennent, le seul trou c'est dans tes yeux Alex, tu t'es fait péter un truc à la gueule c'est malin, l'éclat d'obus tu l'as pris où ? [...]»³

¹ Fabrice Melquiot, *Le diable en partage*, Paris, L'Arche, 2002.

² Edward Bond, *Le crime du XXI^e siècle*, Paris, L'Arche, 2000.

³ *Ibid*, p. 31.

Puis c'est son oreille que la guerre emporte, sans qu'il songe d'ailleurs à s'en plaindre. Progressivement le personnage d'Alexandre se décompose, mais se recompose aussi, puisqu'il devient en quelque sorte le frère siamois du frère de Lorko, Jovan, soldat lui aussi, nationaliste lui aussi, dont l'esprit va se décomposer comme le corps d'Alexandre, tous les deux partageant l'aveuglement dans la vengeance et la violence. Ces deux personnages n'en font plus qu'un, monstre physique et moral, comme si l'humain devenait monstrueux au contact de la violence du monde. Les étapes de la transformation sont en effet à chaque fois marquées par le retour vers la maison après un séjour à l'extérieur, dans le monde en guerre :

« Apparaissent Jovan et Alexandre, couverts de boue.

Armés.

Jovan soutient Alexandre qui rit.

Alexandre, une oreille coupée.

JOVAN. Faut l'asseoir...

ALEXANDRE. Pas besoin !

[...]

ELMA. Alex, ton oreille...

ALEXANDRE. On a faim !

[...]

VID. Faut que je note comment t'étais avant, Alex.

SLADJANA. Vid !

VID. Quel taré.

JOVAN. Bâtards ! La balle lui a arraché l'oreille. Un peu plus, il était mort.

[...]

JOVAN. Je l'ai descendu, le bâtard qui a fait ça, enfin je l'ai touché, dans la jambe, ça oui je l'ai touché, demain je le descends.

ALEXANDRE. C'est moi qui le descends.

JOVAN. Avec tes yeux, c'est pas évident.

VID. On se demande comment tu fais...

ALEXANDRE. Je suis un héros de guerre. C'est dans le sang. »¹

Tout comme les différents morceaux de son corps se détachent les uns des autres, le personnage semble se désolidariser de ce qui arrive à ce dernier, et cette mise à distance génère une ironie comique.

¹ *Ibid*, p. 37.

ii. *L'effet comique d'une violence mise à distance par son absurdité même.*

Le comique de la scène s'entend à deux degrés. Le dévouement aveugle d'Alexandre à la cause nationaliste le rend insensible à son sort individuel, donc à son corps, c'est pour cela qu'il rit de sa propre souffrance, qui lui paraît dérisoire au regard du statut de héros qu'elle lui permet d'acquérir. Mais l'ironie que manifestent les propos des autres personnages et le double sens de l'expression « je suis un héros de guerre. C'est dans le sang » traduit quant à elle le ridicule de ce détachement, met à distance cette distance, en même temps qu'elle rapproche de la souffrance physique que le discours même du personnage blessé nie. Pas de héros sans sang, pas de héros sans mort. Le personnage d'Alexandre est rendu aveugle par la guerre au sens propre comme au sens figuré, tout comme il est rendu sourd aux remarques de son entourage - la question de Vid « je me demande comment tu fais » contient en effet un reproche que suggérerait sa réflexion préalable « quel taré », auquel Alexandre est insensible. Cette surdité est présentée non pas comme un refus d'entendre, mais pire, comme une véritable incapacité. De même plus tard Jovan se ferme aux liens du sang et manque de violenter Elma, dans un moment d'égarement, ne voyant plus en elle qu'une musulmane et non la femme de son frère :

« Jovan s'approche d'Elma.

ELMA. Arrête Jovan, si tu me touches...

JOVAN. Te toucher, beurk !

Jovan avance. Elma recule, se heurte aux murs de la cave. l'ampoule électrique vacille.

ELMA. je suis Elma Ljevic. N'aie pas peur. Je veille sur toi. Tu me connais. Je t'aime comme on aime un frère.

JOVAN. Je n'ai plus de frère. Et de sœur encore moins. Tu es de l'autre côté, et de l'autre côté il n'y a qu'une brume où les corps ne sont pas comme le mien. A le serpe, à la hache, la brume je la découpe. Les corps de l'autre côté, je les connais bien, les corps de tes frères, Allah est grand comme ma poche. Enlève ta robe. Je veux voir si ton corps est comme ceux dans la brume, terne, maigre et nauséabond comme le corps de ceux que je vois de l'autre côté de mon arme.

ELMA. Tu es malade.

JOVAN. J'ai des doutes. Je vérifie.

[...]

VID. Jovan, il faut te taire.

JOVAN. Papa, regarde-moi, regarde le dessein de mes muscles et le fond de mes yeux. Que vois-tu ?

VID. Toi.

JOVAN. Un diplomate ? Un avocat ? Un médecin ?

VID. Une petite frappe.

JOVAN. Tu veux me botter le cul, botte-moi le cul !

Jovan tend un revolver à son père.

JOVAN. Botte-moi le cul !

Silence.

VID. Il n'a plus toute sa tête, mais ce geste là, il ne l'oubliera pas.

ALEXANDRE. Quel geste ? Je ne vois rien !

ELMA. Je vais le faire.

Silence.

JOVAN. Quoi ?

ELMA. Enlever ma robe.

JOVAN. Enlever ta robe ? Tu veux enlever ta robe ? Devant tout le monde ? Qu'est-ce qui te prend ? Tu es la femme de mon frère, et si mon frère savait ça, que sa femme veut enlever sa robe devant tout le monde, alors qu'on ne lui demande rien, je crois que mon frère m'en voudrait terriblement de laisser faire une chose pareille. Ces Musulmans, aucune pudeur. »¹

A l'inverse de celui d'Alexandre, le corps de Jovan est intègre, mais en contrepartie lui « n'a plus toute sa tête », parce que le seul moyen pour lui de ne pas mourir est de perdre toute lucidité sur lui-même, sur ses actes, et sur la cause de ses actes, la Cause qu'il sert. Il est frappant que ces deux personnages soient les seuls à s'engager activement dans les conflits du monde, à l'inverse de Lorko qui déserte, ou du reste de la famille, qui demeure à l'intérieur de la maison, d'ailleurs présentée comme un havre de paix avant que les deux soldats ne reviennent. L'ironie des autres personnages se fait donc de plus en plus mordante à mesure que se décomposent le corps d'Alexandre et la psyché de Jovan, qu'ils se transforment et perdent l'usage de leurs sens - vue, ouïe, puis toucher pour Alexandre - comme de leur sensibilité (pour Jovan). Mais progressivement l'espace intérieur se voit contaminé par cette violence du monde extérieur qu'apportent les deux soldats :

« La cuisine. / Elma met la table. / Sladjana tricote. / Vid boit un verre. / Tous fument./ Soudain. / Jovan et Alexandre. / Jovan soutient Alexandre qui n'a plus qu'une main. [2]

JOVAN. Faut l'asseoir...

ALEXANDRE. Pas besoin.

SLADJANA. Mes garçons !

ELMA. Alex, ta main....

ALEXANDRE. On a faim !

SLADJANA. Embrasse-moi, Jovan, embrasse-moi !

JOVAN. Maman, je n'en peux plus.

VID. Faut que je note comment t'étais avant, Alex. Tu changes tellement vite. Je suis taré. »³

Alexandre nie toujours ses mutilations, Jovan ne peut plus embrasser sa mère, il n'est plus un enfant mais un uniquement un soldat, mais Vid estime désormais que c'est lui qui est « taré »

¹ *Ibid*, pp. 68-69.

² Nous figurons ici le changement de ligne par un slash.

³ *Ibid*, p. 49.

et non plus son fils et l'ami de celui-ci. Derrière le comique pointe le désespoir du personnage du père, qui va d'ailleurs se suicider à la fin de la pièce. Alexandre lui, meurt parce que Jovan lui a lâché la main, la tête rongée par la sauterelle qu'il avait perdue :

« Alexandre, l'arme au poing qui lui reste ./ Avance à tâtons. / Des bombes. / Des coups de feu. [1]

ALEXANDRE. Jovan ?... Jovan, fuck you ! Jovan, donne-moi la main, je vais tomber, je ne verrai pas l'ornière devant moi et sans ta main je tomberai, oh frangin ! Je tomberai sur une mine peut-être bien si je n'ai pas ta main pour me dire : suis-moi.

[...]

Je suis un héros.

Jovan, ça gratte... Un trou dans la tête ! Là, un trou. Jovan, c'est mouillé, ça saigne on dirait... Jovan ! Oh, Jovan, j'ai retrouvé ma sauterelle ! Moi qui croyais... Jovan, elle mord, elle a les bras tordus, elle va me manger tout cru comme si je n'étais plus son maître. Jovan, écrase-là ! [...] »²

Le personnage meurt de son aveuglement à se croire un héros, de son aveuglement qui le rend dépendant des voyants, et de son aveuglement à ne pas voir que la guerre rompt toutes les solidarités. Il meurt de croire qu'une fois libérée, la sauvagerie humaine - dont la sauterelle est la métaphore - peut être contrôlée, peut reconnaître et épargner ses maîtres, tout comme il meurt d'appeler Jovan « frangin » alors que pour celui-ci désormais le fait d'être un homme se mesure uniquement à l'aune de l'endurcissement, au risque de l'inhumanité :

« JOVAN. Tiens, tu es mort. Alexandre. Tiens, ta sauterelle ! Tu dois être super aux anges. Elle te fait des fêtes, tu sais, elle t'embrasse... Je m'étais juste caché pour que tu flippes un peu, une petite chair de poule, je te regardais de loin m'appeler et de loin je trouvais ça marrant. Te voir te cogner aux arbres et gueuler mon prénom comme si j'étais ta fiancée. Faut devenir toujours plus dur et encaisser, sinon on ne tient pas, avoir le cœur froid, j'ai pensé. Alors je t'ai laissé crier et te cogner. C'est pour son bien, faut s'endurcir... Et puis t'es tombé. Et maintenant, t'es mort. Reviens ! On va s'amuser. J'ai une arme chargée et pas peur de tuer. On a eu de bons moments, on va pas s'arrêter. La guerre, qu'est-ce qu'on en fait ? Les Croates, les Musulmans, qu'est-ce qu'on en fait ? Alexandre... Alors c'est comme ça. on ne joue plus ? Un jour il neige, le lendemain on crève ? »³

iii. Théâtre postpolitique ou renouveau d'un projet critique porteur d'espoir politique ?

Pour Jovan, s'amuser c'est tuer, la guerre est un jeu pour cet enfant monstrueux, parce qu'elle ne sert à rien, et qu'il ne sait pas quoi en faire, il ne sait pas à quoi elle sert et la considère comme une fin en soi. Mais, alors que la trajectoire de ce personnage a été fortement mise à distance au fur et à mesure de la pièce, sa sortie de scène pourrait faire

¹ Nous figurons ici aussi le changement de ligne par un slash.

² *Ibid*, pp. 76-77.

³ *Ibid*, pp. 77-78.

croire qu'il est censé refléter le sentiment d'incertitude, d'incompréhension, qu'éprouvent les spectateurs face au monde chaotique et violent :

« Jovan enlève son treillis.

Nettoie la boue sur son visage.

Caresse les cheveux d'Alexandre.

Sort de scène, se mélange à ceux qui regardent, assis, les hommes qui tombent. »¹

Le fait d'ôter son costume, de quitter la scène et surtout de se mêler aux spectateurs tend à suggérer que c'est moins la psyché individuelle du personnage qu'incarnait l'acteur qui était problématique que le monde lui-même, dans lequel les hommes tombent, un monde qui tue les hommes mais aussi l'humanité. Mais ce constat d'un pessimisme radical est ensuite nuancé par la scène ultime de la pièce entre Lorko et Elma, ou plus exactement entre les deux acteurs qui jouaient ces personnages, sur scène encore, mais dépouillés de leurs costumes et de leur caractère fictionnel, pour rejoindre la communauté des hommes-spectateurs :

« Lorko apparaît.

L'homme face à la femme.

Tous deux retirent un vêtement, comme Jovan avant de quitter la scène. »²

La fin de la pièce interroge à la fois la fin de la guerre et la fin de la représentation théâtrale, le sens du spectacle de la violence, et plus précisément encore la frontière entre la scène et la salle, entre acteurs et spectateurs :

« LORKO. Où est-ce qu'on est ?

ELMA. A la fin.

LORKO. C'est plein de trous ici. On voit de l'autre côté.

ELMA. On va attraper la mort, à cause des courants d'air.

Silence.

LORKO. Il y a des gens qui nous regardent.

ELMA. Des passants. Ils ont vu de la lumière.

LORKO. Tout le monde est mort, il n'y a rien à voir.

ELMA. Ils attendent une chute.

LORKO. Tout le monde est mort.

ELMA. Pas nous.

LORKO. Nous on ne joue pas. Partez.

ELMA. Une chute et ils oublieront... »³

¹ *Ibid*, p. 78.

² *Ibid*, p. 79.

³ *Idem*.

S'il y a refus d'une chute de l'histoire, c'est qu'il y a refus de représenter un monde clos sur lui même et donc en dernière instance cohérent. Mais en même temps, tout espoir quant à l'avenir n'est pas annihilé, l'idée d'une reconstruction paraît même possible :

« *Elma s'approche de Lorko. hésite. Ne peut pas le prendre dans les bras. Recule.*

ELMA. Tu aimes ma robe ?

LORKO. J'aime toutes tes robes.

ELMA. Je l'ai mise exprès pour toi. Si tu veux, je l'enlève pour toi exprès.

LORKO. Après. On pensera à ça après. D'abord, je vais couper du bois, si je trouve un arbre.

ELMA. On va reconstruire.

LORKO. Tu crois vraiment ?

ELMA. Dépêche-toi...

Elma s'approche de Lorko.

Le prend dans ses bras.

Le serre, enfin, comme un enfant qu'on rassure.

On ne sait pas s'il pleure ou s'il sourit.

D'un piano, quelque part, montent quelques notes, si haut qu'elles se cassent la gueule.

Près des cascades, dans les champs de mine, les enfants jouent à saute-mouton. »¹

Si le futur demeure envisageable sans que le pire ne soit certain, c'est peut-être précisément parce que ce dernier est possible, donc évitable. C'est parce que, même s'il peut être occasionnellement violé, et peut-être parce qu'il peut être violé, le lien interpersonnel demeure intangible, qu'il s'agisse de la relation amoureuse, explicite, ou du lien de filiation, conséquence naturelle de cette relation, suggérée en filigrane dans le texte par la référence aux enfants. L'équivocité de la dernière phrase est significative de l'ambivalence de la pièce de F. Melquiot. D'un point de vue intra-diégétique, le fait que des enfants jouent dans les champs de mine peut susciter un suspens angoissant pour le spectateur et la crainte d'une fin tragique. Mais, sur le plan métadiégétique cette fois, la coexistence des mines et des enfants peut être source d'un espoir d'ordre philosophique, celui qu'à côté du pire subsiste la potentialité d'un avenir meilleur. Le pessimisme du *Diable en partage* n'est pas radical ni ontologique mais conjoncturel et historique, ce qui est cohérent avec le fait que la guerre qui s'y trouve décrite est une vraie guerre, qui a réellement eu lieu, et qui aurait pu être évitée. La décomposition des personnages de soldats ne renvoie donc pas à l'ensemble de l'(in)-humaine condition mais à des choix individuels, à une vision du monde et à une manière de s'engager dans ce monde, avec lesquels l'auteur du texte manifeste sa distance et son désaccord. *Le Diable en partage*, écrit comme le précise F. Melquiot à Sarajevo en 2001, et dont l'action se déroule en Serbie durant la guerre entre les anciens peuples de l'ex-Yougoslavie, manifeste

¹ *Ibid*, pp. 79-80.

encore la volonté de représenter, de penser telle ou telle guerre, tel ou tel conflit, et si le texte de F. Melquiott nous paraît donc ressortir essentiellement au théâtre postpolitique, tout espoir de changer le monde n'en a pas totalement disparu. La pièce manifeste bien la porosité des différentes cités, du fait de la coexistence de visions du monde contradictoires chez un même auteur, y compris au sein d'un même texte. A ce titre, la vision du corps humain et du monde dont témoigne *Le crime du XXI^e siècle* de Edward Bond, nous paraît à la fois plus cohérente et plus pessimiste. La pièce met en scène un « site », « espace ouvert qui a été autrefois une cour ou deux ou trois pièces en rez-de-chaussée » et se situe « dans la zone nettoyée, un vaste désert de ruines qui s'étire sur des centaines de kilomètres, entièrement rasé pour décourager toute tentative de réoccupation. »¹ Le soldat Sweden, déserteur, s'est enfui du « site » où il avait temporairement trouvé refuge, à la fin de la séquence 4, par peur que l'armée ait retrouvé son mouchard – que l'armée plante dans chaque soldat et que Sweden avait réussi à arracher de ses entrailles – et ne soit à ses trousses. Il revient séquence six, après qu'il a été rattrapé et défiguré par d'autres soldats :

« Sweden chancelle et tombe au sommet de la rampe. Il a les mêmes vêtements que lorsqu'il est parti mais ils sont plus sales et plus déchirés. Ses bottes sont attachées avec des ficelles. Il y a du sang séché sur le devant de sa veste, de ses jambes de pantalon et sur sa chemise blanche sale. Ses mains sont sales, la paume et le dos de ses mains sont coupés et éraflés. Ses cheveux sont encore plus en bataille et son visage livide sous la saleté. Il se met maladroitement sur ses pieds. Il n'a plus d'yeux. Deux énormes cavités ont été peintes avec de la peinture noire mat. Il ouvre la bouche pour crier mais s'arrête et elle se ferme lentement.

SWEDEN. [...] L'armée a pris mes yeux. M'ont laissé sur les ruines pour effrayer les traînards - tous ceux qui se cachent. Plus facile de les tuer quand ils sortent. Donne-moi de l'eau. Ils ont peint mes yeux. A vie, s'en ira jamais. Pour que ça panique encore pire. [...] »²

Comme dans *Le Diable en partage*, c'est le soldat, celui qui est engagé dans le monde et dans ses combats donc, qui est aveugle, qui ne peut plus voir ce monde. Mais ici, il n'est pas question d'aveuglement individuel, et l'aveuglement concret ne renvoie à aucune métaphore, puisque c'est l'armée qui est directement responsable et coupable de cet aveuglement. C'est à elle qu'incombe la faute, et dans le monde totalitaire, dont cette armée est à la fois l'instrument et le symbole, le corps de l'individu est le premier vecteur de son oppression. Après ses yeux, ce sont ses jambes que l'armée va voler à Sweden dans la séquence 9 :

« Sweden tire en arrière les pans de son manteau. Ses jambes ont été sciées au niveau des chevilles et leurs extrémités sont nouées dans des chiffons épais.

¹ Edward Bond, *Le crime du XXI^e siècle*, trad. Michel Vittoz, Paris, L'Arche, 2006, p. 11.

² *Ibid*, pp. 43-44.

SWEDEN. Mutilé. L'armée.

GRIG regarde fixement en silence.

SWEDEN. Des moignons.

GRIG. Ils ont coupé - ?

SWEDEN. Il fait noir. C'est devenu noir quand ils ont pris mes yeux. Ca n'arrête pas de devenir plus noir. »¹

Comme dans *Le Diable en partage*, l'esthétique de la mutilation rappelle celle de l'expressionnisme allemand, inspirée des gueules cassées par la Première Guerre Mondiale. Mais il s'agit moins ici d'une référence historique que philosophique, à resituer dans le contexte plus général de désenchantement du monde. La mutilation, le manque inscrit physiquement dans le corps de l'homme vaut comme preuve de l'impossibilité de la société et comme symbole de l'incomplétude et de la blessure originelle de l'homme. Cette esthétique nourrit désormais moins une réflexion historique ni un choix politique – le pacifisme ou le combat révolutionnaire – qu'un imaginaire de « l'état de guerre »² perpétuel. La remise en question de l'idéologie du progrès de la civilisation et de l'humanité, articulée à l'affirmation de l'échec de tout projet critique orienté vers l'action et le changement politiques, fondent un théâtre de l'échec de l'humanité, et à ce titre l'œuvre de E. Bond nous paraît constituer un paradigme du théâtre postpolitique contemporain.

2: Un théâtre de l'échec de l'humanité. L'œuvre de Edward Bond comme paradigme.

« Je me tiens à l'écart de la politique des théâtres (je suis trop absorbé par le théâtre politique pour me mêler de politicailleries ». ³ On note chez Edward Bond la même opposition que chez S. Braunschweig ou M. Touré entre le politique – occupation noble – et les bassesses de la politique réduite à des relations de pouvoir et d'intérêts. E. Bond nous paraît représentatif la définitions postpolitique du « théâtre politique » (appellation qu'il revendique) qui prévaut aujourd'hui, en ce qu'il jouit d'une importante renommée en France. En témoigne la longue collaboration de ce dramaturge avec le directeur du Théâtre National de la Colline à Paris Alain Françon, qui, depuis les *Pièces de guerre* en 1995, met régulièrement en scène les pièces de E. Bond dans son théâtre comme au Festival d'Avignon.

¹ *Ibid*, p. 77.

² David Lescot, « Troisième partie : Dramaturgies de l'état de guerre », in *Dramaturgies de la guerre*, Belfort, Circé, 2001.

³ Edward Bond, « Lettre à Adrian Noble », trad. Jérôme Hankins et Séverine Magois, in *L'énergie du sens. Lettres, poèmes, essais*, textes réunis et présentés par Jérôme Hankins, Montpellier, éd. Climats et Maison Antoine Vitez, 2ème édition, 2000, p. 65.

Les représentations de *Naître* à La Colline en décembre 2006 ont été entourées de nombreux débats et rencontres, qui ont mis en lumière le crédit dont l'auteur jouit non seulement auprès du monde artistique mais de l'Education Nationale et du monde intellectuel :

« Pourquoi étudier, lire et jouer E. Bond à l'école ? » Table-ronde en partenariat avec le Ministère de l'Education Nationale. Avec Pascal Charvet, Inspecteur général de Lettres et de Théâtre au Ministère de l'Education Nationale, Alain Françon, Michel Vittoz, David Tuillon, chercheur, dramaturge, Marion Ferry, professeur de Lettres, responsable de l'option théâtre au lycée Victor Hugo. Mercredi 13 décembre 2006. »

« Débat en partenariat avec *Le Monde Diplomatique*, animé par Dominique Vidal, rédacteur en chef adjoint du *Monde Diplomatique* avec Philip S. Golub, enseignant à l'Institut d'Etudes Européennes de l'Université Paris VIII et Jean Radvanyi, directeur de l'Observatoire des Etats post-soviétiques. Ces spécialistes de géopolitique seront invités à interroger le monde à la lumière des spectacles d'Edward Bond aux côtés d'Alain Françon et de Michel Vittoz. Dimanche 17 décembre 2006. »

L'on pourrait s'étonner qu'une œuvre d'une violence aussi grande que celle de E. Bond soit conseillée aux lycéens, de même que l'on peut de prime abord être surpris de voir des spécialistes de géopolitique invités à interroger le monde contemporain à partir d'une œuvre qui se situe délibérément dans un futur apocalyptique. L'on doit donc à la fois constater qu'il s'agit d'une œuvre de référence et s'interroger sur les enjeux de cette élection. Pour mieux comprendre l'œuvre de E. Bond, nous avons fait le choix de nous appuyer essentiellement sur le long entretien accordé au Théâtre de la Colline à l'occasion de la création de *Naître* au festival d'Avignon 2006 ¹, avant d'analyser son théâtre à partir des héritages qu'il revendique et qu'il conteste, notamment celui du théâtre épique brechtien.

a. Fondements post-modernes du théâtre de E. Bond :

i. Un théâtre post-moderne de l'échec des Lumières et de la raison.

« Il y a 300 ans, c'était l'époque des Lumières. Kant dit : « Tu dois raisonner. Tu dois réfléchir. Tu es fait pour ça et aucune autorité ne peut te dire ce que tu dois penser. » Mais nous ne vivons plus dans l'esprit des Lumières. Nous vivons dans l'ombre des Lumières ou dans leur crépuscule. Au lieu de raisonner, nous calculons. Nous ne réfléchissons pas à nos problèmes. Nous trouvons des solutions techniques. [...] »²

¹ Nous verrons pourquoi il nous paraît important de prendre en compte la position de l'auteur la plus récente possible, afin de prendre en compte son évolution de 1989 à 2007.

² Edward Bond, Avignon, juillet 2006, entretien publié dans le dossier *Le théâtre d'Edward Bond*, publication du Théâtre National de la Colline, décembre 2006, p. 7.

E. Bond s'inscrit dans une époque post-moderne, critique les Lumières, la technologie et la raison, dégradées en pur calcul, et auxquelles il oppose la logique de l'imagination : «L'imagination est plus logique que la raison. La raison clone les faits et accumule le savoir-faire pour que la science puisse rendre notre ignorance utile. Quand la raison détruit l'imagination nous devenons fous »¹ La référence au postmodernisme est revendiquée par E. Bond, mais par la négative, comme une donnée subie et non choisie, mais indubitable, et qui informe à ce titre la compréhension de son théâtre :

« Je pense que dans nos sociétés modernes la nature de la scène a changé. Elle n'est plus le lieu de l'idéologie. A l'époque des Grecs, la scène était un espace sacré. C'est dans son espace que l'idéologie de la société était représentée et questionnée. C'est encore vrai du théâtre de Molière ou de Shakespeare. Mais nous, nous n'avons plus d'idéologie. Nous sommes devenus des consommateurs. Ce qui reste, peut-être, c'est le postmodernisme. Le postmodernisme dit qu'il n'y a pas de définition, qu'il n'y a pas de valeurs, que tout est au même niveau. Il n'y a plus que de l'ordure en somme, un monde de junkies. Mais en fin de compte un monde fallacieux qui ne tient pas la route intellectuellement car illogique. En effet, si on affirme que la vérité n'existe pas, on a encore besoin de la vérité pour vérifier ce jugement. Donc en tant qu'idée, le postmodernisme est logiquement impossible. C'est une pratique, c'est un marché ; ce n'est pas de la liberté, c'est une forme de toxicomanie. »²

La place du théâtre a changé, parce que le monde a changé, nous dit E. Bond, parce qu'il est un monde sans idéologies, sans valeurs et sans hiérarchie. La définition qu'il donne du postmodernisme, son interprétation plutôt, que Lyotard récuserait sans aucun doute, nous paraît intéressante en ce qu'elle exprime une contradiction qui nous paraît être travaillée par une grande partie des artistes de théâtre – et des intellectuels – contemporains. E. Bond entérine et récuse d'un même mouvement la vision postmoderne du monde, et de ce fait invalide à la fois le monde existant et toute critique de ce monde, toute possibilité d'alternative donc. Et c'est pour cette raison, sans nul doute, que son œuvre se situe dans un futur apocalyptique.

ii. Un monde post-apocalypse. Le double spectre de Auschwitz / Hiroshima et du marxisme.

Au moment d'entrer dans l'œuvre de E. Bond, il importe de préciser qu'elle a considérablement évolué depuis les premières œuvres de la fin des années 1980, démentant par là même l'idée d'une fin de l'histoire qui annihilerait toute possibilité de changement. En 1990, E. Bond privilégie encore une représentation du monde réel, et préconise un théâtre «

¹ E. Bond, *Le Crime du XXI^e siècle*, op. cit., p. 85.

² Edward Bond, Avignon, juillet 2006, entretien déjà cité, p. 5.

non transcendantal ». ¹ Le titre de la pièce *La Compagnie des hommes*, publiée la même année, mêle par la polysémie du substantif Compagnie / Company les deux angles de réflexion économique-politique - la compagnie au sens d'entreprise - et anthropologique - interrogation des rapports au sein de la compagnie que constitue l'humanité. L'action se passe encore « de nos jours, à Londres et dans le Kent » ² et comporte une interrogation sur le marché international, sur la dureté du monde de l'entreprise, au travers de l'histoire d'une succession qui mêle l'histoire économique et l'histoire familiale (le père PDG et le fils adoptif.) L'humanité est certes déjà présentée dans sa mesquinerie mais elle est encore analysée et non donnée à voir d'emblée comme telle. La ruine est déjà là, dans le paysage (les unités 5 et 9 se déroulent ainsi dans une « maison en ruine » ³), et certains cœurs humains sont déjà décrits comme des « terrain[s] vague[s] » ⁴, mais la dévastation n'est présente que de manière encore sporadique. De même l'apocalypse n'y est encore évoquée qu'au conditionnel, et par le seul personnage de Bartley, ancien soldat d'un sous-marin nucléaire passé devant la Cour Martiale parce que le reste de l'équipage militaire a jugé son attitude barbare (prouvant par là-même qu'eux ne le sont pas - encore) :

« Une fois qu'on aurait fait sauter la planète, on s'rait plus que des corps en trop qui ont même plus d'planète à faire sauter. Les gars pourraient mal le prendre... Se r'tourner vers les officiers... Ou simplement s'imaginer qu'ils commandent durant les quelques jours qui restent. Pendant la dernière guerre, les boches se servaient des prisonniers pour gazer les youpins. De temps en temps, ils gazaient les prisonniers. [...] L'équipage d'un sous-marin nucléaire, c'est comme les prisonniers. Même boulot, même salaire. » ⁵

Dès la fin des années 1980, E. Bond estime qu'il « écri[t] dans une époque de destruction massive, inimaginable auparavant » ⁶, et dès *La Compagnie des hommes*, le monde est un espace de différends irréconciliables et les liens inter humains en voie d'atomisation, mais le mal demeure pensé comme historique ou potentiel, au passé ou au conditionnel. Dans les œuvres ultérieures, la guerre atomique va radicaliser de manière irrémédiable la décomposition des liens et de l'humain. L'on peut dater de 1995 – avec la création des *Pièces de guerre* au Festival d'Avignon dans la mise en scène d'Alain Françon – le début de l'immense notoriété hexagonale de E. Bond, or cette trilogie contient en son sein le tournant de l'œuvre, qui oscille entre le discours de révolte contre la misère et de critique de la propriété encore visible dans la dernière section de la *Furie des Nantis* – proche par ses

¹ E. Bond, « Lettre à René Loyon », in *L'énergie du sens*, op. cit., p. 71.

² Edward Bond, (*In the Company of men*, 1990), *La compagnie des hommes*, trad. Malika B. Durif, Paris, L'Arche, 1992.

³ *Ibid*, p. 8.

⁴ *Ibid*, p. 49.

⁵ *Ibid*, pp. 66-67.

⁶ E. Bond, « Lettre à Gulsen Sayin », in *L'énergie du sens*, op. cit., p. 28.

accents de certains textes des *Manuscrits de 1844* du jeune Marx comme l'a judicieusement souligné David Lescot ¹ – et la description d'un monde post-apocalyptique et d'une humanité désolée. La conception du temps va se modifier profondément, et s'instaure peu à peu une logique abstraite et futuriste qui fonctionne selon le principe d'avant / après, dont le point de référence, le « pendant », correspond à une Apocalypse irreprésentable et non représentée, au passé, mais qui hante à jamais le présent de la scène. L'espace devient alors post-apocalyptique :

« Le site est un espace ouvert qui a été autrefois une cour ou deux ou trois pièces en rez-de-chaussée. Il est situé dans la « zone nettoyée », un vaste désert de ruines qui s'étire sur des centaines de kilomètres, entièrement rasé pour décourager toute tentative de réoccupation. » ²

Dans la mesure où ce pessimisme anthropologique n'est pas premier dans l'œuvre de E. Bond, on peut s'interroger sur ses fondements. La chronologie tend à accréditer l'hypothèse que nous émettions dans notre premier chapitre, selon laquelle c'est l'effondrement du communisme réel et par ricochet, celui du marxisme, qui vient essentialiser l'événement historique de la Shoah et de Hiroshima, l'élevant à la hauteur d'une rupture irrémédiable. Il est à noter que E. Bond insiste tout autant sur Hiroshima, fondateur de sa méfiance à l'égard de la science et de la raison autant que de la civilisation et de la société :

« On peut dire : la science, c'est une évolution ; l'homme, c'est une histoire. Pour Hegel ainsi que pour de nombreux marxistes, il y a entre les deux une connexion, qui est même inversable. Pour moi, cette connexion n'a jamais existé. » ³

Plus encore que la référence clamée à Auschwitz et Hiroshima, c'est la rupture avec le marxisme qui, quoiqu'elle soit beaucoup moins explicitée, nous semble fondatrice de la remise en question par E. Bond de l'histoire conçue comme progrès de l'humanité.

iii. Fin de l'histoire et présentisme.

« Le problème est de savoir comment Babi Yar - et Auschwitz - ont pu être possibles. Les explications historiques et sociales n'expliquent rien, elles fournissent des causes qui auraient pu avoir des effets différents. Auschwitz n'a aucune histoire. Il existe toujours au présent. Auschwitz est le berceau dans lequel nous endormons nos enfants. » ⁴

¹ David Lescot, *Dramaturgies de la guerre, op. cit.*, pp. 230-231.

² E. Bond, *Le Crime du XXI^e siècle, op. cit.*, p. 11.

³ E. Bond, 2006, entretien déjà cité, p. 7.

⁴ Edward Bond, *Après de la mer intérieure (At the Inland Sea, 1997)*. Trad. Catherine Cullen et Stuart Seide. Paris, L'Arche, 2000.

La remise en question du marxisme et la référence à l'apocalypse technologique (Hiroshima) de l'humanité (Auschwitz) nourrit un présentisme paradoxal chez E. Bond. En effet, alors que le concept élaboré par F. Hartog décrit un présent qui semble s'ouvrir sur un avenir infini de la démocratie libérale, E. Bond semble se situer dans l'envers de ce mythe et met en scène l'infinie horreur, véritable au-delà de l'apocalypse, non-temps et non-lieu dont témoigne la séquence du *Crime du XXI^e siècle* paradoxalement intitulée « le site » :

« Autrefois les tyrans transformaient l'histoire mais en ce / temps il n'y avait pas de tyrans - pas d'histoire / - pas de besoin - pas d'origine / [...] / L'espèce humaine mourut / Et donc des prisons furent construites / [...] / Maintenant le mirage dans le désert n'est plus une oasis / de fontaines et de palmiers / Mais les gibets - les fosses - les ombres enchaînées au mur / [...] / Un jour l'humanité est morte / Il n'y avait pas de futur - nulle part - pas d'origine [...] »¹

Le travail sur la concordance des temps et les adverbes trouble la référence temporelle et mine de l'intérieur la tentative de chronologie, de sorte que passé et futur s'invalident mutuellement, ne laissant qu'un présent qui n'a pas de fin, qui n'a plus ni terme ni sens en vue, dans un monde où la possibilité même du politique est annihilée par l'absence de lien interhumain.

iv. Un monde post-politique.

Nous avons déjà constaté l'ambivalence du rapport de E. Bond à la politique. Il manifeste le même mouvement de défiance à l'égard de l'idéologie, ce dont témoigne sa définition du terme, qu'il corrèle à la définition qu'il fait de son théâtre :

« L'idéologie, c'est la culture, c'est ce qui relie l'individu à la société et donne le droit à la société de tuer et autres choses de ce genre. C'est ce qui requiert de l'individu qu'il coopère avec la société quand cette dernière l'exige. Ce que j'ai fait, qui ne s'était encore, je crois, jamais fait au théâtre, c'est que j'ai supprimé l'idéologie. »²

E. Bond superpose idéologie, culture et société, et rejette d'un même mouvement ces trois concepts qu'il juge totalitaires en germe, et dont il détache l'individu. On mesure donc la radicalisation de sa pensée depuis les années 1980, où il disait déjà écrire « des pièces qui critiquent la société »³ mais visait encore les défauts d'une société existante, et non le principe même de société. Les conséquences de cette radicalisation sont profondes, et les

¹ *Le Crime du XXI^e siècle*, op. cit., pp. 85-87. Nous figurons le passage à la ligne par un slash.

² Edward Bond, entretien déjà cité, p. 5.

³ Edward Bond, « Lettre à Terry Hands », in *L'énergie du sens*, op. cit., p. 22.

pièces les plus récentes de E. Bond se situent toutes dans un monde totalitaire dans lequel la communauté humaine est impossible, sans que l'on sache en définitive si c'est la société qui détruit l'humanité dans l'homme ou si c'est le mal présent dans l'homme qui empêche toute fondation d'un lien autre qu'intéressé ou lié à une forme de relation de pouvoir sado-masochiste. La communauté politique est tout simplement impossible, impensable même, car la nature de l'être humain a changé et que « l'hantologie »¹ tient désormais lieu d'ontologie. Dans *Naître* les deux types de communauté qui survivent, celle fondée sur les liens du sang (la famille) comme celle fondée sur le travail (les soldats) se disloquent, aucune solidarité ne peut jouer. Le fils n'hésite pas à trahir ses parents pour lesquels il paraît n'éprouver aucun sentiment filial, tout comme les soldats tuent l'un des leurs. La seule communauté qui semble possible est celle des morts, mauvaise conscience des vivants, témoins au sens étymologique, martyrs qui viennent rappeler la faute de l'humain – leur figuration ne peut qu'aviver le souvenir des ombres des victimes de l'explosion nucléaire sur les murs d'Hiroshima.² Envers de l'humanité, communauté en creux, paradoxale, réunie par ce qui sépare à jamais, le chœur des morts ne figure pas une communauté politique mais au contraire la preuve irrémédiable de ce qui empêche désormais toute fondation d'une communauté politique. Si les pièces de E. Bond décrivent des mondes où le politique s'est dissout dans un régime totalitaire, peut-on considérer ce théâtre d'anticipation comme une mise en garde, dotée d'une fonction politique par le rappel à la communauté existante de ce qui l'attend si elle ne ré-agit pas ? La dilection de l'auteur des *Enfants* pour le théâtre en milieu scolaire pourrait nous inciter à cette interprétation d'un théâtre pédagogique, qui annonce le pire pour l'empêcher d'advenir. Mais Edward Bond valorise l'enfance en ce qu'elle n'est pas encore socialisée, pas encore corrompue et il creuse donc un fossé en forme de Chute de l'enfance à l'âge adulte, socialisé, civilisé – et irrémédiablement corrompu. Ce fossé est d'ailleurs fondateur du principe dramaturgique et scénique de la pièce *Les Enfants*³, puisqu'alors que « les rôles de la Mère et de l'Homme [...] sont à interpréter tels qu'ils sont imprimés », « l'auteur affirme vouloir laisser aux enfants-interprètes la liberté d'improviser à partir des répliques données ». ⁴

¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*. Paris, Galilée, 1993, p. 31 : « Cette logique de la hantise ne serait pas seulement plus ample et plus puissante qu'une ontologie ou qu'une pensée de l'être. [...] Elle abriterait en elle, mais comme des lieux circonscrits ou des effets particuliers, l'eschatologie et la téléologie même. » Cité par E. Angel Perez, *Voyages au bout du possible*, op. cit., p. 206, note 23.

² C'est à ce titre que la gestuelle du chœur des morts dans *Naître* nous paraît inspirée du Butô, « danse des ténèbres » née au Japon après 1945, à partir de cette même fondation.

³ Edward Bond, « Avant-propos », *Les Enfants*, in Edward Bond, traduction Jérôme Hankins, *Les Enfants*, suivi de *Onze débardeurs*, Paris, L'Arche, 2002.

⁴ Il existe également une explication plus pragmatique, qui tient au fait que la pièce a été conçue par E. Bond pour tourner avec deux comédiens professionnels pour les rôles d'adultes, qui font l'intégralité de la tournée, tandis que les enfants sont des amateurs, qui changent selon les lieux, et ont de fait moins de temps pour apprendre le rôle. Mais cette explication ne permet pas à elle seule d'expliquer ce choix de l'improvisation pour les enfants, car l'on pourrait arguer du fait que les enfants sont capables d'apprendre un rôle, qu'il y aurait même un intérêt pédagogique à exercer leur mémoire. En outre, cette raison n'est pas celle revendiquée dans le texte publié.

L'expérimentation que constitue le théâtre d'Edward Bond nous semble donc se situer aux confins du théâtre politique, dans la mesure où il n'y a pas de véritable remise en question possible puisque la société totalitaire est décrite comme une « machine » dont la mise en place ne semble imputable à personne en particulier tant il y va de la faute ontologique de l'humanité :

« [...] Il n'y a pas de justice
Il y a la machine
Elle satisfait nos besoins pour qu'il n'y ait plus de besoins
Notre faim grandit et pour la satisfaire la machine dévore la terre »¹

D'ailleurs E. Bond conçoit son théâtre comme une rupture radicale avec les dramaturgies passées, tout comme le monde et l'humanité sont devenus radicalement autres :

« La nécessité d'un nouveau théâtre est indubitable dit Bond, car le théâtre que donnent à voir les salles actuelles s'est construit sur une vision caduque de l'homme. Bond proclame "l'ancien théâtre" défunt au sens où il ne remplit plus la fonction qui lui incombe, fonder l'humain. Il se construit sur des concepts obsolètes, qui ne sont plus aptes à dire la complexité de l'humain dans ce monde de l'Après.»²

Dans la mesure où la rupture est sur-revendiquée par E. Bond, il nous paraît intéressant d'aborder sa dramaturgie en partant de l'optique inverse, à partir des différents héritages que l'on peut y trouver, afin de nous interroger sur la réalité de la rupture et les enjeux des emprunts et resémantisations éventuels.

b. La dramaturgie bondienne : démultiplication et décomposition des héritages.

i. La question de la fable et l'héritage du théâtre aristotélicien.

Au sein des dramaturgies post-, celle de E. Bond peut sembler radicale sur le plan de la conception de l'humain, mais en revanche elle est à première vue moins novatrice que d'autres sur le plan dramaturgique, puisqu'elle recourt à la structure de la fable, à la différence par exemple d'*Atteintes à sa vie*. Dans la mesure où E. Bond estime qu'il n'y a plus d'idéologies et de méta-récits, se pose toutefois à lui le problème du contenu de la fable :

¹ E. Bond, *Le Crime du XXI^e siècle*, op. cit., p. 83.

² Elizabeth Angel Perez, « L'humain au fil de la trame : Edward Bond et la nécessité du théâtre », in *Le théâtre sans l'illusion*, Revue Critique n°699-700, août-septembre 2005, p. 696.

« S'il n'y a plus d'idéologie sur la scène, le problème est : comment raconter une histoire ? [...] Donc tout ce qu'il reste à faire, c'est à raconter une histoire qui traite de la fondation de l'humain en soi. C'est une forme de récit qui est bien plus fondamentale et les Grecs s'en sont approchés au plus près. C'est pourquoi ils ont créé ce que nous appelons aujourd'hui le théâtre. »¹

Alors même qu'il s'inscrit dans la rupture anthropologique, E. Bond convoque *la* référence théâtrale par excellence, au prix d'une interprétation fautive de ce qu'a été le théâtre pour les Grecs puisque, précisément, il n'était pas question de fonder l'humain en soi hors de tout système politique, et que le théâtre grec a fonctionné comme socle fondant le lien politique en gestation sur des méta-récits. De la même façon, E. Bond fait une autre référence tout aussi incongrue *a priori* qu'instructive pour comprendre cet univers postpolitique : toujours à partir de l'évocation des Grecs, il convoque la notion d'espace public, dont il regrette la disparition, non pas dans la société mais dans l'homme :

« Je fais ce que disaient les Grecs, à savoir : ce qui se passe sur scène, c'est vous. Vous ne regardez pas un spectacle, la pièce est en vous, si en vous demeure un espace public. Mais cet espace public, nous ne l'avons plus, et c'est un autre problème. Nous avons privatisé le moi. »²

Que ce soit la faute de l'homme ou de la société, le fait est là, incontestable, l'homme n'est plus qu'un individu isolé, l'inverse absolu de l'athénien qui existait prioritairement dans et par sa relation aux autres.³ Ce que E. Bond conserve de la dramaturgie aristotélicienne, ce n'est donc pas sa vocation politique mais deux éléments, le moment du renversement par un effet violent, et le principe de la catharsis, qu'il transforme et recycle – procédant d'ailleurs à un syncrétisme entre cette référence et celle, pourtant peu compatible *a priori*, au théâtre épique.

ii. L'aggro-effect, transposition post-moderne de la catharsis ou construction contre, tout contre le théâtre épique ?

Ce que E. Bond conserve du renversement par un effet violent, c'est uniquement l'effet violent, décontextualisé, qui ne renvoie plus à un sens global de la fable mais fonctionne de manière autonome :

« *L'aggro*, en plaçant le public devant des actes horribles, odieux, ou tout simplement extrêmes, veut être une véritable agression qui - loin de ne chercher qu'à procurer une sensation forte ou un choc gratuit - vise à impliquer pleinement le spectateur en faisant appel à l'émotion, *mais afin* de susciter en

¹ E. Bond, entretien déjà cité, pp. 5-6.

² E. Bond, même entretien, p. 6.

³ Voir à ce sujet Jacqueline de Romilly, *Patience, mon cœur*, (1984) Paris, Les Belles Lettres, 1991.

lui une réflexion, voire un raisonnement, quant à la signification de ce qui a lieu sur scène, une analyse, voire une mise en question, de ses causes et de ses mécanismes, etc. »¹

Cet *aggro-effect* doit donc tout autant être interprété comme référence, sous forme de rejet, au théâtre épique. G. Bas le définit ainsi comme « un procédé anti-brechtien, autrement dit l'opposé de l'effet de "distanciation." »² E. Bond s'oppose au théâtre épique brechtien en ce qu'il ne met pas à distance la *catharsis* mais la recycle, la cite, conforme en cela à l'esthétique post-moderne décrite par J.-F. Lyotard et Y. Michaud. Alors que Brecht s'opposait au théâtre aristotélicien en construisant un modèle alternatif, E. Bond renvoie dos à dos ces deux modèles comme dépassés, et les fait jouer l'un contre l'autre. Nous rejoignons ainsi les analyses de C. Naugrette sur le post-cathartique, qu'elle décèle chez E. Bond mais également dans d'autres dramaturgies post- :

« D'une certaine façon on pourrait dire que si la catharsis en tant que telle a effectivement disparu dans le drame, il y a aujourd'hui du cathartique – voire même du postcathartique – et que ce cathartique fait partie des matériaux recyclés par le théâtre moderne ou postmoderne, au même titre que les mythes ou les figures des héros antiques. »³

Ce qui s'apparente de prime abord à la *catharsis* en termes d'affects et de relation énergétique n'a plus la même fonction dramaturgique parce que le procédé ne joue plus uniquement sur le plan intradiégétique, entre spectateurs et personnages, mais engage frontalement la relation réelle qui se joue entre spectateurs et acteurs, d'être humain à être humain : « La violence n'est plus comme dans le théâtre grec ce qui permet la *catharsis* et le phénomène de reconnaissance, mais l'objet même de cette reconnaissance. La violence ne se constitue plus comme *ce qui donne à voir*, mais *ce qui se donne à voir* et à identifier. »⁴ C'est donc au sens strict qu'il faut considérer l'affirmation de E. Bond selon laquelle « les concepts de tragédie, solution, catharsis, [sont] dépourvus de sens à présent. »⁵ Il renoue avec la *catharsis* à ce détail lourd de conséquences près que la souffrance éprouvée par le spectateur ne provient plus prioritairement de la représentation d'un récit émouvant, mais de la mise en présence directe du spectateur avec une violence extrême montrée et non mise à distance par la médiation d'un récit orienté vers une fin. Et si E. Bond emprunte au drame aristotélicien la construction d'une fable cohérente, ce n'est pas dans l'optique de faire émerger un sens mais

¹ Georges Bas, « Glossaire », in Edward Bond, *La Trame cachée. Notes sur le théâtre et l'Etat*, trad. Georges Bas, Jérôme Hankins et Séverine Magois, Paris, L'Arche, 2003, p. 295.

² *Idem.*

³ Catherine Naugrette, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belfort, Circé, 2004, p. 146.

⁴ *Idem.*

⁵ Edward Bond, *Lettre à Cassandra Fusco*, citée par Jérôme Hankins, « La raison du théâtre selon Edward Bond : des outils esthétiques pour une nouvelle pratique de la scène », Thèse de Doctorat, Université Paris III, 2002, p. 51.

d'interdire le principe épique de dé-composition de la fable, d'empêcher toute attention au déroulement, et d'empêcher que fonctionne le principe épique que Benjamin avait baptisé du terme d'étonnement.¹ Or celui-ci repose sur « des enjeux déjà à l'œuvre dans *La Poétique* d'Aristote. A l'instar de la catastrophe aristotélicienne, le dénouement du théâtre épique est le lieu où s'esquisse ce que Paul Ricoeur nomme une « conversion du regard »², qu'il revient au spectateur de prolonger dans le monde réel de l'éthique et de la politique »³, alors que E. Bond voudrait réduire le théâtre brechtien à un didactisme de « salle de classe »⁴, où la fin de la fable affirmerait un sens et clôturerait le débat. On peut mesurer tout l'écart entre son interprétation de Brecht et celle qu'en a donné Bernard Dort, qui insistait quant à lui sur l'opposition du drame épique au drame aristotélicien :

« Au drame clos et délimité [...] l'action du théâtre épique substitue un récit continu et illimité. La chaîne des comportements et des paroles, généralement désaccordés, ne comporte pas de conclusion. [...] Ici, nul apaisement définitif ne clôt l'œuvre : il n'y a ni rétablissement d'un ordre ancien, ni établissement d'un ordre nouveau, ni "réalisation du rationnel et du vrai en soi." [...] Les contradictions fondamentales subsistent. Elles sont seulement devenues plus "lisibles" pour le spectateur. »⁵

E. Bond caricature à la fois le théâtre aristotélicien et le théâtre épique, les fait jouer l'un contre l'autre, pour mieux les faire fonctionner comme des mythes dépassés, et pour mieux détruire toute idée d'une fin de la fable. La souffrance du personnage et du spectateur est à elle-même sa propre fin, parce que la fable n'a plus ni terme ni sens.

iii. La faim sans fin des pièces de E. Bond.

C'est sur la question de la fin des pièces que l'on est d'abord tenté de situer le point de décrochage d'avec la dramaturgie aristotélicienne, mais une analyse de détail révèle que E. Bond rompt davantage encore avec la dramaturgie hégélienne ainsi qu'avec la dramaturgie épique. Rappelons ici encore que l'œuvre de E. Bond est à saisir dans son évolution, car sa position quant à la possibilité de représenter le monde et de s'inscrire dans l'histoire théâtrale d'un théâtre politique a évolué, ce que son œuvre récente, très cohérente, aurait tendance à faire oublier. Les premières *Pièces de guerre* sont encore référées à un contexte socio-historique plus ou moins précis. C'est donc sans surprise qu'elles travaillent la référence au

¹ Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? », in *Essais sur Bertolt Brecht* (1939), traduction Paul Laveau, Petite collection Maspero, 1969, p. 29.

² Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 286.

³ Hélène Kuntz, *Poétiques de la catastrophe dans les dramaturgies modernes et contemporaines*, Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Université Grenoble 3, 2000, tome I, p. 306.

⁴ Edward Bond, entretien déjà cité, p. 5.

⁵ Bernard Dort, « Pédagogie et forme épique », *op. cit.*, pp. 195-196.

théâtre épique et au théâtre d'agit-prop¹ comme en témoigne l'utilisation du *gestus* bien décrite par David Lescot.² Mais l'on assiste à une dé-contextualisation progressive, qui s'accompagne d'un retour dramaturgique corollaire au dramatique. Cette évolution est visible au sein même de la trilogie, entre *Rouge, noir et ignorant* écrit en 1984 et *Grande Paix*, écrit en 1990. La première pièce « oscille entre notre présent et un futur proche : le contexte social ainsi reproduit rassemble à dessein les signes de notre contemporanéité, condition sine qua non du fonctionnement de la légère anticipation présidant à la fiction d'une guerre nucléaire »³ à l'inverse de la dernière, qui manifeste un retour au personnage et à la structure dramatique – en tous les cas à une structure non épique.

Le processus est manifeste à l'échelle de l'œuvre entière de E. Bond. Dans *Café* (*Coffee*, 1995), « E. Bond franchit un pas supplémentaire dans l'absence de notations historiques »⁴ et « l'humain apparaît [...] dépouillé de tout déterminisme historique, social et politique. »⁵ Dans *Le crime du XXI^e siècle* (*The crime of the XXIth century*, 1999), *Chaises* (*Chair*, 2000) ou *Naître* (*Born*, 2006), l'on constate ainsi le retour à une dramaturgie du drame, que l'on peut interpréter comme la conséquence de la perte de la croyance dans la possibilité de changer le monde et dans la capacité du théâtre à constituer une « propédeutique de la réalité. »⁶ Mais s'il s'agit d'un retour au dramatique par opposition à l'épique, il ne s'agit pas d'un retour à la dramaturgie aristotélicienne. Parce que désormais il n'y a plus d'Histoire, donc plus d'action dramatique dont le déroulement serait tendu vers une fin. La perte de la fin et la perte du sens s'accompagnent l'une l'autre. A ce titre, la fin qui n'en finit pas de *Naître* est assez éloquente. Toute la séquence Cinq, qui se situe dans la même pièce que la première, peut être considérée comme une démultiplication de la fin. Le personnage de Donna a reconstitué à la fois son rôle de mère et un semblant de communauté, et donne à manger à des morts, qu'elle gâte comme elle ne peut plus gâter son fils disparu. Quand l'enfant prodigue revient, elle ne le reconnaît plus, et refuse de lui donner à manger, parce qu'il est vivant. La seule parole de Luke, « j'ai faim », correspond pourtant à la demande primordiale de l'enfant à sa mère. La mère ne veut pas, ne peut pas, combler la faim de son enfant, parce qu'à ses yeux seuls les morts ont vraiment faim. Mais même cette fragile communauté se révèle inhumaine et la mère du bébé que Luke a tué dans la séquence 3 finit

¹ David Lescot, « Dramaturgies des guerres passées, présentes et futures », in *Dramaturgies de la guerre*, Paris, Circé, 2001, p. 218 et p. 268.

² *Ibid*, p. 219.

³ *Ibid*, p. 223.

⁴ *Ibid*, p. 224.

⁵ *Ibid*, p. 218.

⁶ Bernard Dort, « Une propédeutique de la réalité », 1968, in *Théâtres*, Paris, Point, 1986, pp. 275-296.

par déchirer le bébé que le chœur des morts lui avaient reconstitué dans une « nativité »¹ dérisoire et touchante, parce qu'elle a faim :

« LA FEMME ouvre le poing du BÉBÉ en le déchirant. Elle prend comme une griffe la nourriture qu'il y a dedans. L'engouffre dans sa bouche. S'enfonce la main dans la bouche pour forcer la nourriture à descendre. Ses gestes sont tendus et efficaces. »²

Cette faim renvoie bien sûr au premier degré à la misère des personnages dans un monde en état de guerre perpétuel. Mais, elle renvoie également, sur un plan symbolique, à la faim de sens qui continue d'habiter l'homme. Notons que cette faim symbolique dévorante est également à l'œuvre dans *Le Crime du XXI^e siècle*, où elle est plus explicitement corrélée au besoin de sens et de justice :

« Il est juste que nous mangions mais manger ne nous rendra pas juste
Nous aurons faim de justice
Sans justice notre faim grandit jusqu'à nous faire dévorer la terre »³

Dans *Naître*, la faim qui anime le personnage de Luke peut être considérée comme la manifestation ultime de la faim de sens qui l'anime dès qu'il est adulte. Parce que la vie et le monde n'ont pas de sens, le personnage recherche le sens de la fin : « Je veux savoir : comment c'est à la fin ? Le corps, je sais ce qui lui arrive. Je sais tout ça. Je l'ai vu. Je veux savoir comment c'est dedans. Ce qui se passe dans la tête à la fin. Où c'est qu'on est. »⁴ Et c'est cette quête acharnée du sens qui le rend inhumain, plus qu'une cruauté ontologique. C'est pour cela qu'il est amené à tuer le bébé de « la femme » d'une manière particulièrement cruelle à la séquence 3. Cet acte n'est pas un acte de violence gratuite, tout au contraire, c'est un moyen en vue d'une fin très précise : obtenir une réponse quant au sens qui pourrait surgir à la fin de l'existence d'un individu à défaut de pouvoir viser le sens de la fin de l'homme et plus encore le sens de l'humanité. L'effet comique de la persistance d'une parole de douceur en contraste absolu avec l'horreur de la situation, procédé à l'œuvre dans ces deux séquences (Luke avec le bébé, Donna avec les morts), conduit le spectateur à mettre à distance son émotion. Et cette violence qui dure, qui s'éternise, dans la séquence 3 comme dans la séquence 5, finit par désensibiliser le spectateur, par l'anesthésier pourrait-on dire, peut-être parce qu'il est placé dans le même état de choc que les personnages de mères (la mère du bébé et Donna), censément les plus humains, mais peut-être aussi parce qu'il est, par l'accumulation de violence, conduit par E. Bond sur la voie de la réflexion. C'est toute la

¹ E. Bond, *Naître*, op. cit., p. 80.

² *Ibid.*, pp. 80-81.

³ *Le Crime du XXI^e siècle*, op. cit., p. 83.

⁴ *Ibid.*, pp. 32-33.

gageure de l'esthétique bondienne, qui se situe encore dans le champ de la représentation et interroge l'humain, bien que la violence qui s'y manifeste puisse parfois paraître intransitive :

« Bien qu'ayant une incontestable dimension éthique et politique, ce mélange paradoxal d'émotion et de réflexion sur lequel repose *l'aggro* en fait un procédé risquant de provoquer malentendus ou incompréhensions. Diverses scènes de nombreuses pièces de E. Bond, tout au long de sa carrière, jugées insupportables ou scandaleuses, en sont la preuve. »¹

De même la démultiplication de la fin peut tout simplement laisser le spectateur, au lieu qu'il y voie le sens profond de la pièce et de la quête de E. Bond. Car, à l'inverse de l'unicité et de l'unité de « l'événement théâtral », le sens d'une pièce comme *Naître* nous paraît sourdre dans le délitement de sa fin, sans espoir, qui laissent littéralement les personnages et le spectateur sur leur faim. Le personnage de Donna, affamé lui aussi, trouve une miette, microscopique, mais tangible. Possible métaphore d'un espoir en germe, celui d'un rassasiement de la faim inexinguible de l'homme par un personnage christique ?

« Une miette. *Elle va vers la miette. La regarde par terre.* Nous vivrons. Nous devons vivre ! Tous. *Elle ramasse la miette.* Elle est à vous - c'est pour ça qu'elle est là. Mangez-là. Ceci est la miette qui nous était promise. *La tend vers les morts.* Prenez-la. Mangez. Ensuite je la prendrai pour nourrir ceux qui ont faim. Je la partagerai dans le monde. Pour que tous mangent - ils ne mangent pas - si un seul d'entre vous la mange - ça suffira. Mangez-la même si c'est du poison. Mangez-la même si c'est plus amer que la faim. »²

Donna n'est pas Jésus, et toute à sa logorrhée, elle finit par perdre la miette, et quand enfin elle la retrouve et la mange, elle s'étouffe. Trop-plein ou trop peu, absence ou excès, le rapport de l'homme à sa faim, au monde, à lui-même, à l'espoir, n'est jamais adéquat. Et le personnage ne parvient même pas à mourir, ce qui mettrait un terme à cette souffrance qui s'éternise. Donna est réveillée par son mari qu'elle ne reconnaît pas, et quand enfin elle finit par mourir brusquement, sans sommation, à la dernière page, l'acte est donné au spectateur comme un non-événement, il tient en une didascalie et a lieu hors-scène : « *Dehors, deux coups de feu isolés.* »³ Est-ce à dire que la mort du personnage n'est pas digne de représentation, ou qu'il est déjà mort ? Peut-être que cette démultiplication de la fin a pour fonction de déplacer l'attention du lecteur-spectateur sur sa faim de sens et sur son horizon d'attente quant à la fin d'une pièce.

¹ Georges Bas, « L'aggro-effect », in *La Trame cachée, op. cit.*, p. 295.

² E. Bond, *Naître, op. cit.*, p. 88.

³ *Ibid.*, p. 91.

iv. De l'héritage au recyclage.

On le voit, qu'il s'agisse de la dramaturgie aristotélicienne ou du théâtre épique, E. Bond se situe dans une ambivalence. C'est surtout à l'égard de Brecht que la dette s'avère problématique pour E. Bond, comme en témoigne cette lettre à Rudolph Rach : « Vous savez que j'estime avoir subi l'influence de Brecht et il va de soi qu'il continuera de m'influencer. Mais il s'agit d'une influence au sujet de laquelle j'ai toujours éprouvé – et exprimé – un certain malaise. »¹ S'il estime le drame aristotélicien inutile et ne permettant pas de penser l'homme post- et le monde post-, il va plus loin encore concernant le théâtre brechtien, estimant qu'il peut être tenu pour coupable ou à tout le moins complice de la catastrophe. « Auschwitz, c'est le théâtre de l'effet-D [l'effet de distanciation] tout comme le Goulag et Babi Yar »² et réciproquement « la distanciation, c'est le théâtre d'Auschwitz. »³ E. Bond justifie par cet argument son rejet global de toutes formes théâtrales antérieures, de l'identification stanislavskienne comme celui de la distanciation brechtienne ou la performance artaudienne, par le fait qu'aucune d'entre elles n'a été capable d'empêcher Auschwitz :

« L'art de la « performance », les happenings, le rituel, le drame mystique, le cri primal, [...] l'Absurde, le théâtre de la cruauté, [...] recourir à l'émotion plutôt qu'à la raison au lieu de recourir à la raison (à ce que signifie la situation) pour créer l'émotion – de telles choses ont moins à voir avec l'art que l'honnêteté de cet orchestre qui jouait à Auschwitz. »⁴

La raison pour laquelle E. Bond s'oppose au théâtre épique brechtien, la raison pour laquelle il ne parvient pas à le lire autrement qu'en le caricaturant, c'est que la rupture entre ces deux dramaturgies se situe dans leur fondation anthropologique. La matière première de la dramaturgie épique, c'est l'homme dans ses relations aux autres et à la société, l'homme en tant qu'il est dans l'Histoire, dans un monde socio-économique en devenir et qu'il peut contribuer à changer : « Le théâtre épique s'intéresse avant tout au comportement des hommes entre eux, là où ce comportement présente une signification historico-sociale, autrement dit dans ce qu'il a de typique. »⁵ Et à l'inverse la matière première du théâtre de E. Bond c'est l'individu et la société considérées comme des entités. Ce théâtre en définitive moins politique que moral voire moraliste renoue avec une logique de la faute et de la

¹ Edward Bond, *La trame cachée*, trad. Georges Bas, Jérôme Hankins, Séverine Magois, Paris, L'Arche, 2004, p. 260.

² *Ibid.*, p. 258.

³ *Ibid.*, p. 283.

⁴ *Ibid.*, p. 223.

⁵ Bertolt Brecht, « De l'emploi de la musique pour un théâtre épique », *Ecrits sur le théâtre*, texte français de Jean Tailleur, Gérald Eudeline et Serge Lamare, Paris, L'Arche, 1964, p. 96.

culpabilité éternelle, avec pour seule nouveauté la perte absolue et irrémédiable de tout espoir de rédemption. L'opposition entre E. Bond et Brecht devrait cependant être nuancée, dans la mesure où il nous paraît que le pessimisme anthropologique de E. Bond affleure déjà, en germe, dans certains textes de Brecht, sous forme d'une interrogation inquiète. *Homme pour Homme* questionne de fait la nature de l'homme et la responsabilité qu'il partage avec la société dans sa propre évolution, à travers la transformation consentie du paisible Galy Gay, qui prend l'habit et le rôle du soldat Jeraiah Jip, jusqu'à devenir tout aussi féroce et inhumain que l'original. Comme l'analyse Dort, « pour être Jeraiah Jip, Galy Gay doit enterrer le vieux Galy Gay. Plus exactement : il faut qu'il démonte Galy Gay et remonte Jeraiah Jip, à partir des pièces détachées de Galy Gay. »¹ Cette description d'un personnage qui se dépèce et se rapièce pourrait contenir en germes une inquiétude quant à la dé-composition de l'humain, voire de l'humanité, et la version de 1936 de la pièce pourrait anticiper le basculement d'une réflexion socio-historique à une réflexion ontologique sur la nature de l'homme. Face à la montée du national-socialisme, Brecht oriente le sens de la pièce vers une réflexion sur l'influence de la masse sur l'individu. Mais dans la première version, qui date de 1928, l'influence historique qui prédomine est celle de la guerre, et l'influence esthétique l'expressionnisme, que Brecht récusera ensuite mais qui nourrit toutes ses premières œuvres, de même qu'elle informe la compréhension de l'œuvre de E. Bond.

v. *Le théâtre expressionniste, passerelle anthropologique et esthétique entre Brecht et Bond.*

Nombre des caractéristiques de la dramaturgie E. Bondienne peuvent être interprétées comme un héritage du théâtre expressionniste : les « personnages érigés en types », qui fonctionnent moins comme des catégories sociales que comme des essences « neutres » (l'enfant, la mère)², la référence au drame à stations, autour du personnage de mère à l'enfant : dans la seconde partie de *Grande Paix* et dans *Naître*. Surtout, deux éléments fondamentaux rapprochent l'esthétique expressionniste du théâtre E. Bondien, le surnaturel et la violence. Rappelons que dans *Les Marchands* de Pommerat, le surnaturel est présent comme le seul espoir de sens dans lequel le personnage de l'amie de la narratrice trouve refuge, et donc de manière distanciée – puisque le personnage finit par tuer son fils et se retrouve dans une institution psychiatrique. Chez E. Bond, le pas est franchi, de la conscience mise à distance d'un personnage à la construction dramaturgique, et, comme dans le théâtre expressionniste, les morts parlent – et ce dès la première des *Pièces de guerre*, construite autour du

¹ Bernard Dort, *Lecture de Brecht, op. cit.*, p. 53.

² Voir Jean-Michel Palmier, « Déclin et résurrection du théâtre expressionniste ? », in *Actualité du théâtre expressionniste*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Sarrazac, Louvain-La-Neuve, *Etudes Théâtrales* n°7, 1995, p. 11 et p. 12.

personnage du Monstre, coryphée du chœur des morts : « Le Monstre de la première pièce est, en vérité, un plus-que-mort : arraché au ventre de sa mère durant l'apocalypse nucléaire, il n'a pas même vécu et c'est en non-vivant, en non-existant, en promesse de vie mort-née qu'il va décliner de scène en scène cette existence à laquelle il n'a pas eu accès. »¹ La danse macabre est de même un topos de l'œuvre E. Bondienne, et l'analyse menée par Jean-Pierre Sarrazac sur les *Pièces de guerre*² pourrait être prolongée jusqu'à *Naître*. L'atmosphère macabre provient non seulement de la présence des morts au milieu des vivants, mais du rapport de causalité, des modalités du passage de l'une à l'autre condition. Comme dans le théâtre expressionniste, la violence à l'œuvre chez E. Bond peut paraître gratuite, créant une impression de *raptus* généralisé, l'« impulsion violente et soudaine pouvant conduire un sujet délirant à commettre un acte grave (homicide, suicide, mutilation) »³ prenant l'allure d'une catastrophe planétaire. On retrouve ainsi une atmosphère d'apocalypse, de « fin de monde » qui inspire un « pathos de la révolte contre la société »⁴ Mais la différence d'avec le théâtre expressionniste demeure en définitive la même que celle qui sépare E. Bond du théâtre aristotélicien ou épique. Ici il n'y a plus « l'aspiration messianique vers un autre monde » ni l'auto-proclamation corollaire du « héros de lumière en marche vers l'éternité, prophète de la « fraternité universelle », perdu dans un sentiment cosmique et intemporel du monde »⁵, de même qu'il n'y a plus la confiance dans le Nouveau contre l'Ancien ni dans le peuple, le personnage populaire prenant souvent chez E. Bond l'aspect du « hooligan autodestructeur. »⁶ Ce décalage considérable entre les enjeux du théâtre expressionniste et ceux du théâtre post-humain de E. Bond incite à s'interroger sur les motivations de cette référence. Jean-Michel Palmier constate avec d'autres la résurgence de l'expressionnisme sur la scène théâtrale contemporaine – le propos date de 1995, mais l'engouement des metteurs en scène pour certains auteurs expressionnistes et leurs précurseurs, comme les emprunts de certains dramaturges, E. Bond en tête, aux techniques expressionnistes, ne se dément pas au début du XXI^e siècle. Cette actualité du théâtre expressionniste et de l'expressionnisme dans les dramaturgies contemporaines, est analysée par J.-M. Palmier comme un symptôme idéologique lié à un désenchantement à l'égard de Brecht, qui s'explique à la fois par la médiocrité d'un certain brechtisme mais aussi, et surtout, par le fait que « le monde n'apparaît plus comme transformable alors que pour Brecht il ne pouvait être montré, sur les planches

¹ Jean-Pierre Sarrazac « Résurgences de l'expressionnisme, Kroetz, Koltès, E. Bond », in *Actualité du théâtre expressionniste*, *op. cit.*, p. 150.

² *Idem*.

³ *Ibid*, p. 152.

⁴ Jean-Michel Palmier, « Déclin et résurrection du théâtre expressionniste ? », in *Actualité du théâtre expressionniste*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Sarrazac, Louvain-La-Neuve, *Etudes Théâtrales* n°7, 1995, pp. 9-15.

⁵ *Ibid*, pp. 12-13.

⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, p. 151.

d'un théâtre, que comme tel. » ¹ L'analyse de Jean-Michel Palmier nous incite à nous interroger plus globalement sur les enjeux et les conséquences de ce changement de paradigme idéologique à l'œuvre dans le théâtre contemporain, et à nous interroger sur le basculement d'un théâtre politique à un théâtre post-politique par son ancrage idéologique, mais anté-politique par les héritages dramaturgiques qu'il convoque, qui emprunte à l'expressionnisme sa violence et radicalise la révolte contre la société en pessimisme anthropologique. S'il demeure pétri de références aux formes antérieures de théâtre politique comme à l'ambition d'un théâtre propédeutique à l'action politique, le théâtre postpolitique est marqué au sceau de la rupture esthétique-idéologique. L'effondrement de l'espoir d'un progrès de la civilisation et l'abandon du projet critique se manifestent au théâtre par le rejet d'une esthétique de la représentation distanciée du monde orienté par et vers ce projet. Le théâtre postpolitique se fait volontiers commentaire méta-discursif qui théorise et représente son impossibilité à dire le monde, dans une esthétique de dé-composition des formes traditionnelles de théâtre politique, le théâtre épique en tête. Quoiqu'il en soit, il s'agit toujours de renoncer à la représentation critique cohérente du monde au profit d'une expression de son caractère contradictoire et violent. Le changement de paradigme axiologique est également manifeste en termes de réception programmée par les spectacles. Puisque dire le monde, en donner une représentation critique cohérente au premier degré n'est plus possible, deux alternatives concentrent désormais tout l'univers des possibles, entre lesquelles il ne s'agit d'ailleurs souvent pas de trancher, les spectacles jouant du double-sens, et de l'équivoque, entre ironie et second degré d'une part, et d'autre part annihilation de l'esprit critique d'un spectateur pris dans le présent de ses sensations physiques – dont le théâtre-concert constitue un exemple, et la vision de la violence un autre.

¹ Catherine Naugrette, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit, p. 14.

3/ La violence comme esthétique, ou la rupture du pacte avec le spectateur.

Au delà de l'aggro-effect théorisé par E. Bond, nombreuses sont les dramaturgies et les écritures scéniques contemporaines qui ne conçoivent plus le théâtre comme lieu de représentation mais de présentation d'une cérémonie rituelle expiatoire. « Scène barbare »¹, « brutopie »², « spectacles à l'estomac »³, ou « esthétique du coup de poing »⁴, les qualificatifs abondent pour décrire cette esthétique théâtrale. Toutes ces formules sont centrées sur le type d'affect que ce théâtre vise à provoquer chez le spectateur et suggèrent que l'enjeu n'est plus de susciter la réflexion et le plaisir mais, comme premier temps de la réception du moins, un choc physique. Si ce théâtre est postpolitique sur le plan dramaturgique au sens où il est post-épique, sur le plan scénique et anthropologique il peut être qualifié d'anté-politique au sens où il se situe avant la fondation de la représentation politique et théâtrale. Cette tendance d'un certain théâtre contemporain qui ne représente plus le monde mais présente la violence d'un réel post-apocalyptique, est relayée par d'importants ouvrages critiques qui font la part belle à ce théâtre post-humain. C'est pourquoi nous souhaitons à présent nous intéresser plus précisément à la littérature critique ainsi qu'à la place du spectateur programmée par ces dramaturgies et écritures scéniques, et aborder ce théâtre postpolitique sous l'angle de l'esthétique de la réception.

a. La construction d'un « paysage dévasté ».

Si un grand nombre de dramaturgies et écritures scéniques contemporaines renvoie sans conteste à un théâtre d'après la catastrophe, nul doute que la critique théâtrale et le monde universitaire amplifient le phénomène par leur attention sélective, et contribuent - à leur corps défendant sans doute - à peindre le paysage qu'ils disent vouloir décrire. Mais la sélection ne peut être toujours qualifiée de fortuite. Comment expliquer autrement que par un choix politique le fait que nombre de dramaturges et metteurs en scène (David Edgar, David

¹ Elisabeth Angel Perez, *Voyages au bout du possible*, op. cit., p. 13.

² *Brutopia* est le titre de l'une des pièces de Howard Barker.

³ Formule de Jean-Pierre Han à propos de Jan Fabre. Jean-Pierre Han, « La fausse querelle d'Avignon », *Les Lettres Françaises*, Paris, 2005.

⁴ Traduction du titre de l'ouvrage de Aleks Sierz, *In-yer-face Theatre*, London, Faber and Faber, 2001.

« Violent et impudique, le théâtre coup-de-poing agresse le spectateur retranché dans le confort anonyme de la salle. Souvent hyperréaliste, il s'élabore dans une esthétique de l'abjection dont le dessein est de choquer. » Elisabeth Angel Perez, in « L'humain au fil de la trame : Edward Bond et la nécessité du théâtre », op. cit., p. 700.

Hare entre autres)¹ tout aussi prééminents voire davantage à l'heure actuelle en Grande Bretagne qu'Edward Bond, Sarah Kane ou Howard Barker ne soient, eux, que très peu connus à l'heure actuelle en France, alors même que les universitaires anglo-saxons y consacrent une grande partie de leurs réflexions ? C'est donc en maintenant présente à notre esprit la réserve que le cadre n'englobe pas la totalité du monde et du monde théâtral que nous pouvons souscrire à la description désolée qui court dans nombre d'ouvrages critiques contemporains.

i. Auschwitz comme naufrage de la notion d'humanité.

Catherine Naugrette, dans son sombre et bel essai au titre évocateur, a mis en lumière à quel point Auschwitz opère pour une grande partie des dramaturges contemporains comme fondation radicale d'une post-humanité, ne laissant que des *Paysages Dévastés* :

« Si l'on s'en tient à l'esprit de la déclaration d'Adorno, on voit se dessiner avec clarté l'un des principes historiques et politiques fondateurs de l'art contemporain. Et surtout peut-être de son esthétique. Son point de départ, ou plutôt de non-retour : Auschwitz. Ce que représente, ou plutôt ne parvient pas à représenter Auschwitz, soit, pour reprendre la notion kantienne souvent citée à propos de la Shoah, le Mal radical. Auschwitz et/ou peut-être ce que l'on pourrait appeler son corollaire technologique : Hiroshima. »²

Ce qui inscrit le théâtre que nous dirons contemporain en rupture irrémédiable avec toutes les esthétiques précédentes, c'est cette fondation historique et philosophique que constitue la Shoah. Et Catherine Naugrette d'énumérer la longue liste d'artistes pour lesquels « toute pratique artistique est déterminée et définie par Auschwitz »³, incontournable et intolérable commencement du monde contemporain : E. Bond bien-sûr, mais aussi Heiner Müller, Didier Georges Gabily, Claude Régy...⁴ De même les *Voyages au bout du possible* de Elisabeth Angel Perez consacrés aux « théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane » s'ouvrent sur une citation sans équivoque de E. Bond : « Je suis un citoyen

¹ Mais aussi, quoique moins connus : Howard Brenton et Tariq Ali avec *Ugly Rumours*, satire du New Labour, Michael Frayn avec *Democracy*, Joe Penhall et sa pièce *Blue Orange* (2000), et Judy Upton avec *Sliding with Suzanne* (2001). La guerre en Irak a été l'occasion d'un renouveau du théâtre politique, singulièrement sous la forme du théâtre documentaire, mais aussi du théâtre d'agit-prop comme *Embedded* de Tim Robbins. Le Tricycle Theatre a également réalisé deux pièces-procès à propos de la guerre en Irak : *Half the Picture* (1994), (basée sur l'enquête écossaise de ventes d'armes à l'Irak) et *Justifying War* (2003). Pour la description du théâtre politique anglais, nous nous appuyons sur les travaux du groupe Political Performances, dirigé par Avraham Oz (Université de Tel Aviv), Working Group de la FIRT, et notamment sur les travaux de Paola Botham, qui achève en 2007 un PhD sur le *Théâtre politique britannique contemporain*.

² Catherine Naugrette, *op. cit.*, p. 15.

³ Heiner Müller, *Heiner Müller, Fautes d'impressions*. Textes et entretiens choisis par Jean Jourdheuil, texte français d'Anne Bérélowitch, Jean-Louis Besson, Jean Jourdheuil, Jean-Pierre Morel, Jean-François Peyret, Bernard Sobel et Bernard Umbrecht, L'Arche, Paris, 1991, p. 192.

⁴ Catherine Naugrette, *Paysages dévastés, op.cit.*, pp. 15-16.

d'Auschwitz et de Hiroshima. »¹ Ces ouvrages s'inscrivent de la sorte sur les ruines de l'histoire et d'une conception optimiste de l'homme, et c'est sous ce prisme qu'ils décrivent les contours d'un théâtre hanté par la question du mal.

ii. *D'un Mal comme moyen à un mal métaphysique et anti-politique.*

En appuyant légèrement le trait, l'on pourrait dire que nous sommes passés d'un mal conçu comme un moyen nécessaire pour revitaliser une civilisation dégénérée à l'idée contemporaine d'un triomphe du Mal, seule fin d'un monde postmoderne. Certes dans les années 1930 Artaud estimait que « comme la peste il [le théâtre] est le temps du mal, le triomphe des forces noires. »² Il existe de fait toute une lignée d'artistes pour qui le théâtre ne se contente pas de représenter le mal mais a partie liée avec le mal : Sade, Baudelaire, Lautréamont, Bataille. Pour Artaud et Bataille notamment le Mal est nécessaire comme étape vers un renouveau et un retour aux sources de la vie. Et Catherine Naugrette de citer dans *Paysages Dévastés* l'analyse que fait Monique Banu-Borie de la violence chez Artaud comme moyen « indispensable pour rejoindre la force du rebrassement intérieur et extérieur qu'implique tout vrai retour aux sources de la vie. Car telle est la tâche qu'Artaud assigne au poète comme au peintre authentiques - à ces artistes-initiés, seuls capables, dans notre culture, de retrouver encore le chemin du monde perdu. »³ Mais le Mal a changé de visage désormais, il n'est plus pensable dans les dramaturgies en question comme un moyen – choisi – mais comme la fin monstrueuse et inévitable du monde et de l'Histoire qui rompt avec l'« utopie de l'art ». ⁴ **L'homme contemporain a fait l'expérience irrémédiable du mal à la fois radical ⁵ et banal ⁶, et de la conjonction de ces deux notions est né le paradoxe violent que doit désormais affronter l'individu, « qu'à l'incommensurable monstruosité du mal absolu réponde l'apparente « normalité » sociologique et clinique des criminels. »⁷ Telle est la condition de l'homme postmoderne :**

« La vérité, aussi simple qu'effrayante, est que des personnes qui, dans des conditions normales, auraient peut-être rêvé à des crimes sans jamais nourrir l'intention de les commettre, adopteront, dans

¹ Elizabeth Angel Perez, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, op. cit., p. 11.

² Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Folio Essais, Gallimard, 1985, p. 44.

³ Monique Borie, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources, Une approche anthropologique*, NRF, Gallimard, Paris, 1989, p. 87.

⁴ Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, op. cit., p. 158.

⁵ Formule de Kant dans *La religion dans les limites de la simple raison*.

⁶ Formule de Hannah Arendt à propos du procès d'Eichmann à Jérusalem.

⁷ Myriam Revault d'Allonnes, *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique*, La couleur des idées, Seuil, Paris, 1995. p. 38.

des conditions de tolérance complète de la loi et de la société, un comportement scandaleusement criminel. » ¹

Et une partie du théâtre contemporain se fonde sur les ruines de toute utopie et laisse donc la cruauté à nu, immanente dans un monde privé de toute eschatologie :

« Une telle utopie [l'utopie d'un mal-moyen au service d'une fin de régénération présente chez Artaud] me semble avoir aujourd'hui disparu chez les artistes d'aujourd'hui. Si le théâtre moderne et peut-être surtout postmoderne porte bien en lui des traces de la cruauté artaudienne, s'il en est bien, dans une large mesure, l'héritier, la violence qui le définit est désormais coupée de toute vision utopique. Là où l'approche du Mal était encore chez Artaud fondée sur le rêve d'un théâtre nouveau et l'espérance d'une vraie vie, dans le théâtre de l'après Auschwitz, chez Sarah Kane, comme chez ses contemporains, mais tout aussi bien déjà chez Beckett, E. Bond, Müller ou Gabilly, le Mal est devenu le paradigme d'un monde sans but ni devenir. Un monde sans joie. Désenchanté. Désolé. Dévasté. » ²

Cinquante ans après, la Shoah hante toujours les consciences et tout spécifiquement celles des auteurs de théâtre, marqués de manière indélébile par cet « inconsolable de la pensée. » ³ Cet événement fonctionne désormais non pas comme un fait historique mais comme un traumatisme indépassable, symbole de la barbarie, cette nouvelle condition humaine. Il ne peut se mettre au passé, parce qu'il ne saurait s'inscrire dans l'histoire.

iii. La fin de l'Histoire et de la politique. Un théâtre éthique.

La Shoah est en définitive cause d'une remise en question de la conception de l'Histoire orientée vers une fin et avançant selon la notion de progrès :

« Les auteurs dramatiques contemporains mettent [...] en évidence le fait que le phénomène d'Auschwitz échappe à un strict ancrage dans le temps et dans l'espace. La théorie anti-historiciste que Walter Benjamin soutient dans « Sur le concept d'histoire » en 1940 peut être convoquée à l'appui de ce point de vue. Benjamin développe en effet l'idée qu'il est naïf de penser l'histoire en fonction de la notion de « progrès » (thèse XIII), laquelle nous aveugle sur les barbaries passées, et que l'historien historiciste, qui croit que le passé doit s'analyser à la lumière du seul passé, ne peut que risquer de perdre la vérité (VII) en perdant le passé et l'image du passé à tout jamais [...]. » ⁴

¹ Hannah Arendt, *La Condition de l'homme moderne*, Agora Pocket, Calmann-Lévy, Paris, 1961 et 1983, p. 79.

² Catherine Naugrette, *Le lieu du drame*, in *Le théâtre et le mal, Registres n°9-10*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, hiver 2004 - printemps 2005, p. 12.

³ Myriam Revault d'Allonnes *Fragile humanité*, Paris, Aubier, 2002, p. 151.

⁴ Elisabeth Angel Perez, *Voyages au bout du possible, op. cit.*, p. 18.

Si le paysage théâtral contemporain apparaît dévasté, c'est en réplique à la dévastation d'un monde dans lequel le Mal a succédé au progrès. Inutile de décrire le monde, il est mauvais. Sur les ruines de l'anthropologie humaniste, de la politique et de l'Histoire, seule demeure l'histoire du théâtre, monument toujours debout quoiqu'en ruines lui aussi.

iv. Le théâtre postpolitique, un méta-théâtre.

L'analyse du méta-théâtre menée dans d'*Oxygène* de Ivan Viripaïev ou dans *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp, est une constante du théâtre postpolitique. Nous voudrions développer un dernier exemple, qu'il nous paraît pertinent de souligner ici en ce qu'il explicite le caractère de réponse à la situation politique ouverte en 1989 que constitue cette esthétique. Il s'agit du discours liminaire de Didier-Georges Gabily à sa pièce *Ossia*, qui se construit autour d'une double trame, dont chacune tient au fait que deux acteurs répètent une pièce différente. La première pièce raconte « quelques moments clés de la vie d'Ossip Mandelstam, poète soviétique disparu en 1938 dans un camp de transit quelque part en Sibérie orientale. »¹ Mais cette trame est discontinuée car il « faut imaginer deux acteurs [les mêmes] essayant de répéter *dans le même temps* une autre pièce ; celle d'un homme, ancien militant ou compagnon de route d'un quelconque parti communiste occidental, rendant visite vers la fin des années 1970 à la femme du poète – et qui a survécu, elle, Nadejda, là-bas, dans un Moscou qui était encore celui de la glaciation. »² L'omniprésence du « quelconque », qui vient corriger la précision historique de la référence, dit combien le sort des militants communistes est devenu emblématique de la posture intenable de l'engagement des intellectuels et des artistes. Revenant après la Chute du Mur sur sa pièce écrite en mars 1989, l'auteur précise :

« Aujourd'hui que certains murs ont été, dit-on, battus en brèche, peut-être mesurons-nous mieux à quel point cette pièce – morceaux de répétitions offerts à tous les vents – avait une nécessité. Pièce sérieuse, elle *donne à voir* toutes les errances, toutes les fragilités qui présidèrent à sa construction. Et dans l'histoire d'aujourd'hui (trouble, troublée, troublante), n'était-ce pas la façon la plus humble de leur rendre hommage, à eux, Ossip et Nadejda Mandelstam ? On imaginera deux acteurs... »³

Il s'agit non plus de représenter à distance et avec un regard critique, mais de « donner à voir » non plus tant le monde que l'impossibilité qu'il y a à le représenter, dans une dramaturgie spéculaire à l'infini. Comme chez E. Bond, la mise en question de l'héritage passe aussi et surtout, dans le discours de Gabily, par une remise en question de la notion

¹ Didier Georges Gabily, « Avant-propos », *Ossia*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2006, p. 7.

² *Idem.*

³ *Idem.*

même de représentation. La mise en crise de la représentation constitue une donnée récurrente des dramaturgies et des écritures scéniques postpolitiques. Pour mieux saisir les enjeux actuels d'une esthétique qui ne représente plus un monde violent mais l'exprime directement, un rappel des conditions d'émergence de l'esthétique de la performance, fondée non sur la représentation de la violence mais sur son expression directe.

b. Remise en question des codes de représentation : Vers une esthétique de la performance.

i. Historique du corps comme texte : « Et le verbe s'est fait chair ».

Sans nous attarder sur les origines de l'esthétique de la performance dans les années 1910-1920¹, insistons sur le contexte des années 1960-1970, quand le slogan « tout est politique » de Gramsci va réactiver les ambitions esthétiques et politiques de la performance. La formule du philosophe marxiste italien signifie que toutes les composantes de la société, y compris celles qui ressortissent en apparence à la sphère privée, peuvent opérer comme objets politiques en ce qu'elles sont des lieux où se jouent des relations de pouvoir. Le corps, et plus encore le corps de l'opprimé - corps opprimé de femme, corps d'ouvrier, corps d'homosexuel – s'appréhende désormais comme lieu possible voire privilégié de manifestation des enjeux de pouvoir, et si l'on accepte de suivre Bourdieu dans ses *Méditations pascaliennes*² on peut même avancer que « les injonctions sociales les plus sérieuses s'adressent non à l'intellect mais au corps. » Tout en demeurant dans le registre de la représentation, les dramaturgies ressortissant à ce que qui s'est nommé le « théâtre du quotidien » vont manifester la réfraction des relations de pouvoir dans les sphères privée et intime, le conditionnement gestuel qui en vient à définir l'ouvrier dans toute son existence, y compris hors des heures pointées à l'usine, comme en témoignent des pièces comme *L'entraînement du champion avant la course*³, *Travail à domicile*⁴ ou encore *Loin d'Hagondange*.⁵ Ce déplacement de la focale – manifeste également dans la prédilection de ces dramaturgies pour le thème du fait divers articulé à l'incapacité des personnages à se dire, phénomènes décrits comme individuels mais dont le lecteur-spectateur ne peut que supputer les causes sociales⁶ – témoigne aussi et surtout de la difficulté grandissante qu'éprouvent les

¹ Nous renvoyons ici essentiellement aux travaux de Roselee Goldberg.

² Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.

³ Michel Deutsch, *L'entraînement du champion avant la course*, Théâtre ouvert Stock, 1975.

⁴ Franz-Xaver Kroetz, *Travail à domicile*, L'Arche, 1991.

⁵ Jean-Paul Wenzel, *Loin d'Hagondange*, Théâtre Ouvert Stock, 1975.

⁶ Voici notamment ce que dit Franz Xaver Kroetz à propos des personnages de *Travail à domicile* : « Leurs problèmes ont des causes si profondes et sont tellement loin d'être résolus qu'ils ne sont pas capables de les exprimer par des mots. Ils sont introvertis. La société en porte une large responsabilité, les traitant sans égard et

artistes à aborder les questions politiques dans une perspective globale et synthétique, du fait de l'effritement progressif de la philosophie politique marxiste ¹ et démontre l'importance d'une analyse du contexte politique pour appréhender les évolutions d'un théâtre à ambition politique.

Cette mise en exergue du corps s'avère propice au retournement de perspective ou à tout le moins à un corps-à-corps serré entre le personnage et l'acteur, et à travers cette incarnation dédoublée, entre le texte et la mise en scène. De fait, dans les années 1960 et surtout 1970 va se développer une forme d'art vivant spécifique, point de rencontre esthétique entre le théâtre, la danse et les arts plastiques, mais aussi point de rencontre entre une forme d'art et « une attitude existentielle. »² En réaction contre le mythe de l'artiste démiurge, génie extra-ordinaire, certains vont revendiquer le corps banal et le geste quotidien, anti-héroïque et anti-dramatique, ce décentrement participant d'une désacralisation de l'œuvre, mais qui va paradoxalement passer par une forme de ritualisation du corps de l'artiste, matériau des performances et happenings. Le corps de l'artiste devient corps artistique, et le plus souvent, lieu de militantisme, le « corps authentique » s'opposant au corps normé, conforme. (Corps de femme, corps jeune, corps afro-américain, par opposition au modèle dominant de l'individu de sexe masculin blanc, hétérosexuel, installé dans la société, dans le monde et dans la quarantaine.) Mais la relation entre ces deux types de corps n'est pas de pure opposition, et la position critique de l'artiste fait place à une forme d'intersubjectivité corporelle, le corps authentique souffrant pour l'expiation des péchés des uns et par compassion avec les tourments des autres, victimes des premiers, tels les Vietnamiens agressés par les Etats-Unis et au-delà d'eux toutes les victimes de l'impérialisme occidental à travers le monde.³ L'automutilation des actionnistes viennois attaque de front les tabous, et participe de l'idée que le politique n'est pas un champ spécifique, que le personnel, le privé, est politique. Ce qui est vécu par le corps comporte une dimension politique, et réciproquement, tout engagement politique met le corps en jeu.⁴ La violence comme réalité et comme métaphore se trouve ainsi au cœur de la performance comprise comme espace-temps non plus de représentation mais de relation interpersonnelle, la violence réciproque de

les laissant s'enfermer dans leur mutisme. En même temps, ces hommes se sont toujours fabriqué une thérapie par le travail, pour surmonter cette condition de sourds-muets. Ils sont toujours pris par une occupation quelconque. » Franz-Xaver Kroetz, *Travail à domicile*, op. cit., p. 9.

¹ Pour une étude approfondie de ces dramaturgies, nous renvoyons ici aux travaux d'Armelle Talbot, *Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien, Nouvelles économies politiques du visible dans les dramaturgies des années 1970*, thèse de doctorat en cours sous la direction de Christine Hamon-Siréjols.

² Otto Mühl, cité in *La performance du futurisme à nos jours*, Roselee Goldberg, Thames et Hudson, Paris, 1998.

³ Consulter à ce sujet Cathy O'Dell, *Contact with the Skin : Masochism, Performance Art and the 1970's*, University of Minnesota Press, 1998.

⁴ Sur toutes ces questions, voir Tracey Warr et Amelia Jones, *Le corps de l'artiste*, Éditions Phaidon, Paris, 2005.

ce que l'artiste montre au spectateur et celle que le spectateur peut faire subir à l'artiste ¹ opérant comme métaphore de la violence non seulement politique mais ontologique des hommes entre eux. Une tendance masochiste apparaît donc dans l'art corporel, qui retrouve une nouvelle vigueur dans les années 1980 et surtout 1990 à mesure que se répand l'épidémie de Sida, le corps malade étant exposé à la fois pour témoigner et pour que la représentation l'apaise, selon une conception d'ordre chamaniste. ² Dort parle à juste titre de « transes corporelles » des interprètes, qualifiant l'objet théâtral obtenu de « fête noire. » ³ L'évolution considérable qu'apporte la performance à la conception du corps de l'artiste semble avoir par contiguïté infléchi la perception que s'en font en France aujourd'hui les artistes de théâtre plus conventionnels dans leur rapport à la représentation, du fait notamment de la croyance commune dans la mission du théâtre, expiatoire pour l'individu - spectateur ou artiste - et sacrificielle pour l'artiste. Et ce sont à la fois la dramaturgie et l'écriture scénique des spectacles qui s'en trouvent bouleversées.

ii. Sur la scène contemporaine. Théâtre de texte vs théâtre corporel ou performance vs représentation ?

Deux lignées paraissent de prime abord à distinguer sur la scène française contemporaine : le théâtre de texte dans lequel la dramaturgie prédomine encore, et ce que l'on pourrait appeler, faute de mieux, la danse-théâtre – même si les amateurs de danse déplorent que l'on n'y danse plus guère – centrée sur l'écriture scénique et l'art corporel. D'un côté les metteurs en scène Olivier Py, Jean-François Sivadier, mais aussi des auteurs comme Sarah Kane ou Edward Bond, de l'autre Jan Fabre, Rodrigo Garcia ou Wim Vandekeybus. Ce clivage schématique ne signifie pas bien sûr que les premiers n'intègrent pas à leur travail la prise en compte de l'art corporel de l'acteur ou les événements scéniques ni que les seconds se passent de la parole et du texte, loin s'en faut. Il s'agit de distinguer deux approches de la représentation, l'une que l'on pourrait nommer esthétique de la performance, centrée de manière autonome sur l'*hic et nunc* de la représentation, et l'autre qui considère cette dernière comme un aller-retour entre cet espace-temps et celui du texte,

¹ Roselee Goldberg évoque ainsi une performance de Marina Abramovic, Rythme O, créée à Belgrade en 1974. La « performeuse » autorisa les visiteurs à disposer d'elle à leur guise durant six heures «Ceux-ci pouvaient utiliser les instruments mis à leur disposition sur une table, susceptibles de lui causer de la souffrance ou du plaisir. Au bout de trois heures, ses vêtements avaient été découpés à la lame de rasoir, sa peau entaillée; un pistolet chargé, braqué sur sa tête, fut à l'origine d'une rixe entre ses bourreaux qui mit un terme à cette séance éprouvante. » in *La performance du futurisme à nos jours*, *op. cit.*, p. 165.

² Ce phénomène ne concerne pas véritablement la France mais est très manifeste aux Etats-Unis notamment mais aussi en Chine. A ce sujet, l'on pourra consulter entre autre les travaux de Virginia Anderson (Tufts University.)

³ Bernard Dort, « Une propédeutique de la réalité », *op. cit.*, pp. 288-289.

que nous pourrions qualifier d'esthétique de la représentation. Entre les deux extrêmes de ce tableau rapide se situerait Wim Vandekeybus¹ ou, d'une autre manière, Rodrigo Garcia.

iii. Etude de cas : l'effet politique de la déstabilisation du spectateur chez Rodrigo Garcia.

Plusieurs spectacles de Rodrigo Garcia utilisent ce principe de mélange des deux esthétiques, qui travaille l'interprète comme le spectateur et déstabilise les rapports entre le texte et l'écriture scénique. Dans *Jardinage Humain*², deux acteurs interprétant une scène d'amour comique tentent de s'étreindre, mais se trouvent empêchés par d'innombrables sacs de course accrochés à leurs poignets et auxquels ils s'accrochent, qui s'emmêlent mais qu'ils refusent de lâcher. Après l'échec de la copulation et le départ de l'amoureux, la même actrice, restée seule, se fait performeuse, et engloutit sans un mot le contenu de tous les sacs, tandis que le spectateur assiste impuissant et fasciné à ce gavage en temps réel. Le cas diffère dans *J'ai acheté une pelle en solde pour creuser ma tombe*, où le dérangement ne provient plus de l'alternance entre performance et représentation, mais de l'incertitude quant au statut de ce qui est vu, ce n'est plus l'ambivalence qui dérange, mais l'ambiguïté. Dans le spectacle, le personnage de l'enfant est joué par un enfant. Choix de réalisme ? En l'occurrence, l'enfant, âgé d'une dizaine d'années, tient des propos choquants, homophobes et racistes, et ressent un plaisir évident qui met mal à l'aise le spectateur, incertain quant au fait que l'enfant joue et n'exprime pas sa propre opinion. C'est précisément cette incertitude qui intéresse Rodrigo Garcia, ce dérangement du spectateur. Le sens des spectacles réside dans le frottement entre une esthétique de la représentation et une esthétique de la performance, l'efficacité résultant du va-et-vient demandé au spectateur entre réception herméneutique et réception du choc physique, entre des séquences où l'acteur est un récitant et d'autres où il devient performeur. Cette alternance provoque une distance des interprètes face aux situations les plus violentes qu'ils peuvent incarner. Ce travail d'alternance dans les modes d'adresse passe par une forte remise en cause de la notion de personnage, conférant un nouveau statut à l'acteur. C'est la raison pour laquelle l'œuvre de Rodrigo Garcia nous semble difficilement analysable à partir du texte seul – et il n'est d'ailleurs pas anodin que cet auteur prenne en charge la mise en scène de ses spectacles :

« Décrire un espace, créer des personnages, remplir le texte d'indications scéniques : à ne jamais faire. Ici, les noms qui précèdent chaque phrase sont ceux des comédiens pour lesquels je suis en train de

¹ Un spectacle comme *Sonic Boom* mêle à plaisir ou plutôt à dégoût les deux esthétiques, alternant mutilation réelle (mais mesurée) des acteurs et représentation très allusive d'un viol.

² Rodrigo Garcia, *Jardinage Humain*, Besançon, Solitaires intempestifs, 2003.

travailler, auxquels je pense lorsque que j'écris le texte. Il ne s'agit donc pas de personnages mais de personnes. »¹

Dans ses spectacles alternent des séquences de performance déjà mentionnées et des procédés beaucoup plus traditionnels, centrés sur le texte sinon sur le personnage. Garcia use notamment de la litanie par le biais de listes, énumérant les personnes ayant commis des actes de répression et de torture entre 1976 et 1983 en Argentine et graciées par Carlos Menem en 1990 »² ou encore ce dont tel ou tel doit avoir pitié³, liste des marques les plus connues et rebaptisées « ordures » et liste des auteurs que l'on peut encore trouver « en fouillant dans les ordures » de notre culture contemporaine⁴, liste des verbes correspondant aux actions vécues par le narrateur, « petite liste in progress des principaux enfoirés de l'histoire de l'humanité », volontairement provocatrice car regroupant des figures peu emblématiques du mal, voire positives, quoi que dans des registres fort divers (L'apôtre Saint Jacques, Le Mahatma Gandhi, Médecins du Monde, Che Guevara, Nelson Mandela aux côtés de Marilyn Monroe, Janis Joplin ou Elvis Presley) et d'autres, plus complexes (Diego Maradona, Jorge Luis Borges, etc.)⁵ Réelles ou fantaisistes, les listes sont toujours dénonciatrices, de petits problèmes, parfois mesquins, et de grands problèmes géopolitiques. De même s'entrechoquent dans les consciences occidentales les mieux averties des préoccupations contradictoires, qui vont des injustices et inégalités mondiales à l'envie de s'acheter une nouvelle paire de baskets Nike ou de regarder un film pornographique. Ces deux dernières envies procèdent de fait chez Garcia de la même pulsion de consommation, comme l'exprime de manière très visuelle la séquence du film pornographique dans *Jardinage humain*, au cours de laquelle les baskets de marque remplacent les attributs sexuels et suscitent convoitise et lascivité des acteurs, avec la virgule de Nike, en toile de fond géante et gênante. Toutes les pièces de Garcia sont contradictoires, travaillent la contradiction, et la structure de *Vous êtes tous des fils de pute* nous paraît symboliser au niveau métadiscursif le fonctionnement de l'ensemble des pièces :

¹ Rodrigo Garcia, cité par Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert in *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales, 2006, p. 6.

² Rodrigo Garcia, *Jardinage humain*, op. cit., pp. 41-45.

³ Citons quelques occurrences de cette liste, emblématiques de l'entremêlement dans la conscience des préoccupations politiques et du quotidien dans son aspect le plus banal : « Aux terroristes : ayez pitié de la poudre

Aux gens du FMI : ayez pitié de l'Argentine

Aux merdes de chien dans la rue : ayez pitié des promeneurs », *ibid*, p. 38.

⁴ Rodrigo Garcia, *L'histoire de Ronald, le clown de Mac Donald's*, suivi de *J'ai acheté une pelle chez Ikea pour creuser ma tombe*, traduction Christilla Vasserot Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002, pp. 34-38.

⁵ *Ibid*, p. 57.

« La pièce est divisée en deux parties bien différenciées.

La première est un récit fragmenté d'événements personnels ; elle est incomplète, biographique, comme les pages libres d'un journal intime.

La seconde, au contraire, est totalisante, universaliste. [...]

Première partie :

Un personnage, toujours le même, dira tout le texte, composé de X fragments de différentes durées.

A la fin de chaque fragment, un comédien / une comédienne l'embrasse sur la joue. Puis l'autre (il ou elle) lui flanque une gifle.

Il est inutile de préciser que la seule façon pour que tout cela fonctionne est [...] que le baiser soit vrai, authentique, et que la gifle soit authentique, vraie. [...]

Chaque action que nous avons réalisée, consciemment ou inconsciemment, tout au long d'une vie [...] a récolté l'approbation des uns et les coups des autres, c'est-à-dire toujours le jugement d'un tiers. Et personne n'avait raison. »¹

Les spectacles de R. Garcia mêlent ainsi la gifle et la caresse, le particulier et le général, la représentation et l'action réellement vécue, ainsi qu'un troisième élément fondamental, le rire, qui prend alors sa véritable fonction freudienne de décharge émotionnelle, d'évacuation de la tension. L'on voit donc l'impossibilité qu'il y a à analyser l'œuvre de Garcia à partir du texte seul, et l'artiste met en scène dans son texte même cette impossibilité comme en témoigne la note liminaire du recueil contenant *L'histoire de Ronald, le Clown de Mac Donald* et *J'ai acheté une pelle chez Ikea pour creuser ma tombe* :

« Ces textes sont nés parallèlement aux créations théâtrales qui portent le même nom. Ce ne sont pas des pièces de théâtre à mettre en scène plus tard mais des matériaux qui, dans un livre, peuvent n'avoir aucun rapport entre eux et qui ne prennent vraiment sens que dans la structure de la représentation théâtrale. Voilà pourquoi je vous présente mes excuses si la lecture en est pénible, chaotique et ennuyeuse. »²

Nous incluons pour partie R. Garcia dans la cité du théâtre postpolitique, dans la mesure où ses spectacles travaillent l'incertitude du sens et manifestent une contradiction de la pensée, et où son discours manifeste à la fois un rejet de la politique réduite à une classe d'hommes politiques menteurs et manipulateurs, et un rejet de la prétention de l'art et des artistes à donner une vision critique du monde et à le changer :

« Voici le premier lien entre ces deux figures, l'artiste et le politique, qui m'est venu à l'esprit : tous les deux mentent. Et ils se mentent à eux-mêmes. Le mensonge des hommes politiques : améliorer la vie d'autrui, alors qu'en fait, ils s'échinent à améliorer la situation de quelques privilégiés. [...] De son côté,

¹ Rodrigo Garcia, *Vous êtes tous des fils de pute*, traduction Christilla Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002, pp. 5-6.

² Rodrigo Garcia, *L'histoire de Ronald, le Clown de Mac Donald's*, op. cit., pp. 5-6.

un petit groupe d'artistes s'égosille face au mensonge de la classe politique et ils mettent au point la tromperie suivante : quelqu'un doit mettre de l'ordre dans le grand désordre que les hommes politiques font régner sur le monde, et cette mission leur incombe en partie. Certains artistes pensent qu'ils sont sur scène pour déterrer le mensonge semé par les fonctionnaires de l'Etat. [...] Finalement, je me sens comme une partie de l'engrenage, une pièce de cette énorme machine à laver les consciences. Je lave ma conscience dans mon discours non conformiste et le public en fait de même. Et ensemble, public et créateur, nous nous employons à graisser le rouage qui est en train de nous écraser. »¹

Deux éléments viennent toutefois nuancer fortement cette interprétation des spectacles comme du discours de R. Garcia. En effet, il décrit la société et non l'individu, et sa réflexion moins métaphysique que socio-historique, débouche donc « une référence, et même un hommage, à chaque petit noyau de résistance », de lutte politique. C'est à ces noyaux qu'appartiennent des gens aussi divers qu'« une personne travaillant gratuitement dans une soupe populaire de Tucumán, en Argentine »², « certains artistes issus des arts plastiques, du cinéma ou du théâtre »³, ou encore « des gens qui mettent des bombes et qui ôtent la vie à d'autres gens. [...] Ces combattants d'une vraie lutte armée constituent aussi des groupes historiquement cohérents de résistance. »⁴ Le pessimisme anthropologique n'empêche donc pas chez R. Garcia la valorisation de l'action politique, en l'occurrence la plus radicale, justifiée par les inégalités économiques Nord-Sud. Cet artiste procède donc par imbrication du particulier au général et donne à entendre un discours critique qui décrit le monde contemporain non pas comme un monde composite incompréhensible mais également à partir de clivages sociaux et politiques, comme dans ce passage devenu célèbre de *L'Histoire de Ronald, le clown de Mac Donald* :

« Si tu as neuf ans et que tu vis à Florence, tu vas au MacDonald's le dimanche.

Si tu vis en Afrique, tu couds des ballons pour Nike.

Si tu as neuf ans et que tu vis à New York, tu vas au MacDonald's le dimanche.

Si tu as neuf ans et que tu vis en Thaïlande, tu dois te laisser enculer par un Australien.

Après, deux avions se paient deux gratte-ciel et les gens s'étonnent. »⁵

Ce double processus de montée en généralité et de conflictualisation des situations caractérise nous le verrons la définition du politique à l'œuvre dans la quatrième cité.⁶ De même, l'on trouve chez lui une critique de la démocratie, « devenue un lieu froid, obscur et

¹ Rodrigo Garcia, in *Mises en scène du monde*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2005, pp. 377-378.

² *Ibid.*, p. 382.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ Rodrigo Garcia, *L'histoire de Ronald, le clown de Mac Donald's*, in *L'histoire de Ronald, le clown de Mac Donald's* suivi de *J'ai acheté une pelle en solde chez Ikea pour creuser ma tombe*, traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003, p. 27.

⁶ Voir infra, Partie IV, chapitre 1, 1, c.

sinistre »¹, parce que « si l'on veut des gouvernements justes, il faut un peuple informé, qui sache ce qu'il élit. Et si l'on veut un peuple informé, il faut des gouvernements justes. »² Le théâtre de Rodrigo Garcia s'avère en définitive composite, et si à certains égards l'on peut le considérer comme partie intégrante de la cité présentement décrite du théâtre postpolitique, il participe par d'autres aspects au renouveau contemporain du théâtre de lutte politique. R. Garcia, cet « artisan de la contestation, [qui s']évertue à engendrer du malaise et, en même temps, des étincelles de beauté [et qui se] sen[t] dans l'obligation de semer la confusion »³, participe donc également, par son discours comme par ses spectacles, à notre quatrième cité.⁴ ce qui prouve, si besoin en était encore, que les cités ne sont pas à comprendre comme des grilles dans lesquelles caser tel ou tel artiste, tel ou tel spectacle, mais comme des registres de légitimation qui coexistent et parfois entrent en porosité.

Cette tension n'est cependant pas à l'œuvre chez tous les artistes que nous venons d'évoquer, alors que celle entre performance et représentation semble opératoire plus largement, puisqu'un certain nombre de dramaturgies contemporaines paraissent désormais difficilement analysables à partir des catégories dramaturgiques minimales que sont le personnage ou l'histoire, dans la mesure où elles tentent de « créer des dramaturgies [...] hors de la fable, des personnages, des dialogues. »⁵ L'évolution de l'œuvre de Jan Fabre manifeste la porosité entre ces frontières, puisqu'il est passé des happenings dans des lieux alternatifs dans les années 1980 – qui lui valurent quelques arrestations par la police – à la mise en scène de ballets⁶ ou de spectacles pour la Cour d'Honneur du Palais des Papes. Cela nous montre au passage que le clivage des modes de représentation rejoint peu ou prou un clivage dans les rapports aux lieux culturels institutionnels⁷, et indique également l'importance fondamentale d'une autre ligne de partage parmi les artistes précédemment évoqués, au moins aussi déterminante que celle concernant le mode de (re-) présentation choisi, et liée précisément à ce qui est (re-) présenté sur la scène. Si Jan Fabre se faisait arrêter en effet, et bien d'autres avec lui, ce n'est pas parce qu'ils bousculaient les codes de la représentation, mais pour atteinte aux mœurs et à l'ordre public. Aujourd'hui encore, l'essentiel du travail de J. Fabre consiste en une interrogation du corps physique⁸, du corps

¹ Rodrigo Garcia, in *Mises en scène du monde*, *op. cit.*, p. 381.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 384.

⁴ Voir *infra*, Partie IV, chapitre 2, 1, b.

⁵ Joris Lacoste, cité par Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert, *op. cit.*, pp. 7-8.

⁶ *Le Lac des Cygnes* avec le Koninklijk Ballet van Vlaanderen.

⁷ Une partie du potentiel de trouble à l'ordre public de ces performances est annihilé à partir du moment où la même chose se passe sur la scène, le lieu théâtral transformant non seulement le sens mais la nature même de ce qui est représenté. La nudité, passible d'arrestation dans la rue, ne l'est évidemment pas sur la scène.

⁸ Trilogie *Sweet temptations*, 1991.

spirituel ¹ et du corps érotique ², du « corps en révolte. » ³ Le point commun à nombre de dramaturgies et écritures scéniques contemporaines réside donc sur le plan thématique comme dramaturgique dans la violence physique, la présentation du corps humain comme champ de bataille. Et en terme d'esthétique de la réception, cette violence est à appréhender dans sa dimension de provocation. ⁴

c. Le « cas Avignon 2005 », emblème et catalyseur d'un différend esthétique.

A la fois emblème et catalyseur, l'édition 2005 du Festival d'Avignon 2005 a réactivé la polémique autour du statut du texte sur la scène de théâtre (Olivier Py opposant ainsi théâtre du texte et théâtre d'image dans un article devenu célèbre ⁵). Mais la décision la plus controversée fut le choix fait par l'artiste invité Jan Fabre de centrer la programmation autour d'une esthétique de la violence. Les spectacles représentaient la violence, la mettaient en scène, mais plus souvent encore la montraient directement sur la scène. Il s'agissait dès lors davantage d'exprimer la violence du monde que de la mettre à distance pour la donner à comprendre au spectateur, ce dernier se trouvant souvent en position de voyeur face à des acteurs souffrants réduits par moment au statut de « corps projectile » ⁶ :

« La polémique née l'été dernier au Festival d'Avignon a été suscitée par la représentation d'objets, de situations, d'événements (meurtres, viols, massacres, cannibalisme, violence, sang, excréments et autres sécrétions corporelles, etc.) qui, hors du contexte de la représentation, provoquent des réactions affectives pénibles : crainte, aversion, peur, pitié, horreur, tristesse, répugnance, répulsion. Ainsi, dans *Histoire des Larmes*, Jan Fabre exhibe les sécrétions du corps humain (larmes, sueur, urine) ; dans *Je suis sang*, des hommes maladroitement circoncis au hachoir gémissent et glissent dans des flaques de sang ; la violence sexuelle hante *Une belle enfant blonde* de Gisèle Vienne ; Thomas Ostermeier met en scène *Anéantis* de Sarah Kane, pièce dans laquelle il est question de viol, d'yeux arrachés et mangés, d'enfant mort dévoré ; *Anathème* de Jacques Delcuvellerie exhibe tout ce qui, dans la bible,

¹ *Universal copywrights*, 1&9, 1995.

² *Glowing Icons*, 1997.

³ *As long as the world needs a warrior's soul*, 2000.

⁴ La provocation est ressentie comme telle par le public et aussi souvent recherchée par l'artiste comme effet sur le spectateur.

⁵ Olivier Py, « Avignon se débat entre les images et les mots », *Le Monde*, 30 juillet 2005.

⁶ Formule employée par Marie-José Mondzain lors de la rencontre organisée par France Culture au Théâtre de la Bastille le 15 octobre 2005, et intitulée « Après Avignon, le théâtre à vif. » La présentation de cette rencontre expose clairement les enjeux de la polémique :

« Avignon, 2005 : le public est massivement présent dans les salles et dans la cour d'honneur. Mais une partie de la critique se fait l'écho d'un malaise : les choix des responsables sont contestés. D'autres au contraire y voient le signe d'un renouveau. Avignon, une fois de plus, est au cœur d'une polémique. France Culture a choisi de revenir moins sur cette polémique elle-même que sur les questions qu'Avignon a révélées : y a-t-il une crise du théâtre contemporain ? Entre théâtre, danse, arts plastiques, vidéo et performances, les frontières sont-elles en train de bouger ? L'exigence posée par Vilar d'un théâtre populaire a-t-elle vécu ? Quelle place pour les artistes, pour les programmateurs ? Tous ces sujets seront abordés au cours de ce « Radio libre » diffusé en direct depuis le théâtre de la Bastille où se succéderont tables rondes et débats. France Culture se devait d'être le lieu où s'expriment ces interrogations et où s'esquisseront peut être quelques voies de réponse. »

est appel au meurtre. Les spectacles incriminés ont un très fort air de famille. Ils présentent des traits communs suffisamment saillants pour constituer une lignée artistique singulière. [...] »¹

Violence verbale, violence psychique mais aussi et surtout physique, violence sexuelle, violence sadique, violence sur la scène et violence de la réaction dans la salle, silencieusement subie ou renvoyée en boomerang par les spectateurs, la violence paraît dans ce théâtre érigée en concept esthétique. Nous allons tenter, à partir d'une analyse de la polémique suscitée par l'édition 2005 du Festival d'Avignon, de discerner les lignes de force et de fracture saillantes du théâtre contemporain avant de tenter de les relier à l'état des lieux du théâtre politique sur la scène française contemporaine.

i. L'affrontement de deux conceptions de l'art.

Pour Carole Talon-Hugon, la polémique ne doit pas s'appréhender comme la manifestation d'une énième querelle entre les Anciens - les Modernes - et les nouveaux Modernes que seraient les Postmodernes. Pour la philosophe il s'agit plutôt d'un conflit entre deux héritages, source d'un différend² entre deux conceptions de l'art qui, « issues toutes deux du XVIII^e siècle européen »³ et presque consubstantielles lors de leur genèse, ont ensuite évolué jusqu'à s'opposer comme deux voies / voix inconciliables, l'esthétique de la réception et la métaphysique d'artiste. La philosophe voit dans la première « une esthétique dont les maîtres mots sont ceux d'attitude désintéressée, de plaisir esthétique et de jugement de goût »⁴ tandis que pour qualifier la seconde « les termes clés sont ceux de génie, de création, d'originalité, d'intention et de risque. »⁵ Pour les premiers, la leçon racinienne reste valable selon laquelle « la principale règle est de plaire et de toucher. »⁶ De la tragédie antique à la tragédie classique, la monstruosité humaine est certes thématifiée et verbalisée à l'envi, mais elle n'est jamais représentée sur la scène, pour des raisons très diverses⁷ mais avant tout parce que cette violence ferait à l'instant disparaître d'un même mouvement le spectateur et le spectacle :

« Lorsque l'affect est trop fort, il empêche l'accommodation sur le caractère artistique de la représentation. L'intransitivité est rendue impossible. Dans le cas où c'est une action trop sanglante et

¹ Carole Talon-Hugon, *Avignon 2005, le conflit des héritages, Du Théâtre*, Hors-série n°5, juin 2006, p. 3.

² Au sens donné à ce terme par Jean-François Lyotard. Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Minit, 1983.

³ Carole Talon-Hugon, *Avignon 2005, le conflit des héritages, op. cit.*, p. 8.

⁴ *Ibid*, p. 61.

⁵ *Idem*.

⁶ Préface de *Bérénice*, 1660, citée par Carole Talon-Hugon, *op. cit.*, p. 10.

⁷ Qu'il s'agisse de la volonté d'Aristote de se démarquer des jeux du cirque ou de l'interdit judéo-chrétien à l'origine de la règle des bienséances du XVII^e siècle français.

trop atroce qui est figurée sur la scène tragique, écrit à son tour Hume, « les mouvements d'horreur [excités] ne s'adouciront pas en plaisir. La plus grande force d'expression, consacrée à des descriptions de cette nature, parvient seulement à augmenter notre malaise. »¹ Là s'arrêtent les pouvoirs de transmutation de l'art. »²

Pour les autres au contraire, le théâtre³ vise non plus tant à représenter qu'à exprimer la violence du monde, et ne se situe pas exclusivement dans le champ esthétique : Ce sont à la fois les sujets de la violence et ses modes de présence sur la scène qui oeuvrent à détruire toute distance entre le spectateur et ce à quoi il assiste et qui excèdent l'esthétique moderne :

« Alors que, de l'Antiquité à l'âge classique, on répugne à la mise en scène de la violence et a fortiori, de l'actualité violente, à Avignon, au contraire, cette proximité avec une violence réelle et actuelle est constamment revendiquée. Autour de cette question des émotions extra-esthétiques antithétiques d'une contemplation conçue en termes d'attitude désintéressée, se rassemblent un grand nombre des critiques de Jan Fabre. Ainsi Brigitte Salino déplore-t-elle les « décharges électriques » provoquées par *Anéantis* et, plus largement, condamne ces œuvres qui laissent « sous le choc mais passifs face à un spectacle asséné, sans respiration » et Jean-Claude Rapiengeas se demande si le public vient « pour subir des électrochocs à jet continu. » »⁴

ii. D'une esthétique de la beauté et du plaisir à une esthétique de la violence et de la souffrance ?

L'esthétique dont témoignent ces spectacles nous paraît à analyser comme basculement non seulement de la distance et de la réflexion à la perception physique, mais également basculement du plaisir à la souffrance. Et les partisans de la programmation du Festival s'accordent sur la nécessité de dépasser, de retravailler cette esthétique du Beau et du plaisir, où à tout le moins de les redéfinir puisque Jan Fabre se définit comme un guerrier de la beauté alors que ses détracteurs lui reprochent précisément de la détruire. Tous ces artistes et critiques valorisent l'expérience esthétique de la souffrance, supérieure au plaisir jugé facile et emblématique de la société de consommation :

« Tout se passe à Avignon comme si cette question du plaisir esthétique était devenue déplacée, voire inconvenante. Assimilé au divertissement (« nous ne proposons pas un théâtre de divertissement » précise le directeur du festival⁵), le plaisir, considéré comme une « catégorie molle, générale et réconfortante »¹,

¹ David Hume, *De la tragédie*, 1755.

² Carole Talon-Hugon, *op. cit.*, p. 21.

³ Nous employons ici ce terme de façon générique pour désigner en fait ce que l'on nomme parfois aujourd'hui spectacle vivant, en gardant à l'esprit qu'il s'agit de formes qui mêlent étroitement théâtre, danse, performance et arts plastiques.

⁴ *Ibid*, p. 23.

⁵ Vincent Baudriller, *La Provence, Le Contadin*, 29 juillet 2005.

est stigmatisé : certains disent même craindre « ces enthousiasmes fusionnels [qui] rappellent trop les stades ou les phénomènes religieux intégristes. »² On oppose à la recherche du plaisir, la noble difficulté d'un art austère : « l'ascèse constitue l'élément central du pacte de réception à Avignon »³ affirme-t-on volontiers. Présentant les choses sous la forme tranchée d'une alternative, certains déclarent leur refus du divertissement bourgeois et de la somnolence postprandiale au profit du rapport civique à la création »⁴ et George Banu lance aux spectateurs cette injonction qui résume parfaitement le différend : « Oubliez le plaisir au profit du défi. »⁵

Plutôt que d'opposer au plaisir la souffrance et la violence, comme le font partisans et détracteurs du Festival, il nous paraît plus juste de suivre Carole Talon-Hugon quand elle les pose comme deux types de plaisirs distincts, rappelant l'observation de Saint-Augustin selon laquelle le spectateur prend plaisir à ressentir au théâtre des passions dont il veut faire l'économie dans la vie. « Le spectateur veut de ce spectacle ressentir l'affliction, et en cette affliction consiste son plaisir. »⁶ L'on peut en définitive considérer que les spectacles incriminés procurent bien un plaisir, mais un plaisir non esthétique :

« Si l'horreur, l'indignation, la pitié et le dégoût sont des émotions non pas négatives mais ambivalentes, la difficulté à les admettre dans le champ de l'expérience de l'art semble s'amoindrir : si l'abject n'est pas seulement repoussant, mais à la fois repoussant et fascinant, dans l'art comme dans la réalité, le spectacle de l'abject provoque, entre autres choses, un plaisir. Mais il faut alors remarquer que si on considère que l'abject provoque une fascination, alors la représentation faiblit l'attrait de l'abject. C'est le sens de la remarque de Burke [...] selon laquelle un théâtre où se trouve représentée l'histoire la plus touchante et la plus parfaite se viderait en un clin d'œil à l'annonce qu'une exécution publique va avoir lieu sur la place voisine. C'est que la représentation artistique n'a pas la puissance attractive du spectacle réel. [...] Donc, [...] si on affirme que le dégoût n'est pas un sentiment entièrement négatif mais ambivalent, la représentation artistique de l'abject affaiblit trop celui-ci : le dégoûtant ne l'est pas assez. Ainsi donc, ce plaisir – si plaisir il y a – est foncièrement inesthétique. Il fait accourir plus vite vers un accident de la route que vers le théâtre. Il faut donc bien effectivement conclure à l'absence de plaisir esthétique dans les spectacles incriminés. Sur ce point aussi le différend éclate : les uns déplorent cette absence, les autres l'acceptent. »⁷

Reste à s'entendre sur la définition à donner au terme « plaisir esthétique », car il est question dans les citations qui précèdent d'une conception de l'esthétique héritée des Lumières. Or l'on peut considérer que les artistes de théâtre dont les œuvres ont fait l'objet de la polémique, s'inscrivent dans une autre tradition esthétique, dont Baudelaire pourrait être

¹ Georges Banu, *Le cas Avignon 2005, Regards critiques*, sous la direction de G. Banu et B. Tackels, Paris, L'Entretemps, 2005, pp. 226-227.

² M-M. Corbel, *ibid.*, p. 151.

³ J.-L. Fabiani, D. Malinas, E. Ethis, *ibid.*, p. 50.

⁴ *Idem.*

⁵ Carole Talon-Hugon, *op. cit.*, p. 26.

⁶ Saint-Augustin, *Les Confessions*, Livre 3, chapitre 2. Cité par Carole Talon-Hugon, *op. cit.*, p. 27.

⁷ *Ibid.*, p. 31.

considéré comme l'un des représentants, et qui se fonde précisément non pas sur l'optimisme moral des Lumières mais sur un pessimisme anthropologique qui nous paraît être l'ancêtre de celui décrit chez E. Bond et consorts. L'analyse que propose Luc Boltanski de la « souffrance à distance » nous paraît à ce titre éclairante.¹ Posant pour point de départ une relation archétypale dans laquelle un malheureux souffre, et un spectateur le regarde, Boltanski distingue différentes topiques. Les deux premières sont liées à des postures morales. La « topique de la dénonciation » est centrée sur l'émotion d'indignation éprouvée par le spectateur devant le spectacle, et sur la figure du persécuteur, tandis que la « topique du sentiment » est centrée sur l'émotion d'attendrissement et sur la figure du bienfaiteur. À l'inverse, la troisième alternative, la « topique esthétique », se fonde sur une autre posture du spectateur face au spectacle de la souffrance. Il ne s'agit pas d'une posture immorale liée à la recherche d'un plaisir pervers, qu'il soit sadique – lié à la jouissance de voir souffrir autrui – ou masochiste – lié à la jouissance de souffrir par procuration. Il s'agit donc d'une posture a-morale :

« Ce peintre regarde la souffrance du malheureux et la peint. [...] en peignant les souffrances du malheureux ; en en dévoilant l'horreur et, par là, en en révélant la vérité, il leur confère la seule forme de dignité à laquelle elles puissent prétendre et qui leur est procurée par leur attachement au monde du déjà peint, du déjà révélé dans un registre esthétique. [...] On aura reconnu ici le portrait du dandy, tel qu'il se trouve exposé dans les écrits théoriques et critiques de Baudelaire et, particulièrement, dans l'essai qu'il consacre à Guy, *Le Peintre de la vie moderne*. »²

Cette posture esthétique du spectateur se fonde sur un pessimisme anthropologique comme en témoigne le rejet chez Baudelaire de l'association héritée des Lumières entre la nature, le beau et le bien : « " La plupart des erreurs relatives au beau naissent de la fausse conception du XVIII^e siècle relative à la morale. La nature fut prise dans ce temps-là comme vase, source et type de tout bien et de tout beau possible. " A cette fausse conception est substitué un portrait de la nature directement emprunté à Sade : " C'est elle qui pousse l'homme à tuer son semblable, à le manger, à le torturer. " »³ Et c'est ce pessimisme anthropologique qui fonde à la fois le rejet de la morale héritée des Lumières et qui fonde cette conception de l'esthétique qui nous paraît toujours à l'œuvre chez les artistes dont il est question dans la polémique évoquée ici. Si nous avons choisi de développer l'exemple que constitue la programmation du Festival d'Avignon 2005, c'est comme emblème d'un phénomène qui

¹ Nous reviendrons de manière beaucoup plus détaillée sur ce concept pour analyser les autres cités.

² Luc Boltanski, *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailié, 1993, p. 170.

³ *Ibid.*, p. 172.

affecte de manière beaucoup plus vaste la dramaturgie et la scène non seulement française mais européenne :

« Où que l'on regarde, en particulier du côté des jeunes écrivains anglais, allemands, autrichiens, ou des anciens pays de l'Est, une très grande violence, dans ce qu'elle peut avoir de plus direct, de plus physique, le franchissement de tous les interdits, jusqu'à la sauvagerie, jusqu'à la barbarie, semblent traverser et caractériser les nouveaux produits de la littérature dramatique. Que ce soit Kane ou von Mayenburg, Goetz ou Srbljanovic, leurs textes renvoient les drames antérieurs, sinon du côté de la comédie ou du théâtre pour enfants, du moins à une littérature qui ne se fondait pas encore sur la brutalité offerte ni sur la « production de véritables électrochocs esthétiques », pour employer l'expression de Jean-Pierre Sarrazac. »¹

d. La violence et la transgression des codes de la représentation, outils politiques du théâtre contemporain ?

« Qu'il soit dramatique ou « postdramatique », qu'il se compose de mots, de cris ou de gestes, s'incarne dans le drame ou la performance, le théâtre est devenu, depuis les années 1990, "un théâtre des corps-souffrances", qui vise "à la démonstration publique du corps, de son destin, en un acte qui ne permet pas de séparer de manière sûre l'art de la réalité. Il ne dissimule point que le corps est voué à la mort, il le souligne au contraire. »²

Dans l'immédiateté du théâtre qui s'écrit, qui se joue et s'expérimente aujourd'hui, il n'est plus question, à la limite, d'une image catastrophique du monde, mais d'une vision panique. [...] Il ne s'agit plus d'écrire sur la violence, mais bel et bien d'écrire dans la violence. Dans ces dramaturgies de l'au-delà du pire, le mécontentement du monde s'exprime par un style panique. »³

On assiste dans le théâtre contemporain à un déplacement du mode de présentation des conflits sur la scène de théâtre, à un passage d'une esthétique du conflit et du drame représenté à la mise en présence, autrement dit à ce que nous appellerons une « esthétique de la violence » qui recouvre un spectre plus large que la performance stricto sensu :

« Le théâtre se mue en performance ou flirte avec elle. La performance supprime le re- de la représentation : la chose ou l'événement n'est pas représenté mais présenté. Le caractère fictif des objets disparaît alors. Les spectacles de Jan Fabre, sans être à proprement parler des performances, leur empruntent beaucoup [...] il ne fait pas de doute que Jan Fabre inonde de véritable sang le plateau de la scène de *Je suis sang*, et que les acteurs urinent vraiment dans *Histoire des larmes*. Ces spectacles développent donc des stratégies d'intéressement qui contreviennent à l'impératif kantien de désintéressement. La formule de Jerome Stolnitz définissant l'attitude esthétique comme une «

¹ Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, op. cit., p. 156.

² Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre post-dramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, L'Arche, 2002, pp. 170-171.

³ *Paysages dévastés*, op. cit., p. 156.

contemplation portant sur n'importe quel objet de conscience quel qu'il soit pour lui seul »¹ est ici inapplicable. »²

Ce qui change est l'objet représenté, la violence brute, et partant son mode de représentation, plus explicite, moins métaphorique et en apparence intransitive.

i. Une violence réellement subie par l'artiste et par le spectateur.

Cette esthétique marquée par la violence induit en termes de réception un basculement du « faire comprendre » au « faire éprouver ». En conséquence il devient impropre de parler uniquement de conflits pour analyser ces nouvelles formes dramaturgiques et scéniques, en ce que les antagonismes ne sont plus représentés, il n'y a plus d'articulation entre le particulier et le général par le biais de personnages. Les acteurs ne représentent plus ni même n'incarnent plus de personnages qui figureraient ces positions antagonistes, ils expriment parce qu'ils l'éprouvent une souffrance censément éprouvée par tous, ils sont, au sens étymologique, les témoins des conflits de leur société, ses martyrs.

Ce basculement s'origine dans une conception différente de l'art, centrée non plus sur l'objet artistique mais sur l'activité et donc sur la figure de l'artiste. C'est ce qui explique de la part de cette lignée le recours aux termes de « démarche » et de « proposition » préférés à celui de spectacle, ainsi que le rejet du jugement sur la qualité de ces spectacles, une question jugée dépassée et déplacée.³ Le génie de l'artiste réside dans la fidélité à sa nécessité intérieure et donc dans l'indifférence aux traditions. Mieux, le critère du génie devient l'originalité, et l'artiste est celui qui « expose des « univers singuliers »⁴, des mondes personnels et uniques. »⁵ Cette valorisation de la nouveauté et de l'originalité explique en grande partie l'omniprésence obsédante de la transgression et de la provocation dans l'œuvre de ces artistes, censée réveiller le spectateur-consommateur assoupi car repu par un art confortable, et censée choquer les « bourgeois » (vocabulaire explicite dans la citation de G. Banu mentionnée plus haut.)

¹ D. Lories (dir.), *Aestheticcs and the philosophy of Art criticism*, Houghton Mifflin co., Boston, 1960 ; trad. Franç. in *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, Paris, 1988, p. 105.

² Carole Talon-Hugon, *op. cit.*, p. 19.

³ « « Dans cette 59^{ème} édition du Festival d'Avignon, certains spectacles sont marquants, d'autres ne resteront pas gravés dans le marbre, mais là n'est pas l'essentiel » déclare B. Tackels [*Le cas Avignon, op. cit.*, p. 202] et à propos de *After/Before* Philippe Vial affirme « l'entreprise de Rambert est forte et ambitieuse et si le résultat est mitigé, quelle importance ». [*Charlie Hebdo*, 27 juillet 2005.] On ne peut dire plus clairement que l'essentiel n'est pas la valeur. La formule de G. Banu proclamant avoir choisi « l'étonnement contre la perfection » [*Le cas Avignon, op. cit.*, p. 232] est à cet égard éloquente. » Carole Talon-Hugon, *op. cit.*, p. 35.

⁴ Bruno Tackels, *Le cas Avignon, op. cit.*, p. 232.

⁵ Carole Talon-Hugon, *op. cit.*, p. 43.

ii. *Subversion et subvention : la question de la radicalité politique de la violence.*

C'est donc précisément le potentiel politique et l'efficacité d'une telle provocation, que contestent les détracteurs de la programmation du festival et de cette justification :

« Du libéral *Figaro* au vaguement gauchisant *Nouvel Obs*, on avait stigmatisé le choix du Flamand Jan Fabre comme artiste associé au Festival (puisque c'est ainsi que fonctionne la nouvelle formule). Pas de quoi fouetter un chat : on connaissait l'homme que je peine à qualifier d'artiste, ses spectacles « à l'estomac », ses provocations copiées-collées de celles des années soixante, soixante-dix, mais bon, noyé dans la masse des autres invités, on n'y aurait vu que du feu. Las, cette fois-ci c'est lui qui a fait masse (quatre propositions plus une exposition à lui consacrée à la Maison Jean Vilar), et il semble que ce soient les « autres » qui aient adopté sa logique (bien) pensante. Car Jan Fabre, et ceci n'est pas un paradoxe, est un bien-pensant oeuvrant, avec habileté certes, dans l'espace, celui d'une soi-disant contestation, que notre société a bien voulu lui accorder. Il n'est pas le seul, et l'on remarquera que, de ce point de vue, cette dernière édition du Festival était d'une extrême cohérence. Une cohérence même par trop compacte et ostentatoire cette fois-ci. C'est le trop-plein de propositions spectaculaires allant dans le même sens, enfonçant les mêmes portes ouvertes, en faisant un usage abusif des mêmes signes (ceux de la nudité systématique, des simulations véristes des actes sexuels, de la fellation à la sodomie) qui a fini par lasser et créer l'esquisse d'un mouvement sinon de protestation, du moins de rejet. [...] »¹

Le recours à la transgression n'est pas propre au théâtre – de même que la postmodernité a été théorisée prioritairement dans le champ des arts plastiques – aussi l'invalidation du prétendu potentiel critique et politique de cette attitude artistique est logiquement venue prioritairement d'esthéticiens spécialistes de l'art contemporain. L'on pense à la stigmatisation par Rainer Rochlitz de l'art subversif subventionné – et souvent subventionné au titre même de sa subversion – ou aux analyses de Nathalie Heinich sur *l'Elite artiste*² ou *Le triple jeu de l'art contemporain*³, qui ont bien mis en lumière le processus de réaction-récupération consécutif à toute nouvelle forme de transgression, source d'une surenchère perpétuelle, le critère de transgression devenant la condition sine qua non de son succès. De la même façon l'on a beaucoup parlé des spectacles incriminés lors de l'édition 2005 du festival d'Avignon, contribuant à faire exister des spectacles qui sans la polémique n'auraient sans doute pas laissé un souvenir mémorable. Plus fondamentalement, c'est la question de la possibilité de transformer la critique en critique politique, et plus précisément en critique de gauche, pour des spectacles se fondant sur un pessimisme anthropologique radical et s'inscrivant dans ce que nous avons appelé avec Luc Boltanski la « topique esthétique » :

¹ Jean-Pierre Han, « La fausse querelle d'Avignon », *Les Lettres Françaises*, publié dans *Le Cas Avignon 2005*, op. cit. pp. 153-161.

² Nathalie Heinich, *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, nrf, Gallimard, 2005.

³ Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 2002.

« La topique esthétique est-elle de gauche, est-elle de droite ? Penchée vers la droite par sa composante élitiste, par sa préférence pour l'affirmation (en opposition à la justification et au débat) et par son goût pour les forts (opprimés par les faibles) et pour les héros solitaires et tragiques, elle penche vers la gauche quand, mettant l'accent sur la défense d'un accusé (rejeté par la société), elle se lie à la dénonciation, et se donne pour adversaire principal la vision sentimentale du malheur (" les bons sentiments ") [...]. Mais ce compromis conserve toujours (à la façon, par exemple, dont l'esthétique surréaliste fait alliance avec la "révolution") un caractère tactique. La topique esthétique est à gauche, mais de façon critique, pour la subvertir et la dépasser. Elle s'accorde la lucidité d'une avant-garde. »¹

La question du positionnement concret sur l'échiquier politique des artistes se revendiquant de cette lignée, peut être considérée dans son lien avec la question de la figure que ces artistes promeuvent à travers leurs spectacles et leurs discours : la figure du héros maudit, du génie solitaire « exilé sur le sol haut milieu des huées », qu'il s'agisse de l'individu-artiste ou, au plus, d'une avant-garde minoritaire, que ses « ailes de géant empêchent de marcher » mais aussi de s'engager absolument et définitivement dans l'action collective aux côtés du peuple en lutte. Il importe donc de lire ces discours de dénonciation radicale dans leur lien avec la volonté de décrire une situation réelle déplorable, et avec la volonté consécutive de changer la situation dénoncée.

iii. Un choc qui « parle à tous » ou une esthétique élitiste ?

Il serait erroné de réduire l'esthétique de la réception inscrite dans ces écritures au seul choc physique dans la mesure où ces propositions artistiques mobilisent un important intertexte. Elles apparaissent en définitive extrêmement élitistes à leurs détracteurs, dans la mesure où pour dépasser la répulsion ou la lassitude, le spectateur doit inscrire l'œuvre dans la démarche non pas tant esthétique que philosophique de l'artiste et, alors qu'elles clament leur originalité voire leur volonté de rupture, ces œuvres semblent ne pouvoir s'appréhender qu'en référence à l'histoire de l'art occidental. Il s'agit au sens propre d'une métaphysique de l'art, au-delà de l'immanence de l'œuvre représentée sur la scène. Les artistes commentent parfois eux-mêmes leur œuvre, qui selon eux ne se réduit pas à leurs productions scéniques, ce qui contribue à l'exaspération de ceux pour qui le théâtre ne devrait être jugé qu'à l'aune de l'espace-temps de la représentation et se suffire à soi-même :

« [...] L'on nous donne à croire qu'on pense ailleurs que dans les spectacles. D'où cette accumulation de documents, de gloses écrites et parlées accompagnant les propositions scéniques : Jan Fabre avec sa

¹ Luc Boltanski, *La Souffrance à distance*, op. cit., p. 228.

revue *Janus*, Castellucci avec ses diverses publications. Tout cela étant relayé par le Festival lui-même (débat, « théâtre des idées », etc.). »¹

On retrouve alors la même situation que pour une partie de l'art contemporain, l'œuvre devant pour être comprise s'accompagner d'un mode d'emploi, dont la profondeur réside surtout dans la multiplicité de références que le spectateur peut choisir de convoquer – faute de quoi une certaine impression de vacuité l'envahit. Se pose donc la question de la compétence du public, et la critique se trouve facilement invalidée au titre de « philistinisme » ou de paresse intellectuelle voire de ressentiment, en tous les cas d'une forme de stupidité, comme en témoigne cette citation de Jan Fabre, l'artiste associé à la programmation de l'édition 2005 du Festival² : « Les gens qui ne comprennent pas croient qu'on les provoque. Rien n'a changé depuis 25 ans que je travaille. C'est triste ; la stupidité est toujours prête à surgir. »³ C'est donc bien en tant que démarche intellectuelle autant qu'existentielle et non en tant qu'œuvre artistique que les artistes demandent que leur travail soit jugé. Mais le jugement qu'ils portent sur leurs détracteurs vise à invalider leur jugement esthétique du fait non seulement d'une incompétence esthétique mais aussi d'une stupidité plus générale, voire d'une méchanceté. L'ignorant devient ainsi un adversaire politique, jugé réactionnaire dans sa conception de l'art mais aussi dans son être même. Autre paradoxe, ce théâtre postmoderne réactive d'un même mouvement deux idées modernes s'il en est, l'idée d'avant-garde éclairée combattant l'obscurantisme et la figure romantique du poète prophète, en avance sur son temps. Jan Fabre déclare d'ailleurs avoir « parlé au public du futur. »⁴

iv. Ne plus juger mais comprendre, ne plus débattre mais expliquer.

Le différend paraît donc à la fois irréconciliable et impensable pour les artistes, ce qui nous pousse à réexaminer sous un angle un peu différent la question précédemment abordée du traitement du conflit. Les artistes en question font des spectateurs récalcitrants un adversaire, pour mieux leur refuser ensuite ce statut au prétexte qu'ils ne sont pas des égaux. Ce ne sont pas des adversaires et il n'est pas question d'un différend, ce sont des ignorants ou des incompetents, à éduquer et tel est le rôle dévolu au critique, qui ne doit juger ni évaluer mais expliquer⁵, servir d'interprète, d'intermédiaire entre la bonne parole de l'artiste-

¹ Jean-Pierre Han, *op. cit.*

² Nous ne mentionnons ici Jan Fabre qu'à ce titre et il ne s'agit pas pour nous d'étudier directement ses spectacles, lesquels ne nous semblent pas tous réductibles à l'une des options cristallisée lors de la polémique.

³ Jan Fabre, cité par Dominique Frétard, « Il faut réapprendre à pleurer », *Le Monde*, 5 juillet 2005.

⁴ Jan Fabre, bilan public du Festival, le 26 juillet 2005. Cité par Carole Talon-Hugon, *op. cit.*, p. 53.

⁵ Le parallèle entre la stratégie de ces hommes de théâtre et celle des tenants du néo-libéralisme est d'ailleurs saisissant. Les uns et les autres partagent cette idée que leur voie est la seule possible, car la seule découlant d'une description fidèle du monde. Il s'agit dès lors de la faire comprendre à ceux qui ne sont pas encore

prophète et le public profane. Et ce besoin d'une herméneutique de la violence emblématise bien l'aporie qui guette ce type de théâtre. Centré sur la violence, il agit en tant qu'il choque, mais ceux qui le comprennent ne sont plus choqués et inversement ceux qui sont choqués ne le comprennent pas. Au-delà ou en-deçà, le spectateur paraît n'être jamais à l'endroit de l'œuvre. Et ce paradoxe semble exemplifié par le rapport que ce théâtre entretient à la violence télévisuelle. Le risque majeur de ces « propositions artistiques » tient en effet à leur démarche ambivalente qui refuse la mimesis comme principe esthétique mais entretient un rapport mimétique au réel ou à tout le moins au réel représenté par la télévision, montrant la violence de la même façon, sans mise à distance, et déniait de la sorte au théâtre sa qualité d'hétérotopie, de lieu autre, dissonant, et sa qualité d'utopie, de lieu idéal, porteur d'espoir. Au terme de la contemplation critique des *Paysages Dévastés*, Catherine Naugrette renvoie d'ailleurs, à la suite de Jean-Pierre Sarrazac, à cette idée du théâtre comme « lieu déterritorialisé, un peu utopique » et c'est à ce titre qu'elle et lui optent pour un théâtre qui « se construirait, non plus dans la vitesse et dans la violence de la kinesthétique moderne »¹ mais dans « le ralentissement du cours de la vie en tout cas. Comme si on avait accès, par le théâtre, à une autre perception des choses. »²

v. *Herméneutique de la violence ou choc intransitif? Entre la violence scénique et la violence télévisuelle, l'intangible frontière du sens.*

Le reproche essentiel adressé aux écritures (scéniques) en question porte précisément sur le fait qu'alors qu'elles visent à subvertir les codes antérieurs de la représentation théâtrale, elles flirtent dangereusement avec la représentation quotidienne de la violence telle qu'on peut la trouver à longueur de journée sur les écrans télévisuels :

« Brigitte Salino résume en ces termes l'exaspération partagée : "on n'en peut simplement plus de voir reproduit au théâtre, comme un décalque, ce que la télévision et les journaux écrivent et montrent dans les pires moments de la guerre" ³ et Régis Debray dénonce dans les justifications produites par les auteurs de ces œuvres, le recours à une fausse alternative : "Maints auteurs donnent l'étrange sentiment d'avoir un choix douloureux à opérer. Soit écrire sur ce qui arrive, soit choisir l'éloignement. Comme si Vitez ne nous avait pas prévenus : "Le théâtre est un art qui parle d'ailleurs et d'autrefois." Comme si *Lorenzaccio* ne nous avait pas parlé de Staline, ou l'Alcade de Zalamea des putschistes d'Alger, ou

éduqués (rôle généralement dévolu aux médias dominants), au lieu de considérer qu'il s'agit d'une idéologie, une vision du monde s'affrontant à ce titre à une autre.

¹ *Paysages dévastés, op. cit.*, p. 160.

² Jean-Pierre Sarrazac, in *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Villégiatures/Essais, éditions Médiante, 1995, p. 332-333.

³ Brigitte Salino, « *Anéantis. Guerre et fait divers tissés jusqu'à l'insoutenable* », *Le Monde*, 12 juillet 2005.

le *Meurtre dans la cathédrale* d'Eliot des pouvoirs totalitaires... Pour l'ici et maintenant, n'y a-t-il pas la télé ? " ¹ » ²

Au contraire, selon les partisans de cette lignée artistique, la violence sur la scène et la violence télévisuelle diffèrent non dans leur manifestation mais dans leur intention. Filmée, la violence gratuite est insupportable, alors que portée sur la scène, elle devient nécessairement riche de sens. Cette idée est d'ailleurs accréditée par certains spectateurs. ³ Cette idée d'une transitivité de la violence, moyen d'accès au sens, nous paraît doublement discutable. Tout d'abord, si les artistes recourent à cette violence, c'est bien aussi avec la finalité de choquer les spectateurs dont ils titillent à la fois l'instinct voyeur et le remords de cette jouissance, jouissance au second degré en quelque sorte pour reprendre une formule de Jean-Loup Rivière ⁴, et il paraît donc faux d'établir une distinction radicale entre leurs intentions et celles des grands médias. On va voir Jan Fabre entre autres pour être choqué ou à tout le moins pour voir comment il cherche à choquer, la transgression constituant l'une des marques de fabrique de l'artiste. En second lieu, un certain nombre de spectateurs est choqué précisément parce que le sens de cette (dé-)monstration de violence lui échappe. Se trouve à nouveau convoqué par les partisans de ce théâtre l'argument de l'intertexte, mais le spectateur qui ne possède pas les clés pour mettre à distance la violence et se situer dans le registre d'interprétation et non du choc et de la réaction spontanée n'a pas accès à la signification de ces objets artistiques. Qui plus est, ces derniers n'incitent pas le spectateur même le plus cultivé et pétri de références philosophiques et esthétiques à une réception analytique, attentive à la démarche ayant abouti à un tel résultat. Le choc est intransitif, difficilement dépassable, et voulu par les artistes précisément comme tel. L'un des paradoxes de cette esthétique réside dans le fait qu'elle récuse tout en la convoquant la notion de transcendance, puisque la réception immanente de l'œuvre ne permet pas d'accéder à son sens alors même que « l'essentiel est que le spectateur comprenne le sens de la démarche du créateur. » ⁵ La violence signe-t-elle la fin, le terme de la représentation théâtrale, et le signe intransitif de ce nouveau théâtre, à la fois signifiant et signifié, ou fonctionne-t-elle comme voie d'accès, comme signe, à interpréter dans un registre encore et toujours sémiotique, renvoyant à un sens au-delà du choc reçu – et peut-être rendu possible par lui ?

¹ Régis Debray, *Sur le pont d'Avignon*, Flammarion, Paris, 2005, pp. 30-31.

² Carole Talon-Hugon, *op. cit.*, p. 23.

³ « La violence qui est insupportable est celle qui est gratuite, au ras des pâquerettes. Dans le spectacle ici [...] elle avait un sens. Dans une œuvre d'art la violence est toujours ouverture à un autre niveau. » Une spectatrice, *Le cas Avignon, op. cit.*, p. 37.

⁴ Jean-Loup Rivière, invité de l'émission *Tout arrive* dirigée par Arnaud Laporte sur France Culture le lundi 28 août 2006, a employé la formule à propos du spectacle *Naître* de Edward Bond, mis en scène par Alain Françon dans le cadre du Festival d'Avignon.

⁵ Vincent Baudriller, *La Croix*, 9-10 juillet 2005.

vi. *Violence gratuite ou signification politique de ce théâtre ?*

Quel est le sens, caché ou revendiqué, de la violence qui caractérise ce théâtre ? Peut-on qualifier le travail de ces artistes de théâtre politique, et si oui en quoi ? Retournant en boomerang le reproche qui leur était adressé, certains détracteurs attaquent précisément l'idéologie manifeste dans les spectacles pour son caractère rétrograde, stigmatisant notamment une conception très judéo-chrétienne d'un corps marqué par la Chute originelle :

« Vide, médiocrité, mais certainement pas comme l'ont souligné certains commentateurs, absence de sens. J'irai même jusqu'à dire que le sens et l'idéologie traversant tous les spectacles est plus que présent. Simplement ce sens, cette idéologie ne sont guère ragoûtants. Qu'est-ce que nous raconte le fameux « Chevalier du désespoir », la figure centrale de *l'Histoire des larmes*, de Jan Fabre ? Qu'est-ce que cette curieuse exaltation du corps, de son unité renvoyant à une théorie du sujet lorgnant vers le spiritualisme, avec retour au Moyen Âge, balayant les théories d'un Nietzsche ou d'un Michel Foucault ? Dans cette nouvelle configuration le sado-masochisme exalté et chez Jan Fabre et chez quelques autres prend une place centrale. Que l'on ne nous dise pas qu'il y a absence de sens. »¹

vii. *Un rejet des formes traditionnelles de théâtre politique.*

Il apparaît en tout cas évident que si ces artistes prétendent à une dimension politique, c'est dans le rejet ou la mise à distance des anciens modèles. En premier lieu, ce théâtre s'inscrit sans surprise dans le rejet catégorique du modèle théâtral et politique du théâtre à thèse, et revendique d'être un théâtre non de la réponse, mais de la question, ou plus exactement de la démultiplication de questions dont le but consiste à « donner à penser le monde »², « interroger l'humain dans ses contradictions »³, et « nous amener à nous poser des questions. »⁴ »⁵ Mais ce théâtre rejette également la forme traditionnellement privilégiée du théâtre politique dans l'institution théâtrale française, le théâtre populaire – que nous analyserons en détails en tant que seconde cité du théâtre politique. C'est ainsi en se référant à la traditionnelle fonction civique du théâtre, seule légitimation d'un théâtre public subventionné, via une interrogation de la façon dont doit se réinventer aujourd'hui la catégorie du théâtre populaire (catégorie esthétique mais aussi catégorie définie par une certaine attention au public), que Robert Abirached analyse la polémique.⁶ Et alors que les

¹ Jean-Pierre Han, « La fausse querelle d'Avignon », *op. cit.*

² G. Banu et B. Tackels, *Le cas Avignon*, *op. cit.*, p. 21.

³ V. Baudriller, *ibid.*, p. 21.

⁴ Une spectatrice, *op. cit.*, p. 36.

⁵ Carole Talon-Hugon, *op. cit.*, p. 58.

⁶ « L'histoire du Festival d'Avignon, qu'on le veuille ou non, à la fois dans la configuration des lieux, dans le style d'accueil du public, dans la demande de ce public, demeure marquée par cette idée d'un rendez-vous avec
200

détracteurs du Festival d'Avignon, agitant notamment le spectre de Vilar ¹, convoquaient à l'envi la notion de théâtre populaire ², les partisans de la programmation paraissent tous d'accord pour rejeter cette référence, le populaire, souvent assimilé dans leurs propos au populisme, prenant une connotation nettement péjorative. ³ L'argument se veut donc pour partie politique, mais il renvoie également comme nous l'avons vu à une conception différente de l'art(iste) et de sa fonction. Un tel théâtre manifeste plus globalement une rupture radicale avec le public et pas uniquement avec le public bourgeois – bien que le public de théâtre à même de comprendre ce théâtre soit d'ailleurs sociologiquement composé des classes moyennes doté d'un bon capital économique et culturel.. Un public bourgeois donc. Enfin, nous l'avons vu, ce théâtre met à distance le théâtre brechtien. S'il rejette donc les principales formes historiques du théâtre politique, qu'en est-il de son ancrage politique direct ?

viii. Un théâtre de gauche ?

Les partisans de la programmation du Festival ont abondamment stigmatisé le caractère réactionnaire des détracteurs, le qualificatif portant non seulement sur le jugement esthétique mais sur le bord politique des critiques ⁴, omettant le fait que certains commentateurs d'extrême gauche (Jean-Pierre Léonardini ⁵) se trouvaient en l'occurrence d'accord avec des journalistes écrivant dans la presse de droite (Armelle Héliot.) Dans la

le théâtre français et avec le théâtre populaire. Théâtre populaire au sens d'un théâtre d'art ouvert à tous, défini par Vilar - tout en étant ouvert à la modernité.

Or, depuis six ans, les objectifs d'origine se sont inversés : le Festival est devenu un grand événement international. Avignon a connu une transformation totale de l'esprit du lieu. On l'a bien vu cette année. Le théâtre populaire était à la marge du Festival. Je pense au travail de Jean-François Sivadier, à Olivier Py, à l'absence de Philippe Caubère dans le « in »... [...] tous les projecteurs étaient braqués sur des formes, pas inintéressantes d'ailleurs, mais dont l'accumulation était lassante. L'obsession de certains thèmes, autour de la sexualité, de la dérégulation et de la violence, a aussi posé problème. [...] » Robert Abirached, « Le théâtre de texte confronté à celui des images », *Le Monde*, 06.09.2005.

¹ « On n'a rien contre la danse, mais plus on diminue l'espace du théâtre, plus on diminue l'espace de l'ensemble. On a le droit de le déplorer. C'est là, pour le coup, que le message de Vilar serait trahi : pas pour une question d'esthétique, mais pour la perte de la réflexion collective qu'apporte le théâtre ». Jean-Pierre Léonardini. Cité par M.-J. Sirach, « Avignon, à quand une révolution au palais ? », *L'Humanité*, 19. 12. 2005.

² Olivier Py organisa le 22 mai 2006 une rencontre au Théâtre du Rond-Point intitulée « Peut-on encore parler de théâtre populaire ? » avec la participation de Christian Esnay, Denis Guénoun et Jean-François Sivadier.

³ Nous pensons notamment au titre évocateur de l'article de Jean-Pierre Tolochard, « Le ver du populisme », in *Le cas Avignon 2005, op. cit.*, p. 97.

⁴ Nous pensons notamment aux propos de Bruno Tackels stigmatisant la « France moisie » et mettant explicitement en relation la polémique du Festival, le Non au référendum et l'accession au Second tour de l'élection présidentielle de Jean-Marie Le Pen le 21 avril 2002, lors de la rencontre organisée le 15 décembre 2005 par Chantal Meyer-Plantureux à la Maison de la Photographie, en présence de Bruno Tackels, Georges Banu, Jean-Pierre Léonardini et Régis Debray.

⁵ L'idée d'être jugé réactionnaire stimula s'il en était besoin la verve du critique communiste : « Dans le fond, c'est la démarche du critique qui vous dérange. Avant, j'étais stalinien ; aujourd'hui, je serais un vieux réactionnaire. On ne peut défendre un Festival médiocre en soutenant qu'il témoigne d'une rupture épistémologique. Surtout que Jan Fabre n'est pas un perdreau de la dernière nichée : s'il représentait l'avant-garde, ça se saurait ! » Jean-Pierre Léonardini. Cité dans « Avignon, à quand une révolution au palais ? », *op. cit.*

mesure où les artistes eux-mêmes incitent comme nous l'avons vu à ne pas appréhender leurs spectacles en les découplant d'une démarche existentielle, notre analyse de la dimension politique de leur théâtre ne saurait donc faire l'économie de leurs faits et gestes publics extra-scéniques. A ce titre la perception de Jan Fabre, qui voit dans l'édition 2005 « un festival contre le populisme et contre la droite, par les questions qu'il a soulevées »¹ et estime avoir lui-même combattu « sur les barricades »², se doit selon nous, de tenir compte de son attitude à l'égard d'un combat politique qui, bien que très peu médiatisé et marginalisé, étouffé par la rumeur de la polémique artistique, fut cependant âprement mené durant cette même édition, le combat des artistes et techniciens du spectacle contre le nouveau protocole des intermittents. Quand il revient sur le Festival, Jan Fabre rappelle incidemment que le spectacle *Histoire des Larmes* fut « créé à Avignon dans des circonstances difficiles (la première fut bloquée pendant quarante minutes par les intermittents.) »³ La cible politique de Jan Fabre est l'extrême droite flamande (le siège de sa compagnie *Troubleyn* se situe d'ailleurs sur les terres nationalistes du *Vlaams Belang*) mais pour le reste, ses prises de positions politiques paraissent peu abondantes et non systématiquement ancrées à gauche, ce dont témoigne également son discours sur l'art, peu conforme aux positions traditionnelles de la gauche en matière culturelle. En dernière analyse, si la violence de ce théâtre peut être considérée comme politique, c'est en tant qu'elle constitue une crise de la représentation théâtrale qui serait le reflet d'une crise de la (représentation de la) politique.

¹ Article intitulé « Avignon : Jan Fabre réplique » mis en ligne sur le site de *La Libre Belgique* le 18/11/2005.

² *Idem.*

³ *Idem.*

Conclusion sur l'esthétique de la violence et sur la polémique d'Avignon.

Cette esthétique de la violence se veut du même mouvement une violence faite à la notion de représentation et une violence faite aux esthétiques passées, de la dramaturgie aristotélicienne (les tragédies contemporaines, loin de constituer l'assise mentale du politique, fondent son impossibilité en oblitérant toute émergence d'une communauté humaine), de la dramaturgie hégélienne (refus de « l'apaisement éthique »¹ et du « contentement »² du spectateur par l'émergence d'une vérité qui vient clore la fable) mais aussi et surtout épique (la décomposition et l'inachèvement de la fable épique venaient dire la nécessité de l'action directement politique et faisaient directement déboucher le théâtre sur la possibilité de changer le monde. Il importe donc de corrélérer étroitement crise de la représentation esthétique et crise de la représentation politique : cette esthétique émane de l'ère mentale et civilisationnelle qui s'ouvre dans les années 1970, marquée par une crise de la représentation politique et réciproquement de la représentation théâtrale :

« Comme le souligne Michel Deutsch : "Aujourd'hui, la représentation (dans le triple sens de déléguer, de placer devant, de rendre présent à nouveau...) est en crise. Donc, que je le veuille ou non, je suis condamné à travailler cette crise de la représentation." ³ Si l'on considère que la problématique esthétique de la représentation consiste à penser "la représentation comme régime de pensée de l'art, de ce qu'il peut montrer, de la façon dont il peut le montrer et du pouvoir d'intelligibilité qu'il peut donner à cette monstration." ⁴ [...] Ce qui est en jeu, c'est l'effondrement de l'image du monde. Tant dans ses pouvoirs d'imitation et dans sa dimension réflexive, que dans ses pouvoirs d'exposition. »⁵

Le théâtre postpolitique vise en définitive à fonctionner comme un garde-fou de la conscience contemporaine, et c'est pour cette raison qu'il se devrait d'être violent :

« Un conte africain dit qu'un arbre produisait deux types de fruits. Les uns étaient savoureux et comestibles, les autres sur une autre branche, infects et mortels. Longtemps les hommes s'accommodèrent de cela en apprenant à tous sur quelle partie de l'arbre il fallait cueillir les fruits. Un jour, il fut décidé de se séparer de la branche inutile. On la coupa. L'arbre mourut aussitôt. Ce mal lui donnait la sève. Venons-en au théâtre public, auquel il est souvent reproché par les temps qui courent de faire de la dérégulation un culte, de la souffrance mise en scène une obsession et de la noirceur sa couleur préférée. [...] Coupons la branche de la visibilité du mal et vivons dans la béatitude des corps à

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique, (Vorlesung über die Ästhetik* (1832-édition posthume), in *Werke*, tome XV, édité par Eva Moldenhauer et Karl Markus Michel, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, trois volumes), trad. Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenk, Aubier (Bibliothèque philosophique), trois volumes, 1997. vol. III, p. 518.

² *Ibid*, p. 516.

³ Michel Deutsch, *Le théâtre et l'air du temps, Inventaire II*, L'Arche, Paris, 1999, p. 106.

⁴ Jacques Rancière, « S'il y a de l'irreprésentable », *L'art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer*, Rencontres à la maison d'Izieu, « Le genre humain », Seuil, Paris, décembre 2001, p. 81.

⁵ Catherine Naugrette, *Paysages dévastés, op. cit.*, p. 67.

consommer. Le risque d'équarrissage annonce une pauvreté plus large. Faire croire qu'on en avait fini avec les figures du mal reviendrait à éliminer la figure humaine sous toutes ses formes. Le XX^e l'a prouvé, corps et biens. »¹

La parabole utilisée par R. Cantarella est significative de la justification moins politique que morale de cette esthétique de la violence, fruit d'un monde chaotique et incompréhensible, et qui ne réfléchit pas sur ce monde mais le réfléchit, l'exprime. Dans ce théâtre-réalité, mimétique de la relation directe entre l'individu dépolitisé et la violence du monde, le corps – de l'acteur et du spectateur – devient le réceptacle d'un choc qui n'est plus médiatisé par la réflexion critique et la mise à distance, les convulsions d'un corps nu incarnant en quelque sorte le chaos herméneutique comme le martyr du sens et de l'humanité. Cette définition du théâtre repose sur un pessimisme anthropologique et politique, mais aussi sur une conception religieuse du « corps-souffrance » pour reprendre la formule de C. Naugrette. Il y est moins question des fautes politiques que de la faute de l'Homme, dans un théâtre plus philosophique et métaphysique que politique et esthétique, du fait du déplacement précédemment évoqué de l'œuvre vers l'artiste, qui « met brutalement en crise nos consciences et nous oblige à prendre un questionnement critique face au monde. »² Ainsi E. Bond met bien la notion de conflit au fondement du théâtre, mais le pose en termes non plus politiques mais axiologiques :

« Le site du théâtre est l'agôn [...]. L'agôn se produit toujours dans la situation extrême. Toujours à cette extrémité deux opposés se font face : l'humain et l'inhumain. Dans l'agôn, ils se mènent l'un l'autre à leur extrémité. Ils ne peuvent partager le monde. La mise en jeu de cela a toujours été l'objet du théâtre. Les acteurs portent le fardeau de l'humanité. Dans l'agôn, le public choisit l'humanité ou la vengeance sur l'humain. »³

La violence, la provocation dont font montre ces artistes peuvent s'expliquer peut-être par le sentiment de rage éprouvé face à la découverte de l'incapacité du théâtre à changer le monde. Et ce doute du théâtre quant à sa propre efficacité en tant qu'action politique s'accompagne d'un autre, plus omniprésent encore, celui concernant la possibilité et le bien-fondé de porter un regard global, une critique systémique, sur ce monde.

¹ Robert Cantarella, « Le mal public », *Frictions, Ecritures - théâtres*, n°3, automne-hiver 2000, p. 11.

² A. Berfolini, *Le cas Avignon, op. cit.*, p. 174, cité par C. Talon-Hugon, *op. cit.*, p. 58.

³ Edward Bond, « Des gens saturés par l'univers », *LEXI/textes 4, Inédits et commentaires*, Théâtre National de la Colline, L'Arche éditeurs, Paris, 2000, pp. 117-118.

Enjeux esthétiques et politiques de la « crise de la représentation » à l'œuvre dans la cité du théâtre postpolitique.

La crise de la représentation esthétique à l'œuvre dans la cité du théâtre postpolitique peut s'entendre comme la conséquence d'une crise de la représentation politique, à la fois au sens où la classe politique censée représenter le peuple dans notre démocratie est remise en cause par la société civile, artistes compris, et au sens où l'idée même d'une représentation du monde est également remise en cause. Le fondement de la représentation théâtrale s'est donc affaïssé à mesure que s'est effondrée l'idéologie moderne née des Lumières : la foi dans la raison et dans l'humanité, dans l'histoire et dans le progrès, fondait la possibilité d'une action politique de type révolutionnaire, visant à changer le monde. Et le théâtre pouvait alors puiser dans cet espoir pour fonder une représentation conçue comme propédeutique de la réalité, voire de l'action politique. A l'inverse, la cité du théâtre postpolitique, dont le principe supérieur commun est un pessimisme anthropologique et politique radical, s'inscrit dans le mouvement philosophique post-moderne et réinvestit fortement la référence à la Shoah désormais déshistoricisée, considérée comme la preuve non plus de la nécessité de l'action politique mais de l'impossibilité de l'humanisme, de l'histoire et de la politique. Ce pessimisme anthropologique laisse ouvertes deux postures. La première consiste en un repli sur la sphère esthétique : il ne saurait y avoir de révolution qu'esthétique désormais et le référent du réel est tout simplement évacué. Cette posture nous intéresse en tant que discours de légitimation car l'argumentation s'articule au politique pour justifier l'évacuation de la politique. L'autre posture nous intéresse d'autant plus qu'elle est non seulement largement présente en tant que discours de légitimation mais aussi en termes de spectacles. Elle consiste à regarder le monde non plus en face mais de l'intérieur, dans un abandon de la position surplombante. Plusieurs options se dessinent alors : se focaliser sur le changement de paradigme du théâtre et dire l'impossibilité de dire le monde, ou exprimer le caractère incohérent et contradictoire du monde. Cette volonté se reflète alors dans l'abandon de la fable ou du personnage transformés en kaléidoscope. La décomposition revêt une forte portée intertextuelle et l'on peut à ce titre qualifier le théâtre postpolitique d'esthétique des ruines.

Ce théâtre qui théorise la rupture radicale n'en est pas moins pétri de références à l'histoire théâtrale, singulièrement au drame, qu'il soit aristotélicien ou épique, et il fait jouer l'un contre l'autre ces deux modèles, comme des citations dont le recyclage ne sert qu'à creuser davantage le fossé anthropologique infranchissable qui les en sépare. Cette dé-

construction généralisée est aussi source de violence. La décomposition de la fable et du personnage, ajoutés à l'abandon du principe du point de vue globalisant et distancié, engendrent des écritures scéniques qui fragmentent le sens et les êtres, qui ne représentent plus mais présentent la violence, éprouvée par l'acteur et par le spectateur. Le théâtre postpolitique déconstruit donc également le pacte scène / salle, et cette nouvelle réception programmée par les spectacles, qui mise sur l'inconfort voire le choc, génère parfois des malentendus mais aussi des rejets. Car l'idée que la présentation du pire l'empêchera d'advenir, l'ambition du théâtre postpolitique de fonctionner comme instrument de veille en quelque sorte, n'est pas comprise par tous, d'autant moins que les spectacles ne travaillent pas toujours la question de la jouissance qu'il y a à présenter « le Mal. »

Le théâtre postpolitique contemporain peut en définitive se définir par l'ambivalence de sa relation au politique, référence maintenue pour être sans cesse minée de l'intérieur, centre en creux d'esthétiques et de discours de légitimation qui, soit opèrent sur le mode du repli, soit sur le mode méta-discursif, soit sur le mode de l'atomisation du politique et de l'humain, décrivant un monde fragmenté comme l'est l'humanité. Davantage qu'un théâtre qui interroge le sens de l'humain, il nous semble que c'est un théâtre de l'inhumanité qui veut témoigner de l'absence de sens, de l'impossibilité d'un sens, et donc d'une histoire, comme de l'Histoire – un théâtre politique paradoxal, donc. Toute une série d'événements politiques internationaux depuis la Seconde Guerre Mondiale : les totalitarismes et l'effondrement de l'idéologie marxiste – mais également des phénomènes politiques plus diffus, à l'échelle nationale – la crise démocratique de la V^{ème} République, l'effondrement du militantisme et des corps intermédiaires, l'aplanissement du clivage gauche / droite, la professionnalisation et la dépolitisation des acteurs culturels et des artistes – expliquent l'ampleur du phénomène que recouvre aujourd'hui sur les scènes comme dans les débats le théâtre « d'après la catastrophe » et plus largement l'ensemble des dramaturgies, écritures scéniques et discours d'artistes que nous avons regroupé sous le terme « théâtre postpolitique. » Mais c'est moins en tant que conséquence inéluctable qu'en tant qu'interprétation idéologique de ces données socio-historiques que le théâtre postpolitique doit être pensé. En effet, le théâtre – artistes et membres de l'institution théâtrale – ont activement participé à la redéfinition de l'art et de la culture. Et, à partir d'une interprétation différente des mêmes événements, et d'une réflexion parallèle sur la notion d'humanité, tout un autre pan du théâtre contemporain français va poser la nécessité ravivée d'un théâtre politique oecuménique, au travers notamment de la référence à la notion de service public.

PARTIE II. LE THEATRE

POLITIQUE

OECUMENIQUE.

THEATRE POPULAIRE DE

SERVICE PUBLIC ET THEATRE

D'ART.

« C'était comme une renaissance du Front Populaire sous la forme du théâtre [...]. L'essentiel fut la substitution du public à l'opinion publique. On passait par dessus les journaux, on s'adressait – ou bien on croyait s'adresser – aux gens eux-mêmes [...]. Oui, cela participait bien d'une recherche de la démocratie véritable. » Antoine Vitez, Public et opinion publique, 17 février 1980.

Introduction : Enjeux contemporains de la référence à un théâtre populaire comme art de service public.

a. L'actualité d'une formule polémique.

La polémique suscitée par l'édition 2005 du Festival d'Avignon peut s'appréhender nous l'avons vu ¹ comme un conflit des héritages, et les positions des protagonistes ont souvent été renvoyées à des couples antagonistes : théâtre de texte vs théâtre d'image, esthétique du beau et du plaisir vs esth-éthique de la violence et de la souffrance... et théâtre d'avant-garde vs théâtre populaire. La polémique d'Avignon a de fait conduit à une reviviscence du débat autour du « théâtre populaire », prouvant que la formule était toujours bien vivante, à la fois au sens où certains la revendiquent explicitement et entendent l'actualiser, et au sens où elle ne fait pas l'unanimité. Toujours remise en question et en chantier, elle ne semble donc pas fossilisée dans un usage figé et consensuel. L'on a assisté depuis l'été 2005 à une floraison de débats publics questionnant cette formule.

La première rencontre « Après Avignon, le théâtre à vif », organisée au Théâtre de la Bastille en partenariat avec France Culture (avec entre autres Bruno Tackels, Marie-José Mondzain) le 15 octobre 2005, passait délibérément sous silence dans son titre la référence à un théâtre populaire jugé au mieux passéiste, au pire rongé par « le ver du populisme » comme le suggère l'un des articles du *Cas Avignon* ². Cet ouvrage comme cette première rencontre tranchaient donc le débat au profit d'une réactivation de la notion d'avant-garde. En réponse se tint le 08 décembre 2005 à la Maison Européenne de la Photographie la rencontre *Avignon 2005 : Et après ?* animée par Chantal Meyer-Plantureux et Régis Debray, avec les « pro-» ³ – favorables à la programmation du festival – Georges Banu et Bruno Tackels, pour lesquels la notion a tout simplement perdu toute signification, tandis que les « anti- », parmi lesquels Jean-Pierre Léonardini et Jean-Pierre Han, contestaient cette conception, revendiquant un théâtre populaire comme théâtre de service public et se réclamant d'un héritage critique de Jean Vilar. Mais « peut-on encore parler de théâtre populaire ? » Tel était le questionnement orchestré près d'un an plus tard, le 22 mai 2006, par Olivier Py et Jean-Michel Ribes dans le cadre de la Grande Parade de O. Py au Théâtre du

¹ Voir supra, partie I, chapitre 4, 3. c.

² Jean-Pierre Tolochard, « Le ver du populisme », Georges Banu et Bruno Tackels (sous la direction de), *Le Cas Avignon*, Vic La Gardiole, L'Entretiens, 2005, p. 97.

³ Nous reprenons ici par commodité la désignation qui se fit jour alors : les « pro-» étant favorables à la programmation du Festival, par opposition aux « anti-».

Rond-Point en juin 2006 (avec Christian Esnay, Denis Guénoun, Jean-François Sivadier). Le cadre de la *Fête de l'Humanité* semblait propice à une posture plus affirmative, aussi le débat qui y fut animé le 17 septembre 2006 par Marie-José Sirach entourée de Marie-José Mondzain, Jean-Pierre Léonardini et Eric Lacascade, s'intitulait-il « Théâtre populaire : mythe, utopie, réalités ». Mais c'est cependant le doute quant à l'actualité de la référence qui paraît dominer aujourd'hui, ce dont témoigne l'omniprésence de la formulation interrogative, visible encore dans la dernière rencontre recensée à ce jour, « Un théâtre populaire est-il encore d'actualité ? », qui a eu lieu au Centre Dramatique National de Montreuil le 19 octobre 2006 (avec Catherine Marnas, Irène Bonnaud, Bruno Tackels, Christian Esnay, Bertrand Ojilvie) dans le cadre de la programmation de *Sainte-Jeanne des Abattoirs* par Catherine Marnas. La polémique d'Avignon nous paraît emblématique de l'état des lieux du « théâtre populaire », et plus exactement, de la **référence au théâtre populaire comme discours de légitimation du théâtre**. Le camp des détracteurs rejette la formule tant pour des raisons esthétiques – préférence pour l'avant-garde – que pour des motifs idéologiques – le populaire serait toujours condamné à sombrer dans le populisme. A l'inverse, d'autres artistes revendiquent la filiation avec l'illustre lignée vilarienne, mais sont tout à fait conscients de la difficulté à incarner l'idéal du théâtre populaire aujourd'hui, ce qui explique sans doute l'omniprésence de la posture réflexive.

b. Une formule polysémique selon les utilisateurs et selon les époques.

Au-delà de l'effervescence conjoncturelle, le nombre de ces rencontres témoigne ainsi de la vivacité des réflexions autour de la formule, mais aussi des ambiguïtés qui l'entourent. S'impose le constat initial d'une omniprésence de la référence au « théâtre populaire » parmi les artistes, les critiques, mais également celui d'une certaine familiarité du public de théâtre voire du grand public avec le terme. Au sein de la galaxie de formules connexes à celle de « théâtre politique », celle de « théâtre populaire » peut ainsi paraître de prime abord la plus universelle de toutes, car employée par le plus de catégories d'utilisateurs, mais tous ne désignent en réalité pas le même objet. Les chercheurs renvoient à une réalité historique, qu'ils tentent de circonscrire, de dater et d'appréhender dans son évolution et sa complexité, tandis que les artistes, le public et le grand public font jouer la référence en termes de valeur, le plus souvent associée au nom de Vilar et/ou à l'idée d'un théâtre de service public, parfois à ceux de Copeau, du Cartel ou de Rolland, et à l'idéal du *Théâtre du Peuple* de Bussang, toujours en activité aujourd'hui.¹ L'expression sert parfois alors le culte nostalgique d'un

¹ Bien que le Théâtre du Peuple de Bussang soit régi par une association loi 1901, et ne s'inscrive pas directement dans l'institution théâtrale, il bénéficie de subventions des DRAC et le bâtiment est propriété de

âge d'or au nom duquel juger – et sévèrement encore – le présent, et l'histoire se fait en ce cas volontiers mythe. La formule est enfin utilisée par les pouvoirs publics, car elle sert aujourd'hui encore de fondement au financement public du théâtre.

Or l'idéal de démocratisation de l'accès au théâtre, qui avait présidé à son institutionnalisation comme service public, a fait long feu depuis des années, et la situation est telle à présent que se pose avec une acuité sans précédent la question de la légitimité du financement public, quand seulement 16 % de la population va au théâtre.¹ C'est ce facteur essentiel qui explique qu'après l'élargissement massif de la notion de culture et « l'idéologie esthétique »² des années 1980, les années 1990 soient celles d'une réaffirmation du « théâtre populaire » tant par les pouvoirs publics que par certains artistes reconnus dans l'institution. Deux moyens essentiels sont ainsi convoqués, d'une part l'articulation des formules « théâtre d'art » et « théâtre populaire » soucieux de sa vocation de service public, et d'autre part l'élargissement des territoires de l'action culturelle prise en charge par les pouvoirs publics.

c. La cité du théâtre politique œcuménique.

Cette cité distingue l'engagement artistique et l'engagement politique, et privilégie le premier sur le second, aussi son **principe supérieur commun, que l'on pourrait synthétiser par la formule « théâtre d'art-service public », repose sur une inscription dans l'histoire théâtrale**, et non sur un pessimisme anthropologique et politique radical comme dans la cité du théâtre postpolitique. Le théâtre est défini comme un art ontologiquement politique, mais essentiellement en ce qu'il rassemble une communauté et en ce qu'il s'inscrit dans le cadre de l'action publique par les pouvoirs politiques. Sa dimension politique tient à sa définition du peuple comme ensemble de la communauté des citoyens d'une nation. On a beaucoup défini ce théâtre comme un théâtre qui rassemble. Il nous paraît plus précis encore de le définir comme un théâtre œcuménique. L'œcuménisme désigne originellement le mouvement favorable à la réunion de toutes les Eglises chrétiennes en une

l'Etat. De plus, ce théâtre dont les créations sont toujours issues d'une collaboration entre amateurs et professionnels, s'inscrit de plus en plus fortement depuis la fin des années 1990 dans le paysage théâtral institutionnel français, par le biais de ses directeurs et des metteurs en scène qu'il accueille. Citons comme hôtes du Théâtre du Peuple de Bussang des metteurs en scène comme Olivier Py, Cécile Garcia-Fogel, Jean-Yves Ruf, Joël Jouanneau, des pièces de Biliana Srbljanovitch ou Hanoch Levin, des spectacles d'élèves du TNS. Les mises en scène de Christophe Rauck, directeur du Théâtre de Bussang de 2003 à 2006, sont jouées régulièrement au Théâtre de la Cité Internationale à Paris, et son prédécesseur François Rancillac est un auteur et un metteur en scène connu et reconnu. On peut toutefois souligner le décalage qui se fait jour entre les versions des spectacles créées sur place et celles, uniquement composées de professionnels, qui partent en tournée.

¹ Source : Janine Cardona et Chantal Lacroix, *Les Chiffres clés de la culture*, Paris, La Découverte, 2006.

² Formule de Philippe Ivernel, in « Postface », in Paul Biot, Henry Ingberg et Anne Wibo (études réunies par), *Le théâtre d'intervention aujourd'hui, Etudes Théâtrales*, n°17, 2000, p. 138.

seule ¹, ce qui suggère certes l'idée de rassemblement et d'aspiration à l'universel, mais au sein d'une communauté fondée sur un principe d'exclusion – puisque le rassemblement se fait uniquement pour les églises chrétiennes. La transposition au théâtre politique fonctionne à la fois du fait de la référence à la sphère religieuse, qui n'est pas absente de la définition de la culture et du théâtre à l'œuvre dans cette cité, et de la définition du politique qui y a cours – centrée sur la déclaration universelle des droits de l'homme.

Pour cerner au plus près la composition de la cité du théâtre politique œcuménique, il nous paraît nécessaire de commencer par un retour en arrière, afin de comprendre les deux morceaux d'histoire théâtrale en forme de mythes fondateurs sur lesquels se fonde le théâtre politique œcuménique : le théâtre antique d'une part, l'âge d'or du « théâtre populaire » de la fin du XIX^e siècle aux années 1960 de l'autre. Se dégage de cette histoire mythifiée une conception du théâtre comme service public destiné à l'ensemble des citoyens et comme un art « ontologiquement politique », par opposition à la définition de la politique et du théâtre politique à l'œuvre dans la quatrième cité (chapitre 1). Cette conception débouche sur une définition paradoxale de l'artiste, qui centre ses spectacles sur la quête esthétique mais se définit par ailleurs comme citoyen engagé doté d'un rôle politique spécifique au sein de la Cité. Dans cette mesure, l'évolution de la situation politique nationale, européenne et internationale depuis 1989, constitue un élément clé de compréhension de cette cité, comme nous le verrons ensuite (chapitre 2) avant de nous concentrer sur les œuvres proprement dites produites durant cette période par cette cité qui fait sienne la formule de « théâtre d'art » (chapitre 3).

¹ Dictionnaire *Le Petit Robert de la langue Française*, p. 1769.

Chapitre 1 : Le théâtre politique œcuménique

ou l'inscription dans une histoire théâtrale

mythifiée.

Si la cité du théâtre postpolitique se fondait sur un pessimisme anthropologique et politique, la cité du théâtre politique œcuménique prend sa source dans une interprétation de l'histoire théâtrale, et particulièrement, dans la mythification de deux moments aux contours chronologiques plus ou moins précis, « l'Antiquité » d'une part, et « l'âge d'or du théâtre populaire » de l'autre. Et, de l'un à l'autre, le fil serait tendu tant par une parenté dans la conception de la vocation politique du théâtre, que par une proximité esthétique, parenté qu'accrédite le fait même que le second modèle se soit explicitement revendiqué héritier du premier, comme en témoigne le titre d'un ouvrage écrit entre autres par Paul Puaux, le fidèle compagnon de Jean Vilar dès les premières heures du festival : *L'aventure du théâtre populaire, d'Epidaure en Avignon*.¹ C'est dans cette lignée de théâtre populaire que s'inscrit et se fonde la cité du théâtre politique œcuménique, aussi importe-t-il de revenir très précisément sur chacun de ces modèles, afin de faire l'archéologie pourrait-on dire de cette cité, pour ensuite déterminer les enjeux des écarts entre la réalité historique de ces modèles et les relectures successives, et mieux comprendre ainsi la conception du politique et la fonction politique du théâtre qui sont à l'œuvre dans cette cité, de même que les enjeux esthétiques qui en découlent.

¹ Melly Puaux, Paul Puaux, Claude Mossé, *L'aventure du théâtre populaire, d'Epidaure en Avignon*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996.

1. Le « théâtre antique », mythe fondateur d'un théâtre ontologiquement politique... Et complexité matricielle de cette notion.

a. Une référence omniprésente chez les artistes, la critique et les acteurs culturels.

Le théâtre antique constitue en termes esthétiques, à travers l'alternative entre tragédie et comédie, une fondation du théâtre en général. Mais la référence se trouve aussi et surtout convoquée, aujourd'hui encore, dans les discours de légitimation des artistes, et sert à fonder l'idée que le théâtre constitue l'art politique par excellence et par nature, et constitue une instance du débat démocratique, via notamment le parallèle avec l'*agora* considérée comme premier « espace public ». Il semble que la lecture contemporaine de cette période constitue par ailleurs une des causes de la relative interchangeabilité de l'expression de théâtre politique avec d'autres, telles celle de « théâtre populaire », et celles de « théâtre civique » ou « théâtre citoyen. » L'étude de cette époque s'avère donc primordiale, moins en tant qu'objet historique que comme mythe fondateur sur lequel s'est construit l'histoire du théâtre occidental en général et de tout théâtre ayant une quelconque prétention d'ordre politique, le terme revêtant alors l'acception lâche d'affaires de la Cité.

Le détour par l'analyse du théâtre antique s'impose donc pour saisir les enjeux du théâtre politique contemporain, à la fois pour une raison propre au champ politique – le fait que la démocratie athénienne est considérée comme la matrice des démocraties modernes – et pour une raison endogène au champ théâtral, parce que nombre d'artistes et de commentateurs contemporains y font référence comme à l'origine du théâtre occidental en général et plus précisément, pour le dire avec Bernard Dort, d'une « vocation politique [ontologique] du théâtre. »¹ La référence antique opère bel et bien à la manière d'un mythe, à la fois récit fondateur d'une conception du théâtre et référence non explicitée parce qu'évidente, revendiquée mais aussi parfois inconsciente. Ariane Mnouchkine, s'inscrit explicitement dans la filiation avec l'Antiquité, dans le choix de ses pièces comme *Les Atrides*, dans le choix de la forme tragique pour une création comme *La Ville Parjure ou le réveil des Erinyes* et enfin dans son discours comme en témoigne encore son livre d'entretiens avec Fabienne Pascaud.² La référence au théâtre antique comme matrice du

¹ Bernard Dort, « La vocation politique », 1965, publié in *Théâtres réels*, Paris, Seuil, 1986.

² Ariane Mnouchkine et Fabienne Pascaud, *L'art du présent*, Entretiens, Plon, 2005.

théâtre comme art politique nourrit également les manuels, les encyclopédies et les histoires du théâtre. En témoigne notamment le fil historique tissé par Philippe Ivernel jusqu'à la période révolutionnaire :

« Puisque l'adjectif politique dérive d'un substantif grec, polis, désignant la cité, tout théâtre s'inscrivant au sein de la collectivité est forcément politique. Cela vaut, d'abord, bien entendu, pour la tragédie hellénique du V^e siècle av. J.-C., dans la démocratie athénienne, où les fonctions religieuses, culturelles et proprement civiques des grandes fêtes en l'honneur de Dionysos ne se laissent pas dissocier [...] »¹

La référence au théâtre grec anime enfin la conception de nombre d'acteurs de la politique culturelle, qu'il s'agisse des hommes politiques les plus soucieux des questions culturelles et artistiques, tel le créateur des Etats Généraux de la Culture Jack Ralite, sénateur communiste, maire d'Aubervilliers, ami de Vilar et de Vitez², et soutien du directeur du CDN Didier Bezace – lui-même ardent défenseur d'un théâtre populaire³, ou encore de nombreux travailleurs de la culture. L'omniprésence de la référence au théâtre antique, directe ou médiatisée par les chantres du théâtre populaire du XX^e siècle a d'ailleurs fini par en agacer certains, et a ainsi été critiquée comme mystification déconnectée du présent et souvent génératrice d'un discours passéiste :

« On persiste à penser que le théâtre doit être central, un lieu de citoyenneté, de démocratie, de rassemblement social ; on se fantasme à Athènes au temps de Sophocle, on parle de Cité, de citoyens, c'est ahurissant : à croire que nous sommes dans le même genre de structure sociale, que le théâtre peut avoir aujourd'hui le sens et la fonction qu'il avait à l'époque. Il y a de nombreux mythes entourant le théâtre qui me laissent sceptique : ainsi l'idée qu'il serait politique du seul fait qu'il rassemble des individus face à d'autres individus. Or la communauté qu'il engage aujourd'hui n'a plus rien à voir avec la polis, elle n'est plus qu'un rassemblement de singularités quelconques, comme dit Agemben, et de cette communauté on ne peut rien dire, rien inférer, rien conclure : il faut arrêter de rêver à la communion des foules, aux spectacles fédérateurs ou à l'éducation du peuple. [...] »⁴

Il importe donc de mettre à distance cette construction rétrospective et d'interroger les données fournies par les historiens, afin de confronter autant que faire se peut les deux visages, historique et mythique, de cette origine autant fantasmée que réelle. Le plus souvent, la référence au théâtre antique inclut en fait uniquement le théâtre grec du V^e siècle av JC et se réduit souvent au seul modèle de la tragédie. De fait, la comédie latine constitue un

¹ Philippe Ivernel, « Théâtre politique », in *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Bordas, 1991, p. 664.

² Jack Ralite, *Complicités avec Jean Vilar et Antoine Vitez*, Paris, éditions Tirésias, 1996.

³ Lire à ce sujet Didier Bezace, « A Aubervilliers, quarante ans de théâtre populaire en banlieue », *Le Monde*, 03 Janvier 2006.

⁴ Joris Lacoste, « L'événement de la parole », in *Mouvement*, n°14, cahier spécial « Place aux écritures ! La "parole vive" du théâtre », 2001, pp. 13-14.

modèle dramaturgique, historique et géographique radicalement distinct, fondateur d'une autre définition du théâtre politique, que les artistes de théâtre contemporain convoquent comme forme et comme mode d'adresse au spectateur, mais non pas comme discours de légitimation.

b. La tragédie grecque ou le théâtre comme « assise mentale » du politique ?

Notre réflexion prend appui sur les travaux de Christian Meier, qui articulent la naissance du modèle politique démocratique en Grèce ancienne (V^e siècle av. J.-C.) à la naissance du modèle esthétique de la tragédie. Dans son ouvrage *La tragédie grecque comme art politique*¹ l'auteur définit la tragédie grecque comme art politique moins par les thèmes qu'abordent les pièces – quoique l'auteur étudie les références à l'actualité politique athénienne et leurs fonctions dans différentes tragédies d'Eschyle, Sophocle et Euripide – que par le fait que l'esthétique tragique et les représentations théâtrales telles qu'elles rythment la vie publique athénienne constituent le cadre dramaturgique et l'espace-temps dans et par lesquels s'élabore ce qu'il nomme « l'assise mentale du politique. »

Meier postule que les représentations des tragédies remplissaient une fonction proprement politique et s'adressaient aux spectateurs non en tant qu'amateurs de théâtre mais en tant que corps civique, voire que les tragédies oeuvraient à constituer la communauté en corps civique, faisant se rencontrer « la pensée traditionnelle, mythique, et la nouvelle rationalité, la culture populaire et la culture des élites. Ne peut-on penser qu'elle a servi à rejouer sans cesse sur le mode du mythe ce qui occupait le citoyen en tant que tel ? »² Toute la démonstration de C. Meier procède d'une comparaison entre deux lieux publics de la Cité dont il postule qu'ils fonctionnent sur le même mode, l'*agora* et le théâtre. Il importe donc d'examiner en lui-même le modèle de l'*agora* pour mieux comprendre les fondements mais aussi les limites éventuelles de la comparaison avec le théâtre en Grèce ancienne, mais aussi et surtout la légitimité qu'il y a à transposer une telle comparaison à l'époque politique et théâtrale contemporaine.

¹ Christian Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*, trad. Marielle Carlier, Histoire, Les Belles Lettres, 1999.

²*Ibid*, p. 10-11.

i. L'Agora.

L'élaboration du modèle démocratique tel qu'il se construit après les réformes de Clisthène repose sur un principe d'égalité des individus et donc d'égalité de parole entre les citoyens. L'idéal fondateur de la démocratie est le principe d'*isonomia*, qui implique que la Cité ne fait plus appel ponctuellement à un personnage extérieur pour dénouer les crises mais au contraire « résout ses problèmes grâce au fonctionnement normal de ses institutions, par le respect de son propre *nomos*. »¹ Désormais la cité s'organise comme « un espace politique homogène, où le centre seul a valeur privilégiée, précisément parce que, dans leur rapport avec lui, toutes les positions diverses qu'occupent les citoyens apparaissent symétriques et réversibles. »² **La naissance du politique comme champ d'action spécifique s'accompagne donc de la naissance d'une communauté des citoyens, c'est-à-dire de la fondation d'une identité commune politique remplaçant les appartenances traditionnelles hiérarchisées, familiales et claniques.** Et le centre de l'espace politique, c'est l'*agora*, cet « espace public et ouvert » situé au centre de la Cité.³ Le développement des discussions publiques détermine la naissance en chaque individu d'une conscience citoyenne, sphère publique en chaque individu. Ainsi c'est le lieu, l'*agora*, qui conditionne un mode de discussion spécifique entre égaux, lequel va ensuite contaminer d'autres lieux publics, et au premier chef le théâtre, autre lieu public de parole et de réunion de la communauté.

ii. Théâtre et agora, deux lieux publics pour une même fonction d'élaboration du modèle politique ?

Il importe à présent d'examiner les enjeux de la comparaison entre ces deux lieux de parole comme espaces de construction du débat politique. Christian Meier justifie son hypothèse d'une fonction politique de la tragédie avant tout par le contexte politique de la Grèce au V^e siècle av. J.-C., période de naissance de la démocratie athénienne et de transformation radicale du système de gouvernement de la Cité.⁴ Il s'agit donc d'une période de révolution politique bien que le processus s'opère sans violence, d'une période de transition, donc de coexistence conflictuelle entre deux ordres, l'ancien et le nouveau, *mythos* et *logos*, entre l'ordre religieux de communion et l'ordre politique de communication rationnelle, entre un ordre non-discuté du toujours déjà là et un ordre à fonder, autrement dit

¹ Jean-Pierre Vernant, « Espace et organisation politique en Grèce ancienne », in *Mythe et pensée chez les Grecs*, La Découverte / Poche, 1998, p. 239.

² *Ibid*, p. 240.

³ *Ibid*, p. 241.

⁴ Christian Meier, *op. cit.*, p. 196.

entre un ordre anté-politique et anti-politique et le nouvel ordre politique, l'argumentation étant nécessaire pour convaincre les citoyens qui désormais seront acteurs de l'ordre qui les gouverne, sujets au double sens de celui qui agit et celui qui subit, qui accepteront l'ordre politique parce qu'ils auront été convaincus de sa nécessité et de son bien-fondé. C'est donc sous l'angle directement politique que Meier pose la question de la nécessité de la tragédie.¹

C'est sous un angle différent que Jean-Christophe Bailly pense les rapports entre théâtre et *agora*, mais il insiste tout autant sur l'importance du contexte de révolution des institutions politiques, des fondations de la notion de bien commun et de la vie collective de la cité dans son article au titre évocateur, « Théâtre et *agora* : aux sources de l'espace public. »² Jean-Christophe Bailly pose comme hypothèse initiale l'idée d'une évolution de l'angoisse spirituelle face au vide, qui permet la création progressive d'espace, espace esthétique - la *mimesis* - et espace géographique, urbain, politique. La Cité s'organise autour de lieux symboliques qui font un trou dans le tissu urbain, lieux du vide de propriété qui seul permet la création d'un en-commun, d'un espace public. Deux lieux sont selon lui emblématiques de ce vide créateur d'un en-commun de la cité et des citoyens, le théâtre et l'*agora*. Bailly pose donc un lien structurel davantage que causal entre révolution esthétique et révolution politique, en l'occurrence, la création d'espace, et donc d'une aire de jeu, et la représentation, fondée elle aussi sur une forme d'absence. L'espace public est donc un espace doublement clivé, délimité à l'intérieur de la cité par l'espace privé, et à l'extérieur par un espace archaïque, règne de la *physis* et des Dieux, espace jouant comme un ailleurs et comme un avant, espace excentré repoussoir et origine spatio-temporelle. Cet espace n'a pas encore complètement quitté la Cité et règne encore dans des lieux qui cumulent une vocation politique et religieuse. La Cité doit donc passer contrat avec cet espace et ne pas outrepasser ses limites. L'*agora*, surface plane en forme de rectangle, fait souvent office de centre de la cité, quand la nature du site le permet du moins, tandis que le théâtre, hémicycle, surface creuse qui profite quand cela est possible d'une déclivité du terrain, constitue le lieu souvent excentré qui pose les termes du contrat et représente pour mieux les déjouer les conséquences possibles du dépassement des limites. L'*agora* crée un cadre et la tragédie fait le récit de la rupture avec l'origine indissolublement a-politique et anti-urbaine de la polis et du *zôon politikon*, le théâtre fonctionne donc à la fois comme instrument réflexif de « figurabilité » de la Cité et comme instrument politique qui, par l'exposition d'une mise en crise devant et dans

¹ « Les Athéniens avaient-ils besoin de la tragédie ? Et se pourrait-il qu'elle leur ait été à peine moins nécessaire que l'Assemblée du Peuple, le Conseil des Cinq Cents, et toutes les institutions de leur démocratie ? » *Ibid*, p. 7.

² Jean Christophe Bailly, « Théâtre et *agora* : Aux sources de l'espace public », in *Prendre Place, espace public et culture dramatique*, Colloque de Cerisy, Textes réunis par Isaac Joseph, Plan Urbain, Éditions Recherches, Cerisy, 1995, pp. 47-59.

la cité convoquée, refonde la légitimation du contrat entre les hommes et entre les hommes et les dieux.

Jean-Christophe Bailly, insistant davantage que Christian Meier sur la comparaison entre *agora* et théâtre comme espaces publics, rejoint donc l'idée que **le théâtre fonctionne à Athènes comme assise mentale du politique, espace-temps de figurabilité et de convocation de la Cité, qui se présente et se représente à elle-même, actrice et spectatrice d'une action qui rejoue la fondation du politique et travaille donc la notion de seuil géographique et temporel du politique, entre le dedans et le dehors, l'avant et l'après**. Le théâtre n'est donc pas uniquement ni essentiellement spectacle esthétique mais « événement politique », intégré à la vie de la cité, à l'espace de la cité, à son calendrier. Et la tragédie parle à la cité d'elle-même, exposant une « crise du contrat » entre les hommes, et refondant par là même la nécessité de ce contrat.¹ C. Meier et J.-C. Bailly aboutissent donc à l'idée d'une articulation réciproque entre révolution esthétique et révolution politique, mais leur démonstration bute sur la différence entre le mode de discussion rationnelle associé au débat démocratique et le mode de communication théâtrale, qu'ils évoquent sans l'interroger.² Abordant les choses sous l'angle de la conscience individuelle, et s'appuyant quant à elle sur les deux volets esthétique et politique de l'œuvre d'Aristote, *La Poétique* et *La Politique*, Myriam Revault d'Allonnes va plus loin encore que C. Meier et J.-C. Bailly dans l'articulation entre la naissance du politique et celle de la tragédie, et propose une voie de rapprochement entre la discussion politique de l'*agora* et la parole théâtrale via l'articulation de deux notions aristotéliennes rarement mises en rapport et pourtant indissociables selon elle, le *logos* et le *deînon* (le terrible.)

iii. La complémentarité entre agora et théâtre, entre logos et catharsis.

La première étape du raisonnement tient à la double définition qu'Aristote donne de l'homme, à la fois animal politique (dans *La Politique*) et animal mimétique (dans *La Poétique*), et plus précisément animal politique parce que mimétique, la disposition mimétique précédant et préparant la dimension politique.³ Reprenant le lien chrono-logique qu'établit Aristote entre *mimesis* et *logos* à l'échelle de l'individu, Myriam Revault d'Allonnes développe l'idée d'une constitution esthétique de l'espace public par le biais de la *mimesis* et du terrible, en s'appuyant sur la définition aristotélienne de la tragédie entendue comme la

¹ J.-C. Bailly, *op. cit.*, pp. 56-57.

² « Théâtre et *agora* sont l'un et l'autre mais pas [...] l'un comme l'autre, le déploiement visible et symbolique de cet espace entre les hommes qui tout à la fois les départage et les rassemble. » *Ibid.*, p. 51.

³ *Ibid.*, p. 62.

« représentation (*mimesis*) d'une action (*praexôsis*) noble... mise en œuvre par les personnages du drame ; et, en représentant la pitié (*eleos*) et la frayeur (*phobos*), elle réalise une épuration (*catharsis*) de ce genre d'émotions. »¹

iv. Le renversement, la catharsis, la fonction politique de la tragédie grecque.

Le chapitre 6 de *La Poétique* distingue dans la tragédie six parties, « l'histoire, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant. »² Cette composition hiérarchisée se structure autour de la fable tragique, centre de la dramaturgie aristotélicienne - « le principe et si l'on peut dire l'âme de la tragédie »³ pour Aristote - elle-même divisée en différentes parties, la « reconnaissance », le « coup de théâtre », et « l'effet violent », « action causant destruction ou douleur »⁴. La présence du coup de théâtre ne doit pas donner l'impression d'une construction hétérogène. Il y a au contraire chez Aristote une complétude de la forme tragique, puisque le drame se structure autour d'une fable organisée comme une succession ordonnée d'un commencement, d'un milieu et d'une fin.⁵ S'il y a un effet de surprise, c'est en tant que ce ressort psychologique permet mieux de provoquer chez le spectateur l'effet cathartique. Mais pour être inattendu, le coup de théâtre découle d'une logique des actions tragiques, et n'a rien d'un *Deus ex Machina*. Toute la composition du « Bel Animal »⁶ est donc chez Aristote tournée vers sa fin, terme non seulement chronologique mais logique qui découle de l'histoire et synthétise le drame sous la forme d'un renversement paradoxal, à la fois nécessaire et surprenant, de la situation initiale.⁷ L'effet violent, d'autant plus violent que surprenant, apparaît « comme une force capable de disloquer le lien social. »⁸ Le renversement implique en effet non seulement des individus mais des familles, et plus que des familles des clans et donc des alliances consubstantiellement privées et publiques, dans ces dynasties régnantes. La tragédie est le lieu d'un « travail du politique »⁹ en tant qu'elle est le lieu du *deînon*, du terrible, émotion consubstantiellement privée et publique, du fait de la spécificité des relations dans la société antique fondatrice de la *philia*. Ce terme souvent improprement traduit par « amitié », désigne en fait le sentiment né de l'alliance, à la fois parentale au sens strict et clanique,

¹ Aristote, *La Poétique*, édité et traduit par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, chap. 6, 1449 b. Toutes les citations de Aristote que nous faisons sont données par Hélène Kuntz, in *La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*, Hélène Kuntz, *Etudes Théâtrales* n°23, Louvain La Neuve, 2002.

² *La Poétique*, op. cit., chap. 6., 1450 a. 7-9.

³ *Ibid*, chap. 6., 1450 a. 38

⁴ Hélène Kuntz, *La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*, op. cit., p. 15.

⁵ *La Poétique*, op. cit., chap 7., 1450 b 26-30.

⁶ Cette expression témoigne bien la conception d'une unité organique du drame chez Aristote.

⁷ *Ibid*, chap. 9., 1452 a 1-7.

⁸ Hélène Kuntz, op. cit., p. 20.

⁹ *Ibid*, p. 73.

substrat donc du lien social et politique. Et la tragédie met en scène la dislocation de ce lien politique, elle est « l'art politique par excellence « non seulement, comme l'écrivait H. Arendt, parce qu'elle a pour unique objet "l'homme dans ses relations avec autrui ", mais parce qu'elle met en scène, qu'elle re-présente l'alliance (le lien du vivre-ensemble) et aussi le risque de la déliaison. »¹ Le renversement violent provoque chez le spectateur deux émotions, la frayeur et la pitié, et ces deux « émotions anti-politiques »² doivent être soumises à une *catharsis* qu'Aristote conçoit [...] comme « travail du politique »³ si l'on poursuit l'analyse de Myriam Revault d'Allonnes :

« C'est ainsi que la *catharsis* rend la sociabilité politiquement opératoire : non en expulsant son fonds ténébreux au profit de l'installation définitive du raisonnable – en purgeant le politique par le politique ou en purgeant le politique du poétique comme de ses humeurs peccantes –, mais sous les espèces d'un traitement indéfiniment renouvelé des passions intraitables. »⁴

Le principe de la *catharsis* appliqué aux émotions provoquées par le renversement violent en forme de déchirure au sein des alliances est ce qui constitue le drame aristotélicien en lieu de travail du politique, dont les fondations sont toujours à reprendre et à remettre en jeu. L'issue du renversement est donc au cœur du processus cathartique.

v. *Le modèle aristotélicien de dénouement.*

Le drame aristotélicien fait de la catastrophe, du dénouement, la fin du drame au double sens de son terme et de sa signification. Toute la question porte alors sur la direction de ce renversement, qui oriente la signification du dénouement. Le chapitre 18 de *La Poétique* laisse indifférent le fait que le passage se fasse du bonheur vers le malheur ou au contraire du malheur au bonheur.⁵ Mais, comme nous le rappelle Hélène Kuntz⁶, le chapitre 13 postule en revanche un sens unique à ce renversement puisqu'il faut que « le passage se fasse non du malheur au bonheur, mais du bonheur au malheur » et c'est cette direction qui fonde la signification politique de la tragédie aristotélicienne. Toute l'esthétique d'Aristote, et la raison pour laquelle la tragédie constitue un art politique, tient au fait qu'elle « maintient une tension irrésolue entre logique et illogique, sensé et insensé qui fonde son caractère tragique ». ⁷ L'ordre du *logos* ne s'oppose pas à celui du *deînon* et la discussion rationnelle

¹ *Ibid*, p. 71.

² Hélène Kuntz, *op. cit.*, p. 21.

³ Hélène Kuntz, *op. cit.*, p. 20.

⁴ Myriam Revault d'Allonnes, *Ce que l'homme fait à l'homme*, Paris, Seuil, 1995, pp. 93-94.

⁵ Aristote, *La Poétique*, chap. 18, 1455 b 26-29.

⁶ Hélène Kuntz, *op. cit.*, p. 14.

⁷ *Ibid*, p. 21.

entre citoyens n'invalide pas la nécessité de la *catharsis*. Le poétique reste le substrat du politique, dont il rappelle à la fois la fragilité et la nécessité. ¹ L'analyse de Myriam Revault d'Allonnes permet donc de penser non seulement les points communs mais aussi les **distinctions fondamentales entre *agora* et théâtre comme lieux, comme modes de parole et comme types d'expérience. Ni identiques ni opposés, ces deux modes se complètent et leur complémentarité est nécessaire à l'élaboration du politique, à l'échelle individuelle et collective.** Myriam Revault d'Allonnes conclut son article par une question qui vise à élargir la portée historique de la leçon d'Aristote. Néanmoins elle tempère la possibilité d'une comparaison rigoureuse, précisant notamment que « cette figure historico-théâtrale de la *catharsis* n'est pas universalisable comme telle. » ² Le théâtre aristotélicien ne saurait donc être considéré comme modèle transposable du fait que la *catharsis* opère sur le spectateur dans le cadre d'un système démocratique en cours d'élaboration. De plus *La Poétique* laisse à la périphérie la question de la représentation, il y a pour Aristote une prééminence de la composition du drame sur le spectacle comme source de l'émotion tragique. ³ La référence à la tragédie athénienne telle que conceptualisée par Aristote ne saurait donc comme telle constituer un modèle dramaturgique non plus qu'un modèle scénique pour le théâtre contemporain. De fait, pour séduisante que soit la comparaison entre poétique et politique, ou celle avoisinante entre théâtre grec et *Agora* comme lieux non seulement de discussion politique mais de fondation du politique comme champ d'action et ordre régissant la vie collective - qui tendrait, par extension du modèle à tout théâtre héritant du théâtre grec, à prouver le caractère ontologiquement politique du théâtre - n'en doit pas moins être tempérée par de nombreuses restrictions.

c. Les limites de la comparaison entre théâtre grec et *agora* comme espace public.

i. L'agora et le théâtre : des assemblées différentes.

Première restriction d'importance, il existait à Athènes une différence fondamentale entre ces deux espaces en terme de composition de l'assemblée, dans la mesure où les non-citoyens pouvaient assister aux représentations théâtrales alors qu'ils étaient précisément exclus des débats politiques de *l'agora*. Si les métèques et les femmes ont droit de cité au

¹ Myriam Revault D'Allonnes, *op.cit.*, p. 78.

² *Ibid*, p. 74.

³ Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, chap. 14, 1453 b 1-7.

théâtre et non à l'*agora*, c'est bien qu'il ne s'agit d'une « réunion politique »¹ que dans ce dernier lieu. D'autre part, le mode de parole n'est pas le même dans les deux espaces, l'*agora* est le lieu où s'élabore un nouveau mode de discussion égalitaire et rationnel, tandis qu'au théâtre la parole n'est pas rationnelle, ni sa répartition égalitaire. Le théâtre est le lieu d'une parole conflictuelle parce que deux ordres s'affrontent comme nous l'avons dit, l'ancien et le nouveau, le *mythos* et le *logos*, le destin et l'action politique, et la tragédie, « parce qu'elle montre également que l'idée d'un monde juste se vérifie en grande partie, que le malheur est souvent la punition d'une faute, parce qu'elle tente, [...] d'assigner aux choses anciennes une place écartée qui les rejette dans une lointaine préhistoire, libère les citoyens, leur permettant d'agir. [...] »²

ii. L'*agora*, un modèle d'espace public ?

La comparaison entre *agora* et théâtre comme espaces publics dans lesquels s'élabore ou se renforce l'en-commun de la Cité et la communauté des citoyens doit enfin être limitée pour des raisons propres au modèle de l'*agora* en lui-même, puisque le principe d'isonomie, d'égalité des citoyens et de leur parole, découle directement du caractère doublement restrictif de cette communauté, fondée sur un principe d'exclusion des non-citoyens et sur la séparation en la personne même du citoyen entre la sphère privée, et la sphère publique, entre l'ordre traditionnel et l'ordre rationnel.³ Plus globalement, le fait que l'*agora* fonctionne comme un espace public au sens abstrait que ce terme a pris depuis qu'il a été synthétisé par Habermas, est aujourd'hui fortement discuté.⁴ D'une part, il s'agit en Grèce d'un espace public territorialisé, et l'espace politique naît précisément comme espace spécifique en se démarquant de l'espace public religieux qui demeure présent. D'autre part, s'il est légitime de caractériser l'espace public grec par un principe abstrait, celui de la publicité des lois, on aboutit alors à une « conception un peu figée de l'espace public reposant sur un système de règles strictes, définitivement fixées dans la pierre. On est à nouveau loin de l'idée avancée par Habermas d'un espace public abstrait, caractérisé par une forte dimension critique, et traversé par une circulation incessante des idées dans des lieux indépendants du pouvoir. »⁵ S'il existe bien dans l'Athènes du V^e et du IV^e siècle av. J.-C. « des espaces interstitiels, non

¹ Mogens H. Hansen, *De la démocratie athénienne à l'époque de Démosthène*, Histoire, Les Belles lettres, Paris, 1993, p. 90.

² Christian Meier, *op. cit.*, p. 173.

³ *Ibid.*, p. 258.

⁴ Nous pensons notamment aux travaux de Vincent Azoulay, Maître de conférence en Histoire à l'Université d'Artois, et aux travaux du laboratoire PHEACIE sur « Les pratiques culturelles dans les sociétés grecque et romaine. » Les citations suivantes sont extraites de son article « L'espace public : un concept opératoire en histoire grecque ? », article consultable en ligne sur le site de PHEACIE.

⁵ *Ibid.*

institutionnalisés »¹, « dans les marges du système démocratique »², autrement dit des lieux fonctionnant sur le modèle théorisé par Habermas, il s'agit non pas de l'*agora* mais des banquets privés puis des écoles de rhétorique et de philosophie, « espaces de dialogue et de confrontation »³ dans lesquels « certains athéniens inventèrent un nouvel usage politique et critique de la raison. »⁴ Et cet espace se trouve en lutte avec l'autre espace public qu'est le système démocratique, au point d'ailleurs que l'on peut parler de « lutte de légitimité entre deux formes distinctes d'espace public. »⁵ On voit donc que non seulement la comparaison entre *agora* et théâtre ne tient pas au sens strict dans l'Antiquité grecque, mais que l'*agora* n'est pas le lieu où s'est élaboré l'espace public athénien telle que nous entendons aujourd'hui cette notion, et telle qu'elle est souvent convoquée précisément pour justifier la fonction politique du théâtre grec.

iii. La tragédie grecque, modèle historique ou mythe fondateur d'un théâtre ontologiquement politique ?

La validité du théâtre grec comme modèle d'un théâtre à fonction politique en tant qu'espace public est donc intrinsèquement discutable. Et ces restrictions constituent de plus autant d'arguments pour souligner les limites de la référence actuelle au modèle grec. La démocratie grecque n'est pas comparable avec notre système démocratique, fondé sur le suffrage universel et sur un principe de représentation. Dans *Naissance du politique*, Christian Meier insiste d'ailleurs sur l'élément de différenciation majeure entre la démocratie grecque et les démocraties modernes que constitue la difficulté à distinguer communauté et État dans le modèle grec : « la communauté était la constitution, elle ne l'avait jamais été à ce point auparavant, et ne le serait jamais plus. »⁶ Plus globalement, J.-C. Bailly insiste lui aussi sur le fait que le modèle du théâtre tragique grec nous hante à la manière d'une ombre aussi omniprésente qu'immatérielle désormais, à la fois parce que la représentation politique a changé, du fait du changement d'échelle de la « cité » – qui n'en est plus une de ce fait – et parce que la place du théâtre dans la cité a changé.⁷ Il est effectivement incontestable que le changement d'échelle de la Cité ait été cause d'un bouleversement dans le mode de gestion de la chose politique. Mais le changement n'a-t-il pas affecté plus largement la place du politique dans la société ? Le V^e siècle av. J.-C. est une période de révolution des institutions

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ Christian Meier, *La naissance du politique*, Paris, Gallimard, coll. nrf essais, 1995, p. 187.

⁷ J.-C. Bailly, *op. cit.*, p. 57.

mais aussi de révolution de la place du politique dans la société, le politique étant pour cette communauté civique « l'élément le plus important de la vie ». ¹

iv. Conclusion : De la naissance de la démocratie directe à l'achèvement de la démocratie représentative, du théâtre comme assise mentale du politique au porte-voix de la société civile contre-démocratique.

Le théâtre athénien fonctionne comme assise mentale du politique, parce qu'il naît au V^e siècle av. J.-C. avec la démocratie, dans une période de bouleversement politique. Le théâtre est pour partie le fruit de cette naissance, pour partie l'accoucheur. Le théâtre rythmait la vie de la cité et convoquait, voire constituait l'assemblée des spectateurs en corps civique. Premier espace public avec l'*agora*, le théâtre fonctionne en parallèle de cette autre instance démocratique, mais l'un et l'autre constituent deux espaces géographiques et symboliques bien distincts. Le théâtre laisse précisément la parole au mythe et non pas au logos, à ce qui est exclu du débat public rationnel et donne place à un autre mode de parole collective. Il est précisément le lieu de confrontation entre deux modes de parole, d'organisation de la cité, et deux principes de fondation de la communauté des hommes, l'un anté- et anti-politique, l'autre politique, et plus précisément démocratique. Il constitue l'aire symbolique où la Cité se représente à elle-même, et fonctionne déjà comme une hétérotopie, à la fois lieu inclus dans la Cité et lieu autre, où se fonde et se refonde le contrat politique, précisément par le rappel de son origine et de la rupture qu'il constitue avec l'ordre antérieur et qui demeure pour partie. Le théâtre tient donc moins du spectacle esthétique que de l'événement politique, qui opère sur le public en tant qu'instance collective et en tant qu'individus. Par le rappel du terrible qui fonde les affects cathartiques (terreur et pitié), et par la catastrophe finale, la tragédie permet d'opérer dans la conscience de chaque spectateur un « travail du politique ». Au théâtre, le poétique opère comme substrat du politique, réaffirmant sa fragilité et sa nécessité, au lieu qu'il s'agisse d'une purgation, d'une expulsion de l'un par l'autre. Mais ce travail n'est possible dans la tragédie athénienne que dans le contexte de la démocratie naissante. La référence à la tragédie athénienne comme fondation d'un théâtre ontologiquement politique doit donc être doublement nuancée, parce qu'elle ne fonctionnait pas comme espace public au sens d'un débat argumenté, et parce la transposition du modèle à l'époque contemporaine est plus que délicate du fait de la différence de statut de la démocratie, qui d'une part est acquise, et d'autre part est désormais représentative et non plus directe. Dans une démocratie qui a professionnalisé la politique, l'assemblée des citoyens est désormais une instance du débat démocratique moins active que ne l'est la « société civile »

¹ C. Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*, op.cit., pp. 11-12.

– précisément définie par le fait qu'elle rassemble ceux des citoyens qui ne sont pas directement actifs sur le plan de la politique institutionnelle – et « contre-démocratie » en germe, soit parce qu'elle se dépolitise, soit parce qu'elle développe un discours de défiance généralisé à l'égard de la classe et des institutions politiques. Dans ce contexte, l'ambition du théâtre à prendre en charge les « affaires de la cité », à constituer une instance du débat démocratique, n'a pu qu'évoluer. La référence contemporaine à l'Antiquité, si elle privilégie la tragédie athénienne du V^e siècle av. J.- C., ne s'y résume cependant pas, et se trouve également convoqué, quoique dans une moindre mesure, l'autre versant esthétique, historique et géographique du modèle antique : la comédie. Il s'agit d'un versant double, incarné successivement par la comédie grecque puis par la comédie latine du IV^e siècle av. J.-C. La comédie ne donne lieu à l'heure actuelle à aucune mythification et ne constitue guère une référence en tant que discours de légitimation d'un théâtre ontologiquement politique. Mais cette référence nous intéresse en ce qu'elle est bien présente en tant qu'élément dramaturgique auquel les spectacles contemporains s'inscrivent dans la cité du théâtre politique œcuménique empruntent ponctuellement, alors même que la comédie antique – grecque particulièrement – peut être considérée comme le point de départ historique d'une toute autre lignée du théâtre politique, défini comme un théâtre politique en tant qu'il représente, prolonge et active les luttes entre les différentes classes sociales à l'œuvre dans la société. La fonction politique de la tragédie athénienne dépend étroitement de la place qu'occupe le théâtre dans la cité, et de la situation de révolution politique, puisque le V^e siècle av. J.-C. correspond à la naissance de la démocratie – directe. C'est ce double contexte qui permet à ce théâtre de fonctionner comme « assise mentale du politique ». Autrement dit, la « vocation politique » du théâtre est moins ontologique que conjoncturelle. D'ailleurs, la formule ne permet pas de penser la globalité du théâtre antique, comme en témoignent la comédie grecque et plus encore la comédie latine. Pourtant, le théâtre politique œcuménique saura réinvestir ces différents modèles et les mêler, en conserver uniquement ce qui les rend compatibles les uns avec les autres, et avec l'ambition de ce théâtre, qui consiste à fédérer, à rassembler la communauté civique.

d. La comédie grecque.

Le terme comédie vient du grec *komedia*, « chanson rituelle lors du cortège de Dionysos. »¹ Dès l'origine, le texte apparaît comme un élément secondaire par rapport à d'autres formes d'expression parmi lesquelles le chant. Cette caractéristique, de même que le caractère ambulatoire de ce théâtre situé dans l'espace public et non dans un lieu institué,

¹ Patrice Pavis, article « Comédie », *Dictionnaire du théâtre*, p. 52.

inaugurent l'accessibilité de ce théâtre au plus grand nombre. Le fonctionnement d'une pièce comique peut être décrit comme le fait Patrice Pavis par « trois critères qui l'opposent à la tragédie : les personnages y sont de condition modeste, le dénouement en est heureux, sa finalité est de déclencher le rire chez le spectateur. Etant « une imitation d'hommes de qualité morale inférieure » (Aristote), la comédie n'a pas à puiser dans un fonds historique ou mythologique ; elle se consacre à la réalité quotidienne et prosaïque des petites gens [...] »¹ La comédie apparaît donc d'emblée plus proche des préoccupations du peuple, entendu non comme communauté des citoyens mais comme catégorie inférieure de la population en termes de statut social. Les thèmes, les personnages, les codes de jeu, les modes de présence de la parole, tout est déterminé par l'adresse à ce public. L'on doit cependant distinguer deux formes successives de comédie dans le monde grec, la comédie ancienne et la comédie nouvelle.

i. La « comédie ancienne » du V^e siècle av. J.-C. Un théâtre pour le peuple. Renversement des valeurs et satire sociale.

« La comédie ancienne, à sujet politique et alliant le chant au texte parlé, couvre tout le V^e siècle »² : contemporaine de l'essor de la tragédie, la comédie athénienne du V^e siècle s'inscrit comme elle dans la démocratie naissante et peut être considérée elle aussi, bien que de manière différente de la tragédie, comme contribuant à l'assise mentale du politique. Elle traite des affaires politiques du temps, avec une fonction moins théorique et plus informative, ou plus précisément une fonction de critique de l'information. Certains commentateurs ont d'ailleurs risqué une comparaison avec la fonction occupée de nos jours par les « émissions qui, dans la télévision de notre temps, parodient les informations »³, tels les *Guignols de l'Info*, *Le vrai /faux journal* de Karl Zéro ou *Sept jours au Groland* de Jules Edouard Moustique. La fonction de la comédie paraît indissociable de son contexte d'écriture, et l'évolution de l'œuvre d'Aristophane constitue un bel exemple d'adaptation aux préoccupations de l'époque. En effet, les dernières œuvres de l'auteur, totalement décrochées de la vie politique réelle (*L'Assemblée des femmes* met en scène une utopie communiste fantaisiste), ne peuvent se comprendre hors du contexte de déception à l'égard de la politique, puisque les trente années de guerre ont abouti à une défaite contre le Péloponnèse avec des retombées catastrophique en matière de politique intérieure, tyrannie et lutte de libération. A l'inverse, quand Aristophane commence à écrire, la guerre avec les Lacédémoniens fait rage et l'auteur prend position, dénonce la guerre et sa cause principale,

¹ *Idem.*

² Paul Demont et Anne Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, p. 158.

³ *Ibid.*, p. 159.

la décadence politique et morale, causée par les démagogues et par les intellectuels, coupables de démoraliser la jeunesse. Face aux novateurs Socrate ou Euripide, et les « beaux-parleurs de la ville »¹, Aristophane prend fait et cause pour les paysans de l'Attique, principales victimes de la guerre selon lui. Cette distinction entre un genre noble qui s'adresserait à l'élite intellectuelle et politique et un genre populaire, destiné au peuple moins cultivé, articulée à un clivage entre les « novateurs » et les « conservateurs » mérite d'autant plus d'être soulignée qu'elle aura la vie longue sinon dure, et se retrouvera aux cœurs des débats sur les définitions du théâtre populaire sur le public du XIX^e siècle aux années 1960, et de nouveau à la fin du XX^e siècle.

L'analyse de l'œuvre d'Aristophane permet également d'appréhender dans leur composition même la complexe relation qu'entretient la comédie avec la tragédie. Les ressorts comiques servent un propos politique, et la référence à la tragédie passe par les personnages, qui sont ici aussi des héros ainsi que par la reprise du schéma structurel de la tragédie, puisque « la fable de la comédie passe par les phases d'équilibre, déséquilibre, nouvel équilibre. »² Ce sont les modalités d'action et leurs conséquences qui diffèrent, de même que l'articulation entre l'objectif héroïque et l'ambition personnelle du personnage principal. La dimension comique procède des ambitions du héros et de leurs modes de réalisation, mais également des situations générées par la confrontation entre ce personnage et ses antagonistes, au premier chef le chœur. La structure de la pièce fait ainsi succéder à la présentation de la ruse du filou différentes scènes entre ce dernier et ses opposants, et en premier lieu la *parodos* ou entrée en scène du chœur, « menaçante ou solennelle, collective ou par petits groupes, interrompue ou non, mais toujours chantée et dansée de façon généralement très spectaculaire »³, qui « constitue l'un des morceaux de bravoure de la pièce. »⁴ Après la présentation des deux adversaires vient le conflit proprement dit, qui prend souvent « la forme d'un duel (ou *agon*) mi-parlé, mi-chanté, très strictement codifié » et dans lequel le choryphée fait figure d'arbitre, distribuant la parole puis proclamant le vainqueur.⁵ Quand le héros triomphe, le choryphée annonce les anapestes, vers qui composent la *parabase*, séquence d'adresse directe aux spectateurs, le chœur leur prodiguant « des conseils de politique générale, ou bien [vantant] la qualité du spectacle comique qu'il offre et critiqu[ant] la concurrence. »⁶ Puis vient la cinquième partie

¹ Jean Defradas, « Aristophane », in *Encyclopedia Universalis*, Volume 2, p. 956.

² Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 53.

³ Paul Demont et Anne Lebeau, *op. cit.*, p. 160.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 161.

¹ de la comédie ancienne. Sans transition, l'action avec le retour du héros, qui, une fois son objectif atteint, « exploite son succès sans vergogne dans quelques scènes de parade, sans véritable progression dramatique, aux personnages et aux thèmes traditionnels [...] jusqu'au triomphe final, qui est souvent une procession débridée célébrant un mariage, dans une sorte d'âge d'or de la sexualité et de la ripaille. » ² L'une des caractéristiques essentielles de la comédie réside dans l'inversion des valeurs, bien et mal, corps et esprit, etc., et la comédie permet une régénération carnavalesque de la Cité par le retour momentané à une corporalité primitive et à une langue grotesque, débridée, dé-civilisée, qui laisse une large part aux débordements corporels ³. La portée de satire politique est également présente par le biais de thèmes traditionnels récurrents à potentiel critique. ⁴ Sur le plan de la composition, outre évidemment, la fin subversive qui prône la liberté et la jouissance des corps, deux parties intéressent particulièrement notre étude de la comédie comme genre politique, et en premier lieu l'*agon*, en tant que lieu de confrontation des vues. Ce débat fonctionne à la manière d'un véritable duel verbal, les mots sont des coups portés, et le silence signifie l'échec de la parole, la défaite du duelliste. Une description précise de la structure de cette partie de la comédie nous permet de mieux comprendre les mécanismes utilisés :

« Après un bref chant du chœur, le choryphée invite l'un des adversaires à mener son offensive, ce qu'il fait crescendo, en alternant interrogatoire et longues tirades, jusqu'à s'étouffer dans une longue phrase finale qu'il débite sans reprendre son souffle, le *pnigos* ou "suffocation", puis le chœur chante à nouveau, et c'est le second personnage que le coryphée exhorte à parler à son tour, de la même façon. [...] Ce sont parfois aussi des batailles comiques tout à fait concrètes à défaut d'être vraisemblables, mi-jouées, mi-dansées, avec des ustensiles et des stratagèmes variés, qui pastichent souvent la tragédie.» ⁵

Le conflit peut revêtir deux aspects, l'affrontement verbal ou l'affrontement physique. Dans les deux cas, le comique introduit de la distance, et permet de mettre en exergue la théâtralité de ce qui est représenté. De la sorte, la comédie est toujours mise en abîme, méta-discours artistique autant que discours politique et si le conflit est politique, il est aussi et peut-être surtout théâtral, la comédie existant contre, tout contre, la tragédie, aînée indépassable et repoussoir :

¹ Elle succède rappelons-le au prologue du héros, suivi de la parodos du chœur, de l'*agon* et enfin de la parabase. Chacune de ces parties regroupe plusieurs scènes.

² Paul Demont et Anne Lebeau, *op. cit.*, p. 161.

³ *Ibid*, p. 176 et p. 178.

⁴ Mentionnons « le sycophante rossé – la victoire sur ce spécialiste des procès et de la procédure, qui vit de fausses accusations lancées contre les citoyens riches ou peu combattifs, recueille toujours les applaudissements du public. » *Idem*.

⁵ *Ibid*, p. 160.

« La comédie, à la différence de la tragédie, se prête aisément aux effets de distanciation et s'autoparodie volontiers, mettant ainsi ses procédés et son mode de fiction en exergue. De sorte qu'elle est ce genre qui présente une grande conscience de soi, fonctionne souvent comme métalangage critique et comme théâtre dans le théâtre. »¹

L'autre partie de la comédie ancienne qui intéresse notre étude est ainsi la parabase, séquence d'adresse directe aux spectateurs, véritable morceau de théâtre épique avant l'heure. En effet lors de cette quatrième partie de la comédie ancienne, « l'action disparaît un moment : les acteurs disparaissent et l'illusion théâtrale, qui est de toute façon utilisée de façon complexe dans la comédie ancienne, la fiction étant parfois élargie aux spectateurs, est nettement rompue. »² Ce principe de rupture de la fiction et d'adresse directe aux spectateurs sur des questions d'actualité ancre le théâtre dans la vie quotidienne du public et dans la vie politique de la Cité, et sera récupéré par l'agit-prop et le théâtre documentaire, de même que le principe du chœur et différents procédés comiques. La fonction du chœur doit d'ailleurs être détaillée, dans la mesure où l'on a beaucoup glosé sur la dimension populaire du chœur antique, que ce soit dans la tragédie ou dans la comédie, et la critique théâtrale jusqu'aux années 1970 a volontiers accrédité l'idée d'un chœur représentant de la voix du peuple dans le monde de la noblesse représenté dans les tragédies. Or, si certains chœurs de femmes dans des tragédies (*Médée* d'Euripide) ou des comédies (chez Aristophane notamment) ainsi que des chœurs de paysans (*La paix* d'Aristophane) paraissent accréditer cette séduisante hypothèse, elle ne résiste pas à une observation détaillée de la composition de nombreux chœurs, qu'il s'agisse des Erinyes des *Euménides*, ou du chœur des vénérables citoyens d'*Agamemnon* chez Eschyle, composition reprise dans l'*Antigone* de Sophocle, ou encore les Initiés des *Grenouilles* d'Aristophane. Le chœur fonctionne comme relais entre la scène et la salle, entre la fiction et la réalité et la fonction critique de la comédie procède de l'articulation entre la fiction racontée et le présent ainsi que de la force de rassemblement du comique, qui fédère les spectateurs par le rire contre les travers incarnés par tel ou tel personnage.³ Le potentiel critique peut donc aisément basculer de la portée politique à la portée morale, voire moraliste. De fait, le schéma de la comédie ancienne va progressivement évoluer vers la « comédie moyenne » à l'action « plus linéaire et [qui] progresse du début à la fin de la pièce d'une façon plus conforme à la vraisemblance. [...] Mais l'évolution continue et aboutit à la fin du IV^e siècle à la comédie dite nouvelle, qui est véritablement un autre genre littéraire. »⁴

¹ *Idem.*

² Paul Demont et Anne Lebeau, *op. cit.*, p. 160.

³ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 53.

⁴ Paul Demont et Anne Lebeau, *op. cit.*, p. 162.

ii. La « comédie nouvelle » des IV^e et III^e siècles av. J.-C., de la comédie politique à la comédie de mœurs.

Genre littéraire spécifique, la comédie nouvelle diffère de l'ancienne par sa structure même. ¹ Certains procédés sont repris à la comédie ancienne et à la tragédie, notamment les quiproquos, les incompréhensions et les coups de théâtre. Mais la dimension pré-épique a disparu de la comédie nouvelle au profit du déroulement uniforme de la fable, dont le sujet est recentré vers la sphère privée, propice à une étude de mœurs davantage qu'à la satire politique. ² La dimension subversive disparaît également de la comédie nouvelle, tant dans le dénouement que dans les codes de jeu et niveaux de langue, beaucoup plus uniformes et lissés. ³ Cette comédie s'affiche en définitive comme « beaucoup plus universelle et beaucoup plus privée, familiale : c'est en son sein qu'apparaissent certaines des maximes les plus célèbres de l'humanisme : « Comme l'homme est beau, s'il est homme. » » ⁴ La comédie nouvelle, marquée par la recherche d'une unité de la fable et le respect de nouvelles bienséances, connaît un succès bien plus important que la comédie ancienne, et **inaugure ainsi un théâtre populaire à vocation universelle et centré sur la sphère intime, privée et non plus la sphère publique, un théâtre qui traite des questions de mœurs davantage que des questions politiques proprement dites.** Et la comédie latine va radicaliser cette divergence d'avec le modèle auguré par et semble-t-il clos avec la comédie grecque ancienne.

e. La comédie latine du IV^e siècle av. J.-C., un théâtre étranger à nos modes de représentation esthétiques et mentaux, ou l'ancêtre d'un théâtre opprimé pour les opprimés ?

i. *Le théâtre latin, un théâtre de divertissement populaire anti-politique ?*

De prime abord, à la différence de la tragédie grecque, le théâtre latin, qu'il s'agisse de ce qui est représenté sur la scène, du public, ou du cadre de la représentation, semble coupé de la vie politique, et « ne concerne pas les Romains en tant que citoyens. Ce qui se passe au théâtre est étranger à la vie politique. » ⁵ En témoignent la composition du public et le contenu des spectacles représentés : « le public du théâtre est là pour se divertir et non pour

¹ *Ibid*, pp. 158-159.

² *Ibid*, p. 162.

³ *Ibid*, p. 163.

⁴ *Ibid*, p. 159.

⁵ *Le théâtre latin*, Florence Dupont, Cursus, Armand Colin, 1988, p. 10.

réfléchir sur les problèmes de l'Etat ou même à de graves questions morales. »¹ Sont également révélateurs le statut social des acteurs, frappés d'infamie, ainsi que l'organisation et la fonction des festivités théâtrales dans la vie publique romaine. Enfin, la comédie latine est un spectacle qui s'adresse à la sensibilité musicale, aux sens et non à l'intellect, ce qui peut être interprété comme la preuve que « le public romain est ainsi à l'inverse d'une assemblée politique : il est passif, assis, disponible au plaisir des sens. »² Le théâtre latin apparaît donc comme un théâtre de divertissement populaire de la masse, dépourvu de toute prétention à constituer une quelconque assemblée politique, comme un théâtre qui s'adresse certes à la collectivité, non pas en tant que corps civique actif mais en tant que masse passive, en tant que « peuple en vacance du politique et du sérieux »³. Ce phénomène est amplifié par le fait qu'il s'agit d'un théâtre qui parle aux sens et non au sens (au *logos*.) De fait le principe moteur de ce théâtre n'est pas la *mimesis*, « le théâtre latin ne représente pas, il présente un ailleurs fabriqué sur la scène pour le plaisir et l'oubli des spectateurs. »⁴ Peut-on déduire de cette radicale altérité d'avec le modèle grec de théâtre politique que le théâtre latin est un théâtre non politique, voire anti-politique ? Cette question semble se déplacer si l'on examine plus avant la question des enjeux esthétiques de ce théâtre.

ii. *Le théâtre latin : Théâtre-événement de la représentation vs théâtre-monument textuel.*

Dans le théâtre latin⁵ le texte fonctionne comme trace de l'événement théâtral, et l'énonciation théâtrale à Rome est de l'ordre du performatif.⁶ Le théâtre latin ne représente pas les actions de personnages écrits, et le texte n'a d'existence dans la comédie latine que sur le mode de la trace – une trace problématique, puisqu'elle demeure indéchiffrable tant que son étude n'intègre pas la situation d'énonciation. Et c'est ce qui explique la difficulté qu'il y a pour nous à comprendre les comédies latines, habitués que nous sommes depuis Aristote à analyser le théâtre essentiellement à partir du texte.⁷ Ce serait donc le soubassement aristotélicien de la tradition théâtrale, réactivé par le théâtre classique, qui nous empêcherait de prêter l'attention qu'il mérite à un théâtre non fondé sur le texte. Le théâtre

¹ *Idem*.

² *Idem*.

³ *Ibid*, p. 15.

⁴ *Ibid*, p. 11.

⁵ Contrairement au théâtre athénien pour lequel il est possible de nuancer les sources du fait de leur multiplicité, Florence Dupont constitue l'unique autorité en France sur le théâtre latin, ce qui nous contraint à la suivre quand elle dénie notamment à la comédie latine du IV^e siècle av. J. C. tout caractère politique. C'est la raison pour laquelle nous n'insisterons pas sur la description de ce théâtre.

⁶ *Idem*.

⁷ « Peut-on lire la comédie romaine ? », Florence Dupont, in *Théâtralité et genres littéraires*, Publications de la Licorne, Hors Série, colloque II, pp. 39-40.

latin, à la différence du théâtre grec, nous ôte toute illusion de proximité.¹ Les re-lectures du théâtre latin, par les contresens dont elles font preuve, nous renseignent en définitive davantage sur le biais de notre regard que sur ce théâtre. Mais c'est précisément le décalage opéré par ces relectures, ainsi que la coexistence d'interprétations contradictoires de cet objet historique, qui intéressent notre propos. En effet, la comédie latine peut être considérée comme la matrice d'un théâtre populaire entendu comme divertissement grand public qui délasse et détourne des spectateurs passifs de leurs préoccupations politiques. Dans cette mesure la comédie latine peut être considérée comme la première occurrence d'un spectacle qui dissout la communauté politique au lieu de la fonder.

Mais, si l'on se focalise cette fois sur sa réception, la comédie latine peut être considérée à l'inverse comme la première manifestation d'une déconsidération du théâtre qui représente sur la scène les classes populaires et réforme de ce fait le théâtre, par la remise en question du primat du texte au profit du corps. La comédie latine peut donc être considérée comme le point origine d'un théâtre politique entendu comme théâtre « du bas », en ce qu'il met en scène non plus des figures héroïques issues des grandes familles mais le bas de la société, selon une hiérarchie qui opère à la fois en termes de catégories sociales et morales, superposant discriminations matérielles et symboliques, puisque ce théâtre met en scène les mauvais penchants de l'homme comme les dysfonctionnements de la société. Et le qualificatif dépréciatif opère également pour qualifier ce théâtre lui-même, relégué au bas de l'échelle des genres théâtraux parce que centré sur le corps – fini et forcément faible et coupable – et non sur le Verbe, image de la part divine de l'homme. Coïncidant initialement de manière non-problématique avec la tragédie, la comédie s'est donc trouvée progressivement marginalisée en tant que théâtre mettant sur la scène ce qui n'y avait plus droit de cité, l'ignoble, l'ob-scène, l'innommable.

¹ Florence Dupont, *Le théâtre latin, op.cit.*, p. 9.

Bilan : L'Antiquité ou la matrice des deux traditions historiques du « théâtre populaire » : théâtre politique œcuménique et théâtre de lutte politique.

Notre étude de la période antique nous incite à distinguer deux niveaux, les fils historiques réels, et la manière dont ces fils sont retissés *a posteriori* en fonction des évolutions de l'idéologie esthétique et politique, des artistes comme de la critique. **L'histoire du théâtre politique est moins le fruit d'un travail d'historien que d'une entreprise de valorisation d'une tradition par opposition à une autre, le point de vue de l'observateur étant avant tout fonction du contexte théâtral et idéologique de sa propre époque. La période antique constitue la matrice des deux traditions concurrentes liées à deux définitions du théâtre politique. La tragédie grecque inaugure le modèle d'un théâtre ontologiquement politique, en tant qu'espace public où se discutent les affaires de la Cité, mais surtout où s'essaie, et se joue le débat argumenté, un théâtre politique moins lié à un contenu qu'à sa qualité d'espace public démocratique. La comédie ouvre quant à elle la voie d'un théâtre politique comme théâtre minoritaire, parlant des classes inférieures de la société, parlant aux classes inférieures de la société, et jugé comme un théâtre inférieur au grand théâtre.** Deux lignées sont cependant à distinguer au sein de cette voie, la comédie grecque augurant d'un théâtre politique en tant que théâtre qui traite de l'actualité contemporaine et critique les hommes politiques, le pouvoir en place, tandis que la comédie latine ouvre la voie d'un théâtre politique comme théâtre populaire, adressé non aux grands de ce monde mais au petit peuple, lui parlant de lui-même et avec ses propres codes – un théâtre gestuel davantage que textuel. La comédie latine ouvre donc également la tradition d'un théâtre populaire moraliste, parfois conservateur, opposé à l'avant-garde intellectuelle.

La pertinence de la référence actuelle, omniprésente, à la tragédie grecque, paraît à nuancer doublement, du fait de ses divergences radicales avec la période contemporaine et du fait aussi que le modèle de la comédie origine une autre filiation, moins valorisée, celle d'un art qui revendique son caractère minoritaire mais qui n'en a pas moins une existence historique bien réelle. La comédie latine a ceci de commun avec la tragédie grecque que leur signification politique est inaccessible hors de la prise en compte de l'espace-temps de la représentation. Mais le rappel de la comédie latine met en lumière la tradition d'un théâtre politique minoritaire et déconsidéré parce qu'il prend en charge le non-noble, l'ob-scène de l'idéologie classique, mettant en scène ce que cette dernière considère comme le bas sous toutes ses formes, le corps, le rire et le peuple, en d'autres termes un « théâtre opprimé au service des opprimés » pour reprendre une formule de Philippe Ivernel. En revanche, l'examen du théâtre tragique grec, référence prédominante de notre tradition théâtrale, nous

234

renseigne sur l'origine de la conception prédominante elle aussi, depuis Aristote jusqu'au XX^e siècle, d'un théâtre ontologiquement politique.

Et la notion de théâtre populaire, telle que ses deux lignées se tissent à la fin du XIX^e siècle, va venir rejouer cette opposition entre un théâtre politique conditionnel, en tant que théâtre révolutionnaire de classe, et d'autre part l'idée que le théâtre est ontologiquement politique parce qu'il rassemble l'ensemble de la communauté politique dans le cadre de la nation. **La lignée du théâtre populaire œcuménique, du tournant du XX^e siècle à aujourd'hui, mérite bien ce qualificatif en ce qu'elle va œuvrer à concilier les héritages clivés laissés par la période antique.** Elle va réhabiliter à la fois l'idée généralement admise d'une vocation politique ontologique du théâtre à partir de la référence à la tragédie athénienne, et l'héritage plus controversé de la comédie latine, mais au prix d'un certain toilettage de la référence. Sont ainsi gommés les aspects les plus polémiques de la comédie latine : son caractère trivial, son idéologie réactionnaire bien sûr, mais aussi l'ambition révolutionnaire à laquelle renvoyait la référence pour les tenants de l'autre lignée du théâtre populaire, au service de la lutte des classes populaires contre la bourgeoisie. Parce que tout l'enjeu tient précisément pour cette lignée à faire un théâtre populaire pour tous, pour l'ensemble de la communauté politique – ambition qui dépasse largement celle, dont l'échec sera rapidement reconnu, de réunir dans une même salle à proportion respective de leur poids réel, les différentes classes sociales. Le « théâtre populaire » tel qu'il se synthétise chez les artistes, avant de fonder l'intervention publique de l'Etat, va œuvrer à représenter, sur la scène comme dans la salle, l'ensemble du peuple, classes populaires comprises, mais non pas de manière exclusive.

2. Le théâtre populaire : du peuple à la nation, de la relation directe artiste-public à la notion de service public.

Introduction : « Le théâtre populaire », une formule polysémique et polémique.

Chez les artistes contemporains qui se réfèrent à l'idée d'une vocation politique ontologique du théâtre, la référence au « théâtre antique » constitue une fondation évidente, mais leur discours de légitimation convoque tout autant la notion de « théâtre populaire » telle qu'elle s'est sédimentée depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1960 – et dont les représentants les plus illustres ont eux-même revendiqué la référence au théâtre antique. La référence à Vilar constitue en général l'autre passage obligé de la cité du théâtre politique œcuménique, le TNP étant lui aussi élevé avec le recul du temps au rang de mythe. C'est le cas pour A. Mnouchkine, souvent décrite comme la fille spirituelle de Vilar, mais aussi pour O. Py, citant Vilar lors de la rencontre organisée par lui autour de la question : « Peut-on encore parler d'un théâtre populaire ? »¹ Ce qui implique de s'interroger sur la définition de ce modèle, ainsi que sur les modalités de sa transposition à l'époque contemporaine. La formulation interrogative de O. Py témoigne bien du fait que, l'histoire étant plus récente, le décalage entre le mythe et la réalité historique est davantage présent à l'esprit des héritiers, et les ambitions du théâtre populaire de service public sont l'objet de leurs interrogations les plus vives. La définition que donne Patrice Pavis du théâtre populaire dans son *Dictionnaire du théâtre* témoigne dans sa structuration même, de la difficulté à synthétiser une acception unie et unique, et du besoin de repoussoirs face auxquels le théâtre populaire se définit comme une valeur positive :

« Le plus simple, pour démêler l'écheveau, est de déterminer à quelles notions celle de théâtre populaire s'oppose, tant il est vrai que le terme a un usage polémique et discriminatoire :

- Le théâtre élitiste, savant, celui des doctes qui édictent les règles.
- Le théâtre littéraire qui se fonde sur un texte inaliénable.
- Le théâtre bourgeois (boulevard, opéra, secteur de théâtre privé, du mélodrame et du genre sérieux).
- Le théâtre à l'italienne, à l'architecture hiérarchisée et qui situe le public dans la distance.
- Le théâtre politique qui, même sans être inféodé à une idéologie ou à un parti, vise à transmettre un message politique précis et univoque.²

Se découpent en ombres chinoises les contours d'un théâtre populaire marqué par son caractère non élitiste, proche du public, de tous les publics, et corrélativement non centré sur

¹ Rencontre du 22 mai 2006 animée par Olivier Py au Théâtre du Rond Point, déjà citée.

² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Colin, 2002, pp. 378-379.

le texte, et éloigné des codes du théâtre bourgeois. Mais la définition de P. Pavis construit par ailleurs une opposition avec le théâtre politique, en termes de sens et de message, qu'il importe d'évaluer. Pour mieux cerner les contours du « théâtre populaire », la précision des différentes acceptions du mot « peuple » constitue un préalable nécessaire.

a. Polysémie du mot « peuple. »

Le dictionnaire recense cinq acceptions du mot peuple, qui toutes renvoient à la notion de communauté. Le terme peut ainsi renvoyer à l'« ensemble d'humains vivant en société, habitant un territoire défini (habitant) », ou désigner un « ensemble d'hommes qui, ayant la même origine ethnique, la même religion... ont le sentiment d'appartenir à une communauté (bien qu'ils n'habitent pas le même territoire) ». Il peut aussi référer au « plus grand nombre, opposé aux classes supérieures, dirigeantes (sur le plan social) ou aux éléments les plus favorisés, matériellement ou culturellement, de la société », ou désigner le « corps de la nation, ensemble des personnes soumises aux mêmes lois. »¹ Il peut enfin désigner « la foule », susceptible de réactions spontanées imprévisibles et manipulables. Le peuple peut en définitive être entendu comme le résultat d'un processus d'unification d'individus en une communauté fondée sur une appartenance identitaire (culturelle, ethnique, religieuse, linguistique), une appartenance sociale, idéologique ou enfin une appartenance politique (à la nation – définie par un ensemble de droits et de devoirs valables sur un territoire donné.) Et pour que ces critères objectifs opèrent, ils doivent s'accompagner d'un sentiment d'appartenance à ladite communauté.

i. Le peuple, communauté géographique, linguistique et culturelle ou communauté politique ?

La définition du peuple comme « communauté géographique, linguistique et culturelle », pose la question de l'extension de l'appartenance, qui va de l'échelle régionale à l'échelle nationale. Le théâtre populaire fera au cours de son histoire jouer ces deux échelles, régionale et nationale. Mais cette dernière renvoie à une autre acception du terme « peuple », dans laquelle l'appartenance de fait, non choisie, débouche sur l'idée d'une appartenance commune construite, à une entité : l'Etat-Nation. Remontant quant à elle au XVIII^e siècle et aux réflexions séminales de Rousseau et Montesquieu, la seconde définition du terme fait du peuple un sujet politique. Mais ici encore, l'appellation recouvre des réalités fort diverses. Les principes de la Révolution Française vont progressivement pénétrer les esprits

¹ *Le Robert*, Dictionnaire de la langue française, deuxième édition, tome VII, p. 329.

puis les institutions, et celui de « souveraineté du peuple » semble pleinement constitué au XIX^e siècle. Mais la césure essentielle a lieu autour de 1880, au moment de l'institution de cette souveraineté, puisque « désormais la République et le suffrage universel (masculin) sont acquis. Jusqu'à cette date, le peuple fonctionnait comme le moteur mythique de la lutte républicaine. Avec la République et le suffrage universel, le pouvoir du peuple est-il pour autant instauré ? »¹ Pour ceux qui croient au modèle de l'Etat-Nation républicain, le « peuple-nation » qui désigne l'ensemble des citoyens, va bel et bien constituer la « source de la légitimité nationale. »² Pour les autres, tant qu'une véritable révolution institutionnelle n'aura pas eu lieu, l'idée de souveraineté du peuple ne saurait constituer qu'une illusion destinée à endormir la révolte des opprimés du système politique. On voit ici comment ont pu se superposer à la fin du XIX^e siècle la définition du peuple comme catégorie sociale et comme sujet politique. La question qui se pose devient en fait celle du lien à établir entre peuple et démocratie, et le clivage entre ceux pour qui les deux termes sont synonymes et ceux qui considèrent que la dite démocratie signifie « le peuple advenu mais dès lors écarté en tant qu'il était « Peuple. » »³

ii. L'extensible définition du peuple comme catégorie sociale :

Le peuple considéré comme catégorie sociale a pour ancêtre le Tiers-Etat, et après la chute de l'Ancien Régime ses frontières deviennent de ce fait très floues, leur pluralité renvoyant d'ailleurs aux différentes interprétations de la Révolution Française, considérée pour les uns comme l'avènement de la bourgeoisie républicaine, tandis que pour d'autres elle marque le début de la lutte des classes. La définition de ce peuple varie selon les époques, mais aussi selon les territoires puisqu'elle se teinte elle aussi d'appartenances locales – si l'on pense notamment aux « mythes intriqués du peuple et de Paris » au XIX^e siècle.⁴ Au XX^e siècle cette acception tend à s'élargir et la nouvelle catégorie sociale des classes moyennes, fille de la petite bourgeoisie, va pouvoir s'inclure dans le peuple. Tout l'enjeu de la lutte entre partis politiques et entre partisans du théâtre populaire va porter désormais sur l'extension de la catégorie sociale recouverte par la dénomination de « peuple. » L'on peut ainsi dresser une ligne de partage entre la conception de Copeau ou Vilar et celle de Romain Rolland, Erwin Piscator ou, plus près de nous, d'Augusto Boal. Ce dernier restreint le champ du « peuple » à une communauté sociale qui ne comprend que ceux qui louent leur force de travail, ou pour le dire dans le vocabulaire consacré, les exploités :

¹ Jean-Louis Robert, « Le peuple des populistes », in *Le peuple dans tous ses états, Société et Représentations*, n°8, Paris, CREDHESS, 1999, p. 282.

² Jean-Louis Robert et Danielle Tartakowsky, « Présentation », *ibid.*, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

« La population est la totalité des habitants d'un pays ou d'une région déterminée : elle comprend tout le monde. Le concept de "peuple" est déjà plus restreint, puisqu'il ne comprend que ceux qui louent leur force de travail. "Peuple" est la désignation générique pour les ouvriers, les paysans, et pour tous ceux qui, temporairement ou épisodiquement, s'associent à eux – comme cela peut arriver par exemple pour les étudiants dans certains pays. Ceux qui font partie de la population, mais sans appartenir au peuple, sont les propriétaires, la bourgeoisie, les propriétaires terriens, et tous ceux qui peuvent leur être associés – les gérants, les intendants. Les producteurs forment le peuple ; la population comprend aussi les possédants. »¹

Pour que l'on puisse parler de peuple en tant que « classe », il faut qu'existe une conscience de soi en tant que groupe non seulement social mais politique. Or l'appartenance sociale commune n'a pas toujours coïncidé avec la conscience qu'elle engendrait des revendications politiques communes, cette conscience étant pourtant la condition impérative pour que ces catégories populaires se muent en redoutables acteurs politiques non seulement en puissance mais en actes. Pourtant, au-delà même du degré qu'atteint à la fin du XIX^e siècle cette conscience, est bien présente du côté du pouvoir l'idée que les classes laborieuses sont forcément dangereuses et manipulables. La référence aux classes populaires est teintée de peur de la part de la bourgeoisie et l'équation posée par Louis Chevalier a encore de beaux jours devant elle, au travers notamment de glissements sémantiques entre « peuple » et « foule. »

iii. Peuple et foule, Peuple et populisme, nation et nationalisme, origine d'un rejet d'une formule jugée xénophobe.

Au tournant du XX^e siècle, les travaux de Le Bon sur la psychologie des foules marquent fortement les esprits. Trois dimensions sont prises en compte : la force des réactions spontanées de la populace, mais aussi leur dangerosité, et enfin la possibilité que ces réactions violentes soient manipulées. De fait, les régimes totalitaires recourront sans surprise aux spectacles de foule, genre redoutablement efficace parce que festif et abolissant la frontière entre spectateurs et acteurs, et susceptible donc d'imprégner fortement les esprits d'une idéologie. Le théâtre national populaire saura lui aussi puiser dans cette ressource pour fédérer la nation française en un spectacle de communion, de Gémier à Chancelrel. Ce qui en retour, incite à s'interroger sur les liens entre l'idéologie véhiculée par les chœurs du théâtre populaire à certaines époques, et une certaine dérive du populaire en populisme nationaliste. Le « peuple » peut en effet en dernier lieu renvoyer à la nation considérée dans sa dimension non pas inclusive (l'ensemble de la communauté des citoyens) mais exclusive (les Français et

¹ Augusto Boal, « Catégories du théâtre populaire », *Travail Théâtral* n°6, janvier-mars 1972, p. 5.

non les étrangers, les catholiques et non les juifs). L'histoire du XX^e siècle, et particulièrement celle de l'antisémitisme, va rejaillir en effet sur celle du théâtre populaire, et c'est ce qui explique nous allons le voir les attaques que subissent régulièrement depuis les années 1970, et aujourd'hui encore, ceux qui se réclament du « théâtre populaire national de service public », la référence au cadre de la nation évoquant à jamais pour beaucoup le spectre du nationalisme xénophobe et antisémite.

b. Le « théâtre populaire » à la fin du XIX^e siècle. Moment de cristallisation des acceptions clivées de la formule :

i. Contre les dangers de l'immoralisme du théâtre pour une foule manipulable et potentiellement dangereuse.

A l'ancienne méfiance, qui perdure, contre la tendance atavique à l'immoralité des classes populaires, s'ajoute à la fin du XIX^e siècle la crainte du caractère imprévisible et incontrôlable des effets de masse que susciterait inévitablement un spectacle rassemblant une foule, qui plus est composée de classes populaires peu éduquées : « [Le théâtre s'adresse à] la foule, dont l'âme impressionnable et mobile est également ouverte au vice et à la vertu, facile aux colères, prompte aux enthousiasmes. Aussi y a-t-il une force sociale redoutable, féconde pour le bien, et puissante pour le mal. »¹ Mais le « théâtre populaire » va avoir contre lui non seulement les esprits politiques réactionnaires, mais également les tenants du classicisme artistique.

ii. Art classique élitiste versus théâtre du peuple : Un intense débat intellectuel.

« L'art et le peuple ! Qu'y a-t-il de commun entre ces deux termes ? Pouvez-vous croire, vous, artiste, que la beauté qui constitue l'essence même des chefs-d'œuvre soit accessible à cette foule dont vous cherchez le suffrage ? [...] L'art ne mérite plus son nom lorsqu'il ose se dire populaire. »²

Le cri du cœur du critique littéraire défenseur du classicisme Ferdinand Brunetière est à comprendre dans le contexte des débats politiques et artistiques sur la démocratisation de la politique, et plus globalement des bouleversements sociaux en cours dans la France de la fin du XIX^e siècle. La perspective d'un art et d'un théâtre populaires est considérée de la même

¹ Paul Sorin, *Du rôle de l'Etat en matière scénique*, Thèse de doctorat en Economie politique, Faculté de Droit, Paris, éditions Arthur Rousseau, 1902, p. 3.

² Ferdinand Brunetière, cité par Maurice Pottecher, *Le théâtre du peuple, renaissance et destinée du théâtre populaire*, Paris, Ollendorf, 1899, pp. 13-14.

façon par d'aucuns que celle du suffrage universel dans cette période d'essor du mouvement ouvrier. A l'inverse des tenants d'une définition élitiste de l'art, qui occupent le plus souvent des positions de pouvoir dans le champ artistique, et rejoignent volontiers le camp des anti-dreyfusards, les nouveaux venus dans le champ artistique « font campagne pour un art populaire et instaurent ce faisant un débat politique alternatif à celui des instances officielles de la politique. »¹ C'est d'eux que va venir la théorisation de « l'art social »². Des revues comme *L'art social* précisément, mais aussi *L'Art pour tous* ou *la Revue d'Art Dramatique*, jouent à ce titre un rôle considérable, et c'est dans cette dernière revue que la question du théâtre du peuple est le plus débattue à partir de 1895 (6 articles par an entre 1895 et 1903, soit plus de quarante en tout.) Le 25 mars 1899, Romain Rolland écrit au directeur de la revue Lucien Besnard, pour lui proposer de la mettre « au service de l'idée d'un congrès de théâtre populaire », et crée avec ce dernier et Maurice Pottecher un comité de dix-huit membres dont l'ambition est de « rassembler le plus d'idées intéressantes pour la fondation d'un théâtre populaire à Paris », parmi lesquels se trouvent Lucien Descaves, Octave Mirbeau, Emile Zola, Louis Lumet.³ Par ce biais, le théâtre populaire se retrouve placé sur l'agenda parlementaire et ministériel. L'autre grand événement découle du précédent : L'idée d'un concours national s'articule à celle d'un concours européen qui s'organiserait à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1900 :

« Pour le salut de l'art, il faut l'arracher aux privilèges absurdes qui l'étouffent, et lui ouvrir les portes de la vie. Il faut que tous les hommes y soient admis. Il faut enfin donner une voix aux peuples, et fonder le théâtre de tous, où l'effort de tous travaille à la joie de tous. Il ne s'agit pas d'élever la tribune d'une classe : le prolétariat, ou l'élite intellectuelle, nous ne voulons être les instruments d'aucune caste : religieuse, politique, morale ou sociale ; nous ne voulons rien supprimer du passé ou de l'avenir. »⁴

L'internationalisme aux accents révolutionnaires de certains des membres du comité ne domine cependant pas parmi les organisateurs du concours. Et c'est sans doute parce qu'il voit dans l'élargissement du cadre hors des frontières françaises un moyen possible de contrebalancer le poids du mouvement révolutionnaire français, que le Ministre de l'Instruction Publique, Georges Leygues, reprend à son compte l'idée d'une réflexion à l'échelle européenne sur le théâtre populaire, et délègue Adrien Bernheim, fondateur de *L'œuvre des trente ans de théâtre*, comme représentant du gouvernement pour l'étudier en

¹ Vincent Dubois, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, op. cit., p. 41.

² Voir Vincent Dubois, *ibid.*, pp. 41-42.

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ Annonce du concours de théâtre populaire dans le cadre d'un Congrès International sur le théâtre populaire à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1900, *Revue d'Art Dramatique*, mars-avril 1899. Cité par Vincent Dubois, *ibid.*, p. 44.

Allemagne et en Autriche. Ce fait mérite d'être rappelé car il révèle que d'emblée, la réflexion sur le théâtre populaire est pensée, dans sa dimension esthétique comme de catégorie d'intervention publique, comme un idéal théâtral à mettre en œuvre et à faire jouer y compris hors du cadre des frontières de la nation, alors même qu'il va longtemps y demeurer étroitement lié. Or cette référence européenne sera fortement réactivée à la période contemporaine par les héritiers revendiqués du théâtre populaire. Bien que le concours n'ait finalement pas lieu et que le Congrès International sur l'Art théâtral qui se déroule à Paris du 27 au 31 juillet 1900 ne laisse finalement que peu de place à la question du théâtre populaire, l'effervescence des débats préparatoires aura permis qu'elle entre définitivement dans le débat public – et de fait, le théâtre populaire occupera à partir de ce moment une part des questions abordées par la Chambre et les services des Beaux-Arts.¹ Cette intégration aux « Beaux-Arts » témoigne d'une ambition capitale du théâtre populaire. En effet, à l'inverse de ceux qui critiquaient le théâtre populaire comme délitement de l'art, les tenants de la formule ne vont absolument pas la définir contre le théâtre d'avant-garde, mais précisément la revendiquer comme un « théâtre d'art » contre le théâtre commercial – qui constitue l'une des trois cibles de ses attaques, aux côtés du théâtre bourgeois, et, plus spécifiquement encore, du théâtre parisien. Pottecher reprend ainsi les arguments de Rousseau contre le théâtre parisien, et prône pour les mêmes raisons que son prédécesseur un théâtre pensé sur le mode de la fête populaire villageoise. Les partisans du théâtre populaire vont tous précisément chercher à faire tenir ensemble l'ambition de renouveler le public et celle de renouveler le théâtre. **Le théâtre populaire est pensé d'un même mouvement comme quête d'un nouveau public et comme quête esthétique.** C'est ensuite sur la manière dont ces deux dimensions doivent être articulées que vont se nouer d'intenses débats internes parmi les penseurs du théâtre populaire, qui feront rapidement émerger deux lignées bien distinctes, divergentes.

iii. Les débats internes aux penseurs du « théâtre populaire » : La formule doit-elle être synonyme de « théâtre d'art » ou de « théâtre politique » ?

Le théâtre du Peuple mis en place par le paternaliste Maurice Pottecher en 1895 dans le petit village vosgien de Bussang prend sens dans le contexte rural et dans une pensée des rapports sociaux en définitive assez conservatrice, fondée sur un anti-parisianisme. Il est impératif pour Pottecher de « créer des théâtres provinciaux, mettant en œuvre les ressources de chaque région, puisant aux trésors particuliers des mœurs, des légendes et de l'histoire, dont l'ensemble constitue le patrimoine de la France, faisant appel aux génies individuels du

¹ *Idem.*
242

sol [...] ».¹ Il réactive ce faisant l'idéal de Rousseau, qui dans la *Lettre à d'Alembert* prônait lui aussi le contre-modèle de la « fête villageoise », théâtre festif et de plein air qui rassemble le peuple « au milieu d'une place » de village² et dans lequel la communauté se joue pour elle-même. Ce courant d'un théâtre à implantation régionale et rurale va laisser son empreinte sur ce point précis de la célébration de la communauté, mais va s'estomper au sein de l'histoire officielle, pour céder la place à un affrontement binaire. Le « théâtre civique » de Louis Lumet³ s'intègre au contexte urbain, le public des villes se révélant sans surprise plus attentif que le public rural aux revendications politiques révolutionnaires de la classe ouvrière.⁴ Et cette lignée d'un théâtre populaire de classe – à laquelle appartiennent à des titres divers Piscator, Brecht, puis Boal – va ensuite revendiquer la synonymie avec le « théâtre politique ». Cette lignée s'oppose de ce fait à celle incarnée entre autres par Copeau, Chanceler ou Gémier, qui fait de la dimension artistique du théâtre populaire sa principale revendication, et qui récuse le « théâtre politique »⁵, ainsi la vision clivée du peuple et l'inféodation de l'art à la politique qu'il induirait, comme en témoigne cette formule de Maurice Pottecher : « Il ne faut pas qu'on reproche au Théâtre du Peuple d'être tout d'abord la succursale d'un lieu de réunion ou d'une tribune politique. »⁶ Pour la lignée qui nous intéresse ici, l'engagement politique ne doit donc pas primer sur l'engagement dans l'art, non seulement dans les spectacles, mais aussi dans la vie de l'artiste. Cette lignée défend l'idée d'une autonomie de l'artiste et d'un engagement à titre individuel, d'« hommes de théâtre, qui, par raison humanitaire, se réfèrent à un justicialisme culturel idéaliste. »⁷ Il s'agit donc bel et bien d'un désaccord politique des artistes des deux lignées, et l'engagement humaniste se construit contre le théâtre révolutionnaire parce qu'il se dresse contre le marxisme et le projet révolutionnaire. A l'inverse, les partisans du théâtre politique le plus révolutionnaire ont pu reprocher à certains apôtres du théâtre populaire le caractère plurivoque de leur œuvre,

¹ Pottecher, *op. cit.*, p. 30.

² *Lettre à d'Alembert*, Jean-Jacques Rousseau, édition établie et présentée par M. Buffat, Flammarion Dossier, 2003, p. 182.

³ Louis Lumet a fondé le Théâtre Civique à Paris en 1893. Ce théâtre monte en 1900 le *Danton* de Romain Rolland.

⁴ Sans plus développer ce clivage historique, insistons sur le fait que l'alternative entre théâtre en milieu rural et théâtre en milieu urbain se pose avant tout en termes de cible. Le théâtre en milieu rural s'adresse aux paysans tandis que les théâtres populaires parisiens visent logiquement le public ouvrier, et il ne faut pas voir dans la distinction de ces deux publics populaires une opposition de classe, dans les deux cas il s'agit de la classe laborieuse. Si distinction il y a entre le théâtre populaire en milieux urbain et rural, c'est afin de mieux cibler les spécificités de chaque public, lesquelles sont fonction des conditions d'existence propres à ces deux mondes. Les statistiques nationales font apparaître que l'électorat paysan, plus isolé, est sensiblement plus conservateur que l'électorat ouvrier, le travail en usine favorisant l'émergence d'un sentiment d'appartenance collective. Toutefois, ces données doivent être plus que nuancées car une observation de détail fait apparaître de très fortes variables régionales. Ainsi dans des zones à forte tradition catholique (l'Alsace) les ouvriers votent de manière conservatrice tandis que dans d'autres régions à forte tradition républicaine les paysans sont conduits à voter en masse pour le parti communiste. Hervé Le Bras, *Les trois France*, Paris, éditions Odile Jacob, 1995.

⁵ La formule est de Camille de Sainte Croix.

⁶ Maurice Pottecher, *Le théâtre du peuple, renaissance et destinée du Théâtre populaire*, Maurice Pottecher, Paris, Ollendorf, 1899. Cité in Chantal Meyer-Plantureux, *Théâtre populaire, enjeux politique, op. cit.*, p. 29.

⁷ Emile Copfermann, *Le théâtre populaire, pourquoi ?*, *op. cit.* p. 116.

qu'ils jugeaient quant à eux équivoque, dans un contexte de lutte binaire. Rappelons ici la célèbre phrase de Romain Rolland :

« Le théâtre du peuple sera peuple ou ne sera pas. Vous protestez que le théâtre ne doit pas se mêler de politique, et vous êtes les premiers [...] à introduire sournoisement la politique dans vos représentations classiques, afin d'y intéresser le peuple. Osez donc avouer que la politique dont vous ne voulez pas c'est celle qui vous combat. Vous avez senti que le théâtre du peuple allait s'élever contre vous, et vous vous hâtez de prendre les devants, afin de l'élever pour vous, afin d'imposer au peuple votre théâtre bourgeois, que vous baptisez : peuple. Gardez-le, nous n'en voulons pas. »¹

En 1965, dans son ouvrage polémique intitulé *Le théâtre populaire, pourquoi ?*, Emile Copfermann rappelle cette distinction, quand il oppose le « théâtre politique » de Piscator aux animateurs du théâtre populaire, de Copeau à Vilar et Planchon :

« Le théâtre politique, forme clarifiée de théâtre populaire, appartient-il au théâtre ou à la politique ? [...] Dans le cas de Piscator, le critère majeur est : la ligne politique. Piscator, avec plus ou moins d'art, affirme une idéologie précise. Sa volonté, il l'a dit, est de recourir aux formes de l'art parce que l'effet de l'art est, en propagande, le plus convaincant. L'activité de Piscator est d'abord la sienne, mais elle s'inscrit dans un combat plus général qui est celui de la classe ouvrière. A l'opposé, celui des animateurs de théâtre populaire est d'abord l'activité d'animateurs ayant individuellement pris sur eux d'assumer la responsabilité de l'art. Ils ne parlent pas en termes de classe, la terminologie « théâtre populaire » le dit assez. »²

Copfermann semble prôner le remplacement du théâtre populaire par le théâtre politique et suggère de laisser le « théâtre populaire » à ceux qui refusent de faire un théâtre politique explicitement tourné vers l'action politique, et plus exactement vers l'action politique révolutionnaire. Pourtant, du début du XX^e siècle aux années 1960 au moins, de nombreux artistes (Brecht étant l'exemple le plus évident) méritent, et parfois revendiquent (Boal) tout à la fois les qualificatifs « populaire » et « politique. » Il semblerait en définitive que l'expression « théâtre populaire » rejoue en elle-même peu ou prou la grande dualité entre les deux acceptions de l'expression théâtre politique que nous évoquions dans l'introduction. Et de fait, son évolution historique voit s'affronter deux conceptions divergentes de ce que doivent être les missions d'un théâtre populaire, elles-mêmes découlant de deux des acceptions du mot « peuple » précédemment évoquées : d'une part, le peuple réduit aux catégories populaires dotées d'une conscience de classe et en lutte contre la bourgeoisie, et d'autre part, le peuple entendu comme l'ensemble des catégories sociales du pays, dans une

¹ Romain Rolland. Cité in *Préface à Le théâtre du peuple*, Chantal Meyer-Plantureux, éditions Complexes, 2003, p. 15.

² Emile Copfermann, *Le théâtre populaire, pourquoi ?*, Cahiers Libres 69, Paris, Maspero, 1965, p. 53.

définition fondée sur l'idée d'une appartenance commune non pas sociale mais nationale – avec toutes les questions que pose ce dernier adjectif. Nous allons nous attacher à présent à cette lignée de théâtre populaire œcuménique qui veut faire un théâtre pour l'ensemble du peuple.

c. Comment faire un théâtre pour l'ensemble du peuple ? Fin XIX^e siècle-années 1920.

Concrètement, l'ambition d'un théâtre pour l'ensemble du peuple consiste à œuvrer à l'inclusion des classes populaires, puisque c'étaient elles qui étaient jusque là exclues du théâtre. De ce point de vue, l'ambition et les techniques utilisées (matérielles et techniques) par la lignée du théâtre populaire pour l'ensemble du peuple sont identiques à celles revendiquées par l'autre lignée de théâtre populaire. Mais le théâtre politique œcuménique n'entend pas s'adresser uniquement aux classes populaires, que ce soit sur le plan de la réception réelle (composition sociologique du public) ou sur le plan de la réception programmée par les œuvres. Se pose donc une question spécifique : Comment faire un théâtre pour l'ensemble du peuple ?

i. Contre l'exclusion matérielle et symbolique des classes populaires.

Les chantres du théâtre populaire pour le peuple de la nation vont décliner toute une série de propositions qui, à des niveaux divers, visent à inclure les classes populaires à la communauté théâtrale et nationale. Les aspects matériels de l'exclusion sont pris en compte, et d'Eugène Morel ¹ à Jean Vilar, les questions de l'abonnement, du prix des places, du transport depuis l'usine jusqu'au théâtre, du repas et de leur prix voire même de la garde des enfants des ouvriers / paysans spectateurs, font partie intégrante des questions théâtrales. Le théâtre populaire va œuvrer à réduire la distance géographique et matérielle entre les travailleurs et le théâtre, en les conduisant au théâtre, où à l'inverse, en rapprochant le théâtre d'eux.

¹ Rappelons que toutes ces questions sont au cœur du « Projet de théâtre populaire » d'Eugène Morel paru dans la Revue D'Art Dramatique en 1900. L'abonnement se trouve au cœur du dispositif prôné par Morel, alors que la question du répertoire n'est pas abordée. Sources : Marco Consolini, « "Comme à une fête intime", Eugène Morel et le projet de théâtre populaire », *Théâtre Public* n° 179, 4^{ème} trimestre 2005, et « Le projet Morel », in Chantal Meyer-Plantureux, *Théâtre populaire, enjeux politiques*, op. cit., pp. 45-66.

ii. *La question clé du lieu théâtral et les prémisses de la décentralisation théâtrale : Faire venir le peuple ou aller au peuple.*

La configuration du Théâtre du Peuple de M. Pottecher implanté à Bussang, demeure minoritaire, et dans la plupart des cas, l'artisan du théâtre populaire se définissait prioritairement en tant qu'artiste et non en tant qu'habitant de telle ou telle localité. Dès lors, la volonté d'« amener l'art dramatique jusque dans les contrées les plus reculées et [de] mêler les classes sociales au cours des représentations »¹ se joue essentiellement sur le mode du déplacement et de l'itinérance, comme en témoigne le nom du premier Théâtre National Populaire, créé par Firmin Gémier en 1910 : Le Théâtre National Ambulant. C'est entre les années 1910-1930 que se matérialisent les prémisses de la décentralisation, le pionnier étant Copeau et ses Copiaus en Bourgogne, dont la volonté de créer des troupes pérennes en province inspirera sans doute le projet de Jeanne Laurent après la Seconde Guerre Mondiale.² La tentative de Copeau à Morteil échouera, mais son apport essentiel tient à sa postérité. Le projet fera en effet des émules, dont la troupe des Comédiens Routiers de l'ancien Copiau Léon Chancerel, très proche du mouvement scout, qui essaimera très largement au cours des années 1930. En dix ans, la troupe jouera plusieurs centaines de spectacles et, quadrillant le territoire nationale, touchera plus de 130 communes de France, irriguant à travers des tournées de formation toute une nouvelle génération d'animateurs³ de troupes amateurs, préoccupés avant tout d'intégrer les jeunes générations au modèle social et national : « Cette compagnie a pour objet d'aller planter ses tréteaux tragiques ou comiques partout où l'exigera l'action sociale et plus particulièrement dans les faubourgs et les campagnes. »⁴ Chancerel crée le premier des Centres Régionaux d'Art Dramatique, autrement dit le premier exemple de décentralisation qui mette en œuvre une action théâtrale décentralisée et une action de sensibilisation artistique. Outre les fondamentales questions matérielles et géographiques, les causes symboliques de l'exclusion des classes populaires sont également visées par les chantres du théâtre populaire oecuménique, l'objectif étant que le spectateur non habitué aux codes du théâtre bourgeois se sente à l'aise sur les bancs du nouveau théâtre. Cette volonté figure chez Morel, comme plus tard chez Vilar au travers de la suppression des pourboires, considérés par le directeur du TNP comme des éléments de division du public.⁵

¹ Nathalie Coutelet, *L'évolution du concept de théâtre populaire à travers l'itinéraire de Firmin Gémier*, Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Marie Thomasseau, Paris VIII, 2000, p. 317. Pour un rappel historique plus précis, nous renvoyons aux pages 308-350 de sa thèse.

² Robert Abirached, « Des premières semilles aux premières réalisations. Les précurseurs : Jacques Copeau et sa famille », in Robert Abirached (sous la direction de), *La Décentralisation Théâtrale*, tome 1, Arles, Actes Sud Papiers, 1992, p. 16.

³ Rose-Marie Moudouès, « Léon Chancerel et sa postérité », *ibid.*, pp. 21-28.

⁴ Léon Chancerel, cité par RoseMarie Moudouès, *ibid.*, p. 23.

⁵ Sonia Debeauvais, « Public et service public au TNP », *ibid.*, p. 117.

C'est pour un motif parallèle que Vilar voudra également supprimer la salle à l'italienne, qui sépare riches et pauvres et les incite à se regarder en chiens de faïence au lieu de les faire communier dans la contemplation du même spectacle.¹ Et, question symbolique entre toutes, le choix du répertoire constitue évidemment un axe fondateur de la politique de ré-union du théâtre populaire de la nation. La détermination du répertoire touche en effet au cœur de la conception de la culture et de la communauté politique à l'œuvre dans cette cité.

iii. La question du répertoire et des codes de jeu : Pour un théâtre des classes populaires et de la nation.

Bien que n'étant pas présente chez tous les penseurs du théâtre populaire², la question du répertoire constitue une ligne de partage que l'on pourrait presque qualifier de fondatrice entre les deux lignées de théâtre populaire. Le premier répertoire de ce théâtre populaire de la nation est en quelque sorte la nation elle-même, ou plus exactement la Patrie, ce qui ne peut se comprendre si l'on ne se souvient pas de la grande boucherie qu'a été la Première Guerre Mondiale, référence fondatrice du Théâtre National Populaire de Firmin Gémier :

« Il n'y a pas de théâtre pour le peuple, on n'écrit pas pour lui. Il a souffert, il s'est sacrifié, il nous a sauvés, qu'importe ! Nos dramaturges n'ont pas voulu créer, ou n'ont pas pensé à rétablir, entre lui et eux, ce lien qui fait les nations si puissantes, cette chose sublime qui, le jour de la mobilisation, dressa notre peuple en un bloc unique et formidable : la communauté de pensée. »³

« En allant au théâtre populaire vous honorez votre patrie [...]. »⁴

De fait, le Théâtre National Populaire de Firmin Gémier a été inauguré le 11 novembre 1920, « jour de la translation du corps du soldat inconnu sous l'Arc de triomphe, avec une évocation symbolique des « grands moments » de l'Histoire de France close par une Marseillaise allégorique. »⁵ C'est cette appartenance commune à la Mère Patrie qui justifie pour Gémier que le peuple-nation doive être fédéré par le théâtre, et justifie son refus d'un théâtre de classe, du théâtre bourgeois comme du théâtre prolétaire :

¹ « Le théâtre à rampe, le théâtre à herbes, le théâtre à loges et à poulailler ne réunit pas, il divise. Or n'est-ce pas ce but immédiat d'un théâtre populaire d'adapter nos salles et nos scènes à cette fonction : " je vous assemble, je vous unis" ? » Jean Vilar, article pour la revue *Les Amis du Théâtre National Populaire*, 1952, cité par Emile Copfermann in *Le théâtre populaire, pourquoi ?*, *op. cit.*, p. 58.

² Eugène Morel notamment s'était centré exclusivement sur les questions d'accessibilité matérielle des classes laborieuses, estimant que la question du répertoire « ne [le] regard[ait] pas ». E. Morel, « Le projet Morel », cité par Chantal Meyer-Plantureux, *op. cit.*, p. 55.

³ Firmin Gémier, « L'ère nouvelle du théâtre », in *Le théâtre populaire, enjeux politiques*, *op. cit.*, p. 143.

⁴ Eugène Morel, « Projet des théâtres populaires », extrait de la *Revue d'Art Dramatique*, déc 1900.

⁵ Emile Copfermann, *Le théâtre populaire, pourquoi ? op. cit.*, p. 55.

« Le fossé entre l'art et le peuple doit être comblé ! Il n'y a pas d'art de classe. L'art est unique. Où est le théâtre unique ? Est-il dans les petites comédies bourgeoises, les pièces salonniers ou les mélodrames qui sévissent aujourd'hui ? Laissons donc le théâtre actuel à ses fournisseurs et à ses habitués et créons le théâtre national, le Théâtre du Peuple français, celui de la démocratie qui naît et s'organise, le théâtre nouveau. »¹

En conséquence, le répertoire des pionniers du théâtre populaire national laissait une place non négligeable aux spectacles de communion et aux célébrations. Le TNP de Gémier prévoyait dans son organigramme, de donner, outre les catégories de « drame, comédie moderne, œuvres classiques et œuvres inédites », de « musique, opéra, opéra-comique, danses, chansons populaires, concerts symphoniques, conférences », « cinématographe, films éducatifs présentés et commentés avec des entractes de musique symphonique », de donner « cérémonies et fêtes collectives ». ² Et si, dans les faits, seule la première saison du TNP fit une place aux fêtes ³, Gémier fait une large place aux cérémonies collectives d'hommages aux grands écrivains comme aux événements religieux et festifs, au premier rang desquels Noël, qui donne lieu à des représentations spéciales. ⁴ De même la commémoration des Noëls et les représentations de drames sacrés occupaient une large place dans l'œuvre de Léon Chancerel, plus importante que celle des farces médiévales et des comédies de Molière ⁵, et à Jeune France Vilar s'essaya lui aussi à cette forme de spectacle festif de masse, célébrant une fête des moissons en 1941. ⁶ Ces différents exemples témoignent du fait que le théâtre célébrait non seulement la nation républicaine, mais une certaine image mythique de la France, nourrie au lait d'une histoire et d'un socle religieux – et nous verrons les conséquences qui ont pu en découler dans les années 1930. Ces célébrations mises à part, les chantres du théâtre d'union ont eu tendance à privilégier le grand répertoire de l'histoire théâtrale, du fait d'une conception universaliste de la culture appartenant à l'ensemble des citoyens de la nation française. L'objectif général était pour tous de « faire partager au plus grand nombre ce que l'on a cru devoir réserver jusqu'ici à une élite » ⁷ – à savoir Molière, Corneille et Shakespeare mais également les grands auteurs contemporains. ⁸ L'un des enjeux de la diffusion d'une culture pensée comme universelle était de contribuer à renforcer un sentiment d'appartenance nationale commune, au-delà des différences culturelles

¹ Firmin Gémier, « L'ère nouvelle du théâtre », in *Le théâtre populaire, enjeux politiques*, op. cit., pp. 143-144.

² Firmin Gémier, *Lettre à propos d'un théâtre populaire*, 19 février 1921, reprise dans la revue *Théâtre Populaire* n°2, juillet-août 1953.

³ Catherine Faivre-Zellner, *Firmin Gémier, héraut du théâtre populaire*, Rennes, PUR, 2006, p. 161.

⁴ *Ibid.*, p. 158.

⁵ Rose-Marie Moudouès, op. cit., pp. 24-25.

⁶ Serge Added, « Les premiers pas de la décentralisation sous Vichy », in Robert Abirached, (sous la direction de), *La Décentralisation théâtrale*, tome 1, op. cit., p. 48.

⁷ Jean Vilar, « Le TNP service public », 1953, repris dans *De la tradition théâtrale*, Paris, Gallimard, 1975, cité par Chantal Meyer-Plantureux, op. cit. p. 262.

⁸ *Idem.*

régionales et des clivages sociaux, à une époque où le théâtre opérait encore comme outil privilégié de transmission de l'information. Telle était déjà l'optique de Gémier :

« J'appelle pièces nationales celles qui peuvent être comprises par toute la foule française, celles qui intéressent les Bretons, aussi bien que les Provençaux, les Gascons aussi bien que les Lorrains. [...] Quand je jouerai un chef-d'œuvre, je veux qu'il plaise à l'élite aussi bien qu'à la majorité compacte et dans toutes les contrées. Cela n'est-il pas le propre des chefs-d'œuvre ? [...] Le public est un enfant qui a grandi. Il faut lui raconter des histoires, de belles histoires. Je n'en sais peut-être pas de plus belles que celles que contient l'histoire de France, de plus pittoresques, de plus héroïques, de plus passionnantes. [...] Alors, direz-vous, c'est la renaissance du théâtre historique ? Et pourquoi pas ?... N'allons pas si loin pour le moment, et contentons-nous de dire : la renaissance du théâtre dans les départements. »¹

L'idée d'une diffusion au plus grand nombre des grands textes et particulièrement des grands textes français, sera reprise à ses débuts par le Ministère de la Culture, sous l'impulsion d'André Malraux, comme le stipule le décret du 24 juillet 1959 :

« Le Ministère chargé des Affaires Culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent. »²

On note ainsi, de Gémier à Malraux, une extension du patrimoine en question, liée à une conception universaliste de la culture. Désormais ce ne sont plus uniquement les œuvres françaises qui sont jugées susceptibles de fonder une unité nationale, mais l'objectif demeure cependant, par le biais de l'inscription dans un patrimoine national et universel, de dépasser les particularismes régionaux et de classe. Il ne s'agit pas d'actualiser les classiques en leur conférant un sens plus tranchant, contrairement à ce qui se fait dans la lignée du théâtre populaire de classe, et de même, l'emprunt aux formes de spectacles populaires ou traditionnelles (commedia dell'arte, théâtre de foire, cirque...) se fait dans une visée intégrationniste tout comme l'est le modèle républicain, et non dans l'optique de présenter l'homme nouveau qui va mener le combat révolutionnaire – et l'on pourrait détailler entre autres l'opposition entre l'utilisation du cirque par Dullin et Copeau d'un côté, Meyerhold et

¹ Firmin Gémier, cité par Paul Blanchard, *Firmin Gémier*, Paris, L'Arche, 1954, chap. VI, pp. 126-127. Cité par Nathalie Coutelet, *op. cit.*, pp. 347-348.

² Décret du 24 juillet 1959 relatif aux attributions du Ministère des Affaires Culturelles. Cité par Geneviève Poujol, « La création du Ministère des Affaires Culturelles 1958-1969 » in *La décentralisation théâtrale*, tome 2, sous la direction de Robert Abirached, Arles, Actes Sud, 1993, p. 30.

Maïakovski de l'autre. ¹ Le théâtre populaire national œcuménique vise à intégrer l'ensemble du peuple à la communauté théâtrale et nationale. Et, au cours de la période 1920-1930, ce sont les artistes qui ont concrètement mis en œuvre les moyens de réaliser l'objectif premier du théâtre populaire – toucher l'ensemble de la population française – avant que ne soit pensée l'articulation entre cette relation directe artiste / public, et l'intervention publique de l'Etat pour encadrer la démarche des artistes. **Cette intervention de l'Etat est devenue pensable et possible parce que les artistes du théâtre populaire œcuménique oeuvrent à travers leur art à diffuser l'idéologie républicaine. En témoigne leur conception de la culture, à la fois patriotique et universaliste, et leur ambition de communion nationale par le théâtre**, qui s'exprime en des termes quasi similaires par Pottecher, Gémier et Vilar :

« Réunir, sur les travées de la communion dramatique, le boutiquier de Suresnes, le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé. » Vilar ²

« Il faut concevoir le Théâtre du Peuple comme destiné à réunir, dans une émotion commune, tous les éléments dont se compose un peuple [...]. Il n'a de raison d'être et de chance de vie que s'il recrée véritablement une fraternité entre les spectateurs de toutes classes [...] Un théâtre national, voilà ce qu'il peut être ; et qu'on écarte de ce mot toute notion de bruyante et funeste littérature patriotique, pour essayer d'y enfermer l'idée la plus large, la plus indépendante et la plus sereine qu'une nation démocratique [...] représentant pour le genre humain tout ce que celui-ci voit en elle, peut se faire de son génie et de son destin. » Pottecher ³

« Le théâtre doit être accessible à tous, on appelle le théâtre populaire ou national, je l'appellerai collectif. » Gémier ⁴

¹ Voir Claudine Amiard-Chevrel (textes réunis et présentés par), *Du cirque au théâtre*, Lausanne, Th 20, L'Age d'Homme, 1983.

² Jean Vilar, cité par « Des premières semailles aux premières réalisations : Les précurseurs : Jacques Copeau et sa famille », in *La décentralisation théâtrale, 1. Le premier âge, 1945-1958*, L'Arche, 1993, p. 15.

³ Maurice Pottecher, *Le Théâtre du Peuple*, cité par Chantal Meyer-Plantureux, in *Le théâtre populaire, enjeux politiques*, Paris, Complexe, 2006, pp. 29-31.

⁴ Firmin Gémier, cité par Robert Abirached, « Des premières semailles aux premières réalisations : Les précurseurs », *op. cit.*, p. 17.

d. Le théâtre national populaire : d'un engagement des artistes à la planification d'une politique culturelle.

i. Posture originelle des artistes-intellectuels artisans du théâtre populaire contre un engagement de l'Etat.

Dans son projet de théâtre populaire, Morel se montrait réfractaire à l'idée d'une intervention de l'Etat, et plus tard, Copeau manifesterait sa défiance face à un Etat souvent prompt à confondre intervention financière et interventionnisme idéologique dans la matière artistique : « Chaque fois que prévaut la volonté d'un Etat fort, nous le voyons soucieux au premier chef du problème théâtral. Il entend faire du théâtre une branche de l'éducation publique, l'expression d'une pensée nationale, c'est-à-dire l'instrument d'une propagande. »

¹ Avant eux, Hugo avait déjà formulé le problème en des termes devenus célèbres et très souvent repris depuis lors : « la subvention, c'est la sujétion, tout chien à l'attache a le cou pelé. » ² Ce que l'on sait moins en revanche, c'est que le même Hugo avait en 1849 ³ plaidé devant le Conseil d'Etat de la jeune République pour « une politique culturelle ambitieuse visant avant tout le peuple, dont la République doit faire une communauté de citoyens. » ⁴ Pour l'auteur romantique et ses pairs, le théâtre était alors conçu « d'abord [comme] un outil pédagogique, c'est-à-dire politique, puisque l'éducation - celle de la masse paysanne qui a élu Louis-Napoléon sans doute, mais surtout celle des travailleurs urbains que la misère conduit à l'émeute qui elle-même justifie la réaction - apparaît comme la pierre angulaire de la démocratie naissante. Si la République est républicaine, c'est-à-dire garante de l'intérêt général, elle ne doit pas négliger cet instrument de paix civile, de formation d'une conscience nationale et de consolidation de la démocratie, et ouvrir au contraire le plus possible les portes de l'enseignement théâtral. » ⁵ La position de Hugo était donc directement liée au gouvernement en place, et évoluait en même temps que le pouvoir. S'il était favorable à une politique culturelle républicaine, il était donc farouchement hostile à un assujettissement du théâtre à un pouvoir réactionnaire. A la fin du XIX^e siècle, si les artistes rejettent l'intervention publique de l'Etat dans le domaine du théâtre, c'est qu'ils rejettent plus largement l'Etat sous toutes ses incarnations – et en l'occurrence certains rejettent d'ailleurs le modèle républicain dans lequel s'inscrivait Hugo. C'est dans ces années 1890 que les

¹ Jacques Copeau, « Le théâtre populaire », in Chantal Meyer-Plantureux (textes réunis et présentés par), *Théâtre populaire, enjeux politiques, op. cit.*, p. 238.

² Phrase citée par Robert Abirached dans *Le Théâtre et le Prince, L'Embellie*, Arles, Actes Sud, 1992, p. 55.

³ Gilles Malandain, « Quel théâtre pour la République ? Victor Hugo et ses pairs devant le Conseil d'Etat en 1849 » in *Artistes / Politiques, Sociétés et représentations* n°11, février 2001, pp. 205-227.

⁴ *Ibid.*, p. 221.

⁵ *Idem.*

artistes revendiquent d'intervenir non seulement dans le champ artistique mais également de plain pied dans le champ social, et que va naître la figure singulière et catégorielle des intellectuels, dont les artistes font partie :

« Ce rejet [de l'intervention publique et plus généralement de l'Etat] est d'autant plus fort qu'intellectuels et artistes affichent désormais de hautes ambitions qui les placent en concurrence avec les agents de l'Etat : délaissant progressivement le retrait que constitue " l'art pour l'art " caractéristique de la période héroïque de la conquête de l'autonomie, nombre d'entre eux s'engagent et interviennent politiquement au nom de l'art et des valeurs qu'ils prétendent incarner à travers lui. Dans la période fondatrice du tournant du siècle, c'est dans cette opposition à l'Etat, nécessaire pour préserver les producteurs culturels de ce qui est désormais dénoncé comme ingérence politique et utile à l'établissement de leur position comme producteurs légitimes d'un discours sur le monde social. »¹

La constitution des artistes en tant que catégorie sociale et intellectuelle s'est donc construite contre l'Etat. D'emblée la figure de l'intellectuel est liée à l'idée d'un espace public de débat des affaires politiques et à l'idée qu'il peut occuper un rôle privilégié dans ce débat, du fait d'une posture spécifique liée à sa pratique artistique : Il n'est pas un spécialiste ni un professionnel mais sa parole est légitime en ce qu'en tant qu'artiste il a une position réflexive ainsi qu'une conscience singulière du monde. L'artiste-intellectuel se trouve donc dans une position concurrentielle avec l'homme politique, et revendique d'être une voix alternative à celle émanant du pouvoir politique incarné par l'Etat. L'artiste-intellectuel se pense donc comme un contre-pouvoir démocratique, ce qui induit en retour une conception de la culture et de l'art comme production de discours – œuvres et paroles – subversifs. Par ailleurs, pour ce qui concerne spécifiquement la question du « théâtre populaire », l'Etat ne constitue pas un allié possible car sa conception du peuple se réduit encore pour l'essentiel à une défiance. L'avènement de la III^{ème} République joue certes un rôle, notamment de manière indirecte par le biais de la réflexion sur l'éducation, mais l'évolution de l'Etat sera lente, particulièrement sur la question de la culture. Et c'est cette évolution qui conditionnera celle des relations entre les artisans du théâtre populaire et l'Etat. Du côté de l'Etat, la défiance à l'égard du théâtre s'estompera à mesure de la prise de conscience des transformations d'un théâtre redevenu exigeant – à la différence du théâtre commercial dépravé de la fin du XIX^e siècle. Rappelons le propos d'un spécialiste de droit public qui s'opposa en 1916 à l'établissement du théâtre comme service public :

« Il ne convient pas d'ériger en service public [...] les entreprises de spectacle et de théâtre [...] dont l'inconvénient majeur est d'exalter l'imagination, d'habituer les esprits à une vie factice et fictive au

¹ Vincent Dubois, *La politique culturelle, genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999, p. 23-24.

grand détriment de la vie sérieuse, et d'exciter les passions de l'amour, lesquelles sont aussi dangereuses que celles du jeu et de l'intempérance. »¹

La référence à la notion de service public était donc présente dans les esprits dès le début du XX^e siècle, mais l'articulation entre cette formule et celle de « théâtre populaire » devra encore attendre. C'est du côté des artistes, l'impérieuse nécessité financière d'être soutenus qui peut expliquer l'évolution, mais surtout, la pensée d'une possible intervention étatique va évoluer à mesure des transformations propres à la figure de l'Etat-Nation et au passage à la conception d'un Etat-nourricier, à mesure que se développent ses actions dans différents secteurs (éducation, droit du travail, santé.) C'est Gémier qui le premier acceptera, et même, demandera, une subvention de l'Etat, en 1920, mais c'est surtout après la Deuxième Guerre Mondiale que l'articulation va se solidifier, et la IV^{ème} République a joué un rôle considérable dans ce basculement des relations entre artistes et Etat et dans la constitution d'une politique culturelle, et particulièrement d'une politique théâtrale, publiques. Mais les prémisses se trouvent en amont, dans deux moments singuliers de l'histoire qui ont vu l'ébranlement de l'image de l'Etat, le Front Populaire mais aussi, d'une toute autre manière, la trouble période de l'Occupation allemande et de l'équivoque « Etat Français ».

ii Une première étape, glorieuse mais balbutiante : Le « rassemblement » du Front populaire.

Les premiers pas d'une politique culturelle comme émanation de l'Etat-Nation se font sous le Front Populaire. Les causes en sont plurielles, et la crise culturelle du théâtre de plus en plus supplanté par le cinéma aggrave dans ce secteur la crise économique plus globale. Mais c'est plus fondamentalement la crise politique française et européenne qui explique la volonté d'un Etat fort et interventionniste, comme le sont les Etats totalitaires qui fleurissent à cette époque en Italie et en Allemagne.² Avec une différence essentielle, puisqu'il s'agit précisément pour le Front Populaire de lutter contre le fascisme, par le biais d'une politique de « rassemblement » et d'union nationale.³ La conception classiste de la culture en général et du théâtre en particulier est de ce fait mise entre parenthèses, comme en témoigne l'évolution de la conception de la culture au Parti Communiste, qui découvre à la fois la politique de la « main tendue », le (partage du) pouvoir, et la conception universaliste de la culture, comme l'a rappelé Pascal Ory : En 1937, Aragon, secrétaire général de la Maison de

¹ Le Doyen Hauriou, cité par Robert Abirached, in *La Décentralisation théâtrale, Le Premier Age, 1945-1958*, tome 1, p. 14.

² Pascal Ory, « Le Front Populaire, aux sources d'une politique théâtrale publique. » in Robert Abirached (sous la direction de), *La Décentralisation théâtrale*, tome 1, pp. 29-40.

³ *Ibid.*, p. 32.

la Culture, félicitera les cercles locaux pour leur travail de « dépolitisation. » De même, la petite Fédération des théâtres ouvriers (amateurs et militants) est incitée par le PCF à se transformer en Union des Théâtres Indépendants de France (UTIF), ouverte aux « humanistes » et aux professionnels, dont les animateurs du Cartel. Le Groupe Octobre, membre de la FTOF, meurt donc avec l'avènement du Front Populaire, qui rejoue la dimension de convocation de la cité par elle-même et pour elle-même héritée de la fête rousseauiste et des pionniers des années 1910-1920 : fête des travailleurs le 1^{er} mai, fête des congés payés... Le syncrétisme du Front Populaire va plus loin encore puisqu'il tente de réconcilier les deux lignées de théâtre populaire, la fête permettant de célébrer la nation républicaine comme de commémorer la Révolution. Le *14 juillet* de Romain Rolland est ainsi créé durant l'été 1936 à l'Alhambra et, en raison du succès, le principe est repris en 1937 avec *Liberté et Naissance d'une cité* de Jean-Richard Bloch au Vél' d'Hiv.¹

Les rôles du théâtre et de la culture dans le programme du Front Populaire tiennent bien sûr à la conception de la République comme source d'émancipation des classes populaires, mais sont également dus au fait qu'au sein des forces qui composent le Front Populaire, les groupements culturels occupent une place de choix aux côtés de la coalition des trois grands partis de gauche. Jean Zay, membre du Parti Radical, Ministre de 1936 à la guerre, détient sous le Front Populaire le portefeuille de l'Education Nationale – qui à l'époque gère encore le théâtre. Il multiplie les initiatives d'intervention de l'Etat en faveur du théâtre, même s'il ne saurait encore être question de subventionner le théâtre dans un système global et cohérent. Son projet est à terme de créer un vaste *Ministère de la Vie Culturelle* regroupant l'Education (Beaux Arts et recherche scientifique), la Jeunesse et les Sports (qui ne portaient pas encore ce nom), et la Communication (qui ne portait pas encore ce nom) et les relations culturelles avec l'étranger.

L'objectif social est déjà au cœur du projet de politique culturelle, l'enjeu étant de permettre ou d'accélérer l'accès du plus grand nombre à la culture - en effet, Jean-Richard Bloch dénonce déjà le scandale des « trente-cinq millions d'exclus du théâtre. »² Les ambitions de démocratisation et de décentralisation sont déjà présentes, sous les termes de « popularisation » et de « régions artistiques » (Jean-Richard Bloch). Le mot de « décentralisation théâtrale » est parfois utilisé dès 1936, y compris par les communistes pourtant hostiles au principe d'une décentralisation de l'Etat. Et parallèlement aux actions en direction du public, l'aide aux artistes se développe, avec la création d'un réseau de service

¹ *Ibid.*, p. 36.

² Jean-Richard Bloch, cité par P. Ory, *ibid.*, p. 34.

public pour la diffusion des spectacles et avec le soutien aux troupes de théâtre. Au-delà d'esthétiques diverses, les troupes encouragées par le Front Populaire, autour du noyau du Cartel, ont en commun un même rejet du jeu de l'acteur traditionnel, et un même projet d'un « service culturel et social. »¹ Sous le Front Populaire, projet artistique et projet centré sur le public sont donc pour la première fois pensés dans leur complémentarité, même si les résultats ne se font pas encore sentir concrètement.

iii. Deuxième étape, aussi trouble que fondatrice : Les années Vichy.

L'inscription des sombres heures de l'Occupation allemande dans la glorieuse histoire mythifiée du théâtre public français pose évidemment problème. Cette référence est souvent rapidement évoquée par ceux qui revendiquent la formule, et qui préfèrent insister sur l'après-guerre. A l'inverse, elle est inlassablement commentée depuis les années 1970 par les détracteurs du théâtre populaire, qui y voient la preuve que toute déclinaison de l'Etat-Nation français contient en germe « l'Etat Français » de Vichy, et donc que l'intervention financière de l'Etat en matière culturelle équivaut nécessairement à de la propagande nationaliste, ou à une censure des œuvres en faveur de la liberté. Vichy constitue bien sûr une rupture avec le Front Populaire, liquidant l'héritage de la III^{ème} République et parfois les hommes – Jean Zay fut ainsi l'une des victimes de l'Etat Français. Mais un certain nombre de projets sont repris, notamment ceux en faveur de la jeunesse et de la culture.² La politique de Vichy en faveur du théâtre doit se comprendre dans le contexte d'une pensée corporatiste et décentralisatrice de l'Etat d'une part, et du soutien à la jeunesse, espoir d'un renouveau moral.³ En effet, pour Pétain, les causes de la défaite sont la décadence, l'esprit de jouissance qui avait primé sur l'esprit de sacrifice sous la III^{ème} République. Appliqué au théâtre, ce discours aboutit à la condamnation du théâtre de boulevard, dont le ressort principal est souvent l'adultère. Par contraste, la qualité artistique est interprétée par Vichy comme une volonté de redressement moral favorable au nouveau régime. C'est ce qui explique le choix opéré par Vichy en matière théâtrale, qui conduit l'amateur du théâtre populaire à devoir affronter le constat dérangeant que le gouvernement de Pétain a soutenu la création artistique la plus exigeante – Copeau, Chancelrel, le Cartel, Vilar et d'autres – et non de médiocres œuvres de propagande dont le souvenir aurait été si facile à balayer ensuite. Pour mieux comprendre cette période, il

¹ Jean Dasté, André Barsacq, Maurice Jacquemont, dont l'influence sera considérable après guerre, sont associés en 1936 au sein du Théâtre des Quatre Saisons. Ils publient un manifeste dans la revue *Esprit* ; évoquant leur projet d'un « service culturel et social » : Une troupe ambulante huit mois sur douze, et implantée temporairement dans une région les quatre mois restants, pour donner des « célébrations dramatiques » et participer à la vie culturelle locale. Pascal Ory, *ibid.*, p.p. 36-37.

² *Ibid.*, p. 40.

³ Serge Added, « Le théâtre dans les années Vichy », in *La Décentralisation théâtrale*, tome 1, *op. cit.*, pp. 41-50. Toutes les données concernant cette période sont tirées des analyses de Serge Added.

nous paraît nécessaire de distinguer les raisons du soutien aux artistes et de distinguer les artistes en fonction de leur soutien ou non à Vichy. En effet, les enjeux du théâtre populaire de la nation diffèrent selon que les artistes soutiennent la nation contre l'occupant, ou qu'ils soutiennent spécifiquement le gouvernement de Vichy par proximité idéologique, et en rupture avec les incarnations précédentes de l'Etat français. Deux conceptions de l'Etat sont ainsi à distinguer, qui découlent de deux définitions opposées de la nation, fondée sur la communauté civique dans le cadre de la République pour les uns, et sur la communauté du sang et de la foi pour les autres. En ce sens, le soutien par le gouvernement de Vichy de Copeau et de Chancelerel notamment doit être expliqué par le soutien réciproque de ces artistes au gouvernement de Vichy.

iv. Le théâtre populaire, théâtre de la nation républicaine ou théâtre nationaliste et antisémite ?

Si l'on met en regard les différents propos de Jacques Copeau sur le théâtre de la nation et sur le refus d'une subvention publique, l'on voit émerger une conception de la Nation découplée de celle de l'Etat, qui prend racine dans le peuple et non dans des institutions venant d'en haut, autrement dit, dans un sentiment que chacun éprouverait intimement, et non dans l'intériorisation d'une leçon que l'Etat pédagogue – démagogue et propagandiste selon Copeau – tendrait à faire apprendre à ses enfants-citoyens. Toute la question porte alors sur ce qui constitue le lien entre les différents individus qui composent ce peuple, puisque ce n'est pas le fait d'être membre d'une même communauté de citoyens unis par des droits et des devoirs dans le cadre d'un Etat. En fait, pour Copeau comme pour la plupart de ceux qui partagent cette conception de la Nation – et du théâtre populaire – le liant naturel, antérieur à tout autre, c'est la foi religieuse. Certains des plus illustres artisans du théâtre populaire français comme théâtre de célébration et de communion du peuple sont non seulement des artistes républicains mais de fervents catholiques, qui articulent étroitement civisme, foi et théâtre. Et la volonté du théâtre populaire de fédérer l'ensemble de la communauté citoyenne a pu fonctionner à l'envers comme le refus d'intégrer ceux qui ne sont pas des (bons) citoyens. A la fin des années 1930 se cristallise ainsi un débat qui ne dit pas son nom au sein même du théâtre populaire national, lié à la question des fondations du sentiment et de l'appartenance nationale. S'agit-il de la commune appartenance politique à la communauté citoyenne dans le cadre de l'Etat-Nation Républicain ? Ou s'agit-il d'un sentiment qui puise dans des racines traditionnelles, religieuses, liées à un droit du sang davantage qu'à une appartenance politique ? Fonder la communauté civique et le sentiment d'appartenance nationale sur un sentiment religieux a pu s'avérer dans certaines

circonstances non plus fédérateur mais source de discrimination entre différents types de citoyens. Du fait du contexte international, le théâtre populaire national a pu alors se muer en théâtre nationaliste, xénophobe aux relents antisémites. Certains propos de Jacques Copeau peuvent apparaître équivoques du fait de la date à laquelle ils sont prononcés. En effet, prôner la nation et la « régénération nationale » peut sembler au mieux intempestif en 1941 : « Ce qu'il nous faut c'est un théâtre de la nation. Ce n'est pas un théâtre de classe et de revendication. C'est un théâtre d'union et de régénération » ; estime Jacques Copeau en 1941.¹ Plus ambigus encore sont les propos de Léon Chancerel, partisan du gouvernement de Vichy : « Et, comme [le maréchal] parlait, on vit tous les vilains cloportes, toutes les araignées, tous les termites, toute la vermine qui avait fait tant de mal à la France, on la vit quitter en hâte le sol de la patrie. Car le maréchal avait pris un balai pour les chasser. »² Le dessin qui accompagne ce texte montre deux petits enfants faisant sans équivoque le salut hitlérien, et la rhétorique sur les ennemis de la Nation, dans une publication à destination de la jeunesse, laisse au lecteur contemporain un sentiment de profond malaise qui aurait de quoi assombrir la réputation du pionnier du théâtre amateur et du théâtre pour la jeunesse – nous employons le conditionnel dans la mesure où le texte en question, *Oui Monsieur Le Maréchal*, écrit sous pseudonyme, ne figure pas dans les biographies officielles de Léon Chancerel.³ Le fait que les racines de la décentralisation prennent pour partie leur source dans l'idéologie xénophobe et autoritaire de l'Etat Français Vichyssois – dont le nom même dit bien l'ambivalence au sein de l'histoire institutionnelle française – a sans conteste influé sur la constitution de la politique culturelle française, mais il semble que ce soit dans un sens très positif.

v. *Une catégorie d'intervention publique financière, pour la Nation et contre le spectre d'une intervention politique de l'Etat en matière théâtrale.*

Jeune France constitue la première tentative de décentralisation théâtrale à grande échelle, et réunit ceux qui deviendront les grands noms de la décentralisation après-guerre, André Clavé, Jean Dasté, Jean Vilar. L'objectif de cette association culturelle centrée sur le théâtre est que l'art remplisse une fonction sociale et joue un rôle de « service public » – la formule est déjà employée. L'objectif de Jeune France est de « joindre l'art et la vie, le

¹ Jacques Copeau, *Le théâtre populaire*, 1941, cité in Chantal Meyer-Plantureux, *Théâtre populaire, enjeux politiques*, Complexe, 2006, p. 240.

² Léon Chancerel, (publication sous le pseudonyme d'Oncle Sébastien), *Oui, Monsieur le Maréchal ! ou le serment de Pouique le gouton et Lududu le paresseux par l'oncle Sébastien*, texte de Léon Chancerel, images de André Paul et Louis Simon, Grenoble : Arthaud/La Gerbe de France, sd, non paginé, 1941 1941. Extrait publié par Chantal Meyer-Plantureux, in *Théâtre populaire, enjeux politiques, op. cit.*, p. 250.

³ Le texte est disponible à la BNF. Notice BNF : FRBNF33524425. Nous remercions ici Christiane Page qui a attiré notre attention sur ces documents.

peuple et les artistes »¹ et recourt à la décentralisation, fondée sur des troupes ambulantes implantées en province allant au-devant d'un public sevré de théâtre. Le choix des compagnies qui reçoivent le label Jeune France se fait sur le critère de la décentralisation bien sûr, mais aussi de la jeunesse de la compagnie et de la qualité, et favorise donc les compagnies dans la filiation du Cartel et de Copeau. La dimension de célébration de la France occupe une part importante du répertoire, aux côtés des œuvres classiques :

« Souhaitant faire de la représentation théâtrale un rassemblement et une communion, *Jeune France* (qui se trouvait là, en droite ligne, dans le sillage de Copeau et de son *Théâtre Populaire* en 1941, souhaitait recréer une vision commune du monde qui, disait-elle, " nous manque depuis si longtemps ; la réformer, telle est précisément la tâche de cette renaissance nationale qui s'essaie actuellement et c'est elle que les artistes de *Jeune France* vont avoir à exprimer dans leurs œuvres. " »²

Les œuvres des premiers décentralisateurs soutenus par l'Etat font une large place aux célébrations, aux commémorations et aux fêtes à base religieuse (Noël, Pâques) et à base nationale (Jeanne d'Arc), voire au culte d'une mythique France paysanne. La conception de la nation manifeste à Jeune France est donc œcuménique en ce qu'elle mêle républicanisme et foi catholique, l'objectif étant de réunir l'ensemble de la communauté nationale. Et c'est cet œcuménisme qui explique que Jeune France périclite en 1942, le gouvernement de Vichy lui reprochant de ne pas s'engager dans un soutien politique explicite au régime, autrement dit dans un théâtre de propagande officielle. L'apport essentiel de la période de Vichy va précisément être de prouver la nécessité absolue de découpler le financement public de tout interventionnisme des pouvoirs politiques dans la détermination du contenu artistique et politique des œuvres. A quelques exceptions près (la censure de *La Passion du Général Franco en violet, jaune et rouge* de Gatti, du fait d'une hostilité de Madame Franco et de pressions en chaîne du gouvernement espagnol sur le gouvernement français, et de De Gaulle sur Malraux), l'intervention publique de l'Etat en matière culturelle peut être considérée comme une protection des artistes. La création du Ministère de la Culture devra attendre près de vingt ans (1959), sans doute pour que ce spectre s'estompe, et l'institution n'aura de cesse de le mettre à distance en s'interdisant par divers garde-fous toute ingérence artistique ou politique et, de plus en plus depuis la réactivation du spectre en 1968, en subventionnant les formes artistiques les plus subversives, censées être les plus critiques sur le plan politique, au risque parfois d'ailleurs d'un systématisme.

¹ Serge Added, *op. cit.*, p. 47.

² *Ibid.*, pp. 47-48.

Concurrente de l'histoire d'un théâtre populaire institutionnel xénophobe, l'on peut ainsi suivre celle d'un théâtre national populaire de service public qui émerge progressivement, entre les deux guerres mondiales, sous le Front Populaire puis singulièrement juste après la Seconde Guerre Mondiale. Soutenue par le Parti Communiste Français, qui compte dans ses rangs et parmi ses sympathisants un grand nombre d'artistes et un grand nombre de résistants, qui se sont battus contre le fascisme et pour la Patrie, contre l'Etat Français de Vichy pour défendre l'Etat-Nation français, la conception d'un théâtre populaire de service public va devenir l'un des lieux essentiels de réaffirmation des valeurs républicaines et du rôle pédagogique et nourricier – et non policier – de l'Etat. Relais de la volonté des artistes, les pouvoirs publics soutiennent l'action théâtrale à partir des années 1960, et si « l'Etat commanditaire ne tire pas des bénéfices de ces investissements [ces derniers en revanche] sont justifiés par un rôle reconnu au théâtre populaire, rôle dont le théâtre populaire et l'Etat se satisfont »¹... pendant une décennie en tout cas, tant que « la lutte de classes est mise en veilleuse pour le redressement national. »² C'est dans l'après-guerre que le théâtre va pleinement s'institutionnaliser et devenir l'un des éléments constitutifs de la V^{ème} République – voire, dans certains moments cruciaux de son histoire, l'un de ses piliers.

vi. 1945-1959, décentralisation et création du Ministère : Une culture universelle et démocratique.

En 1945, la France sort de la guerre dans un état de misère morale (découverte des camps) et économique (rationnement, pannes d'électricité). C'est ce contexte qui explique la situation politique de tripartisme (PS, PC et Mouvement Républicain Populaire).³ Le Général De Gaulle, héros de la résistance, figure à la fois paternelle et maternelle, transcende les clivages politiques et permet d'articuler la conception d'un Etat ferme et celle d'un Etat nourricier, alliance indispensable pour penser la reconstruction matérielle et idéologique du pays. L'Etat républicain est considéré par De Gaulle comme le rempart de la nation et son action veut se situer au-dessus de tous les particularismes, y compris ceux nés de la Résistance. Dans son discours à Chaillot le 12 septembre 1944, De Gaulle évoque « l'ordre républicain, sous la seule autorité valable, celle de l'Etat »⁴ et « l'ardeur concentrée qui permet de bâtir légalement et fraternellement l'édifice du renouveau. »⁵ Ce point de vue est

¹ Emile Copfermann, *Le théâtre populaire, pourquoi ?*, op. cit., p. 15.

² *Ibid*, p. 54.

³ E. Copfermann, « Enjeux politiques et sociaux du théâtre populaire », in *La Décentralisation théâtrale*, tome 1, op. cit., p. 142.

⁴ Jean-Pierre Rioux, « Le théâtre national de la décentralisation (1945-1952) », *ibid.*, p. 57.

⁵ *Idem*.

alors partagé par le PC de Thorez, qui estime que « l'union de la nation française nous est plus chère que la prune de nos yeux. »¹ Et la culture va occuper un rôle important dans l'évolution de l'image et du visage de l'Etat. L'heure est davantage au rail et au charbon qu'aux questions culturelles, pourtant, la Constitution de 1946 reconnaît pour la première fois à tout citoyen un droit imprescriptible à la culture. Mais, dès 1947, le climat international (entrée officielle dans la guerre froide puis décolonisation) est lourd de retombées sur le plan national, et divise fortement communistes et gaullistes. C'est la fin de « l'Union Sacrée », les communistes quittent le gouvernement, alors que les socialistes, pourtant anti-colonialistes, s'engagent dans le soutien aux guerres coloniales. Les événements des années 1950-1960 (le Blocus de Berlin, la guerre de Corée, la révolte des ouvriers de Berlin contre les chars soviétiques, puis la mort de Staline, et la période de dégel en URSS), déplaçant les clivages au sein même des partisans d'une conception clivée de la société, légitimeront aux yeux des républicains l'ambition de ré-unir. C'est donc dans le contexte d'une ambition de réconciliation et d'une situation réelle faite de divisions que l'idéologie que va véhiculer la décentralisation théâtrale prend tout son sens. Les Centres Dramatiques, développés sous l'impulsion de Jeanne Laurent entre 1945 et 1952, vont devoir tenir compte de ce climat. Dans les bureaux ministériels on craint les esclandres, et la revendication d'un théâtre populaire pour tous, qui allie divertissement (pour contrer le renouveau du théâtre privé depuis 1944) et volonté de rassembler, émane de ce contexte. Il fallait convaincre à la fois les spectateurs et les financeurs publics du bien-fondé d'un tel théâtre :

« Le catéchisme de ce théâtre sera donc : "Le théâtre que nous allons faire [...] est démocratique." "Il n'y aura pas de sélection des spectateurs par l'argent." "Ce théâtre s'adressera à tous (à l'exemple du théâtre grec, avec rappel obligé de Schiller, Diderot, etc.) Une société démocratique doit aider son théâtre à vivre, car la culture (notre théâtre relève de la culture) appartient à tous (notre nouvelle société libérée doit être, enfin, démocratique.) Le mécénat public doit remplacer le mécénat privé (Molière.)"»²

De même, le décret du 24 juillet 1959 qui fixe les missions du Ministère des Affaires Culturelles, témoigne d'une conception républicaine de la culture, patrimoniale, à la fois nationale et universaliste. Tout l'enjeu de service public porte donc sur la démocratisation de l'accès aux oeuvres :

« Le ministère chargé des Affaires Culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord en France, au plus grand nombre possible de français; d'assurer la

¹ *Idem.*

² Emile Copfermann, « Enjeux politiques et sociaux du théâtre populaire », in Robert Abirached (sous la direction de), *La Décentralisation théâtrale*, tome 1, *op. cit.*, p. 144.

plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent. »¹

La conception universaliste de la culture et le leitmotiv de « démocratisation » sont à comprendre donc comme argument en faveur d'un financement public de la culture et du théâtre. Il s'agit à la fois de démocratiser l'accès à la culture, et, par la culture, de contribuer à renforcer la démocratie et la République. Toute la question est alors de savoir s'il s'agit que le théâtre véhicule l'idéologie démocrate et républicaine, ou qu'il critique la réalité de l'Etat-Nation français au nom des idéaux démocratiques et républicains. Et **le théâtre populaire de service public va tenter de combiner critique et célébration de l'Etat français, démocratique républicain**. Le lien très fort unissant Jean Vilar au premier Ministre de la Culture André Malraux, et le lien unissant ce dernier à Charles De Gaulle ne sont nullement fortuits, et témoignent d'un accord entre artistes, intellectuels et hommes politiques sur l'idée qu'à travers la culture, c'est la définition même de la fonction de l'Etat qui se joue en actes et en symboles. Ce théâtre populaire comme théâtre de service public repose sur la croyance dans l'universalité de la grande culture et sur la force d'intégration du modèle républicain. Il s'agit dans ce cas d'un théâtre qui ne conteste pas dans son principe – quitte à en malmenier telle ou telle incarnation réelle – le système politique en place et utilise le théâtre pour intégrer ceux qui pourraient légitimement se sentir exclus du cadre républicain symbolisé par la devise Liberté, Egalité, Fraternité. Le théâtre poursuit son ambition politique par le biais d'une ré-appropriation de la culture dans une véritable mission civique consistant à ressouder sinon à fonder la nation.

vii. L'ambivalence du théâtre comme service public de la nation. Mythe et réalité du Théâtre National Populaire de Vilar.

L'on peut définir le service public comme « un organisme ou un ensemble d'organismes créés pour assurer la satisfaction d'un besoin d'intérêt général, qui se manifeste dans la vie sociale, et dont l'importance est assez grande pour justifier son exercice direct par une collectivité publique ou sa mise sous le contrôle d'une telle collectivité. »² Trois principes fondamentaux sont alors à la racine de l'action théâtrale de service public :

« 1. Imposer un répertoire de haute qualité » qui mêlerait classiques et création contemporaine, en aidant la diffusion par des publications spécialisées et des associations-relais entre spectateurs et comédiens.

¹ Décret 59-889 du 24 juillet 1959.

² Robert Abirached, *Le théâtre et le Prince, tome 2, Un système fatigué, 1993-2004*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 122.

2. Travailler et vivre dans les villes choisies pour la décentralisation théâtrale, avec des troupes fixes, en prolongeant les créations par un système de tournées dans la région [...] en essayant, malgré les difficultés, de garder le contact avec les collectivités locales.»
3. Démocratiser l'accès au théâtre, non seulement par une politique de prix modestes, mais par toute une série d'initiatives propres à insérer la cérémonie théâtrale dans la vie quotidienne des gens (horaires, billets de groupes, suppression de tous les frais accessoires, accueil amical, etc...) »¹

La définition de ce qui peut et doit être défini comme un service public ressortit donc à la représentation que se fait une société de son intérêt général par la voix de l'autorité politique. Considérer le théâtre comme un service public, c'est donc postuler sa valeur de bien public. Mais à quel titre ? C'est à l'intérieur de ce cadre institutionnel et idéologique qu'il convient de questionner les avatars de la notion de théâtre de service public et notamment une alternative dont les deux options sont en réalité intenables, divertissement populaire et théâtre critique de l'ordre établi :

« Divertissement ou mise en représentation critique de l'ordre établi, le théâtre peut être l'un ou l'autre. Dans le premier cas, il ne saurait intéresser le pouvoir que pour distraire la collectivité d'elle-même, [...] dans le second cas, l'Etat a de quoi s'interroger avant d'aider cela même qui prétend le mettre en danger ou en déséquilibre : à la vérité, libre examen ou contestation par la fiction dramatique ne peuvent être que liés à l'exercice de la démocratie même. C'est pourquoi rien n'est moins évident que la conception du théâtre comme une activité de service public [...] cette idée [...] sert à justifier aujourd'hui, aux yeux de beaucoup, l'omniprésence de l'aide apportée par l'Etat à l'exercice du théâtre, sans qu'on puisse percevoir clairement les contours du consensus dont elle est l'objet. En termes plus brutaux, qu'est-ce qui fonde l'intérêt de l'Etat pour le théâtre, au nom de l'ensemble des citoyens, aujourd'hui que cet art n'est plus au centre de notre société ? »²

Vilar demeure pour l'histoire théâtrale la figure qui a « institué après-guerre cet espace public du théâtre à l'intérieur duquel nous vivons encore. »³ Pourtant, au-delà du mythe fédérateur, cet espace public théâtral, cet espace théâtral public, a été d'emblée placé sous le signe de la division, ou de la fracture, pour le dire avec Jean-Pierre Sarrazac :

« Fracture politique et territoriale d'abord, dans la mesure où la pensée de Vilar reste étroitement jacobine («Paris, donc la France») et où la Cour d'Honneur, pourtant investie la première, constitue à ses yeux une projection estivale de Chaillot. [...] Fracture esthétique ensuite, puisqu'on voit les écritures dramatiques contemporaines et l'art de la mise en scène diverger au lieu de fusionner. »⁴

¹ *Ibid*, p. 127.

² *Ibid*, p. 121.

³ Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, op. cit., p. 29.

⁴ *Ibid*, p. 30.

De plus, la composition sociologique du public du TNP montre que ce théâtre a pris son essor en même temps que les classes moyennes dans le contexte des Trente Glorieuses. Elles en viennent à constituer le cœur de la Nation dans l’imaginaire social, à la fois parce qu’il s’agit de la classe émergente (les très riches et les pauvres existaient déjà...) et parce qu’elle aspire à articuler son augmentation de capital économique à celle de son capital culturel. Et c’est l’évolution du statut économique des classes moyennes ainsi que l’évolution de leur statut dans le débat public ¹ qui ont sans doute contribué à remettre en cause le modèle vilarien dès la fin des années 1960. En outre les tensions qui vont agiter le modèle du théâtre populaire de service public tiennent aux décalages entre le modèle de l’Etat-Nation sur lequel il se fonde, et une réalité souvent décevante voire choquante. Le décalage entre la nation comme idéal intégrationniste et la réalité de l’Etat oppresseur des minorités a préoccupé Vilar lui-même, au point de faire considérablement évoluer sa conception du théâtre populaire ² dans les années 1960 et particulièrement au moment de la Guerre d’Algérie :

« Le TNP ne peut pas continuer d’exister si la guerre continue, si les explosions et les attentats continuent, si les tortures continuent et si les coupables continuent d’être absous. Qu’on ne me demande pas à moi, pas plus qu’on ne le demande à mon public populaire, de mettre mon théâtre d’un côté, et mon pays de l’autre. » ³

La tension vécue par Vilar actualise un risque intrinsèque à la définition même du théâtre de service public. Le théâtre de service public, qui fonctionne comme « mise en représentation critique de l’ordre établi » ⁴, est pétri de contradictions, comme l’a pointé à juste titre R. Abirached. **Le théâtre public fonctionne comme instrument du débat critique, comme un rappel de l’idéal démocratique et des principes républicains de la France, mais de ce fait, il se trouve dans certains contextes politiques en contradiction avec sa vocation de rassemblement de l’ensemble de la communauté civique, lorsque le décalage entre le modèle et la réalité de l’Etat-Nation républicain se fait (trop) criant.** Considérés un temps comme émanation de l’Etat, la culture et singulièrement le théâtre de service public vont de plus en plus être considérés comme des lieux de veille, remparts nécessaires contre

¹ Nous renvoyons ici à la lecture de Louis Chauvel, *Classes moyennes à la dérive*, Paris, Seuil, 2006.

² De même, le caractère œcuménique de la programmation du festival d’Avignon doit être nuancé, puisque la seconde édition fit déjà grincer des dents. Vilar avait en effet choisi de monter un auteur allemand – Büchner – trois ans seulement après la défaite de l’Allemagne nazie. S’il se voulait réconciliateur, ce geste fit néanmoins scandale, d’autant plus que la pièce traitait de la Révolution, ce qui n’était pas non plus pour faire l’unanimité. Tout au long de l’histoire du festival d’Avignon, Vilar prit soin de distiller des spectacles polémiques au sein d’une programmation plus consensuelle. Ainsi, l’on peut considérer qu’il devança mai 68 en programmant en 1967 la Messe pour le temps présent de Bédier, ainsi que La Chinoise de Jean-Luc Godart, film créé pour la Cour d’Honneur. Source : Antoine De Baecque, *Histoire du Festival d’Avignon*, Paris, Gallimard, 2007.

³ Jean Vilar, cité par Robert Abirached, in *Le théâtre et le Prince*, tome 1, *L’Embellie*, op. cit., p. 125.

⁴ Robert Abirached, *ibid.*, p. 121.

les dérives d'un Etat si souvent en contradiction avec ses principes démocratiques et républicains. Et c'est précisément pour cette raison que le modèle du théâtre populaire de service public à la Vilar va être remis en question en Mai 68.

e. La remise en question du théâtre national populaire de service public depuis les années 1970.

i. Découverte du non-public, rejet d'une conception universaliste de la culture et défiance à l'égard de l'Etat-Nation :

Mai 68 attaque le bilan du théâtre populaire comme pratique et comme idéal de démocratisation. Et de fait, l'ambition œcuménique a échoué, à la fois sur le plan de la composition idéologique du public et sur celui de sa composition socio-professionnelle, comme en témoigne la découverte du « non-public » et de l'exclusion culturelle des classes populaires par les vingt-trois « directeurs des théâtres populaires et des maisons de la culture réunis en comité permanent à Villeurbanne le 25 mai 1968 »¹, qui se déclarent solidaires des étudiants et des ouvriers en lutte. Le TNP n'accueillait de fait que peu d'ouvriers, et les techniques développées depuis les années 1920 par les artistes, puis encadrées par les pouvoirs publics, ont fait preuve de leur inefficacité, ou à tout le moins, de leur insuffisance, et les chiffres sur la fréquentation étaient disponibles dès 1964. Le mouvement de remise en cause de l'idéal vilarien s'amorce dès le début des années 1960 du fait de l'évolution du contexte politique, et la trajectoire de la revue *Théâtre Populaire* est de ce point de vue emblématique :

« Née en 1953, la revue *Théâtre Populaire* s'alignait sur les objectifs du Théâtre National Populaire. Ses éditoriaux reprennent fidèlement les grandes lignes des déclarations de Jean Vilar [...] Le théâtre qui rassemble, la nécessaire intégration dans la Cité, etc. Peu à peu, la revue élargit sa vision. Elle dénonce (dans le numéro 5) le "mal social" : "Comment pourrions-nous prétendre définir d'emblée un théâtre collectif, alors que notre société française n'est encore que trop visiblement déchirée, soumise dans sa construction économique à la dure sécession des classes sociales ? " »²

Toute une génération d'artistes subventionnés fait alors sien le mot d'ordre revendiqué par *Théâtre Populaire* dès 1958, selon lequel « l'art peut et doit intervenir dans l'histoire. »³ Et la rupture dans l'opinion date de 1966, quand Bourdieu et Alain Darbel publient *L'amour de*

¹ Déclaration de Villeurbanne, 1968.

² Emile Copfermman, *op. cit.*, p. 77.

³ Cité par Bernard Dort, « La revue *Théâtre Populaire*, le brechtisme et la décentralisation », in *La décentralisation théâtrale*, tome 1, *op. cit.*, p. 128.

*l'art*¹, qui connaît le succès lors de sa deuxième édition en 1969. Les auteurs « entendent mettre au jour les "lois de la diffusion culturelle." Mettant à contribution la théorie de la communication, ils assimilent la réception d'une œuvre à un déchiffrement. Sans la possession du code, ne pouvant selon les auteurs être acquis que dans une école elle-même réformée, toute action culturelle était vaine ou d'une efficacité marginale. Ainsi, là où leurs prédécesseurs montraient l'ampleur des obstacles que la démocratisation devait surmonter, Pierre Bourdieu et Alain Darbel affirmaient une impossibilité. »² La décennie 1959-1968 peut donc déjà s'analyser comme le passage d'une première décentralisation « plus civique que militante », à une deuxième étape où « chacun était sommé désormais de prendre position et d'infléchir, sans échapper aux urgences du moment, son action artistique. »³ Et Mai 1968 va venir radicaliser encore les tensions inhérentes à la notion de théâtre de service public, puisqu'au sein même des artisans de la décentralisation, outil fondamental du théâtre de service public, va se développer une critique du rôle de l'Etat en matière de politique internationale, nationale, et culturelle.

La conséquence majeure de Mai 1968 et du développement des sciences sociales à cette époque tient au passage du constat d'un inachèvement de fait de la démocratisation, à l'idée qu'elle est par principe inachevable. C'est donc la conception universaliste de la culture qui est fondamentalement mise en cause, et particulièrement l'idée que par leur seule force, les œuvres vont s'imposer au spectateur, et qu'il suffit donc simplement de mettre le peuple en leur présence pour qu'il accède à la Culture, écrite au singulier et avec une majuscule. Et parallèlement, est entériné le rejet d'une conception idéaliste du peuple comme société solidaire, et potentiellement ressoudée autour de valeurs, y compris de valeurs culturelles. Du fait de cette triple évolution de la conception du peuple, de la société et de la culture, le « théâtre politiqué » précédemment évoqué, rejeté par la tradition du théâtre populaire de service public, est désormais revendiqué par la nouvelle génération d'artistes subventionnés par l'institution théâtrale publique. La conception même du service public bascule alors dans ces années 1970 puisque désormais, « loin de voiler les mécanismes politiques qui engendrent des rapports exploitants/exploités, le théâtre populaire tentera de les élucider. »⁴ C'est en tant que directeurs de « théâtre populaire » que les signataires de la déclaration de Villeurbanne vont critiquer l'action menée par l'Etat et la

¹ Alain Darbel, Pierre Bourdieu, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1966, p. 151.

² P. Urfalino, *op. cit.* pp. 261-262.

³ Robert Abirached, *La décentralisation théâtrale*, tome 2, *op. cit.*, p. 194.

⁴ Michel Corvin, « Théâtre populaire », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, tome 2, Paris, Larousse, réédition 2006, p. 1319.

génération précédente d'hommes de théâtre public, dont les pratiques théâtrales sont jugées bourgeoises tout comme l'idéologie qui les sous-tend :

« [...] Tout effort d'ordre culturel ne pourra plus que nous apparaître vain aussi longtemps qu'il ne se proposera pas expressément d'être une entreprise de *politisation* : c'est-à-dire d'inventer sans relâche, à l'intention de ce "non-public", des occasions de se politiser, de se choisir librement, par-delà le sentiment d'impuissance et d'absurdité que ne cesse de susciter en lui un système social où les hommes ne sont jamais en mesure d'inventer *ensemble* leur propre humanité. »¹

Porteurs d'une critique radicale du théâtre de service public, ces artistes subventionnés ne renoncent pour autant pas au cadre interventionniste de l'Etat. C'est au cours de cette période que va se catalyser l'ambivalence des relations entre l'Etat et le théâtre subventionné :

« La déclaration de Villeurbanne, au terme de cette mise en cause violente, se tournait en fin de compte vers l'Etat pour lui présenter des revendications essentiellement financières. Il s'agissait, en fait, pour les responsables du théâtre public, [...] d'entamer un bras de fer avec le pouvoir plutôt que de rompre les liens qu'ils avaient avec lui, comme l'avait fait Vilar au nom de quelques principes. »²

Il s'agit en définitive d'une évolution dans la définition de la fonction civique du théâtre. Après avoir été dans un premier temps fondée sur la volonté de renforcer un en-commun citoyen dans le cadre d'un Etat-Nation et d'une conception universaliste de la culture, la vocation démocratique du théâtre va tenir de plus en plus à sa fonction de contre-modèle. **A l'ancien couple subvention/sujétion succède un autre, qui va s'avérer tout aussi problématique, celui unissant subvention et subversion, l'Etat financeur étant décrié comme Etat oppresseur.**

ii. De la nation au nationalisme, et du théâtre de la nation au théâtre nationaliste.

Les critiques du pouvoir émanant des philosophes des années 1970 (M. Foucault notamment) incitent à réactiver le souvenir de la trouble naissance du théâtre de service public, et à entacher toute référence à l'idée de nation dans la bouche d'un grand nombre d'intellectuels et d'artistes. Citons pour l'exemple les propos de François Regnault, qui va jusqu'à refuser toute référence du théâtre à la notion de citoyenneté française, récusant même le droit du sol : « [...] La citoyenneté. La française, sans doute, car sinon de quoi parlez-vous ? Si c'est la française, tenons-la, voulez-vous, pour purement contingente [...] et le

¹ *La Déclaration de Villeurbanne*, 25 mai 1968. Citée in Robert Abirached (sous la direction de), *La Décentralisation Théâtrale*, tome 3. 1968, *le tournant*, Actes Sud Papiers/ANRAT, 1994, p. 197.

² Robert Abirached, *Le théâtre et le prince, 1, L'embellie*, *op. cit.*, p. 126.

théâtre, qui ne connaît [pas] de "français" n'en n'a cure, à moins de sombrer dans l'abjection de l'identité nationale »¹ L'idée que toute référence à la nation contient en germes les ferments du nationalisme xénophobe alimente donc aujourd'hui encore le discours des détracteurs contemporains du théâtre populaire, comme en témoignent la dénonciation du « ver du populisme »² au moment de la polémique d'Avignon en 2005, que nous évoquions en introduction de cette partie. Très récemment encore, plusieurs communications et interventions de chercheurs allaient dans ce sens lors du colloque *Théâtres Politiques*, organisé par Christine Douxami à l'Université de Franche Comté à Besançon les 03, 04 et 05 avril 2007.

Lors des tables rondes des 04 et 05 avril réunissant des professionnels de la culture (metteurs en scène et directeurs d'institutions culturelles), le débat s'est axé autour du rôle des pouvoirs publics, mais le point de vue différait de celui des chercheurs. Une distinction est en effet rapidement apparue chez les artistes entre les subventions locales, perçues comme contraignantes (et éventuellement coercitives, interdisant toute critique du pouvoir) et les subventions de l'Etat, considérées par tous les artistes à une exception près – Jacques Livchine, pourtant le mieux doté de la région – comme protectrices. Pour Daniel Boucon, directeur du Théâtre de l'Espace, scène nationale de Besançon, « la censure, c'est comme le divorce, ça se fait par consentement mutuel. Il n'y a pas de censeur s'il n'y a pas quelqu'un qui veut bien se faire censurer. » A l'inverse du discours de diabolisation de l'Etat et singulièrement de l'Etat culturel, la volonté de constituer un rempart démocratique contre toute forme de totalitarisme anime toujours la plupart des femmes et des hommes de théâtre qui revendiquent aujourd'hui la filiation avec le théâtre populaire, et **l'Etat est le plus souvent perçu non seulement comme un rempart contre la marchandisation de la culture, mais comme la matrice du secteur public culturel. Entre partisans et détracteurs contemporains du théâtre de service public, ce sont donc bien deux lectures de l'histoire de France qui s'affrontent, centrées sur des morceaux choisis divergents, et fondatrices de deux visions opposées du modèle de l'Etat-Nation et de la conception de la culture et du rôle du théâtre.**

¹ François Regnault, *Théâtre-équinoxes. Ecrits sur le théâtre – I*, Arles, /CNSAD (Série « Le temps du théâtre » dirigée par G. Banu, collection « Apprendre »), 2001, p. 233.

² Jean-Pierre Tolochard, « Le ver du populisme », in Georges Banu et Bruno Tackels (sous la direction de), *Le Cas Avignon*, Vic La Gardiole, L'Entretemps, 2005, p. 97.

iii. *Maintien du militantisme pour le théâtre et pour le service public chez les héritiers contemporains du théâtre populaire.*

L'une des constantes des discours émis sur le théâtre populaire est la référence à la fonction éducative au sens large du théâtre, une fonction civilisatrice. Gémier estimait déjà que le théâtre populaire « ne se présente pas seulement comme une question d'esthétique mais aussi comme une question importante d'éducation publique. »¹ La propagande pour le théâtre est destinée à pousser les gens à aller au théâtre. L'article « propagande » du projet d'Eugène Morel porte ainsi sur la volonté de « couvrir de théâtres toute la France » et pour cela sur la nécessité que « les maîtres d'école en parlent aux enfants [...] que les prêtres de toutes religions en parlent en chaire, que les maires de village en parlent aux paysans... »² De même les « relais militants » constituaient l'un des outils majeurs du TNP de Vilar :

« [Il s'agissait] d'établir des relations privilégiées avec tous ceux qui, dans une société donnée, se sentent responsables du mieux-vivre de ceux qui les entourent, qu'ils soient responsables « loisir et culture » de comités d'entreprise, animateurs culturels de banlieue, responsables de mouvements de jeunes ou d'écoles. C'est en s'appuyant sur ces relais que le TNP constitua peu à peu un réseau qui irriguait tous les secteurs de la société. Ces hommes et ces femmes n'étaient pas des responsables institutionnels mais – mot aujourd'hui décrié – des militants [...]. »³

A l'inverse, les années 1970 sont celles d'une défiance à l'égard du modèle de l'Etat-Nation républicain, et nombre d'artistes refusent de diffuser par leurs œuvres l'idéologie républicaine. Les années 1970 sont en outre celles d'un débat virulent entre partisans de la création autonome et partisans de l'animation, qui entendent politiser les spectateurs par le théâtre, non seulement par les spectacles mais aussi par tout le travail de médiation pédagogique réalisé autour des œuvres. La défiance touchant progressivement le modèle politique alternatif révolutionnaire lui-même, les années 1980⁴ voient le triomphe de « l'idéologie esthétique » stigmatisée par P. Ivernel, les artistes étant de plus en plus dépolitisés. L'ambition de toucher le peuple disparaît ainsi au moment même où le théâtre reçoit des subventions sans précédent au titre de sa vocation de service public. Est ainsi actualisé le risque intrinsèque contenu dans « le transfert de la charge des artistes vers l'Etat

¹ Firmin Gémier, cité in *Le théâtre populaire, enjeux politiques, op. cit.*, p. 147.

² « Le projet Morel », *op. cit.* p. 47.

³ Sonia Debeauvais, « Public et service public au TNP », in *La décentralisation théâtrale*, tome 2, *op. cit.*, p. 119.

⁴ Dans les années 1980, sous l'impulsion du Ministère Lang, la propagande pour le théâtre s'est renouvelée par la professionnalisation des acteurs de la culture, dans le contexte d'une augmentation sans précédent du budget et de la force symbolique du Ministère de la Culture. C'est la mise en doute du bilan des années 1980 qui a ensuite contribué à rouvrir le débat sur le bien-fondé de la culture comme service public, par le biais notamment de nombreux débats et rencontres autour de la notion de théâtre populaire ainsi que par la reviviscence des réflexions croisées entre praticiens et universitaires. Voir infra notre chapitre sur les politiques culturelles.

et les collectivités locales »¹ : alors que le directeur du TNP Jean Vilar et les chantres du théâtre populaire étaient responsables sur leurs deniers, et donc soucieux du succès public pour des raisons de survie financière autant que d'éthique professionnelle, leurs héritiers, bénéficiant du statut d'artiste de service public alors même qu'ils en rejettent parfois l'idéologie, peuvent s'offrir le luxe de s'affranchir de tout souci de rentabilité et donc de popularité.² Le détachement affiché des artistes à l'égard de toute ambition de démocratisation du public s'explique également par le tournant dans l'interprétation des statistiques sur les pratiques culturelles des français à la fin des années 1980. Après avoir été longtemps mobilisés au service de la politique de démocratisation, les résultats des enquêtes statistiques vont être à partir de 1989 interprétés comme autant de preuves de son échec.

Pourtant, tous les artistes subventionnés ne rejettent pas la référence au service public, et à la fin des années 1990, après ce qui apparaît aujourd'hui à beaucoup comme une dérive, le souci du public et du service public réapparaît chez certains d'entre eux, mais surtout, revient en force dans le discours de l'Etat, qui retrouve un peu de la « grandiloquence »³ malrucienne qu'il avait perdue dans les années 1980, comme en témoigne la Charte des Missions de service public proposée par la Ministre de la Culture socialiste Catherine Trautmann en 1998. La réception de ce qui se voulait un « message fédérateur »⁴ en dit cependant long sur les difficultés à réaffirmer cette ambition après l'ère Lang. Les milieux professionnels ont été légitimement agacés par le criant décalage entre les effets d'annonce et la quasi-impossibilité de réaliser d'un point de vue financier et logistique les propositions de la nouvelle ministre⁵, du fait notamment des hésitations liées à la déconcentration ainsi que des tensions inhérentes à la passation de pouvoir entre droite et gauche. Mais certains ont été d'autant plus prompts à dénoncer le décalage, qu'ils étaient en profond désaccord avec la leçon de morale implicitement contenue dans la réaffirmation que « la démocratisation de l'accès aux pratiques artistiques et culturelles est un objectif essentiel et prioritaire »⁶ de la politique culturelle du gouvernement et... des bénéficiaires des subventions. Ainsi, la « responsabilité artistique »⁷ elle-même consiste notamment dans le dialogue avec la population »⁸, et s'accompagne de plus d'une « responsabilité sociale »⁹ qui impose aux

¹ Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Pluriel, 2004, pp. 264-266.

² *Idem.*

³ Formule de Philippe Urfalino.

⁴ Catherine Trautmann, Charte des Missions de service public de la culture, consultable en ligne à l'adresse www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/chartes/charte-spectacle.htm

⁵ Voir Pierre Hivernat, « Politique des arts de la scène : du discours à la réalité », *Le Monde*, 02 décembre 1997.

⁶ Catherine Trautmann, Charte des Missions de service public de la culture, consultable en ligne à l'adresse www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/chartes/charte-spectacle.htm

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

institutions culturelles de développer « tous les modes d'action susceptibles de modifier les comportements dans cette partie largement majoritaire de la population qui n'a pas pour habitude la fréquentation volontaire des œuvres d'art. »¹ Unie dans la critique de la politique du ministère, la profession demeure d'autant plus divisée que « les clivages sont multiples : entre les directeurs de théâtres nationaux et les compagnies, entre la génération issue des années 1970, et celle qui émerge aujourd'hui, entre les artistes [dont certains sont directeurs de CDN et d'autres à la tête de compagnies] et les gestionnaires de scènes nationales. Le débat tourne autour de trois thèmes : budget, déconcentration des budgets, nouvelle charte du service public. »² Plusieurs rencontres et débats sont organisés, avec titres parfois alarmants, toujours sous forme interro-exclamative : « "Mais que fait le ministre ? " (Télérama), " Les subventions étouffent-elles la créativité ? " (le Figaro), " Un ministre de la Culture est-il nécessaire ? " (France-Inter). » Les gens de théâtre se réunissent au Quartz à Brest « Pour la refondation du théâtre public. »³ Le magazine *Politis* lance un appel « " Pour un service public au service du public " » et met directement en cause " le carriérisme " et " l'irresponsabilité " de certains directeurs d'équipement »⁴, se déclarant sans ambages « "scandalisé " par " certaines tendances actuelles dans le théâtre public ". »⁵ Le débat est vif, y compris chez les artistes, et ceux qui revendiquent la filiation des artisans du théâtre populaire s'opposent à leurs collègues, et la crise d'Avignon en 2005 rejouera pour partie ces clivages et ces tensions. **En ce sens, la cité du théâtre politique œcuménique intègre la définition légitimiste de la politique que nous évoquions dans notre introduction, et le théâtre s'y définit comme un art ontologiquement politique avant tout en ce qu'il est inscrit dans le cadre de l'action publique par les pouvoirs politiques. Le militantisme en faveur de la cause théâtrale est toujours revendiqué**, notamment par le Théâtre du Soleil, dont le site comporte une rubrique « propagande active » qui renvoie à une page de lien vers la page d'actualité des parutions du site de l'ARIAS, atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle.⁶ Notons cependant l'existence d'une autre rubrique, « guetteurs et tocsin », qui, elle, renvoie à des sites relatifs à l'actualité politique, et propose de signer des pétitions.⁷ Dans cette mesure, le Théâtre du Soleil témoigne également de la persistance

¹ *Idem.*

² Sylviane Gresh, « La grogne des gens de théâtre », *Regards*, n° 31, décembre 1997.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ L'ARIAS est « né de la fusion de deux unités existantes : LARAS (le Laboratoire de recherche sur les arts du spectacle) du CNRS et INTERMEDIA, unité CNRS-Paris III. L'ARIAS a une triple tutelle : CNRS, Paris III, École Normale Supérieure. » Adresse : <http://www.theatre-du-soleil.fr/propag/arta-frame.html>

⁷ Ces liens évoluent selon l'actualité. Pour exemple, en septembre 2006, un renvoi était fait sur le site de l'Association du Manifeste des libertés dont l'objectif est explicité par cette citation : « De même que l'Europe n'est pas la seule affaire des Européens, l'Islam n'est pas la chose exclusive des musulmans. » Un second appel était fait à la « résistance aux expulsions d'enfants scolarisés et de leurs familles » avec lien vers le site du Réseau Education Sans Frontières et un appel à signer la pétition nationale « Nous les prenons sous notre

voire de la reviviscence de la complexe et contradictoire gageure du théâtre populaire œcuménique, aux antipodes de l'art pour l'art comme de l'art « politique », et admirablement résumée par E. Copfermann comme l'ambition, « par le théâtre, de changer le monde en changeant le théâtre. »¹ Le qualificatif de militant s'applique donc ici dans sa pleine légitimité, et l'enjeu d'un militantisme pour le théâtre est crucial aujourd'hui, du fait de la situation très complexe de la politique culturelle en France aujourd'hui.

Conclusion : Le théâtre populaire contemporain, à l'heure de la remise en cause du modèle républicain.

Telle qu'elle se cristallise à la fin du XIX^e siècle, la formule « théâtre populaire » se fonde sur un rejet du théâtre commercial, et sur la volonté de faire accéder les classes populaires au théâtre. Au-delà de ce socle commun, deux lignées se départagent ensuite, qui vont au cours du XX^e siècle s'affronter plus souvent qu'elles ne vont se coaliser : le théâtre populaire synonyme du théâtre politique révolutionnaire, fondé sur une conception clivée des rapports sociaux considérés sous l'angle de la lutte des classes, et d'autre part le théâtre populaire de la nation, œcuménique et républicain, fondé sur une définition du peuple comme communauté civique au sein de la Nation française. Les ambiguïtés liées à l'héritage d'une définition plus religieuse de la nation s'estompant, c'est le modèle républicain qui règne alors sans partage dans cette lignée, qui correspond à la cité du théâtre politique œcuménique. Recyclant pour partie les valeurs morales chrétiennes dans l'humanisme démocratique hérité des Lumières et de la Révolution, l'ambition, ou plus exactement l'idéal de ce théâtre, consiste à réunir sur les bancs du théâtre l'ensemble de la population française, sans distinctions de classes mais aussi sans distinctions idéologiques, ou plus exactement avec l'idée que l'idéologie républicaine est (la seule) à même de transcender les clivages politiques et sociaux. Conception du peuple et conception du public de théâtre se rejoignent dans cette cité, qui se fonde corollairement sur une conception universaliste de la culture, conçue comme manifestation du progrès de la civilisation, et s'imposant à tous par son rayonnement absolu. La démocratisation est pensée essentiellement sous l'angle de la mise en présence, et la question porte essentiellement sur les moyens matériels et symboliques. Cette conception va ensuite évoluer, pour devenir plus pédagogique – à travers la question de la médiation – de sorte que cette cité se caractérise par son militantisme pour le théâtre, par différence avec un militantisme plus directement politique, bien que cette cité prenne sens

protection. » On pouvait enfin signer la pétition « Pas de zéro de conduite pour les enfants de trois ans », appel en réponse à l'expertise INSERM sur le trouble des conduites chez l'enfant.

<http://www.theatre-du-soleil.fr/tocsin/tocsin00.html>

¹ Emile Copfermann, *Le théâtre populaire pourquoi ?*, op. cit., p. 28.

dans le cadre idéologique de l'Etat-Nation républicain. La notion de théâtre de service public découle d'une conception de l'Etat-Nation comme Etat nourricier, social et porteur d'une noble idéologie héritée de la Révolution, spécifique donc à la nation française. Le théâtre de service public s'est construit contre le repoussoir absolu du théâtre officiel, et c'est à ce titre que la période de Vichy est fondatrice de la constitution de la politique théâtrale comme catégorie d'intervention publique étatique. La référence à l'« Etat Français » est également fondatrice en ce qu'elle dit bien, par l'ambiguïté même de son nom, l'ambivalence possible de l'Etat et la conception qu'en ont les artisans du théâtre populaire. La nation républicaine démocratique a pu et peut toujours se transformer en Etat autoritaire, nationaliste et xénophobe, et de ce fait, le théâtre peut et doit jouer un rôle de contre-modèle, et oscille donc, au sein de la cité du théâtre politique œcuménique, entre la célébration de l'idéal des valeurs portées par l'Etat-Nation républicain d'une part, et la critique, parfois virulente, de telle ou telle de ses incarnations.

La forme de critique du pouvoir et, plus globalement, la conception du politique à l'œuvre dans la cité du théâtre politique œcuménique s'avèrent donc fort différentes de celles à l'œuvre dans l'autre lignée du théâtre populaire – dont l'évolution irrigue largement selon nous la cité du théâtre de lutte politique. Fondé sur l'idée que le théâtre est ontologiquement politique, le « théâtre populaire » pour l'ensemble du peuple de la nation, ancêtre du théâtre de service public, s'est en effet défini contre le théâtre politique révolutionnaire inscrit dans le cadre marxiste. Les années 1970 constituent donc dans la cité du théâtre politique œcuménique une rupture fondamentale, et Mai 68 fait vaciller de son souffle puissant tous les repères, montrant de ce fait à quel point ils étaient en cohérence les uns avec les autres. Le cadre républicain de l'Etat-Nation, la conception universaliste de la culture sont remis en question, en même temps qu'est ébranlée la volonté de faire coïncider le public avec l'ensemble du peuple. La découverte du non-public va de pair avec le renouveau d'une vision clivée des rapports sociaux, mais qui n'est cependant plus binaire en termes de rapports de classes. Les années 1970 coïncident en effet avec une défiance non seulement à l'égard du cadre de l'Etat-Nation qui retrouve son habit d'opresseur, mais aussi avec un désamour marqué des artistes à l'égard du Parti Communiste. Les deux grands cadres idéologiques dans lesquels s'étaient inscrites les deux lignées du théâtre populaire – le modèle républicain et l'alternative marxiste – vacillent alors, et de ce bouleversement découlent de nouveaux rapports sociaux mais aussi une nouvelle conception du théâtre. La mise à mal du modèle du théâtre politique œcuménique est de ce point de vue contemporaine ¹ de la crise du modèle à l'œuvre dans la cité du théâtre de lutte politique. Il importe donc de revenir à présent plus en

¹ Nous reviendrons sur ce point dans notre quatrième partie.

détail sur la manière dont est pensée la fonction politique du théâtre dans la cité du théâtre politique œcuménique, en interrogeant spécifiquement le réinvestissement contemporain de la référence à deux concepts hérités du théâtre antique et de l'âge d'or vilarien, « l'agora », souvent rebaptisée aujourd'hui « assemblée théâtrale », et « l'espace public », terme omniprésent dans les propos des critiques, des professionnels de la culture, et des pouvoirs publics.¹

¹ La notion d'espace public est ainsi omniprésente dans le milieu culturel professionnel en France au début du XXI^e siècle. Elle désigne souvent des projets et des formes artistiques qui se situent dans l'espace public, mais le concept recouvre un champ bien plus large que les arts de la rue et plus encore que celui du théâtre de rue. Il permet d'inclure l'architecture urbaine, les arts plastiques et les installations. (Voir Emmanuelle Chérel, « Thomas Hirschhorn, l'art et l'espace public », *EspacesTemps.net*, Il paraît, 04.04.2007) Les revues à destination des professionnels de la culture s'emparent avec force de la question, telles *Stradda* n°4, paru en avril 2007, qui s'intitule *Espace public en 2025. Projets d'artistes*, ou la revue *Cassandre*, qui dans son numéro 68, paru à l'hiver 2007, questionne la façon dont l'art répond à la privatisation d'un *Espace de moins en moins public*. Ce concept fait d'ailleurs partie intégrante de la formation des artistes comme des professionnels de la culture. Un Master Pro Direction de projets culturels dans l'espace public a ouvert à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne en 2005, reprenant pour les futurs administrateurs et gestionnaires le principe des MAPS, Masters of Arts in Public Sphere, qui fonctionnent en réseau à l'échelle internationale, regroupant différentes formations pour artistes proposées par des écoles d'art de pays aussi divers que la Suisse, l'Espagne, l'Afrique du Sud, la Finlande, la France et la Pologne. Ce concept irrigue également des réflexions plus théoriques sur le théâtre de salle, notamment chez les chercheurs anglo-saxons en Etudes Théâtrales. Les travaux des différents membres du groupe de recherche Political Performances (IFTR), notamment ceux de Paola Botham et de Catherine Graham, en témoignent, leurs communications du colloque *Citizen Artist* organisé du 26 juin au 02 juillet 2005 à l'Université du Maryland, respectivement intitulées « Citizen artists in search of a framework » et « Evaluating the Art of the Citizen Artist in Activist Theatres of the USA, Belgium, France and Canada », s'articulant autour d'une réflexion sur le concept habermassien de « public sphere. » En France, une réflexion en profondeur a été menée par Emmanuel Wallon, qui articule représentation politique et représentation théâtrale, notamment par le biais d'une réflexion sur le *topos*. « Les problèmes posés aujourd'hui à la représentation semblent relativement analogues pour des théâtres en dur [...] ou encore des théâtres sans toits ni murs tels que les pratiquent les artistes intervenant *in situ*. [...] L'enjeu demeure de reconstituer des *topos* : en d'autres termes, des lieux de convention où l'humain puisse s'envisager, aussi complexe soit-il, où le réel puisse se dire, aussi équivoque soit-il. [...] Le citoyen doit accepter le truchement de la figure et du signe pour s'inscrire dans la relation politique. L'accès de l'individu à la communauté problématique qui requiert sa participation implique le détour par des espaces arbitraires. » Emmanuel Wallon, « Constructions coulissantes », in *Mises en scène du monde*, Actes du colloque international de Rennes, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, p. 302.

3. Les enjeux du réinvestissement contemporain du théâtre antique et du théâtre populaire. La « vocation politique ontologique » de « l'assemblée théâtrale » considérée comme un « espace public. »

« *L'assemblée théâtrale*. Si séduisant que soit le titre donné à ce recueil, il ne manquera pas d'étonner les lecteurs qui voudront bien s'y arrêter un instant. Etonnement d'abord devant ce qui peut, à première vue, passer pour un anachronisme : la résonance grecque, si manifeste, ne nous éloigne-t-elle pas de notre présent, de nos soucis et de nos préoccupations ? Comment parler aujourd'hui de l'assemblée théâtrale s'il est vrai que la tragédie antique, tout au moins dans sa fonction, n'a plus cours depuis bien longtemps : pour nous, les « scènes civiques », à de rares exceptions près (mais précisément, l'exception ne fait pas la règle) ne sont plus celles des théâtres. Et pourtant, en dépit de ce que ce titre peut avoir d'intempestif ou d'inactuel, il répond à la nécessité [...] de s'interroger sur notre modernité, entendue [...] comme une manière de penser, de sentir et de nous conduire : comment vivons-nous ce présent auquel nous appartenons ? Et surtout quelle est la tâche que nous nous assignons ? »¹

Ce propos de Myriam Revault d'Allonnes prend acte du changement de statut du théâtre dans la société contemporaine et du changement de fonctionnement de la démocratie. Mais, loin d'accréditer le pessimisme anthropologique et politique radical qui a cours chez certains artistes, ceux qui s'inscrivent dans la cité du théâtre politique œcuménique postulent encore que, d'une part, la scène civique existe, et qu'il importe d'autre part plus que jamais de convoquer la référence au théâtre antique, précisément parce qu'elle peut sembler intempestive, et permet de ce fait de mettre à distance la situation présente, et de penser, aujourd'hui encore, le théâtre comme assemblée théâtrale. La référence est active dans le théâtre politique œcuménique, attaché à la notion de communauté civique. Mais cette cité est loin d'en avoir le monopole, puisque, à l'exception de la cité du théâtre postpolitique, toutes les cités du théâtre politique réinvestissent aujourd'hui la référence.² C'est pourquoi il importe de revenir en détails sur ces formules si rebattues et pourtant si mal connues, de « vocation politique ontologique du théâtre », d'« assemblée théâtrale » et d'« espace public », et sur les enjeux spécifiques qu'elles recouvrent dans le cadre de la cité du théâtre politique œcuménique.

¹ Myriam Revault d'Allonnes, *L'Assemblée théâtrale*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2000, p. 5.

² Avec de fortes nuances cependant, en termes de composition de l'assemblée et de définition du lieu théâtral notamment.

a. L'idéal d'une « vocation politique ontologique » du théâtre... Et sa réalité.

L'œuvre critique de Bernard Dort.

L'œuvre critique de B. Dort constitue une entrée de choix pour penser la question de la vocation politique ontologique du théâtre, non seulement parce qu'il a théorisé la formule, mais parce qu'il l'a aussi mise à distance.

i. La vocation politique ontologique du théâtre...

« Dès qu'on parle théâtre politique, on pense théâtre engagé, théâtre dialectique, prise de parti. Je crois que c'est mal poser le problème et, en tout cas, le restreindre abusivement. Ne l'oublions pas, "politique" dans son acception la plus large, désigne tout "ce qui a rapport aux affaires publiques" et par théâtre, il faut entendre non seulement l'œuvre dramatique et son contenu, mais aussi la pièce telle qu'elle est jouée devant et pour un certain public - l'œuvre et sa forme scénique. Dès lors tout change : l'interrogation ne porte plus uniquement sur les "messages" de tel ou tel auteur dramatique, elle ressaisit tout le théâtre au cœur même de son exercice. »¹

Si tout le théâtre est politique, estime Bernard Dort, c'est en tant qu'espace-temps de représentation. En effet c'est la relation dialectique entre la scène et la salle qui confère en tant que telle au théâtre sa dimension politique :

« C'est cette expérience commune de l'espace scénique qui fait de la salle un tout. [...] Réciproquement, c'est la salle constituée comme un tout qui, en fin de compte, dote l'espace scénique de sa signification symbolique. C'est elle qui élève les rapports scéniques des personnages entre eux du plan du particulier à celui du général, de l'anecdote à l'exemple. La dimension politique du théâtre prend naissance ici. »²

Pour Dort la dimension politique prend lieu dans ce passage du particulier des personnages de la fable à la généralisation symbolique, processus effectué dans l'espace-temps de la représentation par l'ensemble des spectateurs unis dans et par ce travail politique de « montée en généralité »³ en une assemblée. Pourtant, cette vocation politique ontologique constitue un fonctionnement de principe du théâtre, qui, chez Dort, ne résiste pas à la prise en compte de la réalité de la composition de l'assemblée théâtrale.

¹ Bernard Dort, « La vocation politique », *Revue Esprit*, numéro spécial, Mars 1965, repris dans *Théâtres*, essais, Point, 1986, p. 233.

² *Ibid.*, p. 235.

³ Nous reviendrons longuement sur les enjeux de cette formule empruntée au sociologue Luc Boltanski.

ii. *Une vocation moins ontologique qu'historiquement datée selon Dort.*

Dort n'est pas dupe du caractère non représentatif du public des salles de théâtre, et loin d'y voir une *agora* idéale où débattraient tous les citoyens, il insiste au contraire sur le fait que « le public n'est pas fait d'individus rassemblés au hasard : bien vite, il se constitue en groupe, en micro-société »¹. Il rappelle également que c'est du fait d'une homogénéité entre scène et salle que le modèle aristotélicien a pu fonctionner de l'Antiquité jusqu'au début du XX^e siècle :

« Le malentendu : croire que le théâtre, par sa seule vertu, suffira à ressusciter l'unité là où celle-ci est rompue. Alors que c'est le contraire qui a été vrai : seule l'unité préalable de la Cité, l'accord profond d'un peuple ou d'une confession, l'intérêt commun d'une classe, ont rendu possible ce théâtre-là. [...] Pour que le jeu de miroirs du théâtre aristotélicien fonctionne, encore faut-il que [...] la salle reste homogène et ne soit pas déchirée par de trop violentes contradictions. »²

Le caractère lapidaire du découpage chronologique qu'il propose permet à Dort de saisir dans l'histoire les enjeux d'une opposition entre deux conceptions du théâtre politique, l'une célébrant l'unité de la communauté civique – conception datée – et l'autre, qui fait du théâtre le relais de la lutte des classes à l'œuvre dans la société. Ce clivage est d'importance et le théâtre politique œcuménique, qui s'est démarqué du théâtre politique de lutte des classes, a réactivé sans surprise cette ambition d'un théâtre ontologiquement politique au cours du XX^e siècle. Mais, si la formule a pu être polémique, elle doit aujourd'hui être appréhendée en fonction du contexte démocratique. Ce qui permet de mesurer que ce n'est pas uniquement la question de la composition réelle de l'assemblée théâtrale qui rend le parallèle difficile, mais la définition même de ce qu'est l'« espace public », dont « l'assemblée théâtrale » se veut une variation.

b. Comparaison de l'espace-temps de la représentation théâtrale et de l'espace public habermassien : Le dialogue scène-salle en question.

Pour mesurer si – et dans quelle mesure – l'espace-temps de la représentation théâtrale constitue l'une des modalités de l'espace public démocratique, il importe de comparer le fonctionnement du modèle synthétisé par Habermas et la réalité du fonctionnement du théâtre considéré en tant qu'espace-temps public d'une représentation

¹ Bernard Dort, *op. cit.*, p. 234.

² *Ibid*, p. 238.

impliquant un public considéré comme une communauté, et une scène considérée comme une tribune politique.

i. Lien historique entre le théâtre et la constitution de l'espace public. La parole commune sur l'art, point origine de l'espace public habermassien :

Dans *La transformation structurelle de la sphère publique*, Jürgen Habermas analyse l'émergence aux dix-septième et dix-huitième siècles d'une sphère publique spécifique, distincte à la fois de l'Etat et de la sphère économique en partant du cas concret des salons littéraires. Il montre comment sphère privée et sphère publique sont deux domaines liés dialectiquement l'un à l'autre, et comment l'apparition de la première a été la condition de l'apparition de la seconde.¹ Dans sa définition de l'espace public bourgeois, Habermas développe deux points, l'universalité de principe, sinon de fait, des participants à l'espace public, et le primat dans cet espace de la logique argumentative² au nom de l'intérêt général, contre l'argument d'autorité et les intérêts particuliers. Si l'on suit l'analyse de Habermas, la « société civile », et donc entre autres les structures associatives et l'art, en tant que lieux de parole publique, ne sont pas exclus d'emblée de la sphère politique. Au contraire, ils peuvent contribuer activement aux débats qui se jouent au sein de l'espace public politique démocratique. La question devient donc de savoir si l'on peut étendre le concept de Habermas pour penser le théâtre comme un lieu alternatif de prise de parole politique des citoyens. Luc Boltanski nous y incite, qui rappelle que l'espace public a été pensé spécifiquement au XVIII^e siècle à travers la métaphore du théâtre :

« L'espace public a été pensé au XVIII^e siècle à travers la métaphore du théâtre. En témoigne, par exemple, le rôle joué dans la mise en place d'une représentation de l'espace par un journal, paru à Londres en 1710, *The Spectator*, qui a été le lieu où s'est formée l'idée de l'espace public. L'espace public a été pensé, sur le modèle du théâtre, comme le lieu d'une représentation publique où était dévoilé ce qui, jusque là, était couvert par le secret : le secret des institutions, le secret des tribunaux, le secret de la vie politique, de la cour, etc. L'espace public, c'est d'abord un lieu où on dévoile, où on déballe, devant tous, les secrets des puissants. [...] Cette opération de dévoilement est au cœur de ce que l'on peut appeler la "forme-affaire" [...] qui est très liée à toute l'histoire de la gauche et qui arrive

¹ En effet, la sphère intime se développe avec la transformation de la structure familiale, d'un modèle paternaliste et hiérarchique vers un modèle plus égalitaire, où les individus peuvent s'exprimer davantage : c'est la condition pour que se développent des sentiments de subjectivité, d'intimité, qui vont ensuite jouer un grand rôle dans la constitution de la sphère publique. La famille n'est ainsi pas simplement le monde de la nécessité, comme chez Arendt, mais aussi le lieu de structuration de l'individualité de ses membres. Et les salons littéraires, dont Habermas fait le modèle de la sphère publique, ne vont pouvoir se développer que parce que ces sentiments nouveaux ont émergé, et ils vont à leur tour les renforcer. La sphère privée n'est donc pas chez lui seulement la sphère de la nécessité, la sphère publique ne recoupe pas strictement celle de la politique (puisqu'il inclut les salons littéraires), et enfin sphère privée et sphère publique sont liées entre elles.

² Ce qu'il nomme « la rationalité procédurale ».

à maturité [...] avec l'affaire Dreyfus, moment de naissance de ce personnage emblématique : "l'intellectuel de gauche" dont Sartre deviendra le paradigme. »¹

Le lien entre théâtre et espace public est donc historique et métaphorique. Il est de plus d'actualité, comme en témoigne l'omniprésence des références à l'espace public pour justifier la dimension toujours déjà politique du théâtre, et ce dans la bouche des artistes comme des directeurs de théâtre et de la critique². Pour ne prendre qu'un exemple, la plaquette de présentation de la saison 2006-2007 du Théâtre 95 de Cergy, spécialisé dans les écritures théâtrales contemporaines fait une large place au concept et à tout le champ sémantique adjacent :

« Les écritures contemporaines sont naturellement soucieuses de faire entendre et d'inventer les esthétiques de leur siècle, mais aussi de travailler un rapport contemporain au politique. Car le théâtre, parce qu'il est un lieu de *catharsis* commune, est d'abord un lieu où se joue, avec le double sens, le "vivre ensemble." »³

Mais s'il est certes revendiqué, le lien est-il pour autant actuel ? Peut-on concevoir le théâtre aujourd'hui comme le lieu où s'élabore en acte, par un débat argumenté, une parole commune, selon le modèle idéal de l'*Agora* ? Pour penser la notion d'espace public, deux espaces-temps doivent être distingués, celui de la répétition et celui de la représentation.

ii. Le théâtre n'est pas le lieu d'un débat argumenté : L'espace-temps de répétition et l'argument d'autorité.

S'il réunit différentes personnes qui collaborent ensemble, l'espace-temps de la répétition ne paraît pas fonctionner à la manière d'un espace public, du fait d'une dissymétrie, qui réintroduit dans une certaine mesure « l'argument d'autorité », contraire au débat tel que l'a modélisé Habermas. D'abord, l'espace public préalable que constitue la répétition ne fonctionne pas comme tel. Au sein même de l'équipe artistique formée par les acteurs, concepteur lumière, scénographe, et metteur en scène, l'idée de l'élaboration d'une parole commune n'est pas évidente, comme le rappelle le metteur en scène Alain Françon, interrogé sur « l'assemblée théâtrale » :

¹ *L'Assemblée théâtrale*, Luc Boltanski, *op. cit.*, p. 13.

² Outre *L'assemblée théâtrale*, rappelons un autre ouvrage déjà cité dans notre premier chapitre : *Prendre Place, espace public et culture dramatique*, Colloque de Cerisy, Textes réunis par Isaac Joseph, Plan Urbain, Éditions Recherches, Cerisy, 1995.

³ Joël Dragutin, directeur de la scène conventionnée Théâtre 95, Centre des écritures contemporaines, Editorial, in *Perspectives 2006-2007*, p. 2. On retrouve au fil de la plaquette plusieurs mentions de la notion d'espace public (p. 14), de bien commun (p. 17) ou de voix/voies en commun (p. 29), de collectivité (p. 28), de cité (p. 22), de démocratie (p. 17 deux fois et p. 39), de politique (p. 17, p. 35.)

« Il y a une manière de mettre en scène qui n'est que l'exaltation d'une subjectivité, celle du metteur en scène qui dit : « ma vision de la chose est que » ou « ma lecture de la pièce est la suivante... » Il s'agit d'une vision « visionnante », voyante, « fantasmante », intuitive, qui ne fédère un « nous » que par sa seule autorité et ne laisse aucune chance à l'écoute, à la pensée élargie [...] le plus souvent, c'est juste un « nous » de circonstance qui s'élabore, lié aussi à la hiérarchie des fonctions. »¹

Un texte théâtral, dit Alain Françon, donne souvent une vision des choses – celle de l'artiste, et la mise en scène d'un texte la lecture, l'interprétation du metteur en scène, au service de laquelle va se mettre ensuite le reste de l'équipe. La figure de l'auteur et du metteur en scène fonctionne donc souvent comme argument d'autorité pour les artistes eux-mêmes, d'où la nécessité d'appréhender non seulement le temps de la représentation mais aussi celui de l'élaboration du spectacle, de la réflexion sur le projet (et éventuellement le texte) à la répétition. Bien que manque dans l'assemblée envisagée alors l'élément que l'on pourrait dire fondateur de l'espace public théâtral – le public – il importe d'envisager cet espace-temps primitif, où s'élabore la parole qui va ensuite être dite devant le public. Si l'on entend le terme « représentation » au sens non plus théâtral mais électoral, le fait que cette parole soit élaborée par un groupe (acteurs, scénographe, dramaturge éventuellement...) et non par un seul individu lui confère le statut sinon d'une parole démocratique, du moins d'une parole plus représentative que la parole autoritaire et autocratique d'un seul. Il nous semble relativement illusoire de prétendre qu'il s'agit d'une parole commune (qui supposerait une identité de pensée préalable entre tous les individus réunis) tout comme il est illusoire de prétendre que cette parole s'élabore en commun. Même si les uns et les autres peuvent émettre un avis, il n'est que consultatif, et sauf dans le cas très précis des compagnies travaillant en collectif, la participation de l'équipe à la construction d'une parole commune est à fortement nuancer, sauf à omettre deux éléments qui nous semblent d'importance, tous deux liés à la hiérarchie des fonctions : D'une part le sentiment d'incompétence de nombreux acteurs à prendre position sur la globalité du projet et du texte, et d'autre part les éventuelles auto-censures inconscientes liées à la volonté d'être d'accord avec un metteur en scène qui en France, et quoique cet aspect des choses soit fortement passé sous silence dans un milieu professionnel relativement allergique à toute forme de hiérarchie explicite, est également l'employeur du reste de l'équipe. En outre, du côté de l'espace-temps de la représentation proprement dite cette fois, la dissymétrie de la relation entre scène et salle remet elle aussi en question le fonctionnement de l'assemblée théâtrale comme un espace public.

¹ Alain Françon, *L'Assemblée théâtrale*, op. cit., pp. 76-77.

iii. *Le théâtre n'est pas le lieu d'un dialogue explicite ni d'un débat argumenté mais d'une résonance et d'une intelligence sensible.*

Au sens strict, la définition du théâtre comme espace public ne tient pas, avant tout, et pour triviale que cette remarque puisse paraître, parce qu'acteurs et spectateurs ne discutent tout simplement pas ensemble dans le cadre de la représentation théâtrale. Plus que d'un dialogue entre la scène et la salle, il paraîtrait plus juste d'employer le terme de « résonance » comme le fait Marie-Madeleine Mervant-Roux, qui, à partir d'une observation du théâtre non comme mise en scène d'un texte mais comme événement, émet de fortes réserves sur l'existence d'un dialogue scène-salle :

« En réponse à l'invitation qui m'avait été faite d'évoquer le "dialogue entre la scène et la salle", j'avais choisi un sujet resserré sur "l'oreille" de ce dialogue, c'est-à-dire sur le public comme "résonateur" du jeu [...]. Cette proposition restrictive témoignait d'une prise de distance par rapport à l'idée d'une communication globale, directe, permanente, réciproque entre les deux pôles du théâtre, mais, à travers l'évocation d'une résonance de la salle, maintenait encore l'hypothèse d'un rapport de type dialogique. A l'énoncé de cette hypothèse, [...] j'ai préféré substituer le résultat de l'examen : un doute quant à l'existence de cette sorte d'échange très proche de l'échange verbal [...]. »¹

La relation entre la scène et la salle est dissymétrique, et s'il y a bien communication, c'est sous le mode de la résonance qu'elle est pensable. La difficulté la plus grande à transposer le concept d'espace public pour appréhender le fonctionnement de l'assemblée théâtrale tient donc surtout au fait que le mode de transmission n'y est pas rationnel, mais émotionnel. Or il est plus facile de s'opposer à un argument qu'à une émotion, qui ne se situe pas dans le registre du vrai / faux, mais dans le registre du ressenti, vrai parce qu'authentiquement éprouvé. Le texte de théâtre n'est pas conçu comme une dissertation, et moins encore la mise en scène, « dispositif émotionnel »² s'il en est. Les artistes n'entendent pas convaincre mais bien persuader, ou plus exactement toucher les spectateurs. Le théâtre est sans conteste le lieu d'une réflexion d'ordre intellectuel, mais cette réflexion passe par les canaux de l'émotion et de l'esthétique, et non pas uniquement par ceux de l'argumentation. Le théâtre est le lieu d'un « partage du sensible » pour le dire avec Jacques Rancière³, et toute la difficulté de ceux qui entendent évoquer des sujets politiques et informer les spectateurs réside d'ailleurs dans le fait qu'ils doivent utiliser l'arme spécifique du théâtre, que l'on pourrait nommer « intelligence sensible ». Dernier point problématique, la question du dialogue et plus encore,

¹ Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Il n'y a pas de rapport scène-salle », in Jean-Pierre Sarrazac, *Dialoguer, un nouveau partage des voix*, vol. 1, *Dialogismes*, Etudes Théâtrales n°31, 2004, p. 213.

² Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'assise du spectateur, pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS éditions, 1998, p. 66.

³ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

comme c'est le cas dans le modèle de l'espace public, du débat, renvoie par ailleurs immédiatement à celle de la mesure de l'impact du spectacle sur le public.

iv. L'impossible mesure de l'impact politique du spectacle sur le spectateur.

Le modèle du dialogue suppose un engendrement réciproque de la parole des interlocuteurs. Et le modèle du dialogue comme débat suggère qu'à l'issue de la rencontre chacun a non seulement livré son point de vue mais reçu celui de l'autre, et que de cette rencontre est née une nouvelle position. Or au théâtre, d'une part, le spectateur n'a pas la parole et ne peut donc que difficilement infléchir celle des artistes, et d'autre part, s'il est possible que le fait d'assister à une représentation fasse changer d'avis les spectateurs, ce n'est qu'une possibilité, et il ne faut pas considérer que cela se produit systématiquement. Car s'il est une chose éminemment difficile à mesurer, c'est l'effet d'un spectacle sur ses spectateurs, et particulièrement l'effet en matière de politisation. Le problème se pose tout d'abord en terme d'analyse de la réception pure et simple. L'avis sur le spectacle n'est évidemment pas le même pour tous les spectateurs, de plus cet avis est difficile à recueillir et enfin il est difficile de mesurer l'effet que cet avis va produire sur le spectateur, à court, à moyen et plus encore à long terme. Le fait d'avoir été sensibilisé un moment à une question ne signifie pas que cette prise de conscience va durer et encore moins qu'elle va déboucher sur une ré-action politique concrète, qui irait de la diffusion de l'information ou plus précisément du sentiment d'indignation à l'engagement dans une association ou un parti, en passant par la participation à une manifestation, le don d'argent ou la signature d'une pétition.

v. Non pas constituer un débat démocratique, mais contribuer au débat démocratique.

La présence de l'argument d'autorité, l'absence de réciprocité dans l'échange entre la scène et la salle, le caractère non argumentatif de la parole émise, les incertitudes quant à l'impact du spectacle sur le public, ne conduisent cependant pas à invalider totalement la référence à l'espace public pour qualifier la fonction politique du théâtre. Une parole peut être émise sur un mode émotionnel, et pour autant alimenter le débat rationnel sur la Polis, par le rappel notamment de valeurs qui fondent et encadrent l'espace d'argumentation. De même, une parole peut ne pas être émise de manière démocratique, et contribuer au débat démocratique. L'on peut accepter d'envisager la représentation théâtrale comme un débat au sens métaphorique du terme, dans la mesure où les uns – les artistes – s'adressent bel et bien publiquement aux autres – les spectateurs – et où ceux-ci répondent, sinon verbalement du moins en leur for intérieur. Il s'agit d'envisager la question de la parole publique théâtrale

(texte et mise en scène) sous l'angle de la responsabilité de l'auteur, l'auteur du texte et donc également l'auteur de la mise en scène, comme nous y incite Marie-José Mondzain :

« Si l'on veut éviter un effet de dissémination totale et d'évanescence pluraliste (comme dans tout ce qui, aujourd'hui, va avec les déconstructions, les scepticismes, les relativismes qui sont politiquement aussi dangereux que pouvaient l'être les dictatures qu'elles dénoncent), je définirais la posture d'auteur, ou l'autorité de l'auteur, comme "répondant." Répondre de ce que l'on propose à l'autre. C'est le fait de répondre en son nom, pas parce qu'on est une substance détentrice face à un manque qu'il faudrait aller combler, mais répondre en son nom, du mouvement que l'on déclenche, répondre, en son nom, du tramage qui émerge dans cet écart, de toi à moi. »¹

L'autorité en question n'est donc pas celle d'un individu mais d'une parole, et implique en retour la responsabilité, indispensable au maintien d'une conscience politique individuelle et d'une vie politique collective. Si la comparaison de l'espace-temps de la représentation théâtrale avec le fonctionnement de l'espace public paraît abusive au sens strict, cela ne signifie nullement que le théâtre ne peut contribuer activement au débat démocratique, et participer de la vie politique, d'autant que le rôle des artistes de théâtre dépasse le cadre des spectacles proprement dits. En effet, ils se situent et sont attendus sur le terrain plus directement politique, comme en témoignent ces propos de 2006 du Ministre de la Culture Renaud Donnedieu de Vabres, estimant qu'il « est important de laisser à l'artiste ce degré de liberté supplémentaire, par rapport au commun des mortels, qui lui permet de représenter et dénoncer les maux de notre société. »² Contradictoire en apparence avec la fonction de réunion de la communauté civique propre à la cité du théâtre politique œcuménique, la fonction critique des artistes de théâtre semble également faire partie intégrante de leurs attributions.

c. Le théâtre politique œcuménique, célébration des principes démocratiques et critique des manquements à ces principes.

i. Le théâtre comme manifestation de la vigueur démocratique de la société civile.

« Lorsqu'on parle de désagrégation du politique au niveau des structures administratives ou des structures hiérarchiques, il n'est pas sûr du tout que cela signifie [...] qu'il s'agisse d'une désagrégation, d'une dissolution, d'une disparition du politique au sens global du " vivre ensemble ". [...] Je ne crois pas à un dépérissement ou une désagrégation du politique : je pense plutôt qu'il prend de nouvelles

¹ Marie José Mondzain, in *L'Assemblée Théâtrale*, op. cit., p. 81.

² Renaud Donnedieu de Vabres, cité dans « L'enfance de l'art mise en examen », Edouard Launet, *Libération*, 20 novembre 2006.

figures qui sont en train de se recomposer ou même de se constituer à partir d'un espace qui est celui de la société civile. Peut-être l'espace du théâtre fait-il partie de ces formes issues de la société civile ? [...] En effet, le problème du rapport entre le théâtre et l'espace public ne se pose plus du tout comme il se posait de façon très emblématique dans la cité grecque, sur (et devant) la scène, où s'opérait une sorte de catharsis politique des citoyens. Aujourd'hui, la question est de savoir si le théâtre peut être pensé comme l'une de ces formes émergentes de la société civile et qui constituent peut-être de nouvelles figures du politique. »¹

Si la politique institutionnelle incarnée par les hommes politiques est rejetée largement aujourd'hui, le théâtre politique œcuménique maintient, contrairement au théâtre postpolitique, un certain optimisme quant à la possibilité d'un « vivre ensemble » et d'un débat démocratique au sein de la société. Il entend d'ailleurs y contribuer autant que faire se peut. C'est donc en tant qu'ils font partie de la société civile que les artistes de théâtre vont œuvrer au débat démocratique, précisément en tant que contre-pouvoir, susceptible de critiquer les réalisations accomplies au nom de l'idéal démocratique et républicain hérité de la Révolution Française – mais aussi les manquements à cet idéal. L'existence même d'une société civile présuppose en effet l'existence d'un espace public, et donc d'une vie démocratique. En France, pays de tradition laïque et républicaine, qui renvoie les particularismes identitaires dans la sphère privée, l'espace public est le lieu d'une discussion sur le « bien commun ».

ii. Le politique chez J. Rancière, affirmation de l'universalité en droit de l'égalité et processus d'émancipation en vue de réaliser cette égalité.

La réflexion de J. Rancière sur le politique nous paraît à même d'éclairer en quoi le théâtre politique œcuménique peut se comprendre comme un élément de la vie politique démocratique. Dans sa définition de la politique, le philosophe distingue « [le processus] du gouvernement », qui « consiste à organiser le rassemblement des hommes en communauté et leur consentement et repose sur la distribution hiérarchique des places et des fonctions »², et le politique proprement dit, qu'il définit comme logique d'émancipation visant l'égalité. Pragmatique, la démarche de J. Rancière consiste non pas à dénoncer les inégalités mais à poser l'égalité comme un principe acquis, ce qui paraît pertinent dans le cadre de la France contemporaine, démocratique et républicaine, berceau de l'idéologie des Droits de l'homme. Cette affirmation initiale permet de revendiquer ensuite, au nom précisément de ce principe,

¹ Myriam Revault d'Allonnes, « Rencontre du 21 mai 2001, Dijon », *L'assemblée théâtrale, op. cit.*, p. 7.

² Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, (La Fabrique, 1998) Folio essais, 2004, p. 112.

une universalité de l'effectivité de ce droit à l'égalité.¹ Il y a donc un refus du principe de revendications idiomatiques, même si dans les faits il s'agit de prendre fait et cause pour une catégorie spécifique de citoyens, parce que ce sont uniquement eux qui se trouvent dans les faits privés du droit dont ils bénéficient par principe au même titre que l'ensemble de la communauté citoyenne.

Nous retrouvons là, telle qu'elle s'est élaborée au tournant du XX^e siècle, la démarche des artisans du théâtre populaire œcuménique soucieux d'intégrer les classes populaires mais non de se focaliser exclusivement sur elles, à la différence des partisans du théâtre politique de classe. Si la notion de classe est encore pertinente aujourd'hui, l'une de ses déclinaisons contemporaines serait l'existence d'« identités » clivées et irréconciliables, et c'est cette logique que réfute J. Rancière, pour mieux réaffirmer l'universalité du droit à l'égalité. « C'est ainsi qu'on peut sortir du débat sans issue entre universalité et identité. Le seul universel politique est l'égalité. »² Mais cet universel l'est précisément en ce qu'il n'est pas un droit naturel, une essence ou une valeur humaine ou rationnelle, mais un principe qui n'existe que dans et par sa mise en acte dans des cas concrets.³ Et c'est là qu'intervient le **débat public qui va interroger l'actualité de cette universalité, et va la faire advenir par le fait même qu'il la questionne.**⁴ Si le politique se focalise sur des groupes spécifiques, c'est non en tant que groupes sociaux mais en tant que leur statut réel interroge la communauté démocratique. Sa définition du peuple nous paraît ainsi particulièrement éclairante quant à l'ambition du théâtre politique œcuménique.

iii. L'artiste, porte-parole de la « part des sans-part ».

J. Rancière définit le politique de manière polémique comme l'irruption du peuple, entité surnuméraire dans la répartition des parts entre les différentes parties de la société, qui réclame sa part, qu'il appelle « la part des sans-part ». ⁵ Le « peuple », non plus que le « prolétaire » ne doivent donc pas s'entendre comme catégorie sociale spécifique de citoyens à l'intérieur de la société. Et l'action politique est ce qui fait apparaître l'égalité de tous les

¹ Cette insistance sur le principe de l'égalité suppose donc que J. Rancière ne remet pas en cause les principes démocratiques et républicains mais demande leur application, à la différence du marxisme et de la sociologie bourdieusienne notamment, qui estime que les proclamations de liberté et d'égalité inscrites dans la constitution de la France et d'autres démocraties européennes ne servent qu'à masquer la réalité des rapports de domination. Voir Charlotte Nordmann, *Bourdieu/Rancière, La politique entre sociologie et philosophie*, Paris, Amsterdam, 2006.

² *Aux bords du politique, op. cit.*, pp. 116-117.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ Jacques Rancière, *La Mésentente*, Paris, Galilée, 1995.

êtres parlants, ce qui fait entendre la voix de ceux qui n'étaient supposés qu'être des corps.¹ Prolétaire est le nom de ceux qui n'ont pas de noms, c'est donc le nom du sujet politique qui résulte d'une subjectivation, et il peut être repris par quiconque entend dénoncer le partage du sensible par lequel la parole de certains n'est pas comptée. La subjectivation politique en contexte démocratique a donc ceci de spécifique qu'elle est toujours liée à « une identification impossible, une identification qui ne peut être incarnée par ceux ou celles qui l'énoncent. »² En termes d'acteurs, la définition du politique par J. Rancière implique prioritairement non pas la classe politique institutionnelle, mais la société civile. C'est elle qui est porteuse de la revendication de l'égalité. Et la société civile se compose non seulement du *demos*, mais des intellectuels et des artistes, qui occupent en son sein une place spécifique. Il définit les intellectuels comme les prolétaires, non en tant que catégorie sociologique mais comme sujet politique.

Les intellectuels sont ceux dont l'affaire – « l'à faire » pourrait-on dire – est de penser, et notamment de penser la démocratie, donc l'émancipation, pour faire advenir l'idéal démocratique d'égalité. Et l'on pourrait dire que **pour J. Rancière les artistes sont des intellectuels spécifiques, dont le métier consiste non seulement à penser mais à créer la démocratie.** En effet, l'action politique est avant-tout chez J. Rancière une parole adressée à un autre. Sa définition du débat démocratique diffère donc du modèle habermassien, puisque les caractéristiques fondamentales pour lui ne sont ni le dialogue ni l'argumentation rationnelle. En ce sens, davantage que l'espace public habermassien, c'est la définition du politique chez J. Rancière qui nous paraît la plus à même de cerner les enjeux du théâtre politique œcuménique. **Les intellectuels et les artistes peuvent donc se définir comme les porte-parole des sans-voix, qui s'identifient de manière impossible à ceux qui n'ont pas de nom parce qu'ils n'ont pas de parole :**

« "Nous sommes les damnés de la terre" est le type de phrase qu'aucun damné de la terre ne prononcera jamais. Plus près de nous, la politique, pour ma génération, a reposé sur une identification impossible - une identification aux corps des Algériens battus à mort et jetés dans la Seine par la police française, au nom du peuple français, en octobre 1961. Nous ne pouvions pas nous identifier à ces Algériens mais nous pouvions mettre en question notre identification avec le « peuple français » au nom duquel ils avaient été mis à mort. Nous pouvions donc agir comme sujets politiques dans l'intervalle ou la faille entre deux identités dont nous ne pouvions assumer aucune. »³

¹ *Ibid*, pp. 118-119.

² *Ibid*, p. 119.

³ *Ibid*, pp. 119-120.

L'artiste est à la fois lui-même et un autre, et par ce fait il éprouve et verbalise la situation de celui qui bénéficie de fait de l'égalité, et de celui qui n'en bénéficie pas, avec cette caractéristique qu'il a pleinement conscience d'y avoir tout aussi légitimement droit :

« La démonstration de l'égalité noue toujours la logique syllogistique du *ou bien /ou bien* (sommes-nous ou non des citoyens, des êtres humains, etc...) à la logique paratactique d'un "nous le sommes et nous ne le sommes pas." La logique de la subjectivation politique est ainsi une hétérologie, une logique de l'autre, selon trois déterminations de l'altérité. Premièrement, elle n'est jamais la simple affirmation d'une identité, elle est toujours en même temps le déni d'une identité imposée par un autre [...] Deuxièmement, elle est une démonstration, et une démonstration suppose toujours un autre à qui elle s'adresse [...]. Elle est la constitution d'un lieu commun, même si ce n'est pas le lieu d'un dialogue ou d'une recherche de consensus sur le mode habermassien. Troisièmement la logique de la subjectivation comporte toujours une identification impossible. [...] Le lieu du sujet politique est un intervalle ou une faille : un être-ensemble comme être-entre [...] » ¹

L'artiste de la cité du théâtre politique œcuménique pose à la fois l'universel de l'égalité et sa non-réalisation, et ce faisant il œuvre à réaliser cet universel. Les proclamations de liberté et d'égalité ont la puissance qu'on leur donne, et « cette puissance est d'abord de créer un lieu où l'égalité peut se réclamer d'elle-même. » ² Le théâtre peut être défini comme ce lieu, et fonctionne donc à la manière de l'« hétérotopie » foucauldienne, aujourd'hui évacuée du théâtre postpolitique, mais renouvelée dans la cité du théâtre politique œcuménique.

iv. Conclusion. Le théâtre, création d'une parole commune et d'un lieu commun polémique.

Pour J. Rancière, l'artiste et le *demos* sont à considérer moins comme des groupes sociaux objectivement existants que comme des sujets politiques, qui à la fois posent comme horizon l'idéal d'une égalité et donc d'une universalité, et rappellent la situation réelle d'inégalité. Ce faisant, ces sujets, au-delà de leurs différences sociales, font advenir une parole et une scène communes. C'est dans cette mesure qu'il parle d'un « lieu commun polémique » qui traite le tort et démontre l'égalité ³ et constitue un espace public sans pour autant remplir tous les critères de l'espace public habermassien. Et c'est dans cette mesure également que **l'on peut considérer le théâtre politique œcuménique comme acte politique et comme contribution au débat démocratique, en même temps que célébration de la démocratie.** Dans la cité du théâtre politique œcuménique, le théâtre est pensé comme l'hétérotopie foucauldienne réfutée dans et par le théâtre postpolitique. A la fois

¹ *Idem.*

² Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998, p. 65.

³ *Idem.*

dans et hors de la vie de la Cité, le théâtre politique œcuménique entend contribuer au débat démocratique, parce qu'il propose de fonctionner temporairement selon une autre logique, et parce que, héritier de la démocratisation théâtrale et d'une conception de la nation comme communauté civique, il porte des valeurs démocratiques et républicaines et une réflexion sur le bien commun susceptibles de critiquer le fonctionnement réel de la démocratie. Il ne s'agit pas de constituer un contre-pouvoir, à la différence de la cité du théâtre de lutte politique, mais de rappeler les fondements du modèle, quitte à opposer temporairement un contre-modèle à telle ou telle incarnation infidèle. Restent à étudier de manière concrète les conséquences de cette double vocation du théâtre politique œcuménique, oscillant entre primat de l'engagement artistique et affirmation de valeurs politiques et morales, entre revendication d'égalité de droit et célébration de l'universel démocratique. Le fait que l'artiste contribue au débat démocratique en tant que membre à part de la société civile incite à s'interroger sur son rôle de citoyen doté d'un statut spécifique pour aborder les questions politiques dans son œuvre et dans sa vie, et sur les modalités de son engagement politique et de sa conception du rôle politique du théâtre en tant que service public. Et le Bicentenaire de la Révolution Française constitue un événement marquant pour cette conception du rôle de l'artiste et du théâtre.

Chapitre 2. Portrait de l'artiste en citoyen engagé.

Dans la cité du théâtre politique œcuménique, le théâtre est considéré comme étant doté d'une fonction politique ontologique, du fait de la place du théâtre, et surtout de l'artiste, dans la société. A la fois célébration et critique de l'Etat-Nation républicain, le théâtre participe au débat démocratique soit par le rappel des valeurs du modèle républicain, soit, lorsque telle incarnation de l'Etat contrevient ponctuellement à l'idéal démocratique et républicain, en prenant la fonction temporaire de contre-modèle. **La Révolution Française opère dans cette cité non comme matrice d'un cycle révolutionnaire en marche et à poursuivre, mais comme la pierre fondatrice de l'édifice républicain et démocratique français, dans l'héritage duquel se situent la V^{ème} République... et le théâtre de service public contemporain.** De ce point de vue 1989 constitue une étape fondamentale, car le Bicentenaire de la Révolution va cristalliser la double ambition de célébration et de critique du mythe fondateur. L'évolution de l'intervention dans le champ politique des artistes qui relèvent de cette cité prend racine dans la réaffirmation de cette double ambition. Le théâtre politique œcuménique maintient la référence à l'idéal révolutionnaire dans son aspect précisément non-révolutionnaire. Nous allons voir en effet que cette cité conserve uniquement les acquis démocratiques et républicains, et spécifiquement la référence aux droits de l'homme, comme modèle au nom duquel juger dialectiquement le réel, afin d'actualiser cet idéal à l'intérieur du cadre républicain, qui n'est pas remis en cause dans son principe. Cette référence induit une définition singulière de la politique, fondée sur des principes autant, sinon davantage inspirés de la philosophie morale que de concepts politiques, et conditionne également un positionnement spécifique des artistes sur la scène politique ainsi qu'une position spécifique de leur action politique au sein de leur œuvre. A partir d'une analyse des enjeux portés par le Bicentenaire de la Révolution, nous allons étudier l'évolution de cette conception spécifique de la fonction politique de l'artiste à l'œuvre dans la cité du théâtre politique œcuménique depuis 1989, à travers l'étude de différents événements qui vont opérer à la manière de déclencheurs, réactivant la mission civique paradoxale de ces artistes, qui revendiquent le primat de l'esthétique dans l'œuvre et la spécificité de leur engagement politique en tant qu'artistes dotés à ce titre d'une conscience politique et d'un regard sur le monde et la société spécifiques.

1. Référence historique et fondation théorique : Le Bicentenaire de la Révolution Française, réactivation d'une politique des droits de l'homme.

a. 1989 : Les cérémonies du Bicentenaire, ou la commémoration œcuménique d'une révolution « terminée ».

Sur le plan national, le Bicentenaire de la Révolution Française constitue un événement qui marque très fortement l'été 1989, et suscite de nombreux débats et polémiques susceptibles d'éclairer les enjeux du théâtre politique œcuménique. Les cérémonies du Bicentenaire constituent une interprétation de la Révolution Française, et la commémoration est à appréhender non seulement comme interprétation du passé mais comme rituel de célébration de valeurs autour desquelles les Français puissent communier.

i. Le Bicentenaire, débat historiographique sur l'interprétation de la Révolution.

La préparation du Bicentenaire est l'occasion en France d'un intense et virulent débat historiographique.¹ Deux interprétations radicalement divergentes, opposées même à bien des égards, s'affrontent depuis la fin des années 1970. La tradition qui avait prévalu jusqu'alors s'inscrivait dans la filiation des historiens contemporains de l'événement et défenseurs de la Révolution. L'engagement politique des historiens de la Révolution avait prévalu depuis Lamartine et Guizot jusqu'à Jaurès. Les historiens marxistes et républicains de la « tradition jacobine » (Soboul, Labrousse, Reinhart, Mathiez, Lefebvre etc.), s'inscriront dans cette filiation qui estime avec Alphonse Aulard que « La Révolution, pour la comprendre il faut l'aimer. »² Cette position est encore celle de Michel Vovelle, qui estime que « nous sommes [encore] robespierristes »³ et maintient une lecture sociale de la Révolution.⁴ De l'autre côté, François Furet va s'inscrire dans une rupture radicale avec cette tradition. Dès son essai *Penser la Révolution Française*, paru en 1978, l'historien allait à l'encontre des interprétations marxistes ou sociales de ses collègues, qualifiées de

¹ Nous nous appuyons essentiellement ici sur l'ouvrage de P. Garcia, dont la plupart des citations qui suivent sont extraites. Patrick Garcia, *Le Bicentenaire de la Révolution Française, Pratiques sociales d'une commémoration*, Préface de Michel Vovelle, CNRS Éditions, 2000.

² Alphonse Aulard, cité par Michel Vovelle, « La Sorbonne, la galerie des ancêtres », *Le Magazine Littéraire*, oct. 1988, p. 74.

³ Michel Vovelle, « Discours d'Arras », *Annales Historiques de la Révolution française*, n° 274, oct.-déc. 1988, pp. 498-506.

⁴ Cette lecture laisse une large place à la Déclaration de 1793 des Droits de l'Homme et du Citoyen, qui fait de la démocratie une exigence non seulement politique (Déclaration de 1789) mais aussi sociale.

« catéchisme révolutionnaire. » S’inscrivant quant à lui dans le courant historiographique contre-révolutionnaire (Pierre Chaunu, Jean Tulard, Denis Richet) héritier de Burke, et prospère depuis les années 1940, François Furet théorise à l’inverse l’idée qu’on ne peut séparer 1789 de 1793, parce que « 1793 était contenu en germe dans 1789, que la Terreur est l’aboutissement de toute révolution, et que l’opposition de ces deux dates comme celle de la démocratie et de sa dérive totalitaire n’était qu’un écran de fumée : toute insurrection, pour Furet, même démocratique, est par nature totalitaire. »¹ En d’autres termes, 1789 contient en germe le Goulag², et il est donc heureux que la parenthèse révolutionnaire ouverte en 1789 et ponctuée par Octobre 1917 se referme en 1989. La Révolution est « terminée », la formule recouvre selon les dires de son auteur lui-même un vœu et un constat :

« Un vœu parce que [...] la révolution n’a plus grand chose à gagner à être investie par les passions politiques, un constat parce que la révolution ne comporte plus d’enjeux [...] dans la politique française [...] Tout le problème des révolutions, c’est d’arriver à les terminer. »³

C’est Michel Vovelle qui est nommé par le Ministre Jean-Pierre Chevènement président de la Commission Historique pour la préparation du Bicentenaire, et si l’école à laquelle il appartient est largement représentée, des représentants de « l’école critique » de la Révolution, François Furet en tête, sont également nommés membres de la Commission. L’objectif est pour M. Vovelle que « le Bicentenaire laisse des acquis durables »⁴ et fasse avancer la recherche historiographique en « encourag[eant] la mondialisation des études révolutionnaires »⁵, l’ouverture à l’international permettant également selon lui de manifester « l’actualité, dans de nombreux endroits de la planète, du message de la Révolution. »⁶ Mais l’école critique, tout en participant à la commission officielle, multiplie les incitations à mettre à distance à la fois la Révolution et la commémoration. Ce qui lui permet « d’enregistrer les dividendes de l’air du temps. Alors que l’historiographie classique [...] est immédiatement associée à la lourdeur commémorative, l’école critique, par son positionnement, semble moderne. »⁷ Et si le bilan historiographique du Bicentenaire témoigne d’un « éclatement du récit »⁸ et de la « relecture des catégories héritées »⁹, l’interprétation qui va se diffuser le plus largement dans l’opinion publique est celle de

¹ François Cusset, *La Décennie. Le grand cauchemar des années 1980*, Paris, La Découverte, 2006.

² « Le Goulag conduit à repenser la Terreur en vertu d’une identité de projet. » François Furet, *Penser la Révolution Française*, Paris, Gallimard, 1979, p. 26.

³ François Furet, in *Le Nouvel Observateur*, 28 février 1988.

⁴ P. Garcia, *op. cit.*, p. 117.

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 116.

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁹ *Idem.*

François Furet. A l'idéologie marxiste succède l'idéologie anti-révolutionnaire, qui entend mettre « la Révolution au banc des accusés. »¹

Cette théorisation de la fin de la révolution corollaire d'une fin de l'histoire est d'autant plus intéressante à souligner qu'elle va être immédiatement contredite par les faits. Ce qui va se passer dans les mois qui suivent en Pologne, en Allemagne, en Roumanie, témoigne certes de la fin de la révolution communiste, mais constitue aussi un changement de type révolutionnaire. Et l'analyse quasi-fataliste de ces changements de régime uniquement en terme de conversion au modèle démocratique occidental, tend à faire oublier que ces événements se produisent du fait de l'action collective d'hommes et de femmes, et constituent bel et bien des révolutions. La part idéologique de la théorie de F. Furet se manifeste donc dans le refus de s'adapter aux faits, mais son succès en France témoigne non seulement du fait d'un reflux de l'idéologie marxiste, mais aussi d'un contexte politique national précis. **La commémoration n'est possible que parce que la révolution est un événement au passé. Et la commémoration est nécessaire comme ferment de l'unité nationale. Les cérémonies du Bicentenaire fonctionnent comme une célébration œcuménique, toute conflictualité étant soigneusement ôtée à des événements reconstruits davantage qu'ils ne sont remémorés.** L'enjeu de la commémoration est pour la classe politique considérable, du fait même de l'évolution de l'histoire et surtout du rapport à l'histoire. En ces temps où « la définition de l'identité – nationale tout autant que collective ou individuelle – n'est plus du registre de l'évidence [...] on attend des historiens et de l'histoire qu'ils restituent une cohérence à un monde contemporain qui semble en manquer. »²

ii. La commémoration comme outil politique de cohésion sociale et nationale.

Les débats autour de la Révolution Française ont débuté dès 1986 dans un contexte national immédiat de cohabitation, qui explique la faveur d'une interprétation de la révolution comme un processus terminé, comme doit se terminer l'affrontement entre la gauche et la droite : « " Consensus " est le maître mot de l'époque, ce dont se réjouissent ceux qui y voient la sortie de " l'exceptionnalité " française fondée sur une culture politique du conflit. »³ ⁴ Alors qu'*a priori* la commémoration de la révolution française aurait pu être une occasion de réaffirmer le clivage gauche / droite, tout l'enjeu du Bicentenaire sera, selon les termes mêmes du président de la commission de la recherche historique pour le

¹ Maurice Agulhon, « La Révolution au banc des accusés », *Vingtième Siècle*, n° 5, janv. 1985, pp. 7-8.

² *Ibid.*, p. 27.

³ François Furet, Jacques Julliard, Pierre Rosanvallon, *La République du Centre. La fin de l'exception française*, Paris, Calmann-lévy, 1988.

⁴ Patrick Garcia, *loc. cit.*, p. 36.

Bicentenaire de la Révolution, créée en 1984, de « faire du consensus avec de la rupture ». ¹ 1989 correspond aussi à un moment de forte mise en crise du modèle républicain français. En septembre, commence la première « affaire du voile ». La polémique prend corps dans le contexte d'une irruption de l'intégrisme islamique dans le débat international – avec la *fatwa* de l'ayatollah Khomeiny contre Salman Rushdie, lancée en février. Mais elle est essentiellement suscitée par l'affrontement de deux valeurs constitutives du républicanisme à la française, la laïcité d'une part, et la non-discrimination religieuse et ethnique de l'autre – l'interdiction du port du voile étant perçue par certains comme une marque possible de racisme.

b. Le théâtre, outil de célébration et de critique du Bicentenaire et de la Révolution.

La volonté de célébration de la nation se heurte inévitablement depuis la seconde guerre mondiale au spectre de « l'Etat séducteur » ² (Debray) qui, par « l'esthétisation du politique » ³ (Benjamin), par la fête collective, entend distraire le peuple, annihiler la réflexion individuelle, et manipuler l'opinion, en transformant le peuple en « foule » agissant comme un corps organique. La commémoration nationale ravive presque systématiquement le spectre d'une conception xénophobe de la nation. Et l'un des enjeux du Bicentenaire va consister, comme c'est souvent le cas dans les commémorations récentes de la mémoire nationale, dans la volonté de « transformation d'un nationalisme agressif en un nationalisme amoureux. » ⁴ L'ambition paradoxale des cérémonies du Bicentenaire va donc être la célébration critique de la Révolution. Et le théâtre constitue un média de choix pour faire tenir ensemble ces deux objectifs. Les Cérémonies du Bicentenaire constituent un événement qui marque fortement la programmation théâtrale du printemps, avant d'être balayé à l'automne par la Chute du Mur de Berlin et la révolution roumaine. Différents artistes sont sollicités par l'événement que constitue le Bicentenaire, de manière plus ou moins officielle, certains par le biais de commandes officielles de la commission du Bicentenaire, d'autres choisissant librement d'inscrire la programmation des théâtres dans cette actualité. Parmi les multiples propositions faites pour commémorer le Bicentenaire de la Révolution ⁵, certaines

¹ Michel Vovelle, Préface, in Patrick Garcia, *Le Bicentenaire de la Révolution Française. Pratiques sociales d'une commémoration*, Paris, CNRS Éditions, 2000, p. 9.

² Régis Debray, *L'Etat-séducteur*, Paris, Gallimard, 1993.

³ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique », *Essais 2, 1935-1940*, Denoël-Gonthier, 1983, p. 124.

⁴ Pierre Nora, « La Loi et la mémoire », *Le Débat*, n° 78, janv.-fév. 1994, pp. 187-191.

⁵ Pour un recensement plus exhaustif des projets théâtraux du Bicentenaire, se reporter à Jean-Paul Jungmann et Hubert Tonka, *Inventer 89*, coll. Vaisseau de pierre 3, Champ Vallon / Association de la Grande Halle de la

nous paraissent particulièrement marquantes par les interprétations de la Révolution et / ou du Bicentenaire qu'elles proposent, entre célébration et critique.

i. Rendre présente la Révolution : La transformation du public en « peuple-acteur » politique des spectacles.

Dès la fin 1988, en guise d'avant-première du Bicentenaire, Robert Hossein crée au Palais des Congrès à Paris *La Liberté ou la Mort*, d'après le texte *Danton et Robespierre* écrit par Alain Decaux, Stellio Lorenzi et Georges Storia. Ce spectacle réunit de grands comédiens parmi lesquels Jean Négroni, Daniel Mesguich, Bernard Fresson ou encore Michel Creton, pour mettre en scène la Révolution dans son évolution, des Débats de la Convention au jugement du Roi Louis XVI par l'Assemblée, mais aussi dans ses oppositions idéologiques, notamment au travers de l'affrontement entre Robespierre le vertueux mystique et Danton le rabelaisien. Sans passer sous silence les heures noires de la Terreur, le spectacle de Robert Hossein retient essentiellement comme acquis de la Révolution l'œuvre des Conventionnels :

« Les conventionnels ont modelé l'histoire. Ils ont bâti la République. Ils nous ont légué la Déclaration des Droits de l'Homme et l'école gratuite et obligatoire. Je souhaite, sans oublier les tragiques épisodes de la Révolution, rendre hommage à l'énergie et à la témérité des conventionnels. Rendre hommage à leur courage, à leur lyrisme, à leur obsession d'un idéal du bonheur... »¹

La République et les droits de l'homme, la Révolution comme « la cause d'un espoir »² manifeste et actuel, tels sont les partis pris des auteurs. Et pour ce faire, ils font un spectacle interactif, puisque les spectateurs choisissent dès l'entrée leur place dans la salle et dans la révolution (girondins / montagnards) et « sanctionnent de leurs cris les procès populaires tenus sur la scène. »³ Toute distance entre le public de 1989 et le peuple de 1789 se veut abolie, ce qui signifie très concrètement la volonté du metteur en scène de réaliser la fusion entre le peuple et le public, et par ce biais de rendre présente la Révolution en plus de la représenter. Cela implique de plus un engagement au présent du spectateur face au spectacle qui lui est présenté, puisqu'il prend géographiquement position dans la salle, ce qui l'incite à

Villette, 1988, et à Irène Sadowska-Guillon, « La Révolution mise en scène », *Acteurs* n° 71, juillet 1989, pp. 43-53.

¹ Robert Hossein, in « Palais des Congrès, *La Liberté ou la Mort, Danton et Robespierre, suite* », *Acteurs*, quatrième trimestre 1988, p. 46.

² *Idem.*

³ Irène Sadowska-Guillon, « La Révolution mise en scène », *op. cit.*, p. 44.

s'engager également dans le débat qui va s'y dérouler, et, plus abstraitement dans une interprétation de la Révolution.¹

La volonté de faire participer le public constitue une tendance assez répandue des spectacles joués dans le cadre du Bicentenaire. Cela s'explique par la volonté de mettre en cohérence le sujet des spectacles et leur construction. Le sujet, c'est la Révolution comme entrée du peuple sur la scène politique, comme moment moderne de réinvention du débat politique, où l'espace public qui s'était constitué au XVIII^e siècle, mais était jusqu'alors confisqué par la Noblesse s'ouvre au Peuple – au Tiers Etat – et devient un espace public démocratique. C'est ainsi qu'il faut comprendre la volonté de transformer le public en acteur du débat. Un spectacle comme *Et messieurs, c'est à cette émeute que la nation doit sa liberté*, présenté par Bernard Langlois au Théâtre Dejazet, manifeste ainsi clairement la volonté que théâtre fonctionne véritablement comme un espace public, et réactive concrètement le principe de l'*agora*. L'Histoire est confrontée à l'actualité dans un « débat-spectacle » qui réunit les principaux philosophes des Lumières, Kant, Locke, Rousseau et les fait dialoguer avec des hommes politiques contemporains de la Révolution, mais aussi avec des députés et des journalistes contemporains du Bicentenaire et... avec le public. Pour manifester cette ambition démocratique, les spectacles entendent en outre s'inscrire dans la tradition du théâtre populaire. En effet, comme nous l'avons vu dans notre chapitre précédent, le théâtre populaire s'est constitué contre le théâtre élitiste bourgeois et a recouru à des formes susceptibles de faire venir les classes populaires – nous y reviendrons.

Précisons toutefois que la volonté de faire activement participer le spectateur au débat n'est pas nécessairement gage d'une haute ambition démocratique, et peut parfois servir à transformer la Révolution en divertissement caricatural, dans une interprétation anti-Révolutionnaire de l'événement. Rappelons en effet que le 12 décembre 1988, la chaîne TF1 diffuse une émission présentée par Yves Mourousi, intitulée *Au nom du peuple français*. Il s'agit d'un simulacre du procès de Louis XVI, avec Léon Zitrone en président de séance, Jean-Edern Hallier en procureur, Jacques Vergès comme avocat, Patrick Sébastien dans le rôle de Danton et Fabrice Luchini dans celui de Robespierre. Longtemps occultées, les figures de Louis XVI et de Marie-Antoinette seront d'ailleurs souvent mises en scène dans les spectacles du Bicentenaire, et majoritairement en tant qu'individus victimes de l'Histoire et de leur fonction.² Le télé-spectacle se veut interactif puisque les français votent par

¹ Robert Hossein poussera plus loin encore l'interactivité dans un spectacle ultérieur, le public votant pour décider du sort de la reine dans *Je m'appelais Marie-Antoinette* en 1993 au Palais des Congrès à Paris.

² Le roi Louis XVI est ainsi présenté comme une victime dans *Louis*, de Jean-Louis Benoît, pièce créée à la Comédie de Caen en avril-mai 1989 puis reprise à l'automne au Théâtre de l'Aquarium à la Cartoucherie de

Minitel, et décident d'ailleurs à 55% l'acquittement du roi. L'abolition factice et temporaire de toute distance entre 1789 et 1989, entre le spectateur et le spectacle, a pu ainsi paradoxalement servir à la mise au rebus de la Révolution, sans aucun souci de l'Histoire, qui est d'ailleurs non pas représentée mais purement et simplement réécrite. Ce télé-spectacle, sans le vouloir, pointe de fait le risque inhérent au système démocratique fondé sur le suffrage universel direct, dans lequel ont le droit de voter des individus qui ne se sont pas fait au préalable le devoir civique de se renseigner sur le sujet pour lequel ils sont consultés. Les spectacles faisant participer directement le public, ne constituent évidemment pas l'unique modalité de représentation de la Révolution mise en œuvre au cours du Bicentenaire, y compris de représentation distanciée. Le traitement de la révolution par le théâtre s'inscrit en effet d'emblée sous le signe du dédoublement, puisqu'il s'agit d'interroger l'héritage politique et théâtral de la Révolution, d'utiliser le théâtre pour questionner la révolution mais aussi de montrer comment le projet révolutionnaire a pu – et peut toujours – questionner le théâtre.

ii. Questionner l'héritage politique ou esthétique du Théâtre de la Révolution.

Deux options sont manifestes dans les spectacles de théâtre du Bicentenaire : privilégier la réflexion sur l'héritage esthétique de la Révolution, ou concilier les deux pôles, esthétique et politique. Comme metteur en scène, Denis Guénoun a souvent inscrit ses créations théâtrales dans « l'interrogation des moments-charnières pour l'évolution de la pensée et de l'art européen »¹, aussi n'est-il pas surprenant que son spectacle *La Levée*² se situe au cœur du romantisme européen et se concentre sur les répercussions de la Révolution sur les artistes allemands, Goethe, Novalis, Schelling, même s'il articule la réflexion artistique à l'action politique, à travers l'évocation conséquente de la bataille de Valmy, vue par les yeux de Goethe, et par la rencontre finale entre ce dernier et Napoléon, le génie politique et militaire français faisant face au génie littéraire allemand. D'autres font le choix d'interroger directement le théâtre produit par la Révolution Française. C'est le cas de Jean-Louis Martin-Barbaz, qui consacre toute la saison 1988 / 1989 du CDN du Nord-Pas-de-Calais à l'évocation des auteurs les plus marquants d'une époque qu'il considère comme une charnière pour le théâtre en France :

Vincennes, dans *La Première Tête* d'Antoine Rault, mise en scène par Gérard Maro, créée en janvier 1989 à la Comédie de Paris, ou encore de *Le Captif* de Philippe Vialéles et Denis Llorca, créé en octobre 1989 au Nouveau Théâtre de Besançon. Quant à la figure de Marie-Antoinette, elle fournit l'argument au spectacle *Un jeu de la Reine*, créé à Besançon par Bernard Rafaelli à partir du texte de Stefan Zweig.

¹ *Idem.*

² Denis Guénoun, *La Levée*, spectacle créé au CDN de Reims, du 17 mai au 30 juillet 1989.

« De *Charles IX*, de Marie-Joseph Chénier, « la tragédie par laquelle tous les scandales arrivèrent », aux *Victimes Cloîtrées* de Monvel, « mélodrame de l'intolérance », on passe à *L'Ami des lois* de Laya, la pièce pour laquelle fut rétablie la censure. *Le Jugement dernier des rois* de Sylvain Maréchal, *L'Hymne et la Bannière des Sans-Culottes* précède *L'Intérieur des comités révolutionnaires* de Ducancel, étonnant documentaire sur l'art de la trahison, pour finir par *Madame Angot* de Maillot, la poissarde-parvenue qui annonce Napoléon. »¹

Faire entendre les textes contemporains de l'événement révolutionnaire, c'est forcément donner à voir le théâtre comme « scène politique, école du citoyen, tribune, porte-parole d'idées, arbitre des affrontements politiques. »² La sélection opérée par Martin-Barbaz au sein de la multitude de pièces créées de 1789 à 1796, de la royauté absolue à l'après Thermidor, manifeste ainsi les différentes tendances idéologiques, sans qu'il tranche véritablement. En revanche, ses propres choix apparaissent plus clairement dans deux autres spectacles qu'il ajoute au cycle des pièces contemporaines de l'événement que fut la Révolution, et qui ouvrent ce théâtre de la Révolution sur l'avenir, traçant un héritage non seulement théâtral mais politique. Le premier spectacle, *Un homme du peuple sous la Révolution : Jean-Baptiste Drouet*, est la mise en scène d'une pièce écrite en 1936 par R. Vailland et Raoul Manévy, à la demande du journal de la CGT. La pièce s'inscrit dans la tradition du Groupe Octobre, groupe à la fois politique et théâtral, et le spectacle lance un pont de la Révolution à la période contemporaine via le Front Populaire :

« Le texte offre un double intérêt : raconter la vie mouvementée de Drouet, avec ses épisodes rocambolesques comme une évasion en parachute. Tout en donnant l'éclairage du Front Populaire, qui fut, comme la Révolution à ses débuts, un désir d'utopie et une éclosion de folles espérances. Dans la tradition du Groupe Octobre, la soirée, à la fois didactique et pleine d'ironie, se place sous l'invocation d'une phrase de Saint-Just : « Il faut transformer son destin. »³

Le second spectacle, *Il était une fois les hommes et la liberté*, est en revanche une création, ce qui permet de ce fait d'ancrer la commémoration de la Révolution dans les traditions populaires locales, et de raviver – voire de reconstruire – une mémoire de la lutte révolutionnaire des paysans du Nord :

« Jean-Baptiste Cadet traverse le règne de Louis XVI et la Révolution, dans une famille paysanne de Béthune. Les trois géants de Béthune, Germon, Gauthier et Rogon, viennent souhaiter la bienvenue au

¹ Bruno Villien, « Jean-Louis Martin Barbaz, le pouvoir de l'imagination », in « La Révolution mise en scène », *Acteurs* n° 71, *op. cit.*, p. 56.

² Irène Sadowska-Guillon, *ibid.*, p. 45.

³ Bruno Villien, *ibid.*, p. 57.

petit garçon pour son arrivée au monde, et lui promettent un brillant avenir : il donnera sa vie pour la Révolution. »¹

Ce spectacle est porteur d'une interprétation plus tranchée de l'héritage politique et esthétique qu'il convient de conserver de la révolution et du théâtre révolutionnaire. Le titre rend en effet hommage à l'historien de la révolution Claude Manceron, et l'un des objectifs est, à partir de ce spectacle, de concevoir un « festival international des droits de l'homme. »² Et, sur le plan de l'héritage esthétique, ce spectacle s'inscrit dans la tradition théâtrale populaire festive, non seulement dans ses choix scénographiques, mais dans le type de relation avec le public, puisqu'il réunit, outre dix comédiens professionnels, cent cinquante comédiens amateurs, et s'organise en relation avec des associations locales. C'est d'ailleurs semble-t-il cette ambition de concilier le propos historique avec des formes populaires qui constitue l'apport majeur du théâtre révolutionnaire, et qui en fait le point de départ du théâtre du XIX^e siècle :

« C'est le théâtre révolutionnaire qui a inventé le mélodrame et le vaudeville, c'est-à-dire la comédie agrémentée de chansons qui va tenir une si grande place pendant tout le dix-neuvième siècle. Il a continué l'aventure du théâtre historique ébauché par Voltaire. Enfin et surtout, il a donné naissance au romantisme. »³

D'autres spectacles insistent sur l'héritage en même temps qu'ils mettent en lumière des figures moins connues de la Révolution. C'est le cas du spectacle *Les Grandes journées du Père Duchesne*⁴, créé au Théâtre Sorano de Toulouse par Didier Carette, d'après l'œuvre-fleuve de Jean-Pierre Faye. Le spectacle est centré sur la gazette *Le Père Duchesne* qui émailla par son insolence la vie révolutionnaire de 1792 à 1794. L'esthétique se veut délibérément œcuménique, et le spectacle se déroule dans un décor de tréteaux et toiles peintes de Yvon Aubinel, sur une musique originale de Bruno Ruiz qui s'inspire à la fois des *songs* de Kurt Weill et des chansons populaires des années 1930, réunifiant à travers ces références le théâtre politique de combat et la culture populaire de divertissement pour tous. A cet œcuménisme des références théâtrales répond celui de l'interprétation de l'événement révolutionnaire. « Traitant la Révolution comme un grand théâtre populaire de l'Histoire », le

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 58.

⁴ Jean-Pierre Faye, avec la collaboration de Didier Carette, *Les grandes journées du père Duchesne*, Arles, Actes Sud, 1989. La quatrième de couverture résume la pièce en ces termes : « Neuf personnages se racontent et nous racontent une histoire – celle de Duchesne-Hébert, géant bourru et gueulard. Neuf personnages, présents constamment qui se distribuent des rôles : Roi, Reine, Juges et "exagérés", et cela sur des tréteaux de bois. Neuf personnages qui, peu à peu, pris au piège de la représentation caricaturale, vont s'identifier aux forces en présence, "enragés" et "modérés". Neuf personnages qui tentent d'infléchir le cours de notre histoire, qui utilisent le rire comme arme révolutionnaire. Un rire féroce, mordant, impitoyable. Un rire mêlé de sang quelquefois. Un rire vengeur et cruel. Neuf survivants, neuf rescapés de toutes les révolutions irrationnelles. »

spectacle construit une fable intemporelle dans laquelle le Père Duchesne, entouré de personnages de l'Histoire et de l'histoire théâtrale, devient le précurseur et l'emblème des mouvements utopistes anarchistes de 1870, 1930 et 1940. Cette intrication de l'Histoire et de l'histoire théâtrale passe concrètement dans un grand nombre de spectacles, par une interrogation du couple Danton-Robespierre. Ces deux grandes figures de la Révolution opèrent comme deux personnages historiques et théâtraux, dont la confrontation permet une interrogation esthétique et politique. Alain Decaux, co-auteur avec Robert Hossein de *La Liberté ou la mort*, rappelle ainsi combien ils sont identifiés dans l'inconscient collectif « aux portraits de nos manuels »¹ :

« Danton, une trogne chaleureuse, une laideur écrasante qui fascine, provoque et retient. Robespierre, un visage glacé, des épaules étroites, un regard glauque qui se cache derrière le verre de lunettes dont on se demande si elles ne sont pas un alibi. Cent historiens sont venus par là-dessus. Ils ont eu beau s'évertuer, dénoncer, démontrer, expliquer, les portraits demeurent, les images subsistent, les impressions ne se modifient guère. Puissance des visages, supériorité d'un regard sur une idée. »²

Si les visages fascinent, c'est qu'ils paraissent résumer les caractères psychologiques et déterminer les positions politiques des deux révolutionnaires : La pureté de Robespierre et la volupté de Danton fonctionnent comme deux programmes politiques républicains fondés sur l'égalité et la liberté, mais cependant antagonistes, le premier insistant sur la première et prônant la pauvreté et l'absolutisme révolutionnaire pour que se réalise enfin le Contrat Social rousseauiste³, tandis que le second privilégiait la liberté, la négociation et « une paix de compromis »⁴, par « amour de la vie ».⁵ Pour les auteurs de *La Liberté ou la mort*, le legs de la Révolution est surtout celui de Robespierre, parce que c'est à lui que l'on doit « la proclamation d'une égalité des chances »⁶, et ils rappellent que « Robespierre a fait mettre à l'ordre du Jour la Terreur, mais aussi la Vertu »⁷, et que la justification de son action, « la nécessité révolutionnaire »⁸, est un « thème qui n'est pas prêt de cesser de figurer à l'ordre du jour de l'Histoire. »⁹ Et Alain Decaux de citer Hugo, héritier tant esthétique que politique de la Révolution :

¹ Alain Decaux, in « Palais Des Congrès. *La Liberté ou la mort, Danton et Robespierre, suite* », *op. cit.*, p. 47.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

« La Révolution est une forme de phénomène immanent qui nous presse de toutes parts et que nous appelons la nécessité. Devant cette mystérieuse complication de bienfaits et de souffrances se dresse le Pourquoi ? de l'Histoire. »¹

La valorisation de la figure de Robespierre semble bien souvent participer d'une volonté de célébrer l'actualité de la Révolution. Elle peut parfois, ce faisant, servir à contester l'ambition du Bicentenaire, et les spectacles en question constituent à ce titre l'un des points de départ du renouveau du théâtre de lutte politique depuis 1989, que nous étudierons dans notre quatrième partie. A l'inverse, la figure de Danton semble davantage susceptible de favoriser une interprétation œcuménique parce que distanciée de la Révolution, considérée comme un événement contradictoire et terminé, porteur d'une violence jugée négativement, mais dont il importe que soient célébrés les principaux acquis que sont les droits de l'homme.

iii. La figure de Danton et la célébration critique de la Révolution.

Plusieurs versions de *La Mort de Danton* de Büchner sont jouées à l'occasion du Bicentenaire, parmi lesquelles celles de la Compagnie d'Eleusis dans les Vosges, ou celle de la Compagnie Jean-Vincent Brisa à Grenoble. Mais la version qui fait date est celle de Klaus Michael Grüber, qui crée *La Mort de Danton* au théâtre des Amandiers à Nanterre le 21 septembre 1989. Or le metteur en scène inscrit explicitement son spectacle dans un projet de mise à distance de la Révolution. Le texte de Büchner est en lui-même complexe, puisque, si son auteur est un révolutionnaire convaincu, la pièce prend fait et cause pour la figure individuelle et modérée de Danton contre l'action collective révolutionnaire de Robespierre. Le reproche qu'adresse à la pièce le scénographe et collaborateur de Grüber, Gilles Aillaud, est d'ailleurs d'ordre politique :

« C'est une pièce dans laquelle le héros est le contraire de ce que, politiquement, soutenait Büchner. Ça m'a toujours gêné. On s'en sert en France, naturellement, pour réanimer la vieille querelle entre robespierristes et dantonistes, c'est-à-dire entre l'aile prétendument dure, inhumaine, de la Révolution, et au contraire, l'humanité de la négociation. Naturellement, pendant tout le XIX^e siècle, et encore aujourd'hui, Danton a été préféré, parce que c'est un modéré, une canaille dans un sens. Donc, c'est exaspérant. L'équipe qui a dirigé la Révolution et l'a menée le plus loin est complètement effacée. Effacée par la tradition historique réactionnaire française, et justement par Büchner aussi. Politiquement, Büchner était beaucoup plus près des Jacobins, de Robespierre, Saint-Just, Couthon. Il

¹ *Idem.*
300

était proche d'eux, et a quand même écrit un drame shakespearien, c'est-à-dire un drame fondé sur l'opposition chrétienne du Bien et du Mal. »¹

N'ayant ni oublié ni renié son appartenance à l'extrême-gauche, G. Aillaud considérait que la pièce se fait complice d'une interprétation anti-révolutionnaire de la Révolution, ou à tout le moins, d'une interprétation qui, privilégiant la figure de Danton sur celle de Robespierre, choisit de ne conserver que le souvenir le plus édulcoré de la Révolution, quitte à dévaloriser des choix qui, pour G. Aillaud, ne pouvaient s'expliquer que dans le contexte immédiat, par la mise en danger de la Révolution. Il semble d'ailleurs que la pièce conduite nécessairement à cette lecture œcuménique parce qu'édulcorée de la Révolution, puisque tel était déjà le cas de l'unique mise en scène antérieure en France. Vilar avait mis en scène la pièce en 1948 au Festival d'Avignon, le spectacle étant ensuite repris en 1953 au Théâtre National de Chaillot, dans une optique que l'on ne peut évidemment pas qualifier de réactionnaire, mais qui entendait privilégier la figure individuelle du héros – par goût esthétique – et l'incarnation de la négociation et du dialogue, avec les autres, mais aussi en chaque individu, entre ses désirs et sa raison, entre son intérêt personnel et l'intérêt général. Il s'agissait dans cette mesure d'un choix politique de mise en scène, et d'un choix cohérent avec l'ambition de l'artisan du théâtre national populaire de service public. Cette pièce semble donc constituer un morceau de choix pour écrire une mémoire sélective de la Révolution, considérée comme un événement daté et un processus nécessaire en son temps mais à présent terminé, l'enjeu étant de conserver son héritage œcuménique, susceptible de fédérer au présent l'ensemble de la communauté civique. Et le contexte du Bicentenaire favorisait encore davantage l'orientation de la lecture du texte de Büchner en ce sens. Ce fait, pointé comme un risque par le scénographe², fut avéré dans le spectacle de Grüber. Le metteur en scène relègue l'action collective et le débat politique en tant que tel à l'arrière plan, pour faire primer le sens romantique de la pièce et les figures et enjeux individuels, comme l'explique, G. Aillaud :

« Il y a d'abord [dans le *Danton* de Büchner] une première pièce, puis, ensuite, une seconde. Une pièce politique, d'abord, puis une pièce romantique. Nous sommes tout de suite tombés d'accord, [Klaus Michael Grüber et moi], et nous avons pris un parti net pour trancher, pour que ces divergences se reflètent dans l'organisation de l'espace. Tout ce qui était historique a été vu comme à une autre échelle, c'est-à-dire plus petit, comme si c'était vu dans des jumelles à l'envers. [...] Ce qui se passe au premier plan de cet immense plateau, ce sont les choses personnelles, de l'ordre du roman, avec peu de personnes : d'où ce grand vide. Et toutes les références historiques sont dans le fond. »³

¹ Gilles Aillaud, « *La Mort de Danton* de Klaus Michael Grüber », Entretien avec Bernard Sobel, *Théâtre / Public* n° 98, mars-avril 1991, Théâtre de Gennevilliers, p. 7.

² « Avec tout ce Bicentenaire, ça ne pouvait qu'aggraver encore la situation ! » *Idem*.

³ *Idem*.

G. Aillaud va tenter d'infléchir le sens et la portée du spectacle dans une feuille de salle que Bernard Sobel qualifie positivement de « communiste »¹, et que G. Aillaud justifie par la nécessité de faire prendre conscience au spectateur qu'il doit mettre à distance le texte mais aussi, dans une certaine mesure, le spectacle :

« Ce texte est le résumé de ma contribution dramaturgique. Cette mise au point était nécessaire. Il fallait bien expliquer que le point de vue politique de l'auteur, dans sa vie, n'était pas ce que la pièce peut laisser supposer. Mais bel et bien le point de vue de Robespierre, un point de vue militant. Avoir le point de vue de Robespierre, c'est être pour cette tâche inachevée, inachevable sans doute, de la Révolution. Le côté inachevable de la Révolution serait le vrai sujet d'un tragédie. Or c'est le contraire qui se passe dans la pièce. Dieu sait pourquoi, l'auteur va prendre comme héros celui qui passe à côté du problème, Danton. »²

Dans son texte, G. Aillaud remet en question l'interprétation de la Révolution que pourrait suggérer la pièce, mais aussi celle formulée par François Furet. Pour lui, la Révolution n'est pas terminée, parce qu'elle est une exigence absolue, et si elle est parfois Terreur, c'est qu'elle est toujours menacée, par les anti-révolutionnaires, mais, plus encore, par les contradictions de la nature humaine :

« Une tâche impossible à accomplir est cependant à accomplir, à laquelle n'entend pas être astreint Danton. Accomplir la révolution, c'est-à-dire fonder quelque chose d'infondable, fonder dans la réalité et pas seulement dans les principes la république vraie, cette tâche surhumaine n'est pas de son ressort. Il est un homme, et un homme doit avoir une vie humaine. Il vit une vie d'homme, avec les contradictions humaines (il accepte par exemple l'impossibilité de vivre dans une société juste) parce que l'homme est impur et pur, les deux ensemble. En face de la tyrannie il est comme un titan de foire. Au contraire, dans la citoyenneté, l'homme doit être pur. Seule la pureté ajointe l'homme à l'homme (la vertu.) [...] C'est le parallélisme qui du rapport homme-dieu qu'il y a dans chacun, parallélisme vertical, qui pourrait mettre les hommes en relation les uns avec les autres, et non la communauté des infirmités, des impuretés, qui ne produit qu'un attroupement sans justice (les vices). Tel est le point de vue de Robespierre. [...] Le seul point de vue politique juste est celui de Robespierre. Il n'y a pas d'autre point de vue politique. Mais à quel prix. Il y a quelque chose d'inhumain dans la citoyenneté exigée de l'homme [...] par le point de vue politique tout court.

C'est pourquoi Danton, qui est un homme et non un politique, pousse des cris, et tous ses amis autour de lui ne font que pousser des cris : assez, c'est trop, la révolution est faite, il faut maintenant établir la République, c'est-à-dire la paix. La révolution n'est pas faite, répond Robespierre, tout est resté comme avant, les mêmes dangers, privilèges, inégalités, corruption, demeurent intacts sous le bonnet rouge de la république. L'homme est resté le même que sous la royauté. Quelque chose de fondamental en l'homme doit changer, et c'est cela que Danton ne supporte pas. »³

¹ Bernard Sobel, *ibid.*, p. 9.

² Gilles Aillaud, *idem*.

³ Gilles Aillaud, texte du programme de *La Mort de Danton*, publié dans *Théâtre/Public*, *ibid.*, p. 10.

Cette prise de position de G. Aillaud témoigne au premier chef de sa propre orientation idéologique, mais rend également compte du fait que les spectacles joués à l'occasion de la commémoration du Bicentenaire de la Révolution sont à envisager non seulement comme objets esthétiques mais comme champ de bataille idéologique. G. Aillaud introduit l'idée d'une contradiction entre l'homme et le citoyen, et donc les droits et devoirs de l'homme et ceux du citoyen, et nous verrons que cette discussion est au cœur des enjeux politiques soulevés par le Bicentenaire. Et si la pièce de Büchner élude – de manière dommageable selon G. Aillaud – la question essentielle de savoir si la révolution est achevable, elle n'en pose pas moins la question du partage entre l'homme et le citoyen. A ce titre, la représentation du peuple dans la pièce et plus encore dans le spectacle, est très intéressante. Le peuple est représenté précisément non comme un héros de théâtre, comme une entité représentable, mais davantage comme un « concept ». Dans le spectacle, les scènes dans lesquelles le peuple est présent ont été coupées, pour des motifs matériels certes (il aurait fallu plus de deux cents figurants pour que les scènes de foule deviennent crédibles), mais plus fondamentalement, parce que Grüber veut souligner le caractère problématique de la représentation du peuple par les dirigeants politiques, y compris les dirigeants révolutionnaires, comme l'explique G. Aillaud :

« Je dis concept précisément dans ce sens là. On peut bien imaginer que le peuple soit présent sous la forme de groupes s'opposant à d'autres groupes. Mais dans le cas de Robespierre et Danton, il y a un grand écart entre ces dirigeants politiques et la masse qu'ils représentent. Si tu poses la masse à côté de celui qui la représente, généralement ça ne sert à rien, ça fait une animation inutile. »¹

Les motifs esthétiques se combinent aux enjeux politiques, et c'est dans cette mesure que le spectacle traite du système politique français contemporain tout autant que de la Révolution. Ces questions de la représentation du peuple au théâtre comme dans la démocratie, et du lien entre droits de l'homme et droits du citoyen, sont au cœur des préoccupations de nombreux autres artistes de théâtre participant aux événements officiellement programmés dans le cadre du Bicentenaire. Et ce sont les réponses qu'ils apportent à ces questions qui déterminent le regard qu'ils portent sur la Révolution. Valoriser la figure de Danton contre celle de Robespierre, c'est privilégier la liberté sur l'égalité, et une autre figure mise à l'honneur par le Bicentenaire contribue également à ce renouveau du regard sur les acquis de la Révolution, celle de Sade.

¹ Gilles Aillaud, entretien avec Bernard Sobel, *ibid.*, p. 9.

La figure de Sade était apparue sur la scène théâtrale en 1964 à travers la pièce *Marat-Sade* de Peter Weiss, qui est reprise par Gérard Gélas au Théâtre Municipal pour le Festival d'Avignon 1989. Peter Weiss confrontait les deux extrêmes de la Révolution, l'individualiste libertaire Sade et l'égalitariste absolutiste Marat :

« La pièce [...] se passe le 13 juillet 1808 à l'hospice de Charenton, où le Marquis de Sade, qui y fut interné de 1801 à sa mort en 1814, joue avec les patients de l'asile, devant un groupe de mondains parisiens en quête de frissons, une de ses œuvres théâtrales mettant en scène l'assassinat de Jean-Paul Marat par Charlotte Corday. La pièce repose sur la confrontation de deux attitudes opposées et radicales : le conflit entre l'individualisme poussé à l'extrême de Sade et l'idée de bouleversement politique et social représenté par Marat. Un face-à-face de deux êtres hors-série qui n'ont pas trouvé grâce aux yeux de l'histoire : Sade trop libre, incarnant le défi à tout principe de morale, et Marat présent toujours comme la figure la plus sanguinaire et la plus repoussante de la Révolution, considéré comme le prototype du dictateur et de l'esprit marxiste avant la lettre, en dépit de son exclamation :

" Dictateur, ce mot doit disparaître, je hais tout ce qui évoque les patrons et les patriarches. " »²

Le personnage de Marat est évoqué uniquement au travers de la pièce jouée par Sade et les patients de l'asile, et par cette mise en abîme théâtrale, la pièce de Weiss favorise la mise à distance de la Révolution. Ce procédé permet donc d'interroger les sens contradictoires de cet événement, de même qu'il permet que la pièce interroge – comme bien d'autres réalisations du Bicentenaire – les acquis du théâtre populaire, puisque la pièce jouée par Sade permet d'introduire le cirque, la farce, les chants et les danses aux côtés de débats qui s'inscrivent dans la filiation des dialogues philosophiques. Le spectacle *Français, encore un effort*, de Charles Torjzman créé en mai 1989 au Théâtre Populaire de Lorraine à Thionville, fait quant à lui explicitement référence au texte fameux du Marquis : « Français, encore un effort si vous voulez être Républicains. »³ Rappelons que le propos du libertin⁴ comportait une dimension politique très concrète et prônait l'extension de la liberté, incomplètement acquise par la Révolution selon Sade, et compromise par des vestiges de l'Ancien Régime – le Sceptre et l'encensoir – mais aussi par la pratique des Révolutionnaires. Le texte contient en effet une diatribe contre la peine de mort, à laquelle les Conventionnels aussi bien que les Enragés recoururent allègrement :

¹ Irène Sadowska-Guillon, *op. cit.*, p. 48.

² *Idem.*

³ Donatien Alphonse, Marquis de Sade, « Français, encore un effort si vous voulez être Républicains », Cinquième Dialogue, in *La Philosophie dans le Boudoir. Œuvres Complètes XXV*, Préface de Matthieu Galey, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1968.

⁴ Le terme « libertin » opère pleinement au double sens érotique et philosophique.

« Français, vous êtes trop éclairés pour ne pas sentir qu'un nouveau gouvernement va nécessiter de nouvelles mœurs ; il est impossible que le citoyen d'un Etat libre se conduise comme l'esclave d'un roi despote [...] »¹ « il est nécessaire de faire des lois douces et surtout d'anéantir à jamais l'atrocité de la peine de mort, parce que la loi qui attente à la vie de l'homme est impraticable, injuste, inadmissible. Français, encore un effort si vous voulez être libres. »²

Certes, Sade, déclaré coupable par le Tribunal Révolutionnaire et condamné à mort, œuvrait pour son intérêt personnel, mais également pour une application exhaustive de l'idéal contenu dans la Déclaration des Droits de l'homme. L'image d'un Sade en définitive plus révolutionnaire que les Révolutionnaires est également à l'œuvre dans *Sade, concert d'enfer*, spectacle d'Enzo Cormann et de Philippe Adrien créé au Théâtre de la Tempête, ainsi que dans *Sade, marquis sans culotte*, pièce de Georges Lauris jouée par le Théâtre du Quotidien de Montpellier du 1^{er} au 12 mai 1989 dans une mise en scène de Jean-Michel Touraille. Sade permet d'interroger le décalage entre l'ambition révolutionnaire et sa réalisation durant la Révolution, et suggère une interprétation libertaire de la Révolution.

Pourtant, l'interprétation de l'événement qui domine au sein des spectacles du Bicentenaire, est celle qui conserve comme acquis de la Révolution les droits de l'homme et l'idéal d'une nation... et d'un théâtre républicains. Catherine Dasté, petite-fille de Jacques Copeau et de l'ambition d'un théâtre populaire décentralisé et démocratique touchant l'ensemble du territoire français comme l'ensemble des générations, entend ainsi rendre hommage à une Révolution débarrassée de toute rage révolutionnaire, et dont ne reste que la conquête de la démocratie considérée comme l'unique enjeu toujours actuel. Il est révélateur que le spectacle inaugural du cycle présenté au Théâtre d'Ivry de janvier à avril 1989 ait pour titre *Les Moments heureux d'une Révolution*, et les cinq spectacles suivants ne démentiront pas cette volonté de célébrer une révolution souriante, démocratique et festive : « *Les Guetteurs de son* et *Conversations*, de Georges Aperghis, *Les Doléances*, création de Jean-Pierre Rossfelder, *La Folie démocrate*, de Bernard Raffalli, créé par Catherine Dasté, et *La Caverne*, fantaisie féérique de Michel Puig. »³ Cette interprétation républicaine œcuménique, qui célèbre comme acquis de 1789 la Déclaration des Droits de l'homme et du citoyen, et la devise républicaine « liberté, égalité, fraternité », est manifeste également dans le film *La nuit miraculeuse* – commande ministérielle adressée au *Théâtre du Soleil*.

¹ D. A., Marquis de Sade, « Français, encore un effort si vous voulez être républicains », *op. cit.*, p. 214.

² *Ibid.*, p. 220.

³ *Ibid.*, p. 53.

La troupe d'Ariane Mnouchkine s'était déjà confrontée à la Révolution dans deux spectacles des années 1970, *1789 La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*, et *1793 La cité révolutionnaire est de ce monde*.¹ Ces spectacles étaient encore fortement imprégnés de l'interprétation marxiste de la Révolution et spécifiquement de la critique marxienne des droits formels. Le Théâtre du Soleil entendait dans le spectacle *1789* montrer les différentes scènes de la Révolution, et ainsi en démythifier la lecture « bourgeoise », insistant sur l'inégalité sociale et raciale² que masquaient les prétendus droits de l'homme. *1789* s'achevait singulièrement par la fusillade du champ de Mars le 17 juillet 1791, après un appel de Marat à la guerre civile, afin que le combat « s'engage sur le fameux chapitre de l'égalité de la propriété. »³ Le spectacle *1789* utilisait des outils de mise à distance dramaturgique de la Révolution, en recourant au théâtre de foire et à la farce. Le point de vue est celui du peuple, c'est à travers lui que sont vues les grandes figures, ces dernières sont donc présentées de manière distanciée à la fois parce qu'elles sont médiées (ce sont les personnages du peuple qui incarnent ponctuellement telle ou telle grande figure de la révolution) et parce que cette médiation se fait volontiers grossissement. L'enjeu est donc de mettre à distance l'idéologie, comme le note Régis Salado : « La fiction des bateleurs jouant la Révolution a pour fonction de déjouer les pièges de l'idéologie. Le dispositif du théâtre de foire introduit la distance propre au théâtre dans le théâtre, tandis que la médiation de l'acteur maintient en éveil le regard objectivant du spectateur. »⁴ Toutes les images de la révolution ne sont pas mises à distance de la même façon et « la prise de la Bastille, comme plus généralement l'élan populaire, ne passent pas par le prisme de la farce. Le public est convié à prendre parti, à revivre ce qu'il y a de vrai dans la révolution : l'exigence populaire d'un monde nouveau. »⁵ Le sens du film *La Nuit miraculeuse*, commandé par l'Assemblée Nationale en 1989, s'avère donc d'autant plus intéressant qu'il s'inscrit en rupture avec l'interprétation de la Révolution qui prévalait dans les spectacles précédents du Théâtre du Soleil sur la Révolution :

¹ Théâtre du Soleil, *1789 La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*, *1793. La cité révolutionnaire est de ce monde*, Théâtre du Soleil, 1971 / 1989.

² *Ibid.*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ Régis Salado, « 1789 par le Théâtre du Soleil », in *Révolution française, peuple et littératures*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 338

⁵ Patrick Garcia, *op. cit.*, p. 135.

« Bernard Faivre d'Arcier, alors chargé de la culture à l'Assemblée Nationale, nous avait demandé un projet pour célébrer le Bicentenaire de la Révolution Française. Il s'est agi finalement d'un film pour la télévision car nous n'avons pas trouvé les moyens initialement prévus pour le cinéma. C'était un conte fantastique et humaniste sur la Déclaration des Droits de l'homme et les débuts du Parlementarisme. »¹

Le film comporte une dimension de commémoration puisque l'action première se déroule en 1989, et c'est par le biais d'un enchâssement de la fable que l'on plonge au cœur de 1789. Cette plongée comporte par ailleurs une dimension de célébration, dans la mesure où le retour en arrière s'explique par le genre du film : le « conte de Noël. »² La commande stipulait que l'hémicycle devait être visible. L'action se situe donc après l'exposition de mannequins de députés à l'Assemblée Nationale. Le contexte contemporain français de difficultés économiques est présent puisqu'un grand magasin doit racheter les mannequins, décision à laquelle s'opposent les petits artisans qui les ont conçus. Et le miracle va être double : D'une part, sur le plan du réel, les mannequins ne seront pas vendus. Et d'autre part, au cours de la nuit de Noël, les mannequins vont reprendre vie, et donner à entendre les débats qui ont conduit à l'adoption de la Déclaration des Droits de l'Homme le 26 août 1789. Puis les Constituants se trouvent confrontés à leurs successeurs, et l'on voit les mannequins de Victor Hugo, Jean Jaurès, de Victor Schoelcher, tandis que « des délégations de tous les peuples du monde viennent, à la requête d'un enfant – figure de l'innocence et source du miracle – saluer les Constituants et témoigner de l'actualité de la Déclaration des Droits de l'Homme. S'il y a bien dans ce film, comme dans les spectacles *1789* et *1793*, des processus de distanciation, il n'en s'agit pas moins d'une forme de célébration de la Révolution, dans la mesure où Ariane Mnouchkine retient de 1789 « la naissance d'un verbe »³, le verbe républicain, et entend à travers ce film saluer « les gens qu'[elle] aime »⁴ que sont les défenseurs des droits de l'homme. Du détour par le conte à la mise en avant de la figure de l'enfant, en passant par l'incarnation des Constituants par des mannequins, tout concourt à dé-contextualiser la Déclaration des Droits de l'homme, et ce faisant, à manifester le caractère à la fois universel et actuel de cet idéal, tout en permettant « d'abolir le recul désenchanté face aux mythes politiques. »⁵ Le Bicentenaire est pour A. Mnouchkine une grande occasion, elle qui déplore la perte de la célébration dans la société française, et conçoit le théâtre comme un espace à la fois esthétique et éthique, comme un ordre marqué par le rituel :

¹ A. Mnouchkine, *L'art au présent*, Entretiens avec Fabienne Pascaud, Plon, 2004.

² A. Mnouchkine, entretien avec Philippe Dujardin, 15 janvier 1992, cité par P. Garcia, *op. cit.*, p. 132.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ Patrick Garcia, *idem.*

« [Il y a une] excessive absence de sacré dans la société contemporaine française. En effet, ma vie au théâtre est pleine de symboles, je vis dans un univers ritualisé, ou que l'on peut ritualiser, avec des gens qui ont le sens du sacré, de l'éthique et de l'esthétique que cela suppose. Beaucoup de mes concitoyens n'ont pas ce bonheur. Ils vivent dans une société inesthétique, non éthique, déritualisée, sans symboles, sans poésie, sans métaphores. [...] [On a besoin de symboles] pour matérialiser l'immatériel, rendre visible ce qu'on ne voit pas et ce qu'on espère. On a besoin de symboles pour lutter « pour » : pour la paix, pour la justice, pour l'amour. Pour le meilleur. »¹

Ce rituel est donc célébration de victoires symboliques, fondatrices de notre société, et vitales au maintien de sa beauté morale :

« Nous, en France, nous ne célébrons plus grand chose. Nous commémorons prétendument, mais nous ne célébrons plus. Sous prétexte que ce n'est pas la peine de fêter une victoire puisqu'elle va forcément être suivie d'une défaite. Et bien, c'est justement parce qu'il y a tant de défaites qu'il faut savoir célébrer les victoires. Et le théâtre est un des derniers lieux de célébration. Et, en soi-même, c'est une victoire. »²

Par cette conception spiritualiste du théâtre, A. Mnouchkine revendique la filiation avec les pionniers du théâtre populaire et particulièrement avec Copeau, « lui qui critiqua le mercantilisme, la vulgarité, le plat naturalisme qui régnaient dans le théâtre du début du XX^e siècle [...] et qui chercha à réformer le théâtre dans tous les domaines »³, lui qui avait une si haute conception de « l'éthique », et qui recherchait un « lieu unique. Un lieu qui est comme le devant du temple, une aire sur laquelle tout peut se produire. »⁴ Mais, par cette référence à l'éthique, Mnouchkine s'inscrit également dans la filiation avec les Lumières, elle qui aime à citer Kant : « "deux choses me remplissent l'esprit d'un émerveillement et d'une crainte toujours plus nouvelle [...] : Le ciel étoilé au-dessus de moi et la loi morale en moi", dit Kant. »⁵ Aux antipodes du double pessimisme qui prévaut dans la cité du théâtre postpolitique, cette conception optimiste de l'homme s'articule avec un **optimisme d'une part dans la conception de l'histoire, toujours référée à la croyance humaniste dans l'universalité, et d'autre part dans la capacité du théâtre à prendre en charge cette histoire** :

« Ce qui arrive chez les autres nous arrive. Et nous sommes citoyens du monde. *L'Indiade* raconte la division sanglante de l'Inde, sitôt obtenue l'indépendance, les affrontements fratricides entre hindous,

¹ A. Mnouchkine, in Fabienne Pascaud (entretiens avec), *L'art au présent*, Paris, Plon, 2004, pp. 198-199.

² *Ibid.*, p. 54.

³ Fabienne Pascaud, *ibid.*, p. 77.

⁴ Ariane Mnouchkine, *idem*.

⁵ *Ibid.*, p. 76.

sikhs et musulmans, mais c'est la métaphore de toutes les divisions, séparations, partitions qui nous guettent chaque jour. »¹

« Le grand théâtre nous raconte que toute histoire d'amour, toute rencontre, tout crime, toute lâcheté, toute trahison, toute magnanimité, tout mauvais ou bon choix, appartient à l'histoire générale du monde, et y contribue. Tous nos gestes font l'Histoire. La grande et la petite. D'où ma réserve à l'égard de tant d'auteurs modernes qui me semblent indifférents à l'histoire du monde. »²

Cette foi, au sens à la fois d'un espoir et d'une croyance de type religieux dans le sens du monde, s'oppose à l'interprétation déshistoricisée et absolutiste de la Shoah :

« - Le monde est loin d'être terminé, je crois toujours, d'ailleurs, que Dieu nous a mis sur terre pour améliorer les choses...

- Quel Dieu ?

Je ne sais pas. Pas un Dieu tout puissant, mais une essence, une force qui se bagarre tout le temps, comme elle peut, contre les forces du mal, entre le haut et le bas. Elle n'a pas pu empêcher Auschwitz. Mais parfois il nous arrive Nelson Mandela vainqueur de l'apartheid. Je n'arrive pas à imaginer un monde sans sens. Mais je n'en conclus pas que la souffrance puisse avoir du sens. Je n'imagine aucune rédemption par la souffrance. [...] J'aimerais assez les croyances bouddhistes tibétaines selon lesquelles on renaîtrait dans la créature dans laquelle on a mérité de renaître. »³

Cette conception optimiste de l'homme, de l'histoire, et cette foi humaniste dans l'universalité fondent une référence à une révolution civilisée pourrait-on dire, et exempte de toute tache sanglante : « Je pense toujours que la cité révolutionnaire, telle que l'entendaient les écrivains des Lumières, doit être de ce monde. Tout est dans la définition que l'on donne à ce mot. Et dans le choix des moyens pour l'obtenir. »⁴ Cette conception n'empêchera toutefois pas la défiance des politiques à l'égard d'une éventuelle dimension critique du projet proposé par le Soleil pour le Bicentenaire :

« Je me souviens que cette *Nuit Miraculeuse* m'a valu une querelle clownesque avec Laurent Fabius, alors président de l'Assemblée Nationale. C'est pourtant lui qui avait passé commande, mais il ne tolérait pas que le début du film se déroule dans les toilettes de l'Assemblée. " On n'entre pas à l'Assemblée Nationale par les toilettes ! - avait-il dit - les députés ne le supporteront pas. " Comme si les députés étaient sous cloche ! Ils sont bizarres, ces politiques. »⁵

Au-delà de l'enjeu symbolique du refus – dont on s'étonne qu'il n'ait pas été pris en considération par Ariane Mnouchkine – il semble que ce soit l'arrivée à l'Assemblée d'une

¹ *Ibid*, p. 151.

² *Ibid.*, p. 59.

³ *Ibid*, p. 152.

⁴ *Ibid*, p. 135.

⁵ *Ibid.*, p. 93.

foule d'étrangers vers la fin du film, dans le contexte d'un durcissement de la politique socialiste d'immigration, qui ait posé problème au président de l'Assemblée Nationale.¹ Le film de Ariane Mnouchkine peut en effet s'entendre comme une interprétation de la Déclaration des Droits de l'homme qui en élargit le cadre et en change la portée. En effet, la Déclaration de 1789 inscrivait clairement les droits de l'homme dans ceux du citoyen et les circonscrivait au cadre de la Nation.² Le propos d'Ariane Mnouchkine s'inspire donc bien davantage de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme de 1948, qui élargit la portée à « tous les membres de la famille humaine ». Mais, alors que cette version de la Déclaration sert de préambule à la Constitution Française et se trouve de ce fait corrélée dans le droit français à la citoyenneté de l'individu, Ariane Mnouchkine suggère dans son film que les droits de l'homme doivent primer sur ceux du citoyen, et laisse donc entendre qu'il peut y avoir une contradiction entre eux, et suggère également que la communauté politique ne saurait donc plus se circonscrire au cadre de la Nation. Ces deux idées sont source d'une forte tension dans le sens du film, à la fois profondément républicain et... anti-républicain, et c'est sans doute cette contradiction qui est à l'origine de la réaction de L. Fabius, qui a bien perçu derrière la célébration mémorielle la dimension fortement critique et politique du propos du film dans le contexte immédiat – La suite des événements lui donnera raison puisque Ariane Mnouchkine va quelques années plus tard mobiliser la référence aux droits de l'homme contre ceux du citoyen pour soutenir la cause des sans papiers. Ariane Mnouchkine n'était d'ailleurs pas la seule, et le *1789 et nous* de Maurice Béjart allait également dans ce sens, de même *La Marseillaise*, grand événement fédérateur du Bicentenaire, orchestré par Jean-Paul Goude. Rappelons que cette parade visait à célébrer « la fraternité entre les hommes »³ et « les tribus planétaires »⁴, et misait sur le mélange des cultures musicales et des civilisations, puisque « la Révolution c'est l'avènement d'une sonorité mondiale »⁵ et « le métissage des genres ».⁶ **Il semble donc bien que les artistes « officiels » du Bicentenaire aient joué un rôle incontestable dans l'importance prise par la référence aux droits de l'homme comme l'héritage principal, parce qu'œcuménique, à conserver de la Révolution, mais dont la valorisation se fait au prix d'un élargissement du cadre de la Nation à celui de l'humanité, et d'une concaténation des figures de l'homme et du citoyen – opérations potentiellement problématiques sur un plan politique parce que**

¹ Voir Patrick Garcia, *op. cit.*, p. 132.

² *Déclaration des Droits de l'homme et du citoyen du 26 août 1789*. « Article 3 : Le principe de toute Souveraineté réside essentiellement dans la Nation. »

³ Jean-Paul Goude, « Ce que j'ai voulu faire », *Le Débat*, nov.-déc. 1989, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁵ Jean-Paul Goude, *Elle*, 10 juillet 1989. Cité par P. Garcia, *op. cit.*, p. 55.

⁶ Jean-Paul Goude. *L'Express*, 23 juin 1989. Cité par P. Garcia, *ibid.*

mettant en tension le cadre républicain tout en valorisant l'un de ses constituants fondamentaux.

c. Le Bicentenaire, où l'avènement du règne des droits de l'homme dans la cité du théâtre politique oecuménique.

i. Le triomphe des droits de l'homme dans les propositions artistiques du Bicentenaire.

C'est au moment de la commémoration du Bicentenaire que la référence aux Droits de l'Homme se développe fortement ¹, ce qui se comprend aisément dans la mesure où ces droits permettent « à des gens très divers de se réunir dans la lutte contre les dictatures, despotismes, tyrannies et totalitarismes en tous genres qui fleurissent sur la planète. » ² Mais la référence trouve un écho en France non seulement pour penser la situation à l'Est, mais également en tant qu'outil de contre-pouvoir destiné à « efficacement peser, *ici et maintenant*, sur la politique française. » ³ La réactivation de la référence aux droits de l'homme, originellement liés à la fondation de l'Etat-Nation républicain et démocratique en France, va désormais contribuer à contrebalancer ce modèle, insistant sur les droits de l'homme et non sur ceux du citoyen, autrement dit proposant un contre-modèle découplé de toute référence au cadre de la Nation, fondé sur des droits universels. Le Bicentenaire entend ainsi célébrer l'universalité des droits de l'homme, ce qui suppose de les découpler des droits du citoyen et du droit positif, et donc de l'appartenance à un système politique et judiciaire permettant de les faire valoir. Le concours « Inventer 89 » organisé à l'initiative de Jean-Paul Jungmann et Hubert Tonka ⁴, placé sous le haut patronage de François Mitterrand, dit beaucoup de l'orientation du Bicentenaire. Or le cahier des charges des projets stipule explicitement l'élargissement de la réflexion sur les droits de l'homme au-delà des frontières françaises. « Une seule contrainte : se situer dans un cadre urbain, un espace public non limité au territoire français de par l'universalité des principes de la révolution Française et de la Déclaration des Droits de l'homme et du Citoyen. [...] » ⁵ L'un des projets primés, « Citoyens 89 », se définit d'ailleurs comme la tentative de réconcilier les deux valeurs de liberté et d'égalité avec leur parent pauvre qu'est la fraternité :

¹ Voir à ce sujet Marcel Gauchet, *La Révolution des droits de l'homme*, Paris, Gallimard, 1989.

² Marcel Gauchet, « Les droits de l'homme ne sont pas une politique », *Le Débat* n°3, juillet-août 1980. Publié dans *La démocratie contre elle-même*, Gallimard, Tel, 2002, pp. 2-3.

³ *Ibid.*, p. 4.

⁴ Jean-Paul Jungmann et Hubert Tonka, *Inventer 89*, coll. Vaisseau de Pierre 3, Champ Vallon / Association de la Grande Halle de la Villette, 1988.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

« [...] Historiquement, la liberté et l'égalité ont été le plus souvent sœurs ennemies inconciliables : l'une et l'autre s'étouffent, seule une troisième sœur pouvait créer l'harmonie : la fraternité. Mais qui est-elle ? Sa nature n'a jamais été clairement définie... L'esprit de « Citoyens 89 » consiste donc à proposer, à travers le monde, à des citoyens de toutes races et confessions, de différentes communautés urbaines, de participer, par le jeu de leurs portraits sous une forme très simple, directe et personnelle, à une célébration contemporaine de ces trois sœurs... »¹

De même, un autre projet s'intitule explicitement « l'*agora* universelle » et réactive le mythe de la démocratie antique en l'élargissant à l'échelle de l'humanité :

« La révolution fut une lame de fond. Son legs, la Déclaration Universelle des Droits de l'homme et du Citoyen demeure un combat dont toutes les démocraties ont la charge. [...] C'est pourquoi l'*Agora* est un vaisseau architectural ouvert aux hommes, aux ethnies, aux intellectuels du monde entier pour témoigner, débattre et recevoir messages ou images. L'*Agora* veut perpétuer l'héritage de la Révolution et entretenir avec vigilance la flamme des Droits de l'homme. »²

Pour mieux saisir les enjeux de la cité du théâtre politique oecuménique, il importe donc de se pencher sur la définition du politique que sous-tend cette référence omniprésente aux Droits de l'homme comme droits universels et découplés de toute appartenance à un cadre de citoyenneté déterminé. Et l'analyse de certaines critiques³ qui ont été adressées à la pensée des Droits de l'Homme nous paraissent à même d'aider à mieux cerner par la négative ses contours.

ii. Le découplage des droits de l'homme et du citoyen.

Marx fut l'un des premiers à critiquer les Droits de l'homme⁴, rappelant que les droits prétendument naturels et universels ne font qu'entériner les droits du bourgeois, et que les droits de l'homme ne prennent sens et réalité que dans un contexte politique et social précis. Tout un courant a ensuite hérité de cette critique initiale de la Déclaration des Droits de l'homme comme idéologie anti-révolutionnaire, dans laquelle s'intègre d'ailleurs dans une certaine mesure la critique faite à la lignée de théâtre populaire de la nation par les partisans du théâtre populaire révolutionnaire, la rhétorique de la commune appartenance à la nation ne servant selon ces derniers qu'à masquer les inégalités entre les classes. Jacques Rancière

¹ Pierre Lobstein et Jean-Alain Sidi, avec Philippe N'Guyen Phuoc, « Citoyens 89 », projet n° 67, *Inventer 89*, Vaisseau de Pierres 3, La Grande Halle / Champ Vallon, 1988, non paginé.

² Joris Franck et Mathilde Bonbon, « L'*Agora* Universelle », Projet 30, *ibid.*

³ Pour une réflexion plus exhaustive sur les critiques des droits de l'homme, nous renvoyons à Bertrand Binoche, *Critiques des droits de l'homme*, Paris, PUF, 1989, et à Stéphane Rials, *La Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, Hachette Littérature, Pluriel, 1989.

⁴ Notamment celle de Marx dans *La question juive* en 1843.

repart ainsi de la critique marxiste de la Révolution pour critiquer l'assimilation libérale de l'homme au citoyen. Mais il met également à distance l'insistance marxiste sur la divergence irréconciliable entre l'homme et le citoyen, la définition principielle *a priori* de l'homme et du citoyen, et l'invalidation *a priori* de la référence aux droits de l'homme. J. Rancière estime que c'est précisément le rappel de l'intervalle, de la faille entre les droits de l'homme et ceux du citoyen, qui permet d'activer le processus d'émancipation et d'atteindre l'égalité de fait entre les hommes. ¹ L'universalité des droits de l'homme est à évaluer en fonction de l'universalité des arguments qu'ils permettent d'invoquer. Et en définitive, nous dit J. Rancière, les droits de l'homme ne sont opérants que rapportés à ceux du citoyen, et ne prennent donc sens que dans le cadre d'un Etat-Nation – en l'occurrence la France – parce que c'est dans la mesure où ils constituent des valeurs fondatrices du système politique d'un Etat qu'ils peuvent constituer des arguments opérants. Cette analyse est également au cœur de la généalogie de la souffrance à distance que fait Luc Boltanski ², qui rappelle que l'ensemble des droits acquis par les citoyens depuis la fin du XIX^e siècle a pour origine la convergence entre le mouvement ouvrier et la philanthropie, qui aurait donné naissance à l'Etat Providence. ³ Cette convergence s'expliquait par le fait que philanthropie et mouvement ouvrier s'inscrivaient dans le cadre d'un espace national et s'adressaient non pas uniquement à l'homme par essence, mais à un ensemble de citoyens :

« [Mouvement ouvrier et philanthropie] s'attachaient tous deux, de façon différente, à faire pression sur les dirigeants de l'Etat Nation pour amener un changement de la législation ou la création de nouveaux droits. Ces efforts conjugués eurent pour résultat la formation d'un droit du travail et aussi, particulièrement en France, une transformation lente et progressive du mode de représentation qui, sans abolir la représentation d'un citoyen sans qualités issue de la Révolution Française, la redoubla d'un système complémentaire de représentations des intérêts et, particulièrement, des citoyens en tant que travailleurs. Politique de la pitié et politique de la justice se sont ainsi fondues, de manière indissociable, dans l'exigence de justice sociale, qui visait à faire converger les deux principes républicains d'égalité – qui fonde les droits du citoyen – et de liberté – qui fait référence aux droits de l'homme. » ⁴

Pour L. Boltanski comme pour J. Rancière, ce qui légitime la référence aux droits de l'homme, est la tension dialectique et réciproque entre droits de l'homme et droits du citoyen, entre citoyenneté abstraite et définition de l'individu comme citoyen d'une nation et comme travailleur, la tension entre le cadre spécifique d'un Etat-Nation et la référence aux principes

¹ *Ibid.*, p. 123.

² Luc Boltanski, *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et démocratie*, Paris, Métailié, 1993.

³ Gertrude Himmelfarb, *Poverty and Compassion. The Moral Imagination of the Late Victorians*, New York, Alfred Knopf, 1991.

⁴ Luc Boltanski, *La Souffrance à distance, op. cit.*, pp. 272-278.

a priori fondés par la Révolution Française. Le risque tient donc au découplage des droits « naturels » de l'homme des droits politiques du citoyen, et cette critique des droits de l'homme est reprise dans une certaine mesure par Marcel Gauchet, qui insiste sur le caractère nécessaire mais non suffisant des droits de l'homme comme fondation de la politique dans une démocratie – et « l'affaire Peter Handke » constitue une illustration des tensions à l'œuvre dans la référence contemporaine aux droits de l'homme.

iii. Les droits de l'homme, fondation nécessaire mais non suffisante du politique : L'Affaire Peter Handke.

Les droits de l'homme permettent de poser comme principe *a priori* inaliénable toute une série de droits de la personne humaine, et garantissent les libertés individuelles, notamment la liberté d'expression – ce qui explique que les artistes soient particulièrement sensibles aux droits de l'homme, comme nous le verrons avec Ariane Mnouchkine. Mais ces principes constituent-ils des « droits » véritables, ne sont-ils pas plutôt des normes morales nécessaires mais non suffisantes pour fonder une politique ? Le fait est qu'au contraire des droits politiques, ils ne sont pas assez précis pour permettre de résoudre des conflits, et peuvent entrer en contradiction les uns avec les autres sans qu'il soit possible de les hiérarchiser – la liberté d'expression peut ainsi entrer en contradiction avec la liberté de ne pas être insulté par exemple. C'est ce qui explique d'ailleurs que les hommes et femmes de théâtre s'inscrivant dans la cité du théâtre politique œcuménique, bien qu'ardents défenseurs de la liberté d'expression, contredisent à l'occasion ce principe ainsi que celui de tolérance, qui paraissent pourtant découler logiquement des droits de l'homme, pour défendre d'autres valeurs humanistes associées à la Déclaration des Droits de l'homme, et à ce titre le Bicentenaire constitue un événement cristallisateur de ce type d'argumentation contradictoire. Ainsi en 2006, ce que l'on a nommé « l'affaire Peter Handke » constitue à la fois une manifestation de l'évolution générale du débat public sur la fin de notre période ¹,

¹ C'est à la même époque que retentit l'affaire des caricatures du prophète Mahomet. En 2005, l'écrivain danois Kare Bluitgen, auteur d'un livre pour enfants sur le Coran et Mahomet, fait savoir que, du fait de pressions grandissantes des intégristes, il lui est difficile de trouver un dessinateur qui ose illustrer son ouvrage. Le quotidien conservateur danois *Jyllands-Posten*, l'un des plus influents journaux du Danemark, demande alors à une association de dessinateurs de dessiner Mahomet comme ils le voient. Publiées le 20 septembre 2005 dans le journal, les caricatures provoquent des tensions internationales, du fait des réactions non seulement d'associations et groupes extrémistes (tels les Frères Musulmans), mais des dirigeants et hommes politiques de plusieurs pays arabes (Lybie, Arabie Saoudite...) qui demandent leur interdiction et font peser des menaces d'embargo. Les caricatures sont alors publiées par le journal français Charlie Hebdo, en mesure de solidarité avec le journal danois, et au nom de la défense de la liberté de la presse, le 08 février 2006. Plusieurs associations et dignitaires musulmans intégristes (la Grande Mosquée de Paris, l'UOIF et la Ligue Islamique Mondiale), soutenus par le Conseil Français du Culte Musulman ainsi que des catholiques, portent plainte et le procès se déroule en février 2007. Le procureur de la République Anne de Fontette requiert la relaxe, et le jugement rendu le 22 mars 2007 est sans ambiguïté : Le tribunal correctionnel de Paris renvoie aux principes fondamentaux d'une société laïque et pluraliste, dans laquelle le respect de toutes les croyances va de pair avec

mais aussi de la tension propre à la politique des droits de l'homme, entre le principe politique de tolérance et celui, moral, de dénonciation du mal. Plusieurs artistes, au premier chef desquels Ariane Mnouchkine et Olivier Py, ardents défenseurs de la Yougoslavie depuis 1995, ont soutenu au printemps 2006 la décision de Marcel Bozonnet, de déprogrammer la pièce de Peter Handke *Voyage au pays sonore ou l'Art de la question* qui devait être créée du 17 janvier au 24 février 2007 au Théâtre du Vieux-Colombier, dans une mise en scène de Bruno Bayen. L'administrateur de la Comédie Française avait pris cette initiative après avoir appris que le dramaturge allemand s'était rendu aux funérailles de l'ancien dirigeant serbe Slobodan Milosevic, arguant d'une part du fait que la présence de Peter Handke constituait « un outrage aux victimes »¹, et d'autre part que « le théâtre est une tribune », dont « [l']effet est plus large que l'audience de la seule représentation. Même si la pièce de Handke ne fait pas oeuvre de propagande, elle offre à l'auteur une visibilité publique. Je n'avais pas envie de la lui donner. »² Ces défenseurs des droits de l'Homme n'hésitèrent pas à qualifier Peter Handke de « déshonneur du théâtre européen » et de « cauchemar de l'Europe » des droits de l'homme.³ Pourtant, si pour la dramaturge Biljana Srbljanovic, la décision de Marcel Bozonnet constituait en soi un « débat politique et intellectuel avec un écrivain qui a également rendu publiques ses positions politiques et intellectuelles, dans une performance quasi théâtrale »⁴, pour beaucoup, la déprogrammation s'apparentait à un acte de « censure », et P. Handke reçut lui aussi de nombreux et prestigieux soutiens, de Wim Wenders aux deux Prix Nobel de littérature, Harold Pinter et Elfriede Jelinek, en passant par le metteur en scène Luc Bondy⁵. De même, dans une lettre ouverte à Marcel Bozonnet, Christian Salmon estimait que « la raison d'être du théâtre est de pratiquer des ouvertures dans le mutisme ambiant, de créer des espaces d'écoute et de résonance »⁶, et posait la question essentielle soulevée par cette affaire : « Y a-t-il de bonnes victimes de la censure et de mauvaises ? »⁷

la liberté de critiquer toutes les religions, et va jusqu'à souligner que les publications de Charlie Hebdo ont participé à « un débat public d'intérêt général. »

¹ Marcel Bozonnet, cité par Brigitte Salino, « Peter Handke est interdit de Comédie-Française », *Le Monde* 28 avril 2006.

² *Ibid.*

³ Jacques Blanc, directeur du Quartz, Scène Nationale de Brest, « Le déshonneur du théâtre européen », *Libération*, 04 mai 2006.

⁴ Biljana Srbljanovic, « Ce que signifie être ami de la Serbie », *Le Monde*, 25 mai 2006.

⁵ Anne Weber « Ne censurez pas l'oeuvre de Peter Handke », *Le Monde*, 04 mai 2006. Cette lettre a reçu le soutien immédiat de Klaus Amann, Nicole Bary, Ruth Beckermann, Patrick Besson, Gérard Bobillier, Luc Bondy, Jacqueline Chambon, Yves Charnet, Vladimir Dimitrijevic, Anne Freyer, Robert Hunger-Bühler, Elfriede Jelinek, Peter Stephan Jungk, Colette Kerber, Emir Kusturica, Christine Lecerf, Olivier Le Lay, Jean-Yves Masson, André Marcon, Jean-Michel Mariou, Mladen Materic, Robert Menasse, Pierre Michon, Patrick Modiano, Emmanuel Mosès, Paul Nizon, Bulle Ogier, Colette Olive, Pierre Pachet, Christophe Pellet, Serge Regourd, Pierre-Guillaume de Roux, David Ruffel, Eryck de Rybercy, Robert Schindel, Elisabeth Schwagerle, Sophie Semin, Erich Wolfgang Skwara, Gerald Stieg, Josef Winkler.

⁶ Christian Salmon, « Interdit d'interdire Handke. Lettre ouverte à Marcel Bozonnet », *Libération*, 05 mai 2006.

⁷ *Idem.*

Cette affaire nous paraît soulever une question typique de celles posées par la référence aux droits de l'homme – et donc par la cité du théâtre politique œcuménique. Ils ne permettent pas d'équilibrer les droits des uns avec ceux des autres, non plus que de trancher entre plusieurs biens, parce qu'ils pensent les droits comme inaliénables, et se situent donc sur le plan moral. Le droit positif se situe lui sur le plan politique, ayant pour tâche de trouver un équilibre, un compromis, entre différents biens pour une même personne, entre des biens qui importent aux uns et des biens qui importent aux autres, voire de trancher entre différents maux (guerre ou invasion.) Plus on allonge la liste des droits naturels, plus ils risquent de se contredire et d'empêcher de prendre les décisions nécessaires à la vie d'un individu et d'un pays. Dans les droits de l'homme, ce sont les droits et non les devoirs qui sont premiers, comme si l'individu tout seul avait des droits, alors que le droit résulte d'un partage avec les autres au sein d'une société. Les droits de l'homme conjuguent donc individualisme et universalisme, et cette tension les rend impropres à fonder une politique cohérente, ce qui n'est pas problématique s'ils sont pensés comme une pré-politique mais le devient quand on en fait l'*alpha* et l'*omega* de la politique. La déclaration des Droits de l'homme et du citoyen figure ainsi en préambule de la constitution française de 1958 et y fonctionne comme condition nécessaire mais non suffisante de la définition des principes de gouvernement d'une société. Les droits de l'homme renvoient à un idéal humaniste et présentent l'intérêt de constituer un rempart contre les tyrannies. Mais c'est précisément sur ce point également que peut porter la critique contre les droits de l'homme. Dans les droits naturels, il y a référence à un état de nature, et le point de départ de la pensée des droits de l'homme est l'individu isolé, la société n'est que seconde. La réactivation contemporaine de la référence aux droits de l'homme s'inscrit de fait dans le contexte d'une défiance à l'égard de la société et particulièrement de l'Etat. La référence aux droits de l'homme participe d'une définition minimale de la politique et consensuelle en France en renvoyant dos-à-dos communisme et fascisme, comme le note Marcel Gauchet, qui estime qu'« une certaine manière de mettre en avant les droits de l'homme revient indirectement à légitimer l'ordre occidental établi : dès lors qu'il n'y a pas de communisme (ou de fascisme), tout va bien. »¹ L'invocation des droits de l'homme à la fin des années 1970 se situe ainsi « dans la droite ligne du mouvement de 68, dont il faut tout de même rappeler qu'il a surgi, grève générale comme soulèvement étudiant, en dehors et contre toute espèce d'organisation politique constituée. [...] Les droits de l'homme, c'est d'abord cela : un moyen de se rassembler ailleurs, en fonction de la contradiction désormais impossible à méconnaître, si obscurément que ce soit, entre

¹ Marcel Gauchet, « Les droits de l'homme ne sont pas une politique », *Le Débat*, n°3, juillet-août 1980. Publié dans *La démocratie contre elle-même*, Gallimard, Tel, 2002, p. 6.

l'impératif d'autonomie et les moyens de la concentration politique, administrative et économique qui continuent désespérément de dessiner l'horizon programmatique des antiquités de la gauche. »¹ La référence aux droits de l'homme s'inscrit plus globalement dans un contexte d'« épuisement des voies étatiques, qu'elles soient autoritaires ou non »², quand s'impose pour la – « deuxième » – gauche la nécessité de favoriser les nouveaux relais que sont les « mouvements sociaux » et ce que l'on commence à appeler la société civile, mais aussi de trouver « un identifiant fédérateur à ces mobilisations disparates, cela tout en les inscrivant politiquement dans la perspective d'une démocratie vivante, en rupture avec les économismes de toute obédience. »³

iv. Le triomphe de la référence aux droits de l'homme chez les artistes.

Intellectuels et artistes vont se reconnaître fortement dans la référence aux droits de l'homme, parce qu'ils ont subi de plein fouet les révélations sur le Goulag, et l'effondrement de l'idéal révolutionnaire, mais aussi parce qu'ils constituent des figures privilégiées de la société civile. Et au sein même de cette catégorie des intellectuels, les artistes de théâtre jouissent d'un statut particulier. La référence aux droits de l'homme s'articule à une définition de l'artiste de théâtre comme figure de contre-pouvoir, de veilleur qui, au nom des valeurs phares de liberté, d'égalité, et de fraternité contenues dans la Déclaration des Droits de l'homme, critique le réel contemporain mais aussi les luttes prolétariennes passées :

« L'éternelle ironie de l'histoire s'est chargée de solenniser cette intronisation des droits de l'homme comme norme organisatrice de la conscience collective et l'étalon de l'action publique, en faisant se télescoper le bicentenaire de 1989 et la débandade de l'Empire Soviétique. Par la grâce d'une nouvelle révolution des droits de l'homme, les vertus retrouvées de la révolution bourgeoise ont dressé leur autel sur les ruines de la révolution prolétarienne. [...] L'écroulement de la perspective d'un dépassement des libertés bourgeoises [...] est allé de pair avec le réaligement des démocraties sur leurs principes fondateurs. Autour de 1989, l'égalité liberté des individus achève de redevenir la forme instituante autour de laquelle s'ordonnent la croyance commune et l'exigence civique. »⁴

L'évolution fondamentale qui se joue dans les années 1980 et se voit symbolisée par le Bicentenaire de la Révolution Française, c'est que les droits de l'homme ne constituent plus un simple préambule mais tiennent lieu de politique. Et la référence aux droits de l'homme,

¹ *Ibid*, p. 9.

² Marcel Gauchet, « Quand les Droits de l'homme deviennent une politique », *Le Débat*, n°110, mai-août 2000. Publié dans *La démocratie contre elle-même*, *ibid.*, p. 328.

³ *Idem*.

⁴ *Ibid*, pp. 330-331.

ce « centre de gravité idéologique »¹, participe activement à cette situation paradoxale d'une démocratie triomphale et en crise, triomphale parce qu'en crise, et en crise parce que triomphale : « la démocratie n'est plus contestée : elle est juste menacée de devenir fantomatique en perdant sa substance du dedans, sous l'effet de ses propres idéaux. »² La référence aux droits de l'homme vient se substituer à une « orientation historique défaillante »³, et s'inscrit dans la perspective d'une fin de l'histoire au double sens de terme et de finalité. **La société actuelle constitue le terme de l'histoire, sur le plan des valeurs, le dépassement n'est possible ni souhaitable, il s'agit donc s'assurer de la coïncidence entre l'idéal et le réel. A une idéologie prônant « le futur comme le contraire du passé et comme le renversement révolutionnaire du présent »⁴, devenue impossible, les droits de l'homme subsistent une idéologie inscrite dans le présent qui recycle la critique sociale.** « Les droits de l'homme introduisent un substitut d'utopie futuriste dans le présent : la foi dans l'avenir est remplacée par l'indignation ou la culpabilité devant le fait qu'il ne soit pas déjà là. De fait, l'écart entre la promesse des principes et la réalité des sociétés qu'ils sont censés régir demeure béant, et il est destiné à le rester. C'est la dimension utopique des droits de l'homme. »⁵ Si les artistes de théâtre se sentent spécifiquement concernés par ces revendications humanistes, c'est sans nul doute du fait de la forte charge émotionnelle de la référence aux droits de l'homme, qui s'accommode bien de leur mode d'appréhension des réalités sociales. Mais c'est aussi le signe de l'évolution idéologique des artistes inscrits dans la cité du théâtre politique œcuménique. Les droits de l'homme découplés de ceux du citoyen marquent l'éloignement sinon le rejet de la référence à l'Etat, et plus encore à la nation du fait du spectre du nationalisme et, marquent la réaffirmation corrélative de la fonction de contre-pouvoir des artistes, membres de la société civile, contre la figure d'un Etat potentiellement oppresseur. Au cours de la décennie 1990, deux événements dans lesquels les artistes de théâtre s'impliqueront fortement vont respectivement renforcer ces deux tendances, la guerre en ex-Yougoslavie d'une part, le « mouvement des Sans » de l'autre.

¹ *Ibid*, p. 333.

² *Idem*.

³ *Ibid*, p. 356.

⁴ *Ibid*, p. 351.

⁵ *Ibid*, p. 358.

2. L'engagement d'artistes citoyens pour les droits de l'homme et contre la Barbarie. La guerre en ex-Yougoslavie et la lutte contre le nouveau visage du Mal.

Au cours de la décennie 1990, des artistes de théâtre, avec pour figures de proue Ariane Mnouchkine et Olivier Py, vont ponctuellement s'engager dans des combats directement politiques. Pourtant, l'un comme l'autre marquent leurs distances avec la figure du militant, et récusent plus fortement encore l'appellation de théâtre militant pour qualifier leur œuvre – d'ailleurs, ils dissocient très clairement leur œuvre de leur parole publique et de leur action politique. Loin de s'inscrire dans un systématisme de l'engagement, ils vont se mobiliser sur des causes et selon des modalités très spécifiques, qu'il importe d'examiner de près tant elles déterminent une conception de l'action politique et une définition du théâtre politique spécifique à la cité du théâtre politique oecuménique. Après le repli des années 1980 sur la sphère esthétique, la guerre en ex-Yougoslavie va signer le retour des artistes vers l'engagement politique, de même qu'elle va réactiver l'espoir que l'art constitue un instrument de lutte pour le progrès de la civilisation et contre la barbarie – et donc réactiver la légitimation « grandiloquente »¹ du financement public de la culture :

« Les artistes et les institutions menacées par les restrictions budgétaires ont hissé la revendication du fameux 1% du budget de l'Etat pour la culture en un rempart contre la barbarie extérieure, on pensait alors à la Yougoslavie, et intérieure, le Front National ; tandis que le ministre se fit un devoir de lutter contre la fracture sociale avec les mêmes lignes budgétaires. »²

a. L'artiste, du statut de spectateur impuissant de la « souffrance à distance », à celui d'acteur moral et politique.

i. La guerre en ex-Yougoslavie, archétype de la situation de souffrance à distance du citoyen occidental, spectateur des malheurs du monde.

Le sentiment éprouvé par plusieurs artistes de théâtre parmi les plus influents dans la guerre en ex-Yougoslavie s'explique par plusieurs facteurs, dont certains tiennent à leur condition de citoyen spectateur à distance du conflit, et d'autres sont spécifiques à leur statut d'artiste. Il importe donc d'analyser dans un premier temps leur action comme ré-action à la

¹ Cette formule de Philippe Urfalino désignait la conception de la culture au fondement de la création du Ministère des Affaires Culturelles par Malraux.

² Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, Pluriel, 2004, p. 393.

situation en ex-Yougoslavie mais aussi au statut de spectateur que la médiatisation du conflit leur a conféré. Entre l'individu citoyen et l'événement politique impliquant d'autres personnes, un troisième actant tend à interférer de plus en plus depuis les années 1980 : les médias, qui construisent la représentation dudit événement, et distribuent les rôles de victimes et de coupables, parfois davantage pour des besoins de télégénie que par souci de conformité à la réalité. C'est précisément la guerre en ex-Yougoslavie, « le décalage terrible entre l'information plutôt bonne qui nous parvenait sur les horreurs accomplies là-bas et l'impuissance politique des pays européens à intervenir ou même des militants les plus concernés à susciter une mobilisation d'une certaine ampleur »¹, qui a incité le sociologue Luc Boltanski à s'interroger sur la situation du spectateur passif, qui sait, et qui voit, mais ne peut rien faire, dans l'ouvrage précisément intitulé *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, et que nous avons rapidement évoqué dans notre première partie en insistant alors sur la « topique esthétique. »

ii. De la ré-action morale du spectateur à la parole publique comme action politique.

Luc Boltanski propose une « reconstitution analytique des catégories morales qui peuvent être mobilisées pour faire face au problème de la diffusion par les médias de représentations de souffrances réelles mais à propos desquelles le spectateur ne peut pas directement intervenir parce qu'elles ont lieu dans des espaces très éloignés de son champ d'action. »² Pour comprendre les mécanismes à l'œuvre, il importe de bien distinguer l'ensemble des actants répartis selon différentes « scènes ». Dans la scène de l'événement proprement dit, l'on trouve celui qui souffre, et, quand la souffrance n'est pas naturelle mais causée par un ou des individus, ou par un système, l'on trouve également le responsable de la souffrance – l'on se trouve alors face au couple victime / bourreau. Mais cette scène est « scène » précisément en ce qu'elle est donnée à voir à un spectateur, qui la regarde. Le couple central devient alors le couple regardant / regardé, personne qui souffre / spectateur de la souffrance. Le spectacle de la souffrance à distance pose dès lors la question morale d'une manière très spécifique : Comment le spectateur devient-il un acteur qui ré-agit au spectacle de la souffrance d'autrui et tente de diminuer voire de mettre fin à cette souffrance, soit directement (envoyer de la nourriture pour répondre à la faim), soit en empêchant les responsables de la souffrance de continuer à agir (cas des guerres) ?

¹ Luc Boltanski, « Une sociologie toujours mise à l'épreuve », entretien avec Luc Boltanski, édité par Cécile Blondeau et Jean-Christophe Sevin, *Revue ethnographiques.org* n°5, avril 2004, non paginé.

² *Idem.*

« [L'enjeu était de] comprendre les positions qui pouvaient être adoptées par des personnes non directement impliquées face à des souffrances trop distantes pour qu'elles puissent agir sinon par le moyen de l'engagement politique. Avec les médias modernes, ce qui est à portée de vue n'est plus à portée de la main. Je suis parti de la situation archétypale, sur laquelle il y a eu tellement de commentaires, de la personne qui regarde sa télévision et qui voit défiler sur son écran des images de charniers, de massacres, etc., sans pouvoir agir. Cette situation avait donné lieu en France à des commentaires très critiques dénonçant l'inutilité des médias, voire la perversité des spectateurs. J'ai pris une position différente et je me suis posé la question de savoir quelles pouvaient être les ressources morales d'un spectateur bien intentionné dans une telle situation. Mon argument était que le spectateur n'est légitimé à recevoir une information de ce type et, dans le cas de la télévision, à regarder ce qui lui était montré, que si, échappant à la passivité, il se mettait dans la position d'accomplir la seule action à sa portée consistant à rapporter à quelqu'un d'autre ce qu'il a vu, afin de susciter chez lui un concernement en lui transmettant d'un même mouvement l'information qu'il avait reçue et les sentiments que cette information avait suscités chez lui. »¹

Face à l'« acteur » – celui qui souffre – le spectateur, s'il est doté d'une conscience et d'un sentiment d'universalité des droits de l'homme, souffre donc à distance avec celui qui souffre, il compatit au sens étymologique du terme. Et c'est cette souffrance à distance qui fonde dans un deuxième temps la parole publique du spectateur devenu porte-parole et acteur politique, qui publicise du même mouvement le spectacle auquel il a assisté, et l'émotion que lui a procurée ce spectacle, favorisant donc un partage de ce sentiment par ses auditeurs, qui deviennent à la fois spectateurs par procuration de la souffrance, et spectateurs directs de la réaction du premier spectateur. Outre la « topique esthétique », radicalement à part et active dans la cité du théâtre postpolitique, deux topiques morales sont possibles, la « topique du sentiment » et la « topique de la dénonciation », et il nous semble que dans la cité du théâtre politique œcuménique ces deux topiques sont activées, de la même façon qu'il y a oscillation entre les fonctions de critique et de célébration du théâtre.

Ces deux topiques sont fondatrices d'une « politique de la pitié ». ² Comme la politique de la justice, la politique de la pitié s'adresse à l'ensemble de l'humanité, sans distinguer *a priori* entre ennemis et alliés – à la différence de la logique communautaire. La politique de la pitié repose donc sur l'idée qu'il existe des droits de l'homme universels et sur l'idée que celui qui soutient la victime ne le fait pas au nom d'une alliance clanique préexistante, mais est motivé uniquement par le fait que la situation présente de la victime contrevient aux droits universels et inaliénables qui sont légitimement ceux de tout être humain. Mais, à la différence de la politique de la justice, la politique de la pitié se centre non sur des classes d'individus abstractisés mais sur la souffrance de personnes réelles, ce qui

¹ *Idem.*

² Boltanski reprend et retravaille ici le concept de Hannah Arendt.

modifie singulièrement le type de réponses envisageables.¹ Le statut des personnes est envisagé sous l'unique angle du bonheur, et la distinction s'opère non pas sur le critère du mérite, mais entre deux classes d'êtres, les heureux et les malheureux.

L'on peut parler d'une politique de la pitié quand, à partir de la souffrance individuelle, il y a généralisation à une classe d'individus, et prise de parole publique du spectateur, transformé en acteur politique en tant qu'il est le porte-parole à la fois de la victime et de la souffrance qu'il a lui-même éprouvée en voyant souffrir la victime. C'est dans cette mesure qu'il y a un lien entre espace public et politique de la pitié, car comme le rappelle Boltanski, « l'espace public n'est pas seulement le lieu d'un débat raisonnable entre interlocuteurs objectifs et impartiaux. »² La constitution de l'espace public s'opère aussi autour de causes, et « rien n'est plus favorable à la formation des causes que le spectacle de la souffrance. »³ Enfin, le dernier trait constitutif de la politique de la pitié tient à l'élargissement du cadre du spectacle à d'autres acteurs que celui qui souffre.⁴ La « topique du sentiment » a ainsi pour caractéristique de sympathiser non seulement avec la victime mais aussi avec le bienfaiteur – celui qui apporte soulagement à la victime – tandis que la « topique de la dénonciation » se focalise sur le persécuteur et sur le tort. La topique de la dénonciation s'inscrit de manière privilégiée dans l'espace public d'une démocratie représentative :

« Soit des gouvernements, qui ont le monopole de l'action directe sur la réalité politique du monde, et des gouvernés qui sont démunis de la capacité d'agir directement. Ces derniers peuvent néanmoins exercer une action sur le monde, en faisant entendre leur voix, en faisant pression, par la parole, sur les gouvernants. Ils ont prise sur la réalité par la médiation du pouvoir qu'ils exercent sur les décisions de ceux qui les gouvernent »⁵

Le théâtre, qui rassemble la communauté des citoyens caractérisés par leur impuissance en tant qu'acteurs politiques directs, mais par leur puissance en tant qu'opinion publique susceptible d'exercer une pression sur les gouvernants, paraît à ce titre constituer une arène de choix pour une parole publique située dans le registre politique et fondée sur la réaction émotionnelle :

¹ *Ibid.*, pp. 16-18.

² *Ibid.*, p. 53.

³ *Idem.*

⁴ L'autre réponse à la souffrance est la « compassion », qui s'adresse uniquement à des êtres souffrants singuliers, et qui mobilise une « éloquence corporelle » (*cum patior* signifie souffrir avec). Dans ce cas l'on ne peut parler de politique.

⁵ Luc Boltanski, *op. cit.*, p. 251.

« L'arène du théâtre, qui rassemble des spectateurs non concernés tout en faisant appel à leurs émotions, permet précisément de travailler la tension qui habite une politique de la pitié. Cette tension est suscitée [...] par la rencontre entre deux exigences contradictoires. D'une part une exigence d'impartialité, de détachement (non-engagement préalable) et de distinction entre le moment de l'observation, c'est-à-dire de la connaissance, et le moment de l'action. D'autre part une exigence d'investissement affectif, sentimental, émotionnel, qui est nécessaire pour susciter l'engagement politique. »¹

En outre, la question de la conversion du spectateur d'une souffrance en acteur qui va tenter de mettre un terme à cette souffrance, nous paraît se poser de manière spécifique quand le spectateur de la souffrance à distance est un artiste, particulièrement susceptible d'être touché par la souffrance et susceptible de considérer qu'il est de son devoir de réagir, et enfin susceptible de transfigurer le spectacle auquel il assiste comme spectateur impuissant en une autre scène sur laquelle il va agir en tant qu'acteur. C'est ce que montre de manière emblématique la mobilisation des artistes de théâtre au moment de la guerre en ex-Yougoslavie.

b. Mobilisation progressive de la communauté théâtrale contre la guerre en ex-Yougoslavie.

Alors que la communauté des intellectuels se montre relativement discrète sur la question de la guerre en ex-Yougoslavie, le conflit, et plus particulièrement la chute de l'enclave de Srebrenica à l'été 1995, va déclencher au sein d'une partie de la communauté théâtrale une réaction forte, qui semble même signer le renouveau de l'engagement des artistes de théâtre dans le champ directement politique. Pour comprendre l'action de ces derniers, une remarque préalable sur le silence des premiers s'impose. Pour Luc Boltanski, l'une des raisons de la discrétion des intellectuels de gauche (et singulièrement des sociologues) pourrait tenir au fait que la Serbie de Milosevic était communiste et que, dans un contexte d'agonie et de volonté internationale d'euthanasie de cette utopie pour mieux sacrer la démocratie de marché, il était difficile pour beaucoup de participer à l'hallali.² L'argument n'explique pas en revanche les atermoiements de la communauté internationale ni l'attitude de la France, d'une prudence et d'une mesure qui vont apparaître scandaleuses aux artistes de théâtre. Pour mieux en comprendre les enjeux, un rappel non seulement des faits, mais de l'histoire dont ils découlent, est nécessaire.³

¹ *Ibid.*, p. 56.

² Luc Boltanski, entretien personnel, 15 janvier 2007, EHESS, Paris.

³ Le lecteur déjà bien informé peut se reporter directement au ii.

i. Rappel historique : La Yougoslavie, condensé des conflits du XX^e siècle.

Le « royaume des Serbes, Croates et Slovènes » naît de la Première Guerre Mondiale en 1918. Fédéré autour de l'ancienne Serbie et de sa capitale Belgrade, le pays rassemble des peuples de langues, de confessions, de cultures et de niveaux de vie différents, et qui non seulement n'ont jamais vécu ensemble, mais ont même été souvent opposés. La limite entre la Croatie et la Bosnie a d'ailleurs tracé la frontière entre l'Empire d'Orient et l'Empire d'Occident avant de séparer le monde orthodoxe du monde catholique. De plus, dans chacune des régions du nouveau royaume demeurent des minorités d'autres peuples, ce qui rend difficile la vie quotidienne, et se révélera catastrophique toutes les fois que l'on voudra opérer un découpage entre les régions. D'emblée, l'union est fragile, et le leadership serbe contesté. Le changement de nom en 1929, qui se veut rassembleur (Yougoslavie désigne l'ensemble des Slaves du Sud), ne parvient pas à faire taire les tensions. Après la Deuxième Guerre Mondiale, et une première vague d'homogénéisation ethnique par les Alliés ¹, seule la poigne de Tito parvient à contenir les tensions nationalistes. Tito transforme le royaume en République fédérale au gouvernement communiste, détache la province ingérable de Macédoine et en fait une république à part entière, aux côtés de la Serbie, de la Croatie, de la Slovénie, de la Bosnie-Herzégovine et du Monténégro, et crée la nationalité des Musulmans. ² Les ferments de la discorde sont réactivés dès la mort de Tito en 1980. En 1986, des Académiciens de Belgrade appellent à ce que la Serbie retrouve son leadership historique au sein de la Yougoslavie, et dès 1987, Milosevic, chef du Parti Communiste de la République de Serbie, se sert des thèses nationalistes pour accéder au pouvoir. En 1989, tandis que les observateurs occidentaux saluent l'effondrement de l'hégémonie communiste en Europe de l'Est, les Yougoslaves des différentes républiques veulent s'essayer aux élections libres et démocratiques, faisant valoir leur autonomie :

« Les élections se déroulèrent en avril 1990 dans les républiques de Slovénie et de Croatie, et en décembre dans celles de Macédoine, de Bosnie-Herzégovine, du Monténégro et de Serbie. Les résultats furent fort divers : la Slovénie et la Croatie votèrent pour des coalitions anti-communistes de centre-droit ; les élections macédoniennes donnaient naissance à un parlement sans majorité, et, par conséquent, à un gouvernement de coalition incluant la vieille nomenklatura du parti communiste, des

¹ Déplacements de populations, pour rendre chaque région ethniquement homogène, dans le but d'éviter les persécutions de minorités.

² Sources :

- G. Bowman, « Nation, xénophobie et fantasme : la logique de la violence nationale dans l'ancienne Yougoslavie, Revue *Balkanologie* n°1, juillet 1997. Texte paru dans Goddard (Victoria A.), Llobera (Joseph R.), Shore (Cris), eds., *The Anthropology of Europe. Identities and Boundaries in Conflict*, Berg : Oxford, 1994, p. 143-171. Article consultable en ligne à l'adresse http://www.afebalk.org/page.php3?id_page=80

- Revue en ligne Hérodote, article « 1^{er} décembre 1918. Naissance de la Yougoslavie. » Article consultable à l'adresse <http://www.herodote.net/dossiers/evenement.php5?jour=19181201>

réformistes et des nationalistes ; la Bosnie-Herzégovine établit une coalition entre Croates, Musulmans et Serbes excluant les communistes ; enfin, le Monténégro et la Serbie réinstallèrent leurs dirigeants communistes. »¹

Au-delà de la diversité des options choisies, ce qui ressort des scrutins va progressivement désillusionner puis glacer la communauté internationale. Au communisme risque de succéder non pas la démocratie triomphante, mais un mal pire que le précédent : l'alternative entre le compromis impuissant et le nationalisme le plus communautariste, le plus sectaire et le plus sanglant qui soit. Car les revendications d'autonomie de chacune des Républiques vont s'opérer sur des bases identitaires, d'autant plus problématiques que dans la plupart d'entre elles, des minorités demeurent, préparant à terme l'instauration d'une logique de purification ethnique : « La Bosnie-Herzégovine, peuplée de quarante pour cent de Musulmans, trente-trois pour cent de Serbes, dix-huit pour cent de Croates et neuf pour cent d'"autres" (une catégorie de recensement désignant les autres groupes nationaux et ethniques ainsi que les personnes refusant de se définir en termes ethniques ou nationaux) n'est pas une anomalie démographique : la Croatie était peuplée à soixante-quinze pour cent de Croates, douze pour cent de Serbes et treize pour cent d'"autres" ; la Serbie, en dehors de ses provinces prétendues autonomes de Kosovo (dix pour cent de Serbes et quatre-vingt-dix pour cent d'Albanais) et de Voïvodine (cinquante-six pour cent de Serbes, vingt-et-un pour cent de Hongrois et vingt-trois pour cent d'"autres"), est peuplée à soixante-cinq pour cent de Serbes, vingt pour cent d'Albanais, deux pour cent de Croates et treize pour cent d'"autres". Et même la Slovénie, qui se considère nationalement homogène, est à quatre-vingt-dix pour cent slovène, trois pour cent croate, deux pour cent serbe et cinq pour cent "autre". »²

En 1991, la République Yougoslave commence à se disloquer quand la Slovénie, composée presque exclusivement de Slovènes, déclare son autonomie. Si cette sécession se fait sans problème, en revanche celle, simultanée, de la Croatie de Tudjman s'avère beaucoup plus problématique. Ravivant le spectre des Oustachis³, elle fait craindre aux Serbes la création d'un nouvel Etat Croate nationaliste. En 1992, la Communauté internationale reconnaît la Croatie et la Slovénie, et demande à la Bosnie-Herzégovine de se prononcer sur son indépendance. Alors que les incidents armés se multiplient, l'indépendance de la Bosnie-Herzégovine est reconnue par la Communauté Internationale le 06 avril 1992. Le 07, l'Assemblée du Peuple Serbe proclame la « Republika Srpska » (République Serbe) de

¹ G. Bowman, *art. cit.*

² *Idem.*

³ Mouvement nationaliste croate créé en 1929 dans le but de renforcer la monarchie yougoslave et de mettre un terme à l'hégémonie serbe. Les Oustachis, alliés d'Hitler durant la Seconde Guerre Mondiale, avaient voulu convertir de force les Serbes au catholicisme, et avaient créé plusieurs camps de concentration non seulement pour les Juifs (y compris les juifs croates) et les Tziganes, mais aussi pour les Serbes.

Bosnie-Herzégovine, qui, avec la Fédération de Bosnie et Herzégovine, va désormais composer la Bosnie-Herzégovine. Le 27 avril est proclamée la République fédérale de Yougoslavie, comprenant les Républiques de Serbie et du Monténégro. Le 30 mai, le Conseil de sécurité de l'ONU instaure la rupture de toute relation ainsi qu'un embargo économique à l'égard de la République fédérale de Yougoslavie Serbes et Monténégrins étant tenus pour responsables de la guerre en Bosnie-Herzégovine. Le 03 juillet est proclamé l'Etat Croate indépendant au sein de la Bosnie-Herzégovine. Les premiers camps sont découverts en Republika Srpska, et l'ONU missionne un rapporteur de la Commission des Droits de l'homme. L'intervention internationale s'accélère début 1993, avec le plan de paix Vance-Owen en janvier, qui prévoit la démilitarisation et la division de la Bosnie-Herzégovine en dix provinces relativement autonomes à l'égard du pouvoir central, et la création par le Conseil de Sécurité de l'ONU du Tribunal Pénal International le 22 février. En mai, la République Serbe de Bosnie-Herzégovine refuse le plan de paix, et le Conseil de Sécurité de l'ONU décide la création de six zones de sécurité en Bosnie-Herzégovine : Sarajevo, Tuzla, Zepa, Bihac, Gorazde et Srebrenica. Le 09 mai, des forces paramilitaires croates lancent une offensive contre les Musulmans bosniaques dans la région de Mostar. Le 20 août est proposé un nouveau plan de paix (plan Owen-Stoltenberg) prévoyant une partition de la Bosnie-Herzégovine en trois républiques constitutives, la Republika Srpska déjà existante (51% du territoire), la République bosniaque (30%), et la République croate (16%). La République Croate de Bosnie est proclamée le 24 août, et le 27 septembre est proclamée la Province autonome de Bosnie occidentale par les partisans de Fikret Abdic. Mais des affrontements inter-musulmans débutent immédiatement dans la région de Bihac. Les manquements aux accords se poursuivent de part et d'autre, tout comme peinent à se faire reconnaître les nouvelles entités constituées.

Le 02 mars 1994 est créée à Washington la fédération croato-musulmane de Bosnie-Herzégovine, pendant que la Republika Srpska multiplie les offensives. En février, l'OTAN la somme de retirer ses armes lourdes hors du centre de Sarajevo. Mais si l'état-major de la République serbe se plie à cet ultimatum, en avril, il lance une offensive contre la zone de sécurité de Gorazde, contraignant l'OTAN à mettre sa menace à exécution. En juillet, la République Fédérale de Yougoslavie introduit un embargo économique contre la République Serbe, alors que les USA, la Russie, la Grande-Bretagne et la France, tentent depuis plusieurs mois d'établir un « groupe de contact » pour élaborer un plan de paix pour la Bosnie-Herzégovine. Ce plan prévoit en définitive la constitution d'une Union de la Bosnie-Herzégovine comprenant deux entités disposant d'une constitution et de forces armées distinctes, la Fédération croato-musulmane et la République serbe. Si des dissidences et des conflits hétérogènes persistent sporadiquement, Croates et musulmans tendent en effet à se

coaliser contre les Serbes au cours de l'année 1994. Après de multiples affrontement entre ces deux protagonistes, et une nouvelle intervention de l'OTAN contre les Serbes (de Croatie cette fois), un accord de cessez-le-feu concernant l'enclave de Bihac est conclu entre le vice-président de la République serbe et le chef du gouvernement de la Bosnie-Herzégovine, le 25 novembre. Les affrontements se poursuivent sur d'autres fronts en 1995.

Le 1^{er} mai 1995, l'armée croate lance une offensive-éclair contre la Slavonie occidentale, dans le but de désenclaver l'Est de l'Etat croate. En mai, l'affrontement s'intensifie entre les Serbes et les autres protagonistes, OTAN inclus, autour des zones protégées, que la République Serbe continue de viser. La situation prend une tournure nouvelle quand, suite à une riposte des forces de l'OTAN contre une offensive serbe contre la zone protégée de Pale, l'armée serbe prend plusieurs centaines de soldats et observateurs de l'ONU en otage. Pourtant, les forces occidentales ne rompent pas toute relation diplomatique, et les derniers casques bleus sont libérés le 18 juin. C'est dans ce contexte qu'a lieu du 7-11 juillet la prise de la zone protégée de Srebrenica par l'armée serbe, suivie de la prise d'une autre enclave (Zepa) le 25 juillet. Le 28 juillet et le 04 août, l'armée croate réplique par de violentes offensives contre la République Serbe de Bosnie et contre la République serbe de Krajina. Fin août, l'OTAN lance des frappes aériennes massives contre les positions serbes en Bosnie-Herzégovine et la Force de réaction rapide entre en action. En septembre s'entame un long processus entre les pays du groupe de contact, la Bosnie-Herzégovine, la Croatie et la RF de Yougoslavie, prévoyant un partage territorial de la Bosnie (51% pour la République serbe et 49% pour la Fédération croato-musulmane) qui aboutira le 14 décembre 1995 à la signature à Paris des Accords de Dayton par Slobodan Milosevic, Franjo Tudjman et Alija Izetbegovic.

Les ambitions nationalistes de Milosevic, le président de la République fédérale de Yougoslavie, se poursuivent à partir de 1996 sur le front du Kosovo, tandis qu'il est de plus en plus contesté au sein même de la Serbie. Fin 1996, il annule des élections qui voient le triomphe de ses opposants, et en 1998, il lance une violente offensive contre l'Armée de Libération du Kosovo, qui aboutira au déplacement de milliers de Kosovars. Qui plus est, Belgrade refuse de reconnaître la légitimité du leader kosovar modéré élu en mars. La communauté internationale réagit en octobre 1998, quand le Conseil de Sécurité de l'ONU condamne officiellement les exactions serbes au Kosovo, et autorise l'OTAN à prendre « les mesures appropriées » pour contraindre le gouvernement serbe. Après l'échec de la solution diplomatique pour trouver un accord entre Albanais et Serbes du Kosovo, la guerre du Kosovo éclate fin mars 1999. Le 27 mai 1999, Milosevic est inculpé de crimes de guerre et crimes contre l'humanité par le Tribunal pénal international (TPI). Le 3 juin 1999, Milosevic accepte le plan de paix russo-occidental et le Kosovo devient de fait un protectorat de l'ONU,

les populations albanaise et serbe étant séparées. Enfin, le 24 septembre 2000 voit la victoire électorale de l'opposition démocratique de Serbie. Si les responsabilités des forces serbes de Bosnie, de Yougoslavie sont indiscutables, elles ne le sont pas plus que celles des nationalistes croates. Aux côtés de Mladic, Miletovic, Milutinovic, ont été inculpés par le TPIY de hauts responsables croates (Praljak, Pelkovic, Prlic, Stojic, Pusic, Petkovic et Coric), créateurs du Conseil de Défense Croate, accusés d'avoir participé à une « entreprise criminelle commune, entre le 18 novembre 1991, ou avant, et avril 1994 environ, ayant pour but de recréer, dans les frontières de la Banovina croate, une "Grande Croatie" ethniquement pure »¹, utilisant l'exécution et les violences sexuelles comme moyens d'action à l'encontre non seulement de Serbes mais aussi de Musulmans, dans un but de nettoyage ethnique. Pour fastidieux qu'il puisse paraître, ce long rappel historique nous paraît fondamental pour contextualiser la lenteur et la prudence de l'action de la communauté internationale, et donc pour appréhender les enjeux politiques de la prise de position des artistes qui vont stigmatiser l'attentisme des dirigeants occidentaux et prendre fortement parti contre « les Serbes. »

ii. 1995 : Prise de position des artistes contre la guerre en ex-Yougoslavie, pour la défense de l'espace public et de la démocratie.

Toute une série d'actions, certaines artistiques, d'autres directement politiques, vont être menées par des artistes, singulièrement à partir de 1995. La prise d'otages français n'est pas du tout la motivation de leur intervention, et il semble que ce soit la polarisation du conflit, le rendant en apparence plus lisible, qui a favorisé la réaction des gens de théâtre, mais qui explique également les simplifications auxquels ils vont se livrer dans la description des camps qui s'affrontent. L'implication de la communauté théâtrale devient au fil de l'année 1995 si importante, que certains ont pu sentir une obligation de prendre position, comme l'explique Jean-Christophe Bailly :

« Sur la Yougoslavie, je n'ai rien dit publiquement, ce qui n'est pas une position nécessairement plus facile que de dire quelque chose. Et là, il y a une pression de l'actualité, relayée par celle du milieu intellectuel pour intervenir. Je m'en suis tenu à l'écart [...] [à cause d']une distance, presque instinctive, face au pathos de tous les discours que j'ai pu entendre [...] Je n'ai pas la sensation de pouvoir produire autre chose que des généralités, du bon sens et de l'écœurement, d'autre part, je n'ai jamais été d'accord avec le mot d'ordre : "Sarajevo, capitale culturelle de l'Europe." Je ne crois pas que l'on doive polariser la culture sur un lieu qui incarne la tragédie et le bégaiement de l'histoire. Il y

¹ Acte d'accusation du TPIY. Source : Trial Watch, informations consultables en ligne à l'adresse : http://www.trial-ch.org/fr/trial-watch/profil/db/facts/slobodan_praljak_495.html

a là une impudeur involontaire par rapport à la tragédie elle-même [...]. C'est comme si on allait se greffer sur ces drames, de manière purement symbolique, saigner les gens là où ils saignent déjà. »¹

Le doute de Jean-Christophe Bailly sur sa capacité à dire quelque chose d'utile, se fait ainsi critique des causes comme des modalités de la mobilisation de ses collègues, les unes et les autres trop émotionnelles, l'envolée lyrique et symbolique frôlant pour Bailly l'indécence ou la naïveté. Cette position est intéressante en ce qu'elle est minoritaire, car même si tous les artistes n'ont pas pris position, très peu ont explicité les raisons de leur non-intervention, et encore moins ont critiqué ceux de leurs collègues qui prenaient parti, ce qui explique l'impression un peu faussée qui a pu se dégager alors, selon laquelle l'ensemble de la communauté théâtrale avait fait bloc pour dénoncer à la fois la guerre en ex-Yougoslavie et, à travers l'événement, dénoncer la mise en danger d'une série de valeurs associées à la « culture » - d'où la formule « capitale culturelle. » Dès le mois d'avril 1995, des artistes de théâtre prennent fait et cause pour la Bosnie. Les « Pièces de résistances », créées le 10 avril 1995 au Théâtre Gérard Philipe de Saint Denis, réunissent cinquante-deux metteurs en scène pour un « chantier » théâtral autour d'un « manifeste pour tous ceux, qui en Europe et ailleurs, sous les noms de démocratie, de citoyenneté, de réalités multi-culturelles indivisibles, défendent résolument les mêmes exigences vitales. »² Leur texte fait écho à la « Déclaration de Sarajevo libre et unie » des habitants de Bosnie³, et témoigne du fait qu'à travers la situation dans l'ex-Yougoslavie, c'est un ensemble de valeurs démocratiques qui sont attaquées et qu'il convient donc de défendre. Ce texte se réfère explicitement à la notion d'espace public, et à la fonction de contre-modèle que nous évoquions précédemment, en opposant leur « réalisme éthique »⁴ aux principes d'action des hommes politiques : « Résister à la dislocation de l'espace public, est aussi un réalisme, une attitude, une lucidité en actes et en raison. [...] [Il s'agit de] lutter pour un espace ouvert, pour le respect mutuel, pour ne pas cesser de bâtir l'espace public commun des libertés individuelles et collectives, des mémoires et des droits. »⁵ Ce texte, mais aussi le chantier en tant que tel, témoignent d'une volonté des artistes en question de faire du geste théâtral une parole publique, adressée à l'assemblée des citoyens présents, mais au-delà, aux hommes politiques. C'est sur ce terrain que va également se situer la Déclaration d'Avignon et, à partir de cet événement, l'implication spécifique d'un groupe d'artistes. A l'unilatéralité du soutien de l'Etat Français aux Serbes répond la radicalité de la critique anti-Serbes des artistes. Or, si les crimes contre

¹ Jean-Christophe Bailly, « Les Communautés publiques », in Yan Ciret, *Chroniques de la scène monde*, La Passe du Vent, 2000, p. 119.

² Manifeste cité par Maryvonne Saison, in *Les théâtres du réel*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 19.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 19.

l'humanité peuvent être condamnés sans plus de détails sur les circonstances dans lesquels ils ont été commis, la situation géopolitique extrêmement complexe des Balkans semble *a priori* interdire de trancher sur la légitimité ou non de la guerre. Les motivations de ces défenseurs aussi ardents que néophytes dans ce domaine sont donc à creuser.

c. La politique de la pitié contre la guerre en ex-Yougoslavie. La lutte des artistes contre la Barbarie et pour les Droits de l'homme.

i. La Déclaration d'Avignon :

« Nous, gens du spectacle, réunis en Avignon parce qu'un tel festival est aussi celui de la parole publique et des exigences civiques, ne nous résignant en rien à la désertion des démocraties devant le pire, donnons lecture de la Déclaration d'Avignon. [...]

L'opération massive de "nettoyage ethnique" décidée par le régime fascisant de la "République auto-proclamée" des Serbes de Bosnie bat son plein. Des dizaines de milliers de femmes et d'enfants sont chassés des enclaves mises sous la protection de l'ONU et jetés sur les routes, tandis que les hommes de treize à soixante ans sont emmenés prisonniers hors de tout contrôle international.

Dans cette situation d'urgence, en tant que citoyens qui avons le privilège de pouvoir parler aux citoyens, nous prenons position publiquement et ensemble. Cela fait des années que nous avons perdu confiance dans la politique de l'ONU et de nos gouvernements devant leurs errements insupportables concernant la Bosnie. Nous sentons s'accumuler un malaise intolérable devant les trahisons visibles et constantes des politiques déclaratoires des démocraties, face aux triomphes successifs des milices serbes menant leur guerre au canon contre les populations civiles placées sous une "protection" mensongère. Nous rappelons que l'expression "nettoyage ethnique" signifie torture, viol, déportation et extermination c'est-à-dire crime contre l'humanité.

Nous sommes convaincus que cette nouvelle épreuve de force est un tournant dramatique dans l'histoire déjà longue de la guerre en ex-Yougoslavie. Si les démocraties ne réagissent pas rapidement, on pourra bien parler d'un nouveau Munich; si ces crimes demeurent impunis, ils seront l'amorce d'une catastrophe bien plus grave qui répandra partout le consentement à l'horreur. On devra prendre acte, en effet, de l'annulation pure et simple des principes de la Charte des Nations Unies, du Droit international, et du Droit tout court. Nous entrerons dans l'époque de la barbarie triomphante. [...] »¹

Tout autant qu'une condamnation des « milices serbes », cette Déclaration nous paraît ainsi constituer un manifeste pour la fonction politique de l'artiste de théâtre, défini comme « citoyen qui a le privilège de parler aux autres citoyens » et de prendre position publiquement, de peser donc sur l'opinion publique et de constituer un groupe de pression sur les gouvernants. Le nom même de cette « Déclaration d'Avignon » et son préambule

¹ Maguy Marin, Ariane Mnouchkine, Olivier Py, François Tanguy, François Verret, Déclaration d'Avignon, juillet 1995.

nous paraissent emblématiques de cette caractéristique du théâtre politique œcuménique, qui pose l'existence d'une conscience et d'une action civiques spécifiques aux artistes. C'est aussi une conception de la politique et plus précisément du pouvoir politique, qui se manifeste dans la Déclaration. En effet, l'acte d'accusation vise non seulement le « régime fascisant » de la Republika Sprska mais les différents gouvernements et l'ONU, coupables de n'avoir pas défendu les agressés contre les agresseurs. Les agressés sont d'ailleurs présentés uniquement comme « populations civiles », ce qui renforce l'impression d'une lutte généralisée, en Bosnie mais aussi, quoique de manière plus symbolique, en France et dans les pays démocratiques également, entre des dirigeants au mieux traîtres, au pire bourreaux, et une population civile caractérisée par son impuissance et par son innocence. Contre la trahison des principes démocratiques dont sont coupables les hommes politiques, les hommes de théâtre usent donc de leur pouvoir, à la fois citoyens comme les autres (par différence avec les hommes politiques), et citoyens dotés d'une conscience spécifique et donc d'une mission d'« éveillé[s] des consciences »¹ de leurs concitoyens et de leurs gouvernants. Ces artistes postulent donc un sens moral en chaque individu, susceptible d'être activé, et qu'ils s'estiment personnellement capables d'activer, et supposent également, implicitement que ce sens moral peut se trouver heurté par telle ou telle décision politique. Ils s'inscrivent donc dans une logique de garde-fou moral des décisions politiques, et ceci constitue un aspect fondamental de la structuration de leur dénonciation. Le comportement de l'Etat français est jugé au nom d'une norme morale, celle des Droits de l'homme, que les artistes opposent à la « realpolitik ».

C'est donc une conception spécifique des causes et modalités de l'engagement politique qui est à l'œuvre. La Déclaration vise le choc émotionnel du récepteur, mais est également déterminée par le choc émotionnel de l'énonciateur / rédacteur. On se situe donc exactement dans le cadre de la politique de la pitié précédemment décrite. A partir d'une émotion première, et d'une réaction de colère, les artistes montent en généralité, et s'inscrivent à la fois dans la topique du sentiment et dans la topique de la dénonciation. Ils dénoncent le comportement des Serbes et des gouvernants occidentaux, précisément parce qu'ils contreviennent aux principes démocratiques qui devraient être acquis définitivement en France et en Europe. C'est donc par contrecoup à une célébration de ces principes et des valeurs dont ils découlent que se livrent en même temps les artistes. La mobilisation contre la guerre en ex-Yougoslavie s'inscrit et se fonde dans une référence aux droits de l'homme, qui témoigne également d'une évolution dans la détermination du cadre d'intervention des

¹ La formule est employée par Olivier Py, voire infra, note de présentation, texte liminaire *Requiem pour Srebrenica*.

artistes se référant à la cité du théâtre politique œcuménique. Ce ne sont plus uniquement les principes de la Nation républicaine qui sont évoqués, mais les Droits de l'homme, dont les artistes présupposent qu'ils devraient être acquis partout en Europe – ces artistes présupposant donc aussi que la Yougoslavie se situe en Europe. C'est ce qui se manifeste tout particulièrement chez Olivier Py, qui va réactualiser les ambiguïtés du legs du théâtre populaire dans la composition du « peuple ».

ii. Vive la République, vive l'Europe. Le Requiem de Olivier Py pour Srebrenica et pour la réconciliation du siècle sur la tombe du communisme.

La position de Olivier Py doit tout particulièrement être analysée puisque, outre son implication politique immédiate, il est ensuite revenu sur l'événement *a posteriori* – en 1998 – et de manière artistique, avec *Requiem pour Srebrenica*. Ce spectacle prend fortement parti à la fois contre les Serbes, contre la réaction de la Communauté Internationale, et contre le traitement médiatique de la guerre en ex-Yougoslavie, et recourt pour ce faire à de nombreux documents au détriment de toute fictionnalisation. Il paraît obéir en tous points aux injonctions des *Notes pour le Théâtre Documentaire* de Peter Weiss, aussi il pourrait sembler plus pertinent de l'inscrire dans la cité du théâtre de lutte politique. Mais toute une série de facteurs concordants le distinguent radicalement des spectacles que nous étudierons dans notre quatrième partie. Ce n'est pas uniquement un enjeu politique qui fonde dans ce spectacle le propos de Py, mais un enjeu éthique, voire religieux. Le titre même, de même que le choix de trois comédiennes pour incarner un chœur qui accuse mais qui réinvestit aussi la figure des pleureuses, font du spectacle un véritable requiem davantage qu'un pamphlet politique. Et les valeurs auxquelles se réfère Py – les Droits de l'homme – peuvent être considérées, nous l'avons vu, comme des principes moraux davantage que comme des principes politiques stricto sensu. Enfin, Olivier Py récuse explicitement la référence au théâtre politique : « C'est du théâtre, c'est de la politique, mais ce n'est pas du théâtre politique »¹, répondra-t-il ainsi à un journaliste qui voulait le faire rejoindre cette catégorie de théâtre. Si elle se situe donc sur un autre plan que le plan politique, son implication n'en est pas moins réelle :

« Au départ de *Requiem pour Srebrenica*, il y a un constat immédiat : le drame qui se joue en Bosnie ne m'est pas étranger. Au fond de mon âme, l'évidence que les sbires de Milosevic interpellent ce qu'il y a de plus noir et de plus abject de la condition humaine. Mon pays immédiat est la République. Le destin qui s'ouvre en 1989, l'espace européen reconstitué, le siècle réconcilié, est déchiqueté par le

¹ Olivier Py, in René Solis, « *Requiem pour Srebrenica*, un spectacle choc de Olivier Py », *Libération*, 22 janvier 1999.

système conçu par Milosevic. Sarajevo est, dès lors, la plaie de ma génération, l'endroit qui cristallise le précipité de dénégation du possible, du commun, de l'ensemble. Dans la guerre de Bosnie se joue la fin de la seconde guerre mondiale. Le système politique hérité de la victoire contre le nazisme, le " plus jamais ça " brandi après Nuremberg, est en jeu à Foca, à Prijedor, à Brčko et plus encore à Srebrenica. Un camp à ciel ouvert où quelques 50 000 civils comptent encore sur la parole de l'Occident, donnée à eux devant les caméras de télévision par le général Morillon. La chute de l'enclave sonne dans nos têtes comme la plus grande catastrophe politique et morale de notre présent.

Requiem pour Srebrenica a été créé [...] dans un temps qui n'était plus celui de l'actualité, mais pas encore celui de l'Histoire. Ce spectacle a montré par sa diffusion, tant en France qu'en Bosnie, à Genève qu'en Amérique du Nord, que ce sujet rencontre un besoin criant de sens. *Requiem* achèvera symboliquement sa tournée au Théâtre du Radeau ^[1], éveilleur des consciences pendant la guerre de Bosnie, puis à Orléans, dans le théâtre qui l'a vu naître. » ²

O. Py mobilise la référence à Auschwitz pour indiquer que le système politique international mis en place après guerre a été construit précisément comme garde-fou destiné à ce que le mot d'ordre « plus jamais ça » devienne et demeure réalité. **A la différence de la cité du théâtre postpolitique, la cité du théâtre politique œcuménique ne fait pas de la référence à la Shoah la source d'un pessimisme anthropologique et politique radical. Au contraire, précisément parce que « le plus noir et le plus abject de la condition humaine » existe, et existera toujours, il est nécessaire de ne pas baisser la garde, il est primordial que soient sans cesse réaffirmées les valeurs républicaines et démocratiques, mais aussi que s'exerce une vigilance sans faille des citoyens, pour que ces valeurs soient respectées par les dirigeants politiques, pour que le « commun » l'emporte sur les ferments de division.**

Mais, si la détermination des principes de division selon O. Py est assez simple, celle des principes de réunion s'avère plus complexe. Plusieurs termes de ce texte permettent de mieux cerner les enjeux de la prise de position de son auteur. Pour O. Py, ce qui s'était ouvert en 1989 avec la chute du Mur de Berlin comme manifestation symbolique de la chute de l'empire et de l'idéologie communistes, c'était le destin de l'Europe, et du siècle, que l'on pouvait alors espérer « réconcilié ». O. Py fonde pour partie ses principes sur une interprétation de l'histoire de la deuxième moitié du XX^e siècle. Tissant un lien qui irait de la Seconde Guerre Mondiale à la fin des années 1980, il se fait l'écho d'une comparaison qui fait florès depuis les années 1980, entre le nazisme et le communisme, et mêle deux termes *a*

¹ L'implication du Théâtre du Radeau et de François Tanguy dans cette lutte aux côtés de Olivier Py et de Ariane Mnouchkine témoigne de la porosité entre les cités que nous évoquions en introduction. En effet, les spectacles de cette compagnie manifestent un rapport au politique qui passe exclusivement par un travail sur la forme et fait du politique un combat poétique assez proche de la conception de Meschonnic que nous évoquions dans la cité du théâtre postpolitique.

² Olivier Py, Note de présentation, texte liminaire *Requiem pour Srebrenica*.

priori contradictoires, le fatalisme historique (« le destin ») d'une part, et l'optimisme d'une conception « ouvert[e] » de l'histoire de l'autre. Il convoque dans ce cadre deux faits politiques qu'il fait fonctionner comme des mythes, la Shoah, événement atrocement réel sur le plan historique mais qui sur le plan éthique peut être interprété comme un mythe fondateur du monde contemporain¹, et le mythe à la réalité historique hasardeuse cette fois d'une Europe unie qui serait enfin actualisé par la chute de l'Empire Soviétique. Et ce cadre double en quelque sorte le crime de Milosevic, auquel Py reproche en premier lieu dans le texte non pas de commettre des crimes de sang, mais de « déchiquet[er] » « le siècle réconcilié ».

Cette lecture de 1989 comme espoir d'un aboutissement de la démocratie constitue la spécificité de la posture politique propre à la cité du théâtre politique œcuménique, mais aussi propre à la période postérieure aux années 1970. En effet, alors que le cadre idéologique de la topique de la dénonciation a été, de la fin du XIX^e siècle aux années 1970, la critique marxiste, les artistes dont il est question ici mobilisent la référence aux droits de l'homme contre la topique marxiste. Aussi n'est-il pas surprenant pour O. Py que ce soit encore un communiste, Milosevic, qui déchiquette ce nouvel espoir, ce nouveau « destin » d'une Europe réconciliée. Ce dernier terme de « destin » est en lui même capital, car il témoigne d'un rapport à l'histoire dont on pourrait considérer qu'il s'inscrit dans la filiation avec la confiance moderne dans le progrès de la civilisation, et pose en tout cas comme modèle l'idée d'une évolution historique vers un mieux, d'une « fin » – quitte à critiquer la situation réelle à l'aune de cet objectif idéal. Mais la mention du destin et non de la « fin » ou du « progrès », associée qui plus est à la référence à l'âme, suggère une autre fondation à la conception de l'histoire de Py. Le destin semble être d'origine divine, et en ce sens l'histoire serait moins le résultat non prédéterminé de combats politiques et idéologiques, que l'espace de réalisation de la volonté divine. Et l'un des péchés originels du communisme tient au fait de s'être historiquement opposé politiquement à l'Eglise et idéologiquement, à l'existence même d'une religion. Ce qui en Olivier Py a réagi à l'événement, c'est l'« âme ». La « conscience » qu'il s'agit d'éveiller dans le spectateur et dans les autres citoyens, c'est donc la conscience morale et non la conscience politique, la communauté qu'il s'agit de réconcilier tenant donc de la communauté spirituelle, contre les divisions idéologiques, forcément idéologiques. Le fait que O. Py s'oppose de manière aussi unilatérale aux Serbes, passant sous silence la responsabilité des Croates – pourtant avérée dès 1994 – pourrait peut-être aussi, lointainement, se comprendre par un sentiment de parenté plus fort avec des catholiques qu'avec des orthodoxes et communistes. Une dernière remarque s'impose sur l'extension et les critères de la communauté dessinée par le discours

¹ C'est la théorie proposée notamment par Régis Debray.

de O. Py. La référence au cadre de l'Europe explique que, pour les artistes qui se réfèrent aux Droits de l'homme, leur universalité de droit compte malgré tout moins que leur réalisation de fait. En effet, si la situation est si choquante dans l'ex-Yougoslavie, c'est que ce pays appartient à l'Europe, région du monde dans laquelle les principes démocratiques sont censés être avérés. Cette précision est capitale car elle seule permet de comprendre le mutisme de ces mêmes artistes face au génocide qui s'était déroulé l'année précédente au Rwanda. En ce sens, l'universalité de la souffrance non plus que celle de la pitié ne sont totalement réalisées.

En définitive, Olivier Py légitime son action – artistique en l'occurrence mais sans doute pouvons-nous étendre l'argumentaire à son action politique préalable – par le sentiment d'être concerné du fait de son appartenance commune à la condition humaine. Mais cette raison en apparence simple, une et indivisible est en réalité fondée dans le texte par des motifs contradictoires. De fait les idéaux de la République Française – qui ne sauraient constituer un cadre légitime hors des frontières nationales – côtoient les principes universalistes des droits de l'homme, mais se frottent également à la foi religieuse de Olivier Py, et à une définition davantage morale que politique de la responsabilité de « l'Occident ». La « catastrophe politique et morale » vaut en quelque sorte par métonymie comme principe d'explication global du discours de Olivier Py, qui mêle constamment ces deux plans sans attention pour les tensions que cette union occasionne. La morale justifie l'intervention de l'Occident, convoqué en véritable figure de sauveur, sans crainte du sentiment de condescendance et sans attention aux reproches d'ingérence et à leurs conséquences politiques. L'on note donc à la fois une permanence et une rupture au sein de la cité du théâtre politique œcuménique. D'un côté, le rejet de la lignée révolutionnaire du théâtre populaire persiste, et avec elle le rejet de l'idéologie marxiste et celui du modèle politique communiste. De l'autre, la Nation, qui constituait en quelque sorte le contre-modèle pour cette lignée de théâtre populaire, tend à perdre en importance et à être supplantée par la référence au cadre européen, à la fois comme espace politique, comme communauté citoyenne et comme espace idéologique dans lequel règne l'idéal des droits de l'homme.

iii. La lutte de la culture contre la Barbarie.

Dans son texte, Olivier Py convoque la « barbarie triomphante », dont Milosevic serait une incarnation parmi d'autres, comme un contre-idéal absolu, un repoussoir protéiforme, aussi rampant et vivace que la bête immonde de jadis. Comme lui, de nombreux intellectuels et particulièrement des artistes convoquent au cours des années 1990 ce spectre, au point que la barbarie semble incarner pour de nombreux artistes de théâtre français l'axe

du mal contre lequel l'art et les artistes ont pour mission de lutter encore et toujours. La focalisation sur la barbarie sous tous ses visages a pu et peut accompagner, voire même, paradoxalement, contribuer à accentuer la logique de dépolitisation que nous décrivions dans notre première partie. Le rejet de la politique par certains des nouveaux philosophes des années 1970 s'expliquait déjà pour l'auteur de *La Barbarie à visage humain* par le fait que la barbarie a apporté la preuve que « la politique est un simulacre et le Souverain Bien inaccessible. »¹ Pour autant, toutes les luttes collectives menées au nom d'un idéal républicain universaliste et d'un progrès historique ne sont pas invalidées², comme en témoignent différents mouvements de la deuxième moitié des années 1990.

Au sein de la cité du théâtre politique œcuménique, l'artiste se voit ainsi doté d'une mission d'« éveilleur des consciences », et de même, l'art, la culture, maintient sa vocation civilisatrice. C'est précisément ce point qui démarque radicalement la cité du théâtre politique œcuménique du pessimisme qui a cours dans la cité du théâtre postpolitique. Certes, l'homme peut souvent révéler mauvais. Mais il ne s'agit pas d'une faute ontologique et universelle ni d'un mal incurable, et si l'on ne peut parler d'une anthropologie optimiste, tout espoir ne semble pas être perdu, bien au contraire. Car cette cité se caractérise par une grande confiance, voire une foi, dans les pouvoirs de l'art et de la culture. Si l'art est politique, c'est en tant qu'instrument de lutte, mais contre un ennemi moins politique que moral : la barbarie. L'étendard est ainsi brandi par la toujours vigilante Ariane Mnouchkine : A la question de F. Pascaud « Le théâtre est-il aussi un moyen de lutter contre l'Histoire ? », A. Mnouchkine répond par une reformulation qui affirme le registre de la croyance, et déplace doublement la question, du théâtre vers l'art, et de l'Histoire vers la Barbarie : « L'art lutte-t-il contre la barbarie ? Ou est-il totalement impuissant ? Moi, je veux croire que l'art est une arme. De toute façon, il n'y a pas de bataille plus sûrement perdue que celle qu'on ne mène pas, comme dirait Vaclav Havel. »³ La mobilisation face à cet ennemi ne faiblit pas au cours de notre période. L'arrivée de Jean-Marie Le Pen au Second tour de l'élection présidentielle en 2002 a spectaculairement relancé ce type de mobilisation dépassant très largement le cadre d'une lutte politique, comme en témoigne le fait que nombre d'artistes totalement dépolitisés – et qui n'avaient d'ailleurs pas voté au Premier Tour – soient venus grossir les rangs des manifestants contre la nouvelle effigie du Mal. En 2005, le Collectif 12 place un festival entier sous le signe de la barbarie comme prisme pour saisir l'histoire et l'actualité, intitulé « Barbarie : Regards et gestes d'artistes » :

¹ Bernard Henri Lévy, *La barbarie à visage humain*, Figures, Grasset, 1977, p. 85.

² Le slogan des Restos du cœur « Aujourd'hui, on n'a plus le droit, ni d'avoir faim ni d'avoir froid » joue implicitement sur la polysémie de l'adjectif dans l'expression « société développée », qui peut s'entendre en un sens économique ou civilisationnel et donc renvoyer à un impératif moral.

³ A. Mnouchkine, *L'art au présent*, op. cit., p. 59.

« Le chaos et la violence du monde contemporain interrogent chacun de nous. Les artistes n'échappent pas à cette interrogation. Au contraire, certains d'entre eux travaillent précisément sur les questions de l'histoire et de l'actualité pour proposer leurs lectures du monde. C'est ce qui nous intéresse. A partir du 10 janvier 2005 les équipes artistiques et techniques de Confluences (Paris XXème) et du Collectif 12 (Mantes la Jolie) s'associent pour présenter en commun une thématique : *Barbarie: Regards et Gestes d'Artistes*.

Comment aujourd'hui des artistes s'emparent-ils de l'actualité ?

Comment se confrontent-ils à l'histoire ?

Comment abordent-ils la question de la violence totalitaire ?

Les artistes ont-ils un rôle à tenir dans le travail de mémoire ?

Sont-ils capables de l'interroger ?

Quels risques prennent-ils ?

Comment participent-ils à la dénonciation de la barbarie ?

[...] Ce travail entre Confluences et le Collectif 12 doit être l'occasion de faire circuler les œuvres, les artistes et les publics. C'est le pari que nous tenterons en associant nos deux structures. Certaines manifestations sont prévues dans les deux lieux, d'autres se donneront à voir spécifiquement à Confluences ou au Collectif 12. Pour certains événements nous prévoyons la mise à disposition de bus permettant au public parisien de se rendre à Mantes la Jolie et inversement. »¹

La présentation des lectures organisées dans le cadre du festival est plus explicite encore :

« Ecrire, raconter, dire la guerre, les armes, la souffrance, la peur, les luttes, la vie, la mort. Répondre à la violence par les mots, ouvrir les yeux du monde, laisser une trace indélébile aux générations futures, témoigner pour ne plus voir cela. Telle est la démarche de bon nombre d'écrivains qui combattent à leur manière ce chaos, ce fléau qu'est la barbarie. »²

« Chaos », « fléau », la barbarie est ici posée comme un mal profondément enraciné, mais aussi comme un mal moral davantage que politique. Plus généralement, nombre d'essais parus durant la décennie 1990, qui s'assignent pour tâche de dire le monde contemporain, font un usage philosophique voire métaphorique du terme. Cette focalisation sur la barbarie pose une série de questions, d'une part concernant la définition de la politique qu'elle soutient, d'autre part sur la conception de la mission politique de l'artiste. Le terme de barbarie suggère qu'au-delà de différentes incarnations, il s'agit toujours d'un mal identique. Il ne s'agit donc pas de se battre contre tel ou tel adversaire politique, mais de combattre, à travers eux, un ennemi plus global, et moral, Adversaire en tant que ce terme désigne le Malin. Et le combat se mène au prix d'une caricature parfois contre-productive des adversaires. Ce fut le cas avec Milosevic, comparé à Hitler, au risque que ce nivellement par l'extrême des

¹ Programme *Barbarie : regards et gestes d'artistes*, événement pluridisciplinaire organisé par Confluence et le Collectif 12, du 10 janvier au 25 février 2005.

² *Idem*.

individus et des situations ne permette pas de comprendre la complexité d'une situation politique donnée, et aboutisse à une perception faussée et à une réponse inadaptée. L'autre question soulevée par cette focalisation sur la barbarie touche au rôle qu'elle confère à l'artiste.

iv. Les deux témoins et le théâtre humanitaire.

Ce statut ne fait pas l'unanimité, et il nous paraît important, avant même de l'aborder dans son détail, de mentionner la critique formulée entre autres par Yan Ciret. En effet, pour extrême qu'elle paraisse, elle n'en constitue pas moins une mise en garde qu'il importe de prendre en compte, contre les dangers d'un théâtre qui découplerait la dénonciation émotive de toute critique véritablement politique :

« Le théâtre et l'art en général sont en train de devenir des agents de falsification. Falsification esthétique de la révolte, falsification de la vérité, falsification politique, falsification de toute pensée contradictoire. A quoi le théâtre a-t-il cédé ? A tout semble-t-il, et sans condition : reddition [...] face à l'humanitaire qui est devenu par excellence la forme théâtrale politiquement correcte la plus courante aujourd'hui, faite de dénonciations faciles ou lâchement sentimentales et d'aveuglement face au processus de destruction du théâtre par ceux-là même qui l'entretiennent dans ce que François Tanguy appelle "l'hypnose compassionnelle." [...] Nous n'avons plus affaire qu'à des spectacles de témoins – témoignages tous plus nobles, plus sensibles les uns que les autres, sur la guerre, la purification ethnique, le sida. Mais qui se rend compte ici qu'il n'y a pas pire qu'un témoin ? [...] L'artiste-témoin [...], subventionné par tout ce que ce pays compte de Sénat, de Parlement, de Ministère, n'a de cesse de prendre en otage, avec l'arrogance du nanti qui le caractérise, toute la misère du monde, puis de se promener sur les charniers comme un touriste en enfer, qui se permettrait la main sur le cœur, de tenir l'orgueil de sa juste conscience en lieu et place du travail d'analyse, du démontage patient et plein d'humilité, des processus de mort et d'humiliation à l'œuvre. »¹

Au-delà de la bonne conscience, ce que Y. Ciret attaque, à travers la figure de l'artiste-témoin et non plus juge, c'est en définitive le « sensationnalisme de l'inacceptable » que dénonce également M. Gauchet.² C'est, en d'autres termes, à la fois la « compassion » que Boltanski oppose à la « politique de la pitié », mais aussi le risque que contient en germe cette politique de la pitié, dans la mesure où l'émotion est une arme qui peut facilement non pas se retourner contre elle-même, mais se rouler en boule, sans déboucher sur autre chose qu'elle-même :

¹ Yan Ciret, « Le théâtre au risque du spectacle », in *Chroniques de la scène monde, op. cit.*, p. 50.

² Marcel Gauchet, « Quand les droits de l'homme deviennent une politique », in *La Démocratie contre elle-même, op. cit.*, p. 361.

« Restent seuls l'indignation à l'état brut, le travail humanitaire et la souffrance mise en spectacle et, surtout depuis les grèves de décembre 1995, des actions centrées sur des causes spécifiques (le logement, les sans-papiers...) auxquelles il manque encore [...] des modèles d'analyse renouvelés et une utopie sociale. »¹

Face à cette critique, toute la question qui se pose dans la cité du théâtre politique œcuménique tient à l'articulation entre l'émotion et la dénonciation, autrement dit à l'articulation entre la compassion pour les victimes et la colère contre les bourreaux d'une part, et de l'autre la référence aux principes qui suscitent l'émotion, avec une détermination ambiguë de la nature de ces principes, souvent plus moraux que politiques.

v. *L'artiste, témoin à charge contre la barbarie.*

La présentation du festival *Barbarie : regards et gestes d'artistes* de 2005 insiste sur le rôle de « témoin » des artistes. Ce terme présente une ambiguïté étymologique qui nous paraît capitale pour cerner la posture adoptée par les artistes de la cité du théâtre politique œcuménique. Le témoin désigne une personne « qui a vu ou entendu quelque chose, et qui peut le certifier. »² L'artiste est en ce sens témoin, quand il raconte une chose qu'il a vue, et informe les spectateurs, les informant également du sentiment que ce spectacle a suscité en lui, et tentant de leur faire partager ce sentiment. Mais il existe également une toute autre acception du terme témoin. En effet, le « martyr » désigne étymologiquement le témoin de Dieu, et par extension toute personne « qui souffre, qui meurt pour ses croyances religieuses ou politiques. »³ En ce sens, le témoignage de Yolande Mukagasana qui ouvre *Rwanda 94*⁴ met cette rescapée du génocide de 1994 à la fois en position de celle qui a vu et entendu, et qui vient informer le public et à travers lui l'opinion publique, mais aussi en position de martyr, qui a souffert dans son corps et dans sa chair.

Le témoin peut désigner celui qui n'est pas affecté directement par une situation mais se trouve impliqué en ce qu'il l'a vue et porte la parole de celui qui en a souffert, mais il peut également désigner celui qui a vécu et transmet au travers du récit de son vécu personnel des informations sur une situation politique plus vaste. Cette ambivalence traduit bien celle de la position des artistes de théâtre, qui veulent informer l'opinion publique et se mettent en

¹ Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*, op. cit., p. 27.

² *Dictionnaire de la Langue Française*, Lexis, Larousse, sous la direction de Jean Dubois, 1989, article « témoin », p. 1854.

³ *Ibid.*, p. 1116.

⁴ Marie-France Collard, Jacques Delcuvellerie, Yolande Mukagasana, Jean-Marie Piemme, Mathias Simons, *Rwanda 1994, Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*, Paris, Éditions Théâtrales, 2002.

position de relais, de porte-parole de ceux qui ont réellement souffert, mais qui souffrent indirectement et, plus exactement, veulent souffrir, paradoxalement, pour expier le fait qu'ils n'ont pas souffert de la situation dont ceux dont ils portent la parole ont été victimes. Ceci explique notamment le fait que les artistes en question s'impliquent dans des causes à distance et non dans des causes directement liées à leurs intérêts personnels ou catégoriels – et de fait l'on trouve au sein de cette cité peu de mobilisations qui pourraient apparaître comme corporatistes, ainsi pour les intermittents. Ce choix sélectif de causes purement altruistes suppose une auto-définition de sa propre position comme protégée voire privilégiée, en position de supériorité, matérielle – il s'agit d'ailleurs d'une position occupée largement par des artistes confortablement installés dans l'institution théâtrale – mais aussi morale. Et il suggère une posture christique de l'artiste, fruit d'un sentiment de responsabilité voire de culpabilité, d'ordre moral plus que politique, comme en témoigne notamment le mode d'action choisi pour lutter contre les massacres de Srebrenica.

d. Entre compassion et politique de la pitié, la grève de la faim comme instrument de lutte.

« " Il est essentiel que les artistes parviennent à sortir du symbolique " déclarait Ariane Mnouchkine, et Olivier Py ajoutait : " il y a un moment où dire, écrire, ne suffit plus. Il faut que le corps de l'artiste soit impliqué. " ¹ »²

Pour faire pression sur la communauté internationale et la France et les inciter à s'engager contre la Serbie, Ariane Mnouchkine, Olivier Py et d'autres s'engagent durant l'été 1995 dans une grève de la faim dont le statut s'avère extrêmement complexe. L'idée que les artistes doivent « sortir du symbolique » est à comprendre ici comme une sortie d'un engagement abstrait, car en soi, la grève de la faim constitue un acte symbolique fort. En outre, les arguments développés par elle comme par O. Py suggèrent que c'est au nom d'une responsabilité spécifique et de manière spécifique que les artistes doivent s'impliquer dans les combats de leur temps. La grève fait d'ailleurs suite à la « Déclaration d'Avignon », dont le titre même rappelait, nous l'avons vu, que les artistes parlent depuis un lieu spécifique, le Festival d'Avignon, et donc « depuis » leur statut d'artiste et non de citoyen. En outre, « le corps » de l'artiste doit être « impliqué », ce qui suggère que la mobilisation est à considérer comme une œuvre politico-artistique autonome, indépendante de l'œuvre théâtrale – des spectacles – mais pourtant liée au fait que l'individu en question est un artiste. Interrogée après le recul des années sur son acte, Ariane Mnouchkine estime que le terme « œuvre ne

¹ Olivier Py, *Le Figaro*, août 1995.

² M. Saison, *Les Théâtres du réel*, op. cit., p. 20.

veut pas seulement dire œuvre artistique » et lorsque Fabienne Pascaud lui demande : « Peut-on considérer que votre grève de la faim pour la Bosnie, à la fin de l'été 1995, était aussi une sorte d'œuvre ? », elle répond :

« N'exagérons rien. L'OTAN aurait quand même finalement agi sans la grève de cinq pauvres théâtraux! Et puis c'est beaucoup plus facile de faire la grève de la faim trente jours à la Cartoucherie, suivis comme nous l'étions par des médecins, que dans une prison turque où vous savez qu'on va vous laisser devenir aveugle, puis crever. Lors du Festival d'Avignon 1995, les metteurs en scène François Tanguy, Olivier Py, le chorégraphe Maguy Marin, Emmanuel de Véricourt et moi-même avons signé ce que l'on a appelé la *Déclaration d'Avignon* pour que le gouvernement français contribue à mettre un terme à la purification ethnique et à défendre l'intégrité de la Bosnie. [...] Cela voulait dire quoi ? Cela voulait dire que des artistes, des intellectuels, d'habitude fervents apôtres de la non-agression, demandaient, réclamaient que des soldats européens aillent tuer des Serbes et risquer leur vie pour arrêter le massacre des civils Bosniaques. On ne pouvait décemment pas signer un texte pareil et partir se dorer tranquillement à la plage. Nous décidons d'engager début août une grève de la faim. C'était la seule façon dont nous pouvions accompagner notre engagement moral d'un peu d'engagement charnel. On a tenu trente jours. Jusqu'à ce que l'Otan attaque. Sinon, jusqu'où serait-on allés ? Ce serait très malhonnête de dire jusqu'à la mort. Mais assez loin, je crois. Au moins pour ne pas être ridicules. »¹

Pour A. Mnouchkine, même lorsqu'ils entendent s'impliquer de la manière la plus radicale, les conditions de vie des artistes demeurent privilégiées, en comparaison de celles des victimes qu'ils veulent représenter, ou en tous les cas dont ils entendent porter les revendications. D'autre part, leur grève de la faim a pour caractéristique que les grévistes ne se battent pas pour leur propre survie, et ne sont pas directement impliqués dans la situation qu'ils dénoncent et contre laquelle ils mettent leur corps en jeu. Pour mieux appréhender les enjeux de leur geste, il importe de se pencher au préalable sur ceux de la grève de la faim comme mode d'action politique.

i. La grève de la faim, outil des sans-voix et preuve de l'implication des porte-parole.

En France, ce mode de lutte s'est développé dans les années 1960 chez les prisonniers algériens et il a ensuite été souvent employé dans les années 1970 par les immigrés, mais aussi par l'extrême gauche. Deux formes de grève de la faim sont donc à distinguer, celle dont l'acteur est également la victime de ce qu'il dénonce, et celle dont l'acteur a été préalablement le spectateur d'une souffrance infligée à un autre. Dans ce cas le modèle est celui du jeûne gandhien, démarche de type « individuel, temporaire, et d'inspiration sinon religieuse, du moins non-violente. Il engage souvent des personnalités morales qui se font souffrir par exemplarité, pour éveiller les consciences. C'est la démarche du père Delorme,

¹ A. Mnouchkine, *L'art au présent*, op. cit., p. 99.

par exemple, au début des années 70, qui jeûne par solidarité avec les victimes des inondations au Bangladesh, ou celle de l'Abbé Pierre. C'est aussi celle, par extension, des militants non-violents, comme Lanza del Vasto, un des importateurs du répertoire gandhien en France, ou Louis Lecoin, qui réclame un statut pour les objecteurs de conscience. »¹

Revenue en force dans les années 1990, la grève de la faim est très souvent l'arme des causes perdues, dont le gréviste pense qu'elles n'auraient aucune chance d'être discutées et débattues dans l'espace public sans le coup de force que constitue la grève de la faim. En ce sens la grève de la faim entamée par les artistes de théâtre en août 1995 paraît assez conforme au contexte habituel des grèves de la faim. En revanche, la comparaison est plus étonnante si l'on s'intéresse maintenant aux acteurs impliqués. La grève de la faim telle qu'elle se pratique dans les années 1990 est le plus souvent l'arme des plus démunis, qui se sentent comme « demi-citoyens » pour J. Siméant², et une arme de gens qui ne maîtrisent pas l'éloquence verbale. Or les artistes occupent une place de choix dans l'espace public comme citoyens et comme orateurs. Le choix de leur mode d'action ne s'explique en fait que si l'on considère qu'ils prennent absolument fait et cause pour les plus démunis, jusqu'à rendre leur corps transitif à la souffrance de ces victimes, à s'en faire le réceptacle. Certes, la grève de la faim consiste toujours dans une mise en scène théâtralisée de la violence subie, et le choix de cette forme d'action politique par des artistes de théâtre s'explique assez facilement par son caractère spectaculaire. Mais en l'occurrence, il s'agit en outre d'une violence subie par procuration par les artistes, qui, de spectateurs de la souffrance de la population civile de Sebrenica deviennent, davantage que des porte-parole, des caisses de résonance de cette souffrance. Les artistes se situent de cette manière dans la compassion pure et, ne pouvant, du fait de l'éloignement géographique, souffrir avec ceux qui souffrent, ils tentent de souffrir « comme » eux.

ii. La grève de la faim des artistes : outil de lutte politique, expiation morale ou œuvre artistique ?

Cette volonté des artistes peut s'interpréter comme une forme concrète d'expiation, comme l'expression d'une culpabilité, ressentie par les artistes spectateurs d'une souffrance qui leur apparaît injuste. Le sentiment de culpabilité peut avoir plusieurs origines : le fait que les artistes ne s'estiment pas meilleurs que ceux qui souffrent alors qu'ils ne subissent, eux,

¹ Johanna Siméant, « Brûler ses vaisseaux. Sur la grève de la faim », entretien réalisé par Stany Grelet, *Vacarme*, n° 18, hiver 2002.

² Johanna Siméant, « L'efficacité des corps souffrants : le recours aux grèves de la faim en France », *Sociétés Contemporaines*, n°31, 1998, pp. 59-85.

aucune injustice ; le fait qu'ils se sentent complices des bourreaux parce qu'ils jugent le gouvernement qui est censé les représenter complice ; le fait qu'ils se sentent coupables parce qu'ils ont une très haute opinion de leur devoir moral et s'estiment comptables des erreurs ou des ignominies commises par la société voire par l'humanité, à moins qu'ils ne s'estiment responsables parce que le massacre est la preuve qu'ils ont échoué dans leur mission d'« éveilleurs des consciences ». S'il paraît difficile de trancher avec certitude entre ces multiples causes, qui sans doute ont toutes agi à un degré divers, il est en revanche aisé de voir dans l'engagement pour les bosniaques une dimension christique, hypothèse que renforcent la foi revendiquée par certains artistes (Olivier Py et Ariane Mnouchkine) et le titre de certaines pièces écrites après la guerre (*Requiem pour Sebrenica, Le Diable en partage*.) Le choix de la grève de la faim comme action politique est exemplaire de cette volonté de souffrir avec, et incite à s'interroger sur les enjeux de la compassion. La supériorité en terme de bonheur des uns – en l'occurrence les artistes – par rapport aux autres, va être en quelque sorte compensée temporairement par la souffrance que vont volontairement s'infliger les artistes. Cette volonté ne peut-elle s'interpréter comme une forme concrète d'expiation d'une culpabilité ressentie précisément parce que cette supériorité est vécue comme injuste ? En tous les cas, la dimension christique est évidente, et cohérente avec la foi religieuse de certains des artistes impliqués. Mais, au-delà de la dimension de compassion, l'on peut bel et bien considérer cet acte dans le cadre de la politique de la pitié, dans la mesure où il y a également montée en généralité et référence à des principes de justice, et recours à l'éloquence verbale. En outre, cette grève de la faim constitue une intervention directe dans le champ politique, et a fonctionné comme un outil de pression destiné faire céder le pouvoir politique, en l'occurrence pour obtenir l'envoi des troupes de l'OTAN contre la Serbie. Les artistes utilisent leur position dans l'espace public, obtenue du fait qu'ils sont reconnus en tant qu'artistes, pour intervenir dans le champ politique. En ce sens, A. Mnouchkine et O. Py se positionnent de fait en tant qu'intellectuels, au sens que ce terme a pris son sens depuis l'affaire Dreyfus. De plus, on note une référence implicite à l'universalisme et à un optimisme anthropologique né au siècle des Lumières, comme le rappelle L. Boltanski :

« L'idéalisme moral [...] a, en réaction aux constructions pessimistes de la nature humaine [...] et peut-être aussi, contre la représentation puritaine d'un monde abandonné par la grâce, entrepris de constituer la bienveillance en tant que faculté de l'esprit humain et même, dans les versions les plus radicales, en tant qu'expression la plus manifeste de ce qui fait l'humanité des êtres humains. »¹ Et le

¹ L. Boltanski, *La Souffrance à distance, op. cit.*, p. 146.

spectacle de la souffrance est « l'épreuve à laquelle les individus doivent être affrontés pour pouvoir éprouver leur humanité. »¹

C'est du fait de cette articulation que la « politique de la pitié » nous paraît emblématique du type d'engagement spécifique à la cité du théâtre politique œcuménique. La volonté de mettre en jeu et en danger son corps n'est pas uniquement un acte de solidarité morale, et devient un acte politique parce que cette volonté de souffrir à la place de ceux qui souffrent au loin, de se faire la caisse de résonance de cette souffrance, constitue le meilleur moyen de faire entendre cette souffrance en France et donc, potentiellement, le meilleur moyen d'y mettre un terme. L'acte moral devient action politique dans la mesure où il est médiatisé et devient une pression à l'égard du gouvernement, parce qu'il introduit dans le face à face un troisième actant, le spectateur qu'est l'ensemble de la société, l'opinion publique, qui par la médiatisation devient le juge de la réaction de l'autorité publique. **L'artiste se fait victime parmi les victimes, et place de fait la puissance publique en position de bourreau.** La dénonciation que mettent en œuvre les artistes dans le cas de la guerre en ex-Yougoslavie est en effet une accusation double : accusation des bourreaux directs des victimes, et accusation du gouvernement français, à qui ils demandent de réagir pour mettre un terme à ce qu'ils considèrent comme de la complaisance voire de la complicité passive. Le fait de rester spectateur de la souffrance de la population civile de Srebrenica, c'est aussi rester spectateur d'un massacre commis par des bourreaux. C'est donc se rendre à la fois coupable de non assistance à personnes en danger et de complicité de crime. Et l'accusation touche potentiellement par ricochet l'ensemble de l'opinion, spectatrice à la fois des massacres (par écran interposé) et de l'action des artistes qui rapproche l'écho de cette souffrance lointaine. Si les artistes, qui étaient spectateurs, agissent, pourquoi n'agissons-nous pas ? C'est cette double accusation qui constitue en fait le centre de la dénonciation puisque c'est à cet endroit que les artistes veulent agir. Dans un pays démocratique, où l'espace public est pour ainsi dire saturé de dénonciation, puisque celle-ci est autorisée par le pouvoir, la démarche même est facilement critiquée pour son manque d'efficacité et pour son caractère « facile », qui ne coûte pas grand chose à la personne qui s'engage. La grève de la faim permet d'éviter du même coup les deux critiques. Elle constitue un « acte d'engagement moral respectable », témoignant d'un engagement authentique et d'une implication forte. Et la violence très forte qu'elle contient, outre qu'elle manifeste et constitue cet engagement authentique, permet de rendre cet acte très visible dans l'espace public, tout en restant dans la légalité, puisque la violence est tournée contre soi et non contre autrui. La grève de la faim constitue donc également un acte politique efficace, et dont les enjeux sont évidents pour les artistes,

¹ *Ibid.*, pp. 146-147.

puisqu'il fait jouer à plein l'existence d'un spectacle et de spectateurs. La guerre en ex-Yougoslavie a incité les artistes à renouer avec l'engagement politique et avec la figure de l'intellectuel, mise à mal depuis les années 1970 et plus encore après 1989, par l'effondrement de l'idéologie et du projet critique marxiste puis par l'effondrement du bloc communiste. A ce projet critique global succède un engagement qui se construit sur la référence aux valeurs républicaines héritées des Lumières, et singulièrement à l'idéal des Droits de l'homme. Cet engagement se fait plus moral que politique, c'est-à-dire qu'il se fait au nom de valeurs et contre des adversaires qui ressortissent à des catégories morales (le bien, le mal, les bons, les mauvais) et à une axiologie relativement manichéenne. En conséquence, **l'engagement se fait sur un double mode qui pourrait paraître paradoxal – entre implication physique immédiate et inscription dans une symbolique abstraite – qui a pour cohérence l'évacuation du raisonnement politique, ce qui lui permet de faire l'impasse sur l'inscription dans un projet critique global.** L'implication dans la guerre en ex-Yougoslavie peut ainsi être considérée comme le point origine de la politique de la pitié spécifiquement à l'œuvre dans la cité du théâtre politique œcuménique telle qu'elle se dessine depuis 1989, et elle inaugure une série de combats dont le soutien aux Sans-Papiers constitue un autre exemple.

3. L'engagement civique et non militant d'artistes en réponse au spectacle de la misère. Le Théâtre du Soleil comme archétype.

L'arme politique qu'est la grève de la faim est revenue en force dans les années 1990, dans le combat des sans papiers, dans lequel les artistes dont il a été question ici vont précisément s'engager. Mais ils ne vont pas ici faire eux-même grève, parce que les victimes sont présentes, et n'ont pas besoin de représentants. Les artistes vont dans ce cas « simplement » apporter leur soutien aux victimes devenues les acteurs politiques dénonçant l'injustice dont ils sont victimes et dont l'Etat est jugé coupable. Ils mènent une lutte commune avec les sans-papiers, la distance géographique est donc abolie, mettant en relief la distance de condition qui les sépare. La réunion ponctuelle se fait sur un objectif commun, qui concerne concrètement une partie des personnes rassemblées (empêcher que les sans-papiers ne soient chassés), mais qui concerne, sur le plan des principes, l'ensemble des personnes rassemblées, et plus largement l'ensemble de la communauté. L'enjeu est d'ailleurs de conférer une publicité à cette question et les artistes usent de leur notoriété pour cela. S'agit-il de publicité au sens de médiatisation, ou de publicité au sens de faire accéder la question à la dignité du débat public, politique ? L'ambiguïté tient au fait que la

« communauté » dont il est question ne saurait être la communauté civique, puisque précisément les sans-papiers ne sont pas des citoyens français. La lutte est menée au nom d'un principe moral, selon lequel il existe des droits de la personne humaine et ce principe moral vient contredire dans le cas précis le droit français, puisque les immigrés en question sont en situation irrégulière, autrement dit hors-la-loi. Prenant fait et cause pour les sans-papiers, les artistes font prévaloir le droit naturel sur le droit positif, les droits de l'homme sur ceux du citoyen, et plus encore la déclaration des droits de l'homme sur le code pénal.

a. L'engagement d'artistes citoyens pour la cause des « Sans » depuis 1994.

Le « mouvement des sans »¹ agrège diverses associations apparues au début des années 1990, parmi lesquelles DAL, Droits Devant !, Agir ensemble contre le chômage (AC). Ces associations réunissent des groupes considérés comme exclus à divers titres, immigrés et clandestins, chômeurs, etc. Autrement dit, des « sans » : sans papiers, sans logement, sans travail, sans droits. Leurs actions sont le plus souvent coordonnées, et à forte charge symbolique. En 1994, ils occupent un immeuble vacant avec plusieurs associations rue du Dragon à Paris, puis ils généralisent l'action en 1995 et occupent des églises, notamment l'église Saint Bernard l'été 1996. De tels coups de force sont possibles aussi parce que ces mouvements bénéficient de soutiens parmi les militants politiques et syndicaux, et parmi les intellectuels ainsi que parmi les artistes, acteurs de cinéma (Emmanuelle Béart) mais aussi hommes et femmes de théâtre. La compagnie de théâtre militant Jolie Môme édite même un CD contenant *L'hymne des Sans papiers*, des artistes reconnus comme Olivier Py, Ariane Mnouchkine participent à l'occupation, plus tard Stanislas Nordey accueillera une opération massive de parrainage de Sans-Papiers au Théâtre Gérard Philippe. La lutte va être radicalisée à mesure que le gouvernement – de droite – va durcir sa politique contre l'immigration, notamment avec la loi Debré. Ici encore, l'action des artistes les assimile à la figure de l'intellectuel engagé et les place comme interlocuteur polémique du pouvoir en place, comme le précise un article du *Monde* :

« L'appel à "désobéir" aux lois sur l'immigration, lancé mardi 11 février par cinquante-neuf cinéastes (*Le Monde* du 12 février), rencontre chaque jour de nouveaux échos. Famille après famille, les artistes et intellectuels viennent à leur tour réclamer leur mise en examen pour "aide au séjour irrégulier" et invitent leurs "concitoyens" à refuser des lois qu'ils qualifient d'"inhumaines." »

¹ Daniel Mouchard, « Le creuset de la mobilisation anti-AMI de 1998 », in Eric Agrikoliansky, Olivier Fillieule, Nonna Meyer (sous la direction de), *Altermondialisme, la longue histoire d'une nouvelle cause*, Paris, Flammarion, 2005, pp. 317-337.

Jeudi matin, 155 écrivains avaient pris le relais des réalisateurs (*Le Monde* du 14 février). L'après-midi même, les metteurs en scène et comédiens de théâtre sont entrés dans la danse. Soixante-cinq d'entre eux, parmi lesquels Philippe Adrien, Didier Bezace, Jorge Lavelli, Ariane Mnouchkine, Stanislas Nordey et Jean-Pierre Vincent, ont signé l'appel. Des universitaires, des médecins, des musiciens, des architectes s'apprêtent à en faire autant. La liste des cinéastes s'est, elle, enrichie de 80 nouveaux noms, dont Anémone, Bernard Giraudeau et Yves Robert. Les réactions abondent, elles aussi. Le Parti socialiste est sorti de sa réserve pour "saluer", par la voix de son secrétaire chargé de la culture et des médias, Frédérique Bredin, "la mobilisation de nombreux créateurs et artistes contre le projet de loi Debré sur l'immigration." "La lutte contre le Front national ne se conduit pas en édictant des lois de circonstance qui contreviennent gravement aux valeurs de la République", a-t-elle ajouté. De son côté, le Syndicat des avocats de France (SAF, gauche) estime qu'"en appelant à la désobéissance, nos artistes travaillent sur la mémoire de notre histoire. "

Mais ce sont surtout les adversaires de cet appel qui ont fait entendre leur voix. Après ses collègues de la justice, de la culture et de la ville, le ministre de l'éducation nationale, François Bayrou, en a dénoncé l'esprit en estimant qu' "on ne peut pas être à la fois contre le Front national et pour l'immigration clandestine". L'association professionnelle des magistrats (APM, droite) dénonce "cette manifestation irresponsable de personnes totalement coupées des réalités." Enfin, trois députés, membres de la commission parlementaire sur l'immigration clandestine, ont condamné cette initiative. Raoul Béteille (RPR, Seine-Saint-Denis) y voit le geste d'"éternels pétitionnaires de la gauche et de l'extrême gauche", Jacques Myard (RPR, Yvelines) l'action d'"apprentis-sorciers" et Gérard Léonard (RPR, Meurthe-et-Moselle), une attitude "irresponsable. "

Le maire (UDF, FD) d'Épernay, Bernard Stasi, tout en "n'approuv[ant] pas" l'appel, considère, de son côté, que "le rôle des intellectuels et des artistes, c'est parfois d'aller trop loin. " Il invite par ailleurs le gouvernement à retirer les dispositions "choquantes" de la loi Debré. »¹

Les artistes ne s'estiment aucunement visés par les mesures, et agissent donc en l'occurrence au nom d'une empathie. Il ne s'agit pas exactement non plus de solidarité, et la référence à la politique de la pitié s'avère ici encore opérante dans la mesure où les artistes agissent au nom de leur supériorité en terme de bonheur sur les victimes. Leur engagement présente donc une dimension à la fois désintéressée et émotionnelle, et les problèmes politiques et matériels posés par la régularisation de tous les sans-papiers doivent céder selon eux devant le scandale de la misère et l'enjeu symbolique d'une telle revendication. Interrogée sur la solution qu'elle proposerait pour résoudre le problème des sans-papiers, A. Mnouchkine répond :

« Je ne sais pas. Mais la chercher, au moins ! Une vraie conférence internationale sur les migrations, par exemple. Pas une conjuration honteuse, hâtive et dérisoire pour les interdire. Si on commençait par se mettre à leur place ? C'est ce que veut faire le théâtre. »²

¹ Nathaniel Herzberg, « De nouveaux métiers rejoignent l'appel à désobéir aux lois sur l'immigration », *Le Monde*, 15 février 1997.

² A. Mnouchkine, *L'art au présent, op. cit.*, p. 64.

« C'est un des graves symptômes de la maladie de notre siècle. Et la façon dont la société (européenne) y répondra déterminera notre histoire. »¹

« Ces fugitifs qui arrivent, comme autrefois arrivaient les Suppliants, et qui demandent asile. Et ils se heurtent à des critères d'admission qui ne sont rien d'autre désormais que des critères d'exclusion. »²

On retrouve sans surprise chez A. Mnouchkine au sujet des Sans-Papiers, des références et des valeurs identiques à celles invoquées à l'occasion de la guerre en ex-Yougoslavie, qu'il s'agisse de la référence au cadre de l'Europe, de la foi dans les pouvoirs du théâtre, ou encore de références symboliques chrétiennes. Pour brosser le portrait de l'artiste en citoyen engagé tel qu'il se dessine dans la cité du théâtre politique œcuménique, une focalisation sur le cas archétypal du théâtre du Soleil nous paraît ainsi judicieuse pour plusieurs raisons. La première tient à l'aura unique dont bénéficie cette troupe et particulièrement Ariane Mnouchkine, considérée par beaucoup comme la « fille spirituelle de Vilar »³, et qui reconnaît espérer être « dans la lignée »⁴ de celui dont les textes ont nourri sa pratique et sa vision du théâtre. La seconde raison tient à la permanence et à la spécificité de son engagement au cours de notre période, rythmé par différentes mobilisations spécifiques, en 1989 – avec la commémoration de 1789 comme célébration des droits de l'homme, en 1995 – la grève de la faim pour la Yougoslavie au nom des droits de l'homme – en 1994-1996 – le soutien aux Sans-Papiers – puis le soutien aux réfugiés à Sangatte en 2002-2003, mais marqué aussi par une rupture avec sa conception antérieure de l'engagement politique. **En outre, l'engagement de la directrice et de la troupe du Théâtre du Soleil est triple, puisqu'il est manifeste dans le discours et les prises de position publiques, mais également dans l'implication directe pour des causes, et enfin par le biais de spectacles, tels *Et soudain des Nuits d'éveil* en 1997 et *Le Dernier Caravansérail. Odyssées* en 2003.**

b. Un engagement moral davantage que politique.

La lutte de la troupe du Soleil et de sa directrice pour différentes causes ne faiblit pas au cours des années 1990, et prend des formes multiples. Après la grève de la faim au service de la Bosnie, le Théâtre du Soleil se voue en 1996 à la cause des sans papiers, d'abord en participant à l'occupation de l'Eglise Saint-Bernard, puis en accueillant les sans papiers à la Cartoucherie, comme se le rappelle A. Mnouchkine :

¹ *Ibid.*, p. 57.

² *Ibid.* pp. 60-61.

³ Fabienne Pascaud, in *L'Art au présent, op. cit.*, p. 82.

⁴ A. Mnouchkine, *ibid.*, p. 82.

« Léon Schwarzenberg me téléphone un soir de juin : "Ariane, est-ce que vous pouvez accueillir 382 sans-papiers pour quelques jours ? Nous ne savons plus où aller, à quels saints nous vouer. - Quand ? " Il répond :

"Ce soir ! Demain au plus tard !" C'était Léon. Il arrive aussitôt. Nous parlons. Le lendemain, l'exode était là. Nous jouions *Tartuffe*. Ils sont d'abord restés un mois. Ensuite, deux mois durant, ils ont occupé l'Eglise Saint-Bernard. Lorsqu'ils ont su qu'on allait les en expulser, nous sommes allés coucher là-bas pendant huit jours pour les soutenir. [...] Et puis il y a eu le coup de la fameuse hache sur la fameuse porte, ordonné par le fameux Juppé. On nous a tous fichus dehors. Re-exode, ils sont revenus ici. Ce n'était pas toujours sans problèmes ! [...] La Cartoucherie ne devait pas être un lieu d'affrontement, c'était un abri, un sanctuaire où ils pouvaient se requinquer, élaborer des stratégies. Une fois prêts, ils repartiraient au combat. Certains m'en ont voulu, qui voulaient aller au clash. »¹

Le théâtre du Soleil revendique donc une aide spécifique, en forme de soutien protecteur plus que de participation directe au conflit. Si Ariane Mnouchkine est là, c'est en tant que relais médiatique. La citation qui précède témoigne une fois encore d'une modalité spécifique non seulement de l'aide, mais également de l'appréhension du problème des sans papiers. En témoigne le vocabulaire biblique, à la fois religieux et mythique – la notion d'« exode », la métaphore du théâtre de la Cartoucherie comme « sanctuaire ». Pour Mnouchkine, les sans papiers sont à la fois des personnes dans l'Histoire et les personnages d'une histoire, et c'est à ce double titre qu'elle les considère et se mobilise pour eux. Il s'agit donc toujours d'une approche plus symbolique que politique.

i. L'engagement ponctuel et moral de l'artiste : contre la figure du militant.

Les différentes causes pour lesquelles la directrice du Soleil et sa troupe se sont mobilisées depuis la fin des années 1970 ont deux points communs, d'une part la focalisation sur la double dimension réelle et symbolique – mythique – de la cause et de ses protagonistes, et d'autre part son inscription dans un clivage axiologique et non politique. Le point origine de ce type d'engagement se trouve en 1979, quand Mnouchkine crée avec Claude Lelouch l'AIDA (Association Internationale de Défense des Artistes victimes de la répression dans le monde). A l'origine il s'agit de défendre le Théâtre Aleph au Chili, victime de l'oppression de Pinochet, mais cette association perdure jusqu'à aujourd'hui, bien qu'elle « change de terrain »², au gré des « terribles transhumances de la tyrannie »³. Cette tyrannie est précisément décrite comme une entité morale : « Il faut bien que le Mal s'incarne

¹ *Ibid*, p. 101.

² *Ibid.*, p. 96.

³ *Idem*.

parfois. »¹ Distinguer le bien du mal, telle est la tâche que s'assigne donc A. Mnouchkine, et « ce n'est pas toujours si compliqué que ça ! Et c'est pervers de ne jamais vouloir faire la différence. »² D'une part il s'agit de se mobiliser prioritairement au nom de la culture, et de la liberté d'expression, et donc en faveur des artistes. Et d'autre part, les enjeux de la lutte sont appréhendés en termes moraux et non politiques. Ariane Mnouchkine dresse le portrait d'une mystique de l'engagement, fondé sur des principes moraux irréfutables et universels. En conséquence, elle refuse d'endosser l'habit de la militante, évoquant avec une grande lucidité la part d'instrumentalisation réciproque des artistes et des militants, en tous les cas la spécificité de l'engagement des premiers vis-à-vis des seconds :

« Que peuvent penser de nos actions les vrais militants ? Ceux qui s'occupent des Sans papiers, par exemple, quotidiennement, depuis cinq ans ? Nous, on vient nous chercher quand on a besoin de quelque chose qui brille un peu. Lorsque dans une manifestation, certains viennent me dire : « Allez, Ariane, venez devant ! Je sais trop bien l'image que ça donne, « être devant ». Ca fait : je confisque la manif. Ceux qui doivent être devant sont ceux qui assument la cause vingt-quatre heures sur vingt-quatre, pendant des années. Alors, moi, je préfère être parmi eux. Si les gens qui me connaissent et ont de l'estime pour moi voient que je suis là, et que cela les réconforte de me voir avec eux dans la manifestation, cela suffit. Je n'ai pas besoin d'être mise en avant. Et quand ça m'arrange, en plus ! Parce que, après tout, mes engagements, je les honore quand ça m'arrange ! Zola n'a pas caché que s'il avait été en train d'écrire un livre quand on est venu le chercher pour sauver un officier juif nommé Dreyfus, il ne serait pas engagé et n'aurait pas écrit *J'accuse*. Il est honnête. Et parle, là, au nom de tous les artistes. D'ailleurs les militants expérimentés le savent. Ils ne nous en veulent pas quand nous leur disons : « Ecoute, là, je ne peux pas, je répète. » Ils savent qu'ils peuvent compter sur nous, mais pas tout le temps. »³

La distance avec le militantisme s'explique par la volonté de dissocier l'œuvre artistique de l'action politique éventuelle et ponctuelle des artistes, et de marquer la prééminence de la première sur la seconde – et par là même, de marquer la différence avec les « vrais » militants. Et A. Mnouchkine paraît valoriser à l'inverse l'engagement au quotidien de militants. Mais cette distance exprime également un désaccord idéologique du Soleil avec nombre de militants politiques. Ainsi, revenant avec le filtre des années sur les premières heures de la compagnie dans les années 1970 et sur les tentations de l'engagement partisan, au PC ou avec les Maos, A. Mnouchkine explique :

« Personne d'inscrit nulle part. Mais nous aurions pu devenir maoïstes. Heureusement, les maos sont venus, un soir, faire une « intervention » au théâtre. Et donc, nous ne sommes pas devenus maoïstes. S'ils étaient comme ça à Paris, qu'est-ce que ce devait être à Pékin ! [...] [C'était] pendant *L'Age d'or*,

¹ *Ibid.*, p. 76.

² *Ibid.*, p. 96.

³ *Ibid.*, p. 99.

en 1975. C'était *Foudre*, un groupe d'intervention culturelle, émanation d'un groupuscule d'alors, dirigé par Alain Badiou. A la fin de la représentation, ils commencent à vociférer que le spectacle ne représente pas assez le peuple, la classe ouvrière, etc. Mais il y avait justement tout un autobus d'un comité d'entreprise, arrivé de Sochaux, je crois. Ce n'est pas toujours le cas, il faut l'avouer, mais là [...] il y avait cinquante-cinq ouvriers dans la salle. Des vrais. Des cégétistes probablement. Du coup, nous, nous n'avons rien eu à faire. Nous avons juste assisté au match, ravis, comme vous pouvez l'imaginer. Tout a volé en éclats, la présomption, la suffisance, la virtuosité argumentaire. Mais s'ils n'avaient pas été là, dans la salle, ces ouvriers, [...] certains d'entre nous auraient pu devenir maoïstes. Au fond, toute cette époque a été une suite d'erreurs de jeunesse évitées de justesse. »¹

A. Mnouchkine va plus loin encore, estimant que, parce qu'il est né avant 1968², le Soleil a eu la chance d'éviter de se fonder sur le leurre de l'idéologie, à laquelle elle oppose l'idéal :

« - Pourquoi cette date butoir de 1968 ?

- Parce que, peut-être, alors, nous aurions fondé le Théâtre du Soleil par **idéologie** [³], alors que là nous l'avons fondé par engagement **idéaliste**. [⁴] On nous dit toujours : " Vous êtes nés autour de 1968. " Et chaque fois je réponds : " Mais non, nous sommes nés bien avant !" »⁵

Cette volonté d'évacuer dès l'origine de la troupe toute référence au militantisme témoigne de la défiance absolue d'une artiste qui a « toujours eu du mal à accepter la simplification obligée de tout militantisme »⁶, et qui estime que « le discours idéologique, ça va un peu, mais, au détour d'une phrase, surgit une formule qui [lui] assèche le cœur. »⁷ Opposant à son histoire réelle une origine rêvée, A. Mnouchkine préfère insister sur la filiation avec la décentralisation d'après guerre, fraternelle et universaliste :

« Nous sommes nés de là, dans cet esprit d'après guerre, de ces gens qui pensaient à la paix après la victoire. Qui croyaient qu'une fois sortis de l'enfer, nous allions devenir la société la plus fraternelle, la plus cultivée, la plus partageuse et la plus juste. » [...] Mais cet idéalisme là a vite été traité comme une obscénité par les idéologues de tout poil. »⁸

C'est pour cette raison que, assumant le fait d'avoir une fonction et une parole publique spécifiques, et fortes, A. Mnouchkine refuse d'utiliser ce porte-voix pour des causes partisans, jugées idéologiques, c'est-à-dire non nobles.

¹ *Ibid.*, p. 28.

² Ariane Mnouchkine a créé l'ATEP (Association Théâtrale des Etudiants de Paris) en 1959, et c'est de cette association qu'est né la coopérative ouvrière Théâtre du Soleil en 1964.

³ C'est nous qui soulignons.

⁴ C'est nous qui soulignons.

⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁶ *Ibid.* p. 107.

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibid.*, p. 27.

ii. *L'engagement comme rejet de la lutte corporatiste.*

Cette conception passe également par l'implication préférentielle non seulement dans des causes morales plus que politiques, mais aussi dans des causes qui ne concernent pas de manière catégorielle les artistes. La position d'A. Mnouchkine durant le conflit des intermittents à l'été 2003 est très révélatrice de cette volonté. La directrice du Soleil s'est trouvée en position minoritaire, et très contestée, parmi les artistes, argumentant uniquement au nom de la vocation de service public et du « bien commun » quand les autres maniaient une rhétorique de type syndicaliste, jugée par A. Mnouchkine corporatiste et intéressée. A son retour d'Avignon, elle critique les conditions du vote de la grève, qui lui rappellent la mauvaise foi dont rend capable le militantisme.¹ Elle critique la décision de grève, parce qu'elle a exclu le public du débat, et qu'elle a pénalisé les artistes les plus faibles² alors que les plus nantis étaient d'autant plus extrémistes que le combat ne leur coûtait rien.³ Mais sa critique cible également, et peut-être plus fondamentalement, un comportement de privilégiés :

« La grève, en l'occurrence, était une solution paresseuse. Jouons et travaillons ! Jouons, parce que le public sera là, et travaillons avec le public. Elaborons ensemble ce fameux texte : un contrat entre une société et ses artistes. Mais un vrai contrat, honorable, réciproque, où personne ne peut tricher. Ni l'employeur, ni l'employé, ni l'Etat en se démettant de ses responsabilités "régaliennes." [...] Jusqu'ici on s'était battu pour garder une pomme pourrie. Il faudrait refaire le statut d'intermittent de telle façon que n'importe quel citoyen français, même le moins favorisé, le comprenne et l'admette. C'est vrai, il nous faut un statut différent et protecteur. Mais n'exigeons pas un conglomérat de petits privilèges. »⁴

Le rejet du militantisme témoigne en définitive à la fois de la référence à des principes moraux et non à des revendications politiques, et de la volonté de ne se battre que pour des causes dans lesquelles l'artiste n'est pas soupçonné de défendre des intérêts corporatistes. Se définissant comme l'heureux par opposition aux malheureux qui souffrent, l'artiste tel que l'incarne A. Mnouchkine n'est pas impliqué à égalité avec ceux pour lesquels il se bat. L'artiste diffère en tout point du militant, et peut se définir par contraste comme « engagé »,

¹ *Ibid.*, pp. 114-115.

² « Le " off " (" non officiel ") étant considéré comme indépendant, ne votait pas, ce dont les intéressés étaient très fâchés. Ils avaient raison. Eux perdaient tout. Ceux du " in" seraient payés, quoi qu'il arrive. Annulation ou pas. » *Ibid.*, p. 116.

³ « Certains jeunes notables de l'institution théâtrale ont pris, je trouve, une lourde responsabilité en se laissant entraîner, ou même parfois en entraînant dans cette galère des artistes, jeunes ou moins jeunes, bien moins payés, bien moins dédommagés, bref bien moins protégés qu'eux. » *Ibid.*, p. 115. A. Mnouchkine critique de même les prises de position des artistes de la Chartreuse, d'autant plus virulents qu'ils étaient « tranquillement installés dans leurs cellules, [et qu'ils] ont tranquillement continué ensuite à faire leurs lectures ». *Ibid.*, p. 116.

⁴ *Ibid.*, p. 118.

impliqué par intermittence et non par essence. Pour mieux comprendre les enjeux de cette distinction, un retour historique sur l'opposition de ces deux figures s'avère instructif.

iii. L'évolution historique de la figure de l'artiste engagé.

La figure de l'intellectuel et de l'artiste « engagé » renvoie à une figure historique et à un concept précis, comme le rappelle le spécialiste de Jean-Paul Sartre, Benoît Denis :

« L'expression littérature engagée désigne une pratique littéraire associée étroitement à la politique, aux débats qu'elle génère et aux combats qu'elle implique (un écrivain engagé, ce serait somme toute un auteur qui « fait de la politique » dans ses livres). Chacun situe également le cadre historique de l'engagement littéraire et en identifie les acteurs principaux. Il s'est développé de part et d'autre de la Seconde Guerre, et est souvent associé à l'essor du communisme, dont beaucoup d'écrivains furent les « compagnons de route », et trouve en Jean-Paul Sartre sa figure de proue. »¹

Pour mieux cerner les spécificités de cette posture, l'analyse de Daniel Bensaïd nous paraît pertinente. Le philosophe estime que la figure de « l'intellectuel engagé » marque « une alliance inorganique » et une « défiance mutuelle » entre les intellectuels et le sphère politique :

« Le terme même d'engagement présupposait une extériorité originelle d'où naîtrait la décision souveraine de s'engager (de prendre part à un conflit n'impliquant pas nécessairement le sujet intellectuel.) [...] Intellectuel engagé ? Intellectuel guetteur et sentinelle ? C'est toujours présupposer l'intellectuel libre de choisir sa cause en toute conscience ; comme s'il n'était pas lui aussi « embarqué » à son insu, sa part de liberté consistant à penser, pour mieux s'en émanciper, les déterminations biographiques, sociales, institutionnelles, de cet embarquement. »²

Selon lui, **la figure sartrienne est venue sceller l'échec de celle de « l'intellectuel organique » ou « partisan », l'échec des intellectuels « intermittents [...], usant tantôt de leur notoriété à des fins de propagande, tantôt abdiquant leur spécificité pour se mettre servilement au service du peuple et du parti.** »³ C'est donc sous le poids de l'histoire également que va progressivement refluer l'engagement des intellectuels à partir de la deuxième moitié des années cinquante. Si l'on peut déjà, comme le fait Bensaïd, considérer la figure de Sartre dans son décalage avec celle de l'intellectuel de parti dont Aragon serait la figure, Benoît Denis a bien montré le second changement de paradigme de l'engagement, de Sartre à Barthes. « Là où Sartre insistait sur la primauté du propos ou de l'idée sur la forme,

¹ Benoît Denis, *Littérature et engagement*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 9.

² Daniel Bensaïd, in *Clercs et chiens de garde. L'engagement des intellectuels*, Revue *Contretemps* n°15, janvier 2006, p. 22.

³ *Idem.*

Barthes affirme l'autonomie de la forme et sa capacité à signifier indépendamment, voire contradictoirement, par rapport à l'intention de l'auteur. »¹ L'auteur du *Degré zéro de l'écriture* rejette l'idée que l'engagement passe par l'adresse à un public spécifique et que celui-ci serve de régulateur et d'outil d'authentification de l'engagement de l'auteur. Pour autant, Barthes ne rejette pas l'idée d'un engagement de l'artiste ou de l'intellectuel, mais il le pose en termes de conscience et non d'efficacité :

« Ce qu'on peut demander à l'écrivain, c'est d'être responsable; encore faut-il s'entendre : que l'écrivain soit responsable de ses opinions est insignifiant; qu'il assume plus ou moins intelligemment les implications idéologiques de son œuvre, cela même est secondaire; pour l'écrivain, la responsabilité véritable, c'est de supporter la littérature comme un engagement manqué, comme un regard moiséen sur la Terre promise du réel (c'est la responsabilité de Kafka, par exemple.) »²

Ce déplacement équivaut, pour reprendre les termes de Benoît Denis, à opposer « la positivité de l'engagement sartrien, au caractère nécessairement assertif »³ à « quelque chose qui n'est pas de l'ordre de la négation mais bien de l'interrogation. »⁴ L'écrivain est donc évalué sur sa capacité à « présenter le réel sur un mode allusif ; dire le monde à demi-mot »⁵, c'est-à-dire sa capacité à « suspendre les certitudes acquises, introduire dans la masse compacte des discours socialisés des failles par lesquelles s'introduisent le doute et le flottement »⁶ **L'avènement de l'ère du soupçon à partir des années 1960 va fonctionner comme rempart absolu contre ce qui apparaît désormais et jusqu'à nos jours comme le repoussoir absolu pour beaucoup, le spectre du dogmatisme militant.** Et Mai 68 va renforcer l'inversion de la vapeur, comme en témoigne le slogan des situationnistes : « La révolution doit être au service de l'art et non pas l'art au service de la révolution. » La hiérarchie est inversée, la révolution est un moyen, l'art est la fin, et les situationnistes estimaient d'ailleurs que Mai 68 était à analyser comme un événement artistique – un happening géant – et non comme un événement politique. Ainsi, ce moment de grande mobilisation idéologique coïncide avec un net recul de la littérature engagée.⁷ Et le reflux de l'idéologie révolutionnaire dans les années 1980 va achever l'affadissement de la notion d'engagement :

« La notion d'engagement a subi une usure si importante, que ses arêtes les plus vives se sont émoussées et qu'elle est devenue une idée floue et passe-partout, renvoyant indistinctement à la vision

¹ Benoît Denis, *Littérature et engagement, De Pascal à Sartre*, Seuil, 2000, p. 285.

² Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 15.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

du monde d'un auteur, aux idées générales qui traversent son œuvre ou même à la fonction qu'il assigne à la littérature [...] le paradoxe que le commentateur explore alors avec sérieux - et non sans raison sans doute - serait que le refus de l'engagement est encore une forme d'engagement, peut-être la plus authentique. [...] Toute œuvre littéraire est à quelque degré engagée, au sens où elle propose une certaine vision du monde et [...] elle donne forme et sens au réel. Et il est tout aussi exact qu'il n'y a pas d'écrivain qui, consciemment ou inconsciemment, n'attribue à son entreprise une certaine finalité. Envisagé sous cet angle cependant, l'engagement se dissout : il est partout et nulle part, et devient le propre de toute littérature. »¹

Le théâtre citoyen se fonde sur une vision du monde et des pouvoirs du théâtre à l'heure de la dépolitisation, hypothèse dont nous avons déjà pu constater la prégnance dans le débat intellectuel contemporain :

« Il semble difficile aujourd'hui, de croire à la pertinence d'un théâtre démonstratif ou didactique et de nourrir un véritable espoir quant à l'efficacité directe ou immédiate d'actions purement artistiques. L'art, en tant que tel, ne se pense pas en termes d'effets, surtout politiques. La volonté d'engagement, entière dans le désir de l'artiste en tant que personne, ne se pense plus depuis l'art : l'art n'est que le mode de manifestation éventuel, lorsqu'il caractérise le rapport de l'individu au monde, d'options propres à cet individu. On ne choisit pas l'art ou le théâtre pour mieux porter une position politique, mais si l'on est habité par une conviction, on ne la laisse au seuil ni de l'atelier, ni du théâtre. »²

La question de la responsabilité demeure cruciale pour des artistes comme A. Mnouchkine ou O. Py, organisateur en 2005 encore d'une rencontre intitulée « De Sarajevo au Rwanda, que peut le théâtre aujourd'hui ? » **L'artiste compense en quelque sorte l'absence d'ancrage idéologique en s'engageant dans son corps même, revendiquant par là implicitement le maintien d'une spécificité de la conscience citoyenne de l'artiste.** Il n'agit donc plus exactement en tant qu'intellectuel mais n'est pas pour autant ravalé au rang de simple citoyen. Et le fait de se proclamer « artiste citoyen » n'implique pas nécessairement de réaliser une œuvre engagée et citoyenne et semble plutôt impliquer à l'inverse une action politique caractérisée par une dimension artistique. Ce changement de paradigme est d'autant plus important que dans le même temps est maintenue l'idée que l'artiste est porteur d'une parole spécifique sur le monde, et demeure de ce fait attendu sur le terrain politique proprement dit.

¹ *Ibid*, p. 10. Sans plus développer cette question, constatons que la fin de l'ouvrage de Benoît Denis, après avoir pointé cet affadissement contemporain de l'engagement, tente de le réhabiliter via l'acception du politique « au sens le plus large » (p. 296) dont il avait pourtant souligné le flou des contours.

² Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel*, L'Harmattan, 1998, p. 20.

iv. *L'artiste engagé contemporain et le problème de la compétence.*

Nous avons déjà évoqué la spécificité des artistes au sein de la communauté des intellectuels. S'ils ne sont pas légitimés à s'exprimer publiquement sur des questions politiques par leur expertise, les intellectuels et plus particulièrement les artistes, qui n'ont aucune compétence professionnelle spécifique – contrairement aux sociologues ou aux politistes – prennent la parole dans l'espace public uniquement au nom d'une implication dans ces questions due à la spécificité de leur sensibilité et de leur conscience, et d'une compétence rhétorique, comme l'a analysé l'historien G. Noiriel :

« La question, c'est évidemment celle de la légitimité de l'intervention de l'intellectuel dans l'espace public. Il peut intervenir en tant que citoyen, comme n'importe qui, en ce cas, sa parole est celle de n'importe qui ; mais la plupart du temps, il légitime son intervention dans l'espace public au nom d'une compétence, ce qui pose problème. »¹

Cette illégitimité est relativement compensée quand l'artiste prend la parole en tant qu'« intellectuel organique », dans la mesure où il agit au titre d'une certaine compétence politique, celle du militant. **La dépolitisation laisse l'artiste démuné sur le plan de la compétence, mais non sur celui de l'implication.** Outre son absence de compétence comme spécialiste, son métier le place dans le registre de l'émotion davantage que dans celui de la réflexion. La critique d'une ambition jugée démesurée au regard de la compétence politique n'est pas nouvelle, comme en témoigne cette mise en garde du communiste Roland Leroy, qui dès 1970 stigmatisait le gauchisme culturel incarné par les signataires de la *Déclaration de Villeurbanne* :

« Lorsque les directeurs de maisons de la culture et de centres dramatiques réunis en mai à Villeurbanne [...] proclament que leurs outils culturels doivent être des entreprises de politisation..., ce n'est pas ce que la classe ouvrière attend d'eux. Leur rôle, c'est de faire œuvre de culture dans leur domaine et de gagner à leurs activités un public aussi large que possible. Ils sont compétents pour cela, alors qu'ils peuvent ne pas l'être tous pour des fonctions de leaders politiques. »²

Si la critique est ancienne, la pertinence de l'interrogation qu'elle soulève est cependant particulièrement aiguë aujourd'hui. Alors que Brecht ou Piscator se trouvaient doublement légitimés à parler, à la fois comme artistes dotés d'une conscience spécifique et d'une compétence politique, en tant que militants ou sympathisants de la cause révolutionnaire, les

¹ Gérard Noiriel, in Sylvain Pattieu (entretien avec), « Les intellectuels dans la République », *Clercs et chiens de garde*, op. cit., p. 32.

² Roland Leroy, *La culture au présent*, Éditions Sociales, 1972, p. 98.

artistes contemporains de la cité du théâtre œcuménique se trouvent à la fois plus concernés que jamais par l'état du monde et fortement démunis pour élaborer un regard critique sur le monde. En 1995, parallèlement à l'action menée contre la barbarie en ex-Yougoslavie, d'autres artistes se mobilisent autour d'une autre cause, nationale celle-là, liée à une autre figure de malheureux, celle de l'exclu. La publication de l'ouvrage *La Misère du Monde*¹ de Pierre Bourdieu, recueil d'entretiens avec des personnes en difficulté, donne en effet naissance à un festival d'un genre un peu particulier. Le texte de présentation du projet des rencontres de la Cartoucherie, organisées par le Théâtre de la Tempête, dit bien le besoin que le théâtre retrouve une fonction d'analyse critique de la société :

« La fin du siècle ainsi que la conjoncture actuelle suscitent une réflexion sociale et politique qui interroge et stimule notre pratique. Ces « rencontres » seront les rencontres du Théâtre avec la Société, le lieu et le moment de poser les questions du monde et les questions du théâtre au point où elles se rencontrent et elles se nouent. Elles trouvent leur sens et leur raison d'être si nous parvenons à nous rassembler, à rassembler nos forces et à rassembler le public avec nous, pour ensemble, au théâtre et par le théâtre, durant ces deux semaines nous retrouver présents au monde. »²

Ce déplacement pose également le problème des outils des artistes et de la compétence à se placer sur ce terrain. Bourdieu lui-même a fortement critiqué cette tentative, qui témoigne selon lui de la difficulté qu'il y a pour le théâtre à se placer sur le plan de la réflexion critique intellectuelle. En définitive, l'héritage contemporain de la figure de « l'artiste engagé » permet de dire la volonté d'une implication dans les affaires du monde. Mais dit en même temps la double réserve de cette implication, tant sur la question du type de cause suscitant la mobilisation que sur celle des modalités de la mobilisation. A l'inverse des ambiguïtés qui courent jusqu'à la fin des années 1960, l'artiste engagé s'oppose désormais clairement à l'artiste militant. Il ne s'engage pas pour les mêmes causes, et il ne s'engage pas de la même façon. L'artiste engagé s'engage pour des causes qui ne l'affectent pas en tant que catégorie sociale, car il revendique une implication au nom d'un idéal et non d'un intérêt. De même, il ne s'engage pas pour des causes directement politiques, car l'idéal s'oppose également à l'idéologie. Enfin, il s'engage d'une manière spécifique, du fait qu'il jouit d'une parole publique en tant qu'artiste. C'est au nom de cette posture ambivalente que l'artiste s'estime légitime à parler, et qu'il estime avoir une parole spécifique, portée par des valeurs et non par des dogmes, et donnée sur un mode susceptible en lui-même de transcender les clivages, puisque l'art est universel. C'est dans cette configuration complexe et spécifique que se situent les artistes de la cité du théâtre politique œcuménique. Et c'est ce flou de l'expression

¹ Pierre Bourdieu, *La misère du monde*, Paris, Seuil, 1993.

² Cité par Maryvonne Saison, *op. cit.*, p. 22.

« théâtre engagé » qui explique à la fois son utilisation à tour de bras ainsi que ses entrecroisements avec d'autres, telle celle de « théâtre citoyen », que revendique pleinement le Théâtre du Soleil, et qui va prendre une place prépondérante et extrêmement valorisée dans la bouche des artistes comme de la critique au cours de la décennie 1990, l'artiste citoyen tendant à devenir le jumeau contemporain de l'artiste engagé.

c. Contre la figure du militant. Portrait de l'artiste en citoyen engagé.

i. Le sujet politique est mort, vive l'individu citoyen.

Constatons tout d'abord que le citoyen n'est pas à la mode qu'au théâtre, et que l'engouement pour l'expression « théâtre citoyen » est à resituer dans une omniprésence plus globale du substantif, comme l'a rappelé Dominique Schnapper :

« Le terme de citoyen, dont la Révolution Française avait déjà fait un usage enthousiaste et parfois excessif, est revenu à la mode depuis quelques années d'une manière insistante, sinon obsédante, dans les pays démocratiques. Sous forme d'adjectif, on le voit accolé à toutes sortes de mots, on parle ainsi sans sourire de rencontres citoyennes, d'action citoyenne ou même de café citoyen. »¹

Mais cette fortune se fait au prix d'une forte dépolitisation du terme. Dans cette acception très large, il revient à dire simplement « non professionnel », « social », ou même « amical » ou « sympathique ». On est fort loin de la définition du substantif *stricto sensu* comme membre d'une communauté politique autonome, défini par ses droits et ses devoirs. Ce vocable participe en fait d'une redéfinition du politique d'où les notions de combat et d'adversaire politique sont absentes et remplacées par une dénonciation qui se réfère davantage à des principes moraux. Le citoyen ne désigne plus alors l'animal politique aristotélicien mais un individu héritier de la Déclaration des Droits de l'Homme et donc capable de s'indigner au nom de ces valeurs, au risque parfois, peut-être, que le combat politique devienne soluble dans l'indignation morale - c'est d'ailleurs cette dissolution que critiquent les détracteurs du théâtre citoyen. La légitimation du « citoyen » se fait dans et par le rejet de la posture du « militant », comme celle de l'artiste « engagé », ce dernier terme nécessitant lui aussi des précisions du fait de son ambiguïté historique. Et le parcours idéologique du théâtre du Soleil et de sa directrice Ariane Mnouchkine est emblématique à la fois de cette évolution et de la volonté de relire le passé à la lumière du présent.

¹ Dominique Schnapper, avec la collaboration de Christian Bachelier, *Qu'est-ce que la citoyenneté ?*, Gallimard, 2000, p. 9.

ii. *Le trajet du Soleil, emblème de la conversion du théâtre militant en théâtre citoyen.*

Le rejet de Ariane Mnouchkine des formes théâtrales instrumentalisées vient éloigner le souvenir de spectacles et de positions passés qu'elle semble considérer aujourd'hui comme des erreurs de jeunesse, telle *L'enterrement de la liberté d'expression*, forme courte directement empruntée à l'agit-prop, utilisée en 1974 pour répondre au droitier Ministre de la Culture Maurice Druon, qui avait stigmatisé d'ailleurs « ceux qui tiennent la sébile dans une main et le cocktail Molotov dans l'autre. »¹ L'évolution du rapport aux formes théâtrales est le signe d'une évolution des positions idéologiques de A. Mnouchkine mais aussi et surtout de son statut au sein du Théâtre du Soleil. Si la compagnie est née avant 1968 et ne doit rien à cette époque révolutionnaire, le discours de l'époque de A. Mnouchkine faisait entendre une autre conception de la société et partant de la fonction du théâtre :

« - Vous êtes militants, critiques, pourtant vous vivez des subventions de cette société.

Nous vivons tous dans un monde de contradiction et notre façon à nous de réduire cette contradiction est de raconter 1789 plutôt que de monter un beau Shakespeare. Nous ne faisons pas de triomphalisme et nous savons que, contrairement à ce qu'annoncent certains journaux, la révolution n'est pas pour demain. Nous préparons seulement cette future révolution... par laquelle nous serons probablement balayés lorsque naîtra le véritable art populaire. Mais bien sûr, nous sommes conscients que le spectacle perd un peu de son agressivité du fait que nous faisons attention à certaines choses. [...] Contradiction certes, mais que faut-il faire, ne pas monter 1789 ?

- Vous touchez un public d'intellectuels surtout.

- Oui. Malgré notre volonté de faire un spectacle absolument lisible nous ne voyons que peu d'ouvriers. Il ne peut exister de théâtre véritablement populaire dans un système capitaliste, aussi il est normal que nous ne recevions pas beaucoup de ces travailleurs qui n'auront pleinement accès à la vie qu'après la révolution. »²

Appelant de ses vœux une révolution, Ariane Mnouchkine estimait alors que le théâtre doit œuvrer à la déclencher, bien loin de sa définition plus récente du théâtre et de la culture. Et, prenant parti pour la classe des dominés contre celle des dominants, tout en prenant acte de ce décalage entre son public réel et son public idéal, elle se prononçait en faveur d'un théâtre exacerbant les tensions à l'œuvre dans la société de manière à les rendre insupportables :

« Je pense, comme Planchon, que pour faire venir les ouvriers au théâtre, il faut en rendre l'accès difficile aux autres classes. De toute manière, la ségrégation du public existe, et uniquement au profit

¹ Laurence Labrouche, *A. Mnouchkine, Un parcours théâtral*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 22.

² A. Mnouchkine, « A. Mnouchkine, animatrice du Théâtre du Soleil à l'Université », *Ouest-France*, 27 mars 1971.

des classes bourgeoises. Même dans les Maisons de la Culture. En France, en tout cas, le mot " culture " signifie culture bourgeoise ; le théâtre populaire s'adresse à ceux qui ne la possèdent pas. »¹

Les années 1980 sont venues nettement modifier les conditions d'existence du Théâtre du Soleil, avec en 1981, l'élection de François Mitterrand puis l'arrivée de Jack Lang au Ministère de la Culture et la nomination de Robert Abirached à la Direction des théâtres. La subvention a immédiatement doublé, s'élevant à quatre millions de francs pour l'année 1982, augmentant ensuite régulièrement. Revenant sur son passé et les années 1970, elle explique : « A l'époque, j'étais vraiment très contre les institutions. En mûrissant, je me rends compte qu'elles sont utiles. Que serait un pays sans institutions culturelles ? »² S'éloignant de la subversion pour assumer pleinement la mission de service public qu'impliquent les subventions, le Soleil a fait évoluer ses positions, et en conséquence ses spectacles, oscillant entre célébration des principes républicains et critique éventuelle de certains manquements réels à cet idéal. On mesure donc l'évolution du discours et de la position de A. Mnouchkine depuis les années 1970 sur la culture comme sur les formes théâtrales historiquement associées à une radicalité politique, qu'elle jette aux oubliettes aujourd'hui. Et ce rejet est partagé par la critique. Au moment de *La Ville Parjure*, rejetant le militantisme et lui préférant la dénonciation de « la barbarie »³, les journalistes les mieux intentionnés à l'égard du spectacle valorisent le fait que la pièce dresse des « barrières contre les pièges du théâtre-dossier »⁴ ou du « spectacle documentaire »⁵. Et à l'inverse, *Et soudain des nuits d'éveil*, un spectacle dont l'ensemble de la critique comme la compagnie s'accordent à dire qu'il est moins réussi, est qualifié par les uns d'« étrange voyage du Soleil sur les monts escarpés du militantisme »⁶, et témoigne pour les autres des « limites du théâtre militant. »⁷ Même Fabienne Pascaud, pourtant alliée sans faille du Soleil, évoque les « scènes de prêchi-prêcha militant »⁸, et sauve le spectacle précisément parce que « Ariane la citoyenne et son Théâtre du Soleil nous avouent crûment la difficulté d'être un artiste engagé ».⁹

¹ A. Mnouchkine, « Une prise de conscience », in F. Arrabal (sous la direction de), *Le théâtre. 1968.1*, Christian Bourgois, 1969, p. 124.

² A. Mnouchkine, cité in Laurence Labrousse, *A. Mnouchkine, Un parcours théâtral*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 247.

³ Colette Godard, « Notre tragédie nécessaire », *Le Monde*, 1^{er} juin 1994.

⁴ *Idem.*

⁵ Armelle Héliot, « Le Théâtre du Soleil rouvre le dossier du sang contaminé », in *Le Quotidien du médecin*, n°5421, 27 mai 1994.

⁶ Brigitte Salino, « L'étrange voyage du Soleil sur les monts escarpés du militantisme. » *Le Monde*, 9 janvier 1998.

⁷ « Théâtre du Soleil : *Et soudain des Nuits d'éveil* et les limites du théâtre militant », AFP (AFP FSR FRA / AFP-IR29 (0023)), 09 janvier 1998.

⁸ Fabienne Pascaud, « Le Soleil en éveil », *Télérama*, 14 janvier 1998.

⁹ *Idem.*

L'attitude vis-à-vis du « théâtre politique » est moins hostile, mais témoigne malgré tout, sinon d'un rejet, du moins d'un besoin de nuancer, de préciser la notion, qui n'est acceptée qu'au sens très lâche d'interrogation voire d'introspection individuelle et collective. Quand F. Pascaud lui pose frontalement la question, A. Mnouchkine précise : « Quand un spectacle parle vraiment du monde, si ceux qui y assistent se parlent à eux-mêmes et s'interrogent, alors oui, c'est un théâtre politique. »¹ De même elle « considère que le théâtre doit être politique et historique et sacré et contemporain et mythologique. Ce sont seulement les proportions qui changent de spectacle en spectacle. »² Ce besoin de correctifs et de nuances pour adhérer au qualificatif de « théâtre politique » est partagé par certains des grands observateurs contemporains du théâtre, telle Béatrice Picon-Vallin, quand elle revient sur la tournée de *Et Soudain des nuits d'éveil* à Moscou en 1999 :

« Si les grands noms du théâtre local sont venus voir "une Française de gauche dans Moscou la bourgeoise", et si certains ont fait la moue devant ce théâtre politique dépassé à leurs yeux, – difficile pour eux de ne pas identifier politique et idéologique – les nombreux jeunes gens restés [...] pour un débat avec la troupe après l'une des longues représentations, [...] ont demandé si le théâtre pouvait changer le monde, il leur fut répondu que le théâtre a affaire avec l'enfance, temps où l'on peut croire que l'on est chargé d'une mission sur terre : " On est là pour participer à l'histoire. " »³

Certes, A. Mnouchkine est une femme de gauche, mais le terme est à comprendre en termes d'idéal et non d'idéologie. De même, si le théâtre peut changer le monde, ce n'est plus en anticipant la révolution ni en l'appelant de ses vœux, mais du fait qu'il exprime l'esprit d'enfance. L'image d'innocence et d'innocuité vient immédiatement contrebalancer celle d'un théâtre critique, et rejeter dans les limbes artistiques le théâtre de prise de parti. Cette volonté, non pas exactement de rejeter, mais d'intégrer, de digérer pourrait-on dire, la définition d'un théâtre politique de clivage et d'idéologie pour le transfigurer en théâtre qui rassemble autour d'un idéal universel est manifeste également dans la lecture que font Mnouchkine et la critique de l'histoire théâtrale. Quand A. Mnouchkine fait référence à Brecht, c'est la beauté qu'elle retient, la « richesse », la « splendeur » des spectacles du Berliner Ensemble, bien éloignées de « tout ce qu'on nous avait rabâché sur Brecht. » Elle rejette ainsi à la fois la tradition brechtienne française, mais aussi « la théorie brechtienne... »⁴, et les points de suspension valent ici la plus cinglante des critiques. De même, si A. Mnouchkine se sent proche de Meyerhold ou de Diaghilev, c'est dans la mesure

¹ A. Mnouchkine, in *L'art au présent, op. cit.*, p. 141.

² A. Mnouchkine, citée par Béatrice Picon-Vallin, « Les longs cheminements de la troupe du Soleil », in Béatrice Picon-Vallin (sous la direction de), *Théâtre du Soleil 1997-2000, Théâtre / Public n°152*, mars-avril 2000.

³ B. Picon-Vallin, *ibid.*, p. 8.

⁴ A. Mnouchkine, *L'Art au présent, op. cit.*, p. 80.

où, « dans une même quête du beau, il se peut que l'on présente les mêmes symptômes. »
¹ Les grands noms du théâtre politique révolutionnaire sont ainsi expurgés de leur contenu idéologique pour être intégrés à une histoire mythifiée de la lignée œcuménique du théâtre populaire, fondée sur l'idéal. De même, Colette Godard admire les « révolutions »² du Soleil, qui syncrétise les formes populaires festives et dénuées de tout contenu idéologique (les « contes populaires »³ et le « cirque »⁴) et l'héritage du théâtre épique, pour « invent[er] une forme épique étincelante et brutale, débordante de vitalité jusque dans ses moments les plus dramatiques »⁵, autrement dit une forme épique dont la fonction critique n'est plus centrale. Et, si « ce travail où l'imagination, l'invention poétique sont constamment sollicitées, en quelque sorte gratuitement, sans autre but que d'avancer »⁶, demeure néanmoins au service d'un « propos », ce dernier terme peut être qualifié d'œcuménique et d'universel. Il s'agit de « construire des utopies et dire comment va le monde. Mêler les temps, les cultures, les genres, faisant naître ainsi des images surprenantes, évidentes, susceptibles de parler aux Berlinoises de l'ex-RDA comme aux New-Yorkais. »⁷ Le Théâtre du Soleil se revendique comme un théâtre politique désidéologisé pourrait-on dire, comme un théâtre citoyen ancré sur des valeurs universelles par opposition au théâtre révolutionnaire – et il est plébiscité comme tel par la critique.

iii. Le théâtre citoyen, un théâtre politique comme théâtre de la Cité.

Les définitions du politique et du théâtre politique que formule A. Mnouchkine entrent en cohérence avec sa posture de « citoyenne. » Ainsi, le déclencheur du projet artistique de la *Ville Parjure* est une réaction de citoyen : « Bien sûr, comme tout citoyen, nous avons découvert cette terrible affaire avec effroi, nous avons lu, écouté, tenté de comprendre. Nous avons suivi cette histoire, et cette histoire nous a suivis. »⁸ S'il s'agit de théâtre citoyen, c'est qu'il n'est pas question de prendre la parole ou de prendre parti parce que l'on appartient à un parti, mais en tant que citoyen engagé dans l'histoire. Mnouchkine met la focale sur « l'Histoire » et « le monde », et non sur le terme de « politique », encore moins sur celui de « conflit politique ». « Ce serait trop facile de pouvoir descendre du train de l'Histoire, aussi infernal soit-il parfois. Le monde est mon pays, son histoire est mon

¹ *Ibid.*, p. 79.

² Colette Godard, « A. Mnouchkine, un théâtre en révolutions », *Le Monde*, 26 mai 1994.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ A. Mnouchkine, citée par Armelle Héliot, « Le Théâtre du Soleil rouvre le dossier du sang contaminé », *Le Quotidien du médecin* n°5421, 27 mai 1994.

histoire. Toute son histoire, même celle que je ne connais pas. »¹ Le théâtre est cependant bien perçu encore comme un combat : « mes amis et moi, avec nos modestes moyens, nous essayons de combattre. Chacun a ses affinités, chacun a ses causes pour lesquelles il est prêt à passer plus d'heures, ou à dépenser plus de forces. Les artistes, en particulier, ne sont pas là pour entériner le monde. Ils sont là pour le révéler. »² Il s'agit bien de combattre, mais de manière ponctuelle, et de combattre un ennemi esth-éthique et non plus politique, la barbarie et la laideur : « Si tout art est un refuge, une forteresse contre la laideur, la bêtise, la barbarie, il reste un combat. Ce n'est pas parce qu'on a trouvé un beau lieu, un peu protégé, que le combat peut cesser. »³ En outre, le combat consiste à révéler le monde, non pas certes à l'entériner, mais pas non plus à le changer. A. Mnouchkine radicalise ce faisant la position de Vilar, qui insistait déjà sur la position davantage sociale que politique de l'artiste : « Ce théâtre que je fais, il cherche à s'inscrire dans l'histoire sociale, tout simplement. Et si sur cet immense terrain où se déroulent les querelles du monde, ma place est misérable, c'est à cette seule place que je tiens. »⁴ Plus encore que Vilar, A. Mnouchkine revendique la place ambiguë de l'artiste, qui n'est pas militant, mais qui n'entérine pas le monde, qui ne se trouve ni dans ni hors de la société, et qui ne parle ni du dedans ni du dehors, que le point de référence soit la société ou le parti. La notion de théâtre citoyen permet de réactiver le double mythe du théâtre antique et de Vilar, comme de s'intégrer dans le débat politique et dans l'espace public, par le biais de la tribune publique, comme le note F. Pascaud :

« Avec elle [Ariane Mnouchkine], le théâtre reste une tribune publique : un lieu de parole où les spectateurs viennent voir et entendre des fables qui témoignent de leur Histoire, de leur société, de leur monde. Des fables qui empoignent un destin commun, comme au temps de la tragédie antique, où c'était le sort de la cité, de la démocratie naissante, qui préoccupait sans fin les poètes. »⁵

Malgré ses points de rupture avec certaines des acceptions du « théâtre politique », le « théâtre citoyen » est caractérisé par le fait qu'il contribue au débat démocratique, et, émanant d'un citoyen doté d'une conscience et d'une parole spécifiques, il s'adresse aux spectateurs comme à des citoyens : « " Notre pièce est finie, mais que la vôtre commence " , disent les acteurs. Car, pour rester fidèle aux idées du théâtre citoyen, la ténacité courageuse de Ariane Mnouchkine se permet de penser que l'intelligence n'est pas morte. »⁶ La journaliste D. Dumas fait ici référence au théâtre citoyen comme à un concept bien précis, déterminant une fonction voire une forme-sens spécifique du théâtre. Et l'idée est d'autant

¹ A. Mnouchkine, in *L'Art au présent, op. cit.*, p. 60.

² *Ibid.*, p. 141.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ Jean-Pierre Thibaudat, *Libération*, 15 juillet 1995. Cité par M. Saison, *Les théâtres du réel, op. cit.*, p. 21.

⁵ Fabienne Pascaud, *Télérama*, 22 juin 1994.

⁶ Danielle Dumas, « *La Ville Parjure ou le réveil des Erinyes* », *L'Avant-Scène*, n°976, p. 56.

plus intéressante à analyser que la volonté de faire du théâtre une « propédeutique de la réalité », voire de l'action politique, constituait et constitue toujours un enjeu capital pour le théâtre de lutte politique. Le fait de rebaptiser le « théâtre politique » en « théâtre citoyen » dit donc bien le rejet d'un modèle historique, mais également l'infléchissement corollaire de la définition du spectateur. L'on ne s'adresse pas ici à sa conscience politique, mais à son « intelligence. » Ceci étant dit, au-delà du rejet de l'idéologie et de l'assujettissement à quelque obédience politique que ce soit, il n'en reste pas moins que le théâtre citoyen est porteur de valeurs oecuméniques au sens propre, c'est-à-dire qui se veulent rassembleuses mais n'en comportent pas moins des exclusions – et ce constat est particulièrement vrai dans le cas du Théâtre du Soleil, comme le montre une analyse du discours de Ariane Mnouchkine. On note sans surprise dans ses propos la défense des droits de l'homme, mais aussi, plus largement, celle des principes démocratiques et républicains. Ainsi, pour A. Mnouchkine, la question de l'immigration et de l'ouverture des frontières doit être posée dans son lien avec la question des valeurs démocratiques, droits et devoirs compris :

« Si, nous-mêmes, nous défendions mieux nos principes, si nous défendions ardemment, sans états d'âme, la laïcité, l'égalité des hommes et des femmes, l'égalité d'accès à l'éducation, à la santé, au logement, à la justice, si nous défendions plus fermement les lois de la démocratie, en somme – y compris contre ceux qui savent très habilement les manipuler contre la démocratie elle-même – nous aurions moins à défendre nos frontières. Je suis sûre que les Français seraient plus accueillants s'ils étaient certains que personne, étranger ou Français, ne peut transgresser ces principes fondamentaux, non négociables et, je dirais, transculturels. »¹

C'est ce qui explique d'ailleurs que les positions de Mnouchkine, y compris dans ses spectacles, puissent choquer par leur apparent manque de tolérance à l'égard de ce qui contrevient à ces principes humanistes, qu'elle voudrait universels, mais pour lesquels elle n'est pas prête à transiger ni à accepter un quelconque compromis. En 1995, au même festival d'Avignon d'où A. Mnouchkine lancera avec d'autres la Déclaration d'Avignon, le spectacle *Tartuffe* dénonce les « dangereuses dérives de l'intégrisme musulman »² :

« Et certains ont fait la tête. Comment osait-on toucher à l'Islam ! Mais comme Molière avait osé toucher à la bigoterie bien de chez nous, il y a trois siècles ! [...] Nous étions particulièrement sensibles à ce thème parce que certains des artistes algériens en exil, qui, eux, ne prennent pas de gants avec la bigoterie, nous racontaient sans fard ce qu'ils avaient subi. [...] Aujourd'hui, par crainte d'être dupe, il faudrait ne plus jamais croire aux appels aux secours. La confiance est devenue un péché capital. [...] Quelle duplicité que celle de l'Occident quand il continue de négocier, au nom du réalisme politico-économique, avec ces Etats qui, de par le monde, s'arrogent le droit de tenir les femmes en esclavage,

¹ A. Mnouchkine, *L'art au présent*, op. cit., p. 61.

² *Ibid.*, p. 97.

de tuer les intellectuels, les artistes, les étudiants, les journalistes, tous les porte-parole. Occident Tartuffe ! Occident Orgon ! »¹

Œcuménique au sens propre, la définition que A. Mnouchkine des « principes fondamentaux » témoigne bien de l'ambivalence de la référence aux principes universels des droits de l'homme. Car de fait, ceux qu'elle évoque ne sont pas « transculturels », c'est bien d'ailleurs ce qui rend la cohabitation, à l'échelle nationale comme internationale, parfois si délicate. C'est en vertu de la défense d'un autre principe républicain fondamental, le « bien commun » qu'A. Mnouchkine justifie la signature de l'Appel contre la guerre à l'Intelligence, lancé en 2004 par *Les Inrockuptibles*, certes, « un peu élitiste », certes créant des « amalgam[es] », mais nécessaire : « Au moins, l'appel des *Inrockuptibles* réunissait-il chercheurs, enseignants, hospitaliers, et dénonçait-il un plan général de destruction du bien commun. »² Pour Mnouchkine, il est indispensable de défendre la nation française, comme le fruit d'une histoire et de valeurs. Comme Fabienne Pascaud suggère qu'avec la présence du drapeau français sur le fronton du théâtre, aux côtés de la devise « Liberté, égalité, fraternité », le Théâtre du Soleil en fait « beaucoup », A. Mnouchkine rétorque :

« Mais enfin, ça va ensemble ! Nous l'avons accroché, ce drapeau, justement en 1995, pendant l'épopée des sans-papiers, qui nous parlaient tout le temps de la France idéale. Et puis, c'est un très beau drapeau que je ne veux surtout pas laisser à Le Pen ! Dès que je l'ai vu flotter, j'ai voulu inscrire en plus " Liberté, égalité, fraternité ", comme sur tout bâtiment public qui se respecte. »³

A l'opposé du nationalisme, il s'agit, en arborant ces symboles, de réaffirmer l'idéal qu'incarne la République Française, pour mieux critiquer tel ou tel manquement à ces principes dont un gouvernement donné se rendrait coupable, mais aussi positivement, en défendant ces principes contre les adversaires du modèle républicain. Quand Fabienne Pascaud lui demande de hiérarchiser les principes républicains, elle répond :

« En ce moment ? L'égalité des hommes et des femmes. Je vois avec écœurement qu'on tolère des pratiques inadmissibles. Je vois que pour les femmes, en de nombreux domaines, l'Etat français n'assume pas sa mission protectrice. Aujourd'hui, je vois que si, rentrant chez elle, une petite fille n'a pas le droit de dire à son papa ou à son frère : « Cher Papa, j'aimerais bien le porter, mais le voile est interdit, c'est la loi », elle se retrouvera obligée de le porter. [...] Le mot communauté m'inquiète. [...] Une communauté, c'est chaud, c'est rassurant, à condition que ce ne soit pas la prison, l'exclusion, la séparation. Quand on arrive dans un pays, il y a à garder une mémoire, un trésor, mais il y a des

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 153.

³ *Ibid.*, p. 103.

renoncements qu'il faut faire. Même si on garde toujours l'accent, il faut préparer ses enfants à devenir des citoyens de ce pays. »¹

Outre les droits de l'homme, ceux de la femme, mais aussi la laïcité, le bien commun et les principes résumés par la devise de la République Française « liberté, égalité, fraternité », sont autant de principes qu'Ariane Mnouchkine met en œuvre, dans ses discours, dans ses spectacles comme dans ses actions extra-théâtrales. Le théâtre du Soleil est en ce sens l'emblème du « théâtre citoyen », concept beaucoup manié par les artistes comme par la critique en France depuis les années 1990.

iv. Le « théâtre citoyen », un concept récent forgé sur une relecture de l'histoire théâtrale.

Dans deux éditoriaux rédigés en 2006, Jean-Pierre Engelbach, directeur des éminentes *Editions Théâtrales*, mettait en relation le « malaise social » et la difficile période contemporaine avec un renouveau de l'engagement citoyen des artistes de théâtre :

« L'année 2005 restera celle du formidable malaise social révélé brutalement par les habitants des quartiers défavorisés de nos villes. Ces foyers de révolte, expression des frustrations, de rancœurs accumulées au cours des années, prennent de court des politiques qui tentent, en urgence, d'étouffer des incendies. Des écrivains avaient pourtant depuis longtemps tiré la sonnette d'alarme de leurs concitoyens avec des pièces de théâtre où l'imaginaire évoque la brûlante actualité contemporaine. L'écriture théâtrale, sans doute plus encore que bien d'autres activités artistiques, est un espace de création particulièrement adapté à la représentation de ces conflits. De Vinaver à Koltès, en passant par Gatti ou Grumberg, nombre de dramaturges ont raconté les misères, les désarrois et les violences de personnages confrontés à la réalité sociale. C'est également le cas d'auteurs de notre maison comme Denise Bonal, Aziz Chouaki, Xavier Durringer, Koffi Kwahulé, Ahmed Ghazali, Janusz Glowacki, Israël Horovitz, Daniel Keene, Hanokh Levin, Philippe Minyana... et la liste est loin d'être close. Leurs œuvres témoignent des profondes discriminations sociales, humaines, ethniques et culturelles de la cité et restent cruellement actuelles. Elles confirment, si besoin en était, la place éminente du poète et de son engagement dans une société au bord des flammes. [...] »²

« Malgré des formules de toutes sortes dissimulant mal les arrière-pensées de leurs auteurs, la situation de l'Etat et de la société se détériorent : record d'endettement, cadeaux législatifs et fiscaux, précarisation du travail, délocalisations, recul des acquis sociaux. Quant à la position de la culture, elle se détériore aussi sur plusieurs fronts (livre, intermittents, droits d'auteur, service public de l'éducation, création) et la baisse des moyens va de pair avec une inquiétante tendance à la privatisation. Pour inverser le cours des régressions actuelles, une forme de résistance sur les plans tant politique que culturel est à souhaiter. Espérons que les artistes, écrivains et gens de théâtre, se retrouvent à la pointe

¹ *Ibid.*, p. 62.

² Jean-Pierre Engelbach, « Brûlent les planches », *Dernières nouvelles*, plaquette des Éditions Théâtrales, Paris, Janvier 2006.

de cette mobilisation, comme ce fut le cas dans l'histoire. En tant qu'éditeur, nous tentons d'y participer avec la publication des œuvres du présent, écrits et essais, qui contribuent à éclairer notre conscience et interrogent les arts de la scène, refusant cette vision de renoncement et de la facilité. [...] Belles lectures citoyennes. »¹

La dénonciation de l'état de la société française se fait implicitement critique contre le pouvoir – de droite – et fonde le renouveau de la posture de l'artiste engagé, à la fois comme citoyen et comme homme de culture, défenseur à ce titre de la « résistance sur les plans tant politique que culturel », au nom de valeurs universelles et d'une défense du bien commun et public. Les enjeux soulevés par le qualificatif « citoyen » dans son application à l'artiste et au théâtre, s'expliquent dans et par le contexte contemporain. La formule « théâtre citoyen » n'a pris corps qu'au cours des années 1990 – à l'exception près du théâtre civique de Louis Lumet au tournant du XX^e siècle. Après avoir été utilisée dans la presse théâtrale et les artistes, l'expression « théâtre citoyen » a acquis ses lettres de noblesse universitaires, sa reconnaissance publique, et sa compagnie-emblème officielle lors de l'édition 1995 du festival d'Avignon via deux événements, d'une part la programmation de deux spectacles du Théâtre du Soleil – *Le Tartuffe* et *La Ville Parjure ou le réveil des Erinyes* – et d'autre part la présentation d'une exposition accompagnée de la publication d'un livre, tous deux intitulés *Le théâtre citoyen du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil*.² Si le milieu des années 1990 marque un pic avec la parution en 1997 du *Théâtre citoyen de Jean Vilar*³ lui aussi rebaptisé, l'intérêt pour l'expression ne se dément pas sur la fin de notre période et se développe également hors des frontières nationales, comme en témoigne le sujet du Colloque Mondial organisé par la FIRT en 2005 et consacré aux « Citizen Artists ». ⁴ Toutefois, peu de textes critiques et historiques ont été à ce jour publiés, aussi importe-t-il de se pencher avec attention sur la parution de 1995.

Dans cet ouvrage, l'historien du théâtre Pascal Ory établit une généalogie du concept « théâtre citoyen » dont l'aboutissement serait la troupe de Ariane Mnouchkine. Mais, plus que l'aboutissement, c'est le point origine du concept qui pose question. En effet, dans son ouvrage, P. Ory débaptise l'ensemble des pratiques que nous évoquions dans notre premier chapitre, de Pottecher à Vilar en passant par Gémier ou Copeau, et transforme les pionniers revendiqués du théâtre populaire en Monsieur Jourdain du théâtre citoyen. Si elle peut

¹ J.-P. Engelbach, « Lectures citoyennes », *Dernières nouvelles*, plaquette des Éditions Théâtrales, Paris, Mars 2006.

² Pascal Ory, *Le théâtre citoyen du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil*, Edition Association des amis de Jean Vilar, Avignon, 1995.

³ Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar, une utopie d'après-guerre*, Paris, puf, 1997.

⁴ International Conference « Citizen artists : Theatre, culture, communities », FIRT/IFTR (International Federation for Theatre Research), University of Maryland, June 26-July 1 2005.

apparaître pour le moins étonnante dans une stricte perspective historique, cette entreprise peut s'expliquer par le fait que l'expression « théâtre citoyen » permet de lever les ambiguïtés et le passif du « théâtre populaire ». Ainsi, P. Ory rejette l'expression « théâtre populaire » au nom de son « triple postulat romantique : qu'il existe bien un Peuple, qu'il existe une forme populaire de théâtre, et qu'enfin, si elle existe, elle mérite de servir de référence à la Cité. »¹ c'est-à-dire au nom de son caractère idéaliste et donc potentiellement normatif voire totalitaire. Le terme « citoyen » présente l'avantage d'être relativement univoque et de mettre l'accent sur la dimension civique du théâtre, il lui accorde donc un rôle non négligeable dans la société, celui de contribuer à la démocratie. Mais le choix de faire du substantif « citoyen » un adjectif peut étonner dans la mesure où l'expression « théâtre civique » a coexisté avec celle de Théâtre Populaire, officialisée dès 1893 par Louis Lumet dont le « théâtre civique »² monte en 1900 le *Danton* du chantre du théâtre populaire Romain Rolland, le spectacle étant précédé d'une présentation de Jean Jaurès. L'argument avancé par l'historien Pascal Ory dans *Le théâtre citoyen du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil* est que le théâtre « s'adresse à la personne humaine dans la totalité de son autonomie (d'où la préférence pour l'adjectif « citoyen » plutôt que « civique »), pour la faire accéder à la communion du groupe social sur lequel est mis l'emphase – la Nation du Théâtre National Populaire, par exemple, ou la classe ouvrière de l'agit-prop bolchevique de 1930. »³ Cette citation appelle un commentaire sur le travail terminologique à l'œuvre dans l'ouvrage, qui induit une interprétation davantage qu'une lecture de l'histoire. En effet, au lieu que le Théâtre du Soleil soit décrit comme l'héritier du théâtre populaire, c'est le Théâtre du Peuple qui devient l'ancêtre du théâtre citoyen. Et cette formule assimile également le théâtre d'agit prop. Pourtant, si ce dernier terme est certes fort daté, la réalité historique qu'il recouvre supporte mal l'intégration à la société et au pouvoir en place que suppose le terme « citoyen »... Sauf à ne plus désigner que le théâtre de propagande officielle d'un régime qui, s'il recourt à ce type de méthode, a une conception peu démocratique de l'Etat et laisse donc peu de place au citoyen autonome. D'autre part les citoyens, qui en France depuis 1789 « naissent libres et égaux en droit », n'ont pas les mêmes raisons de se révolter qu'une classe ouvrière qui se sent opprimée et dépourvue de droits. L'expression « théâtre citoyen » vient donc – à son corps défendant peut-être – dire le rejet du militantisme et du théâtre militant, ou, plus exactement, vient dire le changement d'objet du militantisme. Car l'on peut bien

¹ Pascal Ory, *op. cit.*, p. 13.

² « Le théâtre civique, fondé en 1897, destiné à présenter des spectacles dramatiques, des récitals de poésie et de musique dans les quartiers populaires de Paris et de la banlieue. N'ayant pas de salle fixe Lumet louait les salles, de quartier, et tourna à Montmartre, Montparnasse, Plaisance, etc. » Nathalie Coutelet, *op. cit.*, note 12, p. 367.

³ Pascal Ory, *op. cit.*, p. 13-14.

parler de militantisme pour le théâtre et plus précisément, pour le théâtre de service public chez Mnouchkine.

v. Militer pour le théâtre : Public et service public, de Vilar à Mnouchkine.

Le Théâtre du Soleil reprend le flambeau vilarien du théâtre de service public, comme nous l'avons décrit dans notre premier chapitre. Parmi les lois qui régissent le théâtre du Soleil, le respect de la mission de service public semble être la plus grande pour A. Mnouchkine :

« Toujours se souvenir que l'on utilise l'argent public, et toujours avoir le respect de cet argent public. [...] Il n'y a pas beaucoup de petites ou moyennes entreprises qui reçoivent de l'Etat, chaque année, 1 174 000 euros, qui payent quatre mois de salaire sur douze à soixante-quinze ouvriers. Or, nous, nous touchons une subvention annuelle de 1 174 000 euros. Et même si ce n'est pas assez [...] elle nous vient du Trésor Public, de l'argent public, donc de citoyens qui pour certains ne vont jamais au théâtre ! Alors si un salarié du Soleil, moi ou un(e) autre, arrive en retard, ou ne travaille pas assez, c'est aux frais de la « communauté nationale ». ¹

Concrètement, cette volonté de service public suppose un engagement pour défendre le théâtre et le démocratiser, non pas uniquement à l'égard du public, mais également à l'égard des comédiens eux-mêmes, comme en témoigne le principe des stages gratuits :

« Car, avoir ce lieu merveilleux, subventionné en partie par l'Etat, nous impose des devoirs. Imaginez, si tous les théâtres faisaient ça, combien d'endroits où les comédiens pourraient travailler, s'entraîner ! Qu'est-ce qui empêche la Comédie-Française ou tant d'autres puissants établissements de faire un grand stage par an ? » ²

De même, la question des salaires est traitée dans le respect de la tradition ou en tout cas du mythe qu'évoque la référence au théâtre populaire. 1677 euros net pour tout le monde, A. Mnouchkine comprise, et 1296 euros pour les nouvelles recrues tant qu'elles sont en stage. ³ Le principe de l'égalité des salaires, que l'on pourrait considérer injuste dans la mesure où il ne tient pas compte de l'ancienneté, marque bien l'utopie sociale qui caractérise la directrice du Soleil et ses fidèles : « Allons, c'est injuste, c'est vrai ! Mais c'est le moins injuste. Comme la démocratie est le moins mauvais des systèmes. Et même les membres de la compagnie qui sont "victimes" de cette égalité n'accepteraient pas, je le sais, qu'on

¹ A. Mnouchkine, *L'Art au présent*, op. cit., p. 169.

² *Ibid.*, p. 171.

³ *Ibid.*, p. 178.

abandonne ce principe. L'égalité des salaires est la condition de l'égalité des responsabilités. »¹ A. Mnouchkine revendique la filiation avec Vilar et le théâtre populaire. Quand F. Pascaud lui demande : « Cet argent public vous oblige-t-il à faire du théâtre « populaire », terme aujourd'hui si décrié ? » Elle répond : « Mais moi, ce terme, je le revendique. Et, si j'en avais le droit – mais je ne m'accorde pas ce droit, qui appartient à Vilar – je l'afficherais sur notre fronton : « Théâtre Populaire. » Pas « Théâtre National Populaire », juste « Théâtre Populaire. » C'est-à-dire beau, lisible, émouvant, qui enseigne et raconte des choses importantes. Le plus beau de tous ! »² Rejetant le spectre du nationalisme, A. Mnouchkine insiste sur la dimension non pas partisane, ni démagogique, mais pédagogique. Le public est au cœur de ce théâtre populaire, mais au contraire de toute tentation populiste, A. Mnouchkine, qui fait sienne la formule de Vitez « un théâtre élitare pour tous »³, revendique une pédagogie de l'exigence, et une intransigeance artistique :

« Le public, c'est celui qu'on doit toujours écouter, mais à qui l'on ne doit pas toujours obéir. [...] " Il s'agit de savoir si nous aurons le courage et l'opiniâtreté d'imposer au public ce qu'il désire obscurément. " [...] C'est tout le pari de Vilar. C'est toute sa définition du théâtre populaire : monter le niveau, hausser la barre. Toujours aller vers le plus vrai, vers le plus difficile. »⁴

Les spectacles du Soleil manifestent ce militantisme esthétique, c'est-à-dire à la fois l'ambivalence à l'égard du contenu politique et de son mode de présence dans l'œuvre, et la volonté d'un théâtre artistiquement exigeant.

d. Les spectacles du Soleil, œuvres artistiques autonomes mais nourries par la trace de l'engagement.

A. Mnouchkine manifeste nous l'avons vu une conception singulière de l'engagement fondée sur un rejet du militantisme. Mais en outre, elle prône une séparation des sphères, les préoccupations artistiques devant demeurer absolument prioritaires au sein des spectacles, et rejette ainsi catégoriquement l'idée d'une instrumentalisation de l'art, et donc l'idée que ses spectacles seraient à analyser comme des objets politiques. Elle récuse de ce fait la notion de théâtre politique, et plus encore celle de théâtre militant, qu'il s'agisse de décrire sa pratique extra-théâtrale mais plus encore pour décrire sa pratique théâtrale. Elle refuse explicitement

¹ *Ibid.*, p. 179.

² *Ibid.*, pp. 169-170.

³ *Ibid.*, p. 82.

⁴ A. Mnouchkine, *L'Art au présent*, op. cit., p. 121.

le « théâtre militant » comme le « théâtre documentaire », qui pour elle condamnent au réalisme :

« La fonction du théâtre est d'apporter du plaisir. Elle est aussi d'ordre moral, pédagogique. Elle doit amener à la réflexion. Cela ne signifie pas que l'on doive faire du théâtre documentaire ou militant. Il s'agit d'incarner dans une forme poétique un fait présent, contemporain, et qui pèse d'une manière très forte comme une fable métaphorique. »¹

Pourtant, au sein du répertoire du Soleil, alternent avec les grandes œuvres classiques et du patrimoine culturel mondial, des créations que leurs thématiques rapprochent des actions menées par la compagnie sur le terrain politique. Mais ces œuvres, pour la plupart réalisées dans la deuxième moitié de la décennie 1990, manifestent, par leur forme comme par le paratexte qui les accompagne, un rejet de l'œuvre militante. Les spectacles viennent après coup ponctuer, donner la trace de l'engagement préalable, tout en réaffirmant en leur sein la primauté absolue des questions esthétiques et d'une appréhension esthétique des questions politiques.

i. La Ville Parjure ou le réveil des Erinyes : Entre dénonciation d'une société coupable et célébration de l'innocence des sans, entre tragédie et dramaturgie du procès.

On a beaucoup dit que *La Ville parjure ou le réveil des Erinyes*, spectacle mis en scène par A. Mnouchkine sur un texte de Hélène Cixous avait pour sujet principal l'affaire du sang contaminé. Mais, aux dires de l'auteur et du metteur en scène, le point de départ était « la cité des morts du Caire », vaste cimetière qui devient dans la pièce celui de morts-vivants parce qu'exclus de la société. Ici encore, il importe de poétiser le réel, tout en prenant fait et cause pour ceux qui n'ont rien, et qui pour cette raison sont innocents des péchés de la société. Et la « société des féroces »², symbolisée par « la ville Parjure »³, « ville maudite »⁴, est d'emblée présentée comme coupable dans la longue tirade de « la mère »⁵, victime de cette « mangeuse d'enfants, fossoyeuse de nos consciences »⁶. Les faits réels dont s'inspirent la pièce – la mort d'enfants hémophiles suite à des transfusions d'un sang que les autorités savaient contaminé – sont immédiatement transfigurés, de même que les personnages. A la figure allégorique de la mère Ezéchiel répond celle du « gardien »⁷ Eschyle, « comme

¹ A. Mnouchkine, *La Croix*, 4 juin 1994.

² Hélène Cixous, *La Ville Parjure ou le réveil des Erinyes*, Paris, Éditions Théâtre du soleil, 1994, p. 11.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibid.* p. 14.

Eschyle » le poète ¹. Cette figure, ici maternelle, jouée par Myriam Azencot, souhaite à la mère la bienvenue « dans [son] âpre cité, sans route, sans voitures, sans violente circulation ». ² Cet espace défini par ce qu'il ne contient pas, cet espace privé qui ne renvoie pas à la propriété privée mais au contraire à la privation, est habité par « [ses] agneaux tout affamés encore du lait de l'attention humaine » ³, innocents parce que privés de tout eux-aussi, comme l'exprime « Immonde » ⁴, le Coryphée de ce chœur des sans :

« Parce que nous sommes sans le sou,
Sans le toit, sans le droit,
On croit facilement aussi que nous sommes sans les mots,
Sans la lettre, sans l'esprit, mais pas du tout !
Nous sommes les génies excrétés par la Société.
Nous sommes les mégots. Et pourquoi ?
Pourquoi sommes-nous déçus de tous nos traits humains,
Internés dans la terre et le fumier ?
Je vais vous le dire.
Ce n'est pas parce que nous sommes des idiots,
Quoique certains d'entre nous le soient
Puisqu'il y a des idiots en bas comme en haut.
Tout le contraire : C'est parce que nous sommes [...]
Trop brillants et trop vifs, et pas comme tout le monde. [...]
On m'appelle hors la loi. Cependant
Je vis ici légalement, selon la loi qui dit :
Tous ceux qui ne sont pas comme tout le monde
Et ne sont pas contents, pour eux ce sera
L'usine fermée, la croix ou le cercueil.
Alors, moi, j'ai choisi le cercueil, et je l'ai aménagé. » ⁵

La responsabilité du corps médical, figure de la notabilité, induit ainsi une critique plus large de la société, ainsi qu'un renversement des valeurs. Parce que la société est coupable, ceux qui en sont exclus, sur les plans économique, symbolique mais aussi, éventuellement, légal, sont innocents. Et la pièce se fait le procès de la société. Pourtant, à la différence de la critique qui a cours dans la cité du théâtre postpolitique, la société n'est pas jugée coupable ontologiquement, elle l'est de ne pas vouloir prendre ses responsabilités et assumer ses erreurs éventuelles. En l'occurrence, le premier péché n'avait qu'un coupable : le directeur

¹ *Ibid.*, p. 20.

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁵ *Idem.*

du CNTS, ce « docteur Machin »¹ mû non par la volonté de sauver des vies mais par l'appât du gain. Si la faute a fini par entacher tout le corps médical, c'est précisément parce qu'il « fai[t] corps »² avec le fautif, prend sa défense contre le droit, et contre la morale, se rendant coupable de perversion de la loi comme de l'éthique, et de reniement du serment d'Hippocrate. Preuve que la faute n'est pas ontologique, à cette culpabilité corporatiste s'oppose le professeur Lion, « Don Quichotte »³, figure du héros et plus précisément encore du Juste, qui se dresse, seul contre tous, et surtout contre son clan coupable, et ce faisant le sauve d'une culpabilité absolue, sonnante le « tocsin »⁴.

La pièce oscille entre dénonciation de la perversion de la société et de ses notables, et célébration de l'innocence de certains individus, précisément définis en ce qu'ils sont en marge voire exclus de cette société. Et de même, la pièce oscille entre dramaturgie du procès et tragédie, la première l'inscrivant dans la cité du théâtre de lutte politique et la seconde dans la cité du théâtre politique œcuménique.⁵ La pièce s'empare frontalement de l'actualité politique, et expose clairement les enjeux économiques et politiques du scandale. Dans la pure tradition du théâtre documentaire, l'une des circulaires internes du CNTS (Centre National de transfusion sanguine) est portée à la connaissance du public.⁶ En outre, parce qu'elle dénonce la mascarade qu'a constitué le procès réel, la pièce entend précisément organiser un contre-procès, le « vrai », destiné précisément à démasqu[er] la fausse Justice.⁷ Dans le rôle des juges, les sans, et comme tels innocents. Dans celui du procureur implacable, les Erinyes, qui entendent « toutes les scènes du tribunal recommencer. Reprendre à zéro le Procès. »⁸ Et ce procès qui prend le public pour audience ravive la métaphore de l'assemblée théâtrale, et fait jouer à plein la fonction d'espace public alternatif et de contre-pouvoir que peut revêtir le théâtre. Il s'agit véritablement que la pièce, par le récit de « cette étrange et cruelle histoire »⁹, « infléchi[sse] »¹⁰ le cours de l'Histoire. « Le dénouement c'est nous »¹¹, disent les Erinyes, mais ce « nous » inclut aussi potentiellement le public, à condition qu'il décide de réagir en tant que citoyen au terme du spectacle, et grâce à lui. Pourtant, malgré la présence de ces différents éléments typiques du théâtre épique

¹ *Ibid.*, p. 41.

² *Ibid.*, p. 155.

³ *Ibid.*, p. 163.

⁴ *Ibid.*, p. 154.

⁵ Voir *infra*, Partie IV, chapitre 2, 1, c, iii.

⁶ *Ibid.*, pp. 150-151.

⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁸ *Ibid.*, p. 58.

⁹ *Ibid.*, p. 199.

¹⁰ *Ibid.*, p. 200.

¹¹ *Ibid.*, p. 201.

et plus spécifiquement du théâtre documentaire, il nous paraît impossible d'intégrer ce spectacle à notre cité du théâtre de lutte politique, pour plusieurs raisons.

D'abord, si l'accusation à l'égard du corps médical est explicite, la mise en cause du pouvoir politique est beaucoup plus ambiguë, du fait qu'elle passe par le détour de la fable et de figures royales fort éloignées du système politique français – et la fidélité de A. Mnouchkine au gouvernement socialiste et particulièrement au vainqueur de 1981 constitue sans doute l'une des explications de cette discrétion. En outre, l'ordre du monde auquel se réfère la pièce diffère de celui à l'œuvre dans la cité du théâtre de lutte politique, et le rend même impossible, parce que le principe organisateur du monde est d'ordre divin. Certes, « la justice non juste n'est pas une fatalité »¹, mais il est moins question pour la mère de justice que de « pardon »², et de plus, le vrai procès, la justice véritable, sont référés à la notion de « miracle. »³ En outre – et en conséquence – si la pièce met en scène un procès, son issue est équivoque. La pièce ne comporte pas une fin mais plusieurs, qui opposent l'ordre terrestre et l'ordre divin. Le Salut n'a lieu que dans l'au-delà, justement parce que « cette fin est insupportable pour être la fin dernière. [La nuit] sen[t] qu'il nous faut un épilogue qui nous rende le souffle. »⁴ L'on pourrait considérer que l'échec que raconte la pièce dans l'ici-bas permet d'inciter le spectateur à reprendre le flambeau de l'action, à se muer lui-même en acteur : « Notre pièce est finie, mais que la vôtre commence. A votre tour, obstinez-vous à vouloir que le juste advienne justement »⁵, et entend s'inscrire dans l'ambition « propédeutique » à l'action politique héritée du théâtre épique. C'est aussi la réponse avancée par A. Mnouchkine à ceux qui reprochaient au spectacle un fatalisme.⁶ Mais elle avoue également que la fin est inspirée par la foi qu'elle partage avec Hélène Cixous, et de fait, la tragédie opère dans *La Ville Parjure* à la fois comme structure dramaturgique et en tant que vision du monde, référée à un *fatum*.

Le thème du sang contaminé est essentiellement référé à l'histoire mythique et théâtrale, comme en témoigne le choix de la forme tragique et la présence des Erinyes. L'échelle temporelle est on ne peut plus large puisque « les événements de ce récit se sont produits entre 3500 ans avant Jésus-Christ et 1993. »⁷ L'histoire et l'histoire théâtrale sont articulées dans cette pièce, procès littéraire dont la fonction politique est corrélée à sa nature

¹ *Ibid.*, p. 42.

² *Ibid.*, p. 120.

³ *Ibid.*, p. 41.

⁴ *Ibid.*, p. 211.

⁵ *Ibid.*, p. 219.

⁶ Ariane Mnouchkine, in Maria Shevtsova, « Sur *La Ville Parjure*. Un théâtre qui parle aux citoyens », *Alternatives Théâtrales* n°48, avril 1995, p. 71.

⁷ Epigraphe, *ibid.*, p. 8.

de récit symbolique. Ainsi, s'il est question de « révolution »¹, c'est pour qualifier le fait qu'« une fois, il faut qu'une histoire triste finisse bien »². Parce qu'il s'agit de rendre hommage à des êtres morts ou qui vont mourir « sans qu'un juste récit les accompagne »³, « il ne saurait être question de bâcler un drame qui va hanter les mémoires des nations pendant plusieurs générations par une scène de vengeance à la 6,4,2 ». ⁴ Comme dans la tragédie antique, deux ordres s'affrontent ainsi, incarnés respectivement par Eschyle et par les Erinyes, qui se veulent l'une et les autres les metteurs en scène de ce procès. Et la pièce prend parti contre l'ordre qui « dresse les citoyens les uns contre les autres »⁵, qu'il s'agisse de l'ordre qui règne dans *La Ville Parjure* ou de l'ordre – du désordre – que risque d'amener la soif de vengeance que manifestent les Erinyes. Refus d'être « citoyen d'un asile de fou »⁶ et rejet de la ville qui « dresse son théâtre pour la guerre et creuse ses tranchées »⁷, opposant les citoyens en « deux camps »⁸.

Mais l'essentiel du spectacle tient à l'inscription de la fable dans l'histoire littéraire et théâtrale mondiale et universelle, par le biais d'une intertextualité proliférante. Le Texte par excellence, la Bible, constitue une référence récurrente, de la comparaison des Erinyes aux « serviteurs de l'Apocalypse »⁹ au nom des enfants Ezéchiel. La tragédie est également omniprésente nous l'avons vu, avec la référence à la composition en « acte »¹⁰, au « dénouement »¹¹ et à la « catastrophe » que constitue le « déluge » attendu par tous¹², avec la figure du « messager »¹³ directement inspiré de Thérémène, avec les Erinyes comme avec le « chœur des sans tout » précédemment évoqué, qui réinvestit le chœur antique comme incarnation de la *vox populi* – témoignant du fait que, pour avoir été invalidé par les historiens, ce mythe n'en demeure pas moins vivace et actif pour les artistes. Shakespeare est également omniprésent dans la pièce, au travers de personnages – comme ceux d'Echo¹⁴ ou de Fortinbras¹⁵ – de citations – sur l'essence des rêves¹⁶ mais aussi sur la « pourriture des royaumes »¹⁷. Claudel constitue une autre source d'inspiration et le personnage de la

¹ *Ibid.*, p. 140.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 70.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁶ *Ibid.*, p. 142.

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ *Ibid.*, p.118.

¹⁰ *Ibid.*, p. 60.

¹¹ *Ibid.*, p. 201.

¹² *Ibid.*, p. 138.

¹³ *Ibid.*, p. 196.

¹⁴ *Ibid.*, p. 104.

¹⁵ *Ibid.*, p. 206.

¹⁶ *Ibid.*, p. 60.

¹⁷ *Ibid.*, p. 74.

Maintenance, emprunte à l'Irrépressible du *Soulier de Satin*.¹ Si elle ne structure pas la pièce dans son ensemble comme le fait la tragédie – antique et classique – la comédie est également présente au travers de ces références. La scène VI entre Thessalonique et Jean-Christophe Lagadoue est de ce point de vue exemplaire, et, dans leur débat sur la possibilité ou non de l'avènement terrestre du règne de la « Justice » et de la « Vérité »², les deux choreutes manient l'insulte poétique et la périphrase dérisoire à la manière des fossoyeurs de *Hamlet*. Les déesses vengeresses réputées pour leur férocité se transforment dans leur bouche en « vieilles biques [...] encore plus déplumées que nous »³, qui « lancent des mots en l'air, en mugissant, avec un drôle d'accent »⁴. Et, au milieu de références à l'Histoire la plus sinistre – à travers l'histoire d'« une jeune fille dans un camp de concentration »⁵ – et aux conflits présents – et particulièrement le conflit entre « les Juifs et les Arabes »⁶ en Palestine, symbolisé par la ville de « Jérusalem »⁷, les deux choreutes se donnent de l'« épiluchure »⁸, du « gueux tout mité »⁹, de la « chauve-souris »¹⁰ et du « vieux chien frileux. »¹¹

Enfin, outre la tragédie et la comédie, le spectacle emprunte au merveilleux, notamment avec le personnage de la Nuit, vieil ange noir aux ailes rognées mais à la voix céleste, et avec les enfants Ezéchiel, « merveilleuse visitation »¹² que reçoit leur mère. Le statut de revenant des personnages de Daniel et Benjamin est subtilement figuré dans le spectacle, quand, sur une musique de requiem, deux jeunes comédiens manipulent les marionnettes qui viennent caresser leur mère. La pièce mêle ainsi des emprunts à la tragédie antique, à la comédie élisabéthaine, au drame sacré, mais aussi au théâtre documentaire et à la dramaturgie du procès. De même sont mêlées l'ambition d'instruire l'affaire du sang contaminé et celle de livrer un drame de la « conscience »¹³. L'entrelacs d'esthétiques qui divergent dans leur degré de codification sémantique dit aussi, dit surtout le rejet d'une univocité qui serait propre au militantisme et au théâtre militant, et tous les enjeux demeurent subordonnés à l'exigence absolue que prime l'appréhension artistique, pour les artistes comme pour le public. A l'inverse, le film de Catherine Vilpoux, pourtant lui aussi intitulé *La Ville Parjure*, constitue un objet hybride sur le plan esthétique, mais dont le militantisme se

¹ *Ibid.*, p. 91.

² *Ibid.*, p. 62.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibid.*, p. 46.

¹³ *Ibid.*, p. 129.

fait sans équivoque. Ce « docu-drama » au sens propre mêle des extraits d'une captation du spectacle à des images – photos et vidéos – d'archives, qui étoffent le chœur des « sans » et articulent le scandale de la pauvreté au scandale du sang contaminé. Et l'existence de cet objet qui contient des attaques beaucoup plus directes à l'égard des responsables médicaux et politiques accentue cette impression d'une répartition des rôles et d'un refus que prime le militantisme sur scène. Cette tendance nous paraît encore accentuée dans *Le Dernier Caravansérail. (Odyssees)*, qui nous semble constituer l'exemple parfait d'une appréhension esth-éthique de la réalité politique.

ii. *Le Dernier Caravansérail. (Odyssees). Entre compassion et dénonciation, la transfiguration esthétique des récits des réfugiés.*

Le spectacle *Et soudain des Nuits d'Eveil* pouvait être considéré comme la trace artistique de la difficile cohabitation de la troupe avec les sans-papiers :

« Notre territoire envahi, notre rythme totalement chahuté, notre hospitalité parfois durement mise à l'épreuve. La haute idée que nous pouvions avoir de notre patience, de notre tolérance, de notre générosité avait été un peu écornée. Nous avons connu des moments où nous n'étions ni patients, ni tolérants, ni généreux. Mais, enfin, nous avons tenu. Nous voulions parler de cela. La mise à l'épreuve de nos idéaux par le concret de la vie. »¹

A l'inverse, dans *Le Dernier Caravansérail. (Odyssees)*, la démarche est d'emblée théâtrale, au sens où elle ne succède pas à un engagement immédiatement antérieur ni n'en constitue le palimpseste :

« - L'idée du *Dernier Caravansérail. Odyssees* est-elle née d'une volonté politique ?

- Oui et non. Elle est née d'abord d'un désir de théâtre. Je propose toujours aux comédiens de faire le spectacle que j'ai envie de voir. Eux, s'ils acceptent ma proposition, c'est pour la même raison. »²

A l'origine, A. Mnouchkine avait présenté le projet aux comédiens en des termes centrés sur la notion de voyage et de rencontre : « Cela partirait de gens qui se rencontrent, comme à un carrefour, et, à partir de là, il y aurait des flash-back qui nous raconteraient le destin de ces gens qui se croisent. »³ Et ce n'est que dans un second temps que A. Mnouchkine associe le voyage à la figure du réfugié. Parce que Sangatte constitue selon elle « la métaphore du monde »⁴, elle y enregistre durant l'été 2001 des centaines d'heures de témoignages. Puis

¹ *Ibid*, pp.102-103.

² A. Mnouchkine, *L'art au présent, op. cit.*, p. 62.

³ A. Mnouchkine, « Rencontre d'élèves avec A. Mnouchkine et la troupe du Théâtre du Soleil », 07 avril 2004, texte retranscrit et archivé par Claire Ruffin pour le Théâtre du Soleil, p. 6.

⁴ A. Mnouchkine, citée par Evelyne Sellès-Fischer, « Sangatte sur scène », *Réforme*, 24 juillet 2003.

elle ira dans d'autres pays, mettant à contribution certains comédiens du Soleil chargés de traduire les propos des réfugiés, comme le rappelle le programme du spectacle :

« Leurs récits ont été recueillis par Ariane Mnouchkine, assistée de Shaghayegh Beheshti à Sangatte entre le mois de mai 2001 et le mois de décembre 2002, à Sydney (Australie) en janvier 2002, et à Auckland (Nouvelle Zélande) et Mataram sur l'île de Lombok (Indonésie) en février 2002. »¹

La composition même de la troupe réunie au moment du spectacle, que certains journalistes qualifient de « tribu »², est à appréhender comme partie intégrante de la dimension politique du spectacle. En effet le Soleil a pour ce spectacle fortement renouvelé ses membres³, d'une part par le biais d'un stage à l'issue duquel des jeunes comédiens, étrangers pour la plupart, ont été engagés, et d'autre part parce que quelques uns des réfugiés interrogés durant la phase préparatoire par A. Mnouchkine ont ensuite rejoint le Soleil, comme l'explique le programme du spectacle qui recense la liste de « ceux qui [...] ont parlé » et la met en lien avec « ce qu'ils sont devenus ». Le programme du spectacle se fait d'ailleurs le palimpseste de l'engagement du Soleil, puisqu'à côté du nom imprimé de chacun des réfugiés entendu, figure sur la colonne de droite une phrase écrite à la main, parfois complétée d'une autre, qui semble rajoutée au crayon de bois, témoignage du suivi, de la longévité et donc de l'authenticité de l'engagement de la compagnie. Mais le constat lapidaire « perdu de vue », de même que le point d'interrogation qui vient souvent clore l'information corrective « il(s)/elle serai[en]t passé(es) en... » marquent également l'incertitude inquiète de A. Mnouchkine quant au sort de ceux qui se sont confiés à elle. Certains de ces réfugiés étaient déjà comédiens, tels Sarkaw Gorany, qui préfère le titre de « voyageur » à celui de « réfugié »⁴, d'autres le sont devenus, d'autres encore « séjourne[nt] au Soleil »⁵ et participent différemment à la vie de la troupe, à la cuisine ou ailleurs. L'on peut véritablement parler d'une action politique, puisque, grâce à son nom, A. Mnouchkine a réussi à débloquer quelques situations délicates et à accélérer des procédures, permettant à certains d'obtenir les papiers si précieux. D'autre part, nous avons vu précédemment que le mode d'existence du Soleil, ce « phalanstère cosmopolite »⁶, peut en soi être appréhendé comme un acte politique, par son caractère de modèle alternatif au mode de vie individualiste propre à nos sociétés occidentales, et le renouvellement de la troupe occasionné par le

¹ *Le Dernier Caravansérail. (Odyssées)*, « Programme de toutes les Odyssées », Éditions Théâtre du Soleil, non paginé.

² Ronan Gorgiard, « A. Mnouchkine, la culture du partage », *Ouest France*, 03 juillet 2003.

³ Quinze nouveaux membres ont rejoint la troupe du Soleil.

⁴ Sarkaw Gorany, cité par Catherine Bédarida, « Sarkaw Gorany, kurde voyageur », *Le Monde*, 01 avril 2003.

⁵ *Le Dernier Caravansérail. (Odyssées)*, « Programme de toutes les Odyssées », Éditions Théâtre du Soleil, non paginé.

⁶ Odile Quirot, « Ariane Mnouchkine l'attroupeuse », *Le Nouvel Observateur*, 03 juillet 2003.

spectacle accentue encore ce fait, puisque ce sont désormais vingt-six nationalités qui partagent leur vie au Soleil. La phase de récolte des témoignages a suscité des rencontres qui ont infléchi le propos initial du spectacle qui va se centrer sur la compassion. « Ariane Mnouchkine ne tient pas là un discours idéologique, social ou journalistique, ni même humanitaire. Elle parle de "compassion" au sens de "partager la passion, donc la souffrance" »¹ La comédienne Shaghayegh Beheshti se sent d'ailleurs une dette à l'égard des réfugiés interrogés, et estime avoir « pris l'engagement auprès des réfugiés de témoigner pour eux » - elle confesse d'ailleurs conserver « leur souvenir en tête »² en élaborant les improvisations, et l'on retrouve ici, dans toute l'ambivalence que nous évoquions précédemment, la mission de témoin porte-parole à laquelle s'astreint l'artiste dans la cité du théâtre politique oecuménique. Et, par le biais même de ce travail d'improvisation, le spectacle se démarque très fortement de l'esthétique documentaire à laquelle pourrait aboutir cette matière première. Outre les témoignages, les comédiens ont également « regardé des films, des documentaires, des photos »³ et ont « écouté des chercheurs »⁴ pour se familiariser avec la réalité dont ils allaient s'emparer, mais ensuite, le travail de création du spectacle s'est centré autour des improvisations des comédiens. Et cette méthode de travail peut, tout comme la composition de la troupe, être interprétée comme un acte politique, dans la mesure où le Soleil renoue dans une certaine mesure avec la création collective et avec l'Age d'Or de la troupe d'A. Mnouchkine, la célèbre chef de troupe ayant d'ailleurs tenu à ce que son nom disparaisse des affiches. Mais, inversement, en ce qui concerne le résultat produit par ces improvisations – autrement dit, le spectacle – le fait de se centrer sur les propositions des comédiens tend à dépolitiser le contenu du spectacle. « Témoignages enregistrés et improvisations [des comédiens] s'entremêlent si bien que l'on ne distingue plus la trame de la chaîne »⁵, estime un critique. Le spectacle s'ouvre sur la voix d'A. Mnouchkine lisant une lettre adressée à « Nadereh », femme afghane rencontrée lors des entretiens à Lombok, et qui attend à Djakarta un visa pour l'Australie qui sans doute ne viendra pas. Après ce qui ressemble fort à une entrée en spectacle, commence la fable proprement dite, d'emblée placée quant à elle sous le signe de la transfiguration du réel en matière artistique. Et pour cette seconde ouverture, « tout commence par le franchissement d'un fleuve cruel [...] mimé par un immense drap que gonfle et soulève un vent furieux, tandis que, suspendues à une corde liant les deux rives, des mains s'agrippent, des têtes

¹ Evelyne Sellès-Fischer, « Sangatte sur scène », in *Réformes*, 24 juillet 2003.

² Shaghayegh Beheshti, citée par Catherine Bédarida in « Les improvisations douloureuses de Shaghayegh Beheshti, *Le Monde*, 01 avril 2003.

³ Shaghayegh Beheshti, citée par Catherine Bédarida, « Le Théâtre du Soleil porte la voix des réfugiés », *Le Monde*, 01 avril 2003.

⁴ *Idem*.

⁵ Evelyne Sellès-Fischer, « Sangatte sur scène », in *Réformes*, 24 juillet 2003.

apparaissent, des corps s'efforcent d'avancer, mètre par mètre, puis se noient, emportés par le courant, alors que quelques-uns seulement parviennent à l'autre bord. »¹ Ce « superbe déploiement esthétique »² inaugure un spectacle qui réutilise plusieurs des trouvailles de *Tambours sur la Digue*, et se caractérise par son refus catégorique du réalisme « lourd »³. C'est ainsi pour évacuer ce contre-modèle que les coulisses sont révélées, ou que les comédiens qui incarnent les travailleurs sociaux et humanitaires du centre de Sangatte évoluent sur des estrades à roulettes, manœuvrés par des manipulateurs vêtus de noir. Ce spectacle atteste également de la volonté de faire fusionner le travail des acteurs avec le trajet des réfugiés :

« La forme du spectacle est extrêmement proche du réel. Il faut donc qu'à chaque instant vous soyez à la fois dans la vie et au théâtre, il faut qu'il y ait des rappels au théâtre ; comme le sont ces moments de travail de coulisse. C'est aussi une façon de montrer l'effort que demande le théâtre, et cet effort se confondait pour moi avec celui des réfugiés, comme si c'était les réfugiés eux-mêmes qui travaillaient comme des fous pour vous raconter leur histoire. »⁴

Lors de la rencontre scolaire dont est extraite la citation qui précède, l'essentiel des questions tourne de fait autour des acteurs, au motif que leur trajet pour incarner les réfugiés et transformer les personnes réelles rencontrées en personnages, serait métaphorique de celui accompli par les réfugiés. En vertu de la même métaphore, récits réels et mythologiques se croisent dans ce spectacle qui fait de l'exil un exode et confère aux histoires racontées la symbolique d'un récit biblique. Comme l'explique l'un des comédiens, Sava Lolov, « un réfugié, c'est un voyageur qui part, traverse le monde, est traversé par le monde. A nous de restituer la beauté de la langue, la force de la poésie, le sens de la métaphore pour dire les choses du quotidien, aussi bien que les amours brisées, les séparations, les rencontres. »⁵ Et la critique va saluer cette transfiguration des parcours individuels non en paraboles politiques mais en « visions »⁶ composant de « grandes épopées »⁷ collectives certes, mais somme toute intemporelles, et se voulant universelles, comme l'explique Hélène Cixous, compagne de route du Soleil associée au projet qui cite explicitement Homère et considère le récit comme un mythe :

¹ Jean Mambrino, « *Le Dernier Caravansérail. (Odyssées), Odyssées* », in *Les Carnets, Etudes* n° 399, tome 1, juillet 2003, pp. 102-103.

² Jean-Pierre Han, « Sur le pont de Sangatte », in *Témoignage Chrétien* n° 3068, 03 juillet 2003.

³ A. Mnouchkine, « Rencontre d'élèves avec A. Mnouchkine et la troupe du Théâtre du Soleil », 07 avril 2004, texte retranscrit et archivé par Claire Ruffin pour le Théâtre du Soleil, p. 1.

⁴ A. Mnouchkine, « Rencontre d'élèves avec A. Mnouchkine et la troupe du Théâtre du Soleil », 07 avril 2004, texte retranscrit et archivé par Claire Ruffin pour le Théâtre du Soleil, p. 2.

⁵ Sava Lolov, cité par Catherine Bédarida.

⁶ Catherine Bédarida, « Le Théâtre du Soleil porte la voix des réfugiés », *Le Monde*, 01 avril 2003.

⁷ *Idem.*

« Au commencement de nos mémoires, il y eut la Guerre. L'Iliade en fit un récit. Après la Guerre, l'Odyssée. Ceux qui ne sont pas rentrés au pays, ni vivants ni morts, errent longtemps par toute la terre. Aujourd'hui, de nouvelles guerres jettent sur notre planète des centaines de milliers, des millions de nouveaux fugitifs, fragments de monde disloqués, bribes tremblantes de pays ravagés dont le nom ne signifie plus abris natals mais décombres ou prisons : Afghanistan, Iran, Irak, Kurdistan..., la liste des pays empoisonnés augmente chaque année. Mais comment raconter ces odyssees innombrables ? Combien de nouveaux petits théâtres faudrait-il inventer pour donner à chaque destin affolé son éphémère hébergement ? »¹

La majuscule confère à la « Guerre » la force d'un concept davantage que d'une réalité, et vaut comme emblème de l'enjeu du spectacle, qui ne vise ni à transmettre un contenu informatif, ni à contextualiser les situations individuelles évoquées, car « l'exil, quels que soient le pays et l'époque, est le même avec ses cohortes de réfugiés, balluchons sur le dos. »² La composition du spectacle se fait autour des sens et non du sens. Ainsi c'est la musique qui est utilisée « pour faire le lien entre les scènes, pour passer d'un monde à l'autre, d'une époque à une autre », ces intermèdes prenant pour la troupe le nom d'« opéra. » Et ce n'est pas non plus un besoin d'ordre sémantique qui a présidé à la création d'*Origines et destins*, qui n'était pas initialement prévu. Au total, 389 improvisations avaient été réalisées par les comédiens et, le premier spectacle ne pouvant en contenir plus d'une soixantaine, A. Mnouchkine et sa troupe ont ensuite décidé de créer un second spectacle, davantage qu'une seconde partie du spectacle désormais sous-titré *Le Fleuve Cruel*. De l'un à l'autre, l'on ne peut parler de progression de la fable ni de complément d'information, les situations s'accumulant les unes aux autres sans que l'ensemble des saynètes ne construise un sens dialectique ni une progression de l'action de type aristotélicien. Enfin, dernière preuve du refus de centrer le spectacle sur des enjeux sémantiques, l'essentiel des paroles prononcées sont inintelligibles pour le spectateur français, certaines dites dans la langue des acteurs étrangers, les autres dans un « gromelo »³ aux sonorités aussi étranges que poétiques. Il s'agit évidemment par cette transfiguration de faire éprouver au spectateur la difficulté et la vulnérabilité ressentie par les réfugiés confrontés sans cesse au cours de leur périple à l'étrangeté linguistique. Mais il s'agit aussi et surtout de faire prévaloir un autre langage, supposé universel, en tout cas partagé par les acteurs et les spectateurs, le langage du « cœur », comme le revendique Hélène Cixous :

« Comment ne pas remplacer la parole de ta bouche par la parole même de bonne volonté ? Comment ne pas remplacer ta langue étrangère par notre langue française ? Comment garder ta langue étrangère

¹ Hélène Cixous, in *Le Dernier Caravansérail. (Odyssees.) Programme de toutes les odyssees.*

² Evelyne Sellès-Fischer, « Sangatte sur scène », in *Réformes*, 24 juillet 2003.

³ Nom donné à la langue imaginaire souvent utilisée dans les exercices de comédiens et par les clowns, fréquemment utilisée au Théâtre du Soleil.

sans manquer de politesse ni d'hospitalité à l'égard du public, notre hôte dans le théâtre ? Comment, sans se comprendre en mots, se comprendre quand même en cœur ? »¹

Le refus de centrer le spectacle sur une fonction informative n'induit pas l'absence de prise de parti. S'adresser aux sens, c'est cibler la réaction émotionnelle du spectateur, dont la compassion doit venir prolonger celle, préalable, des artistes, le spectacle opérant à la manière d'une caisse de résonance. L'esthétique émotionnelle du spectacle vise à produire deux affects, la compassion avec les victimes, et la colère envers leurs bourreaux. Car c'est bien ce face à face, privé du tiers actant que serait les relations économiques à l'échelle européenne ou internationale, que donne à voir ce spectacle qui tient davantage de la compassion pure que de la politique de la pitié tant il est difficile d'accéder à une montée en généralité d'ordre politique. Et l'absence de contextualisation articulée à la répartition du monde en deux camps va de pair avec une appréhension axiologique de la question de l'exil politique, formulée en termes de catégories morales binaires, le monde se répartissant en deux catégories, les innocents et les coupables, les victimes et les bourreaux, les femmes misérables et les « fondamentalistes musulmans »² – et le salut final, qui sépare les hommes des femmes rejoue étrangement cette vision duelle du monde au sein même de la troupe, sans que le spectateur sache trop que faire de cette conversion implicite des clivages hommes / femmes et bien / mal en équations manichéennes. La dimension chrétienne de ce « théâtre citoyen » consacré par la programmation au baccalauréat est évidente. Dans le spectacle, l'impenétrabilité des actions humaines est renvoyée à celle des voies d'un Seigneur toujours juste et bon : « Dieu est éternel, Dieu est pur, Dieu est beau... Dieu est paroles, murmures... Le Dieu de la colère n'est pas Dieu. C'est le diable. C'est le Diable ! C'est Satan qui a égorgé nos amis ! »³ Pour qualifier l'impulsion de ce spectacle A. Mnouchkine évoque la « compassion », « au sens de partager la passion, donc la souffrance »⁴ dans l'un des nombreux entretiens accordés aux journaux catholiques et protestants. C'est sous l'angle moral et non politique qu'est abordée la question de la responsabilité qui incombe aux artistes, quand ils racontent « autant de drames qui sont encore en train d'arriver, autant d'histoires que nous ont confiées des gens qui ne sont pas tous hors de danger, loin de là. Il ne faut pas les trahir. »⁵ En conséquence, la question de l'utilité trouve pour A. Mnouchkine une réponse différente de celle apportée par les artistes de la cité du théâtre de lutte politique.

¹ Hélène Cixous, in *Le Dernier Caravansérail. (Odyssées)*. Programme de toutes les Odyssées, éditions du Soleil, 2003.

² Jean Mambrino, « *Le Dernier Caravansérail. (Odyssées)* », in *Les Carnets, Etudes*, n° 399, tome 1, juillet 2003, pp. 102-103.

³ *Ibid.*, p. 103.

⁴ Ariane Mnouchkine, entretien, *Réforme*, 24 juillet 2003.

⁵ Odile Quirot, *op. cit.*

Le théâtre est nécessaire d'abord parce qu'il « touche »¹, « bouscule »², et « force à changer »³ ceux qui le font, quand bien même « on ne [saurait] si l'effet est le même sur les autres. »⁴ Mais le théâtre est de plus légitime en tant qu'il constitue « une tribune »⁵ parmi d'autres formes de « résistances »⁶ « qui luttent »⁷ contre « toutes les barbaries, les échecs, les régressions, les scandales »⁸ auxquels sont assimilées « les lois anti-asile ».⁹ En ce sens, A. Mnouchkine estime que la question de l'utilité de son métier d'artiste de théâtre se pose pour elle comme elle se pose pour « toutes les personnes qui ont à faire avec la pensée, la philosophie, la morale, peut-être même la politique pour ceux qui sont honnêtes. »¹⁰ L'on mesure ici encore combien l'éventuelle assimilation à une démarche politique est entourée de précautions, de précisions et de limites, et à quel point les registres d'action que constituent la philosophie et la morale lui sont préférés. Et l'une des explications de cette préférence, outre la défiance à l'égard de la classe politique, pourrait être qu'elle permet d'apporter une réponse réconfortante pour l'artiste non seulement à la question de son utilité, mais plus précisément, à celle de l'impact du théâtre. S'il est question de morale et non de politique, il ne saurait être question de mesurer le pouvoir du théâtre à l'aune de son impact immédiat :

Je pense que le théâtre est un grain de sable indispensable, qu'il est certainement l'un des arts les plus civilisateurs. Il ne s'agit pas d'attendre un résultat à court terme, ni de masse. [...] Mais il y a une chose dont je suis certaine : même les gens qui ne vont pas au théâtre ont besoin de savoir que le théâtre existe. Cette question de l'impact est peut-être inutile. Est-ce que l'on se pose la question de la victoire avant une bataille ? On se bat parce que c'est indispensable. Je pense que pour la culture, le théâtre, les arts, c'est la même chose. Ce n'est pas rentable, c'est sûr. Les gens ne se précipitent pas pour accueillir les réfugiés en sortant du théâtre. Mais il y en a beaucoup qui sortent en se disant qu'ils ont été un peu paresseux d'esprit ces dernières années. C'est déjà cela. »¹¹

Le théâtre et la culture, débarrassés de tout cahier des charges militant et ce faisant de toute évaluation quantifiable, retrouvent à plein leur mission civilisatrice de service public et de transmission d'idéaux universels, et A. Mnouchkine renoue en le radicalisant avec le théâtre populaire de Vilar. De *La Ville Parjure ou le réveil des Erinyes* au *Dernier Caravansérail*. *Odyssées*, on peut noter la radicalisation du rejet du théâtre militant et de la dissociation entre

¹ A. Mnouchkine, « Rencontre d'élèves avec A. Mnouchkine et la troupe du Théâtre du Soleil », 07 avril 2004, texte retranscrit et archivé par Claire Ruffin pour le Théâtre du Soleil.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

les enjeux esthétiques prééminents dans le spectacle, et l'action politique, assumée comme une fonction annexe et connexe à l'activité artistique de l'artiste. Dans les deux cas, le Soleil s'empare de sujets politiques, l'affaire du sang contaminé et le sort des réfugiés, mais si ce dernier spectacle part de l'actualité (la situation de Sangatte notamment) et témoigne d'un engagement incontestable de la troupe auprès des réfugiés, il ne s'agit pas d'un engagement politique, ni sur le plan des mobiles d'action, référés à des valeurs morales universelles, ni sur le plan des modalités d'action, qui demeurent pragmatiques et individuelles. Et surtout, le spectacle n'entend ni contextualiser les situations ni les référer à une analyse critique de mécanismes globaux. Il y a bien des clivages, mais ils sont moraux (le bien et le mal, les victimes et les bourreaux-coupables) et non politiques et s'il y a bien articulation entre le particulier et le général et entre le présent et le passé, les histoires individuelles ne sont pas intégrées à l'Histoire politique mais à l'histoire littéraire, aux grands récits mythiques, comme en témoigne le terme même d'« Odyssées.» En revanche le processus de création du *Dernier Caravansérail* peut être qualifié de politique au sens d'une politique de la pitié, qu'il s'agisse de la volonté de retourner à la création collective ou de l'intégration de réfugiés à la compagnie, A. Mnouchkine ayant personnellement œuvré à débloquer des situations et à permettre quelques régularisations en utilisant sa notoriété publique acquise en tant qu'artiste. Autrement dit, le spectacle oscille entre deux pôles, le pôle esthétique et le pôle compassionnel et témoigne de la volonté de distinguer l'engagement artistique de l'engagement civique de l'artiste.

Conclusion : L'artiste « citoyen » et la politique de la pitié. Un engagement au nom du clivage Bien/Mal.

La cité du théâtre politique œcuménique peint l'artiste en citoyen engagé dans les affaires du monde. 1989 opère à ce titre comme un tournant qui vient réactiver en les renouvelant les enjeux hérités de la lignée du théâtre populaire national que nous décrivions dans notre premier chapitre. La commémoration non révolutionnaire de la Révolution que constitue le Bicentenaire, événement dans lequel les artistes de théâtre s'impliquent fortement, vient catalyser une resémantisation des idéaux de la Révolution Française.

Comme leurs aînés, les artistes contemporains de la cité du théâtre politique œcuménique oscillent entre célébration des idéaux démocratiques et universalistes portés par la République, et critique des éventuels manquements de telle ou telle incarnation de la République à ces valeurs. Mais, à l'heure où la réalité révolutionnaire a ôté toute illusion quant à l'idéal qu'elle était censée porter, le Bicentenaire retient significativement la Déclaration des Droits de l'homme comme acquis essentiel de la Révolution et comme fondation de la démocratie française. La défiance contemporaine des artistes à l'égard de la classe politique vient de plus s'ajouter au refus d'un art partisan caractéristique de la lignée du théâtre populaire dans laquelle s'inscrit la cité du théâtre politique œcuménique, et l'on ne peut désormais plus assimiler cette dernière à une forme de militantisme républicain. L'insistance sur le caractère universel de ces droits de l'homme vient par ailleurs estomper fortement la référence à la Nation, y compris à la nation républicaine, et entériner donc un élargissement du « peuple » auquel se réfèrent les artistes revendiquant la filiation avec le théâtre populaire, désireux d'en finir avec tout soupçon de nationalisme.

S'il n'est en réalité que virtuellement universel, le cadre est élargi à l'Europe toute entière, et la chute de l'Empire Soviétique est interprétée dans la cité du théâtre politique œcuménique comme la mort de l'idéologie marxiste, considérée qui plus est comme la seule « idéologie ». De ce fait 1989 est considéré comme l'avènement d'un ordre nouveau qui rend possible le triomphe unilatéral des droits de l'homme et de la démocratie, idéal autour duquel toutes les forces de progrès doivent se rassembler. C'est ce nouvel espoir – et cette nouvelle idéologie – que vont porter les artistes de théâtre tout au long des années 1990, combattant au nom des valeurs démocratiques contre leurs nouveaux ennemis venus succéder à celui que constituait l'idéologie marxiste.

« Œcuménique », ce théâtre met l'accent sur les notions de rassemblement et d'universalité, il n'en s'agit pas moins, plus ou moins implicitement, d'exclure ce qui s'oppose à ces valeurs, bien que les artistes semblent peu concernés par les accusations d'impérialisme idéologique qui répondent parfois aux actions menées au nom des droits de l'homme. Le terme d'œcuménisme se justifie d'autant plus que, puisqu'il est désormais question d'idéal et non d'idéologie, il est question de principes davantage éthiques que politiques. A. Mnouchkine et O. Py constituent les figures de proue de cette lutte sans faille contre la « Barbarie » et contre le Mal, qui peut prendre le visage d'un Milosevic ou celui, plus abstrait, des lois anti-asile, dans cette cité fondée sur une axiologie opposant le bien au mal, et les victimes aux bourreaux.

L'engagement diffère de celui à l'œuvre dans la cité du théâtre de lutte politique tant dans les mobiles – l'idéal s'opposant à l'idéologie – que dans les modalités. En effet, la cité du théâtre politique œcuménique se caractérise par la prééminence de l'engagement artistique sur l'engagement politique, et en outre, ce qualificatif n'est applicable que dans le sens de la « politique de la pitié » (Boltanski.) En effet, la « vocation politique ontologique » du théâtre à l'heure de la dépolitisation des artistes passe certes par l'ambition ancienne d'un théâtre qui traite des affaires de la cité, et l'ambition est réaffirmée avec le terme même de « théâtre citoyen », mais ce dernier terme dit à la fois le rejet du « théâtre politique » et sa conséquence contemporaine qu'induit le rejet d'une vision politiquement clivée du monde. L'artiste qui ne tire plus la légitimité de son engagement de son appartenance idéologique ou partisane se trouve dans une position ambivalente, et son implication à la fois la plus directe et la plus symbolique possible est destinée à compenser en quelque sorte par la compassion au sens strict de partage physique de la souffrance, le fait de ne pas partager la condition des malheureux au nom desquels il prend la parole, femmes bosniaques, sans papiers ou réfugiés. Il se fait témoin à la fois au sens où il raconte ce qu'il a vu, au sens où il accuse, au sens où il prend la parole au nom de ceux qui ne peuvent le faire, et au sens chrétien où il se veut le martyr de la cause qu'il défend.

Pour sacrificielle qu'elle puisse paraître, cette posture permet aux artistes de cette cité de maintenir, quoique sous une forme inusitée, la foi dans la conception universaliste et dans la mission civilisatrice de l'art et de la culture héritée des chantres du théâtre populaire. On peut toujours définir le théâtre comme un art politique au sens légitimiste de ce terme, en ce qu'il est inscrit dans le cadre de l'action publique par les pouvoirs politiques. Mais la légitimation de ce financement public de la culture par la « grandiloquence » (Urfalino) jadis attachée à la vocation d'un « théâtre de service public » chère à Vilar, ne peut plus désormais

se reposer sur elle. Les artistes contemporains prennent en effet acte de la triste réalité statistique qui ne se dément pas tout au long de la période, selon laquelle si la décentralisation est achevée, la démocratisation paraît inachevable, et, pire, que non seulement le théâtre n'a pas réussi à toucher le « non-public », mais que désormais il convient moins de parler des exclus du théâtre que du théâtre comme exclu, tant cet art ne touche plus désormais qu'une frange minoritaire de la population. La focalisation sur la mission civilisatrice et sur la lutte pour les droits de l'homme et contre la Barbarie doit donc se comprendre aussi en tant que nouvel argument de légitimation, destiné à répondre à ceux qui voudraient se saisir des chiffres sur la fréquentation des salles, pour plaider contre le financement public de la culture en général et du théâtre en particulier.

Dans ce double contexte d'une dépolitisation des artistes et d'une crise de légitimité liée non seulement à la crise concomitante de la notion de « peuple », mais aussi à celle de la représentativité du « public » de théâtre, la référence à l'héritage de la lignée incarnée par Copeau ou Vilar est utilisée à la fois pour réaffirmer la vocation d'espace public du théâtre mais aussi, paradoxalement, pour revendiquer le primat absolu de l'esthétique dans la création. **La cité du théâtre politique œcuménique s'affirme avant tout comme un art militant par et pour... le théâtre.** Dans cette mesure, le discours de certains artistes va alors renouer en le radicalisant avec celui de la lignée de « théâtre populaire » de la fin du XIX^e siècle, qui faisait primer l'engagement esthétique dans les œuvres sur l'engagement civique de l'artiste, et, par une autre relecture de l'histoire théâtrale, revendiquer l'appartenance à l'illustre lignée du « théâtre d'art. »

Chapitre 3 : Le théâtre populaire contemporain

comme théâtre d'art

Introduction : Le renouveau du « théâtre d'art » depuis les années 1980 ou la redéfinition de l'utopie de l'art kantienne.

« Si l'on devait aujourd'hui, et aujourd'hui plus encore qu'il y a dix ans, faire vœu pour un théâtre d'art, il faudrait qu'il puisse redonner sens à l'étrange alliance de mots de cette formule rebattue, théâtre populaire. Le théâtre est autant archaïque que novateur, il est un miroir du monde et le contraire du journalisme, il est de la pensée pure sans être discursif. Comment peut-il [...] rester populaire en étant minoritaire ? Ou comment passer d'un théâtre élitaire pour tous à un théâtre salutaire pour chacun ? »¹

Ces propos, prononcés par Olivier Py en mai 2006, prolongent le débat suscité par l'édition 2005 du festival d'Avignon entre partisans et détracteurs du « théâtre populaire », et attestent de l'évolution argumentative suggérée par notre chapitre précédent. **La légitimation du « théâtre populaire » ne passe plus tant par la référence à sa « mission de service public » conçue en termes de démocratisation du public, que par la spécificité de l'art en général et du théâtre en particulier en tant que discours sur le monde. Le « théâtre d'art » vient ainsi compléter, voire préciser le sens à donner à l'expression « théâtre citoyen. »** Pour O. Py, le théâtre est doté d'une fonction civilisatrice en ce qu'il tend un miroir critique au monde et à la société sans être pour autant « discursif », et l'artiste voit sa spécificité renforcée au sein de la plus large communauté des intellectuels, au point de s'en démarquer. En ce sens, la conception de l'art implicitement contenue dans le propos de O. Py renoue avec l'esthétique kantienne totalement évacuée dans la cité du théâtre postpolitique.

Dans *La Critique de la faculté de juger*², Kant se consacre à un type spécifique de prétention à l'universalité. Le jugement de goût diffère du jugement de connaissance, en ce qu'il rapporte la représentation non pas à la désignation de l'objet mais au sentiment qu'éprouve le sujet face à l'objet³, ce qui le démarque radicalement de l'universalité cognitive et logique, et pourrait de ce fait rendre problématique la communication de ce sentiment. Pourtant, le jugement esthétique prétend lui aussi au statut de communicabilité universelle *a priori*, mais avec la précision qu'il s'agit d'une « communicabilité universelle

¹ Présentation de la Rencontre du 22 mai 2006 animée par Olivier Py au Théâtre du Rond Point dans le cadre de *La grande Parade de Olivier Py*, présentation disponible sur le site du Théâtre du Rond-Point.

² E. Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1968.

³ *Ibid.*, p. 49.

[...] subjective. »¹ Est beau ce qui plaît « sans concept »² et fait l'objet d'une « satisfaction universelle »³ et « désintéressée. »⁴ La communication se fait chez Kant « communion des expériences esthétiques »⁵, puisqu'elle ne passe pas par la médiation de concepts, mais elle diffère de la communion en ce que le beau suscite un partage verbal. La *Critique de la Faculté de juger* tente ainsi de « résoudre le problème capital de la philosophie moderne : l'intersubjectivité. [...] Dans l'acte esthétique, l'homme affirmant l'universalité de son sentiment dépasse son moi et rejoint autrui. »⁶

Cette intersubjectivité peut être entendue de deux façons, et suscite ainsi deux interprétations du projet kantien qui, sans être exclusives l'une de l'autre, constituent la matrice de deux définitions modernes de l'art. Soit l'on insiste sur la construction de l'ouvrage, et sur le fait que le jugement esthétique s'articule pour Kant au jugement téléologique. Pour fonder l'universalité d'une communication purement subjective, d'un « sens commun esthétique »⁷, Kant convoque d'ailleurs la notion d'« état d'esprit. »⁸ En ce sens, Kant annonce la conception religieuse de l'art théorisée par Schiller⁹ puis par les Romantiques¹⁰, articulée à la figure de l'artiste comme mage et comme prophète. Et O. Py, fervent catholique, s'inscrit dans cette conception de l'art et plus spécifiquement encore du théâtre comme royaume de la « pensée pure », non discursive et « salutaire », autrement dit destinée à œuvrer au salut de l'individu. Mais le fait que la *Critique de la Faculté de juger* ait été publiée en 1790, soit juste après le déclenchement de l'événement, capital pour Kant, que constitue la Révolution Française, peut conduire à interpréter ce texte « dans la perspective du projet égalitaire des Lumières, avec sa portée politique. »¹¹ De fait, l'universalité en droit du goût est interrogée par Kant à la fin de la « Dialectique du jugement esthétique » en relation avec l'inégalité de fait de la communauté humaine, y compris dans son versant culturel :

« Une telle époque et un tel peuple devaient donc d'abord découvrir l'art de la communication réciproque des Idées des classes les plus cultivées avec les plus incultes, l'adaptation du développement et du raffinement des premières à la simplicité naturelle des secondes, et, de cette

¹ *Ibid.*, p. 60.

² *Ibid.*, p. 55.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ Yves Michaud, *op. cit.*, p. 234.

⁶ Alexis Philonenko, *Introduction à la Critique de la Faculté de Juger*, Paris, Vrin, 1980, p. 10.

⁷ Kant, *op. cit.*, p. 128.

⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁹ Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795), trad. Fr. Paris, Aubier, 1992.

¹⁰ Pierre Bénichou, *Le temps des prophètes. Doctrines de l'art romantique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1977, et *Les mages romantiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1988.

¹¹ Yves Michaud, *op. cit.*, p. 235.

manière, devaient trouver entre la culture supérieure et la modeste nature l'intermédiaire qui constitue aussi pour le goût, en tant que sens commun humain, la juste mesure qui ne peut pas être donnée par des règles universelles. »¹

La question kantienne devient alors, pour reprendre la formule de J. Rancière, de savoir « par quelles voies peut passer une égalité de sentiment qui donne à l'égalité proclamée des droits les conditions de son exercice réel. »² Kant pose l'universalité du jugement esthétique et récuse politiquement « l'absolutisation de l'écart entre la " nature " populaire et la "culture" de l'élite. »³ L'on peut alors considérer, comme le fait Y. Michaud, que Kant inaugure une utopie de l'art corrélative de l'utopie de la citoyenneté, en ce que « l'universalité formelle du jugement de goût et la sociabilité communicationnelle qui la garantit et qu'elle garantit, non seulement anticipent l'égalité à venir, le devenir réel de l'utopie citoyenne, mais contribuent à sa réalisation. »⁴ Le monde n'est plus pensé comme étant dans son principe, et donc « irrémédiablement »⁵, « partagé entre les plus cultivés et les plus incultes, puisqu'il y a précisément cette universalité formelle du jugement de goût »⁶, et l'art ainsi défini, parce qu'il rappelle l'universalité présente en tout homme et l'égalité *a priori* entre les hommes, « vient étayer et redoubler l'égalité citoyenne par ailleurs posée »⁷, et constitue un principe de transformation et de civilisation en acte de l'humanité.⁸

De ce point de vue, l'on mesure que la conception de O. Py rompt avec l'utopie démocratique associée à l'utopie de l'art kantienne. Jugeant indépassable le décalage entre l'égalité et l'universalité de droit du jugement esthétique et la minorité de fait du théâtre, il conserve de l'utopie kantienne la forme spécifique de la communicabilité esthétique, de l'ordre de la communion intersubjective, mais la découple de toute ambition – et plus encore de toute réalisation – d'un projet émancipateur et égalitaire, autrement dit la découple de l'utopie démocratique. O. Py estime d'ailleurs que le théâtre est moins en crise en ce début de XXI^e siècle que dans les années 1980 précisément parce qu'il a su « fai[re] le deuil du théâtre comme grand média, porteur de changements pour la société. »⁹ L'inscription dans la lignée du théâtre populaire se fait donc au prix d'une mise à distance d'un des deux aspects non seulement de l'idéal vilarien, mais même du mot d'ordre de Vitez, qui prônait un « théâtre

¹ Kant, *op. cit.*, paragraphe 60, p. 1147

² Jacques Rancière, *Le philosophe et ses pauvres*, Paris, Fayard, 1982, p. 283.

³ *Ibid.*, p. 283.

⁴ Yves Michaud, *op. cit.*, p. 237.

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibid.*, p. 240.

⁸ *Ibid.*, pp. 240-241.

⁹ Olivier Py, « On ne peut pas demander au théâtre de résoudre la fracture sociale », propos recueillis par Fabienne Darge et Nathaniel Herzberg, *Le Monde*, 04. 05. 2007.

élitaire pour tous ». Vilar et Vitez tenaient pour consubstantiellement liées la conception *a priori* de l'œuvre d'art comme objet d'une admiration universelle avec la volonté d'un élargissement réel de la composition du public, tandis que O. Py découple ces deux ambitions, estimant que l'on peut faire un théâtre populaire et pourtant minoritaire. Salulaire pour chacun, le théâtre populaire selon O. Py abandonne à la fois sa mission pédagogique et sa mission collective, autrement dit rompt avec l'idéal républicain contenu jusqu'alors dans la lignée œcuménique du théâtre populaire. Ce faisant, il radicalise également la rupture esthétique de cette lignée avec la lignée d'un théâtre populaire de classe. Les propos de Py érige le journalisme, mais aussi, implicitement, le théâtre documentaire en repoussoir, lui opposant ce que l'on pourrait nommer une esthétique de la transfiguration. Rappelons que O. Py refuse l'appellation « théâtre politique »¹ parce qu'il refuse de ravalier son œuvre artistique au rang d'instrument au service d'un propos politique préalable et prééminent. Il récuse même l'expression « théâtre citoyen » qui porte en germe les mêmes dérives selon lui :

« Cette idée d'utilité civique du théâtre me gêne. On ne peut pas demander au théâtre de résoudre la fracture sociale ou de réparer la couche d'ozone. En revanche, on peut faire ce que j'appellerais un théâtre de l'inquiétude, ou de l'impatience. Un théâtre qui se soucie du monde avec ses propres armes : l'actualité, c'est le vent dans les yeux d'Homère. [...] On ne s'adresse pas qu'au citoyen, on s'adresse au mortel. C'est très fondamental : si on perd cette idée, on va perdre le théâtre lui-même, on va perdre l'art. Ce mortel qui peut réfléchir sur les institutions démocratiques ou la place de l'étranger dans la société doit aussi méditer sur sa propre caducité, sur la vanité du pouvoir, sur des choses qui dépassent les faits de société. C'est ce que je veux dire quand je parle de théâtre populaire plus que de théâtre citoyen. »²

Le théâtre et l'action politique sont deux choses bien distinctes, qui peuvent se juxtaposer mais non se mêler, et sont très clairement hiérarchisées. La conception que se fait O. Py de l'artiste et du théâtre populaire mérite de ce fait pleinement sa transsubstantiation en théâtre d'art. Pour mieux cerner les enjeux portés par cette formule, nous avons fait le choix de nous centrer sur un fait qui nous paraît emblématique, la relecture, la réécriture presque, de l'œuvre de Brecht en général, et de *La vie de Galilée* en particulier.

¹ O. Py, *Libération*, 22 janvier 1999, article cité.

² Olivier Py, « On ne peut pas demander au théâtre de résoudre la fracture sociale », article cité.

1. Les réceptions successives de Brecht en France, manifestations d'une évolution idéologique. 1960-1980.

Suivant sur ce point comme sur nombre d'autres l'analyse effectuée par Bernard Dort, il nous paraît que l'évolution de la réception de l'œuvre de Brecht en France, et plus exactement, l'évolution de l'articulation entre son œuvre et son propos idéologique, de même que l'évolution de l'interprétation de ce propos idéologique, sont emblématiques de l'évolution historique de l'idéologie dominante au sein de la communauté théâtrale en France.

a. Les années 1960, la réception du poète marxiste. Une génération d'épigones.

La première réception de Brecht dans les années 1960, s'est inscrite « dans l'idéologie du théâtre populaire » au sens le plus militant de ce terme, dans une époque où le clivage gauche / droite s'exprime dans toute sa force en France :

« Brecht apparaissait alors comme la pierre de touche de ce théâtre populaire et politique dont rêvait la décentralisation. Il faisait aussi figure d'épouvantail : aux yeux du théâtre commercial établi comme à ceux des notables locaux de droite ou du centre, il était synonyme d'endoctrinement ou de subversion. Ce Brecht-là était le fruit d'un compromis entre la stylisation française, héritée de Copeau et du Cartel, et l'imitation du Berliner Ensemble. »¹

Il y avait des désaccords éventuels au sein même de ses partisans, reflets des différences croissantes entre la position du TNP et celle de la revue Théâtre Populaire – laquelle taxait certaines mises en scène de « sommaires et teintées de populisme »², mais ces désaccords n'étaient rien au regard du clivage entre ces partisans et les détracteurs du dramaturge allemand, opposés en deux camps idéologiques et politiques.³

b. Les années 1970 ou l'affranchissement à l'égard de la doxa brechtienne.

L'hégémonie de Brecht, mais aussi – surtout ? – celle de ses épigones, va être violemment remise en cause après Mai 68, notamment via une pétition de Guy Scarpetta. Une autre lecture de Brecht apparaît alors, et B. Dort se souvient que, « plus que celui des

¹ Bernard Dort, « La traversée du désert. Brecht en France dans les années 80 », *Théâtre / Public* n°79, janvier-février 1988, p. 7.

² *Idem.*

³ Dort rappelle ainsi qu'il n'était pas envisageable à cette époque que Brecht soit joué par la Comédie Française.

"grandes pièces ", c'était, déjà, celui des " pièces didactiques ", des œuvres de jeunesse et des " fragments " »¹ que la nouvelle génération entendait mettre en exergue. Le spectacle de Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdeuil en 1968 (*La Noce chez les petits-bourgeois*), celui de Mathias Langhoff et Manfred Karge (*Le Commerce du pain*, en 1972), « marquent un affranchissement des modèles du Berliner Ensemble des années cinquante – à la fois par l'humour du spectacle, par un jeu allègre jusqu'à la férocité et par ce que l'on pourrait appeler une nouvelle matérialité scénique (empruntant à la peinture, à la " nouvelle figuration.") »² Mais surtout, ces spectacles regardent l'œuvre de Brecht « comme un objet extérieur »³ et mettent à distance « toute la vulgate brechtienne. »⁴ Les travaux de Martin Esslin ont sans nul doute contribué à l'infléchissement de la réception. Rédigé en 1961 et publié en France en 1971, l'ouvrage *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement*⁵ entend – déjà – « faire une critique de Brecht en tant qu'écrivain engagé »⁶ et analyser « l'attitude politique de Brecht et ses relations avec les autorités est-allemandes. »⁷ Et le but était déjà de « servir la renommée d'un écrivain et d'un homme trop grand pour être ravalé au niveau d'une simple image de propagande. »⁸ Deux lectures de Brecht coexistent en réalité dans les années 1970, dont l'une « penche du côté du théâtre d'intervention et d'agit-prop »⁹ qui se nourriront ensuite de « Dario Fo puis du théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal. »¹⁰ En ce cas « la dramaturgie brechtienne sert à court-circuiter la fiction scénique »¹¹ tandis que dans l'autre lecture, qui consiste à rabattre Brecht « sur la question du théâtre, de la représentation en soi », ¹² induit à penser que la dramaturgie brechtienne « n'institue qu'une interrogation du théâtre sur lui-même. »¹³ Cette division des lectures méconnaît ainsi l'enjeu central de l'œuvre brechtienne, qui tenait précisément à la coexistence de ces deux enjeux tenus ensemble au cœur même du dispositif dramaturgique.

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ *Idem.*

⁵ Martin Esslin, « Introduction à l'édition française », *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement*, Paris, coll. 10/18, Union générale des éditions, 1971.

⁶ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ Bernard Dort, « La traversée du désert. Brecht en France dans les années 80 », *op. cit.*, p. 8.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

c. Les années 1980 : La « traversée du désert. » (Dort.)

Au cours les années 1980 Brecht connaît en France une « traversée du désert », ¹ pour reprendre la formule de B. Dort. Il est peu joué, et l'on représente essentiellement les œuvres de jeunesse, teintées d'anarchisme et de poésie rimbaldienne. « On le tient pour ennuyeux, à moins qu'on ne le décrète dépassé. » ² Même « la vieille garde de la décentralisation » ³ paraît l'avoir quelque peu oublié, pour ne rien dire de la critique. Dort cite notamment un article de *Libération*, paru à l'occasion du trentième anniversaire de la mort de Brecht, et dont le contenu paraît bien illustrer le climat idéologique de réception de l'œuvre de Brecht dans les années 1980 :

« Que Bertolt aille se faire dorer. Sale con ! Car s'il y a quelque chose à sauver chez Brecht et Weill, c'est [...] d'abord ce réalisme poétique, ce " fantastique social " cher à Mac Orlan. On se tamponne du message bolchevik et de la " distanciation " brechtienne (la distance en question, on en connaît désormais la mesure exacte : 24 cm, la longueur d'un revolver Nagant, 7, 62 mm, l'arme de poing standard du NKVD. » ⁴

C'est donc le contexte idéologique qui explique essentiellement l'évolution de la réception de Brecht, de même que les retombées de ce contexte dans la définition de la fonction du théâtre :

« On peut parler ici d'un retour du refoulé. De ce qui s'était trouvé refoulé lorsque ce théâtre mettait au premier plan sa mission civique, politique, sinon révolutionnaire. En témoignent les choix de répertoire (constatons en gros, que Tchekhov a pris la place de Brecht pour ce qui est des " classiques modernes ") et, plus encore, la conception que les acteurs se font de leur métier et le rôle que ce théâtre assigne à son public. [...] Le narcissisme a, de nouveau, droit de cité. Une nouvelle vague de stanislavskisme, fortement teintée de reflets d'Actors' Studio, déferle sur nos plateaux [...], la scène, loin d'être considérée comme une estrade ou un podium, est revendiquée en tant qu'espace intime, privé [...] un désir d'identification hante à nouveau le théâtre. » ⁵

L'on peut parler d'évolution du « climat intellectuel », dans la mesure où les conceptions esthétiques des artistes de théâtre et leurs évolutions découlent de celles de leurs conceptions idéologiques :

¹ *Ibid.*, p. 6.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ Phil Casoar, « New Weill, new wave », *Libération* .31 décembre 1985. Article cité par B. Dort, *ibid.*, p. 7.

⁵ *Ibid.*, pp. 8-9.

« Sans doute [ce climat intellectuel] se caractérise-t-il, momentanément, par un renoncement à l'idée que la pensée est susceptible de changer le monde. Nous sommes passés du temps de la critique (voire celui de la pensée négative) à l'ère du constat. Certains intellectuels ont fait du marxisme leur bête noire. Souvent, ceux-là même qui, autour des années 68, l'avaient célébré comme la science et la philosophie mêmes. Ils avaient exalté Brecht – un Brecht annonciateur de ce qu'ils appelaient la pensée Mao-Tsé-Tung [...]. Aujourd'hui, ils le rejettent au nom, précisément, de la caricature qu'ils en avaient faite alors [...]" Brecht apparaît comme l'ultime exemple de cette monstruosité incontestée : l'art militant. " ¹ » ²

Dans les années 1980, du fait de l'évolution du contexte politique international, le processus de démythification entamé au cours des années 1970 s'accélère, et deux options se démarquent dans le rapport à Brecht, le rejet global du dramaturge communiste dans un premier temps, puis la dissociation du poète et du militant. La raison du rejet de Brecht est profonde, souligne alors Bernard Dort, et tient ni plus ni moins à sa conception de l'homme et du monde, au fait que, comme le disait le dramaturge dans une intervention, presque testamentaire, « pour pouvoir être " restitué par le théâtre ", il fallait que le " monde d'aujourd'hui " soit " conçu (et, ajoutait-il, " décrit") comme transformable. " [...] Or, l'idéologie dominante actuelle, à la différence de celle des précédentes, doute de cette transformabilité, quand elle ne la récuse pas. Dès lors, à quoi bon Brecht ? » ³ Et, dans la mesure où personne ne peut nier que Brecht est l'un des plus grands hommes de théâtre du XX^e siècle, il va s'agir de dépoussiérer Brecht en le « désidéologisant », en l'inscrivant donc dans l'illustre autant qu'équivoque lignée du théâtre d'art.

2. La transfiguration de Brecht en héraut du théâtre d'art.

Si le titre de notre thèse renvoie essentiellement à l'emprunt que nous faisons au concept sociologique de « cité » tel qu'établi par Luc Boltanski et Laurent Thévenot, il s'explique subsidiairement par la référence à un ouvrage intitulé *Les Cités du Théâtre d'Art, de Stanislavski à Strehler* ⁴, qui assoit la légitimité universitaire d'un concept né au tournant du XX^e siècle dans la bouche des artistes, et qui se veut une somme chrono-logique, à la fois descriptive et prescriptive, assumant, revendiquant même les la « géographie variable » ⁵ et les « contours incertains » ⁶ d'une notion définie par deux constantes qui fondent et unissent

¹ Guy Scarpetta, *Brecht ou le soldat mort*, Paris, Grasset, 1979.

² Bernard Dort, « La traversée du désert. Brecht en France dans les années 80 », p. 9.

³ *Idem.*

⁴ Georges Banu (sous la direction de), *Les Cités du théâtre d'art, de Stanislavski à Strehler*, Éditions Théâtrales, 2000.

⁵ Georges Banu, « Les cent ans du théâtre d'art », *ibid.*, p. 17.

⁶ *Idem.*

sa nature protéiforme, d'une part précisément la « volonté de travailler de l'intérieur les données héritées du théâtre européen »¹, d'autre part le fait d'être « étrangère aux programmes autoritaires et aux horizons utopiques »². Si cette notion puise ses références et son ancrage dans l'Histoire, c'est dans une Histoire délibérément et « purement » théâtrale, et c'est donc contre le modèle du combat politique que se définit le « combat [du théâtre d'art], qui lui interdit de se reconnaître une identité autre que sa propre mobilité. »³ Nous souhaitons analyser de manière assez précise cet ouvrage qui nous paraît illustrer de manière synthétique une tendance à l'invalidation du « théâtre politique » au titre que cette conception serait historiquement datée et doublement entachée, sur le plan idéologique par sa promiscuité avec l'idéal communiste dont la réalisation s'est révélée effroyable, et sur le plan esthétique par l'idée de plus en plus répandue que tout théâtre à visée directement politique, instrumentalisant l'art, serait condamné à la médiocrité artistique.

a. Le « Théâtre d'art », un « théâtre populaire » et non un « théâtre politique ».

L'idée d'une marche irrépressible et irréversible de l'Histoire sur laquelle les hommes n'auraient aucune prise semble par exemple animer Patrice Chéreau, ancien pourfendeur du théâtre bourgeois devenu oublieux de la devise de *Théâtre Populaire* selon laquelle « l'art peut et doit intervenir dans l'Histoire », et converti en héraut d'un théâtre qui se défend d'une quelconque préoccupation révolutionnaire, que ce soit en termes de contenu ou même d'esthétique. L'un des auteurs des *Cités du Théâtre d'Art*, Anne-Françoise Benhamou, retrace ainsi le parcours de l'ancien directeur démissionnaire du Théâtre de Sartrouville devenu en 1979 le fossoyeur du théâtre révolutionnaire, qui célèbre sa « mort exemplaire » et conspue sous la forme d'une autocritique les ambitions de la *Déclaration de Villeurbanne*⁴ :

« "Quand j'ai commencé à faire du théâtre, je suis entré à fond dans ces idées : le théâtre est un vrai combat, etc... Et on oublie que la personnalité du théâtre, c'est sa légèreté." Non sans provocation, c'est dans une revue marquée par ses choix politiques que Patrice Chéreau tient ces propos, à une époque où certains de ses détracteurs l'accusent avec violence de pratiquer un théâtre d'esthète, un théâtre aux raffinements décadents, désengagé, peu soucieux du contenu, réactionnaire sur le fond, un théâtre qui aurait renoncé à la recherche d'un nouveau public. Ce dont, à sa gauche, on fait alors grief à Chéreau, c'est d'avoir trahi son camp. En effet, son activité théâtrale s'était d'abord placée de la façon la plus nette sous le signe de Brecht - directement et indirectement via l'influence de Planchon et de Strehler.

¹ *Ibid.*, p. 18.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ Anne-Françoise Benhamou résume les ambitions de la Déclaration en ces termes : « Les signataires appelaient le théâtre public à réexaminer sa collusion avec la culture bourgeoise et à devenir enfin véritablement populaire par une politisation toujours accrue et par la recherche du "non-public. " » Anne-Françoise Benhamou, « Patrice Chéreau, utilité et futilité », in *Les Cités du théâtre d'art*, op. cit., p. 301.

[...] Par [son] premier spectacle [*L'intervention*] où s'entrelaçaient le thème de la lutte des classes et les jeux de la séduction, ainsi qu'avec les mises en scène qui suivirent, encore fondées sur les analyses marxistes, Chéreau rejoignait sans ambiguïté les rangs d'un théâtre intervenant justement, nourri de l'espoir d'un progrès social et historique, un théâtre confiant dans sa capacité à participer à la transformation du monde. En 1973 au contraire, comme le montre cette interview, le souci premier de Chéreau n'est plus "la fonction du théâtre dans notre société" [...] mais bien l'artisanat du théâtre lui-même ; il semble s'intéresser plus au rapport du théâtre à sa propre mémoire [...] qu'à son engagement dans l'Histoire. »¹

L'ancien ami de P. Chéreau, le critique Gilles Sandier, aura des mots très durs pour qualifier une évolution qui s'apparente à ses yeux à une trahison.² Il semble donc que, si une grande partie de la génération de metteurs en scène propulsée sur le devant de la scène en Mai 1968 au nom d'ambitions et de pratiques révolutionnaires s'est depuis convertie au « théâtre d'art », entendu comme repoussoir d'un théâtre politique doublement coupable de compromission idéologique et de médiocrité artistique, d'autres contestent cette évolution. Ainsi, la notion de « théâtre d'art » condense les oppositions entre les différentes définitions du théâtre, qui constituent selon nous des frontières infranchissables entre la cité du théâtre postpolitique et la cité du théâtre politique œcuménique d'une part, et la cité du théâtre de lutte politique d'autre part. P. Ivernel a d'ailleurs qualifié cette définition « pure » du théâtre d'« idéologie esthétique »³, qui n'est se pas compréhensible hors du contexte politique international et national contemporain. La notion de théâtre d'art se trouve également convoquée comme repoussoir par les détracteurs d'un théâtre hermétique et surtout dispendieux, dont les fastes sont jugés détachés de tout sentiment de responsabilité à l'égard des notions de service public ou de mission politique, retranché, replié sur l'art. Tel est l'avis rétrospectif de Robert Abirached, Professeur d'Université et ancien Directeur du Théâtre et des Spectacles de Jack Lang :

¹ *Ibid*, pp. 299-301.

² « Quand je vois Chéreau ovationné par les douairières bavaroises, les dandys et les snobs de la nouvelle Europe, les amateurs d'Opéra et esthètes de tout poil, et même par les amoureux de musique capables cependant d'investir des francs lourds par milliers pour une semaine chez Wagner, quand je le vois, le soir de *Lulu* à l'Opéra, saluer Raymond Barre, Helmut Schmidt et Edouard Heath, je ne puis me défendre d'une vraie amertume.

Oui, Patrice, je t'interpelle publiquement. Tu ne répondras pas ; les « Superstars » (!), ces minables idoles, usent toujours du mépris. Et pourtant, comment peux-tu sans honte, sans te renier, accepter de voir A. Mnouchkine occuper seule l'espace où tu avais naguère fait semblant de t'établir ? Comment peux-tu accepter, ayant été ce que tu fus, de te voir aujourd'hui le fournisseur domestique, patenté, glorieux et misérable, des maîtres de l'Europe ? Comment peux-tu accepter d'être absent depuis des années de tout travail théâtral en France, quand tu es encore en principe le principal co-directeur du TNP (Théâtre National Populaire, si je me souviens bien ?). Faut-il qu'une gloire imbécile t'ait fait perdre une tête qu'on croyait solide et digne d'être estimée ? Faut-il que tu te sois fait de cette gloire une idée habituelle et petite pour te couper ainsi de tout ce qui est, ici et maintenant, le tissu de notre histoire ? Cela, il fallait que je te le dise. C'est fait. Bonne chance à la Cour des maîtres. Pauvre Patrice. » in *Théâtre en crise. Des années 1970 à 1982*, Gilles Sandier, Paris, La Pensée sauvage, 1982, pp. 101-102.

³ P. Ivernel, « Postface », in *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, Etudes Théâtrales n°17, 2000, p. 138.

« Dans le domaine des arts, les années 1980 auront été marquées par un retour assez général à la frivolité, conforté par une défiance affichée à l'égard des prétentions de l'intelligence critique. De plus en plus communément, le grand public s'est accoutumé à considérer les œuvres de l'esprit et de l'imagination comme des produits que l'on lance, qu'on consomme et qu'on jette [...] A mesure que le débat politique et social s'anémiait autour de lui et que les principales utopies inscrites jusqu'ici à l'horizon de l'histoire se délitaient l'une après l'autre, le théâtre subventionné a achevé de rompre avec la tradition qui l'avait fondé et qui parlait de public populaire, d'égalité culturelle, de pédagogie, d'engagement, de civisme et d'éthique. [...] Au cours de la décennie [1980], **la plupart des metteurs en scène ont défendu et illustré un théâtre d'art**¹, qui a été pendant un long moment sensible à la fascination du jeu avec les images, avec ce qu'elle entraîne de décors dispendieux et de prouesses techniques onéreuses : **ils se sont, par force et sans se l'être toujours avoué, accommodés du règne grandissant de l'argent, naguère honni par leurs prédécesseurs, pour mieux affirmer leur autonomie créatrice et le droit de chacun à son expression personnelle.**² Les troupes des centres dramatiques nationaux ont achevé de se dissoudre les unes après les autres, pour laisser la place au recrutement d'acteurs à la valeur marchande étroitement hiérarchisée [...] »³

La notion de « théâtre d'art » est donc moins à comprendre comme un concept historique que comme le lieu d'un affrontement entre différentes conceptions et légitimations du théâtre, et les auteurs du livre reconnaissent d'ailleurs que si le concept de « théâtre d'art » est né à la fin du XIX^e siècle avant tout en rupture avec le « théâtre de loisir » ou théâtre de divertissement, il a ensuite davantage servi comme « repoussoir » voire comme « repli » d'un théâtre aux ambitions politiques :

« Lorsque les utopies déclinent et les idéologies refoulent, lorsque la marée basse du prométhéisme social arrive, l'on trouve refuge dans le théâtre d'art. Cela explique son retour dans les années trente après la vague d'espoir historique des années vingt, de même que son rappel dans les années quatre-vingt lorsque les espérances de 68 s'effondrent. On revient au théâtre d'art comme le fils prodigue à la maison du père. »⁴

L'ouvrage relit donc l'histoire théâtrale à l'aune d'une définition du théâtre affranchie de toute inféodation politique, et c'est avec ce prisme qu'est notamment revisitée l'œuvre de Brecht.

¹ Nous soulignons.

² Nous soulignons également. Cette idée a été largement reprise par Olivier Py lors de la rencontre précédemment évoquée sur le théâtre populaire (Théâtre du Rond-Point, 22 mai 2006.)

³ Robert Abirached, *Le théâtre et le Prince, I. L'Embellie, 1981-1992*, Arles, Actes Sud, 2005, pp. 202-203.

⁴ *Ibid*, p. 18-19.

b. Brecht, emblème des enjeux idéologiques des *Cités du théâtre d'art*.

La vraisemblance du portrait de Brecht en homme du théâtre d'art, qui n'est d'ailleurs pas nouvelle ¹, semble accréditée dans l'ouvrage par le fait que c'est l'un des maîtres du théâtre d'art, Giorgio Strehler, qui le peint sous ces traits :

« Pour revenir au théâtre d'art au XX^e siècle, je voudrais commenter un article que je trouve magnifique de François Regnault, paru dans la revue *Théâtre en Europe* n° 9 de 1986. Il s'intitule *Le conte des trois cités*. "Le premier attendait tout du théâtre, pour le second le théâtre n'était rien que le théâtre, le théâtre pour le troisième c'était le théâtre et aussi autre chose." Le premier, Jacques Copeau, le second Louis Jouvet, ne forment sans doute pas avec Bertolt Brecht, le troisième, un trio, ni un groupe et nul ne les vit tous les trois ensemble. Le second fut l'élève du premier et le troisième, pour la France, venait d'ailleurs. Cependant, on feindra qu'ils incarnent [...] trois pôles différents, opposés, d'une conception de la place du théâtre [...] dans la cité, dans la société. » ²

Si ces pôles sont opposés, pourquoi vouloir les unifier ? Décrire cette lignée revient bel et bien à écrire le « conte » du théâtre d'art et non son histoire, et le titre de l'article de François Regnault dont s'inspire Strehler est d'ailleurs dépourvu d'ambiguïté. Strehler ne retient de Brecht qu'une vision partielle et partiiale, construisant une figure de repentir potentiel de l'idéologie marxiste, éminemment conscientisé politiquement et conscient de l'impossibilité pour le théâtre de changer le monde et donc d'agir politiquement :

« Brecht m'a appris aussi qu'on peut comprendre les choses dans un certain sens, et ensuite on peut faire son autocritique, réaliser que l'on a fait une erreur. A ce moment là, j'ai découvert que je peux répéter avec l'acharnement de Jouvet et en même temps aller voter. Brecht m'a fait découvrir l'usage de la dialectique non seulement au théâtre mais dans la vie aussi. [...] "Le théâtre peut-il changer le monde ? Chaque jour on me demande ça !" disait Brecht. Il peut changer, comme la musique ou les autres arts, d'un millimètre. Qui sait, peut-être qu'il ne change rien sauf lui-même. » ³

Sans doute Brecht était-il modeste quant à la réussite d'un théâtre conçu comme une entreprise politique destinée à changer le monde, particulièrement à la fin de sa vie et donc au moment de sa rencontre avec Strehler. Sa position ne saurait pour autant être réduite à l'aveu d'une impuissance politique sereinement assumée, essentiellement parce que la pensée de l'art de Brecht a profondément évolué à mesure des événements historiques, comme en témoignent entre mille exemples des pièces comme *La Mère* et plus encore le *Lehrstück La*

¹ On se souvient que G. Lukacs déjà, à l'enterrement même de Brecht, avait dans son discours établi une filiation entre son œuvre et celle d'Aristote et de Lessing. (Voir Nicolas Tertulian, *op. cit.*, p. 70.)

² « Les quatre cités du Théâtre d'Art », Giorgio Strehler, *ibid*, p. 10.

³ Giorgio Strehler, *op.cit.*, p.14.

Décision, ou encore des poèmes comme *L'Eloge du Révolutionnaire*¹, *l'Eloge du Parti*² ou *l'Eloge du travail clandestin*³, textes qui tous s'inscrivent explicitement dans le combat révolutionnaire, « la parole »⁴ étant prise pour « appeler les masses, d'une voix claire, à la lutte »⁵ contre « les oppresseurs »⁶, les « capitalistes. »⁷ Certes cette prééminence du politique sur l'artistique n'est pas vécue par Brecht avec un enthousiasme unilatéral, mais elle n'en est pas moins posée comme une exigence absolue, comme l'indiquent explicitement ces vers destinés *A ceux qui naîtront après nous* :

« Vraiment je vis en des temps de ténèbres !
Un discours sans malice est folie. Un front lisse
Est signe d'insensibilité. Celui qui rit,
C'est simplement que l'horrible nouvelle
Ne lui est pas encore parvenue.
Quels temps, que ceux
Où parler des arbres est presque un crime,
Parce que c'est rester muet sur tant de forfaits ! »⁸

Jean-Pierre Sarrazac voit dans la lecture dépolitisée de Brecht une tendance typique des metteurs en scène français depuis les années 1980 :

« Pour la plupart des collègues metteurs en scène de Vitez, de Vincent à Braunschweig et Schiaretti, en passant par Engel, le Brecht qui reste encore le plus proche, c'est celui qui est le plus éloigné dans le temps : l'auteur comique de *La noce chez les petits-bourgeois* et, surtout, presque jusqu'à saturation, l'écrivain anarchiste, crypto-expressionniste, rimbaldien – claudélien, même, par certains aspects – de *Baal* et de *La jungle des villes*. »⁹

Le choix de sélectionner une partie de l'œuvre pour mieux passer l'autre sous silence se double du même mouvement de la réfutation implicite des lectures antérieures de Brecht et du découplage de la théorie à l'écriture :

« Encore une fois, à travers le choix d'un Brecht d'avant la dialectique marxiste, c'est la liaison de l'écriture à la théorie qui est récusée. Et singulièrement, cette mise en avant de la fable, du

¹ Bertolt Brecht, « Eloge du Révolutionnaire », traduction Maurice Regnaud, in *Poèmes. 3. 1930-1933*, Paris, L'Arche, 1966, p. 66.

² « Eloge du parti », traduction Edouard Pfrimmer, *ibid.*, p. 62.

³ « Eloge du travail clandestin », traduction Edouard Pfrimmer, *ibid.*, p. 64.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ Bertolt Brecht, « A ceux qui naîtront après nous », traductions nouvelles de Maurice Regnaud, *Bertolt Brecht Europe* n°856-857, août-sept 2000, p. 11.

⁹ Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre, op. cit.*, pp. 91-92.

commentaire de gestus, du point de vue de classe et de la notion de théâtre critique. Notion sur laquelle avait focalisé le premier brechtisme français, illustré par Barthes, par Dort, par la revue *Théâtre populaire*. Et même le second, qui s'est signalé, avec Philippe Ivernel, par un retour sur les pièces didactiques ou bien, sin l'on pense à l'itinéraire de Jourdeuil, sur un autre « jeune Brecht » que l'« anarchiste », celui du fragment. »¹

Très attentif au théâtre politique de combat, Philippe Ivernel a d'ailleurs eu des propos ironiques sur cette récupération de Brecht visant à le dépolitiser, tentant au contraire dans son travail de critique d'articuler l'intention politique du militant à l'esthétique de l'homme de théâtre :

« D'aucuns ne manquent pas d'être tentés [...] de sauver Brecht de l'obscur désastre contemporain – que signale l'effondrement de l'idée communiste – en coupant son théâtre de toute finalité pédagogique, pour mieux le préserver de toute fixation politique. La dissociation entre le poète d'une part, pris dans son épaisseur non transparente, et le théoricien, considéré simultanément avec terreur et pitié, ne date pas de maintenant : c'est même une constante avérée dans la réception de Brecht ou – justement – dans le refus de le recevoir. Le point de vue adopté ici sera inverse [...] il consiste à retenir essentiellement de l'auteur sa force de questionnement, alimentée, en tout état de cause, par l'intention pédagogique, inséparable de l'intention politique. »²

Sous couvert notamment d'inscrire Brecht et le brechtisme dans la prestigieuse lignée du théâtre d'art, *Les Cités du Théâtre d'Art*, retirant par là même au théâtre politique entendu comme théâtre de combat révolutionnaire l'un de ses plus géniaux et féconds artistes, nous paraissent participer de ce fait d'une dévalorisation de ce théâtre politique, relégué à l'autre extrême du théâtre de divertissement, le théâtre d'art constituant en quelque sorte la voie du milieu, choisie par les artistes « pris entre la pulsion destructrice et le consentement à l'état des choses »³ l'unique voie estimable et digne d'intérêt pour la critique artistique, la seule qui « veille à ce que l'art se sente bien au théâtre. »⁴ Et l'analyse des mises en scènes successives de *La Vie de Galilée* depuis 1989, comparée aux enjeux de l'œuvre de Brecht, vient pour partie accréditer cette impression.

¹ *Idem*.

² Philippe Ivernel, « Grande pédagogie : En relisant Brecht », in *Les pouvoirs du théâtre, Essais pour Bernard Dort*, *op. cit.*, p. 216.

³ Georges Banu, *op. cit.*, p. 18.

⁴ *Ibid*, quatrième de couverture.

3. Etude de cas. *La vie de Galilée* de sa création à aujourd'hui.

Ecrite sur plus de vingt ans, *La Vie de Galilée* constitue en elle-même un palimpseste de la polysémie de l'œuvre brechtienne, du fait même de son étroite articulation à la situation politique et aux enjeux idéologiques qu'elle soulève.

a. *La Vie de Galilée* de B. Brecht : Du théâtre épique comme palimpseste.

i. La Terre tourne et l'interrogation sur le totalitarisme.

La Vie de Galilée est « la pièce qui a le plus occupé Brecht »¹, estimait Bernard Dort, qui en a retracé la très longue genèse. On peut en effet en voir les prémisses dès *Homme pour Homme* (1924-1926). *Galy Gay* sonne comme la paronomase de Galilée, et la tirade du soldat Jesse renforce le parallèle poétique d'un lien sémantique fort :

« Et Copernic qu'est-ce qu'il dit ? Qu'est-ce qui tourne ? C'est la Terre qui tourne. La Terre, donc l'homme. D'après Copernic. Donc l'homme ne se trouve pas au centre. Maintenant, regardez-moi un peu ça. Vous voudriez que ça ne se trouve pas au centre, ça ? Historique, je vous dis. L'homme n'est rien du tout ! La science moderne a prouvé que tout est relatif. Qu'est-ce que ça veut dire ? La table, le banc, l'eau, le chausse-pied, tout, relatif. Vous, la veuve Begbick, moi... relatifs. Regardez-moi dans les yeux, veuve Begbick, l'instant est historique. L'homme se trouve au centre, mais relativement. »²

De même, en 1932, quand Brecht a le projet de faire construire à Berlin un théâtre-panoptique où l'on mettrait en scène les procès les plus intéressants de l'histoire de l'humanité³, il mentionne Galilée dans de nombreuses esquisses⁴, et en 1937 il envisage d'en faire une pièce didactique destinée à la troupe prolétarienne danoise qui avait joué *Les Fusils de la mère Carrar* (1937.)⁵ Il est enfin possible que Brecht ait écrit une version préliminaire de *Galilée* avant *La Terre tourne*, en 1937, à Svedenborg, au Danemark, de fin 1933 à avril 1939, à l'intention du Théâtre Royal de Copenhague. Quant à la pièce

¹ Bernard Dort, « De *La terre tourne* à la *Vie de Galilée* : une longue histoire », in *La vie de Galilée*. Bertolt Brecht, *Revue La Comédie Française*, n°184, 1990, p. 14.

² Bertolt Brecht, *Homme pour Homme*, cité par Bernard Dort, « De *La terre tourne* à la *Vie de Galilée* : une longue histoire », *op. cit.*, p. 14.

³ Serge M. Tretiakov, « Bertolt Brecht », in *Hurle, Chine ! et autres pièces*, coll. « Théâtre années vingt », Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, pp. 273-274.

⁴ Bertolt Brecht, *Homme pour Homme*, cité par Bernard Dort, « De *La terre tourne* à la *Vie de Galilée* : une longue histoire », *op. cit.*, p. 14.

⁵ *Idem.*

proprement dite, il en existe trois versions, étalées sur vingt ans, et dont la première a été plus ou moins reniée par Brecht :

« La structure des épisodes et la liste des personnages n'y sont guère différentes. Brecht les a établies, pour l'essentiel, dès 1938. Et la fable de *Galilée* reste, en gros, immuable : elle s'articule autour de trois « décisions » du savant : son départ de Padoue pour Florence, la reprise des expériences sur les taches du soleil – malgré l'interdiction de l'Eglise – et sa rétractation finale. Mais ce qui change de l'une de ces *Galilée* à l'autre, ce sont les rapports internes entre les éléments de la fable et l'enjeu central de chacune de ces versions. »¹

La Terre tourne date de 1938, et correspond à la période de « l'exil européen » et de « l'imminence de la guerre. »² Dans cette première version, le dramaturge allemand « décrit [essentiellement] "le combat héroïque de Galilée pour la conviction scientifique moderne – à savoir que la terre tourne." »³ »⁴ A la fin de la pièce, « Andrea fera franchir la frontière aux *Discorsi*, après avoir été dûment averti par Galilée – c'est le dernier mot de celui-ci : " Fais attention à toi quand tu traverseras l'Allemagne, avec la vérité dans ton vêtement. " [...] Le Galilée de *La Terre tourne* [...] ne dit *oui* que pour être en mesure de dire *non*. »⁵ Cette figure héroïque se teinte ainsi d'allusions aux savants résistant contre le nazisme :

« Galilée apparaissait sinon comme un héros, du moins comme le symbole d'une certaine résistance (passive) des intellectuels contre le pouvoir. En composant le personnage, Brecht avait sans doute pensé aux savants et aux écrivains restés en Allemagne nazie [...], bien plus qu'à Niels Bohr et à ses assistants qui étudiaient alors la désintégration de l'atome. »⁶

A cette époque, B. Brecht « s'inquiète aussi de ce qui se passe en Union Soviétique, aux procès staliniens. En août 1938, il confie à Walter Benjamin : "En Russie règne une dictature *sur* le prolétariat. " »⁷ »⁸ Cette première version dresse donc le portrait du savant en héros clandestin contre les pouvoirs politiques totalitaires. Mais ce combat s'inscrit également dans la lutte des classes, comme le rappelle Bernard Dort :

¹ *Idem.*

² Bernard Dort, « De *La terre tourne* à la *Vie de Galilée* : une longue histoire », in *La vie de Galilée. Bertolt Brecht, Revue La Comédie Française*, n°184, p. 14.

³ Bertolt Brecht, interview dans un quotidien danois, citée par Bernard Dort in « Lecture de *Galilée* : étude comparée de trois états d'un texte dramatique de Bertolt Brecht », *Les Voies de la création théâtrale, T. 3.*, Paris, CNRS, 1972.

⁴ Bernard Dort, « De *La terre tourne* à la *Vie de Galilée* : une longue histoire », *op. cit.*, pp. 14-15.

⁵ *Idem.*

⁶ Bernard Dort, « Galilée et le cocher de fiacre », *Théâtre public. Essais de critique*, Paris, Seuil, 1967, p. 189.

⁷ Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht, traduction Paul Laveau*, « petite collection Maspero », n° 39, Paris, François Maspero, 1969, p. 148.

⁸ Bernard Dort, « De *La terre tourne* à la *Vie de Galilée* : une longue histoire », *op. cit.*, pp. 14-15.

« Cette première version avait été précédée de nombreuses esquisses où Brecht ne faisait de Galilée rien de moins qu'un savant s'appuyant sur le peuple pour lutter contre le pouvoir : la pièce aurait été dans ce cas un *Lehrstück* destiné aux travailleurs. »¹

Alors qu'il achève la pièce, parvient à Brecht « la nouvelle que des physiciens allemands avaient réalisé la fission de l'uranium. »² Dès lors, la victoire de Galilée lui devient suspecte. Il est « d'avis qu'en abjurant en 1633 sa doctrine de la rotation de la terre, Galilée avait subi une défaite qui devait entraîner, dans les temps à venir, une rupture grave entre la science et la société. »³ Critiquant son sens, Brecht critique la construction dramaturgique de l'œuvre en 1939 :

« *La Vie de Galilée* est techniquement une grave régression [...] Il faudrait réécrire entièrement la pièce, si l'on veut obtenir ce souffle du vent, qui vient des rives nouvelles, cette rose aurore de la science, le tout plus direct, sans les intérieurs ni l'atmosphère ni l'identification. »⁴

ii. *Galileo Galilei : le savant et le politique.*

La deuxième version de la pièce, *Galileo Galilei*, rédigée en 1944, correspond à « l'exil américain et la fin de la guerre mais aussi à l'explosion des premières bombes atomiques ». ⁵ Il s'agissait au départ de traduire *La Terre tourne* en anglais, mais rapidement l'enjeu devient tout autre. Ecrite à quatre mains avec l'acteur Charles Laughton qui interprétera Galilée lors de la création au Coret Theatre de Beverly Hills à partir de juillet 1947. Dans cette version le tableau du Carnaval gagne en importance et plus globalement, le peuple est davantage présent : « Ainsi, au nœud même de l'action, peuple et bourgeoisie accèdent à une existence dramaturgique : ils ont leur mot à dire. » ⁶ Davantage que la structure d'ensemble, c'est le sens de la pièce qui est profondément modifié, au travers de la refonte de l'avant-dernier tableau et l'intégration des *Discorsi*. Déplacée après la remise de ces *Discorsi* à Andrea, l'auto-critique de Galilée est accentuée, « comme si ce don n'était plus qu'une ultime faiblesse de Galilée, non le produit de la ruse d'un combattant » ⁷ :

« Le centre de gravité de l'œuvre s'en est trouvé déplacé ; ce qui compte, ce n'est plus le résultat que, bon gré mal gré, obtient Galilée, à savoir le fait d'écrire les *Discorsi* et de leur assurer une diffusion

¹ Bernard Dort, « Galilée et le cocher de fiacre », *op. cit.*, p. 189.

² Cf. l'avertissement en tête de la 1^{ère} édition de *La Vie de Galilée* (1955.)

³ Cf. l'entretien d'Ernst Schumacher avec le physicien danois C. Moller, cité par Bernard Dort, in « Lecture de Galilée. Etude comparée de trois états du texte dramatique de Bertolt Brecht », in Denis Bablet et Jean Jacquot, (études réunies et présentées par), *Les Voies de la création théâtrales*, 3, Paris, 1972, pp.121-122.

⁴ Bertolt Brecht, *Journal de Travail, 1938-1955*, texte français Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 1976, p. 32.

⁵ Bernard Dort, « De *La terre tourne* à la *Vie de Galilée* : une longue histoire », *op. cit.*, p. 14.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷ *Idem.*

clandestine, mais les conséquences de l'attitude de Galilée, son acceptation du divorce entre la science et les hommes, et le « statut filial » qui en découlera pour la science. L'abjuration de Galilée n'est pas remise en cause en tant que telle, mais toute sa vie, son comportement de savant placé face au pouvoir, ou plus exactement entre le pouvoir et le peuple. Ce qui est critiqué, ce n'est pas la ruse de Galilée, c'est l'aveuglement historique et politique du savant qui déclare, dans son entretien avec le fondeur Vanni, avoir " écrit un livre sur la mécanique de l'univers, un point c'est tout. Le parti qu'on en tire ou qu'on n'en tire pas, cela n'est pas mon affaire." »¹

Cette version critique la lâche naïveté du savant face au pouvoir, au travers notamment de la radicalisation de la condamnation de Galilée par Andrea.² En ce sens on mesure combien l'âge atomique constitue déjà pour Brecht une barrière, comme ultérieurement pour Bond et ceux qui s'inscrivent dans la cité du théâtre postpolitique :

« Du jour au lendemain la biographie du fondateur de la physique moderne prit un autre sens. L'effet infernal de la bombe fut tel que le conflit entre Galilée et les pouvoirs de son temps se trouva placé dans une lumière neuve et plus crue. »³

La différence radicale entre les uns et les autres tient au fait que chez Brecht l'événement n'est pas pensé comme une rupture mais comme l'avènement d'un âge nouveau, interprété et historicisé. Il n'est nullement question d'un destin désormais inéluctable, et Brecht insiste d'ailleurs sur le fait que la pièce « n'est pas une tragédie. »⁴ La messe n'est pas dite, l'histoire n'est pas finie, au contraire, des temps nouveaux s'annoncent, l'homme porte toute la responsabilité de leur avènement possible. L'on ne peut que souscrire à l'interprétation de Dort, pour qui cette seconde version constitue aussi une « parabole sur la splendeur et les risques des temps nouveaux, sur les bouleversements radicaux qu'ils apportent et sur les déceptions qui résultent de ce que « les hommes reconnaissent ou croient reconnaître qu'ils ont été victimes d'une illusion [...], que leurs temps, les temps nouveaux, ne sont pas encore venus. »⁵ C'est entre les mains du savant que gît l'avenir de l'humanité, car s'il n'est pas responsable du fait que « notre temps ressemble à une putain maculée de sang »⁶, il l'est en revanche du fait qu'« il se peut que les temps nouveaux ressemblent à une putain maculée de sang. »⁷ C'est pour cette raison que la pièce critique désormais également le manque

¹ Bernard Dort, « Galilée et le cocher de fiacre », *Théâtre public. Essais de critique*, op. cit., pp. 189-190.

² Bernard Dort, « De *La terre tourne* à la *Vie de Galilée* : une longue histoire », in *La vie de Galilée*. Bertolt Brecht, *Revue La Comédie Française*, n°184, op. cit., p. 15.

³ Bertolt Brecht, « Remarques sur *La Vie de Galilée* », trad. Maurice Regnault, in *Théâtre Populaire*, n°24, mai 1957, p. 57.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁵ Bernard Dort, « Galilée et le cocher de fiacre », op. cit., p. 190.

⁶ Bertolt Brecht, *Galileo Galilei*, cité par Bernard Dort, in « De *La terre tourne* à la *Vie de Galilée* : une longue histoire », op. cit., p. 15.

⁷ *Idem.*

d'implication du savant dans la bataille aux côtés du peuple contre le pouvoir en place. Pour Brecht, la pièce n'est pas anti-cléricale parce qu'elle est politique et s'inscrit dans le cadre de la lutte révolutionnaire :

« Ici, même lorsqu'elle s'oppose à la libre recherche, l'Eglise ne fonctionne que comme un pouvoir. [...] Considérer l'Eglise comme pouvoir, dans ce procès de la persécution de la libre recherche qu'est la pièce, n'est aucunement l'acquitter. Il serait simplement très dangereux de faire, aujourd'hui, du combat de Galilée pour la liberté de recherche une affaire religieuse. Belle occasion pour le pouvoir réactionnaire aujourd'hui d'opérer une malencontreuse diversion à des fins qui n'auraient absolument rien de catholique ! »¹

Maurice Regnault prolonge cette interprétation en termes de lutte des classes pour expliquer la mise à distance du personnage de Galilée proposée dans la mise en scène de Engel avec le Berliner Ensemble :

« Ce qui frappe [...] d'irréalité et de réalité la double entreprise sur la science, c'est la structure de classe de la société italienne, c'est la détention du pouvoir. L'emprise des possédants est paradoxale : cette classe s'approprie la machine et rejette le fait scientifique ; elle commet un acte de positive infidélité à la science. Le degré d'infidélité, de tromperie, est proportionnel au pouvoir détenu. Les commerçants de Venise s'en tirent par le coup de chapeau cérémonial ; le Duc Côme de Médicis, dûment averti, ignore, l'Eglise condamne. [...] *La Vie de Galilée* est une démystification de la morale. La « faute » morale est en réalité une erreur politique, voilà ce que nous enseigne Brecht. La structure sociale à ce moment, le statut filial de la science, les faiblesses de l'homme Galilée, rendirent cette erreur possible. Galilée la commit et la reconnut pour en tirer leçon. [...] A nous de conclure : S'il veut rester fidèle à la science, le savant doit prendre une position résolument révolutionnaire. »²

Galilée a commis l'erreur de préférer l'opportunisme individualiste à « la seule position réaliste, la position de classe »³ du fondateur Vanni, représentant de la « bourgeoisie manufacturière ascendante. »⁴

iii. La vie de Galilée, métaphore de la trajectoire artistique et politique de Brecht.

Ce n'est qu'en 1953, juste après l'explosion de la première bombe H américaine et juste avant celle de la bombe soviétique, juste avant la mort de Staline et le soulèvement ouvrier à Berlin-Est, réprimé par l'armée soviétique, que Brecht s'attelle de nouveau à

¹ Bertolt Brecht, « Remarques sur *La Vie de Galilée* », *op. cit.*, p. 60.

² Maurice Regnault, « Chroniques. Les Spectacles. *La Vie de Galilée* de B. Brecht. », *ibid.*, p. 63 et p. 70.

³ *Ibid.*, p. 66.

⁴ *Idem.*

Galilée.¹ Achevée en 1955, cette troisième version correspond au « retour en Allemagne et [à] la vie en République Démocratique Allemande (ce qu'il nomme, après " les peines de la montagne, [...] les peines de la plaine") »² C'est cette version qui est traduite en français et qui va être jouée par E. Engel et le Berliner Ensemble au Théâtre des Nations en 1957, après la mort de Brecht – qui avait assisté au début des répétitions en 1955. Et c'est cet ultime travail de réécriture qui active tout le potentiel épique de la pièce :

« Cette troisième version de *Galilée* [...] résulte d'un croisement entre *La Terre tourne* et *Galileo Galilei*. Elle en constitue la somme, mais cette somme est différente de l'addition de ses deux composantes. Unissant des éléments sinon contraires, du moins contradictoires (le Galilée « combattant » de l'une et le Galilée « criminel » de l'autre), elle relance l'œuvre et la détache des leçons trop contingentes que Brecht y avait inscrites. Peut-être même en fait-elle la pièce épique qu'il regrettait de ne pas avoir composée, avec *La Terre tourne*. »³

Le sens de *La Vie de Galilée* n'est pas clos, et ce sont les strates d'écriture successives, mêlées dans la version définitive, qui constituent la dynamique dialectique de la pièce. L'auto-critique faite par Galilée à la fin de la fable est à lire également sur le plan métatextuel au travers du montage de différents niveaux de sens depuis la première version. Si Brecht avait pour habitude de considérer ses textes non comme des pièces (*Stücke*) mais comme des essais (*Versuche*), des propositions pour la scène, *La Vie de Galilée* n'en constitue pas moins un cas unique dans l'ensemble de l'œuvre brechtienne, « par la durée et la continuité du travail de remaniement effectué mais aussi par la permanence de la structure de base. »⁴ Bernard Dort a bien insisté sur la nécessité de la dernière scène, dans laquelle Andrea, fidèle au dernier mot de Galilée, fait passer les *Discorsi* clandestinement à l'étranger. C'est par elle que *La Vie de Galilée* contient en germes *La Vie d'Andrea Sarti*, « et bien plus qu'elle encore : elle contient également en germe cette *Vie d'Albert Einstein* [⁵] que Brecht avait pensé écrire. »⁶ C'est un palimpseste, aux sens multiples, une œuvre métatextuelle et intertextuelle, inscrite dans l'histoire théâtrale (et précisément dans la génétique de l'œuvre brechtienne), mais également une œuvre inscrite dans l'Histoire et qui n'est « déchiffrable qu'en fonction d'une certaine situation politique. »⁷ Et, pour le dire avec Bernard Dort, « l'œuvre est [...] le produit d'une sédimentation de la réflexion brechtienne autour d'un noyau central : la situation de l'intellectuel par rapport non seulement au pouvoir

¹ Bernad Dort, « De *La terre tourne* à la *Vie de Galilée* : une longue histoire », *op. cit.*, p. 15.

² *Ibid.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ Jan Kopf, « Brecht et Einstein », *Alliage* n°2, hiver 1989, cité in *La vie de Galilée*. Bertolt Brecht, *Revue La Comédie Française*, *op. cit.*, p. 17.

⁶ Bernard Dort, « Galilée et le cocher de fiacre », *op. cit.*, p. 191.

⁷ *Ibid.*, p. 190.

mais à l'ensemble de la société. Car Galilée n'est pas qu'un physicien, c'est aussi un artiste ». ¹ En ce sens, le « roman d'apprentissage » que constitue la pièce pour ce personnage décrit également le lent déniement de l'artiste face à sa responsabilité politique. La difficulté de cette pièce tient en définitive au fait qu'elle peut très aisément être montée à contre-sens, « comme une grande machine historique centrée sur un grand rôle » ² :

« En face de pièces comme celle-ci, la plupart des metteurs en scène se comportent comme un cocher de fiacre se serait comporté face à une automobile au temps où l'automobile fut inventée, si, prenant purement et simplement le véhicule mais négligeant les instructions pratiques, il avait attelé des chevaux à la nouvelle voiture, en plus grand nombre naturellement, la nouvelle voiture étant plus lourde. » ³

Palimpseste idéologique et esthétique, œuvre matricielle et testamentaire, *La Vie de Galilée* témoigne de l'évolution des préoccupations et des interrogations idéologiques de Brecht, étroitement corrélées à l'évolution du marxisme et du communisme. D'abord centrée sur la lutte des classes puis sur la lutte contre le totalitarisme, la pièce nourrit dans son ultime version la réflexion de Brecht sur la responsabilité du scientifique – et de l'artiste – à l'égard de son instrumentalisation par le pouvoir. Cette pluralité sémantique contenue dans l'œuvre va être considérablement resserrée dans les interprétations qu'en donnent les grandes mises en scène réalisées en France depuis 1989, de A. Vitez à J.-F. Sivadier.

b. *La Vie de Galilée*, testament politique d'Antoine Vitez.

L'orthodoxie brechtienne va se trouver fortement mise en question à la fin des années 1980, et Vitez s'inscrit dans cette « volonté iconoclaste à l'égard de Brecht, [dans ce] désir de polémique contre la scolastique pseudo-brechtienne. » ⁴ Le théâtre français s'éloigne de Brecht, du fait du climat culturel national mais aussi du fait de Brecht lui-même, selon Vitez :

« Extrêmement préoccupé par le maintien rigoureux de l'esthétique attachée au Berliner Ensemble, il a écrit un livre-modèle auquel on doit se conformer, qui lui semblait exprimer exactement sa pensée. Il est responsable de ce qui est arrivé à sa mémoire, de la sclérose du Berliner Ensemble. Il a bloqué l'imagination. » ⁵

¹ Bernard Dort, « De *La terre tourne* à la *Vie de Galilée* : une longue histoire », *op. cit.* p. 16.

² Bertolt Brecht, cité par Bernard Dort, in « *La Vie de Galilée* et le cocher de fiacre », *op. cit.*, p. 196.

³ *Idem.*

⁴ Antoine Vitez, « L'Héritage brechtien », entretien, *Théâtre / Public* n°10, 1976, p. 19.

⁵ Antoine Vitez, in Colette Godard, « Ce communisme blessé. Entretien avec Antoine Vitez », *Le Monde*, 1^{er} mars 1990.

Contre ce qu'il considère être un dogmatisme de l'œuvre, Vitez prône une interprétation totalement décomplexée de tout souci de fidélité, voire une mise en scène qui ne recule pas devant l'interprétation psychanalytique, et entend faire jaillir l'inconscient idéologique de Brecht : « Brecht voulait qu'on ne puisse qu'exécuter son œuvre ; il pensait qu'elle était suffisamment explicite pour qu'on n'ait qu'à l'interpréter. Et pourtant, l'inconscient se glisse bien à quelques endroits, et Brecht dit bien d'autres choses que celles qu'il croyait dire. »¹

i. Vitez, pour un théâtre national et populaire.

La mise en scène de *La Vie de Galilée* est par ailleurs à resituer dans le parcours artistique et idéologique de Vitez lui-même, qui revendique pleinement à cette époque l'ancrage dans le théâtre populaire comme théâtre « national » :

« Je ne veux pas me poser la question de façon faussement responsable et faussement démocratique, en me demandant abstraitement ce qu'il faut faire pour diriger ce théâtre. Malgré cela, je suis un peu influencé par le mot national... et tant pis si je le suis. Je le confesse. Il me semble qu'il y a des valeurs philosophiques, morales, à faire apparaître à travers l'action théâtrale. [...] C'est bien qu'un théâtre national témoigne de la honte nationale et non pas seulement des valeurs nationales. [...] Les préoccupations d'ordre moral et politique reviennent au premier plan pour faire du théâtre aujourd'hui. Le théâtre permet au public d'établir une comparaison permanente avec la vie politique. Aujourd'hui, c'est la politique qui a toutes les caractéristiques du spectacle, c'est elle qui s'exprime, en tout cas, d'une manière insincère. La politique, celle-même que je soutiens comme citoyen, utilise des procédés publicitaires, une rhétorique ridicule. »²

La revendication par Vitez de la formule « théâtre national » l'inscrit dans la tradition du théâtre politique œcuménique, qui s'inscrit dans le cadre de la Nation, en réaffirme les valeurs par le fait même qu'il la purge publiquement, se livrant à un travail du négatif pourrait-on dire. Pour Vitez, du fait de l'évolution de la vie politique démocratique, le théâtre se voit réactivé dans sa fonction de contre-modèle, plus philosophique et moral que politique, comme en témoigne sa définition du « théâtre des idées », dans lequel « chaque position bénéficie d'une égale légitimité. »³ Mise en scène testamentaire, la relecture de Brecht comme un classique se fait aussi le tombeau du communisme de Vitez.

¹ Antoine Vitez, in Jacques Kraemer et A. Petitjean, « Lecture des classiques. Entretien avec Antoine Vitez », *Pratiques*, n°15/16, juillet 1977, p. 46.

² Antoine Vitez, entretien avec Georges Banu, « Politique d'un théâtre, théâtre d'une politique », *Art Press* n° 53, novembre 1981.

³ G. Banu, in *Le théâtre des idées, op. cit.*, p. 102.

ii. *La vie de Galilée, testament artistique et politique de Vitez.*

Dans son spectacle *La Vie de Galilée*, monté en 1990 à la Comédie Française, Vitez met à distance Brecht, et entend le monter comme un classique :

« Les classiques ne deviennent pas forcément inoffensifs, mais relatifs, ils entrent dans l'histoire, on leur accorde les circonstances atténuantes du temps. Faust en a besoin aujourd'hui, car, après que trop de mains se sont mises dans les mains des bourreaux, en vain, sans qu'on puisse le cacher, ni le racheter d'aucun progrès qui eût tout sanctifié, nous nous sommes pris à douter que Méphistophélès ait vraiment perdu : il a gagné, c'est Goethe qui a perdu, ou tout au moins son hypothèse. *Ils ont gagné*, dit aussi Galilée, s'accusant d'une mauvaise ruse inutile. Mais Brecht, écrivant la contrition de Galilée, s'est-il sauvé lui-même ? »¹

Autrement dit, Vitez fait jouer le procédé brechtien de distanciation, d'« étrangéification », pour – mais aussi, dans une large mesure, contre – l'œuvre de Brecht elle-même. Ainsi, il ne met pas en scène la pièce comme une fable épique, mais davantage comme un drame historique, supprimant les courtes épigrammes en tête de chaque scène (destinées à être lues, montrées ou chantées), et avec elles le principe d'une mise à distance dialectique de l'histoire de Galilée. L'éclairage épique, destiné à mettre en lumière tous les éléments pour que le spectateur puisse juger en toute connaissance de cause, cède la place ici à une lumière très contrastée, chaude au début du spectacle, mais de plus en plus teintée de clairs-obscurs tragiques. Pour suggérer la mise à distance de la pièce par la mise en scène, les costumes mêlent la munificence empesée de l'Eglise romaine et les vestes de cuir noir à ceinture qui évoquent à la fois les officiers de la Gestapo et ceux du GPU – mêlent autrement dit le temps de l'action aux différentes époques d'écriture de la pièce. Et les agents de l'Inquisition qui rôdent autour de Galilée aux scènes 11, 12 et 19, sont vêtus à la manière d'apparatchiks de l'Est.² De même, le principe des coulisses à vue est utilisé à la fin de la scène 7 (entretien de Galilée avec les Cardinaux Bellarmin et Barberini³) pour rappeler les écoutes de la police de la RDA. Sur le même principe, la scénographie de Yannis Kokkos utilise la peinture pour donner à voir le palimpseste historique, avec les deux façades latérales en carton-pâte, dont l'une évoque l'architecture italienne du Quattrocento et l'autre des bâtiments administratifs des années 1950 qui n'auraient pas déparé Berlin-Est. Bernard Dort estimait que le décor du Berliner, aussi immuable qu'univoque, enfermait d'emblée Galilée dans une munificente cage dorée, ou plus exactement cuivrée :

¹ Antoine Vitez, « Faust, Brecht, Goethe, Galilée », in *La vie de Galilée*. Bertolt Brecht, *Revue La Comédie Française*, op. cit., p. 33.

² Effi Theodorou, *La Vie de Galilée à la Comédie Française : Brecht revisité par Vitez*, Mémoire de DEA, sous la direction de Michel Corvin, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 1990, p. 52.

³ Bertolt Brecht, *La Vie de Galilée*, trad. Eloi Recoing, Paris, L'Arche, 1990, pp. 74-75.

« Avant même que la pièce ne soit jouée, Galilée est prisonnier – du décor. Impossible qu’il y échappe jamais. Avant d’agir, avant de choisir, il a perdu la partie. Nul autre recours ne s’offre à lui. [...] Comment, dans un monde aussi fermé, aussi claquemuré, Galilée aurait[-t-il] pu ne pas trahir Vanni le fondeur et une position véritablement révolutionnaire de la science : Vanni n’a pour ainsi dire plus d’existence, et il n’y a pas de peuple. »¹

Dans la mise en scène de Vitez, le décor évolue, et la position des façades précédemment évoquées construit une fausse perspective, et rappelle l’ambition rationaliste et anthropocentrique de la Renaissance tout en mettant en relief ses limites voire son impasse, puisque l’horizon est le plus souvent bouché et la profondeur écrasée par un panneau en fond de scène. Et quand il s’ouvre, c’est pour évoquer un tableau de De Chirico, peintre de génie... et pourtant sensible au nazisme. En outre, ce procédé est utilisé lors de la scène dix, censée représenter comment « la théorie de Galilée se répand parmi le peuple »², et donc censée mettre en scène, « sur la place du marché »³ une « foule, en partie masquée, [qui] attend le défilé de carnaval »⁴ et « un couple de forains, à moitié morts de faim, flanqués d’une fillette de cinq ans et d’un nourrisson. »⁵ Or, dans la mise en scène, il n’y a pas d’enfants, la femme du chanteur, interprétée par Claude Mathieu, est enceinte et rayonnante, et le couple n’évoque ni la misère ni la faim. Et par ailleurs, de peuple, il n’y a point, et cette absence concrète rejoint son absence symbolique. En effet, si dans la pièce, Vanni le fondeur incarne la « position de classe »⁶, le personnage renvoie davantage pour Vitez « au fondeur de *Peer Gynt* d’Ibsen ; le fondeur qui, avec sa grande cuiller, attend Peer Gynt aux différentes étapes de son chemin. »⁷ Silhouette longiligne et statique, toute de noir vêtue et portant un haut de forme, entourée d’un halo de lumière blafarde, Vanni se donne à voir comme une figure allégorique qui pourrait incarner la mort, ou la justice, assez effrayante – Galilée ne se risque d’ailleurs pas à l’approcher. Sa voix aiguë est très vraisemblablement amplifiée par un micro, paraît de ce fait presque surnaturelle. Si elle « porte »⁸, comme le lui dit Galilée, c’est donc de manière intransitive, et non comme celle d’un porte-parole de la bourgeoisie ascendante en demande de libéralisme politique face au pouvoir ecclésiastique, prêt à apporter son aide et l’aide des « villes de l’Italie du Nord » à Galilée dans « le combat. »⁹ Quand il met en garde Galilée (« Vous semblez ne pas distinguer vos ennemis de vos amis »), la phrase sonne comme une menace, et tend presque à suggérer que Vanni fait

¹ Bernard Dort, « Chroniques. Les Spectacles. *La Vie de Galilée* de B. Brecht », *op. cit.*, p. 73.

² *Ibid.*, p. 99.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁷ Antoine Vitez, notes de répétitions, citées in Effi Theodorou, *La Vie de Galilée à la Comédie Française : Brecht revisité par Vitez*, *op. cit.*, p. 64.

⁸ Bertolt Brecht, *La Vie de Galilée*, trad. Eloi Recoing, p. 105.

⁹ *Ibid.*, p. 106.

partie des ennemis.¹ La traduction même du texte par Eloi Recoing est induite par les événements politiques et autorise la référence à la RDA, comme en témoignent certains changements de traduction. Ainsi, une comparaison de cette version de la scène entre le premier secrétaire, le second secrétaire et le Grand Inquisiteur, avec les deux précédentes – celle d’Armand Jacob et Edouard Pfrimmer (1959), et celle de Gilbert Badia (1975) – révèle que l’allusion aux écoutes y est davantage présente, à travers le terme de « transcription » :

« - LE PREMIER SECRETAIRE : As-tu pris la dernière phrase ?

- LE SECOND SECRETAIRE : J’y suis. »²

« - LE PREMIER SECRETAIRE : Tu as la dernière phrase ?

- LE SECOND SECRETAIRE : Je suis en train. »³

« - LE PREMIER SECRETAIRE : As-tu la dernière phrase ?

- LE SECOND SECRETAIRE : Je finis de la transcrire. »⁴

Le traducteur estime d’ailleurs explicitement que les choix ont été induits par le contexte idéologique de la fin des années 1980 :

« La précédente [traduction] date des années 50. Je n’étais pas encore né. C’était l’époque en France où l’on découvrait les magnifiques mises en scène du Berliner Ensemble. La DDR avait encore un avenir. [...] Ma traduction, elle, est contemporaine de la chute du mur de Berlin. Notre rapport à Brecht ne peut plus être le même. *La Vie de Galilée* est à mes yeux un édifice de mémoire, une pièce à conviction qui nous permet de comprendre cette fin de siècle où nous vivons en direct l’agonie d’une d’utopie.[...] Le temps est un grand distanciateur. La traduction de Brecht n’a plus à se faire militante d’une cause autre que celle du théâtre lui-même. »⁵

Pourtant, s’il s’agit de militer pour la cause du théâtre, c’est pour celle d’un théâtre désépicié et les choix esthétiques semblent s’expliquer en dernier ressort par la rupture idéologique. La mise à distance de Brecht et de son théâtre épique s’explique en effet par le fait que c’est avant tout la chute du Mur de Berlin qui rend Brecht inactuel aux yeux de Vitez et de son équipe. Le metteur en scène est d’accord avec Dort sur l’importance du contexte politique pour déterminer le sens de l’œuvre de Brecht, et singulièrement celui de *La Vie de*

¹ *Idem.*

² Bertolt Brecht, *La Vie de Galilée*, trad. Armand Jacob et Edouard Pfrimmer, in *Théâtre Complet*, Tome III, Paris, L’Arche, 1959, p. 65.

³ Bertolt Brecht, *La Vie de Galilée*, trad. Gilbert Badia, in *Théâtre Complet*, Tome IV, Paris, L’Arche, 1975, p. 94.

⁴ Bertolt Brecht, *La Vie de Galilée*, trad. Eloi Recoing, Paris, L’Arche, 1990, p. 74.

⁵ Eloi Recoing, « A propos de la traduction de *La Vie de Galilée* », entretien avec Terje Sinding, in *Les Cahiers de la Comédie Française*, op. cit., p. 35.

Galilée, cette pièce qui offre entre toutes « le moyen de penser et de représenter le lien qui unit histoire et utopie. »¹ Dans la lecture que donne Vitez, la « science » dont la responsabilité est débattue dans la pièce devient avant tout la science marxiste mise au regard de son interprétation par le pouvoir communiste. Brecht est Galilée, victime et coupable de l'utilisation que les Etats communistes ont pu faire de l'idée communiste, blessée à jamais par ses incarnations :

« Avec ce travail, j'ai l'impression de revenir à la maison. [...] Il s'agirait en somme d'une maison commune, la maison communiste. La pièce, *Galilée*, évoque les problèmes que pose la science dans son ensemble – la science sociale – y compris dans ce qu'on appelait, puisqu'il faut bien parler au passé, l'idée du communisme. " L'effondrement de cette idée n'est pas, comme certains voudraient le croire, un cliché. Les Etats qui se réclamaient d'elle s'effondrent. On ne peut pas dire alors qu'elle soit étrangère à cet effondrement, qu'elle puisse flotter, intacte, au-dessus du désastre. Les idées n'existent que par leur incarnation. Si l'incarnation disparaît, l'idée est blessée à mort. Brecht alors perd son actualité, il entre dans le passé, c'est émouvant. Il devient possible de prendre la distance nécessaire pour " traiter " son oeuvre. »²

Vitez renvoie Brecht à son orientation politique, contre une lecture dépolitisée de son œuvre que certains metteurs en scène entreprenaient dans les années 1980.³ Vitez a quant à lui toujours tenu Brecht à distance, pour des raisons davantage idéologiques qu'esthétiques, parce qu'il juge son silence sur les crimes du stalinisme :

« Je sais très bien que Brecht, en République Démocratique Allemande, ne pouvait plus parler de Meyerhold et qu'avant, au Danemark ou en Amérique, il était un émigré anti-nazi et qu'il lui était extrêmement difficile de lutter contre le stalinisme dans la situation où il se trouvait ; mais enfin, quand même, je trouve qu'on donne bien facilement des raisons à Brecht de s'être tu, obstinément tu, ou de n'avoir réagi que *par ruse* aux crimes staliniens. »⁴

C'est pour cette raison que l'on trouve au contraire chez Vitez la valorisation de la référence à Meyerhold. Ce fils d'anarchiste, et qui a adhéré au Parti Communiste en 1957, après le Rapport Khrouchtchev, à la manière d'« un homme qui se serait converti au christianisme

¹ Bernard Dort, « Une traversée du désert », *op. cit.*, p. 11.

² Antoine Vitez, in Colette Godard, « Et, à Paris, Brecht revient... " Ce communisme blessé ", dit Vitez. » *Le Monde*, 01.03.1990.

³ « Il y a en lui [...] un véritable militant du mouvement communiste issu de la III^e Internationale, avec tout ce que cela pèse de morale bolchevique. Alors on l'admire ou on le condamne pour cela, mais il ne peut pas nous faire croire qu'en même temps il a une autre morale. » Antoine Vitez, « Je n'ai besoin ni de le sauver, ni de ne pas le sauver, je n'ai besoin, moi, que de le traiter », entretien avec Georges Banu, in Bernard Dort et Jean-François Peyret, (cahier dirigé par), *Bertolt Brecht*, tome 1, *Cahiers de l'Herne*, Paris, 2^{ème} trimestre 1979, pp. 47-48.

⁴ *Idem.*

après avoir soigneusement étudié tous les dossiers de l’Inquisition », ¹ estimait ainsi, par son choix esthétique faire œuvre politique d’anti-stalinisme, « en contrebande » ², héritier en cela d’ailleurs du principe brechtien et galiléen de la ruse :

« J’étais communiste. Et je ne pouvais ignorer les crimes de Staline, même si je n’avais pas encore conscience de leur immensité. [...] Alors, faire référence, dans l’ordre du simulacre (qui est le théâtre), à une forme d’art qui avait été persécutée par Staline était une façon de faire œuvre d’anti-stalinisme. [...] Je suis allé vers elle [l’œuvre de Meyerhold] pour des raisons impures. Des raisons qui ne sont pas de l’ordre du Désir mais de la Mauvaise conscience. Pour me laver de ma mauvaise conscience politique, je me suis fait une bonne conscience théâtrale. » ³

Mais dans *La Vie de Galilée*, spectacle qui sera de fait testamentaire puisque le metteur en scène meurt la même année, l’on peut entendre en écho de l’auto-critique de Galilée non seulement celle de Brecht, mais aussi celle de Vitez lui-même, qui a appartenu au parti communiste jusqu’en 1980. Il évoque d’ailleurs l’idée d’un « travail de deuil » à propos de ce spectacle, même s’il répugne à renoncer à tout l’espoir qu’a porté l’idée communiste :

« Je ne peux pas dire qu'elle me réjouisse totalement. Je me souviens de sa naissance en 1949. Je l'ai connue à son origine et ce n'était pas gai puisqu'on était en plein stalinisme. Mais je suis de ceux qui n'oublent pas ce qu'elle signifiait : une autre Allemagne, utopique, porteuse d'espoir, même si sans doute elle était condamnée d'emblée. » ⁴

Et c’est sans doute pour cette raison qu’il en vient à faire ce qu’il reproche à d’autres, à distinguer deux hommes en Brecht, le militant et le poète. Si le premier doit être jugé avec la même sévérité que l’ont été ses camarades – et Vitez pense bien sûr à Aragon ⁵ – le second en revanche existe à part entière, et il est porteur d’espoir. Ce qui sauve Brecht, comme Galilée, c’est l’apologie du doute contre le dogme. Vitez refuse de réduire Brecht à son obédience marxiste et estime en lui le poète, car c’est en tant que tel qu’il se sauve, en ce qu’il est également témoin voire prophète, et Vitez renoue ici avec la figure hugolienne du poète, en même temps qu’il ancre Brecht dans le patrimoine national allemand et fait de Brecht-Galilée un descendant de Faust :

¹ Formule de Claude Roy citée par Antoine Vitez, in Emile Copfermann, *Conversations avec Antoine Vitez. De Chaillot à Chaillot*, Paris, POL, réédition 1998, p. 73.

² Benoît Lambert et Frédérique Matonti, « Un théâtre de contrebande, quelques notes sur Antoine Vitez et le communisme », in *Sociétés et représentations* n° 11, février 2001, p. 397.

³ Antoine Vitez, in Emile Copfermann, *op. cit.*, pp. 67-68.

⁴ *Idem.*

⁵ « Les excuses qu’on donne à Brecht, on pourrait aussi les donner à d’autres. [Vitez évoque ici Aragon] Ou bien il ne faut rien oublier, et alors il faut dire que Brecht a participé vraiment, consciemment, de la mystification stalinienne et qu’il porte une partie de la responsabilité. » Antoine Vitez, « Je n’ai besoin ni de le sauver, ni de ne pas le sauver, je n’ai besoin, moi, que de le traiter », entretien avec Georges Banu, *op. cit.*, pp. 47-48.

« A présent s'ajoute la nécessité de traiter la défaite [de l'idée communiste]. Certaines répliques [de *La Vie de Galilée*] pourraient faire penser que Brecht l'a prévue. Je ne dis pas qu'il l'a vraiment pressentie, mais la vraie poésie porte toujours une prémonition. Brecht était très attentif à ce que penseraient de lui " ceux qui naîtront après nous " – c'est le titre d'un poème. Il implore leur pardon, il explique [...] " Crier contre l'injustice rend la voix rauque. " Il veut dire que la lutte par elle-même durcit le militant. " [...] " Son oeuvre n'est pas uniquement nourrie de Marx et de Lénine, elle l'est beaucoup de Luther, de la langue de Luther, de sa traduction de la Bible. Elle l'est aussi de Goethe, incontournable pour les Allemands. Dans *Galilée*, je trouve des scènes qui paraphrasent *Faust*. Dans *Faust*, Goethe pose la question : peut-on, selon l'expression de Brecht d'ailleurs, " mettre sa main dans celle du bourreau " ? Doit-on pactiser avec le diable pour arriver à le vaincre ? " La question posée par Goethe vient de trouver une réponse après une période qui n'est pas seulement celle du communisme léniniste ou stalinien, qui est notre histoire depuis deux cents ans [...] Si nous avons eu tort, peut-être reste-t-il malgré tout l'espoir d'un peut-être. Voilà ce que je crois, ce que je vois en Brecht. " ¹

La mise en scène de Vitez est truffée de références littéraires, à Goethe, mais également à Claudel, car le metteur en scène voit une forte parenté entre *La Vie de Galilée* et *Le Soulier de Satin*, deux pièces qui se donnent à lire comme « une tentative d'auto-justification des auteurs, mais aussi de justification aux yeux de la postérité. » ² C'est dans cette mesure que l'intertexte littéraire inclut Le texte par excellence, et que Vitez entend mettre en scène *La Vie de Galilée* « comme la vie d'un saint, ou plutôt d'un anti-saint » ³. L'on peut lire la scène entre Galilée et le petit moine comme une confession inversée mais aussi comme une référence à la tentation, à l'affrontement entre Faust et Méphistophélès ⁴. De même, la scène 9 multiplie les allusions à la Cène avec Galilée, debout derrière la table, qui distribue le vin à ses disciples assis autour de lui tandis que les femmes saintes, Virginie et Mme Sarti, sont agenouillées pour laver le plancher, juste avant que n'arrive Mucius, le disciple infidèle qui, tel un Judas, a décidé de se ranger au Décret de 1616 de la Sainte Congrégation et de renier Copernic... et Galilée. ⁵ Le spectacle de Antoine Vitez oscille donc entre inscription dans l'histoire et dé-contextualisation, tout comme il oscille entre le procès du militant et la glorification du poète-prophète, et entre histoire théâtrale et histoire politique. Presque quinze ans plus tard, qu'en est-il de la réception de Brecht ? En 2002, la mise en scène de Jean-François Sivadier va rencontrer un grand succès et le spectacle, repris au festival d'Avignon en 2005, va s'inscrire alors dans la fameuse polémique précédemment évoquée, étant alors catalogué « théâtre populaire », la même expression valant louange pour les uns, et injure pour les autres. Plus tard, le spectacle *Les Barbares* de Eric Lacascade connaîtra peu ou prou le même sort, et les deux metteurs en scène ont l'un comme l'autre revendiqué leur

¹ *Idem.*

² Antoine Vitez, notes des répétitions, cité in Effi Theodorou, *op. cit.*, p. 67.

³ *Idem.*

⁴ Effi Theodorou, *ibid.*, p. 69.

⁵ *Idem.*

appartenance à cette lignée, par leur participation aux débats récents questionnant le « théâtre populaire. » Mais dans quelle mesure ces spectacles s'inscrivent-ils exactement dans la lignée incarnée par cette formule ?

c. *La Vie de Galilée* de J.-F. Sivadier et *Les Barbares* d'E. Lacascade : du « théâtre populaire » comme folklore esthétique.

N'étaient ses connotations péjoratives, l'adjectif « folklorique » conviendrait parfaitement pour qualifier l'utilisation de la formule « théâtre populaire » faite par des hommes de théâtre contemporains comme Jean-François Sivadier et Eric Lacascade, qui y puisent comme dans une boîte à outils esthétiques et rhétoriques que l'on pourrait qualifier de pittoresque¹ et peut-être, aussi, d'un peu superficielle² au regard des enjeux historiquement associés à la formule.

i. Le renversement galiléen de J.F. Sivadier, du monde au théâtre.

Le spectacle de J.-F. Sivadier, créé en 2002 et joué jusqu'en 2005 radicalise le décrochage opéré par Vitez sur les enjeux idéologiques de la pièce. Dans la version de J.-F. Sivadier, l'engagement politique n'est même plus questionné, il est tout simplement évacué, au profit de l'inscription dans un théâtre populaire dont ne sont conservés que des codes esthétiques et une attention extrême au jeu de l'acteur. La mise en scène de J. F. Sivadier³ s'inscrit dans le prolongement de la lecture de la pièce faite par *Théâtre Populaire* et par Vitez en ce qui concerne le traitement du personnage de Galilée. Maurice Regnault avait en effet regretté que, dans la mise en scène de Engel avec le Berliner Ensemble, l'acteur n'incarne pas suffisamment l'« homme de chair » décrit par Brecht. Et Dort avait même été plus loin, estimant que l'interprétation du comédien Bush ne montrait pas suffisamment combien Galilée se fait « l'artisan de son propre malheur » et se trouve en définitive « à la fois perdu et sauvé »⁴. Dort préférerait de ce fait l'interprétation de Charles Laughton dans la seconde version de la pièce :

¹ Le Petit Larousse, adjectif « folklorique », p. 440.

² *Idem*.

³ *La Vie de Galilée*, mise en scène de Jean-François Sivadier, avec la collaboration artistique de Nicolas Bouchaud, Véronique Timsit et Nadja Vonderheyden. Le spectacle a été créé en 2002 au Théâtre National de Bretagne et joué au Festival d'Avignon la même année, puis repris en 2005 dans le même cadre, puis au Théâtre des Amandiers à Nanterre.

⁴ Bernard Dort, *ibid*, p. 73.

« [Il compose un personnage] peut-être plus artificiel, sinon plus cabotin, à la fois bougon et roublard, puéril et vaniteux, à l'œil aigu et à la bouche gourmande ; d'abord « homme de chair », flatté de traiter d'égal à égal avec les puissants, fier d'avoir su les rouler, confiant en soi, et amoureux de la bonne chère et des riches étoffes. Pas un héros, pas même ce héros malheureux et défait que campe Bush, mais un homme qui ne parvient pas à se dépêtrer de lui-même, de ses vertus comme de ses vices. »¹

Vitez avait tenu compte de la remarque, qui donnait à voir le personnage de Galilée comme un être de chair dès la première scène, où le rubicond et terrien Roland Bertin faisait sa toilette, torse nu, sa corpulence disant d'emblée la gourmandise du personnage. Le choix de Nicolas Bouchaud permet dans la mise en scène de J.-F. Sivadier de suggérer, outre cette gourmandise, une sensualité tournée non seulement vers les plaisirs de la bonne chère, mais aussi ceux de la chair, et ceux d'un ludisme enfantin – celui du comédien rejoignant celui du metteur en scène. En effet, à la différence du spectacle de Vitez, et poussant encore le procédé d'éloignement de la pièce, le spectacle s'émancipe d'emblée du texte de Brecht, par une séquence augurale d'improvisation qui fonctionne à la fois comme une *captatio benevolentiae* du spectateur aussi surprenante qu'efficace, et comme entrée dans le texte de Brecht. L'exercice des Ambassadeurs, souvent utilisé dans les cours de théâtre, dans lequel un comédien tente de faire deviner un mot à son partenaire par le mime corporel, est transposé ici en jeu de devinette qui met le spectateur dans la position d'Andrea face à Galilée et permet une séquence très drôle. Le procédé est fidèle au souhait général de Brecht que son théâtre soit divertissant, et plus spécifiquement au sens de la pièce où le rire revêt en effet une importance et une fonction toute particulières, puisque c'est lui qui fait de l'exercice de la raison non pas une ascèse mais une jubilation, et qui fait de « l'art du doute » qu'est la science, une fête, comme le rappelait Maurice Regnault :

« MME SARTI : Chaque fois qu'ils rient, ça me fait un peu peur. Je me demande de quoi ils rient.

VIRGINIA : Papa dit : les théologiens ont leurs sonneries, les physiciens ont leur rire.

Le rire est la fête du doute. C'est le pavoisement après l'effritement du dogme, quand la foi est devenue dérision. Ce rire, répercuté, démultiplié, devient le rire énorme du Carnaval. Le béquillard se met à danser. L'Ordre est aboli, magiquement mais effectivement, le géant Galilée, " plus grand que nature ", triomphe. Moment unique où [...] l'astronomie atteignait la place du marché. " Alors le pouvoir frappa. L'Eglise absolument régnante rétablit l'Ordre. A la scène populaire et négative du carnaval en bas répond en haut la scène aristocratique et positive de la décision papale. »²

Brecht critiquait d'ailleurs précisément sa pièce et voulait la réécrire parce qu'il estimait que « le travail, le travail joyeux, devrait être concrétisé par de véritables séances de travaux

¹ *Idem.*

² Maurice Regnault, « Chroniques. Les Spectacles. *La Vie de Galilée* de B. Brecht », *op. cit.*, pp. 64-65.

pratiques, sur la scène même. »¹ En ce sens, la mise en scène de J.-F. Sivadier paraît dans la parfaite ligne de l'ambition de Brecht. De plus, à l'inverse du choix de Vitez qui avait pris un enfant pour incarner Andrea jeune, un même comédien, joue ici le personnage durant toute la pièce, ce qui tend à renforcer d'emblée son individualité face à celle de Galilée mais aussi à augmenter la complicité entre eux, le plaisir de la recherche... et du jeu. Et c'est précisément dans cette mesure que le spectacle se démarque radicalement de la lecture propre aux années 1960 et radicalise encore la mise à distance de Brecht. Le spectacle, très agréable en soi, est aux dires mêmes du metteur en scène une « farce sur le jeu de la raison et de l'imagination. »² Le décor, composé de tréteaux, les coulisses à vue qui permettent à la troupe d'être toujours réunie, les séquences d'improvisation, le ludisme du jeu et de la relation directe au public, tout concourt à ancrer le spectacle dans tradition esthétique du théâtre populaire « à la Vilar », et à faire de la pièce le portrait de Brecht en artiste et non en militant. Sivadier voit dans la pièce un « autoportrait de l'auteur, se taillant dans Galilée un costume sur mesure, pour dire "sa vie dans l'art" et l'ambiguïté de son propre rapport avec l'autorité » l'enjeu de la mise en scène devient dès lors de « lire dans le regard obstiné de Galilée vers le ciel celui de Brecht scrutant les régions inexplorées du théâtre qu'il lui reste à inventer »³ :

« *La Vie de Galilée* raconte la destruction d'un certain ordre du monde et l'édification d'un autre. En Italie, au début du XVII^e siècle, Galilée braque un télescope vers les astres, déplace la terre, abolit le ciel, cherche et trouve des preuves, fait voler en éclats les sphères de cristal où Ptolémée a enfermé le monde et éteint la raison et l'imagination des hommes. Il fait vaciller le théâtre de l'Église et donne le vertige à ses acteurs. L'Inquisition lui fera baisser les bras, abjurer ses théories sans pouvoir l'empêcher de travailler secrètement à la "signature" de son oeuvre, ses *Discorsi*.

Brecht, dans une langue limpide, un immense poème construit comme une suite de variations, met en scène un chœur de femmes et d'hommes séduits et terrifiés par l'irrésistible visage de la raison qui les appelle à abandonner leurs repères: la Terre n'est pas le centre de l'univers, il n'y a pas de centre, il n'y a pas de sens. Et Galilée est un "joueur de la pensée", à la fois Faust et Falstaff, "penseur par tous les sens", résolument tourné vers le peuple pour lui offrir, avec l'art du doute, la liberté de regarder autrement la puissance de l'Église et les mouvements de l'univers. »⁴

Cette note de mise en scène témoigne bien de la réduction des enjeux idéologiques de la pièce, au profit d'une inscription dans l'histoire du théâtre. Le contexte même dans lequel le

¹ Bertolt Brecht, *Journal de Travail, 1938-1955*, texte français Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 1976, p. 32

² Jean-François Sivadier. Jean-François Perrier, « Entretien de Jean-François Sivadier », in *Dossier de presse de La Vie de Galilée et La Mort de Danton*, Festival d'Avignon, 2005.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

spectacle est représenté induit d'ailleurs d'emblée cette interprétation, puisqu'il est joué en diptyque avec *La Mort de Danton* de Büchner :

« *La Mort de Danton* ressemble un peu au dernier acte d'une pièce de Shakespeare. Un acte qui s'appellerait quelque chose comme "après la bataille". En travaillant sur la pièce, Véronique Timsit, Nicolas Bouchaud et moi, on s'est d'abord dit que ce serait beau de montrer cette bataille : un temps qui serait comme la construction d'une mémoire commune entre les acteurs et les spectateurs. Il fallait donc jouer autre chose avant. D'autre part, nous nous disions toujours : ça pourrait ressembler à Brecht mais c'est le contraire de Brecht. Et puis la figure de Galilée est revenue. Celui qui se bat pour donner la science, la liberté au peuple, et qui se rétracte parce qu'il a peur de la torture. En opposition à Danton qui lui ne veut plus se battre, qui lâche le peuple et qui n'a pas peur de la mort. Brecht le dramaturge accompli et Büchner le jeune homme de vingt-deux ans qui apprend à écrire du théâtre. L'omniprésence de Dieu dans *Galilée* et l'absence de toute transcendance dans *Danton*. Tous ces contraires réunissent magnifiquement les deux textes. Et puis ils sont tous les deux autobiographiques. Mis en scène avec presque la même distribution et dans le même espace, il me semble que chacun va éclairer très fortement l'autre. »¹

L'idée selon laquelle Galilée « se bat pour donner la science, la liberté au peuple », apparaît simpliste au regard de toutes les interprétations précédentes du texte, de Dort à Vitez. Signe des temps, la mise en scène de J.-F. Sivadier plaît précisément du fait de cette réduction sémantique. De la même façon, ce que la critique retiendra de *La Mort de Danton*, c'est avant tout « l'énergie directe, contagieuse, [...] [d'un spectacle] qui met en scène les pouvoirs déflagrateurs de la jeunesse. »² Ce qui prime, pour J.-F. Sivadier, c'est à la fois la relation entre le public et la troupe, et l'éclairage réciproque de deux grands textes du patrimoine théâtral européen, et les textes l'intéressent en eux-mêmes pour la réflexion existentielle sur la condition humaine et plus spécifiquement sur l'individu, bien davantage que l'interrogation de la possibilité, des enjeux et des « dommages collatéraux » que comporte toute révolution. En ce sens, il nous paraît intéressant d'analyser la réception de ce spectacle. Nous l'avons dit, pris dans la tourmente de l'édition 2005 du festival, les spectacles de J. F. Sivadier sont devenus le paradigme du théâtre populaire contre le théâtre d'avant-garde aux yeux des partisans de la programmation, Jean Tolochard opposant ainsi « Sivadier et Lauwers, Ostermeier et Garcia »³ avant de mettre en garde contre « le ver inextirpable du populisme »⁴ qui infecte les « philistins de droite et de gauche » qui prétendent savoir « ce

¹ Jean-François Sivadier. Jean-François Perrier, « Entretien de Jean-François Sivadier », in *Dossier de presse de La Vie de Galilée, Festival d'Avignon, 2005*.

² Georges Banu, « La révolte d'Avignon », in Georges Banu et Bruno Tackels (sous la direction de), *Le cas Avignon*, Vic La Gardiole, L'Entretiens, 2005, p. 231.

³ Jean-Pierre Tolochard, « Le ver du populisme », in *Le cas Avignon 2005, op. cit.*, p. 98.

⁴ *Ibid.*, p. 101.

dont le peuple a besoin. »¹ De même, Jean-Marc Adolphe stigmatise le caractère « people » de ce théâtre populaire qui fait la part belle aux acteurs, et semble critiquer de ce fait la figure historique de Gérard Philippe :

« Que dire de la starisation générale de Nicolas Bouchaud – un excellent acteur, assurément – interprète de *La Mort de Danton* et de *La Vie de Galilée*, mis en scène par Jean-François Sivadier, que la critique semble avoir rêvé en nouveau Gérard Philippe. Le sujet people a désormais plus d'attrait, dans la presse, que l'analyse des œuvres ! Là aussi, la critique théâtrale semble avoir démissionné – par paresse ou par résignation – et personne n'aura imaginé mettre en regard le jeu de Nicolas Bouchaud (au sein d'une troupe) ou d'autres interprètes du festival, avec les caractéristiques de jeu que pointe Odete Aslan dans le volumineux et conséquent essai qu'elle a consacré à *L'Acteur au XX^e siècle*. »²

A l'inverse, les partisans du théâtre populaire regrettent que ce qui aurait dû être au cœur du Festival se soit trouvé dans cette édition renvoyé dans les marges. Fort de sa longue expérience, R. Abirached regrette ainsi que le festival rompe avec sa vocation à être le lieu d'un théâtre populaire, tout en reconnaissant pleinement la nécessité d'inventer une nouvelle formule pour répondre à la crise de la mission civique du théâtre :

« L'histoire du Festival d'Avignon, qu'on le veuille ou non, à la fois dans la configuration des lieux, dans le style d'accueil du public, dans la demande de ce public, demeure marquée par cette idée d'un rendez-vous avec le théâtre français et avec le théâtre populaire. Théâtre populaire au sens d'un théâtre d'art ouvert à tous, défini par Vilar - tout en étant ouvert à la modernité. Or, depuis six ans, les objectifs d'origine se sont inversés : le Festival est devenu un grand événement international. Avignon a connu une transformation totale de l'esprit du lieu. On l'a bien vu cette année. Le théâtre populaire était à la marge du Festival. Je pense au travail de Jean-François Sivadier, à Olivier Py, à l'absence de Philippe Caubère dans le « in »... [...] Les conditions du théâtre aujourd'hui ne sont plus celles des années 1950, où se créait le théâtre public : il faut en prendre acte. Et en faire son deuil : il ne sert à rien d'être passéiste. Mais de deux choses l'une : si on laisse tomber le rôle civique du théâtre, le théâtre public n'a plus de vraie justification ; ou alors, si on veut garder un lien avec la cité, avec l'Etat, avec la notion de service public, il est indispensable d'inventer des formules nouvelles. Il faut, dans ce cas, trouver ce qui, aujourd'hui, peut prendre le relais du rôle civique que le théâtre public a joué en France pendant quarante ans. »³

Il est vrai que, de 1995 à 2005, le festival d'Avignon est emblématique de l'évolution du « théâtre populaire » et des conséquences de l'abandon de la notion de « service public » et du découplage des formules « théâtre citoyen » et « théâtre d'art ». **Cette notion de « théâtre d'art » peut désormais signifier deux choses totalement contradictoires, d'un côté le théâtre d'avant-garde le plus radical et qui récuse toute vocation populaire ou civique,**

¹ *Idem*.

² Jean-Marc Adolphe, « Sur le fond d'Avignon », *ibid.*, p. 126.

³ Robert Abirached, in « Le théâtre de texte confronté à celui des images », *Le Monde*, 06.09.2005.

rangées au rang des antiquités populistes, et de l'autre le théâtre d'art populaire inscrit dans la tradition, mais désormais centré sur l'héritage esthétique plus que civique. Le théâtre populaire nouvelle formule, toiletté de manière à le broser de toute poussière idéologique, et rebaptisé pour ce faire « théâtre d'art », désigne en définitive un théâtre divertissant au sens noble pourrait-on dire, à la fois de bonne qualité et grand public, mais cependant éloigné de toute préoccupation concrète de démocratisation du public qui passerait par d'autres moyens que les codes dramaturgiques et scéniques. De fait, chez Sivadier, le mythe du théâtre populaire s'incarne dans une scénographie de tréteaux, passe par le clin d'œil à la Commedia dell'Arte avec les séquences d'improvisation, la reconstitution du principe de troupe, et la volonté de faire rire le public. Sivadier n'est d'ailleurs pas le seul à user du « théâtre populaire » comme d'un répertoire esthétique codifié, et *Les Barbares* de Eric Lacascade ¹ nous paraissent présenter sur ce point de nombreuses similarités avec cette approche que l'on pourrait dire folklorique, si le terme n'était si péjoratif, de la tradition du théâtre populaire.

ii. Les Barbares : Théâtre populaire et culture populaire.

« Lorsque Gorki commence à écrire *Les Barbares*, il est âgé d'une trentaine d'années, il sort de prison, il est contraint à l'exil. Il ne cherche pas pour autant à faire des *Barbares* une pièce politique. Il écrit sur la vie, la souffrance, les difficultés de l'existence, les aspirations, les notions de résistance et de groupes. Cette pièce dépasse le message politique. Les problématiques politiques de la Russie de cette époque : collectivisation, acquisition de la connaissance par les masses populaires, paysannerie, goulags, prolétarisation, sont présentes, mais n'en font pas l'action principale. L'action principale tient dans les échanges amoureux qui circulent. C'est autour de cette action principale que se perçoivent les échos de l'histoire de la Russie révolutionnaire, et c'est ce qui rend la pièce représentable, cent ans après son écriture. Il n'y a pas de lendemain chez Gorki, pas de nostalgie de l'avant. Tout se joue dans le présent, dans l'instant. La pièce a souvent été lue dans un sens unilatéral : Gorki, l'écrivain honoré malgré lui à son retour d'exil dans une Russie stalinienne, n'oublie pas qu'il crut au socialisme révolutionnaire même si, très tôt, il s'est défié du bolchevisme. Les ingénieurs des *Barbares* peuvent être interprétés comme les porteurs du socialisme. C'est dans ce sens que la pièce fut montée en URSS jusque dans les années 70. À Saint-Petersbourg, montée par Tostagonoff, le message en fut bouleversé : apparut alors la confrontation violente entre les porteurs du savoir, de la culture, du progrès, et une population coupée de tout, privée de culture, réduite à la misère sociale, intellectuelle et affective. » ²

¹ *Les Barbares*, Maxime Gorki, adaptation de Eric Lacascade, mise en scène de Eric Lacascade, spectacle créé dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes pour le festival d'Avignon 2006. Spectacle vu lors de sa tournée au Théâtre de la Colline en février 2007.

² Entretien avec Eric Lacascade, propos recueillis par Angelina Berforini. Texte de présentation du spectacle sur le site du Théâtre de la Colline, consultable en ligne à l'adresse <http://www.colline.fr/spectacle/index/id/125/rubrique/presentation>

Le choix de la pièce au sein de l'œuvre de Gorki est en soi significatif de l'ambivalence du propos d'Eric Lacascade. Dans ce texte pessimiste, qui confronte une élite sociale et politique à une population ignare, sans que l'on sache qui sont en définitive les vrais – ou plutôt les plus – barbares, l'auteur des *Bas-fonds* réduit souvent les classes laborieuses à des classes dangereuses et surtout immorales, représentées par le personnage du « mari de Dounka » - devenu chez E. Lacascade le « mendiant » – alcoolique, qui battait sa femme et terrorise sa fille, qu'il est d'ailleurs prêt à vendre pour quelques kopecks. Mais la mise en scène renforce cette mise à distance de l'espoir révolutionnaire. Certes, presque tous les personnages dénoncent la misère d'« une partie de la population qui vit pire des animaux »¹, mais c'est pour mieux dénoncer ensuite la sauvagerie de ces « criminels en puissance ».² Le seul personnage à porter un discours révolutionnaire qui articule la dénonciation d'une « vie pleine de crimes innommables »³ à l'accusation d'une société dans laquelle non seulement « les criminels ne sont pas punis »⁴, mais où « ce sont même eux qui font les lois »⁵, est celui de l'étudiant. Or, la première fois qu'il prend publiquement la parole pour exprimer avec force – et crédibilité – ses convictions, sa voix se trouve couverte par l'ivresse bruyante du personnage de Grisha, sur qui l'attention du spectateur est attirée. De même, lorsqu'il chante « Rien n'a changé mais tout commence, où finira cette violence ? Rien n'a changé mais tout commence, tout va finir dans la violence », sa ferveur est mise à distance par les rires moqueurs des autres personnages. Ce qui domine en définitive en termes de propos politique, c'est la mise en question de la condition féminine – en cela la pièce est assez proche de celles d'Ibsen – et cette question est de plus abordée de manière plus existentielle et plus littéraire, que politique. E. Lacascade ancre la pièce de Gorki, écrite en 1905 juste après l'échec de la première tentative révolutionnaire en Russie, non dans ce contexte historique immédiat, mais dans l'histoire théâtrale. L'interrogation sur le couple et les personnages féminins font songer à Tchekhov, référence déjà contenue dans le texte de Gorki, mais contribue également à inscrire ce spectacle dans l'œuvre de E. Lacascade lui-même, et notamment dans ses mises en scène précédentes, auxquelles avaient d'ailleurs collaboré certains des interprètes des *Barbares*, Lacascade renouant avec l'esprit de troupe. Enfin, dans une traduction qui tient davantage de la réécriture, le texte convoque également Shakespeare, quand Tsyganov déclame avec force lyrisme qu'« il y a quelque chose de pourri dans l'harmonie de la création. »⁶

¹ *Les Barbares, op. cit.*, p. 110.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 111.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 119.

Outre ces références au patrimoine littéraire universel, le spectacle entend s'inscrire plus précisément dans la tradition du théâtre populaire, par le recours aux mêmes codes esthétiques utilisés par J.-F. Sivadier. L'on retrouve ainsi le plancher en bois, l'utilisation de tréteaux qui portent ici des éclairages caractérisés par leurs couleurs chaudes qui contribuent à créer une ambiance festive, à laquelle contribue également la présence de guirlandes lumineuses multicolores. Les changements de décor sont à plusieurs reprises effectués à vue par les comédiens. Le choix des comédiens et des codes de jeu renvoie également aux codes du théâtre populaire, de même que les emprunts au cirque, forme populaire par excellence dans l'imaginaire collectif. Le caractère « sauvage »¹ de la fille du maire, Katia, est exprimé par le fait que son interprète Millaray Lobos, tantôt roulée en boule sous une table, tantôt juchée sur un lampadaire qu'elle escalade comme un mât chinois, défie les lois de la pesanteur comme l'ordre établi. De même, c'est Gilles Defacque, clown de son état et illustre fondateur du Théâtre International de Quartier du Prato, qui interprète le personnage du maire et de même, le travail chorégraphique, marque de fabrique d'E. Lacascade, est dans ce spectacle encore très présent. Le recours à ces formes non verbales est destiné à revivifier « la tradition théâtrale française enkystée dans le texte [et qui] souffre d'inhiber la langue du corps au profit du seul texte. »² L'utilisation de formes non verbales et festives va de pair avec la volonté d'une proximité avec le public. A défaut des spectateurs, les comédiens circulent entre la scène et la salle, et un certain humour est cultivé, le public étant gentiment bousculé, les petites provocations étant destinées à créer une complicité qui n'a rien de commun avec la provocation brutale revendiquée par certains artistes de la cité du théâtre postpolitique. A Stéphane qui s'étonne d'entendre Tcherkoun parler seul, ce dernier répond qu'il discute avec une femme – Katia – qui se trouve « par là-bas », désignant d'un geste vague la salle, donc le public. De même, quand la femme de l'ingénieur Tcherkoun, Anna arrive avec sa bonne, Stiopa, elles font une première halte et posent leurs valises dans la salle, l'incluant géographiquement dans la fable. Outre ces différents éléments qui fonctionnent à la manière de marqueurs du théâtre populaire, le spectacle revendique plus largement des références à la culture populaire.

Le spectacle s'ouvre sur le « tube » du groupe de rock REM, intitulé « Losing my religion », interprété par un comédien qui s'accompagne à la guitare. Avant même l'entrée dans la pièce, la *captatio benevolentiae* du spectateur se fait ainsi par la référence à la culture populaire comme code partagé par le public et la salle. Le spectacle prend acte en quelque sorte à la fois du fait que le public de théâtre, public cultivé par définition, est aussi

¹ Eric Lacascade, adaptation d'après Maxime Gorki, *Les Barbares*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006, p. 67.

² Angelina Berforini, « De la littérature comme travail », p. 15.

désormais un public qui assume ses goûts pour la culture populaire, comme l'ont démontré les récents travaux de Bernard Lahire sur la « dissonance » des pratiques culturelles des élites.¹ Le sociologue qui se situe comme toujours entre dette et critique² à l'égard de son ancien maître Pierre Bourdieu, ne conteste pas les travaux antérieurs sur la cohérence culturelle, mais incite à nuancer fortement le constat bourdieusien qui voulait que « le goût classe, et classe celui qui classe »³, notamment du fait d'une évolution de la société. L'analyse des résultats de l'enquête de 1997 sur les *Pratiques culturelles des Français*⁴, complétée par une centaine d'entretiens centrés sur les pratiques culturelles réalisés auprès de jeunes gens et d'adultes⁵, incite B. Lahire à considérer que l'ancien schématisme ne vaut plus, qui faisait correspondre strictement comportements culturels et appartenance socio-professionnelle. S'il demeure encore largement vrai que les catégories populaires reconnaissent essentiellement des pratiques jugées « peu légitimes », « basses » ou « indignes » pour reprendre le vocabulaire consacré, à l'inverse les catégories sociales dominantes ne reconnaissent plus uniquement des pratiques culturelles légitimes, hautes et dignes, voire, « avouent » majoritairement des pratiques non légitimes. Et le constat est particulièrement valable pour la musique rock, pratique « peu légitime » et pourtant pratiquée par des individus dotés d'un fort capital culturel, appartenant aux catégories socialement dominantes. Toujours associée à une culture festive et populaire, de la fanfare de cuivre au bal musette en passant par le chant en canon, la musique demeure présente tout au long d'un spectacle qui entend faire coïncider la tradition du théâtre populaire avec la prise en compte des goûts du public réel des salles de spectacle en ce début de XXI^e siècle.

Cette inscription dans la lignée du théâtre populaire, présente chez E. Lacascade en termes d'esthétique du spectacle, l'est également dans le discours, mais avec une évolution de taille. Le débat sur la mission de service public se focalise désormais non plus sur la démocratisation et le public, nous l'avons vu, mais sur les enjeux liés au financement public. Eric Lacascade va se trouver en 2007 au centre d'une polémique qu'il nous paraît à ce titre important de comparer à « l'affaire » Nordey au TGP en 1999. Dans les deux cas, l'idéal de

¹ Bernard Lahire, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

² Nous reprenons ici le titre de l'ouvrage dirigé par Bernard Lahire, *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu, Dettes et critiques*, Paris, La Découverte, 1999.

³ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 6.

⁴ Cette enquête a déjà donné lieu à une série de publications, voir notamment Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des Français : enquête 1997*, Paris, La Documentation Française, 1998.

⁵ L'enquête « Pratiques culturelles des Français 1997 » a été conduite auprès d'un échantillon de 3000 personnes représentatif de la population française de 15 ans et plus. En outre, 1350 personnes représentatives de la population ayant assisté au cours des 12 derniers mois à un spectacle vivant ont été interrogées grâce au même questionnaire. Parallèlement, pour cet ouvrage, une centaine d'entretiens a été réalisée (81 auprès d'adultes entre 23 et 85 ans, et 30 auprès d'adolescents de 16-17 ans), et quelques études de cas ont été menées (observation de soirées karaoké, étude du « cas André Rieu », analyse des invités de deux émissions télévisées, notamment.)

théâtre public invoqué entre en contradiction violente avec la réalité de la gestion économique du théâtre, mais il ne s'agit pas du même idéal. L'assimilation du « théâtre populaire » au « théâtre d'art » contre le « théâtre citoyen » témoigne bien du déplacement des enjeux que suggère l'évolution déjà mentionnée de Olivier Py.

4. Les tensions du théâtre d'art, entre idéal du service public et principe de réalité financier (É. Lacascade et S. Nordey).

Objet d'une polémique enragée sur fond de déficit et d'accusation d'immoralisme, Eric Lacascade, directeur du CDN de Caen, entend, dans sa lettre ouverte datée du 21 mars 2007, informer chacun des « cher[s] ami[s] »¹ que sont selon lui les autres directeurs d'institutions d'une « problématique d'intérêt général. »² A la différence de celui des scènes nationales, le statut des CDN est souvent source de tensions entre l'« être directeur » et l'« être metteur en scène » du directeur de la structure, d'une part du fait d'une incompétence d'artistes parfois peu doués pour la gestion comptable, d'autre part du fait parfois de conflit d'intérêt entre ces deux identités. En l'occurrence, il est reproché à E. Lacascade d'avoir laissé le CDN dans une situation comptable pire qu'à son arrivée – alors qu'il avait été nommé sur la promesse d'un assainissement de la situation préalable et surtout, d'avoir vendu à perte son spectacle *Les Barbares* après avoir appris qu'il ne serait pas prolongé dans ses fonctions, endettant durablement le CDN et compromettant la programmation de la saison 2007-2008. Dans sa lettre, E. Lacascade plaide sa cause non plus au nom de la mission de service public, mais du statut de service public du théâtre :

« Permettez-moi de me souvenir de quelques principes basiques du bon fonctionnement de tout service public; l'un s'appelle péréquation. Celle-ci consiste à ne pas avoir comme but desdits services la rentabilité et le profit. Ne pas avoir le nez rivé sur le profit donne une certaine flexibilité dans le rééquilibrage des comptes d'une année sur l'autre, et permet par exemple de faire plus de recherche intensive une année, et l'année suivante équilibrera les comptes. Un autre de ces principes s'appelle la continuité du service public : à sa tête, les hommes changent, mais le fonctionnement de l'institution perdure. Cela n'a rien d'exceptionnel, et ce n'est pas non plus un privilège des artistes. A la poste, par exemple, le déficit occasionné par l'acheminement des lettres normales était équilibré par les bénéfices engendrés par le transport des colis. Et c'est bien sûr la même chose dans les hôpitaux, les universités, les écoles etc... »³

¹ Eric Lacascade, Lettre ouverte, Lille, 21 mars 2007.

² *Idem.*

³ *Idem.* Cet argument appelle un commentaire, puisque les établissements scolaires ne fournissent pas un bon exemple, puisqu'ils ont l'obligation d'équilibrer leurs recettes chaque année.

Sans nous prononcer en l'espèce sur l'authenticité de l'argumentation développée par Eric Lacascade, il est intéressant de noter qu'il invoque le service public contre la logique de rentabilité typique de l'« idéologie » libérale et de la « loi du marché. » Et de fait, le principe même du théâtre comme bien public, fondé sur une idéologie républicaine qui valorise la notion d'espace public et de bien commun, est mis en question sous couvert de « pragmatisme économique », et E. Lacascade cite l'exemple du nouveau protocole pour les intermittents, censé réduire le déficit, et qui a échoué sur ce point, mais a efficacement œuvré à ce qui était peut-être son objectif secret : que « le réel soubassement du théâtre public se [fasse] la malle. »¹ Retournant comme un gant le reproche de mauvaise gestion, E. Lacascade argue du fait qu'« attaquer à cet endroit-là l'un des fondements de notre lien social et du bien public, c'est obéir au nouveau sacré, qui organise et structure nos sociétés : argent, profit, marchandisation. »² Refusant que son travail au CDN soit évalué « par le prisme d'un item économique », E. Lacascade « revendique haut et fort » le fait que « [sa] priorité en tant que directeur a toujours été artistique. Et celle de [son] équipe de servir le public et les artistes. »³ Pour lui, la polémique participe d'une attaque « contre un positionnement de gauche, contre un partage de l'outil, contre une notion de collectif, [...] contre cette façon de faire du théâtre sans stars, [...]. Aujourd'hui, la normativité fait la loi »⁴ et le « bilan artistique » « disparaît derrière la gestion économique. »⁵ Il est à ce titre intéressant de comparer cette polémique avec « l'affaire » du TGP qui, dix ans plus tôt, avait également soulevé la question du décalage entre l'idéal du théâtre public et la réalité de projets toujours jugés trop coûteux.

Nommé en mai 1997 à la tête du CDN Gérard Philippe à Saint-Denis, Stanislas Nordey accuse en octobre 1999 un déficit de dix millions de francs environ. L'Etat refuse l'étalement de la dette et exige dès la première année le remboursement de six millions, soit le montant de la part artistique pour l'année à venir. Face à la catastrophe que représenterait l'annulation de la saison, un Collectif des Compagnies programmées au TGP en 2000-2001 se constitue, réunissant près de cinq cents artistes. Avec la direction du TGP, mais aussi l'action des tutelles et des partenaires (Ministère, DMDTS, ONDA, DRAC Ile de France, Conseil Général de Seine Saint-Denis) et grâce également à la solidarité financière de nombreuses structures théâtrales, la barre est péniblement redressée. Pour S. Nordey, cette

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ Voir *La Lettre du spectacle* n° 184, du 11 mai 2007, pp. 2-3.

⁵ *Idem.*

« affaire » est le fruit de « dérapages de gestion »¹ qu'il ne conteste pas, mais également, et plus profondément, d'un « vrai désaccord de fond » entre les services du Ministère et la direction du théâtre, et de la volonté de « faire un exemple ». Pour Yan Ciret, après avoir été érigé en « porte-parole du théâtre qui s'occupe du social », au moment où le Ministère Trautmann réaffirmait précisément la responsabilité sociale des artistes, S. Nordey a dans un deuxième temps été transformé en « bouc émissaire » et « lynché »² du fait de l'impossibilité de faire coïncider une haute ambition artistique et sociale avec une viabilité économique durable. Car le projet de S. Nordey et de V. Lang, l'un comme l'autre « exaspérés que tant de moyens ne soient attribués finalement qu'à quelques uns, et que ces lieux ne soient fréquentés que par une caste »³, marquait la volonté de se démarquer d'« une génération qui a en main tous les pouvoirs »⁴, politiques et artistiques, et qui peine à céder la place, et de renouer avec l'idéal de décentralisation et de démocratisation, encore conçues comme vocation du « théâtre public », comme en témoigne la présentation des trois piliers du projet :

« 1. Dans quelle mesure avez-vous choisi Saint-Denis ?

Saint-Denis est une vraie ville, à la différence de Paris. Le théâtre y est physiquement inscrit au centre. Je n'aurais jamais pris la direction d'un autre théâtre. [...] Il m'était impensable de ne pas travailler en banlieue, parce qu'il y a une mixité de population qui me passionne. Saint-Denis a une véritable histoire dans laquelle le théâtre a lui-même une histoire où je pouvais m'inscrire. L'idée était de rentrer dans une peau déjà existante et de la faire revivre.

2. Comment l'idée de théâtre public peut-elle être encore considérée comme « révolutionnaire » ?

L'idée de théâtre public est toute neuve. Elle n'a jamais été gagnée. Elle est née il y a une cinquantaine d'années, donc elle est en enfance, et dans une enfance, on a des accidents de croissance. Est-ce que le théâtre public n'a pas grandi trop vite par moments, est-ce qu'il n'a pas besoin de retrouver une cohérence et un passage ? On est au passage du deuxième témoin. Il y a eu les fondateurs : les Gignoux, Dasté, Garran ; puis les Lavaudant, les Vincent, et c'est le moment maintenant où ceux-ci vont avoir à faire le passage. Quand je parlais de « révolution » dans le Manifeste, je parlais de tour sur soi-même, avec un regard qui change constamment. Révolutionner les choses, c'est ne jamais les considérer comme acquises : le théâtre doit être dans un état de révolution permanente.

3. Vous faites appel aux poètes. Comment les rassembler ?

En réaffirmant que cette maison n'a de sens que si elle est traversée par leur parole. Déjà, le dire est important. Pour faire du théâtre, on n'a pas forcément besoin de metteur en scène, ni de décorateur ni de costumier, on a besoin de poètes et d'acteurs. Je voudrais donc que ce soit la maison des poètes et des acteurs. L'idée était d'en convoquer vingt-quatre différents dans l'année. On va passer des

¹ Stanislas Nordey, in Yan Ciret, Franck Laroze, entretiens avec Stanislas Nordey et Valérie Lang, *Passions Civiles*, La Passe du Vent, 2000, p. 11.

² Yan Ciret, *ibid.*, p. 12.

³ Valérie Lang, *ibid.*, p17.

⁴ Stanislas Nordey, *ibid.*, p. 15.

commandes à de jeunes auteurs, trois par an, et autour de la Coupe du monde de football, on fait traduire trente-deux étrangers. »¹

A la fin des années 1990, S. Nordey revendique un « théâtre citoyen » et non seulement un théâtre d'art, parce qu'il n'est pas seulement metteur en scène mais aussi directeur de lieu. Directeur pédagogique de l'Ecole du TNB depuis 2001, il maintient aujourd'hui la filiation avec l'idéal de transmission cher aux pionniers du théâtre populaire, mais radicalise la portée civique de l'éducation des jeunes générations d'artistes. Il entend former non seulement des acteurs mais des citoyens, et entend plus précisément encore leur forger une conscience politique aiguë, propédeutique à l'action politique, comme en témoigne son travail avec la promotion 2001-2006 sur *Gênes 01* et *Peanuts* de Fausto Paravidino, qui s'intègre selon nous à la cité du théâtre de lutte politique. S. Nordey a accompli ainsi une trajectoire inverse de celle d'Olivier Py, dont nous avons vu qu'il renie aujourd'hui l'appellation « théâtre citoyen », alors que les deux « petits-fils de Jean Vilar » partageaient encore les mêmes vues en 1997 :

« Jean Vilar disait que le théâtre doit être un service public, comme le gaz et l'électricité. C'est une bonne formule, parce qu'elle est très efficace. Mais, en même temps, il faut faire très attention : le théâtre n'est quand même pas comme le gaz et l'électricité. Il est un peu plus raffiné, parfois. Ceci dit, nous tenons à la formule, qui renvoie à une idée fondatrice du théâtre public : un moyen d'instituer un dialogue avec la démocratie. Aujourd'hui, on entend souvent dire que le théâtre est l'endroit le plus inefficace, le plus inapte à représenter les hommes en général et la société telle qu'elle est. Il flotte sur la génération qui a quarante, cinquante ans, un désarroi lié à l'idée que l'aire techno-médiatique aurait écrasé les planches, que le public se désintéresse absolument des poètes contemporains, qu'il n'est pas possible d'inventer quelque chose. C'est dangereux. Quand on raisonne ainsi, on abandonne tout regard actif sur la société. » Si les budgets de la culture ont été augmentés en 1981, ce n'était pas seulement pour permettre aux décorateurs et aux metteurs en scène de développer leur imaginaire ce qui s'est trop souvent passé. L'apport d'argent aurait dû aussi servir à subventionner le public. Le ministère n'a pas suffisamment assumé ses responsabilités. Il aurait dû faire le gendarme pour empêcher les dérives, contraindre les théâtres à respecter leur cahier des charges. » Ainsi, aujourd'hui, le prix des places de théâtre est trop élevé. On peut trouver des places pas chères avec les réductions, mais ce système n'est pas satisfaisant parce qu'il désigne les publics. [...] Le prix des places pourrait être moins élevé. Quand on dit qu'il devrait être de 50 francs, on s'entend répondre que cela déprécierait les spectacles, en termes de marketing. Cela prouve bien que c'est un choix politique, et pas économique. »²

¹ Jean-Louis Perrier, « Stanislas Nordey réactive le Théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis », *Le Monde*, 11 mai 1998.

² Stanislas Nordey et Olivier Py, « Stanislas Nordey et Olivier Py secouent le cocotier du théâtre public. Les engagements fermes des " petits-fils " de Vilar », *Le Monde*, 07 mars 1997.

En dix ans, on mesure l'évolution du discours de O. Py, qui fait désormais passer à l'arrière plan les questions de politique tarifaire et de démocratisation, tout en continuant de rejeter l'immoralisme qui a accompagné l'ère Lang, et en maintenant la référence à la fonction politique du théâtre comme « dialogue avec la démocratie. » C'est désormais essentiellement la fonction civilisatrice du théâtre qui rend légitime son financement public, par le rappel de cette vérité que le libéralisme pourrait faire oublier, voire disparaître : l'homme ne se réduit pas à un producteur-consommateur :

« Ce théâtre communautaire [...], ce théâtre non pas à tout prix révolutionnaire ou révolté, mais naviguant du moins à contre-courant des habitudes, des traditions confortables, des politiques installées, des droits acquis, ce théâtre pour le populaire en un mot, n'était-il qu'une utopie nécessaire ? Existait-il vraiment ? N'était-ce pas seulement un paysage imaginaire ? », se demande Vilar. Le moins que l'on puisse dire, c'est que cette soirée donne à penser. Sur la notion de « théâtre populaire » et son sens possible aujourd'hui, sur la « politique culturelle », sur la notion d'intérêt public et général. Sur l'exigence, enfin, ou l'ambition, que se donne ou non une société pour les hommes qui y vivent. Et sur la manière dont le théâtre agit. Mais elle le fait avec tous les moyens du théâtre [...] »¹

Chez O. Py comme chez E. Lacascade, le « théâtre public », autrement dit le financement public du théâtre, demeure nécessaire et légitime, même s'il est découplé de toute démocratisation réelle du public, parce que le théâtre constitue par ce fait même un contre-modèle à la société marchande, et qu'il s'inscrit de plus, d'un point de vue esthétique, dans la filiation avec le « théâtre populaire ». Comme E. Lacascade ou J.-F. Sivadier, O. Py réactive ainsi le mythe du « théâtre de tréteaux »² dans sa soirée d'hommage à Vilar. Au terme de notre analyse, nous pouvons porter un regard nouveau sur la polémique d'Avignon évoquée dans notre introduction concernant la définition des enjeux contemporains du théâtre populaire. **Certains des tenants contemporains de la formule « théâtre populaire », de A. Mnouchkine à O. Py en passant par J.-F. Sivadier et E. Lacascade, maintiennent le rejet du théâtre politique présentant une vision clivée du monde, et oeuvrent ainsi à présenter une lecture œcuménique de l'histoire théâtrale, quitte à la fausser quelque peu, comme le manifeste le « cas » Brecht. Autre point d'accord entre les nouveaux artisans du théâtre populaire et les artistes de la cité du théâtre postpolitique, la reconnaissance de l'impossibilité de démocratisation. Mais ils ne s'accordent pas cependant sur les conséquences à tirer de ce constat. Alors que le théâtre d'avant-garde revendique la cohérence entre un élitisme dans la composition du public réel et une esthétique élitiste, c'est-à-dire notamment une esthétique non consensuelle, polémique,**

¹ Olivier Py, soirée d'hommage à Jean Vilar, Festival d'Avignon, 27 juillet 2006. Cité par Fabienne Darge, « Olivier Py rend hommage à l'utopie nécessaire de Jean Vilar » *Le Monde*, 29 juillet 2006.

² *Ibid.*

le théâtre populaire assume sa mission de service public en se focalisant sur une spécificité esthétique, celle de poursuivre la vocation des pères d'un théâtre comme divertissement noble et civilisateur, qui réunisse l'assemblée et ne vise pas à choquer. Mais deux options se dégagent au sein de cette cité du théâtre politique œcuménique, incarnées par les positions récentes d'A. Mnouchkine et de O. Py. Les deux grands noms du théâtre public français sont d'accord sur la spécificité de la conscience citoyenne de l'artiste comme sur la vocation et le pouvoir civilisateurs de la culture et de l'art, ce qu'ont montré leurs prises de position depuis les années 1990, de la lutte contre la barbarie en ex-Yougoslavie à la dénonciation du soutien de P. Handke à S. Milosevic en 2006, en passant par la défense des Droits de l'Homme et des sans papiers en 1996. Mais ils diffèrent sur la détermination de ce « théâtre populaire » et par là même sur ses enjeux. La première prône un « théâtre citoyen » qui, s'il se définit contre le théâtre politique asservissant l'art, n'en demeure pas moins fidèle à une volonté pédagogique d'ordre quasi moral, tandis que le second récuse même ce modèle pour prôner un « théâtre d'art » dépourvu de toute ambiguïté quant à son inutilité sociale. Il ne s'agit pas de « résoudre la fracture sociale »¹ mais de s'adresser au public non en citoyen mais en mortel qui parle à des mortels de l'humaine condition.

¹ Olivier Py, propos recueillis par Fabienne Darge et Nathaniel Herzberg, « On ne peut pas demander au théâtre de réduire la fracture sociale », *Le Monde*, 04 mai 2007.

Conclusion : La cité du théâtre politique œcuménique à l'heure de la crise du modèle républicain. Entre repli de la mission de service public sur une ambition de « théâtre d'art » et maintien de la vocation de « théâtre citoyen ».

La vocation politique ontologique et paradoxale du théâtre et des artistes de la cité du théâtre politique œcuménique.

Fondée sur une interprétation mythifiée des morceaux choisis et glorieux de l'histoire théâtrale que sont l'Antiquité grecque et la lignée du théâtre populaire de la fin du XIX^e siècle à l'âge d'or du TNP de Vilar, la cité du théâtre politique œcuménique maintient et renouvelle l'idée d'une vocation politique ontologique du théâtre. Si l'espace-temps de la représentation théâtrale ne fonctionne pas à la manière d'un débat démocratique, il entend cependant y contribuer pleinement, par la création d'un « espace public polémique », l'assemblée théâtrale réunissant la scène et la salle fonctionnant comme une caisse de résonance dans laquelle s'amplifie l'écho d'une intelligence sensible. La cité du théâtre politique œcuménique, dont le principe supérieur commun pourrait être résumé par la formule « théâtre d'art-service public », active une politique de la pitié. Dans cette cité les artistes, qui estiment avoir une responsabilité singulière dans le débat public, constituent des tribuns de choix. Certes ils récusent le modèle du théâtre de lutte politique, à la fois par refus d'une instrumentalisation de l'esthétique au service le politique, et par désaccord idéologique avec l'autre lignée du théâtre populaire, que nous avons appelée théâtre populaire de classe, historiquement lié à l'idéologie marxiste et aux partis d'extrême gauche. Les artistes de la cité du théâtre politique œcuménique entendent bien pourtant s'inscrire eux aussi de plain pied dans le débat politique du fait même d'une double spécificité, de « conscience » et de parole. S'ils sont de ce fait pour partie assimilables à la noble catégorie des intellectuels, eux aussi dotés d'une parole publique spécifique, ils se démarquent cependant non seulement du modèle de l'intellectuel partisan inféodé idéologiquement et artistiquement, et même du modèle sartrien, mais se démarquent aussi, plus profondément, de la légitimation de la parole de l'intellectuel en tant que telle. Les artistes de la cité du théâtre politique œcuménique prennent la parole non pas au nom d'une compétence, d'un statut d'expert, ni au nom de principes politiques, mais au nom de leur conscience, précisément, c'est-à-dire d'un élan individuel et moral. Depuis la fin des années 1980, dans le contexte d'une défiance à l'égard de la classe politique et d'une crise idéologique des valeurs associées à la gauche, l'on

constate en conséquence une double évolution de l'engagement des artistes, tant sur le plan des causes défendues que des modalités de leur défense.

L'engagement des artistes, de la défense de l'Etat-Nation républicain aux droits de l'homme universal-européens.

La notion de service public chère aux artistes de la cité du théâtre politique œcuménique active également une définition légitimiste de la politique. Le théâtre est ontologiquement politique aussi en ce qu'il constitue une catégorie d'intervention publique. Il ne s'agit pas d'un devoir de propagande idéologique bien-sûr, au contraire le théâtre de service public s'est historiquement construit contre le spectre d'un art officiel. L'ancrage idéologique de ce théâtre tient à son oscillation permanente entre la célébration des valeurs démocratiques et républicaines, et la critique de telle ou telle incarnation de l'Etat-Nation qui contreviendrait aux principes fondateurs hérités de la Révolution Française, incarnés par la Déclaration des Droits de l'Homme d'une part, et la devise « Liberté, Egalité, Fraternité » de l'autre. Cette oscillation a pris depuis les années 1970 une rythmique singulière du fait du passage de l'idéologie républicaine à l'idéologie des droits de l'homme, qui insiste sur les droits naturels et universels de l'homme moderne davantage que sur les droits d'un citoyen ancré dans le cadre de l'Etat-Nation. Certes, le début de notre période coïncide avec l'espoir d'une fin démocratique de l'Histoire dans une Europe pacifiée par l'effondrement du bloc soviétique, et les cérémonies du Bicentenaire marquent la volonté que les héritiers de Vilar renouent avec la vocation paradoxale d'un théâtre de célébration critique des valeurs républicaines et démocratiques, héritées des Lumières et d'une interprétation œcuménique de la Révolution Française. Mais après ce sursaut aussi spectaculaire qu'en rupture avec la période qui précède, les années 1990 confirment l'effacement de l'idéologie nationale et républicaine, au profit d'une défense des droits de l'homme contre la barbarie et les nouveaux visages du Mal, dans une lecture manichéenne et morale des conflits existant à l'échelle européenne et nationale, de la guerre en ex-Yougoslavie au soutien aux sans papiers. L'omniprésence de la référence au « théâtre populaire » et au « théâtre public », ainsi que la vivacité du débat que ces expressions suscitent, nous paraissent cacher la profonde crise que traverse au XXI^e siècle la cité du théâtre politique œcuménique. Ses raisons sont nombreuses et profondes, mais paradoxalement cette crise profite pour l'instant à la formule « théâtre populaire », brandie par les artistes comme un dernier rempart pour asseoir la légitimité d'un théâtre qui précisément n'en a plus en tant que service public, d'une part parce qu'une partie des artistes et directeurs d'institutions en ont fait le deuil, d'autre part parce que sans public – ou avec un public qui ne représente plus qu'une infime minorité de la

population – il devient difficile de légitimer le financement du théâtre par la collectivité. La crise que traverse la cité du théâtre politique œcuménique nous paraît tenir plus fondamentalement à la crise idéologique que traversent la gauche et l'idéal républicain – et cette crise se cristallise précisément autour des notions de « peuple » et de « Nation ». Comment défendre le service public découplé de la référence au cadre de l'Etat-nation républicain nourricier et interventionniste ? Ariane Mnouchkine paraît à ce titre marginale autant qu'emblématique, par sa défense de la République et de la nation, de même que par le caractère explicite de son appartenance sinon partisane, du moins politisée, dont témoigne son soutien à la candidate socialiste à l'élection présidentielle de 2007.¹ En ce sens, il nous paraît symptomatique que la référence à la nation tende à s'estomper dans le discours des artistes de la cité du théâtre politique œcuménique, tandis que la référence à l'Europe considérée comme l'antichambre de l'universalité des droits de l'homme, prend de l'ampleur, dans le même temps que la référence au « théâtre citoyen » laisse la place au « théâtre d'art » – et la formule témoigne ainsi de l'évolution d'un Olivier Py vers le refus de toute orientation idéologique explicite à mesure de sa prise de pouvoir institutionnelle sous des pouvoirs politiques de droite.²

Du théâtre citoyen au théâtre d'art ? Ambiguïtés et reformulations de la défense du « théâtre de service public » de 1989 à 2007

Dans la cité du théâtre politique œcuménique, le premier devoir de l'artiste a toujours été et demeure un devoir esthétique, et en ce sens le militantisme à l'œuvre dans cette cité se voue avant-tout à la cause... du théâtre et de la culture, dont la nécessité demeure légitimée aux yeux des artistes de la cité du théâtre politique œcuménique par la foi dans leur vocation civilisatrice. Mais, alors que dans les années 1990 triomphe la vision du théâtre populaire comme « théâtre citoyen » et la figure de l'artiste comme citoyen engagé d'abord dans son art mais aussi dans les affaires du monde, la formule « théâtre d'art » vient en force au début du XXI^e siècle radicaliser encore le recentrage du militantisme sur la culture et le théâtre. L'évolution du contexte politique revêt à ce titre une importance fondamentale. Si l'heure de gloire du Ministère Lang sur laquelle s'ouvre notre période contient en germe le passage de l'interventionnisme au désengagement de l'Etat au profit des collectivités territoriales notamment, c'est le retour de la droite au Ministère de la Culture en 2002 qui va remettre en

¹ La page « guetteurs et tocsins » du site du Théâtre du Soleil renvoyait durant la campagne de l'élection présidentielle 2007 au site « Désirs d'avenir » de la candidate socialiste Ségolène Royal.

² « Le cas emblématique reste Olivier Py. Sa légitimité artistique n'est pas en cause. Mais sa nomination à la tête de l'Odéon est tout sauf innocente. » René Solis, « A la grâce de Donnedieu. Les nominations du ministre de la Culture sont constestables », *Libération*, 04 mai 2007.

cause la vocation même d'une culture et d'un théâtre publics. Car ce n'est plus seulement de décentralisation des politiques culturelles, mais de privatisation, qu'il va de plus en plus être question désormais. Or les artistes dont il est question ici prônent le primat de l'esthétique sur les enjeux sociaux et politiques, et ne peuvent ni ne veulent en outre plus appuyer leur défense sur l'ambition de démocratisation ni sur l'universalité du jugement de goût ou le caractère populaire de la fréquentation des théâtres.

Pour défendre la nécessité d'un engagement de l'Etat dans la culture, ils insistent donc désormais moins sur la mission que sur le statut de service public du théâtre, et font de la vocation civilisatrice et spirituelle de la culture un argument contre la privatisation du secteur culturel considéré à la fois comme partie intégrante et comme métaphore de l'espace public démocratique et républicain. Le théâtre public est défendu comme projet de civilisation contre la marchandisation généralisée d'une société qui ne définirait plus l'homme que par son statut de producteur-consommateur, et c'est ainsi contre le risque que l'art soit « domestiqué par la consommation culturelle »¹ et face à l'urgence majeure que constitue l'élection présidentielle de 2007 que le « monde du spectacle vivant » en appelle à la « République artistique et culturelle. » Cette posture de résistance liée au contexte politique le plus récent demeure cependant centrée sur la question culturelle, et l'intégralité des propositions de la lettre ouverte précédemment mentionnée ne font en réalité pas consensus, notamment la volonté de « structurer le lien social » ou renouer avec la « force de contestation » du théâtre, qui démarquent respectivement la cité du théâtre politique œcuménique de la cité du théâtre de refondation de la communauté politique, et de la cité du théâtre de lutte politique. Cette dernière se caractérise ainsi par une filiation avec l'autre lignée du théâtre populaire – de classe – qui n'oppose pas l'idéologie à l'idéal, et voit dans 1989 non le tombeau du marxisme mais le renouveau de la contestation politique, ce dont témoigne le renouveau d'une lecture politique de Brecht. Et la cité du théâtre de refondation de la communauté sociale et politique assume quant à elle la vocation de démocratisation du théâtre de service public, fondée non pas sur une métaphysique de l'art et une figure prophétique de l'artiste, mais sur un refus d'abandonner la préoccupation concrète du public et du peuple, du peuple comme public et du public comme peuple et sur la volonté, par le théâtre, de refonder la communauté civique.

¹ « Pour une République artistique et culturelle », Lettre ouverte du monde du spectacle vivant aux candidats à l'élection présidentielle, signée par quarante artistes et directeurs de structures culturelles, « Rebonds », *Libération*, 15 mars 2007.

PARTIE III : LA CITÉ DE
REFONDATION DE LA
COMMUNAUTÉ
THÉÂTRALE ET
POLITIQUE

« Quel serait le spectacle le plus révolutionnaire, aujourd'hui ? Autrefois, je me serais d'abord posé la question du texte. Maintenant, je me dirais : où ? Dans quel lieu ? Avignon ? Ce n'est pas sûr ! Ni à Chaillot : je chercherais plutôt un milieu. Une HLM, par exemple. » Jean Vilar, Le Monde, 26-27 juillet 1970.

INTRODUCTION : DEMOCRATISATION CULTURELLE ET DEMOCRATIE CULTURELLE.

Le « droit à participer à la vie culturelle de la communauté » figure dans la Déclaration Universelle des Droits de l'homme de 1948, et une rapide analyse de cette formule révèle que l'accès à la culture – et donc implicitement et entre autres, au théâtre – est posé comme un droit, et qu'il est posé comme tel sur le mode non de la contemplation des œuvres mais d'une participation directe. Il est en effet question non pas directement de culture, mais de « vie culturelle », formule qui fait primer la dimension festive et collective sur la sacralisation de l'œuvre d'art, et induit donc une définition de l'art et de la culture plus large, en décalage avec celles à l'œuvre dans les cités précédemment évoquées. Le « droit » culturel s'inscrit en outre dans le cadre d'une appartenance plus globale à « la communauté », le terme paraissant désigner moins la « société », organisée en différents groupes sociaux, que la communauté civique des citoyens dans son ensemble et dans son unité. Ainsi, la mission d'intégration à la communauté sociale et politique fait depuis longtemps partie intégrante du cahier des charges de la culture. Mais cet enjeu va connaître des vagues de transformations successives aussi importantes que contradictoires des années 1970 au début du XXI^e siècle, du fait des évolutions conjuguées du rapport au politique, de la composition de la société et des rapports entre les différents groupes sociaux, mais aussi du fait des modifications de la place symbolique et réelle du théâtre dans la cité et des modes d'appréhension du public. Les enjeux propres à cette cité sont donc relativement récents, ce qui explique que notre étude de la cité du théâtre de refondation de la communauté théâtrale et politique soit moins longue que les précédentes, notamment en comparaison de la cité du théâtre politique oecuménique, chargée au contraire d'un rapport complexe d'héritage à une longue et riche tradition.

La cité du théâtre de refondation de la communauté théâtrale et politique, telle qu'elle prend forme depuis la fin des années 1980, pose pour acte fondateur un constat identique à celui qui se trouve au principe de la cité du théâtre postpolitique, relatif à la désagrégation du lien politique. Mais, au lieu qu'il vienne nourrir un pessimisme anthropologique et politique radical, ce constat induit dans la cité qui nous occupe ici l'ambition d'un renouveau réciproque du théâtre et de la communauté politique. L'explication principale tient au fait que la cité du théâtre de refondation de la communauté théâtrale et politique, à la différence des

trois autres, ne considère pas le théâtre avant-tout comme la production d'un discours critique sur le monde en forme d'objet artistique, mais comme un acte collectif pragmatique. Se trouvent alors sensiblement évacuées toutes les déstabilisations liées aux fluctuations idéologiques depuis la fin des années 1980, puisque ce sont précisément elles qui ont induit la nécessité de cette cité, dont le principe supérieur commun est la recreation du bien commun par le biais du théâtre comme « lieu commun ». Le renouvellement de l'action politique se fait par le truchement du renouvellement de l'acte théâtral, et inversement le théâtre se trouve de fait renouvelé par le changement de cible et les efforts menés pour toucher le « non-public ». Le théâtre se centre alors moins sur le « résultat » – le spectacle – que sur le processus théâtral considéré comme un acte.

Par son ambition de toucher un nouveau public, cette cité s'inscrit pour partie dans la filiation de l'ambition historique affichée du théâtre populaire développée dans la cité du théâtre politique œcuménique, puisqu'il s'agit d'élargir le socle du public, et d'élargir par là la portée démocratique du théâtre, à la fois en terme de composition du public et en terme de participation à la vie démocratique. Mais plusieurs points démarquent radicalement cité du théâtre de refondation de la communauté théâtrale et politique de la cité du théâtre politique œcuménique : il ne s'agit pas prioritairement de participer au débat public ni de produire un discours critique, et de plus, les voies empruntées diffèrent fortement, précisément parce que les précédentes ont fait la preuve de leur inefficacité. L'échec de la démocratisation théâtrale, admis à contrecœur mais de manière semble-t-il définitive dans la cité du théâtre politique œcuménique, n'a pas la même portée dans la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique, peut-être parce que les acteurs premiers de cette cité ne sont pas les artistes mais les pouvoirs publics. 1989 coïncide avec le début d'une réorientation institutionnelle du théâtre sur sa mission sociale, qui entend prendre à bras le corps la question du non-public en misant essentiellement sur une refonte du lieu théâtral (chapitre 1). Et ce changement de lieu va de pair avec un renversement dans la relation entre le public et les artistes, comme dans celle qui unit le public et l'œuvre, abolissant les frontières de la représentation ,et déstabilisant fortement le statut du spectacle au sein du processus théâtral (chapitre 2).

Chapitre 1 : La réorientation institutionnelle du théâtre sur sa « mission sociale » et politique :

Dans la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique, la vocation de la culture, et donc du théâtre, est abordée essentiellement dans son équilibre entre l'enjeu artistique et la mission sociale, sinon politique. Ce glissement sémantique du « politique » au « social » peut s'appréhender dans le contexte plus général, déjà évoqué dans les parties précédentes, d'un triomphe de la *policy* (gestion, administration) au détriment de la *politics* (politique partisane mettant en jeu un choix en termes de valeurs). Et ce déplacement est lié à un autre, qui s'opère en termes géographiques et administratifs, de l'Etat vers les villes. Du fait de cette définition, l'objectif assigné à la culture et au théâtre consiste à améliorer le sort des laissés pour compte et des exclus mais aussi, plus largement, celui de l'ensemble de la population. Encore faut-il préciser les limites et les modalités de cette amélioration, étant entendu que les artistes ne sauraient être mis en concurrence avec les travailleurs sociaux, non plus que le théâtre ne saurait être mis en concurrence avec le fait d'avoir un logement, un emploi, de suivre des cours d'alphabétisation. Cette définition pose également la question de la détermination des cibles, et celle des moyens spécifiques mis en œuvre pour les atteindre. L'autre caractéristique de cette cité tient au fait que cette mission sociale nouvelle formule est inscrite par les financeurs que sont les pouvoirs publics. L'on peut donc qualifier cette cité de « théâtre politique » au sens légitimiste du terme, parce que ses objectifs sont impulsés et relayés par le pouvoir politique. Deux nuances doivent toutefois être immédiatement apportées. La première tient au fait que les pouvoirs en question ont fortement évolué sur la période qui nous occupe, la place hégémonique de l'Etat s'amenuisant à mesure que les collectivités territoriales occupaient le terrain, en même temps que les services de la Culture perdaient leur monopole au profit d'autres services, et particulièrement celui de la politique de la ville. La seconde nuance tient au fait que les pouvoirs publics ne sont évidemment pas les seuls acteurs impliqués, et que le rôle des artistes est toujours essentiel, de même que celui des professionnels de la culture (directeurs de lieux, chargés des relations publiques, mais aussi personnel des DRAC). Face à cette démultiplication tous azimuts des acteurs impliqués, ainsi qu'aux profonds bouleversements et rééquilibres successifs des missions et des responsabilités respectives, il importe d'éclaircir d'abord la première, afin de mieux comprendre les choix opérés pour les secondes, ainsi que leurs évolutions. ¹

¹ Nous tenons ici à remercier Henri Taquet pour sa précieuse relecture de ce chapitre.

1. La double identité du non-public : évolution de sa prise en compte et des outils mis en œuvre pour le conquérir.

Comme nous l'avons vu dans l'introduction générale à cette partie, la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique prend sa source dans le double constat d'une désagrégation du lien entre les membres de la Cité, et d'un échec de la démocratisation théâtrale. Mais, au contraire de la cité du théâtre postpolitique et de la cité du théâtre politique œcuménique, qui ont respectivement pris acte de chacun de ces échecs, c'est cette double négation que la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique entend transformer en une affirmation, précisément parce que chacun de ces échecs est pensé dans son lien à l'autre. Le point de départ est donc une réflexion sur la notion de non-public, exclu social et exclu théâtral, et l'essentiel des questions porte sur la façon d'articuler la double mission artistique et sociale du théâtre, qui nourrit le débat depuis Mai 68 au moins.

a. Mai 68. Naissance du « non-public » comme figure sociale et théâtrale de l'exclusion.

La notion de « non-public » est arrivée avec force fracas dans le débat sur la culture en Mai 1968, brandie par la nouvelle génération de metteurs en scène et directeurs de lieux qui prend brutalement congé des aînés dans la Déclaration de Villeurbanne :

« Jusqu'à ces derniers temps, la culture en France n'était guère remise en cause, par les non-cultivés, que sous la forme d'une indifférence dont les cultivés, à leur tour, se souciaient peu. [...] La simple diffusion des œuvres d'art, même agrémentée d'un peu d'animation, apparaissait déjà de plus en plus incapable de provoquer une rencontre effective entre ces œuvres et d'énormes quantités d'hommes et de femmes... En fait, la coupure ne cessait de s'aggraver entre les uns et les autres, entre ces exclus et nous tous, qui, bon gré, mal gré, devenions chaque jour davantage complices de leur exclusion. D'un seul coup, la révolte des étudiants et la grève des ouvriers sont venus projeter sur cette situation familière et plus ou moins admise, un éclairage particulièrement brutal. Ce que nous étions quelques uns à entrevoir [...] est devenu pour tous une évidence : [...] la coupure culturelle est profonde [...] c'est [...] notre attitude même à l'égard de la culture qui se trouve mise en question de la façon la plus radicale. Quelle que soit la pureté de nos intentions, cette attitude apparaît en effet à une quantité considérable de nos concitoyens comme une option faite par des privilégiés en faveur d'une culture héréditaire, particulariste, c'est-à-dire tout simplement bourgeoise. Il y a d'un côté le public, notre public, et peu importe qu'il soit, selon les cas, actuel ou potentiel (c'est-à-dire susceptible d'être actualisé au prix de quelques efforts supplémentaires sur le prix des places ou sur le volume du budget publicitaire) et il y a de l'autre un non-public : une immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont

encore aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel sous les formes qu'il persiste à revêtir dans la presque totalité des cas. »¹

Les signataires de la Déclaration de Villeurbanne du 25 mai 1968 attaquent l'illusion d'une culture prétendument universaliste et réellement inégalitaire, et dressent un bilan très négatif de plusieurs décennies d'une décentralisation qui n'a pas réalisé les espoirs de démocratisation qui avaient présidé à son financement en tant que service public. Le reproche prend des allures d'accusation politique, puisque l'échec de la démocratisation théâtrale est explicitement corrélé à une situation de domination économique et sociale de certains groupes sur d'autres, les hommes de théâtre reprenant à leur compte la découverte bourdieusienne que l'exclusion culturelle vient redoubler et de ce fait aggraver l'exclusion sociale. La nature de la désillusion qui se fait jour en Mai 1968 doit pourtant être précisée, dans la mesure où les pionniers de la décentralisation n'étaient pas naïfs et ignorants de la réalité du public au point de croire que les ouvriers et petits employés soient venus en masse communier sur les bancs du TNP et du théâtre public. Vilar lui-même, dès 1949, émettait de fortes réserves sur la réalité de l'auto-célébration de la communauté permise par l'art dramatique.² Comme le disait si bien Hubert Gignoux, si le théâtre populaire est une illusion, un mythe pourrait-on dire, et son public un fantasme, il s'agit néanmoins de « rechercher parmi ses leurre une vertu, celle, par exemple, d'exprimer un appel qui serait bon en soi, même s'il désigne un but insaisissable, simplement parce qu'il détermine une orientation juste des pensées et des actes. »³ Plus qu'une désillusion, Mai 68 est donc à interpréter comme un changement de cap et un renoncement à l'utopie jusque là indissociable de l'histoire du théâtre populaire comme théâtre public, celle d'une foi dans une culture universelle qui s'imposerait à tous, et par nature émancipatrice. Ce renoncement est lourd de conséquence parce qu'il rend caduque le socle de légitimation sur lequel se fondait le financement de la culture comme service public, financé par la collectivité parce qu'au service de son ensemble. Dès lors, la culture n'est plus légitimée par elle-même, mais en tant qu'elle a un – éventuel – impact social.

¹ Déclaration de Villeurbanne, citée par Philippe Urfalino, in *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Pluriel, 2004, pp. 241-242.

² Alfred Simon, *Jean Vilar*, Besançon, La Manufacture, 1991, p. 101.

³ Hubert Gignoux, *Histoire d'une famille théâtrale*, Ed de l'Aire, Lausanne, 1981, p. 386.

b. Le débat sur la mission sociale du théâtre depuis l'opposition créateur/animateur des années 1970.

i. L'après Mai 68 : Le pouvoir aux créateurs... Et l'avènement du règne parallèle des animateurs.

Conséquence de la découverte du non-public, avec Mai 68 s'opère la scission entre création et animation, deux ambitions qui n'en faisaient qu'une pour les décentralisateurs d'avant comme d'après guerre. Certains artistes tentent au cours de la décennie suivante de rajeunir l'idée du service public, mais la plupart « récus[ent] toute velléité d'attribuer à leur art une utilité immédiatement sociale. »¹ Et les artistes qui le souhaitent peuvent désormais pleinement assumer leur statut de créateur sans plus se préoccuper de démocratisation, d'une part parce qu'il a été prouvé que l'entremêlement de ces deux objectifs conduisait inéluctablement à l'échec, d'autre part parce que ce « service » va constituer désormais une mission à part entière de l'art. Mai 68 peut en effet être considéré comme l'avènement du règne de l'action culturelle, qui va durer toute au long de la décennie 1970. Aux côtés des Maisons de la Culture financées par l'Etat, cathédrales lourdes, chères et parfois peu efficaces, qui tentaient de réunir les deux missions, sont créés des Centres d'Action Culturelle qui abandonnent la mission de production voire d'action théâtrale – laissée aux Centres Dramatiques Nationaux – au profit de l'animation culturelle financée et pensée à l'échelle locale. Le Colloque de Châteauvallon en 1971, qui ne réunit que des directeurs d'établissements d'Action Culturelle à l'exclusion des « directeurs de théâtre », formule explicitement la radicale distinction entre les deux types d'établissements. La rupture avec l'ère Malraux tient à « un double déplacement : d'une part, la création apparaît extérieure à l'action culturelle, et, d'autre part, sans que ce soit formulé, [...] l'action culturelle est identifiée à l'animation. »² Reste à déterminer par qui et comment cette dernière doit être remplie. Dans les années 1970, au sein de l'animation, deux voies vont s'opposer. La première ne fait que prolonger les modalités mises en œuvre par les pionniers de la décentralisation. En effet, « l'animation-environnement », comme l'appelle Jean Caune, fin connaisseur, « ne conçoit la pratique artistique que dans le rapport à l'œuvre artistique. [...] Définie pour servir l'œuvre, elle est censée en donner, sinon les clés, du moins les éléments d'information essentiels » et par conséquent « laisse de côté tout ce qui peut être de l'ordre des pratiques du processus artistique. » A l'inverse, issue de l'Education populaire,

¹ Robert Abirached, in *La Décentralisation théâtrale*, tome 4, *Le Temps des incertitudes. 1969-1981*, Arles, Actes Sud-Papiers, Anrat, cahiers n°9, p. 18.

² Jean Caune, *La Culture en action*, Grenoble, PUG, 1999 (1992), p. 220.

« l'animation socioculturelle » (Michel Simonot), appelée par Jean Caune « animation créative », est « destinée à catalyser le jaillissement d'une parole dans laquelle les groupes sociaux pourront se reconnaître » et « plus préoccupée de l'émergence de l'expression que de sa mise en valeur, de sa circulation ou de sa signification. »¹ Cette option découle d'une interprétation de la « crise culturelle » de Mai 68, et du soupçon corollaire à l'égard de la « culture cultivée ».

ii. Les années 1980 : mise en crise de l'action culturelle et règne sans partage des artistes.

Au-delà de ces clivages internes, c'est l'action culturelle dans son ensemble qui va être mise en crise la décennie suivante, d'une part du fait d'un bilan lui aussi assez négatif, d'autre part du fait de la conception que se fait le premier ministre socialiste de la culture. Paul Puaux, missionné par Jack Lang fin 1981, dresse un tableau assez contrasté de la situation des établissements d'action culturelle. Leurs missions sont trop vastes au regard de leur champ d'action, les attentes des tutelles sont ingérables parce que trop diverses, d'autre part l'identité de ces lieux s'avère plus problématique encore depuis que la mission de création leur a été retirée, et enfin leur efficacité est d'autant plus limitée qu'ils ne fonctionnent pas en réseau homogène et cohérent.² Ces établissements ne sont pourtant pas remis en cause dans leur principe, à la fois parce qu'ils s'avèrent potentiellement performants pour sensibiliser le public à la pluridisciplinarité, et parce qu'ils constituent un lieu d'étroite collaboration avec les collectivités territoriales. Les recommandations du rapport Puaux ne seront suivies qu'à la fin des années 1980, au moment de l'arrivée de Bernard Faivre d'Arcier à la Direction du Théâtre et des Spectacles en 1989. Dans l'intervalle, le rapport sera plus ou moins enterré, et si une proposition telle que la création d'une Direction du Développement Culturel aux côtés de la Direction du Théâtre et des Spectacles est suivie, elle n'aura qu'une brève existence jusqu'en 1986. Il faut dire que pour J. Lang comme pour la génération d'artistes qu'il porte et qui le portent, reconvertis pour certains tel Roger Planchon au tout artistique, « le mot culture qui fut utile en un temps pour nous faire entendre du pouvoir doit être aujourd'hui abandonné. Il a justifié trop d'entreprises douteuses qui n'avaient rien d'artistique. »³ Alors que « le pouvoir aux créateurs » renvoyait dans la bouche du Planchon de la Déclaration de Villeurbanne à la volonté d'articuler fortement création, diffusion et animation, le slogan signe dans les années 1980 l'arrêt de mort de

¹ *Ibid.*, pp. 221-222.

² Claire Rondepierre, *Le réseau des Scènes nationales : histoire, évolution et description. De la démocratisation de l'art dans les Maisons de la Culture à la diffusion du spectacle vivant dans les Scènes nationales*, mémoire de Maîtrise sous la direction de François Campana, Paris III, 2003, p. 56 et p. 59.

³ Roger Planchon, *Le Monde*, 24 septembre 1981.

l'action culturelle, ravalée au rang de sous-culture, et entachée elle aussi d'inefficacité au regard de sa mission de conquête du non-public.

c. Evolution de l'extension de la définition du non-public et changement de méthode pour sa conquête.

i. Les deux non-publics du théâtre : Du redoublement de l'exclusion sociale à l'indifférence généralisée à l'égard de la culture.

Comme nous l'avons vu dans notre partie précédente, le développement de la sociologie a joué un rôle considérable dans la réflexion sur le non-public.¹ Après les travaux bourdieusiens des années 1960, ce sont les résultats des enquêtes sur les pratiques culturelles des français, de 1973-1974, de 1981, et particulièrement de 1989² qui vont une fois encore remettre en question le bilan du théâtre comme service public, et invalider à travers lui, sinon le principe, du moins les méthodes de la conquête du non-public. En 1973, 12 % des Français de plus de quinze ans sont allés au moins une fois au théâtre dans l'année, contre 10 % en 1981, 14% en 1989, 16% en 1997.³ En dépit d'une légère amélioration à partir de la fin des années 1980, ces enquêtes vont surtout révéler que le « non-public » doit être entendu en un double sens. S'il est vrai que l'exclusion sociale induit toujours une exclusion culturelle, la réciproque n'est pas valable, car près de 75% des Français ne fréquentent pas le(s) théâtre(s). Le non-public désigne donc les « exclus » sociaux mais également plus largement la majorité de la population, et il importe de distinguer ces deux « non-publics », qui ne doivent pas être ciblés avec les mêmes méthodes. Pour atteindre le non-public au sens très restrictif d'exclus du théâtre parce qu'exclus de la société, il s'agira donc de mettre en place des actions très ponctuelles, qui le plus souvent tentent de faire goûter ces populations non pas directement au spectacle, mais au faire théâtral, l'objectif étant d'ouvrir à la culture mais aussi, à travers cela, de lutter contre l'exclusion sociale, la culture et le théâtre étant considérés moins comme une fin que comme un vecteur d'intégration sociale. Ces actions destinées à un (non-) public ciblé peuvent toutefois s'étendre. Tout le travail de valorisation des lieux marginaux, friches et autres squats doit se comprendre dans la volonté toujours renouvelée – car jamais

¹ Voir partie II, chapitre 1, 2, f, 1, pp. 58-60.

² Olivier Donnat, *Pratiques culturelles des Français*, avant propos d'Augustin Girard, postface de Michel de Certeau, Paris, La Documentation Française, 1974. *Pratiques culturelles des Français, description socio-démographique, évolution 1973-1981*, Paris, Dalloz, 1982. *Nouvelle Enquête sur les pratiques culturelles des Français en 1989*. Paris, La Documentation française, Coll. du Département des études et de la prospective du ministère de la Culture et de la communication – 1990. Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des Français, enquête 1997*, Paris, La Documentation française, 1998.

³ Olivier Donnat et Denis Cogneau, *Les pratiques culturelles des Français, évolution 1973-1989*, éditions La Découverte et la Documentation Française, Paris, 1990, p. 103.

réalisée – d'ouvrir le théâtre sur la cité et les cités, en le faisant précisément sortir des théâtres. Les réponses proposées à partir des années 1990 diffèrent des précédentes en termes d'objectifs, puisque la fonction sociale de la culture est plus explicitement mise en avant, et donc en termes de méthodes, le théâtre « hors les murs » et « dans la cité » se développant de manière considérable, de même qu'est repensé le rapport entre un (non-)public considéré désormais en tant que population, et le théâtre, de ce fait appréhendé moins dans sa dimension d'œuvre d'art que de processus auquel faire participer activement la population – et l'on note ici l'influence de la notion de « spect-acteur » au-delà du strict cadre du Théâtre de l'Opprimé théorisé par Augusto Boal : « Le théâtre de l'Opprimé est théâtre dans le sens le plus archaïque du mot. Tous les êtres humains sont des acteurs (ils agissent !) et des spectateurs (ils observent !). Nous sommes tous des spect-acteurs. »¹

ii. Le renouveau des missions de service public du théâtre dans les années 1990 : Du Ministère des artistes au Ministère du Public.

C'est le bilan du premier Ministère Lang, et notamment son bilan comptable, qui à la fin des années 1980 va remettre à l'ordre du jour la question des missions de service public du théâtre – et donc de sa mission de service au(x) public(s). Certes, l'augmentation des crédits au cours de la décennie doit être nuancée du fait de l'inflation, et le sous-financement chronique de l'Etat au regard des missions pluridisciplinaires des établissements théâtraux constitue semble-t-il l'une des raisons de la situation de déficit chronique qui s'est installée dans de nombreux établissements publics du théâtre. Mais la crise du théâtre public tient aussi et surtout à certains défauts de gestion, taxés par certains de laxisme, et qui sévissent non seulement dans les Centres Dramatiques Nationaux mais aussi dans les Maisons de la Culture et les Centres d'action Culturelle. Les artistes comme les programmeurs et directeurs d'institutions ne se souviennent pas toujours de la gageure que représente le théâtre de service public, au sens de « service technique rendu au public, par une organisation publique, d'une façon régulière et continue, pour la satisfaction du public »² entendu comme ensemble de la population, et non pour la satisfaction des artistes, des professionnels de la culture et d'un microcosme d'amateurs éclairés. Le second Ministère Lang, avec à la tête de la Direction du Théâtre et des Spectacles Bernard Faivre d'Arcier, rigoureux gestionnaire, s'emploiera précisément à revenir à une gestion assainie et une vision rigoureuse du théâtre public et particulièrement des Maisons de la Culture. Outre le renforcement des contrôles sur

¹ Augusto Boal, Préface à la neuvième édition, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Paris, La Découverte, 1991, p. 14.

² Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : Le malaise du théâtre service public », deuxième partie, in *Du Théâtre*, la revue, n°3, mars 1994, pp. 41-64.

les établissements, le nouveau Directeur du Théâtre et des Spectacles axe sa politique en faveur de l'Action Culturelle sur l'implication de nouveaux acteurs financiers que le premier Ministre Lang n'avait pas suffisamment pris en compte : les collectivités territoriales, et particulièrement les villes. Ces dernières jouent de fait un rôle désormais considérable dans la redéfinition de la notion de « service public de la culture », expression qui revient en force dans les propos de Bernard Faivre d'Arcier, et qui fait revenir avec elle le souci du public : « Jack Lang est incontestablement le Ministre des artistes. Le Ministère doit maintenant devenir celui du public, souvent trop négligé. »¹ La tâche de renouveler la triade posée par Planchon en 1968 : « un bon projet artistique, une bonne relation avec le public, une bonne gestion », si chère à Bernard Faivre d'Arcier, incombe désormais aux DRAC, services de l'Etat déconcentrés, qui doivent enfin assumer la fonction d'interface entre Etat et collectivités territoriales pour laquelle elles avaient été créées en 1977. Il s'agit là de faire coïncider les positions du Ministère avec une situation de fait, ce qui s'explique dans le contexte plus global de transfert de la charge de l'Etat vers les collectivités territoriales, communes et associations, jadis accusées de favoriser les particularismes, étant de plus en plus plébiscitées pour leur œuvre de « démocratie de proximité. »² Certes, l'existence même des Maisons de la Culture créées par Malraux dans les années 1960 supposait l'implication forte des communes et renvoyait l'Etat au rôle d'accompagnateur plus que de guide suprême, au point que certaines sont devenues avec le temps des théâtres municipaux. Mais la situation de fait a considérablement évolué depuis, sans que l'organisation institutionnelle officielle ne s'en trouve elle aussi aménagée. Car le fait majeur des années 1980 et plus encore des années 1990 est l'implication grandissante puis majoritaire des collectivités territoriales dans le financement de la culture, et l'évolution que ce transfert de charge entraîne dans les missions dévolues à cette dernière, et notamment au théâtre. Au cours des années 1980, l'échec des anciennes formules visant à démocratiser le théâtre, à conquérir le non-public et à faire de la France une « démocratie culturelle » est acté par les artistes comme par les pouvoirs publics, et le renouveau est attendu de l'évolution même de la société. Il s'agit notamment d'optimiser l'impact du déplacement global et inéluctable des modes de financements publics de l'Etat vers les collectivités territoriales, pour transformer le risque d'un asservissement en opportunité d'amélioration de la mission sociale du théâtre.

¹ Bernard Faivre d'Arcier, in Olivier Schmitt (entretien avec Bernard Faivre d'Arcier), « Le management : un chantier nouveau pour les créateurs », *Le Monde*, 4 janvier 1990.

² P. Urfalino, *idem*.

2. Le transfert de charge de l'Etat vers les collectivités territoriales. La politique de la ville ou la nouvelle définition de la culture comme instrument de cohésion sociale au niveau local.

La principale conséquence de l'implication grandissante des pouvoirs publics locaux tient à une redéfinition de la finalité de la culture, considérée désormais moins comme un bien ou une valeur en soi que comme une plus-value touristique ou sociale, qui permet de valoriser une région, une municipalité ou un quartier, et devient donc un enjeu électoraliste. Désormais les régions, et plus encore les municipalités, sont tout autant voire davantage impliquées que l'Etat, mais leurs financements de compagnies, de lieux ou de projets théâtraux ne se font pas uniquement au titre des politiques culturelles, mais aussi des politiques sociales et plus encore de communication.

a. La politique de la ville et son volet culturel 1980-2000 : refonder le vivre ensemble.

i. La création de la politique de la ville dans les années 1980.

La « politique de la ville » est un concept qui est apparu au début des années 1980 comme « le symbole de la lutte contre la disqualification d'espaces urbains et la relégation sociale. ¹ Elle tend à gérer un territoire donné – le quartier – le problème de l'exclusion, selon des méthodes de partenariat entre les différentes administrations, mais aussi entre l'Etat et les villes, ou encore entre les collectivités territoriales et les acteurs associatifs ou institutionnels locaux. ² » ³ Dans ce cadre, la culture est directement impliquée dans le secteur social, mais en relation à une portion spécifique de la population, ciblée en fonction de critères sociaux ou géographiques comme si l'échec de la démocratisation culturelle avait obéré toute ambition d'universalité du théâtre tout en accroissant encore l'ampleur de la mission des artistes de théâtre, impliqués non plus seulement dans la Cité mais dans les cités. Certes, « la place de la culture dans la politique de la ville a longtemps été tenue » ⁴, parce

¹ Dominique Damamme et Bruno Jobert, « La politique de la ville ou l'injonction contradictoire en politique », *Revue Française de Science Politique*, vol 45, n°1, fév. 1995, pp. 3-29.

² « La politique de la ville concerne une quarantaine de directions ministérielles (école, logement, justice...) Elle repose à la fois sur des programmes territoriaux (comme les conventions de quartiers) et sur des programmes nationaux thématiques (regroupés en trois rubriques : recomposition urbaine, prévention de la délinquance, innovation et solidarité). » Alice Blondel, *op. cit.*, pp. 287-310.

³ *Ibid*, p. 288.

⁴ Claude Brévan et Martine Marigeaud, Préface, in Philippe Chaudoir et Jacques Maillard (directeurs scientifiques), *Culture et politique de la ville*, Paris, L'Aube, 2004.

que son impact était difficilement évaluable, et surtout parce que l'enjeu paraissait secondaire au regard des questions de l'emploi, du logement ou encore des infrastructures urbaines. Mais l'intérêt porté au rôle social de l'art paraît incontestable, et d'ailleurs plus logique au niveau des collectivités locales et des municipalités qu'au niveau de l'Etat, comme en témoigne le rapport de B. Latarjet de 1992 :

« Face au progrès de l'individualisme de masse et des exclusions, la culture apparaît de plus en plus comme un facteur essentiel de cohésion sociale et de construction de la personne : aspiration à l'identité [...] nécessité de donner un sens à l'expérience de la vie. [...] On a constaté, au cours de nos enquêtes, que cette nouvelle dimension culturelle des grands enjeux de société était mieux perçue sur le terrain, au contact direct des gens et des difficultés, qu'au plan national où prévaut naturellement une logique de l'offre, de la création, des grands organes de diffusion artistique. »¹

Cette définition – et légitimation – de la culture par sa fonction sociale n'est pas sans faire penser à l'action socioculturelle des années 1970, et « à certains égards, en effet, il semble bien que [le volet culturel de la politique de la ville ne fasse] que traduire le retour de cette oubliée »², permettant de lutter contre un financement de la culture qui demeure très élitiste malgré le transfert de charge de l'Etat vers les collectivités locales. Mais plusieurs points démarquent le volet culturel de la politique de la ville de l'action socioculturelle : les champs d'action et les objectifs se sont élargis, les acteurs publics impliqués ne sont pas les mêmes, puisque les structures culturelles et les municipalités sont désormais tout autant porteurs de projets que les maisons de jeunes et les centres sociaux³, et surtout, « sur le plan des principes d'action et surtout des stratégies de légitimation, les projets actuels se développent bien souvent sur fond de critique des pratiques socioculturelles traditionnelles (souvent associées à des pratiques insuffisamment sensibles à la qualité artistique du projet.) »⁴ Et la spécificité des attentes à l'égard de la culture dans le cadre de la politique de la ville va encore s'affirmer à la fin des années 1990.

ii. 1998-2000 : La revalorisation du rôle de la culture au sein de la politique de la ville.

La séance du 30 juin 1998 du comité interministériel de la ville affirme le rôle de la culture pour atteindre les vastes objectifs de la politique de la ville, confiant dans sa capacité à « renforcer la cohésion sociale dans les villes, contribuer à l'intégration des populations

¹ Bernard Latarjet, *L'aménagement culturel du territoire*, Paris, La Documentation Française, 1992, p. 83. Cité par Philippe Urfalino, *op. cit.*, p. 371.

² Philippe Chadoir et Jacques Maillard, « Enjeux culturels et politique de la ville », in *Culture et politique de la ville*, *op. cit.*, p. 40.

³ *Ibid.*, p. 41.

⁴ *Idem.*

d'origine étrangère, mobiliser les acteurs autour d'un projet commun, construire un nouvel espace démocratique avec les habitants et garantir le pacte républicain sur tout le territoire. »¹ Les contrats de ville 2000-2006, inclus dans les contrats de plan Etat-régions et les contrats d'agglomération, vont plus loin encore dans la radicalisation de l'idée impulsée par les pouvoirs publics, selon laquelle la culture peut (et doit) avoir un impact social. En effet, dans une circulaire de 2000 stipulant leurs recommandations aux services concernés, le Ministère de la Culture et les différents ministères en charge de la Politique de la ville affirment la nécessité d'un volet spécifique (nommé « convention thématique ») intitulé « culture pour la ville – cultures de la ville »² au titre que « la culture, dans son ambition et dans sa capacité à s'interroger et à mettre en perspective l'ensemble des enjeux de société, est une dimension à part entière de la politique de la ville. »³ Autrement dit, l'objectif principal de la politique de la ville passe par un autre objectif, intermédiaire pourrait-on dire : le développement de la démocratie culturelle. Et cet objectif se décline à son tour en différents sous-objectifs :

- « Favoriser l'accès de tous aux équipements culturels par une mise en réseau des institutions de référence et des structures culturelles de proximité ;
- contribuer à l'aménagement culturel du territoire par la qualification de ces structures de proximité ;
- développer le soutien aux pratiques artistiques émergentes et aux nouveaux lieux tels que les friches urbaines ;
- faciliter la réflexion sur l'architecture, l'espace public et l'habitat ;
- favoriser la diversité des cultures et des modes d'expression ;
- impliquer les institutions de conservation et les établissements d'enseignement dans ces actions... »⁴

En conséquence, au niveau régional et plus encore local, le spectacle vivant, et notamment le théâtre, se voient de plus en plus assigner la lourde tâche de réagréger des groupes sociaux dont l'éclatement est intolérable au modèle républicain, qui rejette dans son principe la ségrégation sous toutes ses formes – géographique, culturelle, générationnelle, sociale. C'est donc le non-public social qui se trouve particulièrement ciblé :

« On assiste ainsi à la prise en charge, par des établissements culturels et des artistes, de démarches liant création artistique et dimension sociale, à travers des propositions culturelles faites à des groupes de population ciblés en fonction de leur caractéristiques sociales ("exclus", "marginaux", "RMistes" [mères isolées, délinquants]) ou de leur appartenance à une zone géographique donnée ("les quartiers

¹ Séance du Comité Interministériel de la ville, 30 juin 1998. Citée par Cécile Martin et Jean-Pierre Saez, « Avant-propos : Culture et politique de la ville. Evaluer pour évoluer », in *Culture et politique de la ville*, *ibid.*, note 6, p. 13.

² Circulaire 2000/24 du 19 juin 2000. Citée par Cécile Martin et Jean-Pierre Saez, *ibid.*, p. 10, et note 5, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ *Idem.*

défavorisés" [et autres cités.]) Dans le secteur du spectacle vivant, et tout particulièrement dans le théâtre, ces pratiques traduisent un net infléchissement de la mission de démocratisation culturelle que l'on trouve aux fondements de la décentralisation. En effet, les hommes de théâtre ne doivent plus seulement se préoccuper de la venue du plus grand nombre dans leur théâtre, ils doivent également contribuer à renforcer la cohésion sociale, selon le principe que « l'action culturelle et artistique offre l'occasion de participer à une activité sociale » et « peut favoriser la restauration de la communication dans la ville. »¹

Les enjeux de la politique de la ville et de son volet culturel étant établis, reste à déterminer à présent les motivations des différents acteurs impliqués – artistes, « publics cibles », structures culturelles, acteurs sociaux, services de la ville et de la région, élus – ainsi que la manière dont trouvent à s'articuler – ou non – leurs objectifs respectifs en un objectif général commun qui les subsume.

b. Les motivations spécifiques des différents partenaires ou « l'heureux malentendu »² de la politique culturelle de la ville.

Les enjeux de ce volet culturel de la politique de la ville diffèrent selon les partenaires, et il s'agit pour tous de répondre à un besoin spécifique, qu'il soit en termes de financement ou de légitimité. Le ministère de la Culture voit dans le volet culture de la politique de la ville la possibilité d'alléger sa responsabilité financière tout en se débarrassant de la patate chaude de la démocratisation culturelle, impossible à réaliser à son échelle, et pour lui trop coûteuse.³ De fait, l'on constate que « l'Etat ne joue pas [même son] rôle de régulateur de l'action publique locale »⁴, du fait de conflits entre ses différents services (les DRAC, service culturel déconcentré, se trouvent ainsi régulièrement en contradiction avec les positions des préfetures.⁵) De la part des services de la ville, mais aussi des communautés d'agglomération et des communautés urbaines qui sont souvent également impliquées, il s'agit de répondre au cahier des charges inscrit dans les contrats de ville, mais il s'agit aussi d'une initiative volontariste locale de privilégier l'axe culture plutôt qu'un autre. La dimension électorale est forcément au cœur des préoccupations des élus qui font ce choix, et ce souci s'articule avec la volonté d'un mieux vivre des habitants. La conception de la culture a évolué à mesure que se développait le constat d'un « malaise social » généralisé,

¹ Philippe Urfalino, *op. cit.*, p. 287.

² La formule est de Géraldine Bénichou, metteur en scène et directrice artistique du Théâtre du Grabuge. Théâtre sans murs.

³ *Ibid*, p. 289.

⁴ Philippe Chaudoir, et Jacques de Maillard, « Les enjeux culturels des contrats de ville », in *Culture et politique de la ville*, *op. cit.*, p. 25.

⁵ C'est le cas notamment en Isère, dont le préfet refuse que la culture fasse partie intégrante de la politique de la ville. Source : Xavier Lucas, entretien personnel du 05 juin 2007.

d'une dégradation des conditions de vie économiques mais aussi psychologiques de leurs habitants, lié au développement d'un sentiment d'insécurité dû non seulement à une recrudescence des incivilités et des délits, mais d'une insécurité concernant l'emploi, le logement et l'avenir en général. La culture n'est donc plus perçue comme un bel ornement qui augmente le prestige de la ville, et on la sollicite de plus en plus pour redorer son image mais aussi pour renforcer la cohésion sociale. La politique de la ville, et notamment son volet culturel, s'inscrivent ainsi dans la prise de conscience par les villes du « lien entre leur attractivité et le maintien d'une cohésion sociale et territoriale. »¹ La motivation des artistes et des lieux culturels pose également question, et a d'ailleurs fait l'objet d'intenses débats, notamment lors de l'annonce de la Charte des Missions de service public de la culture. Rappelons que nombre de metteurs en scène et directeurs d'institutions reconnus dénoncèrent la collusion de l'art avec « toute forme d'action culturelle, sociale ou humanitaire »², tandis que de l'autre côté, « des compagnies ou des responsables d'établissements plus petits, tenants de l'action culturelle, appell[aient] à refonder la politique culturelle en incluant la défense de la création dans un ensemble plus vaste qui est la démocratisation de la culture [...], accus[ant] les patrons de la décentralisation d'avoir oublié leurs devoirs. »³ Une certaine conception du rôle social de la culture est évidemment à l'origine de l'élan d'un grand nombre de ces derniers, mais l'intéressement financier semble aussi à l'origine d'un certain nombre de vocations, ainsi que l'idée qu'un nouveau public va stimuler le renouveau de leur art. Les directeurs de lieux sont contraints par l'appauvrissement et l'instabilité du budget de la Culture⁴ à rechercher d'autres sources de financement, qu'ils sollicitent d'autres directions du ministère de la Culture, mais principalement d'autres partenaires publics. L'enjeu, et donc l'argument de légitimation utilisé, sont donc pour eux d'ordre « financier (ils doivent trouver des financements nouveaux), artistique (ces financements permettent d'accroître et de diversifier l'activité de ces établissements), social (ils s'attaquent aux inégalités géographiques et sociales d'accès à la culture.) L'association de ces différents registres de légitimation leur permet de répondre à des demandes très différentes de leurs interlocuteurs selon qu'il s'agit de l'élu local, du directeur des services culturels de la ville, du chargé de

¹ Claude Brévan et Martine Marigeaud, « Préface », in Philippe Chadoir et Jacques de Maillard (directeurs scientifiques), *Culture et politique de la ville*, op. cit., p. 7.

² Propos tenus avant même la publication de la charte, lors d'un colloque intitulé « Pour la refondation du théâtre public », tenu à Brest en novembre 1997, qui rassemblait une centaine d'hommes de théâtre dont Jacques Blanc, Jean Jourdeuil, Jean-Christophe Bailly, Jean-Loup Rivière, François Regnault, Jean-Pierre Vincent, François Le Pillouër. Propos cité par Alice Blondel, « Poser du Tricostéril sur la fracture sociale. L'inscription des établissements de la décentralisation théâtrale dans les projets relevant de la politique de la ville. », in Benoît Lambert et Frédérique Matonti, (numéro conçu par), *Artistes / Politiques, Sociétés et représentations* n° 11, Paris, CREDHESS, février 2001, p. 293.

³ « Pour un service public au service du public », appel lancé par Jacques Bertin dans *Politis* n°472, nov. 1998, et signé par des « professionnels de l'action culturelle et du théâtre public », des élus, des artistes.

⁴ Les subventions sont souvent gelées, et quand elles arrivent enfin, elles servent souvent à rembourser les dettes contractées par les compagnies ou les structures du fait de leur retard. Nathaniel Herczberg, « En raison de retard de paiement par l'Etat, les subventions servent à régler des agios », *Le Monde*, 06 avril 2007.

mission à la DTS ou à la DDF, d'un metteur en scène. »¹ Si la pluralité des registres de justification est globalement la même pour les artistes, leur hiérarchie diffère, car leur éventuel cahier des charges administratif à remplir ne vise que leur projet artistique. Dès lors, la rencontre avec telle population, la réalisation de tel projet, sont pensées en tant qu'elles constituent un enjeu artistique en soi. Quant aux « publics cibles », participants de ces projets, leurs objectifs sont difficilement mesurables, parce qu'ils sont très divers selon les situations, qu'ils ne sont pas forcément avoués ni même conscients, et enfin que les objectifs de chaque individu réel se superposent – ou non – aux objectifs que lui fixent les structures porteuses, dont le financement dépend de l'argumentation qu'elles fournissent en termes précisément d'objectifs pour les participants. Coexistent donc pour tous les partenaires des motivations de différents ordres, économiques, politiques, sociales et artistiques. La metteuse en scène lyonnaise Géraldine Bénichou, du Théâtre du Grabuge-Théâtre sans murs, utilise une jolie formule qui nous paraît bien décrire cette hétérogénéité d'objectifs, quand elle évoque « un heureux malentendu »² entre les artistes qui poursuivent un objectif artistique selon elle, et les pouvoirs publics qui s'impliquent dans ce qu'ils considèrent comme un projet d'enjeu social. Cependant, au-delà de ces enjeux parallèles qui, s'ils ne divergent pas, ne coïncident pas non plus, l'on peut considérer qu'il y a accord sur ce qui paraît être l'essentiel, et qui touche précisément à l'acception spécifique que prend le terme « politique » dans ces projets.

c. Un objectif commun : refonder le vivre ensemble. Les nouvelles missions de la culture.

Au-delà de la diversité des objectifs propres à chacun des différents partenaires, un enjeu commun articule les différents objectifs des partenaires, lié au constat d'une désagrégation du lien social et politique, et à la volonté de refonder le vivre ensemble. C'est ce qui explique la récurrence au sein du volet culture de la politique de la ville, de projets « visant à réinclure dans l'histoire et la mémoire de notre pays l'histoire des immigrations qui en fondent l'identité »³ et à « mett[re] les cultures en partage »⁴, « dans un contexte marqué par le danger de fragmentation et d'ethnisation des rapports sociaux et leur traduction territoriale »⁵, l'objectif étant « le retour au droit commun pour les zones défavorisées

¹ Philippe Urfalino, *op. cit.*, p. 305.

² Géraldine Bénichou, entretien téléphonique personnel, Lyon/Paris, 08 juin 2007.

³ Claude Brévan et Martine Marigeaud, *op. cit.*, p. 7.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 8.

urbaines, et la prise en compte de leur spécificité culturelle »¹ sans pour autant aboutir à une forme de ghettoïsation inversée par un excès de valorisation du différentialisme culturel. Ces données permettent également de mesurer à quel point la politique de la ville modifie à la fois l'équilibre entre artistes et hommes politiques dans l'assignation des missions de la culture et la définition de cette mission et « présente une nouveauté radicale dans l'histoire des relations entre l'Etat et les metteurs en scène ou les directeurs de théâtre. »² Il s'agit non plus de viser la démocratisation théâtrale, qui a fait la preuve de son échec, mais d'œuvrer à réaliser une véritable « démocratie culturelle » qui ne se contente pas de « diffuser des œuvres artistiques reconnues »³ mais permet de « reconnaître et valoriser les pratiques [de] populations »⁴ spécifiques, le théâtre ayant pour tâche, par ce biais, de contribuer à renforcer la cohésion sociale, en contrepartie des subventions reçues. Pourtant, quelque forme artistique qu'elle prenne, la politique de la ville – singulièrement dans son volet culturel – montre elle aussi ses limites sur le plan politique. Comme on pouvait s'y attendre, la culture se révèle inapte à résoudre les problèmes qui lui sont soumis, l'enjeu premier des participants étant souvent moins de s'approprier la culture que d'apprendre à maîtriser la langue ou les codes sociaux, ou de trouver un emploi, toutes choses qui outrepassent à l'évidence la compétence des artistes. La clarification des enjeux du volet culturel de la politique de la ville, et la prise de conscience des limites à apporter aux attentes à son égard, sont donc indispensables. Ceci étant dit, l'une des grandes et incontestables réussites de la politique de la ville tient au fait que, destinée avant-tout au non-public social et culturel au sens strict, elle va essaimer ensuite, cette politique publique constituant en elle-même un facteur d'intégration entre ce non-public au sens fort et l'ensemble de la population, incluse socialement mais qui exclut le théâtre de ses pratiques quotidiennes. C'est ce qui fait dire à deux spécialistes de l'Observatoire des Politiques Culturelles que, « si la place de la culture dans la politique peut être considérée comme marginale au regard des financements mobilisés ou des priorités affichées par les partenaires institutionnels, on ne peut cependant ignorer l'importance que l'émergence de projets culturels financés par la ville a eue sur la définition du champ culturel d'une part, et sur les orientations des politiques culturelles, notamment municipales, d'autre part »⁵, autrement dit sur « l'introduction de plus de démocratie culturelle dans les politiques culturelles. »⁶ **Cette notion de démocratie est primordiale, de même que celle de vivre ensemble, en ce qu'elles définissent non**

¹ *Idem.*

² Philippe Urfalino, *op. Cit.*, p. 290.

³ Philippe Chadoir et Jacques de Maillard, « Les enjeux culturels des contrats de ville », in *Culture et politique de la ville, op. cit.*, p. 34.

⁴ *Idem.*

⁵ Cécile Martin et Jean-Pierre Saez, « Avant-propos : Culture et politique de la ville. Evaluer pour évoluer », in *Culture et politique de la ville, op. cit.*, pp. 9-10.

⁶ *Ibid.*, p. 8.

seulement la politique de la ville mais aussi la culture et la politique comme fondamentalement œcuméniques, d'une manière *a priori* assez proche des définitions à l'œuvre dans la cité du théâtre politique œcuménique. Mise en chantier dans les années 1980 par un gouvernement de gauche, et poursuivie depuis par des gouvernements de droite, la politique de la ville – et notamment son volet culturel – semble transcender les clivages traditionnels et faire l'objet d'un consensus des partis de gauche comme de droite.

d. La culture comme mission sociale : objet d'un consensus politique ou définition consensuelle de la culture et de la politique ?

i. 1989-2002 : Consensus de l'Etat et des collectivités territoriales sur la mission sociale de la culture.

Pour évaluer l'évolution de la politique de la ville, tant à l'échelle nationale qu'à l'échelle locale, le clivage gauche / droite ne s'avère pas déterminant. Les « projets culturels de quartiers »¹ lancés par Philippe Douste-Blazy en avril 1996², dont la mise en poste est consécutive à l'élection de J. Chirac sur le thème de la fracture sociale, s'inscrivent ainsi dans la continuité de la politique de la ville mise en place dans les années 1980. Si le Ministre UMP remet en cause les mesures de ses prédécesseurs socialistes³, c'est au titre de leur manque d'efficacité au regard de l'objectif visé, et non du fait d'une remise en cause de l'objectif de lutte contre l'exclusion, qui constitue au contraire la colonne vertébrale de son action comme de sa définition du rôle de l'artiste et du théâtre :

« Les hommes de théâtre ne doivent plus seulement se préoccuper de la venue du plus grand nombre dans leur théâtre, ils doivent également contribuer à renforcer la cohésion sociale, selon le principe que "l'action culturelle et artistique offre l'occasion de participer à une activité sociale" et peut favoriser "la restauration de la communication dans la ville. " »⁴

Le fait que, depuis les années 1980, la gauche soit considérée comme la détentrice d'une compétence en matière de culture avec laquelle la droite ne saurait prétendre entrer en concurrence, constitue évidemment un premier élément d'explication. Mais ce complexe, de

¹ « Ce programme impliquait un soutien financier, initialement accordé à vingt-neuf projets artistiques menés par des associations ou des institutions culturelles dans des zones urbaines pauvres et soutenus par des collectivités territoriales. » Alice Blondel, *ibid.*

² Voir Catherine Bédarida, « Philippe Douste-Blazy lance vingt-neuf projets culturels de quartier », *Le Monde*, 10 avril 1996.

³ Jacques Toubon, Ministre de la Culture de mars 1993 à mai 1995, n'a pas produit d'événement notable, aussi la référence reste pour P. Douste-Blazy le règne presque ininterrompu (de 1986 à 1988) de J. Lang depuis 1981.

⁴ Alice Blondel, « Poser du Tricostérol sur la fracture sociale. L'inscription des établissements de la décentralisation théâtrale dans les projets relevant de la politique de la ville. », *op. cit.*, p. 292.

même que l’ambiguïté de la droite telle que la concevait J. Chirac, dont le discours sinon la politique maniait parfois une rhétorique plus à gauche que celle de Mitterrand, ne sont pas les seuls facteurs à prendre en compte. Il semble qu’il y ait bien un consensus entre la gauche et la droite sur cette nouvelle définition de la culture, précisément parce qu’il s’agit d’une conception consensuelle : La culture doit permettre de réunir ce(ux) que la société divise par ailleurs. Qui plus est, elle réunit en actes et non en discours, toujours susceptibles d’introduire de l’argumentation et du désaccord. Le volet culturel de la politique de la ville fait donc l’objet d’un accord sur son principe. Ainsi, la Ministre socialiste qui lui succède se démarque de l’action de P. Douste-Blazy à nouveau parce qu’elle va tenter de radicaliser la proposition de son prédécesseur. Catherine Trautmann critique en effet « les actions ponctuelles à grand renfort d’effet d’annonce »¹, et prône une politique généralisée et pérennisée. Cette absence de clivage entre la gauche et la droite sur le principe de la politique de la ville, de son volet culturel, comme sur la définition de la politique et de la culture qu’elle implique est observable non seulement au niveau du Ministère de la Culture mais à l’échelle locale, avec une nuance cependant. Puisqu’il n’y a pas un acteur principal impliqué mais une infinité – plusieurs acteurs pour chaque quartier ciblé par la politique de la ville, y compris si l’on se concentre uniquement sur les acteurs politiques – aucun dessin d’ensemble ne peut être véritablement tracé, précisément parce que les clivages s’opèrent en fonction des individus et non des obédiences politiques. Cette situation générale, de même que la définition de la culture et de la politique auxquelles elle s’articule, sont cependant à resituer dans le contexte d’une évolution notable au cours de notre période, d’une pacification des rapports sociaux et d’une atténuation des clivages idéologiques et politiques dans les années 1990, visibles dans la rhétorique manipulée par les hommes politiques, les médias mais aussi les professionnels de la culture², à un renouveau du clivage gauche-droite de 2002 à 2007. Et le nom même choisi pour définir la population-cible de la politique de la ville cristallise ces contradictions.

ii. L’exclusion, un statut économique, culturel mais aussi politique.

Avant d’approfondir les enjeux sémantiques de la notion d’exclusion, il importe de cerner le champ d’application du terme. Il semble qu’il permette de mettre en lumière une articulation entre les statuts économique, culturel et politique d’un individu. Le phénomène de dépolitisation est en effet particulièrement vif chez les travailleurs pauvres et plus encore parmi les exclus de la société, qui soit ne sont pas citoyens de droit (sans papiers) ou de fait,

¹ Catherine Trautmann, citée par Alice Blondel, *ibid.*

² Voir *supra*, partie I, chapitre 1, 2, b et chapitre 2, 2, c.

parce que leur sentiment d'illégitimité culturelle et politique est si fort qu'ils n'utilisent pas leur droit de vote, et sont donc de fait exclus de la citoyenneté, entendue comme acte politique et d'intégration sociale. Mais le phénomène déborde très largement cette frange la plus marginale, puisque 35% des employés et 40% des ouvriers se sont abstenus par exemple lors de la dernière élection présidentielle ¹ :

« La non-participation au vote touche particulièrement les classes populaires. Ainsi, lorsque les ouvriers représentent le tiers des personnes en âge de voter, ils pèsent pour moins d'un quart des votes exprimés. C'est une logique de retrait de la sphère publique qui se traduit aussi par la moindre participation aux associations ou aux syndicats. L'écart qui sépare la participation des classes populaires de celle des couches aisées ne cesse de s'accroître. Aux dernières élections européennes, les ouvriers se sont trois fois plus abstenus que les cadres. » ²

De même le vote aux extrêmes manifeste également un désaveu des « professionnels de la politique » de la part des ouvriers et employés mais aussi des chômeurs :

« [...] Les classes populaires se caractérisent par un vote massivement porté sur les partis extrêmes : 37% pour les employés et 49 % pour les ouvriers. Les couches populaires, notamment les ouvriers, sont celles qui votent le plus pour le Front National, ce parti recueillant depuis 1995 la plus grande part du vote ouvrier alors que les cadres votent pour plus de la moitié pour la gauche. Aux élections présidentielles de 2002, plus d'un tiers des ouvriers ont voté pour l'extrême droite. [...] Emblématique, le vote des chômeurs montre la capacité du Front National à capter le vote des perdants de la mondialisation : l'extrême droite recueillant 40% de leurs suffrages, contre seulement 17% à l'extrême gauche. D'une manière générale, les thématiques développées par les extrêmes sont complémentaires car elles recouvrent toutes les préoccupations des classes populaires : précarité, chômage, perte de garantie ou faible niveau de salaires, immigration, insécurité... » ³

Ces données sont capitales pour comprendre les conditions d'existence d'un théâtre qui se veut politique en s'adressant à ces populations qui ne font pas ou n'ont pas le sentiment de faire partie de la communauté des citoyens, qu'il s'agisse donc d'une privation des droits civiques comme c'est le cas pour les détenus ou d'une exclusion symbolique. Dans les deux cas il s'agit d'une rupture radicale d'avec le modèle du théâtre militant puisque ces publics-populations ne sont pas à égalité politique, ni en matière de connaissance ni en matière de droits réels, avec les intervenants. De même si l'on peut dire qu'ils sont unis par une même cause, celle-ci n'est pas liée à un combat concret et l'union tient uniquement de l'identification problématique dont parle Jacques Rancière, mais qui parfois bute sur l'humanitaire. Le

¹ Source : Credoc 2002.

² Christophe Guilluy et Christophe Noyé, *Nouvel Atlas des fractures sociales en France, Les classes moyennes oubliées et précarisées*, Autrement - Le Mémorial de Caen, 2004, p. 56.

³ *Ibid*, p. 58.

rapport que ces populations entretiennent au politique ne peut être occulté par les artistes, et conditionne pour partie les fonctions et les formes que peut revêtir ce théâtre. Il semble toutefois que, s'il permet de prendre en compte une articulation entre différents aspects de la condition d'un individu, le terme d'« exclu » contribue dans une certaine mesure à faire perdurer cette condition.

iii. L'exclu : victime politique en lutte contre un système politique, victime morale cible d'une « politique de la pitié », ou responsable individuel de sa propre situation ?

Le vocable d'« exclu » qui émerge au cours des années 1980¹ peut se comprendre comme la version idéologiquement neutralisée de l'« exploité », du « dominé », que non seulement le langage politico-médiatique dominant, mais même la gauche socialiste voire l'extrême gauche, tendent désormais à ranger dans des oubliettes lexicales, en compagnie du « travailleur », du « prolétariat », de la « classe ouvrière » et de la « lutte des classes » :

« Le prolétariat est sorti du langage politico-médiatique par la même porte que la classe ouvrière : en appeler aux prolétaires de tous les pays passerait aujourd'hui pour une bouffée incontrôlable de nostalgie du goulag. Cette classe pas comme les autres, cet opérateur du litige qui portait en lui la disparition de toutes les classes a été congédié en même temps qu'elles, ce qui est logique. Avec lui ont disparu derrière le décor les opprimés et les exploités. Les esprits compatissants admettent que de telles catégories existent au loin, dans les favelas brésiliennes, ou les *sweatshops* asiatiques. Mais dans la démocratie libérale il ne saurait être question d'exploitation ni d'oppression. Ces mots impliqueraient en effet qu'il existe des exploités et des oppresseurs, ce qui s'accorderait mal avec la fin proclamée des relations de classe. Pourtant, il fallait bien trouver une façon de désigner ceux qui vivent dans la misère, désormais trop nombreux pour être simplement frappés d'invisibilité. Les experts les ont baptisés : ce sont les exclus. »²

Alors que le modèle de la lutte des classes sociales désignait clairement un système, ses victimes et ses exploités, l'exclu permet de « désigner une négativité sans passer par l'accusation. Les exclus ne sont les victimes de personne, même si leur appartenance à une commune humanité exige que leurs souffrances soient prises en compte et qu'ils soient secourus, notamment par l'Etat selon la tradition politique française »³, comme le notent L. Boltanski et E. Chiapello. Ce glissement sémantique induit un déplacement de la question politique et de l'action du théâtre. Il ne s'agit plus en effet qu'artistes et victimes combattent ensemble un adversaire, unis par leurs convictions idéologiques et par leur lutte politique. Il

¹ Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, p. 426.

² Eric Hazan, *LQR, la propagande au quotidien*, Raisons d'agir, 2006, p. 107.

³ Luc Boltanski et Eve Chiapello, *op. cit.*, p. 426.

s'agit, selon le fonctionnement de la « politique de la pitié » décrit dans notre partie précédente ¹, qu'un témoin extérieur à la situation plaigne une victime et lui vienne en aide :

« Ce glissement sémantique amène en effet à accepter que la lutte contre l'injustice soit remplacée par la compassion, et la lutte pour l'émancipation par les processus de réinsertion et l'action humanitaire. L'image traditionnelle de l'homme du peuple héroïque - Jean Valjean - fait place à la figure pitoyable de l'exclu, « défini d'abord par le fait d'être sans - sans parole, sans domicile, sans papiers, sans travail, sans droits. » ²

Certains artistes, pourtant aux premières lignes de la défense des populations « exclues », ne sont d'ailleurs pas dupes de la part de manipulation des pouvoirs publics, et de leur propre statut de complices involontaires, dans la médiatisation d'un terme qui vise à diviser pour mieux régner. En témoigne cette réflexion du président du Conseil d'administration de la compagnie de théâtre d'intervention le Théâtre du Levant, Christian Nouaux :

« Le vocabulaire a changé. On parle aujourd'hui d'exclus sociaux ou professionnels, d'exclurés, de handicapés... alors qu'on parlait après 1968 d'ouvriers, d'immigrés, de femmes... Cette évolution ne correspond-elle pas à un changement socio-économique ? Oui, sans doute, pour une part, mais il y a aussi, du chef des troupes, une omission signifiante de ceux qui travaillent, les « inclus » du système économique néolibéral mais qui sont cantonnés au bas de l'échelle sociale. Tout se passe comme si le projet d'une société duale séparant les travailleurs et les autres, projet soigneusement distillé depuis vingt ans tant par la droite que par la gauche, était devenu une réalité inéluctable, maintenant profondément ancrée, y compris dans la mentalité des troupes oeuvrant dans le champ social. » ³

Cette évolution lexicale en apparence anodine se révèle donc lourde d'effets sur la définition des coupables et des leviers d'action pour changer la situation. Les conséquences de ce changement diffèrent cependant en fonction de la situation politique. En effet, la focalisation sur « l'exclu » n'a pas la même signification quand la gauche arrive au pouvoir en 1981, et à partir du tournant gestionnaire du milieu des années 1980, non plus que la position de la droite du milieu des années 1990, tant du fait de la personnalité de J. Chirac que de la trace des cohabitations, ne saurait être confondue avec la « droite décomplexée » au pouvoir de 2002 à 2007, dont le Président de la République est certes toujours J. Chirac, mais dont le chef politique est N. Sarkozy. C'est donc le durcissement de la droite qui actualise le danger que porte en lui le terme « exclu », sur la fin de notre période. En effet, la non-désignation des responsables de la situation dont sont victimes les « exclus » rend possible, selon la

¹ Voir infra, partie II, chapitre 2, 2.a.

² Eric Hazan, *op. cit.*, pp. 107-108.

³ Christian Nouaux, « France : un théâtre d'intervention nouveau ? », in Paul Biot, Henry Ingberg, Anne Wibo (études réunies par), *Le Théâtre d'Intervention aujourd'hui, Etudes Théâtrales* n°17, Louvain La Neuve, 2000, p. 68.

définition que se fait le pouvoir en place du rôle de l'Etat et de la société, de faire des exclus eux-mêmes les responsables de leur situation. Le glissement de vocabulaire permet de considérer que ce qui arrive aux exclus « est le plus souvent de leur faute. »¹ C'est d'ailleurs en 2006, c'est-à-dire dans le contexte d'un règne de la droite et d'un durcissement du « dialogue social » sous les trois gouvernements de J.-P. Raffarin, puis sous le gouvernement de D. de Villepin, que Eric Hazan dénonce ce qu'il considère comme les effets pervers de ce changement de rhétorique, qui permet au pouvoir – de droite – de renvoyer chacun à sa responsabilité individuelle, « dans une société où chacun est l'entrepreneur de lui-même, chacun est responsable de sa propre faillite. Pousser l'Etat à secourir les exclus est une tentation à laquelle il faut résister, comme à celle de subventionner des entreprises non rentables, ce qui ne peut que les enfoncer davantage. (discours très proche de celui qui se tient de plus en plus ouvertement sur les pays ex-colonisés, en particulier d'Afrique.) »² Et, parce que définition de la culture et définition du politique sont inextricablement liées, cette évolution de la définition de l'exclu de va de pair avec une remise en question de la spécificité du volet culture au sein des politiques de la ville entre 2003 et 2007.

e. 2003-2007. Instrumentalisation de la culture et fin de l'heureux malentendu.

i. Des contrats de villes aux CUCS : La disparition de la culture en tant que telle.

Dès le 1^{er} août 2003, avec la Loi sur la ville et la rénovation urbaine, la culture n'apparaît plus en tant que telle mais dans l'axe éducatif. Dans la note de cadrage, la culture fait uniquement l'objet de la fiche 16 « l'intégration républicaine par la culture. » Les conséquences de cette loi se manifestent avec acuité à partir de 2006, au moment où le contrat de ville devient Contrat Urbain de Cohésion Sociale (CUCS.) Ce contrat-cadre est établi pour trois ans entre la ville et ses différents partenaires : Etat, région, département, à qui elle propose des territoires et des thématiques pour les trois ans, ainsi que des projets spécifiques à chaque début d'année. Dans la mesure où la culture en tant que telle ne constitue plus désormais par principe une thématique, certains préfets peuvent donc refuser de financer la culture dans le cadre des CUCS.³ Et la culture n'a désormais plus de justification en tant que telle. Elle peut être utilisée, mais uniquement en tant qu'elle a une fonction directement sociale, et la justification ne peut plus donc se faire au titre d'une

¹ Eric Hazan, *op. cit.*, p. 108.

² *Idem.*

³ C'est le cas dans l'Isère, alors qu'à l'inverse, le sous-préfet à l'égalité des chances de Lyon est quant à lui très favorable au volet culturel de la politique de la ville. Source : Entretien téléphonique personnel avec Xavier Lucas, de l'équipe culture de la Mairie Centrale de Lyon, Paris/Lyon, le 05 juin 2007.

spécificité de la culture. L'art n'est pas reconnu comme intrinsèquement propice à favoriser la cohésion sociale et à améliorer le vivre ensemble. Sans que l'on puisse encore juger avec certitude les effets, certains professionnels sentent un mouvement général de resserrement des thématiques, et une augmentation des contraintes, notamment du fait de la diffusion d'une « culture de résultat » particulièrement dommageable aux projets culturels, dont les effets sur les populations cibles ne sont que difficilement quantifiables.¹ Il s'agit là d'une tendance lourde sur la fin de notre période, et cette demande croissante d'évaluation, de même que l'instrumentalisation grandissante de la culture dont la mission artistique tend à être dévalorisée au profit de sa mission sociale, n'affectent pas uniquement le volet culturel de la politique de la ville. Les structures culturelles elles-mêmes la subissent de plein fouet, pour ne rien dire des artistes, dont les cachets sont plus souvent assurés par des ateliers que par des représentations de spectacle. C'est particulièrement le cas avec l'éducation artistique, dont la nécessité est indiscutable, et qui a trop longtemps constitué le parent pauvre de la démocratisation théâtrale, mais qui se trouve peut-être mise en avant pour des motifs moins estimables que ceux affichés.

ii. Du non-public au public potentiel : L'éducation artistique.

L'enjeu de la conquête des jeunes générations est primordial pour le milieu culturel, au nom de l'idée qu'un jeune spectateur, même contraint, est un futur spectateur potentiel, voire un futur acteur de la culture, artiste ou administratif. Mais il y a également un enjeu pédagogique, qui concerne cette fois les personnels de l'éducation, et l'on peut ici encore parler d'heureux malentendu entre les différents partenaires impliqués que sont le Ministère de la Culture et le Ministère de l'Éducation, qui co-financent l'enseignement et la pratique théâtrale dans les établissements scolaires, les artistes qui donnent les ateliers et enfin les enseignants qui les encadrent. Si la notion de malentendu peut être jugée excessive, l'on peut à tout le moins parler d'une coexistence de différents objectifs dont on ne sait s'ils coïncident, comme le résume dans un beau chiasme interrogatif une metteur en scène et pédagogue : « La création, un outil pédagogique, la pédagogie, un outil de création ? »² La culture conserve pour partie, aux yeux des pouvoirs publics, une partie de sa définition malrucienne : il s'agit de rendre présentes aux jeunes générations les grandes œuvres de l'esprit, à portée universelle. Mais, alors que Malraux prônait le choc esthétique contre l'enseignement artistique, l'on a conscience désormais qu'il ne suffit plus de mettre au

¹ *Idem.*

² Dominique Serron, « La création, un outil pédagogique, la pédagogie, un outil de création ? », in Jean-Louis Besson (textes réunis par), *Apprendre (par) le théâtre*, Louvain La Neuve, Etudes Théâtrales n°34, 2005, p. 111.

contact des œuvres, et qu'il faut au contraire faire éprouver de l'intérieur, par la pratique, le travail artistique. Il ne s'agit pas uniquement ni forcément de transformer le non-public en public mais en acteur, de lui faire goûter de l'intérieur la pratique au lieu de s'en tenir à l'ambition d'une fréquentation plus hiérarchisée des œuvres d'art, du côté de la réception. Plusieurs causes conjuguées permettent d'expliquer ce franchissement d'une barrière jadis sacrée. Il s'agit avant tout de prendre acte de l'échec relatif des anciennes voies de la démocratisation, et de conquête du non-public. Mais l'on peut également déceler dans cette conception de la culture un héritage tant de l'idéologie des surréalistes et de mai 68 selon laquelle tout le monde possède en lui une part de génie, que de l'élargissement considérable de la culture voulu par le premier Ministre Lang. Enfin, les ateliers artistiques sont parfois considérés comme des îlots bienfaisants pour les enseignants, parce que les artistes qui les animent construisent un rapport pédagogique différent avec les élèves, et bienfaisants pour les élèves, parce que « le modèle-type de théâtre, reposant sur l'échange dialogué, parfois sur l'improvisation »¹, peut fonctionner véritablement « comme une maïeutique visant un objet extra-théâtral »² et parce que les critères d'évaluation ne sont pas les mêmes que pour les autres disciplines et permettent à des élèves habituellement à la traîne d'être valorisés – ce point n'est cependant pas spécifique aux ateliers artistiques si on les compare avec les cours d'éducation physique et sportive. Il y a donc une « instrumentalisation du théâtre par l'école. »³ Même si les artistes ont, depuis Chancerel et le Cartel⁴, accordé de l'importance à cette question, l'éducation artistique destinée non seulement à quelques futurs professionnels mais à l'ensemble des jeunes générations, a été « mise sur pied par des enseignants et des artistes militants dans la dynamique des années 1980 »⁵, et les pouvoirs publics n'ont relayé cette impulsion que tardivement, le dispositif étant officiellement créé par la loi du 06 janvier 1988. En 1998, la Ministre de la Culture Catherine Trautmann insiste sur « le rôle fondamental de l'éducation artistique », et, pour améliorer une situation jugée déplorable, entend mettre en place « des relations nouvelles avec le ministère de l'éducation nationale »⁶. L'éducation artistique est envisagée en tant que « responsabilité sociale » des professionnels de la culture, puisque c'est dans le paragraphe ainsi titré que la Charte des Missions de Service Public de la Culture aborde cette question :

¹ Jean-Louis Besson, « Le théâtre à l'école, entre art et pédagogie », *ibid.*, p. 23.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 22.

⁴ Voir partie II, chapitre 1, 2, d.

⁵ Catherine Joannès, « Les enseignements et activités de Théâtre-Expression dramatique : un système partenarial », in Jean-Louis Besson (textes réunis par), *Apprendre (par) le théâtre, op. cit.*, p. 29. Catherine Joannès a été chargée de mission de 1998 à 2000 au ministère de la Culture (DMDTS) pour les enseignements de théâtre et les relations avec l'enseignement supérieur (universités et IUFM.) De 2000 à 2003 elle a été chargée de mission pour les enseignements artistiques et la politique culturelle des universités et IUFM au Ministère de l'Education Nationale (Direction de l'Enseignement Supérieur.)

⁶ Catherine Trautmann, Ministre de la Culture et de la Communication présente *L'Atlas des activités culturelles et Les pratiques culturelles des Français- enquête 1997*. Discours prononcé le mercredi 24 juin 1998.

« La sensibilisation, dans le cadre de l'éducation, de nouvelles classes d'âge aux réalités de la pratique et de l'offre artistique doit être une priorité stratégique. Cette action peut être directe, par l'organisation de rencontres, de stages, de classes culturelles et plus généralement par l'utilisation de toutes les possibilités qu'offrent les procédures partenariales entre l'éducation nationale et la culture, ou indirecte par une large diffusion de documents pédagogiques, un esprit de dialogue et de service identifié en tant que tel par le corps enseignant. Elle doit être une composante régulière et prioritaire de l'activité des institutions, au plus près de leur projet artistique. Dans le même esprit, des liens particuliers doivent être tissés avec l'Université. »¹

Si sa nécessité est reconnue non seulement par les enseignants et le Ministère de l'Education mais par le Ministère de la Culture et par les artistes, l'éducation artistique, dans son évolution depuis 2003 surtout, n'en est pas moins lourde de risques pour ces derniers. En effet, elle peut aboutir à une instrumentalisation de l'art et des artistes, dans le contexte d'un durcissement des conditions de vie et de rémunération des intermittents du spectacle. La Convention Culture de l'UMP rédigée en 2007², qui a servi de base aux réflexions du candidat puis du Président N. Sarkozy, insiste fortement sur l'éducation artistique, estimant que « l'éducation culturelle et artistique doivent être les véritables piliers de la politique culturelle. »³ Le candidat voulait d'ailleurs fondre les ministères de l'Education et de la Culture, et il aura fallu toute la pression du milieu culturel pour le dissuader de réaliser cette fusion. La convention⁴ prône une intensification des partenariats entre les DRAC et les IUFM, et propose de « lier l'attribution de subventions de fonctionnement des établissements culturels à leur investissement dans des actions éducatives. »⁵ L'évolution récente tend donc à revenir sur la recherche d'équilibre entre la mission artistique et la mission sociale et éducative de l'art. Au-delà du noble objectif de « renforcer la cohésion sociale et l'intégration »⁶ par la culture, se pose la question de la part que les artistes-animateurs d'ateliers pourront consacrer à la création, activité qui les distingue des animateurs socio-culturels de jadis, mais qui est dans les faits de plus en plus difficile à exercer. Certes, la convention de l'UMP propose des mesures pour recentrer les subventions en direction du public mais aussi en faveur des artistes, au lieu qu'elles soient absorbées par le fonctionnement des établissements culturels. Certes, le rapport reprend les travaux d'E.

¹ C. Trautmann, charte des Missions de service public de la culture : « Circulaire du 15/12/1997 relative aux contrats d'objectifs des Scènes Nationales », B. O. du Ministère de la Culture et de la Communication, mai 1998.

² Emmanuelle Mignon (étude dirigée par), « Culture : L'heure du nouveau souffle », Convention Culture de l'UMP, réalisée par la direction des Etudes de l'UMP. Disponible sur Internet sous le nom Dossier-culture UMP.PDF

³ *Ibid.*, p. 39.

⁴ Cette convention s'inscrit d'ailleurs dans la filiation du plan de relance de l'action artistique et culturelle présenté conjointement en janvier 2005 par le Ministre de l'Education Nationale F. Fillon et le Ministre de la Culture R. Donnedieu de Vabre.

⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶ *Ibid.*, p. 40.

Wallon qui avait résumé par une belle formule le fait que, si « institution et subvention passent pour être les deux marraines de la culture en France ; en ce cas, intermittence et alternance sont les deux marâtres du spectacle »¹. Le texte de l'UMP prend donc acte du fait que « l'intermittence peut être considérée, d'une certaine manière, comme le troisième mode de financement des activités culturelles, à côté des contributions de l'Etat et des collectivités territoriales »² et reconnaît que « les spécificités des métiers du spectacle doivent être prises en compte. »³ Pour autant, le caractère non seulement injuste et inefficace mais nuisible du protocole du 26 juin 2003, au regard des besoins des artistes évidemment, mais aussi de sa mission de réduction du déficit de l'UNEDIC et de suppression des fameux abus qui le causent, n'est pas admis dans le texte. Et les premières positions publiques de la nouvelle Ministre de la Culture ne laissent guère de doute sur le fait que les artistes du spectacle vivant sont légitimes aux yeux du nouveau pouvoir (plus encore que dans le précédent gouvernement UMP) uniquement en tant qu'ils se rapprochent des travailleurs socio-éducatifs. C. Albanel a en effet suggéré que le développement des ateliers pouvait constituer une réponse aux difficultés grandissantes des artistes à boucler leurs heures pour se maintenir dans le système de l'intermittence.⁴ Et cette conception des artistes et de la culture est également lourde de conséquence dans les attentes à l'égard des établissements culturels. De fait la situation a également évolué sur ce point, comme en témoigne les Scènes Nationales, créées en 1989 précisément pour concilier ce qui semblait inconciliable.

¹ Emmanuel Wallon, « Intermittents du spectacle », in Emmanuel de Waresquiel (sous la direction de), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse/CNRS éditions, 2001, p. 345.

² *Ibid.*, p. 53.

³ *Idem.*

⁴ Christine Albanel, propos tenus lors de l'émission *L'Esprit Critique*, France Inter, 29 mai 2007.

3. Le renforcement de la mission de cohésion sociale locale des politiques culturelles : Les missions spécifiques des Scènes Nationales.

a. La tentative de renouveler le service public théâtral par la triade exigence artistique, démocratisation et saine gestion.

Alors que la décennie 1980 a vu le triomphe des artistes créateurs, le tout début des années 1990 renoue avec l'ambition de décentralisation et de démocratisation. Les Ministres de la Culture successifs mettent en relief « le rôle des artistes dans la société et sur les missions de service public des équipes subventionnées, et certains artistes eux-mêmes tentent de renouveler leur art par l'invention de formes de production originales et la rencontre de publics nouveaux. »¹ Dans cette optique, les établissements culturels eux-mêmes se voient renouvelés dans leur fonction sociale comme dans leur statut même. Comme le note Emmanuel Wallon, « se dessine un compromis entre "l'ambition sociale de la culture" (selon la formule chère au maire d'Hérouville-Saint-Clair, François Geindre), remise au goût du jour, et l'exigence artistique soulignée au cours de la décennie précédente. »² Et le changement de nom de certains établissements culturels atteste du renouveau de cette double ambition. Dès 1990, le Directeur du Théâtre Bernard Faivre d'Arcier regroupe 62 établissements qui existaient déjà diversement sous les noms de Maisons de la Culture, Centres d'Action Culturelle et Centre de Développement Culturel, jadis organisés au sein de l'ANEAC (Association Nationale des Etablissements d'Action Culturelle), et les rebaptise *Scènes Nationales*. Elles viennent compléter le dispositif d'aménagement culturel du territoire mis en place depuis l'après-guerre, composé également des trente Centres Dramatiques Nationaux, auxquels se sont joints à partir de 1985 les Centres dramatiques régionaux. En 1991, le label *Scène Nationale* est officialisé avec la création de l'Association des Scènes Nationales. Toutes les Scènes Nationales ont la même mission triple, fixée par le Ministère de la Culture :

- « - S'affirmer comme un lieu de production artistique de référence nationale, dans les domaines de la Culture contemporaine.
- Organiser la diffusion et la confrontation des formes artistiques en privilégiant la création contemporaine.

¹ Alice Blondel, « Poser du Tricostérol sur la fracture sociale », *op. cit.*, p. 291.

² Emmanuel Wallon, « La zone à l'œuvre, ou comment ils se la jouent », *Du Théâtre*, n°17, été 1997, dossier « La politique culturelle en banlieue : fracture sociale et art », p. 37.

- Participer dans son aire d'implantation (voire dans le département et la région) à une action de développement culturel favorisant de nouveaux comportements à l'égard de la création artistique et une meilleure insertion sociale de celle-ci. »¹

Toute la gageure des Scènes Nationales consiste ainsi à articuler les missions sociales liées au financements locaux, au maintien voire au renouvellement d'une ambition artistique pluridisciplinaire et d'envergure « nationale ». La notion de « scène »² renvoie à la vocation pluridisciplinaire de ces lieux qui accueillent « musique classique », « musique traditionnelle, du monde », « musique contemporaine », « jazz », « rock », « variétés », ainsi que « théâtre, théâtre musical », « mime, marionnettes, cirque », « théâtre lyrique », « danse », « cabaret, café-théâtre, humour », « autres », et « spectacle vivant jeune public » (avec là encore « musique », « théâtre », « danse », « mime, marionnettes et cirque ».)³ La volonté d'ouverture s'élargit même au-delà du spectacle vivant, puisque, au côté de cette rubrique générique, les données officielles sur les Scènes Nationales distinguent deux autres « activités par genre », le « cinéma »⁴ et les « conférences, colloques. »⁵ Si elles sont dans les faits inégalement présentes dans les différentes Scènes Nationales, ces différentes activités renouvellent l'ambition d'une culture ouverte sur les pratiques culturelles populaires, et s'adressant à tous, non seulement en tant que spectateurs, mais comme citoyens, le concept de démocratisation culturelle ouvrant sur celui de démocratie culturelle. « Il ne s'agit pas tant de remplir les salles les soirs de spectacle, que d'inscrire la Scène Nationale dans la vie de la cité et d'ouvrir à la pratique artistique et culturelle comme

¹ Statuts types des Scènes Nationales, article 3, Ministère de la Culture et de la Communication.

² Pour ces termes et les suivants, comme pour les chiffres, notre source est constituée par les éditions annuelles des *Chiffres Clés de la Culture*, (Ministère de la Culture et de la Communication, DMDTS, à partir des données fournies par l'INSEE, éditions la Documentation Française.

³ En 1990/1991, le jeune public constitue 6% de l'ensemble des représentations, mais près de 40% de l'ensemble des représentations théâtrales. En 1997/1998 et 1998/1999, cette place recule puisque les représentations jeunes public ne constituent plus que 30%. Et la part des spectateurs de théâtre jeune public dans l'ensemble des spectateurs de théâtre recule légèrement aussi, de 17% en 1990/1991 à 14,5% en 1998/1999. Le jeune public est présent de deux façons, qui correspondent à des tranches d'âge différentes : les plus jeunes sont ciblés par le biais de spectacles spécifiques, tandis que les adolescents – collégiens et surtout lycéens – constituent une catégorie spécifique de spectateurs pour les spectacles destinés à tous, dans le cadre des sorties scolaires. Sur les 1 830 703 spectateurs payants des Scènes Nationales pour la saison 2004/2005, 351 395, soit 20%, étaient des scolaires. Pour ces chiffres et tous les suivants, notre source est constituée par les éditions annuelles des *Chiffres Clés de la Culture*, (Ministère de la Culture et de la Communication, DMDTS, à partir des données fournies par l'INSEE, éditions la Documentation Française. Il est très difficile de comparer les données fournies par les *Chiffres Clés de la Culture* d'année en année, car le mode de présentation des données évolue. Ainsi la part des scolaires dans le public n'est pas mentionnée avant une date très récente, tandis que les spectacles jeunes publics ne figurent plus dans l'édition 2004/2005 des *Chiffres Clés*.

⁴ La part des représentations de cinéma dans l'ensemble des représentations données dans les SN est en 1990/1991 comme en 1998 / 1999 de près de 78%, ce qui est logique dans la mesure où plusieurs séances d'un même film peuvent être données en une seule journée. La part dans le nombre total de spectateurs atteint quant à elle environ 30 %. Cette présence doit être nuancée par le fait que toutes les Scènes Nationales ne mettent pas en place cette activité.

⁵ L'ambition des Scènes Nationales de constituer également un lieu culturel au sens large d'information et de réflexion des citoyens semble avoir échoué. En 1991/1992 les colloques-conférences constituaient 0,6% des représentations totales mais 1,5% des spectateurs pour seulement 0,2% des représentations et 0,5% des spectateurs en 1994/1995, et ils ne sont plus référencés pour la saison 1998/1999.

pratique sociale, un plus large public, spectateur et citoyen. »¹ Le Label Scènes Nationales redéfinit le principe du soutien de l'Etat aux structures culturelles autour de trois principes : le projet artistique, la gestion financière, le renouvellement du rapport au public. Le directeur est choisi pour son « projet culturel »² par le conseil d'administration, après avoir fait l'objet d'une pré-sélection recueillant l'accord du Ministère de la Culture et du Maire³, en vertu du double ancrage national et local, qui tend à se décentrer du premier vers le second pôle au cours de notre période. Ministre de la Culture de 1993 à 1995, J. Toubon réaffirme que les scènes nationales s'inscrivent dans la filiation des maisons de la culture de Malraux, tout en rappelant également le transfert de charge de l'Etat vers les collectivités territoriales, l'idée étant que « le réseau des scènes nationales peut constituer une réponse moderne et adaptée à notre exigence de démocratie culturelle »⁴. Et en 1997, P. Douste-Blazy « engage la mise au point de "contrats d'objectifs" [encore plus précis que le simple "projet culturel"] pour les Scènes Nationales, afin d'accompagner le transfert des crédits déconcentrés aux régions et de rendre plus cohérente la politique nationale du spectacle vivant. Jusque là, les Scènes Nationales étaient sous la responsabilité de la Direction du Théâtre et des Spectacles au Ministère de la Culture, elles sont depuis cette date sous la tutelle des DRAC. »⁵ Le financeur majoritaire des *Scènes Nationales* n'est pas l'Etat, qui fournit environ 30 % du montant global, mais les collectivités territoriales, essentiellement les communes (près de 50%) puis les départements (entre 10% et 15%), et enfin les régions (entre 5% et 10%). Ces collectivités territoriales envisageant la culture essentiellement dans sa fonction sociale, comme nous l'avons vu, il est à ce titre intéressant d'étudier la façon dont s'articulent, au sein des Scènes Nationales, la double ambition artistique et sociale du théâtre.

b. Les Scènes Nationales : trois modalités d'interaction entre politique culturelle nationale et politique sociale locale.

En préambule de cette analyse, il importe de souligner qu'il existe d'autres interfaces, certaines plus traditionnelles – les Centres Dramatiques Nationaux – et d'autres plus récentes, qui se développent au cours des années 1990, et que l'on a pris l'habitude de nommer au tournant du XXI^e siècle les « nouveaux territoires de l'art. » Nous n'insisterons pas sur les premiers, qui sur notre période suivent essentiellement les méthodes mises en

¹ Anne-Laure Boselli, directrice du festival Paroles Plurielles, et responsable des relations publiques à la Halle aux Grains, Scène Nationale de Blois. « Le projet culturel et artistique des Scènes Nationales », in *Du Théâtre, la revue, Hors Série* n°2, février 1995, p. 22.

² Il s'agit là de l'héritage le plus direct du rapport Puaux de 1982, précédemment évoqué.

³ Statuts types des Scènes Nationales, article 17, Ministère de la Culture et de la Communication.

⁴ Jacques Toubon, préface, *Du Théâtre, Hors-Série* n°2, *Les Scènes Nationales*, février 1995, p. 8.

⁵ Claire Rondepierre, *op. cit.*, p. 98.

œuvre dans les Scènes Nationales, ces dernières étant très attentives aux pratiques de la culture qui se développent dans ces nouveaux lieux. L'évaluation des différentes méthodes mises en œuvre au sein des Scènes Nationales est difficile à mener sur l'ensemble de notre période, parce qu'elles diffèrent sensiblement d'une Scène Nationale à une autre, et d'un directeur à l'autre au sein d'une même Scène Nationale. L'adaptation que fait Alice Blondel de la typologie des fins possibles de l'action culturelle construite par Jean-Claude Passeron¹ nous paraît cependant constituer un outil qui aide à circonscrire les modalités d'action tentées dans et par les Scènes Nationales, ainsi que les définitions de la culture et de la politique sur lesquelles elles s'appuient. Les trois formes recensées, le « légitimisme »², le « populisme » et le « révolutionnarisme culturel », constituent autant de reprises critiques de l'héritage de démocratisation et autant d'articulations entre les missions sociales et artistiques qui incombent désormais aux artistes et aux établissements théâtraux.

i. Le légitimisme ou la démocratisation nouvelle formule.

Le légitimisme « tend à convertir l'ensemble d'une société à la fréquentation des œuvres consacrées, selon une stratégie de prosélytisme. »³ Cette démarche, qui s'inscrit dans la filiation des anciennes méthodes de la démocratisation théâtrale, est dite légitimiste dans le sens où elle se fonde sur le primat de l'œuvre sur la pratique, et où il s'agit uniquement de faire venir le non-public social et culturel au théâtre en tant que spectateur. La nouveauté tient à l'évolution de la société, et notamment à celle du monde du travail. L'initiative de ces démarches revient en effet aux structures culturelles, aux travailleurs sociaux et/ou aux éducateurs, et la mise en place de ces partenariats entre lieux culturels, élus et associations locales vient pour partie combler le vide laissé par les comités d'entreprises. Certes, ils existent encore et organisent des sorties culturelles, mais celles-ci sont d'une part moins nombreuses et d'autre part l'absence de relais politiques et syndicaux entraîne un changement dans le choix des sorties proposées, car l'ambition de réassurer le sentiment d'appartenance à la classe ouvrière via le théâtre a fait long feu. Les spectacles demandés correspondent donc davantage au type familial et grand public, et la demande de partenariat des CE se réduit souvent à une opération de billetterie à tarif réduit.

¹ Jean-Claude Passeron, « Figures et contestations de la culture. Légitimité et relativisme culturel », *Le raisonnement sociologique*, chapitre 13, Paris, Nathan, réédition 2006, pp. 445-508. Cité par Alice Blondel, *op. cit.*, p. 293.

² Cette formule et les deux suivantes sont de J.-C. Passeron, néanmoins nous les emploierons dans le sens que leur donne A. Blondel.

³ Alice Blondel, *op. cit.*, p. 293.

De même, les intenses collaborations avec les partenaires sociaux, qui sont aujourd'hui riches et diverses, sont également dues aux transformations du monde du travail. La démarche consiste en effet le plus souvent à « faire venir dans des salles [spécialisées] des individus qui ne le font pas spontanément, en particulier parce qu'ils sont exclus du monde du travail », soit en « [proposant] à des groupes de populations ciblées des tarifs préférentiels et des rencontres avec les équipes artistiques et techniques pour les inciter à se rendre au théâtre et les accompagner dans cette démarche », soit sous la forme de « visite des locaux et des ateliers de fabrication, un accueil personnalisé, une aide au transport, des groupes de travail pédagogique autour des textes. »¹ Il s'agit donc ni plus ni moins de la reprise d'une initiative mise en place par les pionniers du théâtre populaire, visant à faire accéder à la culture, outre les plus jeunes, les plus faibles et les plus pauvres. Mais, du fait de l'évolution du monde du travail, cette seconde population-cible n'est plus tant composée dorénavant d'ouvriers que de chômeurs, de « personnes dites en difficultés et bénéficiaires du revenu minimum d'insertion, de l'allocation parent isolé ou du complément départemental de ressource »², « populations en situation d'exclusion »³ ou « personnes en marge de la société »⁴. Et c'est précisément sur ce point que l'on retrouve l'effet pervers évoqué précédemment autour du terme même d'exclu. Alors qu'il se veut intégrateur, le principe de sélection des publics-cibles risque d'induire une forme de division et d'exclusion et, pour louable qu'elle soit, la démarche des lieux culturels, des travailleurs sociaux et des élus locaux contribue à accentuer de fait la relégation des ouvriers, confortant le sentiment général d'une disparition de la classe ouvrière, alors même que la condition ouvrière persiste sans pour autant s'améliorer. Les ouvriers n'appartiennent plus à aucune autre classe, exclus de la classe moyenne et exclus de la classe des exclus, trop pauvres ou pas assez, rendus invisibles à tous, y compris à eux-mêmes :

« Les catégories modestes des employés et des ouvriers qui constituent les classes populaires, sont aujourd'hui majoritaires, avec près de 60% de la population active, proportion stable depuis 1950. En revanche, le poids relatif entre ces deux groupes s'est rééquilibré en faveur des employés, désormais plus nombreux que les ouvriers. On compte encore néanmoins près de 7 millions d'ouvriers, soit à peu près le même nombre qu'en 1962, où l'on en comptait 7 millions. Si on ajoutait à ce total les 4 millions d'ouvriers retraités, on aboutirait au constat que le nombre d'ouvriers (actifs et retraités) est en fait plus

¹ *Ibid.*, p. 294.

² Document du Volcan, Scène Nationale du Havre, cité par Alice Blondel. Au Volcan, les chômeurs et les personnes rattachées à la commission locale d'insertion représentent ainsi 16% du public en musique et 7,57% du public en théâtre et danse, pour la saison 1996/1997. *Idem.*

³ Document du Manège, Scène Nationale de Maubeuge, *idem.*

⁴ Document de la Scène Nationale 61, Scène Nationale d'Alençon.

important en 2002 qu'il ne l'était en 1950 ! Cette catégorie est pourtant absente des discours politiques, inexistante pour les médias. La classe ouvrière n'est même plus un sujet d'étude pour la recherche. [1]»²

Inconscients de cet épineux problème, les responsables d'établissements se disent le plus souvent satisfaits de ces expériences, ce qui s'explique souvent par leur désillusions quant au public qui fréquente spontanément leur établissement. Ils ont toutefois conscience de la difficulté à réduire la barrière entre un art jugé élitiste non seulement par les populations défavorisées mais aussi par l'ensemble de la population, voire les élus locaux, comme en témoigne cette citation de Christian Schiaretti, alors directeur de la Comédie de Reims et ancien président du SYNDEAC ³ :

« La décentralisation n'a pas véritablement réglé nos rapports avec les collectivités locales. [...] Il existe une tension entre la volonté politique, de plus en plus régie par l'audimat, et notre souhait d'offrir au plus grand nombre le meilleur. On nous reproche d'être élitiste dans nos choix de programmation mais c'est la bêtise qui se généralise. On confond populisme et populaire. »⁴

Cette première démarche mise en œuvre dans les *Scènes Nationales* demeure donc essentiellement légitimiste, et entend élargir le public tout en restant sur une conception de la culture centrée autour de la notion d'œuvre d'art exigeante, au risque de retomber sur le hiatus que nous évoquions dans notre deuxième cité, entre le « théâtre d'art-service public »⁵ et les (non)-publics. Mais elle n'existe pas de manière isolée, et pourrait réussir parce qu'elle se combine sur le moyen ou long terme avec d'autres approches, notamment le populisme, qui prend précisément le contre-pied de la définition de la culture à l'œuvre dans le légitimisme culturel.

¹ A quelques notables exceptions près, telle le livre de Stéphane Beaud et Michel Pialoux, *Retour sur la condition ouvrière*, Fayard, 1999.

² *Atlas des nouvelles fractures sociales en France, Les classes moyennes oubliées et précarisées*, Christophe Guilluy et Christophe Noyé, Autrement - Le Mémorial de Caen, 2004.

³ Syndicat des Entreprises Artistiques et Culturelles, qui se définit ainsi :

« Le SYNDEAC tire sa force de sa fragilité même. Réunion de personnes responsables d'entreprises artistiques, grandes ou petites, centralisées ou non, il unifie dans un projet éthique des projets artistiques subjectifs, parfois même concurrents. C'est la réalité vivante d'un rapport à la société qui soude depuis plus de vingt ans ces projets singuliers.

Le spectacle vivant que nous défendons n'est pas un produit de consommation. Il s'adresse à chaque citoyen, il est lieu de prise de parole et d'exercice de la démocratie, laboratoire social autant qu'esthétique. Il se doit d'aller vers le plus grand nombre afin qu'autour de chaque scène, dans chaque ville, se tisse une véritable citoyenneté théâtrale.

Le théâtre d'art-service public est une prise de risque, risque de provoquer, d'interroger, de remettre en cause les ordres et les modes de pensée établis. Il s'inscrit aujourd'hui en rupture avec les lois de réduction et de simplification des marchés, il lutte contre l'uniformisation des pensées et des cultures. »

Source : <http://www.syndeac.org/site/article.php?nkvcGFnZT02NCZpZD0yMQ==>

⁴ Christian Schiaretti, *La Gazette des Communes*, 29 janvier 1996. Cité par Alice Blondel, *op. cit.*, p. 297.

⁵ Nous reprenons ici la formule du SYNDEAC.

ii. *Le populisme, ou le renouveau de l'attention portée à la culture populaire.*

Les lieux culturels manifestent parfois une certaine défiance à l'égard des projets ciblés uniquement en direction des quartiers défavorisés, préférant les actions en direction de l'ensemble de la cité, comme le montre ce propos de Jean Blaise, alors directeur du CRDC, Scène Nationale de Nantes :

« Il faut évidemment aller vers la cité. Je ne dis pas ça en disant "il faut aller faire du théâtre dans les quartiers." Oui, on le fait une fois comme ça, par opportunité, parce que quelqu'un vous a appelé, parce que c'était intéressant de le faire. Mais pas systématiquement, ça ne m'intéresse pas, je n'y crois pas du tout. Mais je crois qu'il faut aller dans la ville. [...] On sait depuis longtemps qu'il y a des publics, des multitudes de public, et nous, responsables de Scènes Nationales, nous nous adressons toujours à un même public. [...] Et on s'est aperçus qu'à la marge étaient en train de se développer des expressions artistiques, des publics qui ne mettaient pas les pieds chez nous. »¹

La position de Jean Blaise atteste d'un souci de viser tous les (non-)publics au lieu de se cantonner à des quartiers et des populations-cibles, mais elle atteste également du souci que les projets sociaux ne constituent pas un à côté de l'activité de la Scène Nationale, mais qu'ils en soient au cœur. Il s'agit donc, sinon de faire coïncider, du moins de favoriser les porosités entre pratiques culturelles et pratiques populaires, et deux modes d'action sont possibles pour cela. L'ensemble de la programmation peut constituer en actes le projet social, par l'inclusion de pratiques artistiques dont la présence au sein des lieux culturels institutionnels n'était jusque là pas représentative de leur vigueur au sein de l'ensemble de la société. D'autre part, et cette modalité est très présente, le populisme peut passer par la mise en place de projets hors du théâtre, et qui impliquent non pas une population-cible spécifique mais l'ensemble de la ville. L'une et l'autre démarches recouvrent ce que Alice Blondel nomme le « populisme », sans que ce terme ne soit alourdi d'aucune connotation péjorative :

Le « populisme tend [...] à doter les cultures populaires d'une légitimité propre ou encore à les intégrer aux circuits et aux représentations de la culture légitime. Ce projet suppose une stratégie de réhabilitation des cultures populaires ou marginales. »²

Aux côtés du légitimisme, le second type de démarche développée dans les *Scènes Nationales* entend donc concilier la tactique intégrationniste – l'élargissement de l'accès mais non de la conception de la culture – avec une rupture esthétique plus radicale. Il s'agit en

¹ Jean Blaise, « Expériences institutionnelles et innovations », intervention prononcée dans le cadre du colloque *Politique culturelle – Une idée neuve en Europe*, organisé au Centre Georges Pompidou à Paris les 22, 23 et 24 janvier 1997.

² Alice Blondel, *op. cit.*, p. 293-294.

quelque sorte de reprendre cette fois la lignée du théâtre populaire héritée du contre-modèle de la fête rousseauiste, mais non de ses avatars révolutionnaires, puisqu'il s'agit d'unir l'ensemble de la communauté (à l'échelle de la ville en l'occurrence), au-delà de l'habituel clivage public/non-public de théâtre. Et la volonté d'ouverture porte à la fois sur la définition même de la culture, et sur l'extension du non-public à conquérir. En termes de logique territoriale et de catégorie sociale, ce ne sont donc pas les cités et leurs habitants qui sont visés, mais l'ensemble de la population, la Cité dans son ensemble, dans une stratégie d'union qui passe par une mise en présence concrète de l'artiste et de l'ensemble de la population dans l'espace public, et non dans le lieu spécifique du théâtre. En terme de pensée de la hiérarchie artiste/population, cette seconde démarche inverse la tendance qui voudrait que le premier soit le détenteur du bon goût et de la culture légitime et les impose à la seconde. Les Scènes Nationales et leurs différents partenaires entendent ainsi « créer des événements conçus pour être des facteurs de rassemblement de la population d'une ville dans son ensemble, selon une logique festive. Il faut alors sortir des murs du théâtre pour investir la ville, en mêlant des propositions culturelles nombreuses et variées pour intéresser tous les habitants. Ces opérations reposent sur l'idée que les artistes et les responsables d'établissements culturels doivent se nourrir de la vie et de la créativité d'une population dans sa diversité et non lui imposer des formes artistiques classiques. »¹ Il s'agit de projets dont l'ampleur dépasse le cadre d'un simple spectacle, mais dans lesquels la dimension – et la qualité – artistique demeurent une préoccupation prépondérante. Ainsi, l'immense projet de la compagnie de théâtre de rue Royal de Luxe autour du « mythe du géant » de 1993 à 2005² a été pour l'essentiel co-produit par le Volcan du Havre³. Le plus souvent, il s'agit de festivals pluridisciplinaires, au cours desquels la ville se trouve investie par les artistes, envahie de spectacles et d'installations. C'est le cas des *Allumées* de Nantes⁴, devenues les *Fin de Siècle*⁵, ou des *Inattendus de Juillet*, devenus *Folies*, à Maubeuge. La description de ce dernier festival par son directeur, Didier Fusilier, est éloquente :

« C'est le festival populaire par excellence, le rassemblement convivial de l'ensemble des forces vives de la ville pour l'organisation d'une vaste fête multidisciplinaire dont la base reste la métamorphose architecturale du centre urbain. Les *Inattendus* constituent le moment unique où convergent dans un

¹ Alice Blondel, *op. cit.*, p. 294.

² *Le Géant tombé du ciel* en 1993, *Les Chasseurs de girafe* en 2000, et *La visite du Sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps* en 2005. Chaque spectacle tournera dans de nombreuses villes de France et dans le monde entier pendant plusieurs années.

³ A l'exception de *La visite du Sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps*.

⁴ 1990-1995.

⁵ 1996-2000.

même but et sous la coordination du Manège les efforts des associations culturelles et sportives, associations de quartiers, foyers socio-culturels, commerçants, services techniques municipaux. »¹

De manière générale, les festivals sont considérés et valorisés en tant qu'espace-temps de rassemblement de la Cité dans son ensemble, mais aussi en tant qu'occasion d'une collaboration entre les différents services impliqués dans l'organisation. Mais ce rassemblement en actes et à tous les niveaux ne constitue pas l'unique raison d'être de ces festivals, et l'on retrouve ici encore la pluralité d'objectifs due à la pluralité d'acteurs impliqués dans le projet. Les fonctions culturelles et sociales se combinent entre elles et avec un impact économique non négligeable, comme le note cet extrait du rapport du Conseil Economique et Social de 1998 :

« Le CES estime qu'au-delà de leur impact sur le développement (nombre d'emplois créés, tourisme, accroissement et rentabilisation des équipements collectifs, création d'entreprises liées aux activités festivières) et sur le corps social (notoriété, entretien ou création d'une identité locale), les événements culturels, quels qu'ils soient, aident à la résorption de la fracture sociale. »²

Cette pratique d'un théâtre dans la Cité participe donc d'une volonté politique de réunir l'ensemble de la cité, en intégrant les populations défavorisées mais sans se limiter à elles. L'ambition du théâtre est en ce cas fonction du lieu où il est pratiqué, purement esthétique au sein de la Scène Nationale, sociale quand le lieu s'ouvre à la Cité, hors les murs. Si les différentes modalités d'action ne sont pas combinées – programmation de formes populaires au sein de la Scène Nationale, intégration du non-public social au public de la Scène Nationale – la mission sociale du théâtre risque de devenir de fait un sous-genre exilé au sens propre du terme, et pourrait servir à légitimer et déculpabiliser le repli sur des préoccupations esthétiques élitistes du théâtre tel qu'il se pratique dans son lieu institutionnel muré en sa tour d'ivoire. Le piège d'une ségrégation liée au public cible spécifique est évacué, mais au risque d'une ségrégation spatiale liée au lieu de diffusion du théâtre. L'accueil est en quelque sorte déplacé, externalisé pourrait-on dire, mais non évité. L'autre risque tient au fait que, si l'enjeu du théâtre dans la Cité, et notamment dans le cadre de festivals d'envergure, tient évidemment à son ambition³ de rassembler la communauté civique, il tient aussi au

¹ Le Manège, Scène Nationale de Maubeuge, rapport d'activités 1996 : « Pour un développement artistique et culturel facteur de réinsertion sociale ». Cité par Alice Blondel, *op. cit.*, p. 303.

² Rapport du CES de 1998, cité par Ali Habib, in « L'animation culturelle devient un moteur du développement local », *Le Monde*, 22 avril 1998.

³ Cette ambition ne débouche pas nécessairement sur une réalité. En témoigne un exemple cité par le Directeur de la Scène Nationale de Belfort Henri Taquet, concernant le FIMU, festival international de musique universitaire de Franche Comté organisé à Belfort. En effet, des études réalisées sur la composition sociologique du public de ce festival ont prouvé que, contrairement aux attentes des acteurs culturels, ce festival gratuit ne touchait pas du tout l'ensemble de la population, et que les nouveaux spectateurs n'étaient pas

développement économique du lieu où se déroule le festival et se teinte donc également d'enjeux électoralistes pour les acteurs politiques impliqués, même si les élus ou directeurs des affaires culturelles des collectivités territoriales impliquées sont souvent soucieux de faire primer – dans leur discours du moins – l'attention à la dimension et à la qualité artistiques, certifiant que « la finalité est toujours artistique, jamais sociale »¹, à tout le moins dans les projets en partenariat avec les établissements culturels². De même, les directeurs de Scènes Nationales sont de plus en plus incités à s'inscrire dans ce type de démarche par la baisse des subventions tout au long des années 1990.³ Le risque est d'ailleurs que ces projets, parce qu'ils masquent le manque global de moyens, comme le souligne le directeur de l'Espace Malraux, Scène Nationale de Chambéry :

« Nous ne cessons de tirer le signal d'alarme sur la stagnation des financements qui nous accule à des choix difficiles si nous voulons garder cette maison dynamique. Un seul exemple : on parle de sensibiliser les publics à la danse. [...] Très bien, mais savez-vous que nous n'avons tout simplement plus les moyens d'accueillir les grandes compagnies de danse ? [...] C'est la même chose en théâtre. C'est le cœur même de la vie de la maison, c'est-à-dire la programmation, qui va être touchée. On peut parler des heures, multiplier les réunions sur la sensibilisation des publics, sur la fracture sociale, mais s'il n'y a plus de spectacles ! »⁴

La troisième démarche pratiquée dans les *Scènes Nationales* vise précisément à concilier la mission et les financements sociaux à une ambition artistique, et à concilier la régénération de l'art et celle du public.

convertis durablement à la fréquentation d'autres équipements culturels. Source : Entretien téléphonique personnel avec Henri Taquet, 20 août 2007.

¹ Entretien de Alice Blondel avec le directeur des services culturels de la ville de Nantes, réalisé le 17 septembre 1998. Alice Blondel, *op. cit.*, p. 308.

² Le directeur des services culturels de Nantes souligne ainsi la différence avec « la démarche socio-culturelle, développée par exemple par Acoord [l'agence municipale pour la réalisation d'activités éducatives, sociales et culturelles] : pour eux peu importe la qualité, ce qui compte c'est qu'il se passe quelque chose dans le quartier, que les habitants se rassemblent. » *Idem*.

³ « Les subventions de fonctionnement accordées aux Scènes Nationales par le Ministère de la Culture qui s'élevaient à 231,7 Millions de francs en 1991, ont baissé à 224,6 MF en 1992 ; à 220,3 MF en 1993 ; à 215,4 MF en 1994 ; à 212 MF en 1998. A partir de 1998, le budget du spectacle vivant a de nouveau augmenté et les subventions accordées aux Scènes Nationales atteignent en 1999 219 MF. La progression est confirmée dans le budget 2000. » Alice Blondel, *op. cit.*, p. 304, note 46. Source : Rapports du Sénat sur les projets de loi de finances pour la culture. Nous n'avons pas pu trouver les chiffres précis concernant les Scènes Nationales dans les rapports ultérieurs du Sénat, et ne pouvons établir de comparaison précise avec la période 2000-2007. Il semble pourtant que les choses aient empiré, depuis 2002 notamment. Nous renvoyons donc ici aux inquiétudes portées par la Lettre ouverte du monde du spectacle vivant aux candidats à l'élection présidentielle, intitulée « Pour une République artistique et culturelle », et publiée en mars 2007, signée par quarante metteurs en scène et directeurs de lieux, notamment de Scènes Nationales. Source : <http://www.aidh.org/txtref/2007/elect-arts.htm>

⁴ Dominique Jambon, « Projet culturel. Septembre 96/juin 99 ». Cité par Alice Blondel, *ibid.*, p. 306.

iii. *Le révolutionnarisme culturel : le social comme instrument de régénération du théâtre.*

« Le révolutionnarisme culturel, enfin, veut agir sur la création elle-même, et non seulement sur sa diffusion et son commentaire, pour "transformer les formes de la production des œuvres jusqu'à instaurer un champ d'interactions sociales et symboliques où la frontière entre une culture d'élite et une culture partagée par tous s'abolirait. " ¹ »²

La démarche consiste comme dans le légitimisme à s'adresser à une population-cible, mais cette fois en la faisant participer activement à un travail de création. Comme dans le populisme, l'enjeu primordial consiste à renouer une relation directe entre l'art et un groupe d'individus donné, mais avec un déplacement de l'œuvre d'art vers la pratique artistique et les artistes. Le médiateur (services des relations publiques des structures culturelles et travailleurs sociaux) sert véritablement de trait d'union entre ces deux groupes qui poursuivent des objectifs différents mais qui les remettent dans une certaine mesure sur un pied d'égalité. Les populations-cibles sont censées trouver un « enrichissement personnel »³, tandis que l'artiste peut « régénérer »⁴ sa pratique et son art par cette relation avec une population nouvelle. L'on retrouve ici l'idée d'un « heureux malentendu », ou plus exactement ici l'idée d'une compatibilité d'objectifs distincts selon les acteurs impliqués dans le projet, et qui, loin d'être conçue comme un problème, lui confère au contraire une légitimité accrue, puisque le sauvetage social de la population-cible, toujours incertain, est envisagé comme un « bienfait collatéral » éventuel du sauvetage esthétique de l'artiste. De fait, le caractère très minoritaire du public de théâtre est vécu par certains artistes et directeurs de lieux comme un mal qui attaque non seulement la légitimité du financement public du théâtre, mais sa qualité artistique elle-même :

« Si les gens ne vont pas au théâtre, ce n'est pas très grave pour eux. C'est beaucoup plus grave pour le théâtre que pour eux. Un art qui touche 10% des gens est un art mutilé, qui se mutilé lui-même car ce sont les mêmes qui parlent aux mêmes. Donc c'est dans cette volonté de régénérer un peu l'acte artistique et le théâtre notamment, que, pour nous, il est essentiel qu'il puisse rencontrer à terme l'ensemble des citoyens d'un territoire. C'est pour le théâtre lui-même, pas pour les gens. Si les gens allaient mal sans aller au théâtre; ils iraient. Donc c'est davantage pour le théâtre que c'est tragique, cette impression des mêmes qui parlent aux mêmes. »⁵

¹ J.-C. Passeron, *Le Raisonnement sociologique, op. cit.*, pp. 293-294.

² Alice Blondel, *op. cit.*, p. 293.

³ *Ibid.*, p. 294.

⁴ *Idem.*

⁵ Georges Buisson, directeur de la Scène Nationale de Sénart, entretien avec Alice Blondel, le 7 février 1996.

L'idée d'une conjonction d'intérêts différents, et surtout du respect de la spécificité de la mission sociale dévolue à l'art, fait l'objet d'un consensus chez les directeurs d'établissements culturels et chez les artistes à la fin des années 1990. Tous insistent sur « les dangers des actions éducatives, des animations socio-culturelles, des actions sociales menées par des équipes d'animateurs hors de la présence réelle des artistes directement impliqués dans les créations »¹, ainsi que sur les « les manques des artistes livrés à eux-mêmes pour mener ces actions »², qualifiés de « mercenaires missionnés pour mener ces actions sans être directement impliqués dans la vie artistique de l'établissement qui les salarie »³. Le Syndecac insiste ainsi sur la « mission sociale à mener en tant qu'artistes travaillant au sein d'un service public », et sur le fait que « c'est bien en tant qu'artistes et non en tant que spécialistes de l'action sociale [qu'ils doivent] mener cette action. »⁴ Les établissements culturels revendiquent donc leur caractère de non-spécialiste, et témoignent d'une certaine distance avec « le but »⁵ qui serait de « réduire la fracture sociale, les inégalités, les machins, ce qu'on a vu partout »⁶, insistant davantage sur la modalité artistique. Ainsi, les projets culturels de quartiers de P. Douste-Blazy sont parrainés « par un artiste de renommée au moins nationale. »⁷ Cette insistance sur la finalité artistique est également destinée à parer une critique souvent adressée aux acteurs culturels de ce type de projet, comme le souligne le directeur de la Scène Nationale de Belfort Henri Taquet, en 1996, qui pointe le risque de l'instrumentalisation opportuniste des artistes et leur culpabilisation par les pouvoirs publics :

« Aujourd'hui, les politiques nous font le coup de la fracture sociale, alors que les gens qui font de l'action culturelle en région sont depuis des années ignorés ou traités par le mépris. Qu'est-ce qu'ils veulent ? Qu'on aille arrondir les angles, poser du Tricostérol sur la fracture ? Qu'on dise aux gens : oubliez qu'il y a du chômage, faites comme si nous vivions dans une société ludique, épanouissante et sensible ? Nous ne sommes pas des camoufleurs ! Si c'est le théâtre qui peut combler la fracture sociale, alors je ne comprends plus rien à la réalité économique ! Si la majorité des gens ne sont pas en demande d'art, ce n'est pas la faute des artistes. Le discours sur la fracture sociale qui tente de nous culpabiliser n'a aucun intérêt, ni pour le public, ni pour les artistes. Le problème n'est évidemment pas là. Ça ira mieux dans les banlieues quand il y aura moins de chômage. Les actions médiatisées peuvent servir à camoufler le mal de vivre, mais ce n'est que de la frime.

Question : Croyez-vous à une responsabilité sociale du théâtre ?

¹ Assemblée générale ordinaire du Syndecac des 22 et 23 juin 1998, compte rendu : « Pour une nouvelle organisation de la création et de la circulation des œuvres », *La Lettre du Syndecac*, n°8, nov. 1998. Cité par Alice Blondel, *op. cit.*, p. 300.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ Administrateur du Manège, Scène Nationale de Maubeuge, entretien avec Alice Blondel. Cité par A. Blondel, *op. cit.*, p. 304.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

La première question, pour un directeur de théâtre public, ce n'est pas " comment remplir une salle ? ", c'est " pleine de qui ? " Comment atteindre la diversité sociale ? [...] Comment renvoyer à la société l'argent qu'elle nous donne pour porter le théâtre partout ? [...] Une action culturelle n'a de sens que si elle part des projets artistiques et pas de soi-disant " besoins du public". La proposition artistique doit être première. C'est à partir de là que la rencontre peut éventuellement se produire. L'action culturelle, c'est une façon particulière de décliner un projet artistique. Il n'y a pas d'action culturelle authentique sans artistes. Sinon, on fait de l'animation, ce qui n'a rien à voir. »¹

La revendication d'une mission de service public et d'une légitimation des subventions va de pair avec une double inquiétude, chez le directeur de la Scène Nationale de Belfort, face au risque que l'art, les artistes et les théâtres soient jugés à l'aune d'une mission impossible, et d'autre part, qu'ils soient instrumentalisés par le pouvoir politique, et lui permette d'acheter une paix sociale. Ce dernier point témoigne de l'ambiguïté fondamentale qui se trouve au cœur du théâtre de refondation de la communauté théâtrale et politique. Les artistes et les établissements culturels entendent œuvrer à ressouder l'ensemble de la communauté civique par le théâtre, mais ils refusent de servir de caution politique, et entendent conserver au théâtre une fonction non seulement sociale mais aussi critique. Ils sont donc en quelque sorte écartelés entre les deux régimes de justification propres à la cité du théâtre politique œcuménique et à la cité du théâtre de lutte politique. Les directeurs de lieux, comme les artistes, ne veulent pas se substituer à l'action politique, ni la compenser, comme en témoigne ce propos du directeur du CDN d'Aubervilliers en 1998. S'opposant explicitement aux propos de la Ministre de la Culture de l'époque, Didier Bezace affirme ainsi que « ce n'est pas la politique qui doit compter sur le théâtre, mais le théâtre qui ne peut être beau, fort, que s'il y a une bonne politique culturelle. »²

Conclusion. Neutraliser la contradiction des fins par une démultiplication de moyens contradictoires.

Les différentes modalités d'articulation entre la mission sociale et la mission artistique au sein des Scènes Nationales butent donc sur des difficultés diverses, qui toutes tournent autour de leur ambition de concilier les contraires, exigence artistique et pratique populaire, fonction de rassemblement et dimension critique, affirmation de l'autofinalité de l'art et de sa fonction sociale, ciblage des populations défavorisées dans les banlieues et les

¹ Henri Taquet, entretien avec René Solis et Jean-Pierre Thibaudat, « Les bonnes intentions et les vraies limites de la politique culturelle dans les quartiers », *Libération*, 20-21 avril 1996. La position de Henri Taquet est demeurée la même en 2007, comme en a témoigné son intervention sur « L'engagement du Théâtre du Granit » dans le cadre du Colloque *Théâtres Politiques*, le 05 avril 2007 à Besançon.

² Didier Bezace, propos recueillis par Fabienne Pascaud, *Télérama* n°2547, 4 novembre 1998. Cité par Alice Blondel, *op. cit.*, p. 309.

cités notamment, et ouverture sur l'ensemble de la population de la Cité, prise en compte de l'échelle locale et nationale. L'enjeu territorial paraît de fait déterminant dans cette tentative aussi noble que difficile. D'ailleurs, les Scènes Nationales regroupent des établissements qui se situaient auparavant dans des villes de tailles diverses et depuis les années 1990, les Scènes Nationales nouvellement construites l'ont été dans des lieux où l'aménagement culturel du territoire demeurait à poursuivre, « soit dans des villes assez importantes où il n'y [avait] pas de structures publiques culturelles suffisantes (Brest, Gap, Châteauroux), soit dans des espaces de "désert culturel" (Aubusson) [...] ou alors, le label [a été] attribué à des établissements dont le projet [était] particulièrement pertinent dans le cadre d'une mission de service public (Loos-en-Gohelle.) »¹ Et cette préoccupation d'articuler la mission sociale et artistique est plus encore au cœur de nouveaux lieux, qui se développent à partir des années 1970, dans un premier temps en marge de – et contre – l'institution, avant d'être intégrés par elle au cours des années 1990, et qui tentent de concilier avant-garde artistique et avant-garde sociale, oeuvrant à redéfinir en actes les contours géographiques et conceptuels du « théâtre politique. »

4. Les « nouveaux territoires » esthétiques et politiques de l'art.

« C'est un endroit triste comme une ancienne usine de roulements à billes et gai comme un lieu où se nouent des rencontres. Il abrite un projet ambitieux : les noces de la création la plus contemporaine et des problèmes sociaux les plus aigus. Un projet qui demeure fragile, comme les gestes des artistes s'aventurant hors de l'institution culturelle. Tous ces petits éclats d'utopie rayonnent d'une forte intensité, mais, à l'image du bâtiment à peine rénové, rien n'est spectaculaire aux *Laboratoires d'Aubervilliers*, une friche industrielle investie depuis quatre ans par le chorégraphe F. Verret. [...] A la fin de 1995, quand F. Verret aménage cette friche, il est un chorégraphe reconnu. Plutôt que de prendre la tête d'une institution conventionnelle, cet artiste qui vient de faire la grève de la faim pour la Bosnie avec A. Mnouchkine à la Cartoucherie de Vincennes, opte pour un engagement de terrain. "Il y a de l'insupportable à vivre ce que l'on vit, en certains endroits et dans certains moments. Nous éprouvons le besoin premier, pulsionnel, de tenter d'inventer autre chose que l'acceptation fataliste de ce mal-être. Un artiste n'a pas moins de raison qu'un autre de tenter d'inventer un rapport à cette réalité. " »²

La question de la responsabilité de l'artiste face au « mal-être » social est au cœur du propos du chorégraphe François Verret, et ici encore elle est posée en des termes ambigus, oscillant entre morale et politique. Le fait que François Verret ait participé à la grève de la faim atteste de sa proximité avec les artistes Ariane Mnouchkine et Olivier Py non seulement sur la question de la Bosnie mais sur celle des modalités de l'engagement, et atteste donc aussi,

¹ Claire Rondepierre, *op. cit.*, p. 113.

² Catherine Bédarida, « Les noces de l'art et de l'insertion sociale aux Laboratoires d'Aubervilliers », *Le Monde*, 15 juin 1999. Cité par Alice Blondel, *op. cit.*, p. 299.

plus fondamentalement, de sa proximité avec l'idéal rassembleur à l'œuvre dans la cité du théâtre politique œcuménique. Mais la différence entre les deux cités dans la mise en pratique de cet idéal est soulignée dans l'article. L'engagement se manifeste non pas en dehors des spectacles, ni de manière ponctuelle, mais passe par l'intégration concrète du lieu théâtral au tissu urbain et par le développement d'une pratique artistique en prise directe avec l'environnement urbain et la population locale. L'installation des *Laboratoires d'Aubervilliers* dans une ancienne usine de métallurgie fine située dans le quartier Vilette-Quatre Chemins à Aubervilliers, une « friche industrielle », est ainsi qualifiée par la journaliste d'« utopie », en raison du choix de métamorphoser un lieu industriel en lieu culturel, ainsi que de l'identité du quartier dans lequel se situent de ce fait les Laboratoires, mais aussi parce que l'installation se fait « hors de l'institution culturelle ». Cette précision de la journaliste est d'autant plus intéressante qu'elle est erronée, puisque ce « geste » de l'artiste est en réalité avant-tout celui de la municipalité communiste d'Aubervilliers, comme l'indique l'historique des Laboratoires décrit sur le site officiel du lieu :

« En 1994, à l'invitation de la ville d'Aubervilliers et de son maire Jack Ralite, le chorégraphe français François Verret, entouré d'un groupe d'artistes, décide d'investir cet espace pour en faire un lieu de création artistique et d'échanges transdisciplinaires, ouvert de manière volontariste sur la ville, son histoire et ses habitants. ¹

Il ne s'agit donc pas en l'occurrence d'une impulsion des artistes, qui n'ont fait qu'accepter une proposition émanant des pouvoirs publics locaux. De manière plus générale, les friches et autres « nouveaux territoires de l'art » peuvent émaner de plusieurs instances : artistes, pouvoirs publics locaux, tutelles culturelles. Si leur naissance est ancienne, et date des années 1970, ces lieux qui entendent renouveler le rapport entre art et population, art et ville, production et réception des spectacles, et le rapport entre art et art de vivre, se sont fortement développés depuis le milieu des années 1990, dans un objectif renouvelé, désormais moins contestataire qu'intégrationniste. Et ce mouvement ne se situe pas en marge de l'institution culturelle officielle, en ce qu'il affecte aussi la définition que cette dernière peut se faire de soi-même et de sa fonction politique :

« Ces pratiques artistiques ne sont pas à prendre comme un simple complément au système artistique professionnel institué, un ailleurs innovant qui aurait comme fonction de régénérer le domaine institué. Les pratiques artistiques dont nous parlons se définissent désormais bien moins comme des marges alternatives et radicales [...] que comme processus et projet revendiquant leurs propres natures

¹ Source : <http://www.leslaboratoires.org/>

artistiques et professionnelles. Ce qui est en cause c'est la redéfinition du périmètre d'intérêt public de la notion de champ artistique [...]. »¹

Cette effervescence, de même que cette évolution de l'objectif initial de ces lieux autrefois dits « alternatifs » est attestée par la commande d'un rapport faite en octobre 2000 à Fabrice Lextrait², par Michel Duffour.³ Le Secrétaire d'Etat à la décentralisation culturelle justifie cette commande par le constat d'un « foisonnement de projets posant de manière originale et singulière la question des conditions de production et donc de réception de l'acte artistique »⁴, et l'impact de ces métamorphoses esthétiques sur les enjeux de démocratisation est explicité dans le titre même du rapport, qui s'intitulera de fait *Une nouvelle époque de l'action culturelle*. Et, au-delà du foisonnement d'expériences uniques, les fondements communs auxquels aboutit l'étude sont tout d'abord des « fondements politiques »⁵, l'adjectif prenant cependant une acception paradoxale, puisqu'il s'agit d'œuvrer contre les deux maux contemporains que seraient la « dépolitisation » et la « marchandisation », sans pour autant produire un discours critique.

a. Une réponse à la dépolitisation de la société et de l'art ? Les lieux alternatifs, de la contestation à la refondation de la communauté.

Ce que l'on appelle parfois, faute de mieux, les « lieux intermédiaires », paraît difficilement qualifiable du fait de l'extrême diversité des expériences. Pourtant certains mots clés reviennent comme des leitmotiv pour décrire ces lieux et pratiques artistiques : circulation, décroisement, hybridation, chantier, échange, défrichage, décentrement... Les points communs se résument en fait à la volonté d'une double ouverture de l'art, le lieu servant de point de rencontre et d'échange entre différentes disciplines et entre les artistes et le public, associé dès l'origine de la création. Celle-ci n'est donc plus donnée à voir comme un produit fini mais comme un processus en cours, ce qui met l'accent sur la notion de travail de l'artiste plus que sur son génie. Dans ses conclusions, F. Lextrait pose comme hypothèse

¹ Philippe Henry, « Nouvelles pratiques artistiques et développement culturel : simple aménagement ou réelle mutation ? », *Théâtre / Public*, janvier - février 2001. Cité par Fabrice Lextrait, p. 184.

² Ancien administrateur de la friche La Belle de Mai à Marseille.

³ Nous n'entrerons pas ici dans le détail de la polémique à laquelle a donné lieu cet ouvrage, qui, quoique émanant des plus hautes instances institutionnelles nous paraît décrire de manière juste des pratiques aux frontières de l'institution. Il s'agit par ailleurs du seul ouvrage synthétique sur la question. Pour plus de détails sur le débat, l'on pourra consulter Alix de Morant et Valérie de Saint-Do, « Babelisme consensuel » ou les stars de l'œcuménisme », *Cassandre* n°46, mars-avril 2002, pp. 6-7.

⁴ Lettre de Michel Duffour à Fabrice Lextrait, 17 octobre 2000. Fabrice Lextrait, avec le concours de Marie Van Hamme et Gwénaëlle Groussard, *Une nouvelle époque de l'action culturelle, Friches, fabriques, lieux, expériences...*, Rapport à Michel Duffour, secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle, La Documentation Française, 2001, p. 5.

⁵ *Ibid.*, p. 183.

d'explication du développement des lieux dits intermédiaires de diffusion et de pratique culturelle le sentiment éprouvé par un grand nombre d'artistes d'une inadéquation entre leur projet et les structures culturelles existantes :

«Le phénomène [de développement des lieux alternatifs] qui a commencé en France dans les années 1980 s'est prodigieusement accéléré dans les cinq dernières années [soit de 1995 à 2000]. Les raisons de cette accélération sont nombreuses, mais elles croisent toutes une réalité incontournable : Si des artistes, des publics, des opérateurs, des décideurs politiques et institutionnels ont décidé de s'engager dans ces expériences, c'est parce qu'ils ne trouvaient pas dans les lieux et les pratiques institués la possibilité d'inventer de nouvelles aventures. »¹

Ce mouvement serait en fait à entendre comme une réponse double, à la fois à la situation politique et sociale et à l'état de l'institution culturelle, les deux évolutions étant comprises par les acteurs du mouvement comme interdépendantes. Pour Fabrice Lextrait, « les ressorts de cette évolution du paysage culturel sont éminemment politiques. »² Et plus exactement, le rapport voit dans cette évolution la volonté de compenser la désagrégation des structures collectives, les nouveaux lieux culturels venant en quelque sorte prendre le relais social des « corps intermédiaires » en déshérence :

« Cette aspiration à plus de collectivité a été prise en charge dans les années 1950 par les grandes structures communautaires, notamment l'Eglise, le Parti Communiste, mais aussi la famille au sens large. On préparait les groupes à aimer le socioculturel. Aujourd'hui, le processus d'individualisation a été poussé son terme, et, alors que cette aspiration rejaillit, la question est de savoir comment l'aborder, la traiter, d'autant que l'on part d'une culture de l'individualisme très forte. En parallèle de la consommation, les gens ont une demande communautaire. Cela se traduit très concrètement par la demande de spectacle vivant, l'évolution des pratiques amateur. »³

Les anciennes « structures » qu'étaient le Parti Communiste, l'Eglise ou la famille sont rappelées par F. Lextrait non pas en tant que vecteurs d'idéologies – et en l'occurrence d'idéologies concurrentes et en conflit les unes avec les autres – mais en tant qu'espaces de socialisation, « structures communautaires ». La filiation entre les nouvelles structures et les anciennes se fait donc non pas sur leur orientation idéologique, mais sur leur caractère commun, qui les unit les unes aux autres, et qui tient précisément à leur caractère « communautaire ». Le champ lexical de la communauté sert ici à décrire le besoin d'appartenance des individus à une entité qui les unisse à d'autres. La prise en compte de ce besoin, de cette « demande communautaire » dans une société de plus en plus individualisée,

¹ *Ibid*, pp. 183-184.

² *Ibid.*, p. 184.

³ Alain Lipietz, député européen, entretien de janvier 2001.

au sein des nouveaux lieux de l'action culturelle, est très intéressante dans la mesure où avant même d'être formulée, la critique à l'égard de l'individualisme est en quelque sorte transmuée en mise en œuvre d'une communauté en actes. La synthèse du rapport postule que les expériences menées dans les lieux intermédiaires ont également en commun d'être pensées comme une réponse « à la marchandisation de l'art, à la patrimonialisation des arts vivants et des arts visuels »¹ et de ce que l'on nomme de plus en plus depuis les années 1990 les industries culturelles, mais aussi, plus largement, contre les méfaits de la société de consommation. Ces expériences constituent ainsi en acte « des alternatives aux modèles dominants de diffusion culturelle qui s'imposent dans le cadre de la mondialisation et de la dépolitisation de nos sociétés »², et le secteur culturel fonctionne alors comme métonymie de la remise en cause du processus global de marchandisation plus global. Cette précision nous éclaire sur le sens que revêt le terme politique dans ces projets : il s'agit du vivre ensemble, de la vie de la Cité considérée comme communauté d'êtres humains, en référence à la mythique Cité athénienne.

Le qualificatif « politique » ne désigne donc pas une pratique théâtrale contestataire, contrairement à l'origine du projet des lieux culturels alternatifs des années 1970. Parce que le projet critique fait défaut, parce que l'alternative révolutionnaire n'est plus pensée comme un horizon possible et pensable, ces nouveaux territoires de l'action culturelle « ne constituent pas des modèles alternatifs globaux, mais des expérimentations locales pouvant permettre des transferts de "bonnes pratiques" d'un territoire à l'autre. La contextualisation est sans doute la valeur de ces projets qui ne cherchent pas à imposer une vision du monde (culturelle pour partie), mais à susciter d'autres propositions complémentaires, parfois contradictoires avec elles-mêmes. »³ Ils sont conçus moins comme les vecteurs d'un discours critique global et construit sur la société que comme des alternatives en acte, dans un « espace où " les paroles qui portent ont remplacé les porte-parole" »⁴ et où « de nouvelles figures de l'artiste, de l'intellectuel, du citoyen sont à l'œuvre dans ces "espaces interstitiels" »⁵ de la société. " Puisqu'on ne peut plus poser des bombes, on pose des problèmes. L'artiste est dans la mêlée, comme au rugby. Un jeu de combat offensif nécessitant solidarité, [...] force, générosité, débordement, rudesse, un jeu individuel dans le collectif ".⁶ »⁷ Ce déplacement du niveau conceptuel – et idéologique – vers une démarche

¹ Fabrice Lextrait, *op. cit.*, p. 184.

² *Ibid.*, p. 186.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 184.

⁵ Formule de Laurence Roulleau-Berger, *Le travail en friche*, Paris, L'Harmattan, 1998. Citée par F. Lextrait, *ibid.*, p. 185.

⁶ Bernard Lubat, entretien avec F. Lextrait. Cité par F. Lextrait, *idem.*

⁷ F. Lextrait, *idem.*

essentiellement pragmatique s'explique par le fait que les différents auteurs et acteurs de ces projets sont le plus souvent eux-même dépolitisés :

« Dans une société qui se dépolitise, notamment en rejetant toute forme d'idéologie, tous les acteurs culturels et sociaux [...] ne maîtrisent pas les fondements politiques du débat sur le rôle de l'intervention publique. Naissent ainsi toutes les formes de contradictions internes, souvent inconscientes, qui brouillent les possibilités de repères et de lecture. »¹

Il ne s'agit donc plus de changer le monde, et le théâtre est pensé comme un outil qui, selon son mode et son lieu de pratique, peut aider à re-souder ce(ux) que la société dés-unit, et peut refonder le vivre ensemble. La cité de refondation de la communauté théâtrale et politique, particulièrement au sein des « lieux intermédiaires », rénove ainsi la fonction d'hétérotopie² du théâtre. Ils fonctionnent bien comme les « lieux effectifs [décrits par Foucault], [...] dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. »³ Ces espaces interstitiels se situent à la fois dans et hors de la Cité, et « face à la dépolitisation de nos sociétés, les mobilisations artistiques et civiques se conjuguent de façon spécifique autour de chaque expérience afin de refuser un certain fatalisme et de construire un espace politique où l'art est interrogé dans sa capacité à reproduire du lien social et à rénover la cité. »⁴ C'est donc essentiellement dans leur dimension concrète et spatiale que ces lieux doivent être envisagés et leur action évaluée.

b. L'inscription du lieu culturel dans la cité : *agora* ou forteresse ?

Sur le plan artistique, les lieux intermédiaires se placent sous le signe de l'ouverture, du métissage, de l'échange, cette volonté s'imbriquant avec celle de s'ouvrir à la population environnante. Le pivot de l'articulation entre les artistes et la population est donc le lieu culturel lui-même, et ce lieu est censé être ouvert sur la Cité, sur son histoire et sur son espace. Les lieux intermédiaires font en effet souvent revivre des bâtiments industriels, militaires ou religieux inoccupés, évidés de leur ancienne fonction mais non de leur mémoire

⁷ *Idem.*

¹ *Ibid.*, p. 193.

² Voir supra, Partie I, chapitre 4., 1., b., vi.

³ Michel Foucault, *Dits et écrits 1984*, « Des espaces autres », conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49.

⁴ Fabrice Lextrait, *op. cit.*, p. 184.

et de leur charge symbolique et mémorielle – usines, hangars, casernes et bâtiments militaires, couvents... La notion de friche associe donc passé et futur, destruction et reconstruction, incorporant le présent à un processus de transformation. D'un point de vue temporel, c'est donc le principe d'ouverture qui prédomine, ainsi que la possibilité de réunir une communauté atomisée, voire divisée, par le travail autour d'une histoire réelle, et la transfigurer en une mémoire commune. La présence de l'art n'est plus éphémère, elle vient donner une seconde vie – peut-être censée rédimmer la première – aux lieux symboliques associés à l'exploitation des classes laborieuses urbaines. De même la localisation géographique de ces lieux est toujours significative de la volonté d'intégrer l'art à la ville, et à la vie de ses habitants, ainsi que de la volonté de refonder la communauté, notamment par le biais d'un « rééquilibrage entre ce qui est appelé dans le sens commun le centre et la périphérie (Paris/province, centre historique/quartier)... »¹ Parce que « la ville a peut-être remplacé l'entreprise comme théâtre du conflit social »², ou en tout cas constitue une scène qui le prolonge et le redouble, toute volonté de répondre à ce conflit doit prendre en compte ses « fondements territoriaux »³, qu'il s'agisse de le résorber ou de l'accentuer. Car les friches culturelles ne procèdent pas toutes aujourd'hui de la volonté de rassembler. L'idéal contestataire n'a pas totalement disparu, et c'est le cas pour les lieux squattés par des artistes et des marginaux, qui conçoivent l'art aussi et parfois surtout comme art de vivre.

« L'occupation, souvent illégale, des bâtiments, manifeste l'expression d'un refus citoyen de la spécialisation des centres villes autour des fonctions commerciales et de services, déportant toute l'activité et tout l'habitat populaires vers les franges urbaines, ou dans le faubourg. En affirmant le caractère public d'un centre ville, par exemple dans le cadre d'une opération de réhabilitation, la mobilisation des habitants et des artistes prend une valeur politique forte [...]. »⁴

Il semble toutefois que le mouvement général soit à l'institutionnalisation, tant pour des raisons de viabilité que parce que la reconnaissance de la légitimité artistique du projet constitue aujourd'hui le meilleur garant contre la voracité des promoteurs immobiliers. Mais, qu'il s'agisse d'une friche squattée ou d'un projet culturel institutionnel, les lieux intermédiaires sont d'une certaine manière d'emblée des lieux de résistance, puisqu'il « y a souvent une lutte urbaine autour de ces lieux, des tensions politiques liées à la manière dont la ville se construit et se déconstruit. »⁵ Cette lutte est en réalité celle contre la privatisation de l'espace public, et l'on retrouve ici la problématique qui se trouve au cœur de la cité du

¹ *Ibid.*, p. 186.

² Karine Vonna, *Mouvement*, 1^{er} trimestre 2000. Citée par F. Lextrait, *ibid.*, p. 187.

³ F. Lextrait, *idem*.

⁴ *Ibid.*, p. 188.

⁵ Fabrice Ruffin, « La mise en culture des friches industrielles-Tract/Kreutzberg 1979 », rapport au Ministère de l'Équipement, 1998. Cité par F. Lextrait, *idem*.

théâtre politique œcuménique, mais une fois encore, formulée et manifestée de manière beaucoup plus concrète et plus pragmatique. L'espace public désigne ici une entité politique « géographique » si l'on peut dire, liée au fait de vivre tous ensemble très concrètement, au sein du même espace, sans que celui-ci soit confisqué par quelques uns. Mais ce vivre ensemble ne dépend évidemment pas uniquement de conditions spatiales, et les lieux intermédiaires doivent affronter un obstacle plus profond que les promoteurs immobiliers. Parce que la « communauté » citoyenne est si divisée, et le vivre ensemble si délité, que les conditions minimales à la vie ensemble ne sont plus réunies, les lieux doivent parfois s'apparenter, de manière transitoire en tout cas, à des forteresses cernées de murs réels redoublés de murailles symboliques. F. L'extrait insiste d'ailleurs sur la difficulté d'insertion dans l'environnement immédiat éprouvée par l'équipe de la friche *La Belle de Mai*, et sur le rapport *a priori* conflictuel des habitants au lieu réhabilité et à ses occupants :

« La reprise d'une friche peut provoquer une augmentation de la délinquance. Bien entendu, il y a dans nos établissements des incidents nombreux qui sont autant de signes de la crise sociale. On arrache le sac de l'adjointe au maire lors de sa première visite. Une rixe éclate entre communautés après trois ans de paix sociale apparente très forte. Les tentatives de pénétration sont multiples dans un site contenant de nombreux ordinateurs, instruments de musique, appareils vidéo etc. et au cœur d'une ville où le taux de chômage monte à 20% et dépasse 50% voire 60% dans certains quartiers... S'occuper d'un site, le revitaliser, en faire un espace culturel ne fait pas baisser le taux de délinquance dans le quartier, au contraire. [...] Mais nous espérons que passée la recrudescence de la criminalité, la situation se stabilisera. »¹

L'ambition réconciliatrice se heurte donc parfois – souvent ? – à la réalité de la ségrégation sociale et spatiale. De ce fait, c'est sur le mode de la conquête que cette insertion peut avoir lieu, et non comme une évidence liée à la préexistence des locaux à leur nouvelle mission artistique et politique. C'est dans cette mesure que « la Friche, initialement non-connectée à la ville, est devenue un lieu de fréquentation finalement relativement bien accepté dans les quartiers en difficulté et par les publics. »² Encore faut-il insister sur la diversité des lieux, liée à leur degré d'intégration au système culturel majoritaire, qui dépend de l'identité de leur instigateur (squatters, élus locaux ou artiste), de la provenance de leur subvention (municipale ou étatique, au titre des politiques culturelles ou des politiques sociales), mais aussi de la spécificité des choix opérés au niveau local par les artistes comme par les pouvoirs publics. C'est dans cette mesure que la politique de collaboration mise en place par les pouvoirs publics locaux en collaboration avec les artistes et les structures culturelles nous

¹ Fabrice L'extrait, « Espaces culturels urbains et sécurité urbaine. Agora ou forteresse ? », *Compte-rendu de la Rencontre Internationale de La Villette*, 1996.

² *Idem.*

paraissent exemplaires des ambitions croisées des nouveaux territoires de l'action culturelle et du volet culturel de la politique de la ville.

c. Etude de cas : Les lieux intermédiaires et la politique de la ville à Lyon.

Nous avons fait le choix de détailler l'exemple lyonnais pour une première raison pragmatique, parce que notre parcours d'enseignante à l'Université de Lyon nous a permis de bien connaître certains des artistes et des structures culturelles de cette ville.¹ Mais il existe aussi une autre raison, plus théorique, qui tient au fait que cette ville constitue une sorte d'exemple-type – non pas en ce qu'il est généralisé, mais en ce qu'il est particulièrement réussi – de l'articulation des missions artistiques et sociales du théâtre « au sein de nouveaux territoires de l'art »², subventionnées à la fois au titre des politiques culturelles et sociales dans le cadre de financements croisés politique de la ville / politique culturelle à l'échelle de l'Etat, de la région, de l'agglomération et de la municipalité.

i. La spécificité du volet culturel de la politique de la ville lyonnaise.

Depuis que la politique de la ville existe, la ville de Lyon et la région ont toujours particulièrement développé son volet culturel. Ainsi l'étude réalisée en 2003 par l'Observatoire des Politiques Culturelles en partenariat avec le ministère de la Culture et de la Communication et la Délégation Interministérielle à la Ville (DIV), met en exergue « la charte de coopération culturelle lyonnaise, signée entre les collectivités (Etat, région, ville de Lyon) et l'ensemble des institutions culturelles »³, qui fournit selon ses auteurs l'exemple « d'une stratégie innovante en termes d'action publique »⁴. De ce fait, les différents acteurs impliqués ont anticipé les conséquences du passage aux CUCS, qui a dans beaucoup de villes équivalu à une perte de vitesse des projets culturels financés en tant que tels par les budgets sociaux. La charte de coopération culturelle lyonnaise a ainsi pour objectif explicite d'« impulser des politiques culturelles et artistiques favorisant le développement local »⁵,

¹ Dans le cadre de l'enseignement, nous avons plusieurs fois collaboré avec les Subsistances et le Nouveau Théâtre du 8^{ème} pour un CM de Licence 3 Approche Sociologique du Théâtre. Nous avons également collaboré avec Géraldine Bénichou et Sylvain Bolle-Redda, du Théâtre du Grabuge, ainsi qu'avec la compagnie La Hors De, dans le cadre d'un Grand Atelier de Dramaturgie pour des étudiants de Licence 3.

² Cette expression est explicitement mentionnée sur le site de la politique de la ville Lyon :

http://www.polville.lyon.fr/polville/sections/fr/les_thematiques/culture/les_friches

³ Claude Brévan et Martine Marigeaud, « Préface », in Philippe Chaudoir et Jacques de Maillard (directeurs scientifiques), *Culture et politique de la ville*, L'Aube, 2004, p. 7.

⁴ *Idem.*

⁵ Source :

http://www.polville.lyon.fr/polville/sections/fr/les_thematiques/culture/la_charte_de_coopera_1/la_charte_de_coopera/presentation/

l'Etat, la région et la ville de Lyon « encadr[a]nt ainsi le réseau des grandes institutions culturelles lyonnaises dans leurs actions en direction des habitants de la ville et plus particulièrement de ceux des quartiers considérés comme prioritaires. »¹

Le but général étant de garantir « le droit d'accès de chacun à la culture et à l'art et le développement de projets en direction des personnes les plus en difficulté »², la politique de la ville croise deux types de logique, l'une centrée sur des territoires spécifiques prioritaires, et l'autre sur des thèmes prioritaires à l'échelle de la ville, qui sont au nombre de six pour la période 2007-2009 : « diversité culturelle », « mémoires / trajectoires », « cultures urbaines », « pratiques culturelles et artistiques des habitants dans les quartiers », « articulation culture / insertion », et enfin « cultures numériques ». Ces thématiques révèlent à quel point sont pensées et tissées ensemble les questions culturelles et sociales, et témoignent également de la volonté de prendre en compte les pratiques culturelles spontanées des publics ciblés, voire de partir d'elles pour penser les politiques culturelles et favoriser l'accomplissement de leur mission sociale. Les territoires spécifiques sont quant à eux choisis sur des critères sociaux, tels que le taux de chômage, le taux de délinquance, le taux d'habitat social, qui entravent le développement du quartier et creusent l'écart avec les autres quartiers. Les actions mises en place dans chacun de ces quartiers ont donc pour objectif premier de réduire ces écarts. Cette logique pourrait faire de la culture un enjeu quantitatif : si le taux de fréquentation des équipements culturels et particulièrement du théâtre est d'une moyenne de 16% à l'échelle de la ville, et qu'il n'est que de 4% dans un quartier, l'on pourrait poser comme objectif en soi de réduire cet écart. Mais cette démarche frontale se fonde sur des outils éculés, et a déjà fait la preuve de son échec par le passé. La stratégie adoptée à Lyon consiste donc à faire de la culture un moyen au service d'un objectif plus global, qui produit un effet culturel positif indirect – des gens qui n'étaient jamais allés au théâtre y vont, en même temps que les clivages sociaux s'atténuent un peu. Différents projets et lieux culturels, tels que le Nouveau Théâtre du 8^{ème} ou le *Projet Sputnik* mis en place 2005 par la compagnie *Là Hors De* dans le cadre du Grand Projet de Ville, nous paraissent constituer des exemples de cette démarche.

ii. Le Nouveau Théâtre du 8^{ème}.

Le projet du Nouveau Théâtre du 8^{ème} a été initié en 2003 par des élus d'arrondissement, soutenus par la Mairie centrale, la région et le Ministère, soucieux à la fois

¹ Claude Brévan et Martine Marigeaud, « Préface », *op. cit.*, p. 7.

² Source : http://www.polville.lyon.fr/polville/sections/fr/les_thematiques/culture/la_charte_de_coopera_1

de réhabiliter le passé culturel du quartier (qui abrite également le musée Tony Garnier) et notamment le Théâtre du 8^{ème}, et de faire de la culture un instrument du développement du quartier. Implanté au cœur du Quartier des Etats-Unis, « situé à la charnière de Lyon et de Vénissieux »¹, à la fois « carrefour des banlieues sud et sud est »² et « entrée de ville »³, le théâtre est envisagé comme moyen de faire venir des gens de l'extérieur, et donc de décroiser le quartier, l'enjeu global étant de faire du quartier un nouvel espace central au sein de l'agglomération et de le revaloriser par l'entremise non seulement des politiques urbaines, sociales et économiques, mais aussi et surtout de la culture, puisque « le projet de quartier vise à poursuivre les efforts entrepris autour de l'attractivité du quartier qui repose sur un pôle culturel et festif ». ⁴ En effet, ce quartier constituait autrefois un pôle d'attractivité et générait un fort sentiment d'appartenance de ses habitants ⁵, et c'est cette identité qu'il importe de revaloriser, notamment en réhabilitant et en redynamisant les différents équipements culturels que sont le Musée Tony Garnier, la Maison de la Danse et le Théâtre du 8^{ème}. ⁶ C'est dans un second temps que sont intervenus des artistes, sollicités par les acteurs politiques locaux. La compagnie des 3/8 a été choisie d'une part du fait de son expérience précédente d'implantation dans un quartier difficile de Villeurbanne, d'autre part parce que la compagnie est organisée en collectif réunissant auteurs, metteurs en scène et administratifs (quatre artistes, un directeur technique et trois administratifs : une administratrice, une chargée de production et de diffusion, et une chargée des relations publiques, communication et développement de projets en lien avec les territoires). De fait, la compagnie est soucieuse de tisser des liens non seulement avec les habitants mais entre les

¹ http://www.polville.lyon.fr/polville/sections/fr/les_quartiers/etats-unis_pressense

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ Source : http://www.polville.lyon.fr/polville/sections/fr/les_quartiers/etats-unis_pressense/?aIndex=1

⁵ « Il s'agit d'un quartier d'habitat social, dont les constructions se sont étalées entre 1919 et 1934.[...] D'autres constructions verront le jour à la fin des années 50 et au début des années 60. [...] [Très vite,] les habitants vont se sentir appartenir à un groupe social, participant à " l'œuvre de modernité " en cours dans l'ensemble de la société française, à travers les HBM. Ils jouissent ainsi d'un sentiment de fierté et d'une image positive aux yeux des autres habitants de la ville. Le quartier fascinait par sa modernité architecturale et était perçu comme une attraction à tel point qu'on s'y rendait en visites les week-ends, malgré l'éloignement et les conditions de transport de l'époque. » *Idem.*

⁶ L'un des axes du schéma de développement territorial 2005/2007 s'intitule ainsi *Consolider la dynamique culturelle et festive*, et inclut différents points :

« Soutien au fonctionnement de la salle d'exposition du Musée. (Direction des Affaires Culturelles)

Maintien des relations établies entre la Compagnie des 3X8 et le quartier : prise en compte de la médiatrice. (Direction des Affaires Culturelles)

Développer et diversifier les manifestations sur la Place du 8 mai.

Soutenir les fêtes permettant l'investissement de nombreux bénévoles et l'expression de la vie associative : Place à la Fête, Murs en Fête, Fête des Lumières.

Associer la Maison de la Danse dans l'accompagnement de petits groupes de pratique amateur de Hip-Hop (UCPA, Centre Social).

A partir de ces ingrédients, formaliser un projet culturel pour le quartier.

Poursuivre la mise en valeur de ces réalisations par une communication adaptée (supports ambitieux, site 8art) qui rayonne au delà du quartier. »

Source : *idem.*

artistes eux-mêmes, le secteur professionnel de la culture étant fortement touché par la désagrégation des liens sociaux et par le développement de comportements individualistes dans un contexte de forte compétition. La compagnie des 3/8 entend faire du NT8 un outil de travail mutualisé. Deux interactions sont possibles entre la compagnie des 3/8 et les artistes et compagnies accueillies au NT8.

La première consiste en une collaboration artistique, visant à nouer et à intensifier des liens entre les artistes eux mêmes, et à créer des « familles artistiques » comme le formule la metteur en scène Sylvie Mongin-Algan ¹. Les compagnies ne se trouvent pas en position d'employés mais de collaborateurs, puisque les spectacles ne sont pas achetés, et que la rémunération se fait sous forme d'une enveloppe budgétaire globale, que la compagnie peut utiliser comme elle l'entend (cachets, achat de matériel, etc.) Ce mode de rémunération entre en cohérence avec le fait que les compagnies ne sont pas toujours sollicitées pour présenter un spectacle sous forme de produit fini, abouti, et peuvent à l'occasion faire partager une étape de travail, ou participer à une collaboration artistique avec les 3/8. En effet, certains projets fonctionnent sous forme de dialogue entre cette compagnie-mère pourrait-on dire, et d'autres, l'ensemble des projets pouvant s'envisager comme une sorte de galaxie esthétique et thématique. Ainsi la seconde édition du festival « Je est un autre », du 14 au 31 mars 2007, est présentée comme « une occasion pour le Nouveau Théâtre du 8e et les Trois-Huit de présenter le travail d'artistes et de compagnies proches, qui ont croisé [leur] propre parcours de création [...] ou dont la recherche entre en résonance avec [celle des 3/8] (l'exil et l'Algérie avec la compagnie Détours, l'enfance et la mémoire avec la compagnie La parole de). » ² La seconde interaction possible est un compagnonnage artistique : de jeunes artistes de théâtre (comédiens essentiellement) qui ont déjà une formation théâtrale et ont déjà joué sont recrutés par le NT8, qui fonctionne pour eux comme une formation soucieuse non seulement de l'apprentissage technique mais aussi de l'insertion professionnelle de ses stagiaires, qui sont liés au NT8 par un contrat de professionnalisation (emplois aidés, exonérés de charges) et touchent un salaire mensuel équivalent à 85% du SMIC.

Pour ce qui concerne l'implantation dans le quartier et la participation du NT8 au projet de développement local, il importe de noter que, sur un budget de 700 000 euros, le théâtre reçoit uniquement 30 000 euros au titre de la politique de la ville. Autrement dit, la plupart des actions menées par le NT8 dans le cadre de la politique de la ville ne sont pas

¹ Sylvie Mongin-Algan, metteur en scène de la compagnie des 3/8. Propos tenu dans le cadre d'une intervention à l'Université Lyon 2 le 23 avril 2007, dans le cadre du Cours Magistral Approche Sociologique du Théâtre, Licence 3.

² Source : <http://www.nth8.com/festivals.html>

financées par le budget des politiques de la ville. La part importante des projets centrés sur la mission sociale de la culture au NT8 ne s'explique pas comme une simple réponse à une incitation financière, mais est bien le fruit d'une politique volontariste des artistes qui dirigent la structure ainsi que des services en charge de la politique culturelle à l'échelle de la ville et de l'Etat (DRAC.) De multiples actions sont menées, qui portent sur la politique tarifaire, l'action culturelle (ateliers de pratique amateur) et sur la programmation. La compagnie refuse le principe de l'abonnement, pour éviter de rentrer dans une logique de programmation soucieuse de rentabiliser le théâtre. C'est pour cette même raison que la billetterie n'est pas incluse dans l'équilibre budgétaire du théâtre. La politique tarifaire met en revanche en avant le principe de la gratuité des spectacles, un jour par semaine, en référence explicite à la « vocation de service public du NT8, qui reçoit de l'argent public. »¹ Marie-Emmanuelle Pourchaire, administratrice des 3/8 et chargée de communication du NT8, se dit soucieuse « que la programmation ne soit pas contrainte par des questions financières, mais par le public. Le NT8 refuse d'être contraint par le pouvoir d'achat du public, c'est pourquoi il défend le fait de pratiquer des prix très modiques, et défend aussi le principe de la gratuité. Il s'agit de lever ce tabou, d'autant que les gens ont déjà payé par le biais des impôts. [Le NT8 ne veut] pas en faire un acte de comm', mais [veut] réussir à en faire quelque chose de normal même si la gratuité est quelque chose d'insolite. »²

Cette volonté de rénover les solutions anciennes se retrouve dans la façon de penser les ateliers de pratique amateur. Ceux destinés aux enfants ne sont pas ouverts aux personnes extérieures au quartier, afin que les enfants les plus défavorisés bénéficient de ces ateliers au prix très modique. En revanche, les ateliers pour adultes sont ouverts, afin de « favoriser la mixité sociale, géographique et générationnelle ». ³ Cette logique d'ouverture en tension entre deux niveaux – ouverture du théâtre au sein du quartier et ouverture du quartier sur le reste de la ville – se retrouve au niveau des spectacles eux-mêmes, dont certains sont pensés pour résonner spécifiquement pour la population locale, tandis que d'autres contribuent à asseoir la légitimité artistique du NT8 au niveau national et ont vocation à tourner ailleurs. L'interface entre ces deux types de spectacle et ces deux types de publics est assurée par des soirées les associant, et en outre, certains spectacles sont joués non seulement au théâtre mais dans le quartier. Le projet *Djaroun Déva, chacun son exil*, étalé sur trois mois du 06 juin au 09 septembre 2006, condense ces différentes démarches, et figure d'ailleurs parmi les « projets culturels prenant en compte et valorisant la diversité » étudiés dans le cadre des

¹ Marie-Emmanuelle Pourchaire, chargée de communication de la compagnie. *Idem.*

² *Idem.*

³ *Idem.*

« 5^{èmes} journées Nos Cultures de la ville » des 27-28-29 juin 2007, centrées sur les « politiques culturelles et artistiques à l'heure de la prise en compte des diversités ». ¹

Ce spectacle de François Curtillet et Abdelslam Laroussi-Rouibate, réalisé en collaboration artistique avec Guy Naigeon et les 3/8 a pour thème l'exil : « Dans un lieu qui n'est pas déterminé, deux jeunes hommes sortent du public, pour aller sur la scène, chacun avec sa valise. Ils semblent perdus, et essaient d'entrer en relation. Ils sont étrangers, clandestins, peut-être. Ils ne parlent pas la même langue l'un est roumain, l'autre est algérien. Le spectacle est essentiellement dit en arabe et en roumain, avec quelques mots de français et d'anglais, quelques paroles apprises... Le code de jeu des acteurs, qui emprunte au clown et au mime, rend le propos compréhensible à tous. Les deux personnages parlent de leur peur, de la faim qui les tenaille, de la recherche d'un lieu pour dormir, de leur famille, de la nostalgie qu'ils éprouvent à l'idée d'avoir été contraints de quitter leur pays... » ² L'exil dont il est question dans le spectacle est autant géographique que linguistique, comme le souligne l'un des auteurs, qui estime que « je ne suis pas exilé parce que je suis un étranger. Je suis en exil parce que la langue des autres n'est pas ma langue, parce que mon histoire ne s'écrit pas avec leurs mots. » ³ Le spectacle est joué gratuitement le 06 juin 2006 au NT8 puis le 28 juin 2006, en collaboration avec le Centre Social des Etats-Unis, et parallèlement, toujours gratuitement, il est donné dans plusieurs lieux non théâtraux, espaces publics et lieux associatifs : le 20 juin 2006 au Forum Réfugiés/Foyer ARALiS, dans le cadre de la Journée mondiale du réfugié, le 2 juillet 2006 sur la place du 8 mai 1945 lors de la manifestation festive « Les Etats en fête », le 09 septembre 2006 pour la fête culturelle « Tombons les Frontières » au quartier Mermoz Nord. Enfin, des ateliers « Théâtre pour tous », animés par les comédiens, et basés sur des jeux théâtraux, un travail sur le mime, sur la langue, et des lectures théâtrales collectives en différentes langues, sont donnés du 12 au 15 juin 2006 puis du 3 au 7 juillet 2006 au foyer Sonacotra - résidence Les Lauriers, et le vendredi 8 septembre à Mermoz Nord a lieu un atelier buissonnier pour les enfant à partir de 6 ans en extérieur. La volonté d'ouverture et de mixité ne se focalise pas uniquement sur la question sociale, et l'une des missions du NT8 tient à l'intégration à la communauté théâtrale et, de ce fait, à la communauté sociale, des personnes en situation de handicap. C'est tout l'enjeu du *Festival Théâtres d'Octobre. Théâtre et langue des signes*, qui se déroulait du 04 au 21 octobre 2006, et était ainsi annoncé :

¹ Atelier 4 : « six approches pour embrasser les diversités », 28 juin 2007.

Source : http://www.polville.lyon.fr/polville/sections/fr/les_thematiques/culture/les_journees_nos_cu

² Présentation du projet :

http://www.rhonafrika.com/events/index.php?id=1236&day=28&month=07&year=2006&id_type=&id_place=&dateStart=28/07/2006&dateEnd=28/07/2006

³ A. Laroussi-Rouibate, même source.

« Depuis deux saisons, la Langue des Signes Française est présente au NTH8 : ateliers par Anne de Boissy et Patricia Mazoyer, créations de spectacles bilingues («La petite insomnie» «Le Cantique des cantiques») recherche sur le parlé-signé («Dix Phèdre»), stages ... En octobre 2006, elle devient la matière d'un Festival : faire exister pendant trois semaines des démarches théâtrales contemporaines qui trouvent dans la langue des signes un outil d'exploration, ouvrant des champs artistiques nouveaux, et qui travaillent à l'accès de la création théâtrale pour tous, dans un souci de mixité des publics. »¹

Cette volonté de mixité des publics ne vise pas non plus la seule intégration des exclus (sociaux, psychiques, physiques) et œuvre à unir l'ensemble de la communauté. La démarche est entreprise à l'échelle du territoire, avec des projets comme la réalisation du « spectacle documentaire » *Heureusement Me-We*, représenté du 16 au 18 novembre 2006, présenté par l'un de ses co-auteurs, Yan Bourget, comme une volonté de rencontre des habitants du quartiers et de tissage des récits et des mémoires :

« Véronique Bettencourt et moi-même, revenons à Langlet Santy, un quartier de Lyon 8e. Nous allons à la rencontre des habitants. Ceux que nous connaissons déjà, ceux que nous ne connaissons pas encore. D'autres viennent vers nous. Des grands, des petits. Les générations et les cultures se croisent. Avec tous, nous parlons du bonheur, du bonheur et d'autres choses. Sur son carnet à spirales Véronique prend des notes. À partir des images qu'elle aura récoltées, elle compose une mise en scène : la vision du bonheur de chacun. Ainsi, de récit en récit, de vision en vision, se dessine le portrait sensible d'un quartier, de ses habitants. À partir des éléments de cette aventure, un spectacle se compose. Il rassemble des films, des chansons, des textes, présences scéniques des habitants et des auteurs. »²

Mais les projets visent aussi une communauté plus large, étendu à l'échelle sinon universelle, du moins européenne, selon la nouvelle logique de la « glocalization » qui tend à court-circuiter l'inscription dans le territoire national. L'on retrouve ici l'une des tendances diagnostiquées dans notre partie précédente, que manifeste la soirée autour du bal chorégraphié *Europe ne se souvient plus*, organisée dans le cadre du projet *Voisins d'Europe*³, mis en place par les villes de Bruxelles, Belfast, Milan et Lyon, associées dans le cadre d'un programme européen d'échanges d'habitants autour de la question de « la

¹ Source : <http://www.nth8.com/regards.html>

² <http://www.nth8.com/heureusement.html>

³ « Chaque ville participante organise une rencontre sur un thème, où les habitants participants de chaque pays viennent découvrir les initiatives et les manières de faire de chacun. Les quartiers des Etats-Unis et Langlet-Santy, inscrits en Contrat de Ville, ont été choisis pour participer à ce projet. Ainsi, depuis novembre 2005, un groupe d'habitants représentatif des associations de ces quartiers se mobilise et a déjà participé à deux séminaires européens : à Belfast et Bruxelles. Pour préparer ces rencontres, à Lyon, chaque semaine, ce groupe d'habitants se réunit dans des ateliers et va repérer les dysfonctionnements, confronter ses perceptions à la réalité, construire des outils d'observation et interroger les services compétents. Représentant l'ensemble des associations et instances de concertation des deux quartiers, ils ont un rôle à jouer pour aider les collectivités à adapter leurs actions. » Source :

http://www.polville.lyon.fr/polville/sections/fr/les_quartiers/langlet-santy/?aIndex=3

participation des habitants à l'amélioration du cadre de vie »¹, qui a abouti à Lyon dans la semaine du 14 au 18 novembre 2006 :

« Pendant une semaine, le quartier des Etats-Unis/Langlet Santy reçoit un groupe d'habitants européens dans le cadre de l'opération *Voisins d'Europe*. Ils viennent de Belfast, Bruxelles, Milan et Lyon. Ils découvriront les initiatives, projets, structures du territoire et débattront autour de la participation des habitants à l'amélioration de leur cadre de vie. Une soirée festive clôturera cette semaine avec la présentation de projets artistiques, un repas et un grand bal chorégraphié par Denis Plassard. *Europe ne se souvient plus.* »²

Le théâtre se voit donc assigner une double ambition, non seulement d'intégration des exclus de toutes sortes, mais de rassemblement des individus en communautés organisées en réseaux concentriques à partir de l'échelle territoriale locale jusqu'à celle de l'Europe, et soudées par la création d'une mémoire commune que le théâtre a pour tâche de contribuer à densifier. Et cette tâche est à l'origine d'une certaine tension pour l'équipe des 3/8, soucieuse de « ne pas se laisser instrumentaliser pour vendre une espèce de paix sociale »³, et qui entend par son travail « défendre un sentiment de justice et d'égalité. »⁴ Toutefois, cette mission d'intégration n'est pas toujours source de dilemme pour les artistes, comme le montre le cas du *Projet Sputnik*, noué autour d'un autre quartier, celui de la Duchère, mais avec pour acteur culturel non plus un lieu mais une compagnie, *Là Hors De*, dans le cadre du Grand Projet de Ville de Lyon.

iii. Là Hors De et le Projet Sputnik.

Longtemps considéré comme « un territoire n'appartenant ni à la ville, ni aux communes avoisinantes », le Quartier de la Duchère « a été vécu comme une banlieue enclavée contournée systématiquement pour joindre l'ouest lyonnais. » Parmi les cinquante-deux Grands Projets de Ville⁵ existant à l'échelle nationale, celui de la Duchère est « le plus

¹ *Idem.*

² <http://www.nth8.com/voisins.html>

³ Marie-Emmanuelle Pourchaire.

⁴ *Idem.*

⁵ « Les Grands Projets de Ville (GPV) ont succédé aux Grands Projets Urbains (GPU) mis en œuvre de 1991 à 1994. Mais si les GPV s'inscrivent dans la continuité des GPU, c'est à une plus grande échelle et avec une approche différente. Le programme des GPU concernait, en effet, 14 sites, alors que celui des GPV en comporte 50. Il s'agit, cependant, de quartiers éprouvant les mêmes difficultés : chômage, pauvreté, délinquance, problème d'image. Les GPU, par ailleurs, sont intervenus sur l'aspect urbain avec des opérations lourdes pour tenter de réintégrer à l'agglomération des quartiers isolés. Avec les GPV, l'objectif reste le même, mais il s'agit cette fois de mettre l'accent autant sur le volet social qu'urbain. Le GPV est donc un projet global. Si des opérations lourdes de requalification urbaine restent au cœur du projet, le GPV se donne aussi comme ambition d'améliorer les conditions de vie des habitants, de transformer l'image du quartier et la perception qu'on peut en avoir et de redonner une valeur économique à ces territoires. [...] C'est le 14 décembre 1999 qu'a été lancé par le Comité Interministériel à la Ville (CIV) le programme national de renouvellement urbain centré autour des

498

important tant en ce qui concerne les moyens financiers mis en oeuvre par l'État et les différentes collectivités territoriales que dans l'ambition de transformation urbaine de cette partie de Lyon . » ¹ Ce projet vise à réhabiliter le quartier et à lui conférer « une place de choix dans l'environnement de la couronne lyonnaise et valoriser enfin sa situation géographique exceptionnelle sur la troisième colline de Lyon » ², par la diminution du taux de logement sociaux du parc immobilier de 80% à 60% entre 2005 et fin 2012, par la création d'« un parc d'accession à la propriété de grande qualité » ³, la « rénovation des équipements publics et du centre ville » ⁴, et par « le déplacement de certains axes routiers stratégiques. » ⁵ L'Etat, la région Rhône-Alpes et la Ville de Lyon ont voulu « trouver un axe fort d'identité et d'accompagnement de cette mutation urbaine » ⁶, et, suite à une étude réalisée par Fabrice Lextra et Philippe Sommande, il a été conclu que « la création artistique, via le *Projet Sputnik* » ⁷, pouvait être « choisie comme solution ambitieuse, transversale et innovante pour amener développement et image à ce territoire de la troisième colline lyonnaise » ⁸, parce qu'elle était susceptible d'atteindre les quatre objectifs que s'étaient fixés les différents partenaires : « forger une nouvelle identité à ce quartier, [...] accompagner la population dans la concertation de cette mutation de leur quotidien, [...] séduire les futurs habitants et [...] ancrer un projet novateur qui puisse faire exemplarité à l'échelon national et international des transformations urbaines. » ⁹ La compagnie Là Hors De est un collectif pluridisciplinaire d'artistes plasticiens, metteurs en scène, comédiens, performeurs et musiciens, qui œuvre dans les théâtres comme dans les lieux urbains non-théâtraux, et fait du métissage des formes et des publics le fil directeur de son travail. En mai 2005, la compagnie, signataire du *Projet Sputnik*, sous-titré « permanence d'artistes associés et engagés dans l'art urbain ¹⁰ », s'est installée à la Duchère et « a débuté des concertations et une période-test d'activités en collaboration avec les acteurs de proximité et certaines institutions. » ¹¹ L'implantation des artistes se fait au cœur de ce quartier populaire, jusque là vide de tout projet culturel, notamment autour de la MJC Duchère et de la Barre des 1000, barre d'immeuble vouée à la destruction fin 2008. Les artistes ont emménagé dans certains des appartements déjà libérés, et cohabitent avec les habitants du quartier, insérant la culture

Grands Projets de Ville. 50 GPV ont ainsi été décrétés et 30 opérations de Renouvellement Urbain (ORU). »
Source :

<http://www.ville.gouv.fr/infos/dossiers/gpv.html>

¹ <http://www.lahorsde.com/v3/content/view/27/88888950/>

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

¹⁰ Source : <http://www.lahorsde.com/v3/index.php?option=comprofiler&task=usersList&Itemid=88888898>

¹¹ *Idem.*

dans leur quotidien, par le biais de leur installation dans ces lieux de vie transformés en « musée éphémère », dans le cadre d'un partenariat avec l'OPAC du Rhône, principal bailleur social du secteur et propriétaire de la Barre. L'objectif explicite est de préserver « le lien » social et de faire la transition entre destruction (des bâtiments, des souvenirs et des identités individuels et collectifs qui y sont associés) et reconstruction :

« Expositions temporaires, expériences artistiques et aujourd'hui collection permanente, dans une barre qui se vide au fur et à mesure des relogements avant destruction, **l'art envahit le vide pour garder le lien**. Grâce à un partenariat inédit mené avec l'OPAC du Rhône, principal bailleur social du secteur, l'emblématique "Barre des Mille", barre d'habitation de la Duchère, quartier lyonnais en pleine mutation urbaine, devient un Musée Éphémère et accueille artistes et expériences artistiques dans ses habitations progressivement libérées par le relogement. **L'art s'immisce dans cet entre-temps et partage la quotidienneté du quartier dans ses richesses et contraintes, donnant vie à ce passage fragile et sensible entre destruction et reconstruction**. Dans le cadre du volet culturel de développement du Grand Projet de Ville Lyon la Duchère, Là Hors De mène sur le territoire depuis mai 2005 son *Projet Sputnik*, un projet urbain de création artistique transversale à variables géographiques et participatives. Accueillant artistes en tous genres et public de tous lieux, le *Projet Sputnik* investit ce quartier en phase de reconstruction dans ses différents espaces, privés, publics, extérieurs, intérieurs, les transformant en **Zones Artistiques Temporaires**. Le Musée Éphémère est l'une des ZAT principales du Projet, un lieu privilégié de création, de vie et de rencontres avec les habitants.»¹

Des événements festifs et artistiques aux proportions diverses, organisés dans le strict cadre de ce projet ou plus largement par le collectif Là Hors De, viennent rythmer ce quotidien chaque année, et ouvrir le « *Projet Sputnik* » sur le quartier et sur la ville : « le festival Update », « cinq jours de création in situ pour trois nuits de performances » dans tout le 9^{ème} arrondissement de Lyon, du 13 au 18 septembre 2005², l'exposition « Entretemps » du 15 au

¹ <http://www.lahorsde.com/v3/content/view/693/88888924/>

²«UPDATE» invite le public aux cuisines de la création : C'est un dispositif qui permet au public de rencontrer des artistes à l'œuvre dans un même temps et un même espace. Artistes et spectateurs assistent «en direct» et sans maquillage d'aucune sorte, à différentes manières de créer, de s'approprier un texte, un espace et de répondre aux contraintes de création. Le public côtoie les artistes dans les moments de vie collective. Ils peuvent ainsi échanger en toute convivialité sur leur quotidien respectif. Par ce biais, «UPDATE» est un formidable outil d'accès à l'art et de décloisonnement, en rapprochant la pratique artistique professionnelle et la curiosité des amateurs ou découvreurs de performances artistiques.

«UPDATE» investit l'espace autrement : Il fait connaître des sites originaux, comme le Fort du Bruissin à Francheville, ou amène un public à redécouvrir des institutions (le Théâtre de la Croix Rousse), ou encore des morceaux choisis de villes comme par exemple, le quartier de Vaise ou le quartier de la Duchère à Lyon dont les artistes s'emparent de manière surprenante.

«UPDATE» crée des synergies de travail : De jeunes artistes ont pu se professionnaliser en signant des engagements pour les saisons suivantes. Des projets d'écriture ou de mise en scène, au stade embryonnaire, ont pu aussi se concrétiser grâce aux rencontres initiées par «UPDATE». Grâce à ces mêmes rencontres, des partenaires associés à l'événement inventent et engagent des projets de collaborations diverses pour les saisons suivantes.

«UPDATE» est ouvert sur le monde : Au fil des éditions, les artistes ont pu partager cette expérience en simultanéité d'une ville à l'autre, d'un pays à l'autre, via le net mais aussi via des échanges internationaux. C'est ainsi que des échanges ont pu avoir lieu avec l'Allemagne (Playing Schiller), l'Algérie (Hajar Bali).. ».

17 décembre 2006¹, les « apéro RTT » les vendredis de la belle saison de mai à septembre en 2006 et 2007, les installations « Dix#1 » et « Dix#2 » du 27 février 2006 au 23 mars 2006 et du 16 au 18 mars 2007, dans le cadre de la semaine de la Langue Française et de la francophonie et de l'opération Vivre les Villes, les « Marathons des (h)auteurs »² du 21 au 23 avril 2006 et du 27 au 29 avril 2007, les « Spicnick Process »³ du 03 juillet 2006 et du 12 juillet 2007. A chaque fois, l'enjeu est de faire se rencontrer les artistes et la population de mêler l'animation festive et la création artistique, tout en faisant des habitants les acteurs et non les spectateurs de l'évolution de leur quartier. Et les artistes ne font pas état de réserve ou de doutes quant à l'instrumentalisation éventuelle dont ils pourraient se sentir victimes, ce qui s'explique sans doute par le fait que cette instrumentalisation est non seulement explicite, mais se trouve à l'origine même de la conception du projet et de la collaboration entre les artistes et les pouvoirs publics locaux. Le fait que la compagnie Là Hors De poursuive en parallèle d'autres projets de création « pure » si l'on peut dire, au sein des structures culturelles, notamment avec les Subsistances, constitue un autre facteur d'explication possible.

Pour conclure sur ces lieux intermédiaires, une remarque importante s'impose concernant l'institutionnalisation de démarches et de lieux que les pionniers des années 1970 avaient construits en marge voire contre l'institution culturelle et plus largement contre le modèle social et culturel. Le cas de Lyon est sur ce point encore exemplaire, avec la spectaculaire réhabilitation patrimoniale et institutionnelle des Subsistances, laboratoire de création artistique à la pointe tant pour ce qui concerne les nouvelles tendances de la création contemporaine que pour les projets avec différents publics cibles (prisonniers et handicapés notamment) depuis 2004. Il paraît important de souligner que le souci de démocratisation semble plus que compatible avec l'institutionnalisation, comme le montre, par contre-exemple, le cas de la Friche RVI, « Collectif Friche Autogérée Artistique » créée en 2002, située sur le site d'une usine désaffectée qui fut occupée par des entreprises comme Berliet, puis Renault Véhicule Industriel, et désormais classée patrimoine industriel. Les occupants de ce lieu, qui revendique encore aujourd'hui l'objectif des pionniers – « vivre une nouvelle

Source : <http://www.lahorsde.com/v3/content/view/916/88888924/>

¹ Il s'agit de l'ouverture de la première exposition permanente des installations réalisées par les artistes invités dans les sept appartements de la Barre des 1000.

² En parallèle du Marathon de Lyon : des auteurs ont « 42 heures pour écrire sur un parcours concocté par le public. Soit 6 étapes de 7 heures avec halte sur leur blog pour transmettre en direct le résultat des courses et ravitailler 8 performers qui s'emparent des textes pour des expérimentations visuelles et sonores. » Source : <http://www.lahorsde.com/v3/content/view/728/88888924/>

³ « Musique, cinéma, paniers-repas apportés par les habitants eux-mêmes et installation artistique faite par des enfants du quartier. Chacun est invité à venir avec ses spécialités afin de les partager entre duchérois et artistes associés au *Projet Sputnik* ». Source :

<http://www.lahorsde.com/v3/content/view/933/88888924/>

expérience collective » unissant « artistes », « riverains » et « militants » – a tenu bon sur le principe de l'autonomie pendant plusieurs années, avant d'accepter le degré minimal de l'institutionnalisation, puisqu'il est uni à la municipalité uniquement par une convention d'occupation des lieux. Ce souci de cohérence et de fidélité au principe de la friche autogérée, pour louable qu'il soit, se fait au prix d'importantes difficultés d'organisation et de moyens, qui expliquent que l'ambition de démocratisation, d'ouverture aux nouveaux publics ne constitue pas l'enjeu central des occupants du lieu, plus préoccupés de leur survie immédiate et de la réalisation de l'idéal aussi noble qu'intempestif de l'autogestion collective. Le même mouvement général d'institutionnalisation s'observe depuis les années 1990 avec le théâtre de rue, valorisé sensiblement pour les mêmes motifs que les « lieux intermédiaires ». Et là encore ce mouvement d'institutionnalisation s'accompagne d'une transfiguration – relative – d'une pratique née dans la mouvance contestataire de Mai 68 en pratique ré-unificatrice, destinée en outre à promouvoir la reconquête d'un espace *a priori* public mais de plus en plus privatisé, la rue.

5. Le théâtre de rue, un théâtre de la Cité ?

Le théâtre de rue constitue aujourd'hui à la fois un champ esthétique et un secteur culturel à part entière. Il mérite donc le titre de théâtre politique dans un double sens contradictoire, à la fois en tant que théâtre dont la naissance même a témoigné de la volonté de sortir du champ clos du théâtre institutionnel et de contester ce théâtre, pris à partie comme métonymie de la société dont il émanait, et d'autre part en tant que ce théâtre est à l'heure actuelle le fruit d'une volonté politique visant à réconcilier et à fédérer des individus que la société contemporaine éparpille.

a. Renversement du rapport à l'institution et inversion du sens du mot politique.

Le choix fait par l'un des spécialistes du théâtre de rue, Philippe Chaudoir, pour la citation liminaire à son introduction aux *Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue »* nous paraît poser clairement l'évolution croisée du sens pris par le mot politique et des choix opérés par les acteurs du théâtre de rue :

« Parce que la capacité de produire est effectivement organisée selon les rationalités ou des pouvoirs économiques, les représentations collectives se folklorisent. Les instances idéologiques se métamorphosent en spectacles. [...] Est-ce la fin des militances ? A la démystification des idéologies, survivent pourtant des militants sans cause. Ils se retrouvent souvent dans les endroits où se construisent de nouveaux mythes : par exemple, dans les villes nouvelles, constituées en lieux

d'exception, en signes de cohérence retrouvée, en paradis d'une vérité sociale. Deux types sociaux coopèrent ainsi à l'édification de ces repères symboliques où spectacle et production se conjuguent : les militants reconvertis en agents culturels et les planificateurs devenus des "ingénieurs culturels". »¹

Le théâtre de rue contemporain s'inscrirait donc en rupture avec son histoire, qui semble étroitement associée à celle du militantisme. Et de fait, les historiques du théâtre de rue convergent pour considérer que c'est « vers le début des années 1970 [que] la France voit se développer une forme d'événements festifs appelés couramment aujourd'hui "Arts de la rue". »²

i. La mouvance contestataire de Mai 68, point d'ancrage du théâtre de rue des années 1980.

La mouvance contestataire de Mai 68 constitue le point d'ancrage du théâtre de rue par la double influence du « happening » et du « théâtre radical ». P. Chadoir rappelle ainsi que Mai 68 fut considéré par les Situationnistes comme un happening géant. De même, l'historique réalisé dans le cadre du numéro spécial « Arts de la rue » édité en 2005 par le magazine *Théâtres et Hors les Murs* pose les années 1970 comme une étape essentielle de l'histoire des arts de la rue :

« Théâtre populaire, d'accord, mais pas celui de Jean Vilar. Alors [...] fleurissent les artistes du bitume et les happenings en tout genre. Le Living Theatre fait du public un acteur essentiel de *Paradise Now*, le théâtre de guérilla (San Francisco Mime Troupe, Teatro Campesino) s'ébroue pour la lutte ouvrière et contre la guerre du Vietnam. En France, le Théâtre de l'Unité, le Théâtre à Bretelles, Théâtracide, le Grand Magic Circus piochent dans l'esthétique foraine, dans l'esprit cirque et cabaret, détournent les parades, s'engagent politiquement. Du théâtre, oui, mais sur les fleuves, dans les gares, sous les ponts, partout, dans l'excès et l'anarchie. Le théâtre alors libère et délire, glane ses spectateurs au hasard des rencontres, loin du confort des salles et de la sécurité des discours. Marxiste, mais tendance Groucho. »³

Cette référence à Mai 68 suggère une articulation entre la volonté de faire du théâtre autrement, et ailleurs que dans les théâtres, et celle de faire une politique alternative, c'est-à-dire une politique autre, et faite autrement. Les années 1970 sont fondatrices du théâtre de rue en ce qu'elles marquent une relation spécifique à la révolution politique. L'un des slogans situationnistes n'était-il pas de **mettre la révolution au service de la poésie, et non la poésie au service de la révolution ? Le lien entre avant-garde politique et avant-garde**

¹ Michel de Certeau, *La culture au pluriel*, 10/18, p. 237. Cité par Philippe Chadoir, in Philippe Chadoir, préface et direction artistique Sylvia Ostrowetsky, *Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue »*. *La Ville en scènes*, CEFRESS/L'Harmattan, 2004, p. 19.

² *Ibid.*, p. 21.

³ Morgane Le Gallic, « Arts de la rue, arts publics. Grandeurs et décadence d'une déferlante urbaine », in Numéro spécial "Arts de la rue", *Théâtres et Hors Les Murs*, mai 2005, p. V.

esthétique est clairement posé, mais la primauté de la seconde sur la première l'est également. D'ailleurs, le directeur du festival d'Aurillac Jean-Marie Songy reconnaît avoir « été très marqué par les Actionnistes Viennois, cette notion du corps dans l'œuvre, le corps mis en scène. »¹ La référence à Mai 68 dit donc aussi la complexité de la référence à l'autre grande période d'intrication entre avant-garde politique et avant-garde esthétique que sont les années 1920.

ii. Un héritage de l'avant-garde politique et esthétique des années 1920 ?

Le « théâtre radical » des années 1970 puise lui-même dans l'agit-prop des années 1920 et, dans son historique du théâtre de rue, P. Chadoir mentionne comme « premier axe d'analyse des filiations des "Arts de la rue" [...] une large période historique [...] [dont on] trouve les prémises dans les premières manifestations du futurisme, russe en particulier, [...] [et qui] se développera jusqu'au discours et à la pratique radicale du situationnisme. »² P. Chadoir estime que « l'engagement politique du futurisme est inscrit dans la logique de son esthétique, puisque la révolution marxiste est par définition urbanistique, industrialiste, démiurgique »³, de même que « l'art cesse d'être distinct de la vie concrète »⁴ pour s'intégrer « dans la vie sociale »⁵ parce que « l'homme total, désaliéné, tel que le propose la philosophie marxiste, est en mesure de conjoindre tous les aspects de sa condition. »⁶ Citant non seulement les futuristes mais également les constructivistes⁷, Meyerhold, Piscator et Brecht, de même que R. Rolland et le « théâtre militant, délibérément politique »⁸ qui se développe en France dans les années 1920, P. Chadoir trace des filiations, mais souligne également leur caractère discontinu. Si « le début des années 1930 voit la prolifération [en France] de groupes amateurs de théâtre ouvrier directement influencés par les thèses de l'agit prop »⁹ (les Blouses Bleues, le Groupe Octobre, Mars, le Théâtre International Ouvrier), « à une pratique directe du théâtre d'agitation, présente au départ, tendra à se substituer progressivement un autre mouvement, celui du théâtre populaire »¹⁰, au point que « sur un plan directement politique, ce n'est finalement que dans l'après 68, dans une sorte de

¹ Jean-Marie Songy, directeur du Festival d'Aurillac, *ibid.*, p. XIV.

² P. Chadoir, *op. cit.*, p. 33.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ Notamment sur l'idée que l'art apparaît dans l'organisation même de la vie. P. Chadoir reprend sur ce point l'analyse que fait Christine Hamon-Siréjols des positions du président du Proletkult Pletnev. Christine Hamon-Siréjols, *Le constructivisme au théâtre*, Paris, CNRS, 1992.

⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

relecture, qu'on verra se renouveler cette filiation de l'intervention directe hors des espaces classiques du théâtre. »¹

iii. Eclectisme des héritages politiques, continuité des problématiques esthétiques.

L'éclectisme des orientations et des enjeux politiques domine désormais, de même qu'est fortement mise à distance la référence au marxisme, comme en témoigne la formule aussi amusante que percutante qui revendique l'héritage de Marx, bien sûr, mais celui de Groucho plus que celui de Karl. La réflexion récente sur les arts de la rue s'inscrit de fait explicitement dans la période postmoderne, comme l'indique la position de Sylvia Ostrowetsky, « sociologue de la forme »² et sociologue « en ville », très renommée pour ses travaux articulant réflexion esthétique et réflexion sur l'espace urbain. Son propos accrédite notre thèse selon laquelle la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique prend pour point de départ le constat d'un pessimisme anthropologique et politique, qui rend vaine toute quête d'un sens cohérent abstrait comme elle annihile toute velléité d'un projet critique global. En ce sens, le théâtre de rue vaudrait comme propédeutique à une nouvelle herméneutique adaptée au monde contemporain, puisque cette forme-sens s'inscrit non dans le registre de la représentation – qui renvoie nécessairement à une forme de transcendance par la distance instaurée entre le représentant et le représenté – mais dans celui de la performance. Le théâtre de rue ne s'interprète pas mais s'éprouve dans son immédiateté, dans sa pure immanence :

« Pour saisir l'enjeu des arts de la rue et la ville collective en général, pour saisir comment les membres de la société arrivent à déjouer les règles et à en rire, il s'agit de renoncer à la prétention du savoir dans l'après coup. L'approche *in situ*, la prise en compte de notre existence inscrite dans des formes matérielles, des gestes et des paroles. La société est en activité permanente de reproduction mais aussi de production. Il est urgent de passer de la production de sens par représentation à l'approche des situations, des réflexions constantes, des écarts de soi à soi ; bref, la post-modernité³ est peut-être l'affaire de tous. Voilà, en tous cas, ce que les artistes de rue ont compris. »⁴

Sur le plan de l'orientation politique, le théâtre de rue à l'époque de la postmodernité est donc bien loin du théâtre d'agit-prop et des avant-gardes. C'est donc moins sur un plan politique qu'esthétique que la filiation entre les années 1920, les années 1960 et la période

¹ *Ibid.*, p. 36.

² Nadir Marouf, *Mélanges S. Ostrowetsky, Pour une sociologie de la forme, la puissance sociale du trait*, première partie, *Sociologie de l'aesthesis*, Les cahiers du CEFRESS / Université de Picardie, L'Harmattan, 1999.

³ « Même si [...] nous n'aimons pas ce mot entaché de snobisme et d'après-coup dans l'histoire. »

⁴ Sylvia Ostrowetsky, « Préface », in *Discours et figures de l'espace public à travers les Arts de la rue*, *op. cit.*, p. 16.

contemporaine est à poser, et l'élément de continuité est à chercher moins du côté d'une radicalité de l'engagement politique que dans le choix de lieux non-théâtraux et d'un mode d'adresse au spectateur qui soit le plus direct et le plus efficace possible, dans des spectacles destinés à l'ensemble de la population, s'adressant au public comme à une foule dispersée qu'il faut fédérer, temporairement du moins. Ces spectacles destinés à s'adresser aux masses ne sont d'ailleurs pas le propre du théâtre révolutionnaire. Le théâtre de rue de la fin des années 1980 peut ainsi s'analyser non seulement en tant qu'il rompt avec le théâtre des années 1920 et avec celui des années 1960-1970, mais en tant qu'il renoue avec le théâtre populaire rassembleur et festif pratiqué par Pottecher, Gémier ou même occasionnellement par Vilar. L'on retrouve donc ici le double lignage du théâtre populaire que nous décrivions dans le premier chapitre de notre partie consacrée au théâtre politique œcuménique : théâtre œcuménique qui rassemble, théâtre révolutionnaire qui divise. Mais avec le théâtre de rue, l'illustre lignée du théâtre d'art populaire qui rassemble s'ouvre sur un théâtre moins noble, et les grands noms précédemment cités voisinent dans cette histoire avec une foule innombrable d'anonymes « bateleurs »¹ et « saltimbanques »² oeuvrant sur le parvis des Eglises, sur la place publique, puis sur le « Boulevard du Crime »³ et dans les « foires »⁴. C'est ce double lignage qui serait à l'origine de « l'étiquette kermesse et militantisme »⁵ formulée par le directeur d'Hors-Les-Murs, Michel Simonin. Le théâtre de rue a pu selon les époques nourrir un théâtre politique radical au service de la révolution, articulant de la façon la plus aigüe avant-garde politique et avant-garde esthétique, ou consister en un théâtre festif dépourvu de – voire hostile à – toute velléité contestataire. Le dénominateur commun de ces pratiques est donc essentiellement esthétique. Mais il peut également être considéré comme politique, au sens où le choix de faire du théâtre hors des théâtres constitue une réponse – dont la teneur idéologique est variable – à une situation de crise politique. Et c'est bien dans ce contexte que prend naissance le théâtre de rue tel qu'il se développe à partir des années 1980.

¹ *Ibid.*, p. 21.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ Michel Simonin, Numéro spécial "Arts de la rue", *Théâtres et Hors Les Murs op. cit.*, p. IV.

b. Le théâtre de rue depuis les années 1980. De la pratique alternative à l'institutionnalisation d'une forme-sens consensuelle ?

Après que les premiers jalons ont été posés au cours des années 1970,¹ le théâtre de rue se développe fortement dans les années 1980, dans un premier temps grâce à la ferveur des artistes, au premier chef desquels Michel Crespin, alors membre de la compagnie Théâtracide [²], qui « invite en 1980 les baladins de toute nature à Chaslain, dans le Jura, pour une entreprise hors norme, "La falaise des fous", ou trente-six heures de théâtre en continu. Un événement fondateur, où s'ébauche ce que l'on nommera bientôt les "arts de la rue". Michel Crespin met en place *Lieux Publics* à Marseille, premier centre national de création pour "les lieux publics et les espaces libres." Il investit Aurillac pour donner naissance à un festival de renommée internationale. La famille se recompose encore une fois. Les pionniers disparaissent, les équipes se dissolvent pour en engendrer d'autres. La machine s'emballe, au sens propre du terme. Emergent *Royal de Luxe*, *Générik Vapeur*, *Oposito*, *Delices DADA*, *ilotopie*, *Transe Express*, qui marquent aujourd'hui de leur empreinte les arts de la rue. »³ Les compagnies fleurissent en même temps que les festivals. Après celui d'Aurillac, fondé en 1986 à l'initiative d'un artiste en partenariat avec des élus locaux, le festival de Châlon sur Saône doit également sa naissance l'année suivante, en 1987, à la rencontre entre artistes et élus locaux, en l'occurrence le maire, député et ancien ministre Dominique Perben, et les artistes Pierre Layac et Jacques Quentin.⁴ Parallèlement à ces festivals prestigieux, de nombreux spectacles sont financés par les municipalités durant les années 1980, principalement les villes nouvelles, tel le *Carnaval des Ténèbres* conçu par le Théâtre de l'Unité à Saint-Quentin en Yvelines en 1983 ou *Trapèze* créé par Lieux Publics en 1986.

i. Les étapes de l'institutionnalisation dans les années 1990.

Puis, dans les années 1990, ce sont les instances représentatives et les organes institutionnels qui se développent et se consolident.⁵ En 1994 l'Etat lance son premier plan

¹ « 1971, Jules Cordière invite qui veut dans son fameux Palais des Merveilles : jongleurs, cracheurs de feu, briseurs de chaînes. Dans la foulée, on discerne les précurseurs du futur "nouveau cirque" [...]. En 1973, Jean Digne, alors directeur du Relais Culturel d'Aix en Provence [et aujourd'hui président de Hors Les Murs après Emmanuel Wallon en 2003] donne droit de cité à des artistes considérés comme marginaux dans un festival iconoclaste, *Aix, ville ouverte aux saltimbanques*. » M. Le Gallic, *op. cit.*, p. V.

² Aujourd'hui organisateur de la FAI AR, formation avancée et itinérante des arts de la rue à Marseille.

³ Morgane Le Gallic, *op. cit.*, p. VI.

⁴ Source : Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaurox, *Les Arts de la Rue, Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, Paris, La Documentation Française, 2002, pp. 231-238.

⁵ Source : Bilan d'Etape 2005 / Perspectives 2006-2007 du Comité de Pilotage du Temps des AR. Point Presse Hors Les Murs 6 avril 2006.

d'intervention en faveur des arts de la rue.¹ En 1997 est créée la Fédération des Arts de la rue, en 1999, les aides à la production dramatique sont ouvertes aux spectacles de rue et aux dramaturgies non exclusivement textuelles. En 2002, de nouveaux crédits sont attribués au secteur, et enfin, le Temps des Arts de la Rue est lancé officiellement par Renaud Donnedieu de Vabres en février 2005 pour trois ans, avec trois objectifs principaux : « avoir des crédits supplémentaires »², « questionner les textes des réglementations qui régissent l'intervention dans l'espace public »³ et « mieux faire connaître les Arts de la Rue aux élus et aux décideurs [locaux et régionaux] afin que ce « temps » ne se réduise pas à un tête à tête Etat / professionnels. »⁴ et que se développent « des synergies avec les collectivités territoriales. » Une école est créée (la FAI AR), les différents lieux de création, de résidence et de diffusion sont organisés en réseau sur le modèle des CDN (les CNAR), une immense Cité des Arts de la Rue est créée à Marseille, qui abrite la FAI AR, ainsi que de nombreuses compagnies, et *Lieux Publics*, devenu Centre International de Création et chargé du projet IN/SITU, plateforme de coproduction et de soutien à la création d'œuvres à l'échelle européenne (Espagne, Belgique, Autriche), ainsi que d'une « mission de repérage » non pas d'artistes, mais d'articulations possibles entre deux regards sur la ville portés par deux types de visionnaires, « repéreurs »⁵ chargés « d'ébaucher des solutions innovantes pour la ville de demain »⁶, les artistes les hommes politiques. Ce projet, initié en 2002 par Maud Le Floch⁷ sur l'idée que « les artistes "ouvriers" de l'espace public sont des producteurs de ville »⁸, a ainsi fait se rencontrer deux par deux dix-sept élus et dix-sept artistes, qui ont parcouru douze villes en France au cours d'un échange d'une journée, sans témoins et sans médiatisation. Ces repérages ont donné lieu à un livre, préfacé par Catherine Trautmann et par Jean-Louis Borloo, ministre de la cohésion sociale, et qui constitue le premier opus de la nouvelle collection « Carnet de rue. Ecritures artistiques / espaces publics. » C'est dire **l'intrication étroite entre les missions artistique et (de cohésion) sociale, à mesure que le théâtre de rue se fait « art dans/de l'espace public », panacée de la démocratisation théâtrale.**

¹ Aides aux projets et à l'écriture, reconnaissance de compagnies et de festivals, transformation de Lieux Publics en Centre National de création des arts de la rue, création officielle de l'association Hors Les Murs, centre de ressources sur les Arts de la rue et les Arts de la piste.

² Yves Deschamps, président du comité national de pilotage, in Bilan d'Etape 2005 / Perspectives 2006-2007 du Comité de Pilotage du Temps des AR. Point Presse Hors Les Murs 6 avril 2006.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ Jean-Louis Borloo, « Oser rêver », in Maud Le Floch (sous la direction de), avec le conseil scientifique de Philippe Chaudoir, préface de Catherine Trautmann et Jean-Louis Borloo, *Mission Repérage(s), Un élu, un artiste*, Vic La Gardiole, L'Entretemps, collection Carnets de rue, 2006, p. 11.

⁶ *Idem.*

⁷ Maud Le Floch, urbaniste et directrice associée de la Compagnie Off/pOlau, pôle des arts urbains, Tours, et de Lieux Publics, Centre National de Création des Arts de la Rue, Marseille.

⁸ Maud Le Floch, « Origines et méthode », in *Mission Repérage(s), op. cit.*, p. 13.

ii. *Les deux récupérations de la subversion : le « démocratiquement correct » et le divertissement festif.*

L'argumentaire en faveur de ce soutien de l'Etat et des collectivités publiques se fait sur le caractère démocratique des Arts de la Rue, considérés comme une « chance pour les populations, généralement exclues des offres artistiques habituelles pour les raisons que l'on connaît, d'être associées plus étroitement, là où elles se trouvent, à de nouveaux processus de création. »¹ Les Arts de la Rue permettent de mettre au contact de l'art des populations qui en sont habituellement éloignées en ce qu'ils articulent réflexion sur le public et réflexion sur l'espace public, et c'est dans cette mesure qu'ils aident à maintenir sinon à accroître l'espace public, en butte à une privatisation galopante :

« Grâce à l'inventivité de leurs créations, à la générosité de leurs approches, leur philosophie du partage, les arts de la rue ont su anticiper de nouveaux rapports aux populations qui replacent l'acte de création au cœur de la cité [...]. Que ce cœur de cité soit un centre ville, une cité d'agglomération suburbaine, une communauté d'agglomération rurale... Il doit être irrigué par d'autres acteurs que les marchands et les bétonneurs »²

On retrouve donc exactement les mêmes arguments que ceux déployés par les pouvoirs publics et les artistes à propos des lieux intermédiaires. Toutefois, le financement des Arts de la Rue ne correspond pas toujours à ce cahier des charges, du fait du double lignage « kermesse et militantisme » précédemment évoqué. Si l'on assiste aujourd'hui à une refondation du militantisme contestataire en militantisme pour l'espace public – objet d'un consensus entre pouvoirs publics et artistes – les Arts de la Rue n'ont pas toujours rompu avec leur fonction purement animatoire et festive. Si cette seconde orientation ne concerne pas le financement par l'Etat, toujours soucieux de financer des compagnies et des projets de grande qualité artistique, le développement des financements à l'échelle locale n'a pas toujours pour vocation de promouvoir la qualité artistique ni même de recréer du lien social dans des villages ou des banlieues marquées par une forme de relégation spatiale et sociale. C'est notamment le cas des municipalités qui n'ont fait que suivre le mouvement depuis la fin des années 1990, et qui ont parfois comme objectif principal de promouvoir une forme d'animation qui augmente le capital d'attraction touristique de leur ville à la belle saison.³ Le décalage entre les Off et les In des grands festivals (Aurillac et Chalon) fournit un bon

¹ Yves Deschamps, *op. cit.*

² *Idem.*

³ De fait, entre 1990 et 2005, le nombre de festivals de rue a été multiplié par 3 (de 80 à 250). Source : *Le temps des Arts de la Rue. Bilan d'Etape 2006, op. cit.* 60% de ces festivals sont concentrés dans 3 grands pôles, l'Île De France (27%), le Grand Sud (Rhône-Alpes, PACA, Midi-Pyrénées) (23,5 %) et le Grand Ouest (Bretagne, Pays de Loire) : 13%.

exemple de la dualité entre une vitrine artistique de bonne qualité mais peu vendable, et des formes de divertissement moins exigeantes mais plus consensuelles. Les années 1990 sont perçus par certains comme celles de la « récupération » des arts de la rue :

« [Dans les années 1990] le théâtre de rue devient peu à peu l'un des outils les plus prisés par les municipalités pour mettre un peu de couleur aux banlieues. Récupération ? Le mot fâche, surtout chez les chantres de la subversion, mais l'époque s'aseptise et les arts de la rue rentrent dans le rang de l'institution, comme en témoignent les célébrations orchestrées par Jean Paul Goude pour le bicentenaire de la Révolution ou celles de P. Découflé pour les JO de 1992. Les temps sont durs, et la crise en plonge certains dans l'oubli tandis que d'autres se battent pour survivre. L'animation municipale, pis, les parades frelatées de l'industrie Disney ou Astérix s'imposent parfois, tant la précarité est grande pour ceux qui jouent à ciel ouvert. »¹

Du fait de l'idéologie dominante chez les pionniers du théâtre de rue, devenus les voix dominantes de ce « secteur en pleine effervescence »², l'évolution vers la collaboration avec les pouvoirs publics ne va pas sans heurts, mais elle est permise par l'évolution globale des rapports sociaux déjà évoquée, ainsi que par la prise de conscience que l'Etat constitue un allié de poids pour les compagnies soucieuses non seulement de qualité artistique mais d'un propos subversif, que les municipalités et financeurs locaux soutiennent beaucoup plus difficilement, non pas toujours par désaccord politique, mais parce qu'ils ont peur de choquer leur public. Une compagnie comme Kumulus, qui articule étroitement l'ambition de dénonciation sociale et l'ambition de partage du sensible³, doit sa survie à son statut de compagnie conventionnée, autrement dit au soutien du Ministère de la Culture. Et les comédiens Eric Blouet et Céline Damiron⁴, membres de longue date de la compagnie, déplorent que nombre des spectacles aient reçu le même accueil de la part des programmeurs, quasi unanimes pour saluer « la qualité artistique et politique du travail »... et pour refuser de programmer des spectacles jugés « trop difficiles pour [leur] public. »⁵ Plus globalement, les deux comédiens font état d'un sentiment partagé selon eux par nombre de compagnies, que depuis le début des années 2000, la tendance à la frilosité s'aggrave. De même, se développent des commandes par les pouvoirs publics locaux de projets ciblés non pas sur un enjeu artistique mais sur une fonction de promotion du lieu dans lequel ils s'inscrivent, comme en témoigne Susan Haedicke, collaboratrice de Sarah Harper et Pascal

¹ Morgane Le Gallic, *op. cit.*, p. VI.

² Formule de Elena Dapporto. Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvauroux, *Les Arts de la Rue, Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, *op. cit.*

³ Nous détaillerons cet exemple dans notre chapitre suivant.

⁴ Eric Blouet, Céline Damiron, entretien personnel, Boussy Saint Antoine, 26 juin 2007.

⁵ *Idem.*

Laurent de la compagnie Friches Théâtre Urbain. ¹ Implantée dans le XVII^{ème} arrondissement de Paris, la compagnie a reçu en 2007 une commande spécifique de la mairie, destinée à valoriser la mémoire locale dans le cadre du grand projet « Arts et Urbanités » :

« Ce projet [...] mobilise des artistes, des historiens, des créateurs, des graphistes, et les habitants des quartiers, dans un vaste périmètre autour des Batignolles et des Epinettes, autour de la célébration du chemin de fer comme vecteur du développement durable et d'une culture populaire, sensible. C'est cette histoire, qui mêle à la fois les arts, la littérature, les sciences et les techniques que l'association "Arts et Urbanités" a voulu raconter à travers des événements festifs, une conférence, des rencontres avec les jeunes, des collectes de mémoire et la réalisation d'œuvres artistiques dans le tissu urbain contemporain.» ²

Sur le site de la mairie, le spectacle *L'esprit des rails* (07 juillet 2007) est annoncé comme un « spectacle populaire joué en extérieur écrit et conçu sur l'empreinte du rail dans le XVII^{ème} arrondissement à la gloire du progrès avec comme décor naturel le pont de la Jonquière ». Ce cahier des charges « marketing » ³ est perçu par Susan Haedicke comme une forte limitation des possibles artistiques, toute forme de mise à distance, de décalage et d'ironie étant assez mal perçue par les commanditaires. Les artistes doivent donc « ruser » ⁴ s'ils ne veulent pas que leur spectacle se transforme en « publicité » ⁵. Le constat général sur l'évolution des Arts de la Rue, sensiblement le même que pour les lieux intermédiaires, est donc celui d'un passage d'une pratique alternative et contestataire soudée par un rejet de l'institution culturelle et sociale dans les années 1970, à un secteur institutionnalisé au nom d'une fonction rassembleuse. Mais alors que l'Etat tend à valoriser des compagnies, des projets et des spectacles d'une grande qualité artistique, et se fait dans une certaine mesure le garant d'une possibilité de propos politiquement contestataires, les pouvoirs publics locaux oscillent entre deux types d'enjeux. Comme l'Etat, ils peuvent être soucieux de pratiques permettant de maintenir voire de rétablir une forme de cohésion sociale, mais ils sont parfois plus centrés sur un objectif touristique ou de promotion électorale qui les incitent à promouvoir des formes festives et divertissantes destinées au grand public, et se montrent alors rétifs aux formes subversives. C'est évidemment le premier type d'argumentation qui nous intéresse ici, mais il nous paraissait important de préciser que l'autre existe, pour mieux montrer justement que le premier est à saisir comme un choix politique et non simplement comme la

¹ La compagnie possède un lieu, *L'Avant Rue*, implanté dans une ancienne usine de céramique du XVII^{ème} arrondissement de Paris. Cette compagnie de rue est donc également un lieu intermédiaire, une « agora ouverte au théâtre, aux arts plastiques, aux technologies numériques » pour la mairie. Source : http://www.mairie17.paris.fr/mairie17/download/ParisDixSept//Paris17_60.pdf

² *Idem.*

³ Susan Haedicke, entretien personnel, Paris, 26 juin 2007.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

description d'une situation générale. En effet, pour P. Chaudoir, la « résurgence apparente de manifestations festives »¹ à la fin du XX^e siècle s'inscrit « essentiellement dans le contexte d'une crise urbaine, sociale et politique, et y puise largement ses logiques d'action. [...] Elle a comme objectif fondamental de re-donner sens à la notion d'animation urbaine, de vie urbaine. »² **Le théâtre de rue tel qu'il existe et se développe depuis les années 1980 trouverait sa raison d'être dans un objectif nouveau, découlant du caractère inédit du lien au politique, dans une société contemporaine marquée par la désagrégation du lien politique et même du lien social, et par la dépolitisation de ses membres, désormais plus individus en compétition économique les uns avec les autres que citoyens membres d'une même communauté politique. Il ne s'agirait donc plus d'activer les clivages et de souder une communauté (celle des exploités et des dominés) contre une autre (la classe bourgeoise exploiteuse, sous quelques nouveaux déguisements qu'elle se cache), mais de refonder concrètement le lien entre les individus, non pas à partir d'une hypothétique appartenance politique commune à activer, mais à partir d'une appartenance concrète à une même entité géographique. La rue devient ainsi le point commun, le lieu commun, seul susceptible de recréer le lien rompu, et de faire prendre un corps physique et concret à la notion d'espace public.**

c. L'espace public, de l'opinion publique au lieu commun (du) public.

Depuis le début du XXI^e siècle, les Arts de la Rue sont de plus en plus souvent associés à la notion habermassienne d'espace public, comme le note Philippe Chaudoir en introduction à l'ouvrage précisément intitulé *Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue »* :

« Quand on soumet ces modes d'interventions à une analyse approfondie, ils renvoient en particulier et sans le savoir sans doute, à une conception habermassienne de l'espace public, c'est-à-dire un espace collectif envisagé comme support communicationnel de l'échange et de la constitution de l'opinion. Cependant, si la rue et les espaces publics, tels qu'Habermas les a dessinés, étaient pour lui constitutifs de la fabrication d'une opinion publique, ils semblent aujourd'hui, dans ce mouvement contemporain, essentiellement conçus pour produire [...] ne serait-ce que momentanément, le public lui-même, comme ensemble. La rue, dans cette nouvelle conception, est avant tout un lieu commun. »³

¹ P. Chaudoir, *op. cit.*, p. 21.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 22.

Appliquée aux Arts de la Rue, l'expression prend donc un sens très concret, « les compagnies déclin[ant] l'espace public sous tous les angles »¹ et travaillant les « matières sensibles de la ville »². C'est donc la définition que donne Jean-Samuel Bordreuil qui prévaut pour caractériser l'espace public tel que les arts de la rue le convoquent :

« Tout espace public est un espace où se distribuent de manière tantôt diffuse, tantôt « saillante », des considérations réciproques qui touchent à l'identité des sujets. [...] La gradation des espaces, du privé au public en passant par "l'intermédiaire", fait d'abord fond sur des différences d'accès. Ces différences d'accès sont elles-mêmes discriminantes [...]. C'est donc autour de cette notion d'accès réservé qu'un rapport entre espace (territoire) et identité est pensable : l'étaillage d'un sentiment identitaire (d'appartenance à une communauté) s'y monnaie en appropriation exclusive. A contrario l'espace public comme espace ouvert rompt avec cette dimension territoriale et est envisagé comme lieu de l'universel, de l'indifférence aux différences [...] : ce qui s'y perd en identité s'y gagne en démocratie (en droit d'accès.) [...] Or qu'est-ce qu'un espace public, sinon un espace, en droit, où tout le monde a accès ? Dès lors ce qui fait sa définition fait aussi qu'on ne peut identifier un individu selon la place qu'il y occupe : ceci parce que s'introduirait *ipso facto* l'idée d'une "privativité", c'est-à-dire d'un espace propre [...]. »³

L'espace public prend la forme de la rue, de la ville, envisagées sous l'angle de ce qui unit les individus les uns aux autres, sous l'angle de leur potentialité universaliste et démocratique. Envisager le théâtre de rue sous l'angle de l'espace public, c'est donc d'emblée lui assigner une fonction de re-fondation de la communauté politique. Et c'est la voie clairement assignée au théâtre de rue par les pouvoirs publics. Ainsi, l'enseignement supérieur s'ouvre aux Arts de la Rue en tant que *Projets Culturels dans l'Espace Public*, titre du Master Pro ouvert à Paris 1-Panthéon Sorbonne qui « s'adresse à de futurs professionnels de la conception et de la production de projets culturels, ouverts à la diversité des propositions artistiques contemporaines, en particulier dans les domaines des arts voués à l'espace public, engagés dans une réflexion sur les relations entre arts, cultures, populations et territoires, en France et en Europe. »⁴ Et tout le mouvement d'institutionnalisation des arts de la rue depuis les années 1990 – autrement dit l'articulation entre la réflexion, la définition des missions et les subventions publiques – se fait autour de cette formulation très concrète de la question de l'espace public. En témoigne encore le Temps des Arts de la Rue, qui, en sus des investissements financiers précédemment évoqués, met en place en 2006 un

¹ Morgane Le Gallic, *op. cit.*, p. VIII.

² *Idem.*

³ Jean-Samuel Bordreuil, in Sylvia Ostrowetsky, *La Civilité tiède. Recherche sur les valeurs urbaines dans les nouveaux centres*, CERCLES, EDRESS, Plan Urbain, Aix en Provence, 1988. Cité par P. Chaudoir, *op. cit.*, p. 22.

⁴ Source : Descriptif du Master Pro *Projet culturel dans l'Espace Public* de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

magazine, *Stradda*¹, dont le titre fait clairement référence à la rue, et qui se veut « à l'écoute des formes de création artistique originales qui s'inscrivent au cœur de la cité : arts de la rue, arts du cirque, arts dans l'espace public... »² La notion d'espace public est donc très étroitement articulée dans les Arts de la Rue à un travail politique et plastique sur la ville.

i. La ville comme espace public.

La prise en compte de la dimension architecturale de la question de l'espace public telle qu'elle se pose dans les villes date au moins des années 1960. A l'intérieur même des Ministères (Culture, Education, Jeunesse et Sports ...) soufflait un vent de réformes depuis les années 1960, quand le gouvernement de Chaban-Delmas prônait la « Nouvelle Société ». Mai 68 a eu un impact considérable non seulement sur les mondes de l'art et de la culture, mais aussi sur l'architecture et l'urbanisme. Le philosophe Henri Lefebvre parlait alors de « droit à la ville »³ et les urbanistes, notamment dans les villes nouvelles, avaient à cœur de donner la parole aux artistes (plasticiens et troupes de théâtre) pour rompre avec la monotonie des grands ensembles et pour « animer » les villes, maître mot né à cette époque. Cet héritage a été préservé et prolongé depuis, et le théâtre de rue considère que « la ville est un théâtre à 360 degrés »⁴, l'artiste de rue aimant à se considérer comme un « metteur en scène urbain. »⁵ Les spectacles de rue activent quatre fonctions de l'espace public, comme l'a analysé P. Chadoir.⁶ Tout d'abord, ils permettent une « sémiotisation »⁷ de la ville, autrement dit ils permettent de lui conférer un sens nouveau. C'est en ce sens qu'ils peuvent être considérés comme agents d'utopie, qui participent de la création d'une vision de la ville et d'un sens nouveaux. En outre, le théâtre de rue active la fonction temporelle de l'espace public, son « inscription dans une temporalité »⁸. C'est parce qu'il participe de la création d'une histoire commune, partageable, que le spectacle dans l'espace public « constitue le socle de l'avènement d'une identité. Pas de peuple sans histoire et sans lieux susceptibles de la représenter mais aussi pas d'histoire si celle-ci ne se raconte pas à travers une com-

¹ Ce magazine vient prendre la place de la revue Les Arts de la Piste.

² Présentation du magazine par l'association Hors les Murs. Le numéro 4 de la revue s'intitule d'ailleurs « Espace public en 2025 – Projets d'artistes »

Source :

<http://www.horslesmurs.asso.fr/editions/S/stradda.htm>

³ Henri Lefebvre, *Espace et politique*, tome 2, *Le Droit à la ville*, Paris, Anthropos, 1972.

⁴ Formule de Pino Simonelli, extraite d'un texte en italien non publié. Cette formule est « en introduction du premier numéro de la revue Lieux Publics, en 1984, mais aussi dans l'actuelle plaquette de présentation, et toujours en exergue. » P. Chadoir, *op. cit.* p. 54.

⁵ Michel Crespin, plaquette de présentation de Lieux Publics, Centre National de Création pour les Arts de la Rue.

⁶ P. Chadoir, *op. cit.*, pp. 54-56.

⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁸ *Ibid.*, p. 55.

mémoration du lieu. »¹ P. Chaudoir cite ainsi le cas de la compagnie *ilotopie*, qui « pousse la métaphore jusqu'à jouer d'une pré-histoire du lieu »,² notamment dans le spectacle *Réseaux. Champ d'expériences troisième*, ainsi présenté : « Ici, sur ce terrain, juste fondation, la ville n'a pas eu lieu, mais une population s'y réinvente sans cesse. » Le théâtre de rue permet donc d'activer également, par le biais de ces récits, la fonction « d'espace social »³ de la ville :

« L'histoire, les histoires, les publics en sont chargés comme des piles [...]. Les émotions servent à raviver les histoires des autres. Le lien social, le tissu social, il est déjà imprimé. Nous vivons sur un tissu imprimé mais de nouveaux motifs sont à inventer et chacun doit pouvoir s'y tailler un costume. »⁴

L'espace public est, comme le dit Michel Crespin, l'espace social « des gens qui [...] l'occupent et le font vivre, l'animent, au sens vital du terme »⁵, et les artistes de rue participent activement au tissage du lien social. C'est dans cette mesure que le théâtre de rue active la quatrième caractéristique de l'espace public, « espace politique au sens où "l'espace public est l'espace de la population. Ce champ très vaste regroupe des diversités sociales et culturelles qui, prises comme un tout, caractérisent la nature du public (le public-population) que l'artiste interpelle dans cet espace. »⁶ La dimension politique du théâtre de rue, parce qu'il se situe dans la ville, tient donc à la fois à sa force de recréation d'un passé et à la création d'un présent communs, au tissage du lien social dans et par le cadre de l'espace de la ville. C'est dire l'importance de cet acteur essentiel du théâtre de rue qu'est le public, et plus exactement, le « public-population. »

ii. Le public-population.

C'est encore Michel Crespin qui, avec Minelle Verdier, a donné la définition du public-population, public spécifique du théâtre de rue : « [C'est], par définition, le public qui se trouve dans la rue, naturellement, qu'un spectacle s'y produise ou pas. Le public qui représente la plus large bande passante culturelle, sans distinction de connaissances, de rôle, de fonction, d'âge, de classe sociale. [...] Sa qualité première, le libre choix. De passer,

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ Bruno Schnebelin et Françoise Léger, *ilotopie*, contribution à la table-ronde « L'état de la rue : la parole aux artistes. Le petit monde des artistes qui cherchent franchira-t-il le pas du siècle ? », Avignon, 1995. Cité par P. Chaudoir, *idem.*

⁵ Michel Crespin, cité par P. Chaudoir. *Idem.*

⁶ Michel Crespin, cité par P. Chaudoir. *Ibid.*, p. 57.

d'ignorer, de regarder, de participer, hors de toute convention. »¹ Le théâtre de rue résout donc la difficile question du public en inversant la donne : au lieu de se demander comment faire venir le public au théâtre, le théâtre vient dans la rue, là où se trouve le plus large public potentiel – le public-population, donc. La localisation du théâtre de rue conditionne donc une esthétique spécifique mais aussi un public spécifique, qui lui-même va à son tour infléchir les choix esthétiques. En effet, à la différence du spectacle de salle, qui a affaire à un individu qui s'est lui-même défini préalablement comme spectateur avant même de pénétrer dans le lieu circonscrit et concret du théâtre – en prévoyant la sortie, en achetant sa place – le spectacle de rue a pour tâche première de convertir un passant en spectateur, de le faire s'arrêter, puis de le faire rester, de l'empêcher de repartir. C'est en ce sens que le théâtre de rue peut être considéré comme une forme de théâtre plus démocratique, qui refuse de se résoudre à ce que le théâtre devienne une pratique minoritaire. En outre, le théâtre de rue paraît politiquement pertinent aujourd'hui en ce qu'il s'adresse spécifiquement à l'individu contemporain dans son statut d'être instable, aux attaches relationnelles, professionnelles et affectives marquées par l'impermanence. C'est du fait de ces caractéristiques que le théâtre de rue doit mettre en œuvre des méthodes d'accroche esthétique spécifiques. Mais, au-delà de l'esthétique du spectacle lui-même, le théâtre de rue induit une relation particulière au public, souvent marquée par une forme de violence liée précisément à la déstabilisation de la relation entre le spectateur et le spectacle, comme nous le verrons dans notre chapitre suivant. Il conserve ainsi une forme subversive, malgré sa nouvelle mission de cohésion sociale corrélative à son institutionnalisation. Mais l'autre aspect aujourd'hui fortement subversif du théâtre de rue opère non pas comme une résistance à son institutionnalisation, et semble plutôt en découler directement. En effet, la démocratisation du public que permet le théâtre de rue passe notamment par le principe de la gratuité – pour les spectateurs – des spectacles, exclusivement financés alors par de l'argent public.² Outre qu'il permet une extension du nombre de spectateurs, ce principe se veut un message fort qui subvertit le fonctionnement général d'une société où les rapports sociaux et humains tendent à privilégier la valeur marchande des choses et des êtres : « Dans notre société marchande, la pertinence des arts de la rue, souvent gratuits, toujours généreux, mérite d'être interrogée et mise en valeur. En créant de nouveaux modes d'expression et de circulation, les "arts publics" s'emparent et métamorphosent ces réalités qu'on croyait impérieuses, intangibles et inchangeables. »³

¹ Michel Crespin, Minelle Vernier, *Emergences – Festival Biennal d'arts et d'événements urbains*. Marseille 96. Cité par P. Chaudoir, *ibid.*, p. 66.

² Ce principe d'une gratuité pour les spectateurs et d'une rémunération des artistes intégralement prise en charge par les subventions publiques rapproche l'artiste de rue du statut professionnel de l'artiste « de salle » (si l'on peut dire). Ce mode de financement du spectacle est aux antipodes du chapeau passé à la fin du spectacle, plus fréquent autrefois, et qui fait osciller l'interprète entre le statut d'artiste et celui de mendiant.

³ Stéphane Simonin, directeur de *Hors Les Murs*, Editorial, *Numéro spécial*, *op. cit.*, p. IV.

C'est donc dans sa dimension spatiale concrète – géographique, architecturale, urbaine – que la notion d'espace public est envisagée dans le théâtre de rue, et non en tant qu'espace politique abstrait dans le cadre duquel se fonde une opinion publique commune rationnellement fondée par un débat démocratique. La dimension démocratique du théâtre de rue tient au fait même que ce théâtre prenne lieu et sens dans l'espace public qu'est la ville et non dans l'enceinte d'un théâtre, par la rencontre avec le « public-population » caractérisé précisément par le fait qu'il n'est pas *a priori* un public. C'est dans cette mesure que le théâtre de rue peut être qualifié de théâtre politique, indépendamment même du contenu du spectacle, comme peuvent l'être l'ensemble des pratiques et structures développées par les pouvoirs publics à la triple échelle nationale, régionale et locale, depuis les années 1980, que nous avons étudiées dans ce chapitre.

Conclusion : La conquête institutionnelle des non-publics à l'heure de la désagrégation du lien social et de la « glocalization ».

Qu'il s'agisse du théâtre de rue, des friches et autres lieux intermédiaires institutionnalisés, des Scènes Nationales ou de l'ensemble des projets mis en œuvre dans le cadre de la politique de la ville, toutes les expériences évoquées dans ce chapitre ont pour point commun de repenser la mission sociale de l'art en général et du théâtre en particulier en prenant acte du contexte politique ouvert par les années 1980, fait de dépolitisation de la « société civile » et des artistes, de défiance à l'égard de la (classe) politique, et d'effondrement de tout horizon révolutionnaire de gauche, parallèlement à la détérioration de la situation économique et sociale sur la période qui va des années 1980 à 2007, dans un monde qui tend de plus en plus à réduire les êtres humains au rang d'individu en compétition permanente et générale. Dans cette mesure, la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique prend acte du pessimisme anthropologique et politique radical qui constitue le principe supérieur commun de la cité du théâtre postpolitique. Mais cet *alpha* ne constitue pour autant pas l'*omega* de la cité qui nous occupe ici, parce qu'à la différence de la première, cette cité ne se fonde pas sur une définition du théâtre comme production d'un discours critique sur le monde. Il s'agit moins de penser la société et encore moins de la changer que de panser ses plaies, ou plus exactement de panser les plaies qu'elle cause, les plaies de ceux qui souffrent parce qu'ils sont « exclus » économiquement et socialement de cette société, mais aussi les plaies des inclus, car tous souffrent à des degrés divers de la désagrégation des liens sociaux.

Cette cité renoue ainsi sous une forme renouvelée avec l'ambition de démocratisation à l'œuvre dans la cité du théâtre politique œcuménique. La notion de « non-public » est prise à bras le corps, et différents sous-groupes de non-publics sont distingués pour être mieux touchés : d'une part le non-public exclu du théâtre comme il est en marge de la société. Certaines actions se concentrent sur ces « publics-cibles », et il semble que la collaboration d'acteurs culturels, sociaux et municipaux à l'échelle locale permette d'atteindre des résultats inédits en termes d'intégration de ce non-public à la communauté théâtrale, culturelle et sociale. D'autre part, et précisément parce qu'il s'agit de décroquer le théâtre et les publics, l'ensemble des pratiques que nous incluons dans la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique vise également le non-public qui constitue l'essentiel de la population française et fait que le théâtre est de fait lui-même relativement exclu de la société. Dans tous les cas, il s'agit par le théâtre de recréer une communauté, ce qui explique l'importance des projets qui travaillent à la construction d'une mémoire commune. Cette mission rassembleuse du théâtre pourrait paraître identique à celle à l'œuvre dans la cité du théâtre politique œcuménique, mais, si la foi dans les pouvoirs du théâtre est maintenue, les moyens comme les fins diffèrent. Car, encore une fois, le théâtre n'a pas – plus – pour mission de produire un discours critique sur le monde. Il s'agit ici de transformer le rapport entre le spectateur et le spectacle, parce qu'il s'agit du même mouvement de repenser le statut du spectacle dans le théâtre et de renouer avec un statut et une mission du théâtre au sein de la société qui sont considérés comme perdus. L'essentiel ne réside plus dans le contenu du spectacle ni même dans le spectacle en lui-même, et le théâtre est envisagé comme une démarche dont l'efficacité et, donc, les critères d'évaluation, sont fonction du lieu dans lequel elle prend place et des différents acteurs qu'elle fait collaborer.

En outre, cette reformulation a pour autre spécificité d'être initiée non pas par les artistes, comme ce fut le cas pour le théâtre populaire-service public, mais par les pouvoirs publics. Depuis les années 1980, ce sont eux qui, à la faveur notamment de l'implication grandissante des collectivités territoriales aux côtés de l'Etat, ont articulé de plus en plus étroitement les missions culturelles et les missions sociales, par le biais de textes officiels fondateurs des grandes lignes directrices de l'action publique en faveur de la culture (tels la Charte des missions de service public de la culture lancée par C. Trautmann en 1998), et par le biais de financements croisés tant en termes de lignes budgétaires (politiques culturelles / politique de la ville puis CUCS) qu'en termes d'échelle d'intervention publique (financements municipaux, régionaux, nationaux) et en termes d'acteurs impliqués (acteurs culturels, travailleurs sociaux, associations, personnels et chargés de mission de la fonction publique territoriale et nationale.) Ces interdépendances croissantes et le développement des

projets portés par différentes structures favorisent une logique de consensus, qui influe sur les choix opérés par les partenaires.

La période qui s'ouvre à la fin des années 1980 est de fait marquée par la disparition des deux anciens clivages qui structuraient la réflexion sur les politiques culturelles, d'une part le clivage entre une politique gestionnaire pourrait-on dire, et une politique d'affrontements idéologiques et, d'autre part, la disparition corollaire du clivage gauche/droite. Cette évolution ne s'explique pas seulement par l'évolution des financements et par le contexte politique national et international. Elle s'enracine également dans l'ambiguïté de la politique culturelle telle qu'elle a été mise en œuvre durant le premier septennat socialiste, J. Lang ayant promu une conception plus médiatique qu'idéologiquement clivée, alliant des registres anciens et « autorisés » de légitimation de l'action publique en faveur de la culture, à une justification en termes économiques qui se révélera à double tranchant.

Dès ce moment, la culture ne constitue plus un élément permettant de discriminer une politique de gauche d'une politique de droite. Et la tendance s'est renforcée à mesure que la culture a perdu son caractère déterminant au sein de la politique gouvernementale. La politique culturelle devient consensuelle et minoritaire, non seulement en termes de pratiques des français, mais en tant qu'élément déterminant voire définitoire de la politique générale au niveau de l'Etat. Nous voyons donc l'importance dans la réflexion sur le théâtre politique du cadre financier et administratif qui fonctionne également comme partie du cadre idéologique : L'impulsion et le financement du théâtre par les pouvoirs publics induisent la nécessité de prendre en compte ces acteurs dans l'évaluation des formes du théâtre politique. Ce ne sont pas simplement les artistes qui sont en charge d'orienter les fonctions du théâtre, et sont donc responsables de l'existence d'une référence ou non à la fonction politique du théâtre. Ceci étant posé, deux grandes questions restent en suspens : Pourquoi les artistes acceptent-ils ? Et à quoi ressemblent concrètement les projets mis en œuvre ? Il importe en effet d'étudier la façon dont se tissent les enjeux politiques et esthétique dans ces projets qui entendent refonder réciproquement la communauté théâtrale et la communauté politique.

Chapitre 2 : Le théâtre

en ses nouveaux lieux (du) commun(s).

Refondation esthétique réciproque de la

communauté théâtrale et

de la communauté politique :

L'ambition d'une re-fondation réciproque de la communauté théâtrale et politique pose deux questions, celle de la définition de la communauté, et celle des moyens de sa refondation. Il semble que le dénominateur « commun » susceptible de fonder cette communauté soit toujours dans cette cité recherché sur le mode de la « communion », terme qui désigne à la fois « l'union avec (*cum* et *unio*) »¹ et « la mission à partager (*cum munus*) »², qui « conjoint l'horizontale – "être membre de" – à la verticale – "adhérer à". Et telle est l'équation de tout regroupement ayant vocation à durer. [...] Car ce qui est commun aux membres leur sera supérieur et extérieur [...] »³, mais non pas antérieur à l'espace-temps théâtral, qui fonde donc véritablement la communauté. Nous voudrions donc à présent étudier moins la composition du public que la spécificité esthétique d'un théâtre qui, pour toucher (au sens propre parfois) le spectateur, bouscule son statut et par ricochet celui de l'artiste, tant au sein de la création que dans la société. Nous centrerons notre analyse sur trois exemples : la compagnie de théâtre de rue Kumulus, auteur des *Squames* et d'*Itinéraires sans fonds-Rencontre de Boîtes*, et qui nous paraît incarner la dualité à l'œuvre dans les projets de théâtre s'adressant au public-population de l'espace public ; l'œuvre d'Armand Gatti, et plus spécifiquement les *Combats du jour et de la nuit*, projet mené en 1989 à la maison d'Arrêt de Fleury-Mérogis, qui permettra d'étudier les tensions propres au travail avec les publics-cibles ; et enfin, les « *Passerelles* » explicitement conçues par le Théâtre du Grabuge comme moyen de refonder la « communauté désœuvrée » en communauté de « nobles citoyens. » Ces trois exemples permettront de voir comment se tissent concrètement les enjeux esthétiques et politiques, mais aussi d'analyser les tensions internes à une catégorie élaborée par les chercheurs pour décrire ces diverses pratiques, le « théâtre d'intervention. »

¹ Régis Debray, *Les communions humaines*, Paris, Fayard, 2005, p. 60.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 61.

1. Kumulus, ou la violente douceur de la refondation d'une communauté sensible dans le théâtre de rue.

Parce qu'il se situe dans l'espace public, le théâtre de rue permet à la fois de conquérir un autre public que celui sclérosé et minoritaire du théâtre de salle, et de redonner sens à l'espace urbain, dans une société de plus en plus marquée par la privatisation de l'espace public et par la désagrégation des liens sociaux, ces deux phénomènes contribuant à la disparition du bien commun, de ce qui rassemble et fonde la communauté politique. Nous avons également pu mesurer dans notre premier chapitre combien cet enjeu actuel du théâtre de rue se trouve, sinon en contradiction, du moins en tension avec un autre, hérité de sa jeunesse soixantuitarde. Les frottements entre la mission de rassemblement de la communauté théâtrale et politique et l'ancienne et renouvelée vocation contestataire du théâtre de rue se manifestent nous l'avons vu au niveau des subventions et des commanditaires. Reste à voir à présent leurs manifestations esthétiques, c'est pourquoi nous souhaitons à présent reprendre et creuser l'exemple précédemment évoqué de la compagnie Kumulus, l'une des premières grandes compagnies de théâtre de rue, dont la date de création, 1986, coïncide peu ou prou avec le début de la période qui nous occupe.

a. L'alliance de thématiques contestataires et d'un mode d'adresse fédérateur : *Les Squames.*

« Compagnie de théâtre créée en 1986 par Barthélémy Bompard, Kumulus a choisi de créer des spectacles dans les espaces extérieurs urbains sur des thèmes sociopoliticoenervo at dérangeo.fr, qui nous tiennent à cœur. [...] Mise en scène d'une réalité quotidienne, réflexion sur l'homme dans son environnement, zoom sur les fonctionnements et les dysfonctionnements des rapports des uns avec les autres, chacune de nos créations repose sur l'émergence d'émotions par l'accomplissement d'un travail d'acteur. »¹

La compagnie Kumulus a ainsi pour première caractéristique de revendiquer la notion de spectacle – ce qui n'est pas le cas de toutes les compagnies de rue nous l'avons vu. Et tous ses spectacles sont en outre dotés de plusieurs caractéristiques communes : spatiales tout d'abord – tous prennent forme dans un « espace extérieur urbain » – thématiques ensuite – la dimension de contestation politique et sociale est revendiquée sur un mode humoristique et distancié, qui marque implicitement un décalage avec toute forme de militantisme sérieux. Le choix de ces thématiques, tout comme leur mode de traitement esthétique dans et par les

¹ Source : Site de la compagnie : www.kumulus.fr

spectacles, sont clairement référés à une dimension émotionnelle : les artistes parlent de sujets qui leur « tiennent à cœur », et le metteur en scène comme les acteurs, considérés d'ailleurs comme des « cré-acteurs »¹, entendent dans leurs spectacles faire émerger l'émotion chez les acteurs, afin que celle-ci contamine ensuite les spectateurs. C'est précisément à cet endroit que nous souhaitons analyser quelques uns des spectacles de la compagnie (*Les Squames*, création 1988 et *Itinéraires sans fonds/Rencontres de Boîtes*, création 2003), parce qu'il nous semble que, tandis que les thématiques contiennent la portée contestataire, leur mode de traitement, et notamment le mode d'adresse au spectateur programmé dans le spectacle, concentre toute la vocation rassembleuse du travail de la compagnie, y compris dans son ambivalence.²

i. Les Squames. Le modèle de la civilisation interrogé par l'exhibition d'une altérité radicale

« Etranges humanoïdes venus des montagnes d'Europe Centrale, les Squames sont tout d'abord acheminés, sous l'œil vigilant des gardiens, dans le dernier endroit qui leur est désormais consacré, la cage. Déjà durant ce parcours, vous pourrez constater que si ces êtres ne représentent plus aujourd'hui qu'une minorité, celle-ci est loin de demeurer silencieuse... Alors, un conseil : restez sur vos gardes ! C'est ensuite derrière les barreaux que vous pourrez assister au déroulement de la vie de ces individus, remarquer leurs rites, leurs hiérarchies, leurs émotions.

Mais si maintenant les grilles vous protègent de leurs éventuels débordements, elles ne pourront rien contre les possibles réminiscences qui sommeillent en vous. Mais n'oubliez pas : leurs limites ne sont pas les vôtres. »³

Cette présentation volontairement aguicheuse n'est pas sans faire songer à celle des bateleurs de foire racolant le badaud pour lui faire contempler leurs monstres en cage. Mais ce clin d'œil humoristique à l'histoire mythique du théâtre de rue se double d'une autre référence, moins amusante, à la colonisation et les cages se veulent évocatrices de celles dans lesquelles ont pu être exhibés des sauvages durant l'époque coloniale. Les Squames fourniraient donc un contraste révélateur de l'envers du décor de notre société prétendument civilisée. Et la fin du texte insiste sur la dimension non seulement collective mais également individuelle, personnelle, de la remise en question. Se mêlent donc une forme de contestation du modèle occidental dominant qui tend à exterminer les modes de vie (et espèces) minoritaires, et une mise en valeur du pouvoir de l'altérité, capable de réveiller l'individu civilisé à lui-même, à

¹ Même source.

² Ce n'est pas le cas de tous leurs spectacles et il semble notamment que *Le Cri*, spectacle créé en juillet 2007 à Aurillac et que nous n'avons pu voir, se concentre dans ses thématiques comme dans son mode d'adresse au public sur la fonction de dénonciation et non sur la vocation rassembleuse, se situant dans la cité du théâtre de lutte politique.

³ Source : Site de la compagnie : www.kumuluf.fr.

sa nature profonde persistant sous ce masque, avec l'évocation des « réminiscences » d'animalité qui « sommeillent » en nous. Ce spectacle tient du happening puisque toutes les actions des Squames sont improvisées, hormis leur arrivée, enchaînés, escortés par des gardiens, et leur départ pour leur camion, dans les mêmes conditions. Ce choix esthétique, en accord total avec le propos des artistes, déplace l'accent sur la relation avec le public. Et il semble que ce soient les réactions de ce dernier qui constituent cet événement en « événement théâtral », dont la spécificité est qu'il n'apparaît pas comme tel à l'ensemble des spectateurs.

ii. Les Squames, archétype du théâtre invisible.

En effet, si le spectacle est annoncé sur le site de la compagnie et sur celui d'Hors-Les-Murs ou de la ville de Paris, il n'est pas indiqué sur place, ce qui augmente son potentiel perturbateur ainsi que son efficacité, mais ce qui induit également un public double, comme l'a justement analysé Jean-Marc Lachaud :

« Le public est alors double. Il sait ou il ignore. Il est spectateur ou passant. Dans le premier cas, il assiste à un spectacle total, dans et autour de la cage, observant avec amusement et parfois inquiétude les réactions de l'assistance. Dans le second, il est doublement manipulé, par les comédiens mais également par le regard du public averti. Aussi est-il à son insu mis en scène, contraint de jouer le scénario qu'il s'impose dans les limites définies / accordées par Kumulus. »¹

Ce spectacle recourt à ce qu'Augusto Boal nomme le « théâtre invisible »², qui crée une situation ambivalente à l'égard de la notion de communauté : le public est toujours double, puisqu'il est composé d'un public conscient de l'être, et d'un public qui s'ignore, et croit avoir affaire à une situation réelle alors qu'il s'agit d'une représentation.³ C'est ce second public qui confère toute la force au spectacle, mais uniquement dans la mesure où il existe un autre public conscient de son statut, et conscient du statut de spectacle de la situation qu'il contemple. Ce second public est donc dupe du spectacle, mais aussi du premier public, qui l'observe comme s'il était un personnage faisant également partie du spectacle. Or c'est ce public que nous nommerons public invisible à lui-même, qui fait que ce type de spectacle travaille la notion de communauté et de bien commun : d'une part, face à cet événement

¹ Jean-Marc Lachaud, in Jean-Marc Lachaud, Martine Maleval, *Mimos, éclats du théâtre gestuel*, Ecrits dans la marge, 1992, p. 72.

² Voir Augusto Boal, traduction Virginia Rigot-Müller, *Jeux pour acteurs et non acteurs. Pratiques du théâtre de l'Opprimé*, Paris, La Découverte, réédition 2004.

³ Sous cet aspect, l'on mesure le caractère problématique des festivals de théâtre de rue, qui modifient la donne en ce que le public-population sait qu'il est public, ou s'attend à être sollicité pour le devenir à chaque coin de rue.

incongru, les gens s'arrêtent, rompent avec leur quotidien, et progressivement décident de rester, sidérés par ce qu'ils voient.¹ Ce premier temps de réception pour chaque spectateur est certes individuel, mais il s'inscrit d'emblée dans une perception collective, puisque son arrêt est autant causé par la cage que par l'attroupement devant elle. L'idée de participer à un événement extraordinaire est telle que plusieurs appellent leurs amis ou leurs proches pour venir voir les Squames. Une femme, qui accompagne deux handicapés IMC appelle une amie pour venir voir les Squames, parce que « c'est des êtres humains comme nous, c'est impressionnant, il faut venir voir ». Après avoir vu deux Squames se frotter l'un contre l'autre, un ouvrier en pause déjeuner enjoint à un collègue de le rejoindre : « viens voir, ça vaut le détour ! » Chez certains, l'amusement ou la sidération font bientôt place à un besoin de comprendre, que ne comblent ni le modeste écriteau accroché à la cage, dont l'indication laconique informe le lecteur que les Squames sont « d », ni les gardiens peu loquaces :

- « - Un badaud : Qu'est-ce que c'est que ça ?
- Gardien : Ce sont des Squames, c'est indiqué sur le panneau.
- Ah, c'est des vrais ? J'avais pas compris.
- Mais c'est pour quoi faire ?
- Ben, c'est pour sensibiliser à cette espèce qui est mal protégée. Mais moi je suis pas spécialiste, je suis en remplacement. »

Par leur position en retrait, l'air blasé, les gardiens – tous comédiens de la compagnie – jouent un rôle indispensable de crédibilisation mais aussi de relais entre les Squames et les spectateurs, interdisant que l'on s'approche trop, ou que l'on nourrisse les Squames, et contribuent à donner l'impression que les Squames sont une espèce animale et que la cage est celle d'un zoo. De fait, certains, des adolescents et des enfants surtout, veulent donner du coca ou des gâteaux aux Squames. Une maman se fait gronder par la gardienne pour avoir laissé son fils donner une madeleine. Certains tentent d'analyser le comportement des Squames dans la cage : « Lui, il est méchant, c'est le mâle dominant. » Seul le gardien-balayeur se fend d'une explication, pour répondre à un interlocuteur qui, passée la fascination première, est en pleine phase de doute, notamment parce que « si c'est vrai, comment ça se fait que c'est jamais passé à la télé ? » Le gardien-balayeur rétorque alors : « C'est les chercheurs du CNRS qui les ont trouvés, on fait une tournée en France parce qu'ils sont pas connus, alors que tout à l'heure il y avait des Roumains, et eux ils connaissent. C'est ce qui se rapproche le plus de l'homme, c'est entre l'homme et le singe. »

¹ Nous avons pu voir ce spectacle, créé en 1988, lors de sa reprise sur le parvis de la gare Montparnasse les 24 et 25 mai 2007. Les citations à venir ont toutes été entendues lors de la « représentation » du 25 mai 2007.

Les questions et les exclamations se tournent progressivement vers les badauds déjà présents, la parole circule et les commentaires fusent, des conversations impromptues se créent de manière discontinue et informelle, toutes ayant pour sujet commun initial ces Squames, ou, le plus souvent, l'exhibition des Squames, et le sens qu'elle peut avoir. Certains sont choqués par le traitement réservé aux Squames (« Je les ai vus arriver, ils les ont amenés avec des chaînes et tout... ») Un jeune garçon s'indigne : « Je vois pas l'intérêt de les mettre dans une cage ? » Un gardien lui répond alors, d'un ton badin : « Avant, on mettait les Africains dans les cages. » Et le jeune garçon, les larmes aux yeux face à l'apparente indifférence du gardien et de ses voisins : « Justement, vous trouvez que c'est bien, ce qu'on leur a fait ? » L'échange est coupé court par la remarque d'un homme noir : « Mais c'est bien comme ça de voir leurs conditions de vie. » D'autres sont choqués par les réactions choquées des gens : « les gens se rendent pas compte, ils regardent, là, comme si c'était des bêtes curieuses, mais c'est la société qui est comme ça ! » L'actualité fait surface, deux semaines après le résultat de l'élection présidentielle et la venue au pouvoir d'un homme que d'aucuns jugent providentiel et omnipotent : « Avec Sarko, ça va aller mieux ! Il est pas encore venu les voir ? » La conversation dévie alors sur le sort des clandestins, auxquels les Squames sont visiblement assimilés pour certains : « Non, Sarkozy il a dit qu'il allait virer les clandestins, ils vont partir dans des Charters. » « S'ils peuvent gagner leur vie, ils peuvent rester... »

De multiples conversations prennent donc forme, qui retiennent l'attention du spectateur averti bien plus que les agissements des Squames. Certains, qui savent, s'immiscent volontairement dans la conversation, interpellant une gardienne qui s'approche d'un Squame : « Vous le touchez pas, Madame, hein, les Droits de l'Homme ! » Puis, à ses voisins : « C'est la nouvelle race humaine ! » Un jeune garçon explique, dépité, à ses camarades qui viennent de le rejoindre : « Ils veulent pas croire, les gens, que c'est des comédiens ! » Avant d'ajouter, « moi j'ai cru que c'étaient des comédiens » Mais, si certains spectateurs avertis glissent parfois vers la croyance, le processus est globalement inverse. Le débat se déplace donc progressivement pour interroger la réalité de la situation observée. « Il faudrait voir avec des professionnels si cette tribu existe vraiment. » « Moi il me semble que c'est des acteurs... Regarde, sur la tête, c'est de la cire... » Le doute s'instille chez certains spectateurs au bout d'un temps plus ou moins long, conforté par la proximité de spectateurs avertis et bavards, souvent moins prompts à mettre en garde une dupe qu'à mettre en valeur leur sentiment de supériorité dans l'appréhension de la situation – et par là même à le faire disparaître. L'interrogation porte alors sur le sens du spectacle : « Si c'est un spectacle... C'est un spectacle, mais c'est quoi le message ? C'est nos descendants, et à cause d'internet

on va tous régresser, et on saura plus rien faire s'il y a un accident et il n'y a plus rien comment on fait, on sait pas faire du feu ? » Le garçon qui était ému par la condition des Squames l'est à présent par le fait que la situation soit factice : « Si c'est un spectacle... Mais je vois pas l'intérêt. » Le débat devient plus vif, les interactions sont de plus en plus nombreuses et de plus en plus longues.

Mais, si des naïfs déniaisés s'en vont, certains conciliants et amusés, d'autres plus ou moins agacés d'avoir été dupés et de s'être perdus en conjectures voire de s'être laissés gagner par une indignation sans objet réel, de nouveaux prennent leur place, et le plateau de jeu se reconfigure selon une dynamique qui se reproduit jusqu'à ce que les Squames soient emmenés... et que les derniers badauds disent au revoir à leurs voisins, devenus pour un moment de véritables interlocuteurs et non plus de simples anonymes. Le dispositif des *Squames* permet donc que se tisse une relation dialectique intense entre le « spectacle » et les spectateurs, mais surtout parmi les spectateurs eux-mêmes, entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas, ceux qui sont choqués (de la condition des Squames puis de leur propre condition de dupe) et ceux qui sont satisfaits (parce qu'ils trouvent cette idée d'exposer des peuplades instructive ou parce qu'ils savent ce que d'autres ignorent.) La force contestataire des *Squames* va de pair avec la création d'une communauté ambivalente, rassemblement authentique d'individus autour d'un objet contrefait, espace d'échanges interpersonnels qui interrompt le flux de la vie quotidienne et rompt avec l'anonymat de la foule, espace de débat informel au sein duquel la parole circule librement, mais qui marque une hiérarchie forte au sein des membres qui le composent, ceux qui savent et ceux qui ne savent pas.

Cette alliance paradoxale entre une composante thématique contestataire et un mode de traitement qui tend à constituer les passants non seulement en un public, mais en une véritable communauté, est un procédé particulièrement marqué dans *Les Squames*. Il est cependant récurrent dans l'œuvre de Kumulus, et se trouvait déjà dans *SDF* en 1992, une autre performance d'acteurs pour ceux qui se glissent dans la peau de clochards et arpentent isolément la ville, déguenillés et malodorants, avant que ne commence le spectacle proprement dit. Eric Blouet, l'un des interprètes du spectacle, rapporte le plaisir qu'il a éprouvé à être pris pour un clochard véritable par... de vrais clochards, mais il témoigne aussi de la satisfaction étonnante qu'il a éprouvée à capter tous les regards des spectateurs après s'être fait (parfois littéralement) marcher dessus par ceux qui n'étaient encore que des passants enjambant un être informe allongé sur le sol. Eric Blouet dit s'être senti

personnellement fier de cette conversion des regards portés sur sa personne... de clochard.¹ Cette empathie profonde de l'interprète pour son personnage, envisagé comme étant le porte-parole de groupes de personnes réellement existantes, se retrouve également dans un spectacle double, que nous voudrions également analyser, *Itinéraire sans fond(s) / Rencontre de boîtes*, qui nous paraît manifester un autre aspect de l'ambivalence du théâtre de rue que nous venons d'évoquer : l'ambivalence de la volonté d'émettre un propos dénonciateur et donc, dans une certaine mesure, violent, tout en s'adressant au spectateur sur un mode émotionnel qui se veut fait de douceur et rassembleur.

b. *Itinéraire sans fond(s) / Rencontres de Boîtes* ou la violente douceur de l'adresse au public.

i. Itinéraire sans fond(s). Ni énoncer ni dénoncer mais faire partager la condition du réfugié.

« *Itinéraire sans fond(s)* est une création née du désir de parler de l'exode comme phénomène de société, de l'homme dans son déracinement physique et psychique, d'en explorer la nature, de se poser les questions fondamentales de l'altérité, de l'identité... et aussi de mettre en exergue la prodigieuse aptitude à vivre de l'être. »

« Descriptif : Un lieu retiré, des boîtes de conserve par dizaines, et sous la lumière pâle d'ampoules dénudées, treize personnages lunaires qui s'évertuent à raconter leur histoire à travers quelques objets qu'ils transportent dans une boîte à chaussures, unique témoignage d'un passé révolu.

Ici nous sommes ailleurs et partout en même temps. Ce qu'ils fuient, vous le saurez à peine et peut-être même ne le comprendrez vous pas, tant les causes sont diverses et les expériences disparates. Mais vous entrez de plain pied dans ce qu'ils vivent, avec vos propres doutes et vos propres illusions. Parce que, le temps du spectacle, vous ferez malgré tout partie du voyage. »²

Le propos du spectacle, qui interroge la condition de réfugié, pourrait facilement inciter à une forme de contestation politique. Mais la présentation semble indiquer que le spectacle opte pour une approche plus anthropologique et philosophique, en mettant l'accent sur « l'exode » et non sur le réfugié, et usant de termes aussi génériques que ceux de « nature », d'« ailleurs » et d'« altérité. » Ce sont en outre les aspects positifs de la question qui sont mis en valeur, notamment la capacité de résilience de l'être humain, la « prodigieuse aptitude à vivre de l'être », et non la dénonciation d'un système mis en place à l'échelle internationale, et de certains de ses acteurs (et notamment les réseaux qui vont des passeurs aux négriers du troisième millénaire...) Il existe cependant dans le spectacle certaines

¹ Eric Blouet, entretien personnel, 26 juin 2007, Boussy Saint-Antoine.

² Source : Site de la compagnie.

séquences qui mettent en scène le processus d'exclusion, notamment celle au cours de laquelle les exilés bannissent une réfugiée roumaine, reproduisant l'exclusion dont ils sont habituellement victimes en inversant les rôles. Cela permet de dire la hiérarchie existante au sein même des plus malheureux, tout en pointant le fait que les populations les plus en marge ne se pensent pas comme groupe, et encore moins comme groupe susceptible de coordonner une action politique collective en vue d'améliorer leur sort. Mais cette occurrence est unique, et dans l'ensemble, le spectacle ne vise pas à énoncer ni à dénoncer un système, non plus qu'il ne se centre sur la dimension argumentative ni informative : « ce qu'ils fuient, vous le saurez à peine », et « nous sommes ailleurs et partout en même temps. » Le fait que les dialogues du spectacle soient en gromelo est révélateur : certes, les langues imaginaires créées par les acteurs empruntent leurs accents aux différentes zones géographiques d'où affluent les réfugiés aujourd'hui, et prennent des consonances slaves, asiatiques ou africaines.

¹ Mais cette parole est d'abord et avant tout imaginaire, et ouvre sur un univers poétique et non sur une description mi-réaliste, mi-misérabiliste, de la réalité. En outre, le chant collectif qui ouvre et clôt le spectacle, témoigne de la volonté de parler à tous – dimension rassembleuse et universaliste – précisément parce que personne ne peut comprendre tout à fait du point de vue d'un langage et d'une argumentation articulés. Plus globalement, tout le spectacle a pour ambition de faire comprendre au sens étymologique de « prendre avec », de faire éprouver au spectateur la situation des réfugiés, de lui faire partager leurs sentiments, voire leurs sensations. Il s'agit de lui permettre d' « entrer de plain pied dans ce qu'ils vivent » , de « faire partie du voyage », ne serait-ce que « le temps du spectacle. » Et tant la dramaturgie du spectacle que son cadre de représentation sont au service de ce mode d'adresse fondé sur la communion et non sur la communication, sur le partage d'un moment de vie plus que sur une représentation *stricto sensu*, et sur la création d'une véritable communauté humaine, quoique éphémère. Les spectateurs déambulent au milieu du petit camp que les acteurs constituent, et errent avant de se trouver un point d'attache temporaire, auprès d'un des acteurs-réfugiés. L'écriture du spectacle programme la possibilité pour chaque spectateur de suivre un réfugié ou de se déplacer, cheminant d'acteur en acteur, de destin en destin. Disséminés par petits groupes de trois ou quatre, les spectateurs nouent une relation quasi individuelle avec chaque acteur, avec partagent un moment avec lui, tout en partageant à travers le récit fait par l'acteur la vie d'un personnage.

¹ En ce sens ce spectacle présente une similarité avec *Le Dernier Caravansérail* du Théâtre du Soleil, étudié dans la partie II, qui recourt également au gromelo. Mais la dimension politique du spectacle de Kumulus tient essentiellement à la proximité créée entre les acteurs et les spectateurs, ce qui n'est pas le cas dans le spectacle mis en scène par Ariane Mnouchkine.

Le récit se fonde moins sur le texte que sur l'émotion, véhiculée par l'intonation de l'acteur, de même que par son costume et par le contenu de la boîte, qui transfigure des objets quotidiens, faisant de leur valeur clé non pas leur valeur marchande mais leur valeur sentimentale et poétique. Ainsi deux petites fleurs de feutrine, l'une verte et l'autre rouge, incarnent les enfants de l'un des acteurs-réfugiés, qui s'en empare, les pose sur ses yeux avant de les embrasser, illustrant par ce geste l'expression consacrée qui fait des enfants la prunelle des yeux de leurs parents. Puis l'acteur les anime avec ses mains telles des marionnettes qui lui servent à raconter le bonheur du père avec ses enfants Jalila et Mustapha. Soudain, interrompant cette histoire sans nuages, la catastrophe est figurée en un clin d'œil, quand l'acteur sort de la boîte un sac en plastique noir et le fait voler, tel un oiseau de mauvais augure, au-dessus des petits personnages posés sur la table-scène, avant d'en accrocher les anses à chacune de ses oreilles, son visage se couvrant de la sorte d'une barbe aussi incongrue que menaçante, qui évoque avec une puissance mystérieuse la venue au pouvoir d'intégristes musulmans. Et la poignée de sable ocre que l'acteur fait ensuite couler du sac pour la faire glisser entre ses doigts et la humer symbolise la terre et la vie d'où le réfugié a été arraché, mais devient également l'occasion d'un partage, quand il la confie au spectateur, l'adoubant ainsi gardien de sa mémoire et de son passé. Autour de ces boîtes à chaussures pleines des misérables trésors rescapés de la vie antérieure des réfugiés, le double espace-temps et le double niveau interpersonnel se construisent donc sur le mode de la communion à partir de la relation acteur/spectateur : passé/présent, ici/ailleurs, acteur/personnage, spectateur/réfugié, poésie et fiction/référence à un phénomène de société réel. Mais c'est surtout le cadre de la représentation qui rend le spectacle unique pour chaque spectateur, et fait passer de la représentation au moment de vie partagée. Le spectacle se joue en extérieur, et le fait de le voir un jour de pluie et de grand vent notamment ¹, intensifie considérablement l'impression de partager un moment fort avec les acteurs, et d'approcher, quoique à une échelle très réduite, ce que peuvent éprouver des exilés ballottés par les vents comme ils le sont par la vie. Les quelques irréductibles qui n'avaient pas été chassés par la pluie – et qui forçaient, par leur présence, les comédiens à continuer à jouer sous des cieux peu cléments – ont pu partager un intense moment de théâtre, mais aussi de vie, à peine protégés par de pauvres parasols, assis sur des bidons en tête-à-tête le plus souvent avec l'un des acteurs, unis parce qu'accrochés à ce même récit d'une vie misérable et épique, l'un pour le dire, l'autre pour l'écouter. **Le lien entre le spectateur et le réfugié, présence-absence fictive et concrète, est donc double : d'une part le spectateur écoute son histoire – c'est donc par la médiation du récit et de l'acteur que le spectateur est touché par un destin**

¹ Ce fut le cas lors de la représentation à laquelle nous avons assisté le 24 avril 2004, dans la cour extérieure de la Halle Pajol dans le XVIII^e arrondissement de Paris.

fictif mais qui évoque une condition bien réelle. Et d'autre part le spectateur éprouve, quoique de manière très atténuée, les conditions de vie du réfugié – et en ce sens il est littéralement mis à la place du réfugié.

Si l'itinérance programmée des spectateurs ainsi que la soumission aux aléas météorologiques contribuent à faire de chaque représentation d'*Itinéraire sans fond(s)* un événement unique ¹, il n'en reste pas moins que le spectacle est en définitive relativement balisé, à la fois construit et circonscrit. Le spectacle s'ouvre et se clôt sur un chant collectif, et si chaque acteur est libre dans l'enchaînement de ses différents récits, leur nombre et leur contenu sont programmés ² de même qu'est programmée l'alternance de ces séquences individuelles avec des séquences collectives – les deux chants précédemment évoqués, ainsi que la séquence de rejet de « la roumaine » ³ et « l'enterrement » d'un des réfugiés dans son frigo dans une sorte de solo du comédien, la routine individuelle des comédiens et des spectateurs se rompant le temps que les regards convergent, pour un moment de partage collectif d'une émotion très forte. De même, l'aire spatio-temporelle du spectacle est en définitive assez balisée et l'arène circonscrite, que les représentations se déroulent dans un espace public relativement confiné (une petite place) ou délimité (un parc), ou d'un espace semi-ouvert (les cours d'école ou d'usine notamment), le spectateur sait qu'il s'agit d'un spectacle, d'autant plus qu'il est parfois payant. ⁴ A l'inverse, les *Rencontres de Boîtes* se situent davantage dans le registre du théâtre invisible, ce qui confère une toute autre portée au travail sur la proximité acteurs/spectateurs.

ii. Douceur et violence de la relation au public dans le théâtre de rue.

« Se raconter à l'autre à travers une boîte de chaussures et se rencontrer. Les *Rencontres de Boîtes* sont nées de la dernière création de Kumulus, *Itinéraire sans fond(s)*, qui traite de l'exode et qui nous a amenés à nous confronter au voyage et à ce qu'il implique de plus fondamental : la rencontre et la confrontation/assimilation à l'autre. Ces Rencontres sont l'occasion d'un véritable échange ; elles

¹ Cette notion d'événement tient particulièrement à cœur à la compagnie, qui, outre ses spectacles, propose également des projets « sur mesure » pour les maires, ainsi présentés : « Et si on inventait un événement ensemble : Vous avez envie d'une aventure artistique et inédite dans votre ville. Nous pouvons étudier et inventer de nouveaux voyages avec vous et les habitants. » Source : Site de la compagnie.

² Une marge d'improvisation est certes possible, mais à partir du canevas prédéterminé.

³ Cette formule et la suivante sont employées par Céline Damiron pour décrire le spectacle. Entretien personnel déjà cité.

⁴ La représentation à laquelle nous avons assisté était payante, tandis que celles qui se déroulent sur les places sont gratuites, ce qui s'explique tant par des raisons logistiques que politiques (mettre des barrières au sein d'un espace public et faire payer les gens pour y rentrer est problématique au regard de l'ambition affichée de la compagnie et du spectacle). La raison pour laquelle les comédiens font parfois payer le spectacle est que l'acheteur (service culture d'une municipalité,) n'achète pas toujours le spectacle à son prix réel. La compagnie doit alors compléter par une billetterie, sous peine de connaître ce paradoxe de plus en plus fréquent y compris chez les professionnels : que jouer le spectacle coûte de l'argent au lieu d'en rapporter.

donnent la possibilité de créer des liens entre différentes générations, communautés, "acteurs" de cette aventure.

Nous avons eu envie d'utiliser l'élément de base d'*Itinéraire sans fond(s)*, les boîtes à chaussure, accessoires que chacun des personnages du spectacle transporte avec lui comme bagage/témoignage de ce qu'il est, et unique mode de communication avec les autres. »¹

La présentation des *Rencontres de Boîtes* pose plus clairement encore le lien entre le récit et le partage d'un moment de vie, comme le suggère la paronomase « raconter » / « rencontrer ». La question de l'altérité est toujours présente (et notamment la dialectique interpersonnelle « confrontation/assimilation à l'autre »), mais la distinction radicale entre l'individu et autrui tend à s'estomper au profit de la référence au « partage » que permet le récit, qui fonde et fédère ce qui était divisé (« différentes générations, communautés, acteurs de cette aventure ») en une communauté. *Les Rencontres de boîte* prennent donc pour point de départ la désagrégation du lien social, et entendent (re-)créer la communauté dans et par un récit paradoxal qui raconte moins qu'il suggère et se fonde sur le partage des émotions et des sensations. Mais, pour mieux comprendre l'enjeu des *Rencontres de Boîtes*, il convient de distinguer les deux « propositions artistiques » que ce titre recouvre :

« 2 propositions artistiques coexistent au sein de ce même projet :

Proposition 1 : Rencontre entre les artistes de Kumulus et le public.

Les artistes de la compagnie jouent avec et dans le public.

Les artistes pénètrent ensemble dans un espace (lieux : hangars, rues, parcs) comprenant des tables et des chaises (1 table pour 2, 2 chaises par table.) Chacun d'entre eux se place à une chaise, pose sa boîte devant lui et invite une personne du public à venir s'installer en face de lui. Le reste du public se répartit librement autour des tables et circule ensuite à sa guise.

Après une attente en silence, ils s'asseyent. Chaque artiste ouvre sa boîte et raconte son histoire à son vis-à-vis. Une fois la boîte terminée, il la referme et change de table. Chaque récit dure cinq minutes.

Le schéma des Rencontres de boîtes se poursuit selon ce mode binaire.

Le spectacle dure environ une heure et se termine par un chant collectif. »

En ce premier cas, la différence avec *Itinéraire sans fond(s)* tient uniquement au fait que le « spectacle » n'est pas d'emblée perçu comme tel par l'ensemble du public – qui n'en est donc pas un *a priori* – et se déroule toujours dans un lieu public et n'est pas annoncé sur place. Le fait qu'il soit en revanche annoncé dans les magazines culturels et sur le site de la compagnie implique donc qu'il y ait deux publics, et l'on retrouve une configuration identique à celle détaillée à propos des *Squames*. A une différence – de taille – près : les acteurs se mêlent à la foule, puisqu'ils jouent « avec et dans le public. » Cette proximité physique avec les acteurs ne va pas sans heurts. Ainsi, alors que l'objectif affiché est de

¹ Source : site de la compagnie.

recréer un lien fraternel entre les individus et les groupes sociaux, les Rencontres peuvent aboutir à l'effet inverse. Ce fut le cas lors des *Rencontres Internationales de Boîtes* au Parc de La Villette à Paris le samedi 11 juin 2005 à 19 heures, du fait de la cohabitation entre des « pré-spectateurs » si l'on peut dire, venus voir un spectacle, et des promeneurs du parc de la Villette qui non seulement n'avaient pas prévu à l'avance de venir voir un spectacle mais n'étaient pas prévenus sur place – d'ailleurs, certains s'étaient assis sur les chaises et les tables préparées, alors que les « pré-spectateurs » attendaient debout, instaurant d'emblée un rapport distancié teinté de sacralisation à ce qu'ils considéraient déjà comme un décor. Et au sein du public-population, deux réactions se firent jour à une situation initialement déstabilisante. En effet, dans un premier temps, aucun d'entre eux ne sut exactement comment interpréter l'arrivée lente et désordonnée, par petites grappes successives, d'une trentaine d'êtres sales et dépenaillés, parlant un sabir incompréhensible, qui semblaient sortis d'un camp de réfugiés. L'incertitude sur leur nature et sur celle de la situation en cours était accentuée par le lieu : en effet, cette étrange population tranchait uniquement par son nombre sur les groupes que l'on peut voir quotidiennement dans le XIX^e arrondissement de Paris. Certains eurent le réflexe de demander aux personnes déjà présentes et qui semblaient contempler la « scène » avec sérénité et compréhension, et ils acceptèrent alors progressivement la proposition implicite qui leur était faite de se transformer en public. D'autres en revanche la refusèrent violemment, parce qu'ils ne la comprirent pas, et parce qu'ils réagirent immédiatement par un rejet global non seulement des « réfugiés » mais de ceux qui les regardaient. Il s'agissait d'un groupe de jeunes gens venus de banlieue pour profiter de ce lieu de rencontres nocturnes qu'est le Parc de la Villette les soirs de juin. L'un d'eux interpella deux « réfugiés » et, ceux-ci ne lui répondant pas de manière intelligible, il poussa l'un d'entre eux, causant un début d'accident car une petite lampe tempête posée sur une table voisine, se mit à lécher le vêtement de l'acteur. Pendant ce temps, face à l'apparente passivité de la foule, l'une des jeunes filles du groupe se mit à lui hurler : « mais c'est une secte ou quoi ? Vous êtes tous des malades. » Les agents de sécurité du Parc de la Villette durent intervenir pour éloigner le groupe, avant que le « spectacle », désormais révélé comme tel au grand jour, ne puisse se poursuivre.

S'il est extrême, cet exemple nous paraît témoigner d'une tension propre à l'ambition fédératrice et fraternelle du théâtre de rue, qui travaille la communion plus que la communication rationnelle, et entend tisser un lien direct avec le spectateur, émotionnel voire tactile, et crée de la sorte une relation acteur/spectacle/spectateur toute différente de celle produite par le théâtre de salle, et qui peut être reçue comme un acte de violence. Cette question a été soulevée lors de la rencontre organisée par la Fédération des Arts de la rue

d'Ile de France, le 23 septembre 2005 dans le cadre du festival des Arts de la Rue et du Cirque *Cergy, Soit !* Le point de départ de la relation est la perturbation et l'inconfort de la personne qui n'est pas encore spectatrice et qu'il faut transformer en spectatrice sans la violenter ou, si on le fait, en sachant que la réaction sera violente en retour. Les artistes sont souvent mêlés à la foule, ils en émergent, voir y demeurent. Certains micro-spectacles, qui tiennent plus de l'intervention urbaine, n'existent d'ailleurs que dans la relation au public, comme le *Caresseur public*¹, tout de noir vêtu, le visage couvert d'un masque blanc à l'expression mélancolique, et les mains gantées de velours rouge, toujours prêtes à venir caresser la joue d'un passant avant de l'enlacer pour un câlin, en pleine rue. Si le geste est en lui-même d'une grande douceur, il n'en constitue pas moins une forme de violence, en ce qu'il rompt fortement avec les codes sociaux en vigueur. Ce décalage fait d'ailleurs souvent pleurer les passants cajolés, et c'est précisément pour cette raison que le *Caresseur* continue son œuvre, qu'il résume par cette citation de Christian Bobin inscrite sur l'affiche : « Aimer ; c'est prendre soin de la solitude de l'autre sans jamais la combler, ni même, la connaître... » Le théâtre de rue peut en définitive faire violence précisément parce qu'il cherche, en retissant un lien interpersonnel à l'échelle individuelle, à refonder (ou créer) une communauté qui rassemble les individus en un collectif, aussi éphémère et ténu soit-il. Cette ambivalence fondamentale du théâtre de rue étant posée, nous souhaitons revenir à présent à l'exemple des *Rencontres de Boîtes* et détailler la « seconde proposition artistique » pour mieux comprendre les modalités du passage entre la relation interpersonnelle à l'échelle individuelle et la fondation d'une véritable communauté.

iii. Fonder une communauté par cercles communautaires concentriques.

Proposition 2 : Rencontre entre les artistes de Kumulus et des participants.

Le travail est divisé en deux étapes :

1 : Travail en atelier autour de la conception des boîtes.

Un atelier de cinq jours, encadré par deux artistes de la compagnie Kumulus, est mené en amont des *Rencontres de Boîtes*. A partir d'un thème choisi ensemble (ex : si vous êtes chassé de chez vous, qu'emportez-vous ? Les comédiens-musiciens de Kumulus proposent des ateliers autour de l'acteur, du jeu et du chant. Parallèlement, chaque participant est amené à composer librement l'intérieur d'une boîte à chaussure et à raconter son histoire à travers les objets qu'il a choisis.

2 : Les Rencontres de boîtes.

Quelques semaines après les ateliers, l'ensemble de la compagnie Kumulus revient à la rencontre des participants locaux. Après une journée de travail en commun, les deux Rencontres de boîte ont lieu en public. En utilisant le mouvement, le son, l'image, la manipulation d'objets... Chaque participant raconte à l'autre sa boîte.

¹ M. Esse, *Le Caresseur Public*, compagnie Le Théâtre Rouge.

Règle du jeu : Les participants pénètrent dans un espace comprenant des tables et des chaises (1 table pour 2, 2 chaises par table.) Chacun se place derrière une chaise avec sa boîte devant lui. Le public se répartit librement autour des tables et circule ensuite à sa guise dans [l'espace].

Après une attente en silence, les participants s'asseyent.

Un premier participant ouvre sa boîte et raconte son histoire à son vis-à-vis. Une fois la boîte terminée, il la referme et laisse l'autre raconter son histoire de boîte, puis la referme à son tour. Chaque récit dure cinq minutes maximum.

Les participants se lèvent alors et partent en silence à la recherche d'un autre partenaire. Le schéma des Rencontres de boîtes se poursuit selon ce mode binaire, jusqu'à ce que chacun ait raconté sa boîte 3 ou 4 fois, selon la durée de son histoire.

Le spectacle dure environ une heure et se termine par un chant collectif. »¹

Il s'agit donc dans ce cas d'un échange à deux niveaux, puisqu'avant l'échange entre l'ensemble des acteurs (participants et acteurs de la compagnie) et le public, il y a un premier échange entre les acteurs de la compagnie et les participants dans le temps de l'atelier. En ce cas il s'agit d'un échange en termes d'expériences de vie, mais également d'un échange de savoir-faire. Et les participants servent ensuite également de relais avec la population locale, puisque leurs familles, leurs proches et leurs amis viennent les voir jouer. Les Rencontres avec le public sont fondées elles aussi sur le principe de l'échange, puisqu'à chaque table se côtoient un acteur de Kumulus et un participant. Mais il importe de distinguer deux types de participants, même si l'objectif est à chaque fois de créer une communauté. Pour les tournées en France, l'enjeu consiste à fonder une communauté qui transcende les clivages entre professionnels et non/professionnels. Les participants aux ateliers sont des habitants du quartier dans lequel les Rencontres vont prendre place, certains sont là en tant qu'amateurs de théâtre, d'autres – des jeunes le plus souvent – sont là parce que l'atelier constitue une forme d'animation. Mais ces ateliers n'existent pas en eux-mêmes, et ouvrent toujours sur un rendu public. Les duos sont donc pensés pour que les participants soient mis à l'aise et soient à la fois encadrés et stimulés dans leur jeu par un partenaire professionnel. Mais ce dispositif a ses limites, car les participants sont de fait de moins bons comédiens que ceux de la compagnie, et la comparaison s'avère rarement flatteuse pour eux. En outre, ce principe de jeu pose également un problème qui affecte le sens, car malgré le temps de préparation des boîtes, le jeu des novices fait parfois basculer la « représentation » dans une forme d'exutoire. Leurs récits sont en général moins subtils, voire racoleurs et caricaturaux – les viols et agressions physiques en tous genre abondent, figurés le plus souvent sans distanciation et sans force poétique.² Il semble que l'égalitarisme volontariste de la

¹ Source : Site de la compagnie.

² Ce fut notamment le cas lors des Rencontres de boîtes programmées dans le cadre du festival Parades à Nanterre le 02 juin 2007. Eric Blouet et Céline Damiron émettent d'ailleurs des réserves à l'égard de cette « représentation », expliquant le problème par le nombre important de participant, quasi aussi nombreux que les

compagnie se heurte à un décalage de fait dans la maîtrise du métier d'acteur, et le beau projet de créer une communauté de jeu aurait peut-être été mieux servi en étant moins ambitieux (les non-professionnels ne participant qu'à l'atelier) ou plus ambitieux au contraire (en allongeant le temps de préparation et en ne faisant jouer que les non-professionnels, parti pris radical et risqué il est vrai.) L'échec relatif de cette proposition en France est à nuancer dans la mesure où chaque Rencontre est unique – et l'exemple évoqué n'a pas valeur de leçon à portée générale infaillible. En outre, cet échec n'est pas imputable essentiellement à la compagnie, comme le suggèrent les solutions que nous venons d'évoquer, qui toutes ne pouvaient être envisagées faute de moyens.¹ A l'étranger, cet écueil est évité par le fait que les participants sont le plus souvent des acteurs. Ce choix de la compagnie s'explique dans la mesure où participants et acteurs de Kumulus doivent déjà surmonter la barrière de la langue au cours des ateliers. En outre, les pays où tournent les *Rencontres de Boîtes* sont essentiellement des pays en grande difficulté économique et politique, et la tournée s'apparente souvent à une forme de solidarité avec des acteurs qui ne peuvent pas exercer leur métier aussi facilement que ne le font leur homologues français. Le projet des Rencontres de Boîtes a d'ailleurs dès son origine été pensé pour aboutir à des Rencontres Internationales de Boîtes, ainsi décrites par le directeur artistique de la compagnie, Barthélemy Bompard :

« A l'origine de cette histoire, nous avons rêvé au jour où nous pourrions rassembler les acteurs de toutes ces Rencontres de boîtes, croisés au cours de nos pérégrinations à travers la France, la Serbie, la Macédoine, l'Albanie, la Turquie, le Niger. Ainsi, du fond de nos désirs itinérants est venue l'idée des Rencontres Internationales de Boîtes.

De fait... situation étrange : nous vivons dans un siècle où la communication est en plein essor et pourtant, l'Homme communique de moins en moins. Il se perd dans les méandres du fanatisme et de l'incompréhension de l'Autre. Il ne parle plus mais fait la guerre.

Il nous est donc apparu important de réunir les acteurs issus de ces différents peuples et différentes cultures. Pour apporter notre contribution et affirmer que nous pouvons tous vivre ensemble sur cette terre dans l'écoute et l'acceptation de l'autre. »²

Parce qu'elle estime que la communication n'équivaut plus qu'à un terme de marketing, qui n'implique plus voire entrave la communication directe de personne à personne, dans un monde marqué par la mise en concurrence des individus, la compagnie opte résolument pour une communion qui permette de rassembler les « différents peuples » et les « différentes

professionnels, et par le bruit régnant dans la cour d'école où elle avait lieu, peu propice à créer une intimité et un jeu subtil, même pour les acteurs professionnels. Entretien déjà cité.

¹ Encore une fois, le projet dépend de l'argent qu'est disposé à mettre l'acheteur, le plus souvent le service culturel d'une municipalité.

² Source : site de la compagnie.

cultures », et de lutter contre les effets catastrophiques de l'absence de communication et de « l'incompréhension », que sont « les méandres du fanatisme » et « la guerre ». Il est à noter que ces conséquences témoignent du fait que **la désagrégation de la communauté ne signifie pas tant le triomphe de l'individualisme, que la reconfiguration de micro-communautés identitaires, fondées sur ce qui les différencie des autres, et de ce fait source de conflits avec les autres communautés.** A ces communautarismes la compagnie oppose « l'Homme », dont la majuscule universalisante est symétrique de celle dont est ornée « l'Autre ». **C'est à ce degré d'abstraction qu'est envisagée la refondation du « vivre ensemble », que concrétisent l'écriture des Rencontres, la composition de l'Assemblée d'acteurs-personnages et celle du public, ainsi que le cadre de représentation, qui tous oeuvrent à créer une communication directe qui tend vers une forme de communion en ce qu'elle est fondée sur un registre émotionnel et sensible, voire sensitif.** Les récits ont moins vocation à référer à une réalité documentée qu'à faire éprouver au spectateur la condition de réfugié, et misent sur les sens (inflexions de voix, intentions de jeu, poésie des images) et non sur la précision de détail. Et l'effet d'empathie programmé par le spectacle sur le spectateur, qui passe par cette double médiatisation d'un récit et d'un comédien-narrateur-personnage, se combine à une mise en situation qui vise à ce que le spectateur soit littéralement mis à la place du réfugié, par l'« itinérance » prévue au sein du dispositif scénique et par la soumission aux aléas météorologiques. Ces différents éléments sont autant de caractéristiques des procédés esthétiques auxquels il est fait recours dans la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique, et nous souhaitons à présent, à travers l'étude de deux autres exemples, creuser plus précisément deux points : d'une part, à partir de l'exemple d'Armand Gatti, le statut poétique et fictionnel du langage, et d'autre part le mode de réagrégation de la communauté, qui doit lutter à la fois contre la décomposition du lien interpersonnel et contre sa recomposition en communautés identitaires unies par ce qui les oppose aux autres communautés, autour de l'exemple des *Passerelles* du Théâtre du Grabuge.

2. Armand Gatti : Du langage comme arche salvatrice et refondatrice.

Poète, journaliste, résistant, militant dans tous les combats de son temps, Armand Gatti, fait figure moins de simple homme de théâtre que de personnage déjà légendaire de l'histoire du théâtre comme de celle du siècle. Son combat politique est indissolublement un combat poétique, et c'est la création d'un langage commun qui semble le fil directeur d'une trajectoire dont la lutte politique évolue fortement, du combat révolutionnaire aux ateliers de théâtre avec les « loulous », souvent subventionnés comme stages de réinsertion.

a. Le trajet d'A. Gatti des années 1960 aux années 1980. Du militantisme anarchiste à la création avec les « loulous » en passant par l'institution théâtrale.

Le statut d'auteur dramatique d'Armand Gatti est pleinement reconnu dans l'institution théâtrale ¹, mais son existence de metteur en scène s'inscrit en revanche essentiellement hors du circuit de la culture subventionnée depuis les années 1970. Tel n'était pas le cas dans ses jeunes années, et A. Gatti aime à rappeler qu'« à une certaine époque, au temps des Jeanne Laurent, Jean Vilar, des Dasté – du théâtre populaire, en quelque sorte – [il a] beaucoup donné dans le système. On avait l'impression que le message était reçu, c'était un plaisir. » ² Chose étonnante, alors même qu'il affirme qu'« en général, [son] théâtre divise » ³, A. Gatti se dit l'héritier de Vilar – qui monta d'ailleurs *Le Crapaud Buffle* au TNP-Théâtre Récamier en 1959 – autant que de Piscator, avec lequel il fut ami – c'est d'ailleurs en raison de la rivalité de celui-ci avec Brecht que ce dernier ne figure pas dans la « constellation sectaire » ⁴ que revendique A. Gatti. Dans les années 1960, A. Gatti entreprit un projet de création d'un Centre Dramatique Itinérant qui s'inscrivait pleinement dans la politique de décentralisation théâtrale de l'époque, tout autant qu'elle était annonciatrice de sa démarche toute personnelle d'implantation locale et de partage d'une expérience artistique et humaine avec un lieu donné, qu'illustre l'expérience de Montbéliard en 1967. La rupture avec le circuit théâtral subventionné s'est faite en 1968, à cause de Mai bien sûr, mais aussi et surtout après la censure de *La Passion du Général Franco en violet, jaune et rouge*. Ce spectacle, dont la première lecture publique a été faite en France en 1965 et la première mise

¹ Armand Gatti a reçu la consécration ultime, puisque sa pièce *Le Passage des oiseaux dans le ciel* a fait l'objet d'une lecture intégrale à La Comédie Française le 10 juin 2007.

² Armand Gatti, « Un théâtre qui divise », entretien avec Véronique Hotte, *Théâtre / Public*, n° 75, Gennevilliers, mai-juin 1987, p. 44.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 43.

en scène en Allemagne en 1967, fut produit en 1968 par le TNP de Vilar, mais fut retiré de l'affiche pendant les répétitions, sur ordre du gouvernement français, à la demande du gouvernement espagnol. La rupture avec l'institution semble s'expliquer également par le fait que Mai 68 a temporairement ouvert l'espoir d'une parole militante anarchiste, jusqu'au milieu des années 1970. L'œuvre de A. Gatti est alors explicitement militante, au service du combat révolutionnaire visant l'émancipation de l'homme, comme l'a analysé Olivier Neveux :

« Au centre du combat, loin de tout "procès sans sujet" : l'homme, à la fois "cible et archer " du projet émancipateur. Anonyme ou légendaire, "homme seul" ou collectif, guérillero ou militant, le combattant gattien, dans la pluralité de ses incarnations, trace la possibilité d'une geste révolutionnaire, rétive à l'humanisme traditionnel et ancrée dans la plus concrète des matérialités. Gatti ne fait pas mystère du destinataire de son théâtre : il ne s'adresse pas à ceux qui, heureux dans le système, ne poursuivent aucune volonté de le transformer radicalement. »¹

C'est l'expérience de Saint-Nazaire en 1976 qui met fin à l'espoir d'un gauchisme comme acte et comme parole, et va donner un tour singulier au projet politique de A. Gatti :

« Subsistait l'idée que tout n'était pas mort dans le langage politique, qu'il y avait encore à défaut d'espérance, un peu d'oxygène du côté des gauchistes, pour le moins dans la variante anarchiste où nous sommes quelques uns à avoir navigué. Saint-Nazaire a marqué une sorte d'exil définitif de ce point de vue. »² « Ce qui est mort, c'est la tentative de chercher une vérité dans le langage politique. [...] Que l'on ait été attaqué par les communistes, la CGT, c'était normal. Que la droite nous ait complètement ignorés, c'était normal. Mais qui a-t-on trouvé en face de nous ? Des gens qui parlaient ce langage, mais ils en étaient la dérision, [...] ça a été la fin d'une période commencée avec mai 68. »³

C'est donc du milieu des années 1970 que date, sinon la rupture, du moins la prise de distance avec le « langage politique », avec le militantisme et donc avec une certaine pratique du théâtre militant. S'il est contenu en germe dès l'origine dans le projet gattien, l'élargissement de l'image du militant pour excéder « les imageries consternantes de ce qu'est un militant »⁴ afin de centrer l'enjeu sur « ce vers quoi [la lutte] tend idéalement »⁵ se produit surtout à partir de cette période. Et ce changement d'échelle de la lutte est un changement de nature, le combat se comprenant alors moins dans le registre de la lutte des

¹ Olivier Neveux, « Il y a toujours chez l'homme quelque chose qui s'insurge », in Lucile Garbagnati et Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Armand Gatti. L'Arche des langages*, Dijon, EUD, Ecritures, 2004, p. 26.

² Marc Kravetz, *L'Aventure de la parole errante. Multilogue avec Armand Gatti*, Toulouse, L'Ether Vague, 1987, p. 110.

³ Armand Gatti, in Michel Séonnet, « Armand Gatti. Le théâtre des exclus », *Le Magazine Littéraire*, juillet-août 1991.

⁴ Olivier Neveux, « Il y a toujours chez l'homme quelque chose qui s'insurge », *op. cit.*, p. 27.

⁵ *Idem.*

classes que dans celui du « principe espérance » – et le spécialiste d'Armand Gatti reprend d'ailleurs le propos de Ernst Bloch sur le « martyr rouge » :

« Le martyr rouge se sent impliqué, justement parce qu'il ne veut pas être un martyr mais un combattant inébranlable, pour lui-même aussi, pour son être qui se trouve ainsi confirmé, qui convainc et porte ses fruits ; un être qui cependant ne se conçoit ni comme individu ni comme collectivité générale, mais qui, ici aussi, porte en soi l'unité de l'individu et du collectif : la solidarité. Et cette solidarité n'est pas seulement celle du voisinage ou de la contemporanéité, c'est aussi une solidarité dans le temps : car elle s'étend aux victimes du passé et aux vainqueurs de l'avenir, dans un présent absolu. »¹

La solidarité permet de transcender la tension entre l'individuel et le collectif, et d'inscrire l'ensemble de la collectivité humaine dans une communauté qui transcende les clivages sociaux, politiques, voire temporels – en témoigne la fascination de Armand Gatti, sur laquelle nous reviendrons, pour l'observation du ciel et pour Blanqui, le libertaire, mais aussi l'auteur de *L'éternité par les astres*. Cette réorientation de la lutte moins sur le combat que sur le « principe solidarité » pourrait-on dire, va se renforcer au cours des années 1980. De fait, A. Gatti réoriente son action théâtrale, en même temps qu'il se rapproche des financements au titre des politiques sociales. Il fonde en 1983 *Archéoptérix*, « Atelier de Création Populaire » à Toulouse, entouré de Jean-Jacques Hocquard, Stéphane A. Gatti et Hélène Chatelain. Le C.R.A.F.I (Collectif de Recherche sur l'Animation, la Formation et l'Insertion) s'est installé dans ses locaux et, de 1983 à 1985, se sont déroulés des stages de réinsertion pour des jeunes entre 18 et 25 ans. L'atelier ferme ses portes en 1985, mais l'entreprise se poursuit ensuite avec d'autres « loulous », immigrés, loubards, internés psychiatriques, détenus, analphabètes, exclus de la société parce qu'exclus de la parole. Le texte de A. Gatti « Nous, révolution aux bras nus », est ainsi réalisé dans le cadre du quatrième stage de réinsertion avec le C.R.A.F.I à Toulouse. La rupture avec le langage politique induit une focalisation désormais absolue sur l'appropriation individuelle de la parole, considérée comme ce qui permet à l'exclu la reconstruction de soi. A. Gatti aime à citer l'Évangile : « "Au commencement était le Verbe, et le Verbe était Dieu. " Et A. Gatti d'ajouter : " pour moi, la Création est là. Être Dieu, c'est créer. A partir du Verbe. " »² C'est donc par l'élaboration commune d'une écriture qui soit élaboration d'une écriture commune, que se matérialisent pour A. Gatti les idéaux de liberté, d'égalité et de fraternité valable pour chaque individu quelles que soient ses déterminations biographiques :

¹ Ernst Bloch, *Le Principe Espérance*, tome III (1959), traduction de F. Wuilmart, Paris, Gallimard, 1991, p. 314. Cité par O. Neveux, *op. cit.*, p. 28.

²Jean-Pierre Han, « Maison d'arrêt de Fleury-Mérogis : *Combats du jour et de la nuit* », in *Acteurs*, n° 71, juillet 1989, p. 58.

« L'accord profond s'est alors fait à partir du Verbe, s'est fait à partir de la parole et c'est là que nous nous sommes sentis complices d'abord, puis frères maintenant. A ce niveau-là, ça ne veut rien dire pour moi le délinquant, le taulard... Je me suis fait un devoir en arrivant de déchirer les feuilles de renseignement les concernant. Ce que je sais, c'est qu'ils m'ont donné une stature, une présence d'hommes conscients... »¹

L'idée que la fonction essentielle du théâtre tient à permettre la définition de soi prend sa source chez A. Gatti non seulement dans la prise de distance d'avec la parole militante, mais dans une expérience personnelle antérieure et bien plus profonde. C'est sa découverte du théâtre dans les camps de concentration qui a induit une conception-limite, « marginale »², du théâtre, chez A. Gatti :

« Le théâtre était impensable dans mon milieu d'origine, je vivais dans le bidonville, j'étais un enfant de la rue. C'est en camp de concentration, paradoxalement, que j'ai vu ma première pièce, qui a été décisive. C'était évidemment chose interdite ; trois personnes un jour pourtant sont venues, des Juifs orientaux, deux Baltes et un Polonais – ils voulaient " remonter le moral ", c'est ce qu'ils disaient. Ils se sont mis là, alors, devant nous, et ils ont joué leur pièce à trois temps : " Ich bin, ich war, ich werde sein " – " Je suis, j'étais, je serai. " C'étaient les seules paroles du texte accompagnées de murmures et de chants. Le passé était évoqué par des cris presque [...]. Quelque chose de très sautillant émergeait, c'était une espèce de futur. Et puis le présent, fait d'allusions à des attitudes, à des cris – et pas de parole, pas une seule parole. Cet événement m'a ébloui. »³

Le primat du cadre de représentation, la focalisation sur le présent disséminé jusqu'à occuper tout l'espace temporel, l'absence de parole, au sens d'énoncé clair, qui s'inscrit dans l'histoire, autrement dit la parole comme chant et comme affirmation de l'identité et de l'être même du sujet, toute l'œuvre à venir de A. Gatti est là. La parole théâtrale est poétique, elle n'est pas l'énoncé d'un combat, le théâtre est un moment de partage, et c'est en cela et en cela uniquement que le théâtre peut et doit être combat, et que « l'écriture est la seule chose qui puisse donner de la dignité à ceux que la société exclut. »⁴ Cette référence induit donc déjà le rejet d'une parole politique, qui est forcément une parole de division, d'une part parce qu'elle est une parole critique, qui distingue et oppose des concepts, des réalités, des pays, des classes d'individus, des personnes. D'autre part parce que, ce faisant, elle prend le risque de se tromper de combat, et de créer une division entre différentes époques d'une même personne :

¹ A. Gatti, *ibid.*, pp. 58-59.

² A. Gatti, « Un théâtre qui divise », entretien avec Véronique Hotte, *Théâtre / Public*, n° 75, Gennevilliers, mai-juin 1987, p. 43.

³ *Idem.*

⁴ Armand Gatti, entretien avec Pierre Joffroy, *Le Monde*, 06 juin 1986.

« Il y a une mort du langage politique, comme si cette parole-là ternissait tout. » Beaucoup se repentissent aussi en niant, en reniant ce qu'ils ont pu écrire autrefois. Je n'ai jamais eu de problèmes de repentir ; je suis cohérent. Je connais aujourd'hui des difficultés dans le travail que je mène. Je parle de mes "loulous" [...]»¹

Les problèmes que rencontre A. Gatti ne sont donc pas ceux d'une parole militante, ce sont directement ceux des gens avec lesquels il travaille, puisque son but est de refonder par la parole une communauté sociale. Plus encore qu'un simple « moyen, parmi d'autres, de réinsertion » parmi d'autres, le langage est la condition de l'insertion, car la communauté sociale est une communauté de langage. Aussi A. Gatti veut-il, par le travail d'écriture, combattre l'exclusion langagière et sociale, et fonder cette communauté :

« Ces jeunes sont exclus par la force des choses. Cette année, mon groupe était composé pour plus de la moitié de psychiatisés. D'ailleurs, quatre d'entre eux ont dû retourner à l'asile. Il y a ceux qui couchent en prison, et viennent accomplir une partie de leur peine en travaillant. Enfin, sont là également les analphabètes. J'essaie de faire prendre conscience d'un langage à tous. Les analphabètes posent problème, ils se perdent en route. Il est difficile de passer, pour eux, d'une langue qu'ils ne connaissent pas à l'écriture aussi rapidement. »²

La très forte tension qui existe dans le projet de A. Gatti comme dans ses créations, entre la volonté de faire un « théâtre qui divise » et celle d'aider les « loulous » à s'approprier le langage, qui constitue une arme certes, mais aussi l'indispensable condition d'une véritable insertion sociale, se joue essentiellement sous la forme d'une évolution chronologique, dont l'année 1989 nous paraît marquer un tournant.

b. Les Combats du jour et de la Nuit à la Maison d'Arrêt de Fleury-Mérogis, un projet du Bicentenaire de la Révolution Française.

i. Révolution et insertion : Armand Gatti à la croisée des chemins.

En 1989, Armand Gatti est pleinement reconnu et admiré en tant que poète dramatique – un colloque international vient de lui être consacré³ et il a reçu des mains du Ministre de la Culture Jack Lang le Grand Prix National du Théâtre – tout en conservant un statut de metteur en scène en marge de l'institution théâtrale. A l'occasion du Bicentenaire, il

¹ Armand Gatti, « Un théâtre qui divise », *op. cit.*, p. 43.

² *Idem.*

³ Philippe Tancelin (sous la direction de), *Théâtre sur paroles*, Actes du Colloque International Armand Gatti Salut Armand Gatti, 22-23 avril 1988 à l'Université Paris VIII, Toulouse, L'Ether Vague, 1989.

livre trois projets sur la Révolution : *Nous, Révolution aux bras nus* constitue le quatrième stage de réinsertion du C.R.A.F.I à Toulouse, et se déroule en juillet 1988. Rappelons que le Bicentenaire de la Révolution Française en 1989 a pu apparaître comme une occasion non seulement de réaffirmer les valeurs républicaines et l'idéal des droits de l'homme dans un discours œcuménique, mais aussi comme une occasion de refonder en actes la communauté politique en intégrant les exclus de la société.¹ Le projet de A. Gatti se rattache donc au Bicentenaire par son thème, mais ne s'inscrit pas directement dans le cadre officiel des projets créés à l'occasion du Bicentenaire, à l'inverse des deux autres projets menés par A. Gatti en 1989. *Le Métro Robespierre répète la Révolution*, réalisé en octobre 1989 à la station Robespierre à Montreuil, a été imaginé par A. Gatti dans le cadre de sa participation au concours « Inventer 89 », organisé à l'initiative de Jean-Paul Jungmann et Hubert Tonka.² Ce concours très officiel puisque placé, rappelons-le, sous le haut patronage de F. Mitterrand, reçoit également le soutien de l'Association des maires « Ville et banlieue de France », et témoigne donc d'une volonté de conférer une dimension moins nationale et plus sociale à la commémoration du Bicentenaire. Tel était le libellé du règlement du concours qui recueille en 1987 près de huit cents projets provenant de trente-trois pays : « Une seule contrainte : se situer dans un cadre urbain, un espace public non limité au territoire français de par l'universalité des principes de la révolution Française et de la Déclaration des Droits de l'homme et du Citoyen. [...] »³ Enfin, *Les Combats du Jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis*, désigne un texte écrit et joué dans le cadre d'un stage organisé par le Ministère de la Justice à la Maison d'arrêt de Fleury-Mérogis à l'occasion du Bicentenaire. Certes ces trois projets contiennent une dimension militante et contestataire vis-à-vis des pouvoirs publics. Loin de chercher à apaiser les tensions sociales, Armand Gatti vise encore explicitement en 1989 à aider ceux qui participent aux ateliers à se forger une arme de lutte, permettant à ces « déshérités de la parole »⁴ de dénoncer la société qui les exclut :

« Depuis 1973, avec les Ateliers de création populaire puis avec la Parole errante, drogués, délinquants en pré-insertion, psychiatisés, prisonniers, participent à notre théâtre. Je cherche, parmi les exclus de la parole, des gens qui veulent courir avec moi l'expérience du verbe pour s'assumer, inventer une arme, un espace pour se dire. Par la parole, le verbe, se dessine une prise de conscience, les possibilités personnelles sont envisageables. »⁵

¹ Voir supra, partie II, chapitre 2, 1, b. et c.

² Jean-Paul Jungmann et Hubert Tonka, *Inventer 89*, coll. Vaisseau de Pierre 3, Champ Vallon / Association de la Grande Halle de la Villette, 1988.

³ *Ibid*, p. 5.

⁴ Jean-Pierre Han, « Maison d'arrêt de Fleury Mérogis. *Combats du jour et de la nuit* », Acteurs, n°71, Paris, Juillet 1989, p. 58.

⁵ Armand Gatti, cité dans *Itinérance*, publication du ministère de la Culture et du ministère du Travail, de l'Emploi et de la Formation professionnelle, juillet 1990.

Mais, si ces projets s'inscrivent sans difficulté dans le cadre du Bicentenaire, c'est qu'ils participent à leur façon du projet de célébration des valeurs humanistes portées par la Révolution Française, et que leur auteur, témoin du siècle, ancien résistant, est par sa biographie même porteur pour partie de ces valeurs, ainsi que de celles de solidarité et de compassion :

« Grand témoin d'une humanité rendue folle, [A. Gatti] tente par la parole de lui ouvrir les voies de la compassion. L'écouter, c'est croire, comme lui, en la dignité humaine. Le lire, c'est entrer, à ses côtés, dans l'univers des persécutés où un geste, un mot, un regard peuvent transformer l'agonie des affamés en espérance pour leurs enfants. Le célébrer c'est célébrer tout ce qui est noble dans notre mémoire commune. »¹

La collaboration entre Armand Gatti et les détenus était pourtant loin de constituer une évidence *a priori* de part et d'autre. Certes, pour Armand Gatti, « à partir de l'expérience de la prison »² et surtout à partir de celle du camp, « il y a toute une sensibilité qui se forme »³, le « besoin d'être à l'écoute de tous les endroits du monde où il y a quelqu'un qui est enfermé et qui crie. Il faut toujours faire comme si on pouvait le libérer. »⁴ Certes, les « besoins de croire en l'homme sont [pour Armand Gatti] toujours du côté des vaincus [...] en révolte jusqu'à la fin des temps »⁵, et « la prison est le lieu par excellence où se retrouvent les vaincus. »⁶ Mais, malgré son affection pour les « loulous », Armand Gatti n'a aucun respect pour les prisonniers de droit commun, et loin de leur accorder le statut de révolté, il oppose en des termes très durs leur « langage de mépris de l'homme », véritable « défaite de la pensée », à celui des seuls véritables combattants de la liberté que sont les prisonniers politiques :

« Il ne s'agit plus de changer le monde, de vision prométhéenne de la prison. Il s'agit de droits communs. Je n'ai aucune sympathie pour les droits communs. Ils ont un langage de mépris de l'homme. On a essayé de dire que le mépris de l'homme c'est le mépris de la société, et que donc c'est un esprit de révolte. Ca peut être un des cheminements mais non, fondamentalement. Le pire, en prison, ce n'est pas la prison, c'est le détenu. Il faut voir quelle défaite de l'homme, un détenu, quelques fois, peut représenter. C'est un langage de démission du soi et du moi collectif. »⁷

¹ Elie Wiesel, 14 avril 1988, in Philippe Tancelin (sous la direction de), *Théâtre sur paroles, op. cit.*, p. 200.

² Armand Gatti, entretien filmé par Stéphane Gatti dans le film documentaire *Les Combats du jour et de la nuit à la prison de Fleury-Mérogis*, La Parole Errante, 1989.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

Loin d'être animé d'une bonté de principe à l'égard de ses futurs stagiaires, A. Gatti affirme un pré-jugé, mais semble attendre du stage qu'il le démente. Et de fait, « brusquement, il y a parfois quelque chose qui émerge pour [Gatti]. Et à Fleury, il se trouve qu'ils étaient tous extraordinaires. »¹ Le jugement – moral – de A. Gatti sur ces hommes sera d'ailleurs si révolutionné par ce stage, qu'il ira jusqu'à écrire au président du tribunal afin d'influer sur le jugement – judiciaire cette fois – de l'un des détenus, Georges, qu'il n'hésite pas à qualifier de « gentilhomme. »² Ce type d'intervention, qui excède de très loin les enjeux propres à un atelier de théâtre, renvoie d'ailleurs au type d'attente que peuvent avoir des détenus à l'égard de ce genre de stage. En effet, leur intérêt pour le projet est *a priori* motivé par des facteurs qui n'ont souvent que peu à voir avec l'envie de répondre à l'annonce pour le recrutement des stagiaires – qui débutait par les mots : « l'écriture, c'est votre dignité » – et de s'approprier la parole par le théâtre : « Peines raccourcies, stages de réinsertion prévus à la sortie du Centre de formation professionnelle de techniciens du spectacle de Bagnolet, et tout simplement rupture avec la monotonie – le temps – d'une journée de détention. »³ Il en va de même pour tous les ateliers que fait Armand Gatti avec les « loulous » puisqu'ils fonctionnent comme stages de réinsertion professionnelle et sont validés à ce titre. Mais précisément, cette reconnaissance témoigne d'une conception du théâtre qui le constitue comme un outil pleinement social, et non pas indirectement. Le fait que les stages de théâtre soient validés comme stages d'insertion témoigne que l'appropriation du langage comme outil d'intégration constitue non seulement pour Armand Gatti, mais également aux yeux des pouvoirs publics, le vecteur de la fonction sociale du théâtre.

ii. De la prise de la Bastille à la prise de la parole.

Dans les stages comme celui donnant lieu aux *Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis*, l'enjeu est moins de raconter une histoire – en l'occurrence de raconter « l'événement-Révolution » – que de permettre aux « loulous » de se dire. Ils prennent la parole comme les Sans-culotte ont pris la Bastille, et c'est en ce sens que la démarche de Armand Gatti « est révolutionnaire », comme le dit l'un des douze détenus participant au projet, parce qu'elle « donne la parole à des gens qui ont des choses à dire et qui ne savaient pas comment les dire, des gens à qui on avait ôté la parole. Et avec tout ça, il fait des spectacles. »⁴ Un autre estime quant à lui que le stage lui a permis d'entrer

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ Jean-Pierre Han, « Maison d'arrêt de Fleury-Mérogis : *Combats du jour et de la nuit* », *op. cit.*, p. 59.

⁴ Un détenu, cité in Jean-Pierre Han, *op. cit.*, p. 58.

« dans l’histoire des autres, et dans mon histoire. »¹ C’est précisément là que réside le combat pour lequel doivent être prêts les détenus quand ils arrivent au stage selon Gatti, un « combat contre une société mais aussi contre [eux] mêmes »². Et c’est cet objectif consistant à « se réapproprier la révolution et de parler [des détenus] à travers des personnages révolutionnaires »³ qui conditionne les choix dramaturgiques de A. Gatti :

« Il fallait d’abord une pièce qui les dise eux, en train de présenter quelque chose. Et pour présenter quelque chose il fallait une personne qui soit en état de recevoir ; la dramatisation devait donc reposer sur celui qui vient, qui va présenter quelque chose, et sur celui qui reçoit. Nous avons donc fait une pièce non pas sur la Révolution, mais sur la commémoration de la Révolution. »⁴

Le tissage des époques est destiné à déplacer le centre d’attention de l’événement historique (la Révolution) à l’événement contemporain (la commémoration), afin de mettre ce dernier à distance, notamment par le biais du personnage de « Monsieur Bicentenaire, susceptible de financer le spectacle » et à qui est adressé le texte, en un écho ironique à la situation réelle et à la personne véritable qui assistera de fait à l’une des deux représentations qui clôturent l’atelier, aux côtés du Ministre de la Culture Jack Lang. De même, A. Gatti porte un coup de griffe aussi discret qu’efficace aux « historiens de droite »⁵ qui altèrent par leur commémoration le sens de la Révolution. De la sorte, A. Gatti instaure du jeu avec les missions de célébration et d’insertion sociale que souhaitent les tutelles, et que contient intrinsèquement son projet. Mais surtout, l’entremêlement des trames narratives permet aux stagiaires de devenir non seulement les acteurs de la pièce, mais d’en être en quelque sorte les auteurs – puisque Gatti écrit pour eux « à partir du matériau que lui ont donné les détenus »⁶ en parallèle des séances – ainsi que les personnages, par le biais de doubles fictionnels, dotés de leurs véritables prénoms, qui assurent le relais entre la fiction et le réel comme ils font le lien entre les strates temporelles. Les stagiaires-comédiens disent leur histoire personnelle en début de spectacle, par écran interposé, avant d’interpréter plusieurs personnages, le leur donc, mais aussi, bien sûr, un ou plusieurs personnages révolutionnaires (Saint-Just, Danton, Marat, Robespierre, et par extension Sade) et d’autres révolutionnaires... de l’art (Mozart, Goya, Goethe), qui tous illustrent les combats, aussi métaphysiques et esthétiques que politiques, du jour et de la nuit, de l’ombre et de la lumière. Ces combats, qui

¹ Un détenu, interrogé par Stéphane Gatti, dans le film documentaire *Les Combats du jour et de la nuit à la maison d’arrêt de Fleury-Mérogis*.

² *Idem*.

³ Un détenu, interrogé par Stéphane Gatti, dans le film documentaire *Les Combats du jour et de la nuit à la maison d’arrêt de Fleury-Mérogis*.

⁴ Armand Gatti, cité in Jean-Pierre Han, *op. cit.*, p. 59.

⁵ Armand Gatti, interrogé par Stéphane Gatti dans le cadre du film *Les Combats du jour et de la nuit à la maison d’arrêt de Fleury-Mérogis*.

⁶ Jean-Pierre Han, *idem*.

se livrent au sein de chaque personnage comme entre les différents personnages, témoignent d'une forte identification des détenus aux personnages révolutionnaires :

« Moi quand j'arrive dans un tribunal, on me juge, le président, le psychiatre, l'avocat me jugent, je me retrouve jugé mais moi je me retrouve pas dans ce jugement. Et c'est la même chose pour Robespierre et Saint Just. Dans mon scénario ils vont essayer de se faire entendre dans le monde des vivants. »¹

Il s'agit non d'« endosser le personnage mais [de] discuter de l'impossibilité de devenir le personnage ». ² L'appropriation du destin des personnages est aussi réécriture de leur propre biographie, et donc reprise en main de leur histoire, par les détenus. C'est en ce sens que le texte, comme le projet d'ensemble, non seulement évoquent des révolutions passées - Gatti distingue quatre révolutions dans la Révolution Française – mais sont aussi porteurs d'une cinquième révolution, « le passage de l'enfer. Elle se fait en nous et à travers nous, c'est à chacun de prendre possession de soi-même, et ça peut déboucher sur quelque chose, du point de vue individuel ou général. » ³ Ce tissage des voix narratives et des strates temporelles confère au texte une forte portée métadiscursive. Et ce procédé, qui dans la cité du théâtre postpolitique sert à dire l'impossibilité du combat politique, devient ici à la fois ce qui permet de changer le cours de la vie réelle du stagiaire, et ce qui permet de transcender cette impossibilité en transcendant l'histoire et le temps, dans cette pièce que domine un sablier, dans ce spectacle dont la scénographie est faite de toiles peintes représentant les cadrans d'immenses horloges, et qui s'achève par le don d'un filet de sable aux « spectateurs », avant que ne se referme la parenthèse temporelle ouverte par ce stage dans le temps in(dé)fini de la prison :

« [Le temps du sablier,] ce sont eux qui l'ont tout de suite mis en avant, en disant qu'il y avait une fraternité entre la Révolution et eux : le même ennemi, le temps. Ce qui tue, c'est le temps. Les morts ne se font pas ici avec le couperet de la guillotine qui tombe, ils se font avec les sabliers qu'on inverse. »⁴

L'on assiste à un déplacement du combat, désormais révolutionnaire au sens (méta-)physique et non plus essentiellement politique. Ce processus se poursuivra chez Armand Gatti, et une parenthèse nous paraît s'imposer ici sur l'évolution de sa conception de la révolution de 1989 à 2007. Nous avons évoqué la fascination de Gatti pour l'observation du ciel et pour le libertaire Blanqui. Pour Jean-Jacques Hocquart, le texte de Blanqui imagine un monde

¹ L'un des détenus, interrogé par Stéphane Gatti dans le cadre du film *Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis*.

² Armand Gatti, *idem*.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*.

parallèle, dans une autre planète, où l'on atteindrait « La Sociale », « cette révolution pour laquelle nous nous sommes tant battus. »¹ Et pour Stéphane Gatti, « Blanqui ne pense pas que les luttes ouvrières vont changer le monde, il diffère en cela de Marx, mais l'optimisme demeure, parce qu'il dit qu'il y a forcément une scène, un monde, où tout ce pourquoi on s'est battu est possible. »² Autrement dit, Blanqui prône « contre la poétique du désastre, la poétique des astres. » Et Gatti, qui n'a ni Dieu ni maître mais un frère, Blanqui, estime avec lui qu'un autre monde est possible, mais précisément, comme un ailleurs. C'est ce qui fonde le tournant récent dans l'œuvre de Gatti, qui se porte vers la science. A la fin des années 1990, la *Parole Errante*³ se verra confier par le Ministère de la Culture la mission de créer un lieu « où serait confrontée l'écriture d'auteurs de langue française avec des groupes diversifiés, allant de jeunes éloignés de toute culture classique à certains professionnels du théâtre intéressés »⁴ La *Maison de l'Arbre* ouvrira en 1998, grâce à l'apport, par le Conseil général du département de Seine-Saint-Denis, des anciens entrepôts de Georges Méliès. Les travaux dureront de 2005 à 2007, et A. Gatti décidera de faire construire dans ce lieu une tour d'observation, qu'il nommera la *Tour Blanqui*, et qui matérialise en quelque sorte la devise française.⁵ La tour représente en effet l'espoir d'un ailleurs où tout est possible, et incarne donc la liberté humaine, tout en renvoyant les hommes à leur égalité devant l'infini. C'est ainsi que la tour, parce qu'elle permet d'observer le ciel étoilé, peut créer un sentiment de fraternité, parce qu'« on s'engueulerait un peu moins si on savait qu'on n'est que ça. »⁶

Et cette articulation entre la révolution méta-physique et la référence à la devise républicaine et aux idéaux de liberté, égalité, fraternité, est déjà présente au moment des *Combats du Jour et de la Nuit*. Georges estime que A. Gatti « a redonné une spiritualité »⁷ aux détenus, et pour Momo, « il y a deux vies à la prison, et quand je viens dans ce stage je me sens libre, il n'y a pas d'hypocrisie, tout le monde dit ce qu'il pense. »⁸ Interrogé dans le cadre d'un reportage pour la télévision, A. Gatti se flatte à l'époque du fait que « la prison est

¹ Jean-Jacques Hocquart, directeur administratif de La Parole Errante, cité dans le film de Simon Le Peutrec et Didier Zyserman, *À chaque loulou sa part de ciel*, La Parole Errante, 2006.

² Stéphane Gatti, *idem*.

³ Le nom désigne plusieurs choses : en premier lieu, il s'agit du nom qu'a pris sa compagnie depuis 1986, installée à Montreuil-sous-Bois, et établie en Centre International de Création par une convention avec le Ministère de la Culture et de la Francophonie. C'est également le titre d'un texte précis de Gatti, qui tient à la fois de la fresque narrative et du poème. C'est aussi le nom parfois donné à l'ensemble du projet d'écriture de Gatti – ses textes, ses spectacles, ses films.

⁴ Source : Le site officiel d'Armand Gatti :

<http://www.armand-gatti.org/index.php?cat=LPE>

⁵ Explication donnée par un professeur de lycée technique à ses élèves venus participer en tant que stagiaires à la construction de la Tour. Propos cité dans le film de Simon Le Peutrec et Didier Zyserman, *À chaque loulou sa part de ciel*.

⁶ *Idem*.

⁷ Georges, interrogé par Stéphane Gatti dans le cadre du film *Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis*.

⁸ Momo, interrogé par Stéphane Gatti. Même source.

devenue un lieu de liberté. Les détenus lisent, Saint-Just, Goethe. Il y a une grande ferveur. Pas de comptes à rendre à un public, donc une liberté totale. »¹ La diffusion de ce reportage déclenche une polémique avec les prisonniers membres d'Action Directe, qui reprochent à Armand Gatti de ne pas parler des luttes, ni des conditions d'enfermement. A. Gatti refuse d'entrer en discussion avec ce « discours petit militant »² qui lui « paraît non recevable à l'avance. »³ Il oppose cette conception réductrice de la lutte à la définition de l'expérience que finissent par faire ses stagiaires : « Pierre, qui tient le rôle du metteur en scène et de Goethe, a défini ainsi l'aventure de Fleury : nous lui avons apporté la liberté, il nous a apporté l'égalité, et ensemble nous en avons fait de la fraternité. »⁴ La devise de la France, à la fois référence à la Révolution Française et référence aux principes de la République, dit combien la conception du militantisme d'Armand Gatti a profondément évolué, du fait du déplacement du champ d'application et donc de la nature du concept de révolution qui, de politique, est devenu (méta-)physique. Le projet de Gatti d'appropriation du langage par les exclus de la société – les « loulous » – demeure ambivalent, car si le langage est une arme, il est aussi la plus indispensable condition de l'insertion sociale. L'on retrouve là une dialectique propre à la plupart des expériences de théâtre en milieu carcéral, et plus largement au théâtre d'intervention, dont l'oscillation entre « prise de parti » et « prise de parole » prend elle aussi la forme d'une évolution chronologique, de 1968 à aujourd'hui.

c. Les enjeux spécifiques du théâtre en milieu carcéral.⁵

Comme nous l'avons vu avec l'exemple du projet d'Armand Gatti, commandité par le Ministère de la Justice à l'occasion du Bicentenaire, la plupart des projets d'atelier en prison réunissent plusieurs types d'acteurs. L'initiative peut venir d'une structure culturelle, d'artistes, voire de l'organisme pénitentiaire chargé des projets culturels de la prison – le SPIP. Quel que soit l'initiateur premier, tous doivent collaborer, et les artistes jouent le rôle d'interface puisque, outre leur éventuel statut d'initiateur, et leur statut d'organisateur, ils sont également unis aux destinataires du projet – les prisonniers – par le fait qu'ils vont animer les ateliers. Ce projet pose la question des motivations de ces différents partenaires. Sans revenir sur celles précédemment évoquées des prisonniers, des artistes et des structures

¹ Armand Gatti, interrogé par Stéphane Gatti. Même source.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ Nous nous appuyons ici sur les analyses de Marion Blangenois, assistante aux Relations Publiques des Subsistances à Lyon. Sources :

- Marion Blangenois, *La pertinence des ateliers théâtre dans le cadre de la mission de réinsertion de la prison*, mémoire de DESS sous la direction de Jacques Bonniel, Lyon 2/ ARSEC, 2004.

- Présentation des Relations Publiques des Subsistances dans le cadre de notre CM de Sociologie du Théâtre, Licence 3, à l'Université Lyon 2, le 16 avril 2007.

culturelles, pointons ici celles de l'organisme pénitentiaire, qui sont relatives aux missions de la prison, chargée de la sanction, mais également de préparer la réinsertion du prisonnier après son séjour en milieu carcéral. Cette mission se double en filigrane, dans une certaine mesure, d'une mission civique destinée à éviter la récidive. Enfin, particulièrement pour les mineurs, cette mission peut être qualifiée de mission pédagogique. Par ailleurs, de manière plus concrète, ces ateliers vont permettre de compenser dans une certaine mesure certains effets de la vie carcérale qui sont au cœur non pas de sa raison d'être mais de ses conséquences de fait : la perte d'initiative et l'infantilisation, la détérioration de l'image de soi, un dégoût pour la vie collective du fait d'une surpopulation et d'une violence des rapports interpersonnels. Les ateliers de théâtre répondent à plusieurs titres à ces problèmes. D'une part, il s'agit d'un projet avec une personne du dehors qui en ce sens revêt une dimension de réinsertion, modeste certes, mais néanmoins importante sur le plan symbolique. Le va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur confère également à ces ateliers une fonction toute différente, de « relais »¹, de « veille »², les artistes ayant fait partie des rares personnes ayant droit de pénétrer dans la prison pouvant témoigner de conditions de détention qui leur paraîtraient indignes – ce qui incite à inscrire également ces projets dans la cité du théâtre de lutte politique :

« La distinction, qui tant nous préoccupe, entre des manières de faire théâtre – ou, pour le dire sommairement, entre un usage « subversif » et un usage « normatif » de la proposition théâtrale – cette distinction n'a aucune pertinence en contexte pénitentiaire : il suffit bien ici, pour déclencher le réflexe, qu'il s'agisse de théâtre et que cela vienne du dehors. Autant dire : il suffit de la force d'un signifiant. Curieux paradoxe : voici que par son rejet même, ce que l'on pourrait nommer l'inconscient pénitentiaire reconnaît à l'intervention théâtrale un potentiel de nuisance dont il nous arrive, à nous, de sérieusement douter. »³

Sur le plan individuel cette fois, les ateliers ont pour fonction de permettre au détenu de se fixer un objectif et de l'atteindre, de mener à terme et à bien un projet, et donc de retrouver une vision positive de la contrainte.⁴ Ce projet commun l'intègre de fait dans une collectivité, et modifie ainsi les relations de groupe au sein de la prison, en faisant advenir

¹ C'est la position de Bernard Bolze, fondateur de l'Observatoire International des Prisons, et coordinateur de la campagne « Trop, c'est trop, pour un respect du numerus clausus dans les prisons françaises », lancée en 2006 à Lyon, et que soutiennent, entre autres lieux, les Subsistances.

Source : Rencontre préparatoire à la campagne « Trop, c'est trop » avec les compagnies participantes, les Subsistances, 18 décembre 2005.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ C'est pour cette raison « pédagogique » que le directeur du SPIP de Lyon, M. Pompigne, s'est dit très satisfait à l'issue de la présentation de l'atelier « Qu'est-ce que tu veux ? », proposé pour les détenus du quartier pour mineur de la prison Saint-Paul/Saint-Joseph, du 24 avril au 10 mai 2006, organisé par le « laboratoire de création artistique » les Subsistances en partenariat avec le SPIP et la DRAC Rhône-Alpes, et animé par un circassien, Xavier Kim, et une metteur en scène de théâtre, Pascale Henry.

cette communauté là où le plus souvent il n'y avait que des individus désunis, entretenant des rapports marqués par la violence. Chaque individu apprend à faire de nouveau confiance à ses co-détenus, et ce qui n'était qu'une co-présence subie peut parfois se transformer en véritable rencontre. Cette transfiguration des relations quotidiennes est rendue possible notamment par le fait que le projet se construise le plus souvent sur un temps court et donc de manière intensive. Certes, ce facteur tient bien sûr à des contraintes extérieures – la disponibilité des artistes – mais cette courte durée permet de susciter un fonctionnement et un comportement alternatifs à ceux par lesquels le détenu peut parfois redoubler son enfermement. De plus, cette relation nouvelle de confiance est rendue possible par le fait que l'artiste jouit d'une image particulière, globalement positive, auprès des détenus, puisqu'il est perçu à la fois comme un représentant de la société et comme un individu à part, cultivant la marginalité – voire la marge. Les ateliers artistiques sont par ailleurs importants en ce qu'ils rappellent au détenu qu'il a droit à la culture, alors même qu'il est – temporairement – privé de ses droits civiques. Et au sein des différents arts auxquels il est fait recours pour les ateliers artistiques en prison, le théâtre occupe lui aussi une place à part, comme étant par excellence l'art de la parole, l'art de la citoyenneté, l'art de l'être ensemble. Nous l'avons vu, les ateliers de théâtre permettent que chaque prisonnier retrouve une valeur car chaque individu est indispensable pour que le groupe existe. En outre le théâtre exige de faire confiance à son partenaire de jeu. Un détenu a ainsi fait partager sa découverte émerveillée au metteur en scène animateur de l'atelier : « je peux compter sur les autres et les autres peuvent compter sur moi ». ¹ Le théâtre permet de passer d'une relation verticale (hiérarchique) à une relation horizontale. Ensuite, le théâtre est un art de la parole, et il est important que les détenus aient en prison l'occasion de s'exprimer, car si ce n'est pas le cas, il leur est très difficile de le faire à nouveau à la sortie – et c'est souvent faute de mots que la violence physique arrive. Le théâtre permet également de s'exprimer avec son corps, à la différence de la musculation – activité physique très pratiquée en prison – qui façonne un corps-carapace. Le théâtre permet que le corps redevienne un espace de plaisir et de jeu. Enfin, le théâtre, art du récit, permet d'ouvrir l'imaginaire. D'une part, cela aide à desserrer l'étau de la vie quotidienne, mais surtout le détenu découvre ou se souvient qu'il est capable de créer et donc de ne pas se laisser enfermer dans un déterminisme. Le fait de jouer un personnage permet également au détenu de prendre une liberté par rapport à ce qu'il a fait, de lui faire expérimenter qu'il ne se résume pas à son acte. Le théâtre lui rappelle donc aussi qu'il peut choisir, et porte la responsabilité de ses choix.

¹ Propos adressé par l'un des détenus au metteur en scène Eric Massé dans le cadre de l'atelier donné par la Compagnie Les Lumas à la prison Saint-Paul / Saint Joseph du 5 au 16 avril 2004, dans le cadre d'une résidence aux Subsistances, en partenariat avec la DRAC Rhône-Alpes et le SPIP.

C'est dans cette mesure que le temps de présentation de l'atelier au « public »¹ constitue un moment capital, alors même qu'il ne s'agit souvent pas d'une représentation analysable avec des critères esthétiques – de ce point de vue, la représentation serait souvent jugée décevante.² Plus qu'une représentation, il s'agit d'un véritable « événement théâtral », qui vient révéler le sens profond de l'atelier, et peut de fait renverser la perception qu'en ont eue les animateurs comme les participants. Marion Blangenois insiste sur le fait que le but premier de l'atelier est et doit être de créer un spectacle ou du moins d'aboutir à une représentation, pour plusieurs raisons. Il est capital que le projet soit mené dans une logique d'intérêt mutuel pour l'artiste et pour les détenus et que « l'objectif [ne soit] pas d'arrondir les angles ni d'amuser des assistés. »³ Plus qu'elle signifie l'enjeu esthétique, la présentation signe l'aboutissement de la réalisation du projet collectif. Et surtout, elle constitue un moment symboliquement capital, puisqu'elle fait écho au moment du procès. Le détenu est ici encore acteur. Mais alors qu'au cours du procès il avait été mis au centre de façon négative, ici il est mis en avant de façon positive. C'est pourquoi la famille et les amis peuvent être présents.⁴ Il est également capital que des inconnus soient là, les spectateurs fonctionnant comme représentants de la société. Cela permet au détenu de renverser son image de soi et de la renverser aux yeux des autres, de prouver que, malgré ce qu'il a fait, il peut apporter quelque chose au reste de la société. En ce sens, le moment clé, sur le plan symbolique est évidemment celui du salut et des applaudissements, puisque le public salue un acte commis par le détenu et marque donc une approbation de la collectivité.

Plusieurs points doivent être soulignés si l'on veut cerner au mieux les enjeux des ateliers théâtraux en milieu carcéral. Tout d'abord, les projets sont pensés sans concertation avec les détenus, qui sont donc initialement posés en situation de passivité. Ils ne peuvent qu'accepter ou refuser la proposition, l'initiative n'est jamais de leur fait. Or il y a parfois un décalage important entre les ambitions posées et ce que les détenus peuvent en percevoir. En outre, les artistes ne sont pas toujours bien préparés. Certes, ils se proposent, ou sont sollicités sur la base d'une intuition de la structure porteuse, mais leur enthousiasme ne vaut pas compétence, et il n'y a pas de formation spécifique en France. Leurs attentes peuvent

¹ Nous employons des guillemets car ni les attentes de ce public, ni sa composition, ni le lieu, ne permettent d'employer sans réserves ce terme. Composé d'une part des commanditaires culturels et pénitentiaires du projet, d'autre part de proches des artistes ou des détenus, ce public parvient dans le lieu de la « représentation » après avoir laissé en dépôt ses papiers d'identité et son éventuel téléphone portable et après avoir franchi différents sas et portes blindés.

² Certains artistes, novices en la matière, peuvent d'ailleurs être déçus de la « médiocrité » du résultat, perçue comme un « échec » du projet. C'est le cas de Pascale Henry, metteur en scène participant au projet « Qu'est-ce que tu veux ? »

³ Marion Blangenois, 16 avril 2007, entretien déjà cité.

⁴ Sauf pour les mineurs, pour lesquels les présentations publiques sont interdites à la famille et aux autres détenus, souvent prompts à se moquer les uns des autres.

donc être trop grandes, de même qu'ils peuvent ne pas savoir les infléchir en cours d'atelier.¹ Par ailleurs, en ce qui concerne les détenus cette fois, nous avons déjà pu constater au cours de l'analyse du projet de A. Gatti que leurs motivations sont fort diverses : obtenir une réduction de peine, ou à tout le moins ne pas rester enfermés. Si elle se base sur le volontariat, leur participation peut de plus être entravée par différents obstacles : certains détenus sont exclus d'office, pour des raisons de transfert, de durée de la peine, ou de comportement. D'autres sont exclus pour des raisons qui tiennent à la loi du « caïdat » de la prison.² Dernière nuance, les enjeux sont très symboliques, très fragiles et le sentiment que peuvent éprouver les prisonniers est fugace. Néanmoins, cette expérience de réalisation de soi comme individu créateur et comme membre d'un groupe collectif organisé autour d'un projet commun s'avère le plus souvent très précieuse pour la future réinsertion.³ Pour conclure sur ces ateliers de théâtre en milieu carcéral, nous voudrions revenir sur les ambitions et les attentes des artistes et des structures culturelles, et insister sur le fait que tous les projets que nous avons évoqués manifestent très clairement la volonté des uns et des autres de faire de la dimension artistique le point d'ancrage absolu de ces projets. Ainsi, l'enjeu des ateliers de théâtre en prison est triple, pour les Subsistances :

« Ce projet est un atelier d'initiation par la pratique aux langages contemporains des arts vivants. Son objectif est de donner quelques outils pour découvrir des champs d'expression. C'est aussi une manière de créer des zones d'échanges sur la base d'un projet artistique entre un lieu clos, qu'est la prison, et un lieu ouvert qu'est une salle de spectacle. La démarche est à triple détente menée dans l'idée d'une exigence de qualité artistique :

¹ Ce fut le cas pour la metteur en scène Pascale Henry, que nous évoquions précédemment, et qui formulait en ces termes son ambition pour le stage :

« Penser et faire penser.

Solliciter chez le participant la jubilation de la pensée. Lui donner corps.

Investir l'espace du plateau comme un terrain d'exposition et de réflexion, c'est-à-dire espérer construire un miroir réfléchissant.

Mais ne pas y penser. En garder l'espoir secret.

Déplier la pensée. Ouvrir le crâne. Ne pas avoir peur. Faire des choix. S'y tenir.

Chercher les écritures qui possèdent le pouvoir d'habiter le monde. De nous le rendre.

Rester dans l'exigence de dire quelque chose, de convier le public à une parole. Risquer sa propre parole parfois. Se confronter à la fois au dire et au comment dire. Alors écrire.

Chercher toujours à inventer le comment dire. A rendre plus que le réel.

Donner du plaisir à voir et à entendre. C'est-à-dire garder au théâtre sa puissance spectaculaire et poétique. »

Source : Dossier de l'atelier prison de Xavier Kim et Pascale Henry, disponible sur le site des Subsistances à la rubrique Action Culturelle.

A l'issue de la présentation du 10 mai 2006, la metteur en scène se disait déçue de n'avoir réussi ni sur le plan artistique – elle était déçue par le résultat du travail d'écriture et par celui du travail sur le jeu – ni même sur le plan « pédagogique », en terme d'ouverture au texte et au jeu.

² L'un des garçons qui avait commencé à participer à l'atelier avec Xavier Kim et Pascale Henry a ainsi dû arrêter sous la pression de son co-détenu, le caïd de la prison.

³ Il arrive d'ailleurs que les artistes donnent leurs coordonnées aux détenus, et que ceux-ci les contactent à leur sortie de prison, comme ce fut le cas pour l'un des détenus de l'atelier « Qu'est-ce que tu veux ? », Pedro, qui téléphona à Xavier Kim quelque temps après sa sortie ; l'artiste devenait en quelque sorte un relais, un point d'appui au sein de la société.

- Permettre aux détenus, par l'expression artistique contemporaine, d'accéder à une parole intime rarement valorisée dans les lieux de détention.
- Permettre aux spectateurs de prendre conscience de l'existence de ces territoires d'enfermement et de la singularité de l'expérience qui y est vécue.
- Permettre aux artistes de partir en recherche de matière sur les notions d'enfermement et d'identité. »¹

Le projet d'atelier s'inscrit donc pleinement dans les missions d'action culturelle du *Laboratoire de création artistique* qui ambitionne de décloisonner l'art en décloisonnant ses publics et ses acteurs. Loin d'être envisagée à sens unique, la démarche est donc celle d'une ouverture réciproque pour les artistes et pour les détenus, qui profite plus largement au théâtre – en le renouvelant – et au reste de la société – en sensibilisant le public habituel des Subsistances à la condition carcérale. Il s'agit donc bien, par la pratique théâtrale, de refonder l'ensemble de la communauté théâtrale mais aussi, plus largement, de donner à des individus et à des groupes sociaux distincts les uns des autres un sentiment d'appartenance commune. Mais il importe de distinguer deux types de démarches qui appréhendent la question de manière différente. Les ateliers réalisés aux Subsistances sont envisagés par la structure et par les artistes impliqués dans un continuum avec les spectacles réalisés par les artistes dans les lieux culturels, et ne constituent donc que l'une des facettes de leur démarche artistique. Mais la démarche de metteur en scène d'Armand Gatti, sur la période que nous avons évoquée, prend plutôt sens parce qu'elle se fonde sur le travail avec les « loulous ». L'on retrouve donc chez les artistes l'oscillation existant au sein des démarches institutionnelles, entre des pratiques qui font de la mission sociale une composante parmi d'autres de leur action artistique (Scènes Nationales) et d'autres qui intègrent mission sociale et mission artistique l'une à l'autre par le renouvellement des lieux et de la pratique théâtrale (lieux intermédiaires, théâtre de rue.) Depuis les années 1960-1970, des artistes se sont spécialisés dans ce second type de travail « sur le terrain », avec l'ensemble des personnes exclues ou en marge de la société, au point que les chercheurs ont regroupé ces pratiques sous le terme générique « théâtre d'intervention ». L'étude de cette notion nous paraît susceptible de permettre une vue affinée des tensions existant au sein de la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique, et particulièrement sur la tension entre prise de parole et prise de parti, entre la mission et la qualité artistiques et la mission et l'efficacité sociales.

¹ Dossier « Atelier en prison Kim / Henry », déjà cité.

d. Prise de parti/prise de parole : L'oscillation fondatrice du « théâtre d'intervention »

La notion de « théâtre d'intervention » est depuis les années 1980 souvent préférée à celle de « théâtre politique » pour désigner l'ensemble des pratiques que nous avons regroupées au sein de la cité du théâtre de refondation de la communauté théâtrale et politique. Or la définition de cette notion suscite le même débat que celui existant au sein de la politique de la ville, entre instrumentalisation assumée de la culture et maintien d'une exigence artistique considérée comme la condition non suffisante mais absolument nécessaire de la mission sociale du théâtre.

i. Ce qu'intervenir veut dire :

Le mot « intervention » vient du latin *intervenire*, qui signifie venir entre.¹ Le premier sens est celui d'arriver, se produire, à propos d'événements ou au cours d'un procès, d'une affaire (on dit qu'un jugement intervient.) Ce premier sens se double d'un second qui renvoie non plus à une situation mais à ses acteurs : prendre part à une action, à une affaire en cours, dans l'intention d'influer sur son déroulement. L'intervention désigne en ce cas l'acte – et souvent, l'acte juridique – par lequel un tiers, qui n'était pas originairement partie dans une contestation judiciaire, y prend part pour faire valoir ses droits ou soutenir ceux d'une partie principale. Deux acceptions sont à distinguer en ce cas, selon qu'il s'agit d'intervenir dans les affaires d'autrui (*s'ingérer*, *s'immiscer*), qui prend facilement une connotation péjorative, ou d'intervenir comme intermédiaire (*intercéder*), qui revêt une connotation positive. Le troisième sens, dépourvu de la connotation juridique, renvoie au fait d'agir énergiquement pour interrompre l'évolution spontanée d'un état pathologique. Cette action peut prendre un sens médical ou un sens militaire, corrélé à son application : sur une personne, il s'agit d'une intervention médicale voire chirurgicale (*opérer*), sur une situation politique, il s'agit d'entrer en action, en conflit ou en guerre, interne à la nation (*intervention de la police, guerre civile*) ou externe (*guerre entre des nations*.)

L'intervention peut en définitive se définir comme action d'une tierce personne, extérieure a priori et qui va s'impliquer volontairement dans une situation. La notion d'intervention renvoie donc toujours à celle de médiation. Et la distinction entre le sens militaire et sens médical correspond peu ou prou à une évolution historique du théâtre

¹ Article « Intervention », Dictionnaire *Le Robert de la Langue Française, op. cit.*, Tome V, p. 696.

d'intervention, qui, de théâtre de lutte, directement hérité du théâtre d'agit-prop, autour de Mai 68, est devenu dès la fin des années 1970 et surtout durant les années 1980 un théâtre de réinsertion. Cette évolution ne doit cependant pas conduire à négliger des pratiques d'un théâtre d'intervention politique radical à l'heure actuelle, comme nous le verrons lors de l'étude de la cité du théâtre de lutte politique.

Le sens militaire renvoie à une situation de conflit voire de guerre, et donc à des camps opposés. Il importe dans cette acception de définir les forces en présence, les enjeux de la lutte, ainsi que les modalités de l'action des intervenants et les raisons de leur action. Si l'on transpose cette acception à la sphère qui nous occupe, le « théâtre d'intervention » est donc conçu comme une arme, et l'artiste est placé en situation d'allié, qui combat aux côtés de ceux auprès de qui, avec qui et pour qui il intervient, dans une position d'égalité et d'implication identique, et non dans une position de surplomb et de compétence. C'est toute la différence avec l'intervention de type médical. Cette acception renvoie en ce cas à une situation pathogène et à un corps malade – le corps d'un individu, mais peut-être aussi au sens métaphorique le corps social, que l'intervenant va soigner. Si l'on transpose cette acception médicale au théâtre, on voit émerger l'idée d'une pratique qui va vers des populations malades dans leur corps et/ou dans leur esprit, pour tenter de les guérir par le théâtre. Si l'on pousse la métaphore, on peut considérer que ce théâtre vise, à travers la guérison de ces corps individuels, à panser les plaies du corps social. L'artiste est alors mis en position de guérisseur, ce qui amène une série de questions : En premier lieu la question de l'intronisation de l'artiste dans cette fonction de guérisseur (qui le met dans cette position, lui-même ou le reste du corps social, l'ensemble de la société ou le Ministère de la Culture.) Deuxièmement la question de la compétence de l'artiste : s'agit-il d'un don inné, en tant qu'artiste, ou cette compétence est-elle acquise par le biais d'une formation ou d'une expérience spécifique ? Troisièmement se pose la question des médicaments utilisés par l'artiste, qui débouche sur une autre : en quoi le théâtre peut-il aider à guérir le corps social ? Sur quelle définition du théâtre cette ambition s'appuie-t-elle ? Pour répondre à ces questions, il importe de les contextualiser, d'autant que **la distinction entre le sens militaire et le sens médical correspond peu ou prou à une évolution historique du « théâtre d'intervention », qui, de théâtre de lutte héritier du théâtre d'agit-prop autour de Mai 68, est devenu vers la fin des années 1970 et surtout durant les années 1980 un théâtre qui panse les plaies du corps social.**

ii. *L'origine du concept : Théâtre d'intervention et théâtre d'agit-prop.*

C'est le groupe de recherche réuni autour de Philippe Ivernel qui a élaboré ce concept pour désigner des pratiques issues de Mai 1968. Un certain nombre de compagnies se sont ensuite reconnues dans l'appellation, asseyant la légitimité pratique du concept, qui a été réactivé dans les années 2000, par la critique cette fois encore, avec la publication d'un recueil sobrement intitulé *Le théâtre d'intervention aujourd'hui* et d'ailleurs suivi d'un *Hommage à Philippe Ivernel*. Notons d'emblée une parenté de fonctionnement entre les chercheurs et leur objet d'analyse, la pratique du collectif, une forme de réticence à la théorisation globalisante (comptes-rendus et lectures impressionnistes.) Ce fonctionnement s'explique par l'influence de Mai 68 dans cette génération dans les deux sphères théâtrale et universitaire. Sur le plan politique, le théâtre d'intervention témoigne bien du contexte politique qui voit se substituer gauchisme et maoïsme au marxisme du PC, et va préférer des réseaux plus libres aux affiliations partisans trop contraignantes pour l'individu. « Le phénomène s'inscrit [...] à la fin du troisième grand cycle international de luttes du XX^e siècle, qui "a commencé avec la Révolution chinoise et s'est poursuivi à travers les luttes de libération africaines et latino-américaines, jusqu'aux explosions des années 1960 dans le monde entier" ¹ selon le découpage historique de Michael Hardt et Antonio Negri. » ² Et le théâtre en question conteste le théâtre existant dans l'institution parce qu'il conteste le système politique dans lequel il prend place, et considère que le théâtre est toujours déjà politique, non pas dans un sens positif, mais en ce qu'il est, comme toute chose, le lieu d'enjeux de pouvoir. Ce théâtre vise ainsi à se démarquer du théâtre tel que pratiqué dans le champ institutionnel à l'époque :

« Ce mouvement théâtral témoignait d'une volonté de sortir du champ clos du théâtre :

- sortir du répertoire dramatique, y compris dans sa dimension politique ;
- sortir des théâtres institués pour partir à la recherche de nouveaux espaces collectifs - usines désaffectées, places publiques... ;
- sortir de la politique dans sa structuration traditionnelle pour retrouver le mouvement. » ³

A partir de cette attaque en règle du théâtre institutionnel, le théâtre d'intervention combat donc sur deux fronts, correspondant à deux formes antérieures de théâtre politique qu'il juge dépassées, le théâtre de service public incarné par Jean Vilar, d'ailleurs secoué lors de l'édition 1968 du Festival d'Avignon, jugé insuffisamment radical, et le théâtre d'agit-prop,

¹ *Empire*, Michael Hardt et Antonio Negri, Exils Editeurs, Paris, 2000, p. 82.

² Marine Bachelot, *Pratiques et mutations du théâtre d'intervention aujourd'hui, en France, Belgique, et Italie*, Mémoire de DEA de Lettres Modernes sous la direction de Didier Plassard, Université Rennes 2, 2002, p. 11.

³ Henry Ingberg, « Avant-propos », in *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, Louvain La Neuve, Etudes Théâtrales n°17, 2000, p. 15.

trop inféodé aux appartenances partisans et tributaire d'une conception datée du militantisme en général et des modalités de l'engagement politique des artistes en particulier. Il s'agit en premier lieu, pour les pionniers du théâtre d'intervention, de contester le militantisme culturel tel qu'il s'est institutionnalisé depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale autour du mythe de la démocratisation théâtrale incarné par le couple Vilar/Malraux. Le modèle de la démocratisation est récusé en bloc au motif d'une trop grande mollesse du terme dépourvu de tout ancrage politique, et permettant l'appropriation par l'institution théâtrale, contre laquelle se construit en filigrane le théâtre d'intervention, marqué par son refus non seulement du type de représentation du circuit institutionnel mais aussi de ses structures de production et de diffusion :

« Nous avons [...] dans l'esprit l'image fascinante du grand escalier du T.N.P de Jean Vilar descendu par des milliers d'ouvriers des comités d'entreprise, la masse laborieuse du pays en marche vers la culture. Et puis ce fut la grande déconvenue, la terrible désillusion, le constat amer que l'institution théâtrale, enfermée dans ses codes, ses rituels, sa hiérarchie, son organisation, ne répondrait pas à nos aspirations de théâtre populaire. Que l'échec de la mission de décentralisation théâtrale, de démocratisation de la culture, cette incapacité fondamentale de nouer une relation vivante avec les publics ouvriers, petits employés qui pourtant par leurs impôts contribuaient à financer le théâtre public, nécessitait une rupture radicale avec les pratiques théâtrales du temps.

Nous avons conscience aussi que la pédagogie, ces incessantes interventions dans les cantines d'usines, les écoles, les maisons de jeunes avaient largement démontré leurs limites. Nous ne voulions pas rester plus longtemps l'otage d'un système théâtral qui avait fait faillite et se repliait sur les carrières, l'administration répétitive et douillette des productions et des programmes. Il fallait donc rompre avec l'institution théâtrale, gérer une radicale mutation de nos pratiques, et d'abord se déplacer hors de l'institution, au lieu de la plus haute contradiction politique et sociale de l'époque, au cœur du monde ouvrier. »¹

Cette mise à distance du modèle de la démocratisation est le fait non seulement d'artistes mais d'une partie du monde universitaire post-68, et de fait le théâtre d'intervention – au sens cette fois de concept critique et non plus de réalité que le concept vise à circonscrire – est clairement né au début des années 1980 d'une ambition militante de chercheurs ancrés à gauche visant à réhabiliter une forme de pratique que la communauté théâtrale avait selon eux tendance à mettre aux oubliettes de l'Histoire et de l'histoire théâtrale, en offrant à ces pratiques une visibilité que seule permet l'élaboration d'une nouvelle terminologie. Et c'est cette ambition politique qui peut expliquer les ambiguïtés de ce concept, qui s'est de ce fait forgé dans le refus de l'appellation contrôlée, comme le dit explicitement P. Ivernel :

¹ Jean Hurstel, « Des friches, des frontières, du théâtre », in *Le théâtre d'intervention aujourd'hui, op. cit.*, p. 76.

« [...] Le théâtre d'intervention contemporain est voué à opérer sur des situations extrêmement diverses, extrêmement fluctuantes. Plus que jamais, il requiert une flexibilité qui défie les essais de définitions et donc de coordination trop étroits. Aussi bien n'y a-t-il pas à considérer le théâtre d'intervention comme un genre relevant d'une appellation contrôlée. »¹

La multiplicité des définitions données par les concepteurs mêmes de la notion s'explique à la fois par le décalage historique entre le moment d'émergence de ce théâtre et le moment de conceptualisation par la critique, et donc par une série d'évolutions successives dans le rapport au politique et la conception d'un théâtre politique, d'où la multiplicité des références terminologiques convoquées. La notion de théâtre d'intervention a été élaborée en relation chrono-logique explicite avec d'autres sous-genres du théâtre politique que sont le théâtre d'agit-prop, le théâtre documentaire, le théâtre populaire et le théâtre militant :

« Engagé dans la société – enfant naturel du théâtre d'agit-prop, du théâtre politique, du théâtre populaire, du théâtre dialectique, du théâtre documentaire, du théâtre de rue... inspiré par les mouvements contestataires européen et américain d'après 1968. »²

Parmi toutes les références évoquées pour circonscrire le théâtre d'intervention domine le théâtre d'agit-prop, ce qui s'explique aisément par le fait que le groupe de recherche réuni autour de Philippe Ivernel avait déjà travaillé sur le théâtre d'agit-prop :

« Ce recueil d'études et de témoignages sur le théâtre d'intervention en France au cours de la dernière décennie s'inscrit à la suite des volumes récemment consacrés par le groupe de recherches théâtrales du C.N.R.S au théâtre d'agit-prop de l'entre-deux-guerres. »³

Philippe Ivernel pose donc une filiation entre les deux recherches, mais la question de la filiation des deux types de théâtre s'avère quant à elle plus complexe. La démarche du groupe de recherche paraît osciller entre un ancrage historique double assez précis (les années 20 et mai 68) et un refus de cantonner le concept à ces bornes historiques et conceptuelles. Au-delà de la multiplicité des expériences décrites se fait donc jour un double repoussoir pour les chercheurs comme pour les compagnies regroupées sous la bannière du théâtre d'intervention, l'agit-prop et l'animation conçus comme repoussoirs non seulement esthétiques mais politiques :

« Si nous avons retenu ce terme, c'est qu'il permet de rendre compte d'expériences multiples, à mi-distance de l'agit-prop dont personne n'ose plus se réclamer aujourd'hui, dans la mesure où le terme

¹ Philippe Ivernel, « Ouverture historique – 1936-1968 », in *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, Tome 1, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, p. 26.

² Henry Ingberg, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 15.

³ Philippe Ivernel, « Ouverture historique – 1936 et 1968 », *op. cit.*, p. 9

suppose une vision du monde achevée, et de l'animation, dont tout le monde parle, mais sans se demander d'où elle vient ni où elle va, si bien qu'elle se prête à toutes les manipulations clandestines et à toutes les récupérations officielles. »¹

Philippe Ivernel explicite les motifs de la mise à distance de l'agit-prop, entachée d'un lourd passé d'inféodation à des idées politiques radicales et n'ayant jamais craint l'instrumentalisation. C'est d'ailleurs en découvrant une ligne de fracture dans les formes d'agit-prop existant entre 1917 et 1932 que les chercheurs auraient été conduits à envisager un autre terme pour désigner les pratiques ultérieures, mais ils reconnaissent que l'attention portée à ce clivage pourrait témoigner tout autant de l'air idéologique du temps dans lequel ce concept a été forgé que de l'observation de l'objet historique :

« A vrai dire, c'est la secousse de Mai 68 qui nous avait mis sur la trace de ce passé trop vite enfoui. C'est elle aussi qui nous avait aidés à déceler la ligne de fracture qui partage cet héritage, hostile à la culture héritée : d'un côté, il y a tout ce qui relève d'une instrumentalisation forcée de l'art au service du Parti ou de l'Etat, de l'autre ce qui amorce une refonte de l'art, ordonnée aux besoins et aux exigences d'un prolétariat créatif. Dans ce deuxième cas de figure, les masses s'ouvrent au théâtre parce que le théâtre s'ouvre aux masses, et ceci non seulement dans ses contenus mais aussi dans ses formes, non seulement dans ses formes mais aussi dans ses fonctions, non seulement dans ses fonctions mais aussi dans ses modes de production et de distribution. Le théâtre d'agit-prop interfère alors avec ce qu'on appelle durant les années vingt le théâtre "auto-actif" ou encore "spontané. " »²

C'est la valorisation de l'auto-gestion et le rejet de l'instrumentalisation au service d'une cause politique et de l'inféodation aux organisations type partis et syndicats propres à Mai 68 qui expliquerait donc en partie l'intérêt porté par l'équipe d'Ivernel à cette lignée de pratiques théâtrales regroupées sous le terme de théâtre d'intervention. Mais si l'épaisseur historique du concept d'agit-prop contenait en son sein ces deux lignées, comme Philippe Ivernel le reconnaît ici, pourquoi recourir à un nouveau concept ?

« Déjà, le changement de terminologie indique un changement de programme : il est maintenant question de théâtre d'intervention plutôt que de théâtre d'agit-prop ; de création collective ou de théâtre de groupe plutôt que de théâtre spontané ou auto-actif. Cependant, toute différence mise à part, un propos commun dans ces deux types d'expérience affleure. Dans les deux cas, la stratégie, traditionnelle à gauche, de démocratisation de la culture, cède la place à la recherche d'un "art populaire autogéré." Cette formule est empruntée à Mikel Dufrenne qui, dans un article publié dix ans après mai 68, esquisse les grandes lignes d'une nouvelle culture encore à venir. [³] L'art populaire auto-géré, à ses yeux, est doublement subversif : subversif comme le plaisir, qui se trouve moins du

¹ *Ibid*, pp. 26-27.

² *Ibid*, p. 9.

³ Mikel Dufrenne, « Pour un art populaire auto-géré », *Le Monde*, 3 mai 1978.

côté de la consommation que du côté de la production, subversif aussi comme tout défi à l'institution garantissant aux artistes le monopole de l'art. »¹

Philippe Ivernel nous rappelle ici que le théâtre d'intervention, comme le théâtre d'agit-prop, est pour ainsi dire naturellement ancré au gauche, au point que l'on omet souvent de préciser ce fond commun pour se consacrer aux scissions internes et points de frottement voire de déchirement, qui se manifestent d'ailleurs dans le choix des modes d'organisation des luttes et du théâtre. Mais ce sont sans doute ces clivages qui expliquent le changement d'appellation, comme en témoigne l'opposition entre théâtre auto-actif (qui exclut par nature les artistes professionnels) et création collective (qui réfère implicitement à un collectif d'artistes). Prenons donc acte du fait que le théâtre d'intervention, ou à tout le moins son concept, s'est construit sur la contestation des modalités antérieures de lutte et notamment sur la contestation des articulations entre théâtre et politique qui avaient pu s'établir au sein des partis et syndicats. A l'autre extrême de la démocratisation, modèle récusé en bloc, l'agit-prop est donc une référence à la fois revendiquée et mise à distance par le théâtre d'intervention, parce qu'est mise à distance l'instrumentalisation politique jugée politiquement douteuse et esthétiquement sclérosante.

iii. La spécificité du théâtre d'intervention : l'oscillation entre pôle militant et pôle désirant.

La notion de théâtre d'intervention permet donc, selon ses auteurs, de mettre en exergue une spécificité du théâtre d'intervention par rapport à ce modèle d'origine qu'est l'agit-prop. Cette spécificité est néanmoins à nuancer dans la mesure où l'on peut distinguer deux types de troupes au sein même de celles qui revendiquent ou à propos desquelles la critique emploie l'expression « théâtre d'intervention ». De fait il nous paraît important, à la suite de Marine Bachelot, d'établir une distinction entre deux types d'expériences de théâtre d'intervention, les « expériences qui se construisent dans la nécessité et le feu de l'action autour d'une lutte sociale ou politique donnée »² et celles « issues d'un volontarisme du monde artistique théorisé en manifeste »³, autrement dit un pôle qui partirait d'une réflexion politique et l'autre d'une interrogation sur la fonction du théâtre, l'une comme l'autre étant nées dans la mouvance de Mai 68. Il nous semble en effet que selon que les artistes se définissent prioritairement et primitivement comme artistes ou comme militants, ils n'ont pas nécessairement les mêmes manières d'envisager les formes et le contenu des actions (théâtrales) à mener, et il nous paraît que c'est une donnée à analyser. En termes de fonction,

¹ Philippe Ivernel, *op. cit.*, pp. 9- 10.

² Marine Bachelot, *op. cit.*, p. 13.

³ *Idem.*

L'enjeu du théâtre d'intervention né autour de Mai 68 s'avère double, puisqu'il entend agir sur la conscience du spectateur, en lui communiquant des informations, en stimulant sa conscience critique et son désir de lutte, et agir directement sur la situation, changer le cours de la lutte en la rendant plus visible. Le commun dénominateur aux différentes formes que peut revêtir le théâtre d'intervention, paraît en définitive lié aux conditions liées au type de relation qui s'y élabore entre le monde artistique et le non-public :

« Le théâtre d'intervention, fondé sur un rapport d'échange entre un groupe et un milieu donnés, dans la dynamique duquel le processus de production n'importe pas moins que le produit théâtral proprement dit, oscille entre deux pôles qui le maintiennent perpétuellement en état de tension : le pôle militant d'une part, et ce que nous nommerons faute de mieux le pôle désirant. Le premier renvoie plutôt à la prise de parti, le second à la prise de parole. »¹

La dimension politique du théâtre d'intervention n'est pas fondée prioritairement sur les idées énoncées, non plus que sur la dramaturgie ni même sur l'espace-temps de la représentation. **Ce sont les conditions vécues du processus de création qui font le cœur de l'enjeu politique.** Il n'est ainsi pas anodin que le mot artiste ne soit pas mentionné, et qu'il soit fait référence à un « groupe », à un collectif donc, aux antipodes de la figure de l'individu artiste, démiurge solitaire et mégalomane. De plus, la définition témoigne d'un refus de la dimension marchande que pourrait contenir en germe l'attention portée au « produit » fini. Si le processus et non son terme, son résultat, est au cœur de la fonction politique du théâtre d'intervention, c'est que c'est dans cet espace-temps que se joue la relation entre les artistes et le « milieu donné », dont il n'est pas dit ici explicitement de quelle population il se compose. Le théâtre d'intervention signe le décentrement de la dimension politique de la dramaturgie et de l'écriture scénique aux deux extrémités temporelles du processus qui aboutit au spectacle, les conditions de création et la réception. Autrement dit, l'enjeu essentiel est à étudier dans la redéfinition de la composition et du statut du public, qui passe par un décentrement en termes de lieux de création. **Dans le théâtre militant ou le théâtre d'agit-prop, ce qui unit les artistes professionnels aux non-professionnels, c'est le postulat d'un en-commun politique, qu'il soit préexistant au théâtre, au cas où les non-professionnels sont déjà des militants, ou qu'il soit potentiel, au cas où il s'agit de rallier à la cause, précisément par le théâtre. Dans le cas du théâtre d'intervention tel qu'il a évolué depuis les années 1980 en revanche, ce qui unit n'est en général pas un en-commun politique mais une dissymétrie sociale initiale, liée au fait que la population-cible manque de quelque chose (de travail, de culture, de savoir, de maîtrise des codes sociaux, d'intégration à la société...) Ce qui crée l'en-commun, c'est le**

¹ Philippe Ivernel, *op. cit.*, p. 27.

travail effectué ensemble, comme le formule le metteur en scène Marc Klein ¹ dans son journal de bord sur l'atelier de théâtre en milieu carcéral organisé à la prison de Fresnes en 1996 :

« Qu'est-ce qu'on peut bien avoir à se dire, à faire ensemble – à dire et à faire pour d'autres qui nous rejoindrons ici vendredi, dans cet espace / temps paradoxal qui n'est ni "dedans" ni "dehors" - sinon éprouver ensemble la question même de l'être-ensemble ? [...] S'agit-il encore, ne s'agit-il plus de "théâtre" ? La question peut paraître obscène, comme paraissait à Boal le mot de "spectateur". Je dirai – provisoirement – qu'il s'agit du seul théâtre qui me (et peut-être qui nous) soit nécessaire : l'expérience et l'épreuve, irréductible à tout discours, où de l'humain s'expose en son état d'humain. »²

Les artistes de théâtre d'intervention, au-delà des divergences et des évolutions dans la conception du but politique vers lequel tendre, auraient donc en commun d'abolir la hiérarchie entre spectateurs et acteurs, entre artistes et populations, dans et par le travail théâtral partagé. C'est cette méthodologie qui constituerait d'une part le garde-fou contre l'ancienne tentation qu'une élite (auto-)proclamée vienne apporter la bonne parole au petit peuple ignorant et infantilisé, et d'autre part la dimension politique du théâtre d'intervention. **C'est d'ailleurs sans doute du fait de cette dissymétrie que le théâtre d'intervention vise à renverser par la démarche esthétique la passivité politique de la population en question, la faisant passer du statut de spectateur à celui d'acteur, la création théâtrale pouvant fonctionner comme propédeutique à l'action politique.** Tout est dans ce conditionnel, car l'une des caractéristiques du théâtre d'intervention depuis les années 1980 semble bien être d'avoir renoncé à toute ambition de contestation politique.

iv. Le théâtre d'intervention aujourd'hui : Dépolitisation et institutionnalisation.

« La notion de théâtre d'intervention est suffisamment ouverte pour évoluer avec la société. Nous vivons à une époque où dogmes et codes politiques s'effritent sous la pression conjointe d'une mondialisation effrénée et de réflexes identitaires crispés. Perte de repères, perte de sens, perte de références... : les institutions et identités établies renvoient à un vide qui ne permet plus de se définir clairement "contre", ou encore ouvrent vers de nouvelles perspectives qui ne peuvent pas encore se définir "pour". C'est dans ce contexte où l'histoire semble s'achever avec le millénaire et où le futur n'apparaît plus inexorablement meilleur, que le théâtre d'intervention se veut en interaction avec la société, lance des ponts entre acteurs et publics, s'insère dans les anfractuosités d'une société dont il refuse les conditionnements, les injustices et les rapports de domination. »³

¹ Marc Klein est membre du Théâtre du Fil et du collectif « Théâtres de l'autre » et du mouvement « Théâtres en mouvement ».

² Marc Klein, « Un théâtre de contravention ? Méditation fragmentaire sur quelques expériences de création partagée en milieu carcéral », in *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, op. cit., pp. 86-87.

³ Henri Ingberg, op. cit., p. 15.

Le théâtre d'intervention nouvelle formule, né du désenchantement non plus religieux mais politique du monde, extrêmement modeste dans ses convictions comme dans ses ambitions, ne se définirait donc plus ni pour ni contre, et l'omniprésence des champs sémantiques de l'entre-deux, du glissement, de l'ouverture et de l'incertitude dans la définition de Ingberg accrédite cette hypothèse. Ce théâtre se cantonnerait – d'aucuns diraient se condamne – à intervenir de manière nécessairement plus consensuelle désormais, et des deux pôles évoqués par Ivernel seul subsisterait le pôle désirant, la prise de parti cédant largement le pas à la prise de parole. La crise du rapport au politique des années 1980 s'est, dans le cas du théâtre d'intervention français, doublée d'une autre, du fait paradoxal de la victoire politique qu'a constitué l'accession de la gauche au pouvoir en 1981. Ainsi l'équipe du Théâtre du Levant s'est déchirée sur la question du soutien au pouvoir après l'élection présidentielle, et ce virage d'une critique absolue et systématique, presque de principe, du pouvoir en place, à un jugement plus nuancé, a été difficile à négocier pour des compagnies dont l'existence même s'était structurée autour de ce repoussoir fondateur. De plus, le corollaire de cette élection a été l'évolution considérable du comportement du Ministère de la Culture, dont le premier ministre socialiste, Jack Lang entendait ni plus ni moins élargir la définition même du terme culture. Pour les troupes de théâtre d'intervention, les années 1980 sont donc également celles d'une redéfinition du rapport à l'institution théâtrale comme émanation du pouvoir en place. La question du rapport aux subventions publiques se joue d'autant plus que dans les années 1980 le théâtre auto-actif, visée de tout le théâtre d'intervention des années 1960-1970, a quasiment disparu, ce qui signifie que le théâtre d'intervention est dorénavant constitué de troupes professionnelles dont l'enjeu ne peut par définition être exclusivement militant puisqu'elles doivent survivre économiquement à long terme pour continuer les luttes. Certaines ont traversé les crises depuis les années 1970, d'autres se sont créées plus tardivement, mais toutes se posent dans les années 1980 la question de la survie économique.¹

Les compagnies spécialisées dans le théâtre d'intervention agissent assez rarement de manière totalement autonome et sont plus souvent missionnées par des collectivités territoriales et/ou des structures associatives locales qui leur passent commande. Ce principe de collaboration n'est pas nouveau dans son principe, et le Levant, fondé en 1969, « a longtemps travaillé avec les syndicats, les associations de quartiers ou de locataires et les mouvements d'éducation populaire, porteurs d'un projet de société, en créant des spectacles à

¹ Christian Nouaux, du Théâtre du Levant, a d'ailleurs consacré un ouvrage entier à l'épineuse question des rapports entre politique, syndicat et culture, intitulé *Théâtre d'intervention, revendication, développement culturel*. Cité dans *Le théâtre d'intervention aujourd'hui, op. cit.*, p. 66.

la demande.»¹ C'est la nature des collaborateurs qui a changé, et les collectivités publiques locales semblent avoir supplanté définitivement les corps intermédiaires (syndicats et partis) et avoir rejoint les acteurs de la société civile (associations.) Ce n'est que récemment que la compagnie du Levant a décidé de prendre les devants et de ne plus attendre les commandes, ce qui s'explique en grande partie par le développement de partenariats artistiques et financiers (co-productions) avec d'autres troupes, au niveau national comme international. Le panorama dressé par Christian Nouaux est riche d'autres compagnies qui collaborent de manière régulière et étroites avec des organismes à la frontière de la société civile et des pouvoirs publics, travailleurs sociaux et personnel soignant, missions locales, structures de réinsertion (type SPIP ou QIS²), animateurs de quartiers ou de zones rurales, et associations diverses.

Se pose donc en France la question de la marge de manœuvre militante et d'indépendance de compagnies subventionnées par des entités publiques qui reconnaissent l'utilité sociale du théâtre d'intervention mais exigent en contrepartie de leur financement le respect d'un cahier des charges, et nous retrouvons bien ici la problématique évoquée dans le premier chapitre. Le risque d'instrumentalisation, déjà pointé par P. Ivernel pour les années 1970, nous paraît donc encore plus fortement présent aujourd'hui, les collectivités publiques prenant le relais des organisations politiques (PC et syndicats) dans le rôle des instances potentiellement manipulatrices. C. Nouaux reconnaît d'ailleurs que « les troupes recherchent de plus en plus une reconnaissance de la part des pouvoirs culturels »³, et il semble que ce soit ce risque de dépendance qui ait poussé un certain nombre de compagnies à s'organiser en réseau à la fin des années 1990, dans une organisation qui n'a qu'une parenté de façade avec le modèle du théâtre-action belge, puisque ce dernier est subventionné par l'Etat alors que c'est précisément pour lutter contre cette tentation que « Théâtre en mouvement, actes de création, actes de résistance » a été créé le 23 janvier 1999, comme en témoigne le texte fondateur qui réunit 36 membres dont 30 troupes théâtrales dans une action politique :

« Aujourd'hui nous nous reconnaissons dans des actes de création de nature multiple qui impliquent prioritairement ceux qui dans la société sont en situation d'oppression de quelque nature que ce soit, qui mettent en cause concrètement des modèles économiques, sociaux, politiques et culturels dominants, et affirment ainsi l'existence d'une démarche alternative en résistance aux pouvoirs établis et aux savoirs imposés. »⁴

¹ Christian Nouaux, *op. cit.*, p. 71.

² SPIP : Service pénitentiaire d'insertion et de probation. QIS : Quartier intermédiaire sortants.

³ Christian Nouaux, *op. cit.*, p. 69.

⁴ *Ibid.*, p. 66.

Il est intéressant de souligner que l'expression « théâtre d'intervention » ne figure pas dans ce texte, ce qui s'explique tout simplement par le fait que certaines troupes signataires, issues des années 1970 ou plus récentes, ignorent délibérément ou non l'appellation, quand d'autres la récusent explicitement. De même, C. Nouaux insiste sur le fait que cette divergence dans la définition du théâtre va de pair avec la pluralité des acceptions du vocable « politique » dans lesquelles les compagnies se reconnaissent, l'un des principes de base du réseau constitué étant d'ailleurs de ne pas « cherche[r à] éclaircir cette diversité dans un souci d'unification. »¹ Le mouvement d'institutionnalisation et de dépolitisation (au sens en tout cas où est abolie l'ambition que le théâtre d'intervention participe à l'avènement d'un quelconque grand soir tant est obsessionnelle la peur du lendemain qui déchanté) s'accompagne assez logiquement d'une attention nouvelle portée à l'artistique, qui diffère fortement des ambitions du théâtre d'intervention né aux alentours de 1968.

« L'acte théâtral est aujourd'hui « sacralisé. » Il semble être considéré comme suffisant par lui-même, et même porteur par essence d'une démarche politique. Auparavant, l'acte théâtral revêtait bien-sûr de l'importance par ses qualités propres, mais il était plus ou moins subordonné – en tout cas en termes d'efficacité – au thème, au public, à la réflexion et à la mise en action collectives, voire à un message politique émanant d'une organisation extérieure à la troupe. Aujourd'hui, l'acte théâtral semble parfois la propriété inaliénable de praticiens qui acceptent de le partager avec autrui. On trouve probablement là en germes une réduction du champ du théâtre d'intervention puisqu'on constate un rejet des spectacles qui naissent de manière spontanée sans être encadrés par des professionnels [...]. Cette évolution constitue en même temps une chance – délicate à gérer certes – s'il s'agit d'affirmer et de prouver le sérieux et la qualité de ce type de théâtre, sans fermeture ni prétention. »²

La carte de l'esthétique paraît pourtant hasardeuse à jouer pour un théâtre dont la légitimité s'était traditionnellement assise sur sa visée politique et sa fonction sociale, les financeurs potentiels comme la critique et le grand public risquant de se départir du préjugé concernant la médiocrité artistique beaucoup moins rapidement que ne se profile la mise en doute de cette efficacité sociale du fait de ce nouveau souci esthétique. Du fait qu'il a perdu son socle idéologique radical, le théâtre d'intervention semble aujourd'hui pris dans de nombreuses contradictions, entre légitimation esthétique et salubrité sociale, entre subversion et subvention, poche de contestation qui fonctionnerait finalement pour le système en place comme un vaccin contre la rébellion, comme le suggère Jean Hurstel :

¹ *Ibid*, p. 67.

² *Idem*.

« Les ruptures initiales, mises en œuvre il y a plus de trente ans, ont-elles encore un sens [...] ? Et le théâtre d'intervention, n'est-il pas lui aussi pris au piège de sa propre fonction ? N'être que l'écho contestataire, le nécessaire négatif du théâtre officiel. A chaque théâtre sa place et sa fonction : aux grandes institutions officielles fréquentées par les "décideurs" et les "nantis" du diplôme universitaire pour le prestige d'une ville ou d'un pays, correspondent point par point un ensemble de projets, de troupes pauvres opérant avec les pauvres, les exclus et les marginaux, pour la plus grande gloire des politiciens locaux. "Nous avons non seulement l'opéra, mais aussi nos bonnes œuvres culturelles pour les exclus et les déshérités de la culture", une faible aumône suffit pour assurer, au théâtre d'intervention, sa place dans la cité ! »¹

v. *Mutations du théâtre d'intervention : vers l'action micropolitique au service des communautés.*

Dans le théâtre d'intervention s'exacerbe la mauvaise conscience de tout le théâtre contemporain, de même que le sentiment qu'il est impossible de prendre place et parole, de trouver le lieu juste d'où prendre mais aussi d'où donner cette parole. La référence au monde ouvrier paraît donc mise de côté moins parce que le monde ouvrier n'existerait plus que parce que les artistes ont fait le deuil de l'ambition que ce monde rencontre celui de la culture. C'est peut-être en ce sens qu'il convient d'interpréter le glissement terminologique dans la désignation de l'ennemi, non plus le capitalisme – système dont le moins que l'on puisse dire est qu'il se porte aussi bien qu'il y a trente ans, mais dont l'évocation renvoie par opposition aux intérêts de la classe ouvrière – mais la mondialisation néo-libérale, jugée destructrice non plus de la classe laborieuse mais de l'individu dans son unicité et sa force désirante, et destructrice également des solidarités centrées sur cet individu - l'appartenance familiale, locale :

« En 1999, la globalisation économique, l'uniformisation des modes de vie et de pensée, la toute-puissance de l'idéologie néo-libérale posent d'autres enjeux, d'autres défis. [...] il ne s'agit plus de reprendre nos anciens discours, mais d'inventer non pas des réponses mais des questions nouvelles qui devraient porter à la fois :

- sur la relation au travail, sur ce qui meurt et qui naît. Ne pas jouer éternellement le chômeur victime des monopoles capitalistes [...]

- sur la relation familiale, les déchirures des rôles et des fonctions, des hommes et des femmes, des pères et des mères. La négation de la différence des sexes et de la transmission des générations qui constituent les repères de l'identité de la personne ne sont-elles pas aussi des questions qui devraient se poser au théâtre d'intervention ?

- sur la personne elle-même, le sujet. Qu'en est-il lorsque l'idéologie néo-libérale tend à privatiser la personne, à la réduire à son rôle de producteur (de moins en moins) et de consommateur ?

¹ Jean Hurstel, *op. cit.*, p. 79.

- sur la société, lorsque cette même idéologie prétend : "Toute société, tout collectif, c'est le mal", après avoir déclaré "l'Etat, c'est le mal", au début de ce siècle. Quelles sont les nouvelles formes collectives de solidarité ?
- sur la politique car, lorsque les partis de gauche, au pouvoir dans la plupart des pays européens, sont les porteurs d'un discours néolibéral, et d'une action économique conservatrice, le théâtre d'intervention ne doit-il pas imposer à nouveau l'idée d'une transformation radicale de la société ?
- l'effondrement de l'idéologie communiste a laissé le champ libre à la prééminence totale d'une économie globale, c'est peut-être là une chance et une opportunité historique pour répondre de manière nouvelle et ouverte aux défis de ce temps. »¹

Cette divergence radicale des contextes d'émergence et partant des convictions et ambitions rend problématique à nos yeux le fait d'utiliser le même terme pour parler du théâtre d'intervention des années 1970 et des expériences actuelles. Il ne s'agit nullement de négliger le point commun transhistorique de ces pratiques, que constitue l'attention portée au processus de production tout autant qu'au produit fini, caractéristique d'un théâtre qui semble avoir fait sienne la devise de Barba : « Le théâtre est insupportable s'il se réduit au spectacle. Il n'est pas seulement une forme artistique mais une façon d'être et de réagir. »² Mais n'était-ce pas déjà le cas du théâtre d'agit-prop et du théâtre militant ? Faut-il alors utiliser l'expression théâtre militant pour désigner les pratiques des années 1970 ? Cette position – celle d'Olivier Neveux dans sa thèse sur le théâtre militant évoquée en introduction à notre travail³ – se justifie puisque les évolutions des structures et des modes de militantisme ont pu être prises en compte par les politistes et les sociologues, sans entraîner pour autant de remise en cause du vocable lui-même.⁴ L'expression « théâtre d'intervention » mêle cette acception et une autre, puisqu'elle peut renvoyer à une intervention militaire, renouant avec l'étymologie du terme militant. Jean Hurstel, organisateur en 1990 des premières *Rencontres internationales de l'art dans la lutte contre l'exclusion* et directeur du réseau Banlieues d'Europe, ne peut ainsi écrire sa contribution au recueil *Le théâtre d'intervention aujourd'hui* sans référer ce théâtre à l'actualité politique la plus brûlante, l'épreuve du réel constituant pour lui comme pour Piscator l'enjeu ultime du théâtre :

« J'écris donc en ce moment historique précis où sur le "théâtre des opérations", l'O.T.A.N déploie sa dramaturgie meurtrière et que des centaines de milliers d'acteurs misérables rejouent le drame antique des réfugiés. Comment revenir à l'histoire du théâtre d'intervention sans constater l'énorme et permanent décalage entre l'implacable tragédie historique qui nous surplombe, et nos modestes

¹ *Ibid.*, p. 81.

² Eugenio Barba. Cité en exergue par Paul Biot à son article « Le théâtre d'intervention dans le théâtre-action en Belgique », in *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 26.

³ Voir Olivier Neveux, *Esthétique et dramaturgie du théâtre militant. L'exemple du théâtre militant en France de 1966 à 1979*, Thèse de doctorat sous la direction de Christian Biet, quatre volumes, Paris X – Nanterre, 2003.

⁴ A ce sujet, voir dans notre dernière partie la référence aux travaux de Isabelle Sommier, Lilian Mathieu, Nona Meyer, Eric Agrikoliansky et Olivier Filleule sur les nouvelles formes de militantisme.

tentatives théâtrales pour prendre part, pour prendre parti dans les convulsions meurtrières et les injustices majeures de ce temps. Car prendre parti dans un conflit, définition même du mot intervention, constitue le lien et la raison d'être de ce théâtre en ses diverses déclinaisons historiques.»¹

Cette citation témoigne d'une continuité historique du théâtre d'intervention des années 1960 aux années 2000. Il paraît en définitive que les expressions théâtre militant et théâtre d'intervention sont à appréhender moins en termes de contiguïté historique et de glissements sémantiques, que comme deux terminologies concurrentes, appliquées par les artistes et la critique théâtrale, en fonction d'une divergence non pas tant d'analyse historique que d'orientation idéologique. C'est dans cette mesure que **le terme de théâtre d'intervention nous intéresse particulièrement car il révèle les porosités existantes entre la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique et la cité du théâtre de lutte politique. Et si la cité de refondation de la communauté politique poursuit un autre but que la cité du théâtre de lutte politique, c'est parce qu'elle prend acte non seulement de la désagrégation du lien social et politique entre les individus, mais aussi du fait que cette désagrégation à l'échelle interpersonnelle s'accompagne d'une reconfiguration des liens en micro-communautés, qui s'opposent non plus sur le terrain des conditions sociales et de l'idéologie au sein du cadre établi – au point qu'on le juge parfois dépassé – de la lutte des classes, mais sur le terrain de l'identité, le plus souvent religieuse et cultu(r)elle au sens large. L'enjeu de la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique est donc, par le théâtre, de refonder une communauté unifiée qui permette de transcender les clivages et de faire goûter la communauté.** C'est à cette ambitieuse tâche que s'attellent les bien nommées *Passerelles* du Théâtre du Grabuge. Le travail de cette compagnie, moins connu que celui de Kumulus ou d'Armand Gatti, nous paraît constituer l'exemple le plus abouti de cette démarche propre à la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique.

¹ Jean Hurstel, « Des friches, des frontières, du théâtre », in *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, op. cit., p. 75.

3. La refondation de la communauté désœuvrée en communauté (pré-)politique : *Les Passerelles* du Théâtre du Grabuge.

« Il y a des hommes rassemblés, et quelqu'un qui leur fait récit. Ces hommes rassemblés, on ne sait pas encore s'ils font une assemblée, s'ils sont une horde ou une tribu, mais nous les disons « frères », parce qu'ils écoutent le même récit. Ils n'étaient pas rassemblés avant le récit, c'est la récitation qui les rassemble. Avant ils étaient dispersés, se côtoyant, coopérant ou s'affrontant sans se connaître. Mais l'un d'eux s'est immobilisé, un jour, ou peut-être est-il survenu, comme revenant d'une absence prolongée, d'un exil mystérieux et il a entamé le récit qui a rassemblé les autres... »

C'est par cette citation, extraite de *La Communauté désœuvrée* de Jean-Luc Nancy ¹, que s'ouvrent inmanquablement les *Passerelles* du Théâtre du Grabuge, qui s'achèvent parfois sur une autre citation, extraite de l'œuvre de Marguerite Duras cette fois :

« Pour beaucoup de gens, quand ils parlent d'apolitisme, ils parlent avant tout d'une perte ou d'un manque idéologique. Je ne sais pas pour vous ce que vous pensez. Pour moi la perte politique c'est avant tout la perte de soi, la perte de sa colère autant que celle de sa douceur, la perte de sa haine, de sa faculté de haine autant que de sa faculté d'aimer, la perte de son imprudence autant que celle de sa modération, la perte d'un excès autant que la perte d'une mesure, la perte de sa folie, de sa naïveté, la perte de son courage comme celle de sa lâcheté, la perte de son épouvante devant toute chose autant que celle de sa confiance, la perte de ses pleurs comme celle de sa joie. C'est ce que je pense moi. » ²

Le texte de Jean-Luc Nancy pose clairement le pouvoir rassembleur de ce que nous appellerons le « récit théâtral », qui envisage le théâtre en tant que récit fait par un homme à d'autres hommes, qui transforme en une communauté unie la masse de ceux qui n'étaient avant cet événement que des individus « dispersés », voire « s'affrontant » les uns avec les autres. Et le texte de Duras, intitulé *La perte politique*, indique que pour la directrice artistique du Théâtre du Grabuge, Géraldine Bénichou, ce « récit théâtral » est considéré comme une réponse nouvelle à un besoin que ne permettaient plus de combler les instances politiques traditionnelles, tant en termes d'idéologie que de partis : « c'est un texte qui a été écrit dans les années 1970, et c'est une réponse à la question du politique, après l'écroulement des idéologies communistes, comme une réponse à la perte d'une vision globale de la société... » ³ Chez Géraldine Bénichou, le théâtre vient en quelque sorte se

¹ Jean Luc Nancy a donné une conférence le 14 juillet 2007 dans le cadre du Festival d'Avignon, dont le titre dit bien le double contexte dans lequel s'inscrit sa réflexion sur la notion de communauté : « Quelle(s) communauté(s) après l'effondrement du communisme et à l'heure du réveil des communautarismes ? »

² Marguerite Duras, « La perte politique », extrait des *Yeux verts*, édition spéciale des Cahier du cinéma, 1980.

³ Géraldine Bénichou, entretien personnel, Paris, 27 octobre 2006.

substituer à l'idéologie marxiste, à sa vision globale du monde comme à son projet révolutionnaire.

Introduction : Les *Passerelles*, emblème d'un « théâtre sans murs ».

Le nom même de la compagnie, collectif fondé en 1996 et réunissant deux metteurs en scène dont un auteur, ainsi qu'un comédien, et sous la responsabilité artistique de Géraldine Bénichou est évocateur : « Théâtre du Grabuge. Pour un Théâtre sans murs. » Ce nom impose d'emblée deux remarques : le terme de « théâtre » est préféré à celui de « compagnie », ce qui témoigne de l'ambition du projet, et le choix de la formule « sans murs » au lieu de celle plus habituelle de théâtre « hors les murs » dit la volonté non pas de s'opposer au théâtre de salle mais de décroquer le théâtre et d'articuler théâtre de salle, dans l'institution, et théâtre hors des théâtres :

« Le Théâtre du Grabuge expérimente un rapport au public à travers des démarches de création qui s'initient dans des lieux qui n'appartiennent pas aux réseaux traditionnels de la création artistique et se développent en partenariat avec des institutions culturelles. Hors des théâtres et dans les théâtres : c'est ce que nous appelons un théâtre sans murs. »¹

Le parcours et l'activité de Géraldine Bénichou sont d'ailleurs révélateurs eux aussi de cette volonté : elle a suivi une formation à l'Unité Nomade de Mise en Scène du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique et joue ses spectacles dans des théâtres aussi reconnus que le Théâtre de la Croix-Rousse ou le TNP, et côtoie donc les plus hautes sphères de l'institution théâtrale. Mais, depuis 1998, les spectacles de Géraldine Bénichou constituent l'aboutissement de *Passerelles* qui correspondent à un travail de longue haleine mené à chaque fois sur plusieurs mois avec des populations peu habituées à la fréquentation ou à la pratique du théâtre, dans des lieux tels que des foyers pour travailleurs immigrés, foyers d'urgence pour l'accueil de nuit des SDF, ou encore des foyers pour femmes battues. Ces deux sphères et ces deux démarches ne sont pas vécues sur le mode de la dualité, au contraire, elles s'intègrent l'une à l'autre pour constituer le projet théâtral du Grabuge, et cette combinaison se retrouve en termes de subventions. En 2006, la compagnie a ainsi été subventionnée par la DRAC Rhône-Alpes à la fois au titre de ses spectacles et au titre des *Passerelles*, qui sont également subventionnées par le biais de la politique de la ville, par la Région Rhône-Alpes, la Ville de Lyon, la Ville de Villeurbanne, le FIV (Préfecture du Rhône) et le Conseil Général du Rhône mais aussi par les lieux accueillant les spectacles (le

¹ Source : Site de la compagnie Théâtre du Grabuge : www.theatredugrabuge.com

TNP notamment). Géraldine Bénichou insiste d'ailleurs sur le fait qu'elle ne répond en général pas à des commandes que pourraient lui soumettre des pouvoirs publics locaux ¹, et que chaque projet de *Passerelle* est le fruit d'un désir artistique de la compagnie, qui débouchera à terme sur un spectacle, tout autant que de la revendication de la notion de service public. Cette volonté de décloisonnement des missions sociales et artistiques du théâtre tant dans les institutions qu'au sein du travail des compagnies est ainsi manifeste dans la lettre de candidature de Géraldine Bénichou à la direction du Centre Dramatique National des Alpes :

« Alors que le souci de renouvellement des publics se trouve au centre de nombreux discours de politique culturelle, les moyens de financement et les outils de travail mis à disposition de démarches artistiques ancrées dans une relation aux territoires demeurent toujours très modestes voir marginaux. Tout se passe comme si ce qui se risquait artistiquement à naître d'une relation de proximité aux habitants ne pouvait produire que des objets artistiques "impurs". Aujourd'hui, de nombreux artistes de ma génération dont le travail passe initialement par une confrontation aux réalités sociales renoncent à leur démarche pour privilégier un travail plus conventionnel, mais qui leur assure une reconnaissance institutionnelle plus certaine. **Je veux croire que l'exigence et l'excellence artistiques peuvent être partageables par le plus grand nombre et que prendre le risque d'une confrontation aux réalités sociales d'aujourd'hui n'est pas une compromission de l'exigence artistique.** Dans cette perspective, il me semble aujourd'hui nécessaire d'inventer un Centre Dramatique National qui accorde toute sa légitimité artistique à des démarches qui prennent le risque de se concevoir et de se réaliser dans une confrontation aux réalités sociales de notre temps. » ²

La proposition de candidature – refusée – de Géraldine Bénichou pour le CDN des Alpes consistait donc à « développer ce théâtre "sans murs" au cœur d'une maison de théâtre » ³ par le biais des *Passerelles*, que nous souhaitons donc analyser tant dans leur fonctionnement esthétique que dans leur finalité politique, et que la directrice artistique du Grabuge décrit ainsi :

« **A la croisée de textes fondateurs et de paroles contemporaines**, à la recherche d'une **parole à la fois intime et politique**, les créations du Théâtre du Grabuge s'expérimentent et se développent par étapes et par détours à travers ce que nous appelons aujourd'hui les *Passerelles*.

Conçues comme autant d'étapes dans les processus de réalisation de nos projets, les *Passerelles* sont des formes en devenir qui représentent pour nous des temps de partage et de mise à l'épreuve de nos désirs artistiques et de nos matériaux de création.

Hors des théâtres, pour éprouver au jour le jour la nécessité **d'inscrire la parole et l'imaginaire au cœur du quotidien** et au plus près des gens, en prenant le risque d'être sans cesse détournés de nos

¹ Géraldine Bénichou, entretien personnel, Paris, 27 octobre 2006.

² Source : Géraldine Bénichou, *Lettre de candidature à la direction du CDN des Alpes*, adressée au Directeur de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles 14 juin 2007.

³ Même source.

envies premières, questionnés sur notre engagement et notre parole, bousculés par la confrontation de notre imaginaire aux réalités sociales, et à l'écoute de ce que ce dialogue nous apprend de nous mêmes et des autres.

Dans les théâtres, en tentant de redécouvrir la nécessité de ces lieux comme espaces d'interrogation et de dialogue indispensables de l'imaginaire et du réel, de l'art et de la cité. »¹

a. La création d'un « récit théâtral » commun.

i. De la lecture d'un récit commun...

Comme les *Rencontres de Boîtes* et les ateliers en milieu carcéral de Armand Gatti, les *Passerelles* comportent deux étapes, que nous précisons par l'emploi de deux termes distincts, contrairement à G. Bénichou, qui intègre ces deux temps sous la dénomination *Passerelle*² : le temps de ce que nous nommerons « l'atelier », puis la « présentation », événement qui marque l'aboutissement du travail dans un lieu et avec une population spécifiques. A l'origine, Géraldine Bénichou invitait « des gens non seulement à écouter une histoire commune à tous, mais à la lire ». ³ Cette histoire commune renvoie donc toujours à un grand texte fondateur qui fait partie du patrimoine littéraire ou culturel occidental, puisé dans la mythologie gréco-latine, la littérature antique ou classique, ou les textes fondateurs des religions monothéistes : « que ce soit l'*Odyssee*, ou l'histoire d'Antigone, ou même d'Abraham, c'est des histoires qu'on croit connaître mais qu'on connaît pas, c'est des « lieux communs » mais au sens fort du terme, mais en même temps oubliés. »⁴ Les *Passerelles* s'inspirent de l'un de ces trois récits et s'intitulent ainsi *Odyssees*, *Antigone*, ou *Sarah, Agar et les autres*. Ces récits sont choisis parce qu'aux yeux de G. Bénichou, ils constituent une référence commune, un lieu commun partagé y compris par ceux qui ne sont pas familiers de la fréquentation des grands textes, et parce qu'ils sont donc susceptibles de créer un lien entre les artistes de théâtre et ces populations exclues de la chose théâtrale.⁵ Outre leur potentiel fédérateur supposé, ces textes sont également choisis parce qu'ils ouvrent sur un imaginaire susceptible de faire voyager hors des frontières d'un quotidien difficile, comme le souligne Géraldine Bénichou : « Je racont[e] une histoire aux gens, ça leur parle, ça les touche, il y en a qui ont les yeux qui brillent, t'es dans un foyer pourri et

¹ Source : site de la compagnie. Document disponible à l'adresse : <http://theatredugrabuge.com/theatredugrabuge.swf>

² Nous assumons donc le fait que, pour des besoins de clarté, nos outils d'analyse s'opposent au principe rassembleur de l'objet étudié.

³ Géraldine Bénichou, entretien personnel déjà cité.

⁴ Même source.

⁵ Cette croyance de G. Bénichou dans le fait que la Bible, le mythe d'Antigone ou l'Odyssee d'Ulysse constituent des références partagées par tous peut être jugée pour le moins optimiste, mais c'est bien elle qui fonde le choix de ces textes pour les *Passerelles*.

puis en même temps tu vois bien qu'un instant il y a un détour qui s'est fait à travers cette histoire, qu'il y a quelque chose qui les touche. »¹ Pendant longtemps, tout l'enjeu des *Passerelles* a donc consisté à faire lire aux gens ces grands récits, et donc à faire partager cette lecture et à tisser leurs voix à celles des comédiens. Mais, à partir de 2005, Géraldine Bénichou a décidé d'approfondir ce travail de tissage des voix et des époques, en le faisant remonter du stade de la lecture au stade de l'écriture même : désormais, les participants aux *Passerelles* ne se contentent pas de lire un texte supposé connu de tous et commun à tous, ils écrivent chacun un récit qui va résonner au présent des situations évoquées par les récits fondateurs, mais résonner également des textes des autres participants, ces différents textes participant donc du tissage d'un grand texte commun.

ii... A la création d'un récit commun.

L'enjeu des *Passerelles* consiste dès ce moment à faire dialoguer les grands textes fondateurs du passé avec des récits de vie d'aujourd'hui, à faire dialoguer donc le passé avec le présent, les grands destins mythiques, à la fois héroïques et célèbres (Ulysse, Antigone), avec des vies anonymes abordées sous l'angle de leur potentiel d'épopée. C'est pour cette raison que, tant dans les sujets abordés par les textes écrits à partir des récits des participants, que dans la manière de les aborder, Géraldine Bénichou prend soin de distinguer l'« intime », qui s'articule selon elle au « politique » en ce qu'il renvoie à la dimension universellement partageable de l'expérience singulière, et le « privé », qui relève de la biographie personnelle d'un individu et n'a pas à être exposé publiquement sur la scène de théâtre :

« Depuis [2005], j'arrive à faire parler les gens, et à me laisser traverser par des choses très intimes. Mon travail c'est de les écouter, de noter leurs mots, de séparer le privé de l'intime et puis de faire un texte avec ça. Je pense en particulier au travail à Eragny, quand un type m'a raconté son histoire de divorce, j'ai accepté de l'écouter, mais ce n'est pas ça que j'ai gardé, ça, c'est sa vie privée et je ne voulais pas la rendre publique, ça ne concernait que lui, alors que l'intime c'est ce qui dans son expérience peut se partager, peut faire écho, se mettre en commun. C'est une distinction qui était importante pour moi pour comprendre ce que je voulais garder dans ce qu'ils me disaient. »²

Les textes élaborés par les participants aux *Passerelles* au cours des ateliers, devenus ateliers d'écriture, procèdent eux aussi d'un tissage entre la parole du participant et le travail de réécriture des artistes de la compagnie – aux côtés de Géraldine Bénichou, le comédien Sylvain Bolle-Reddatt joue ainsi un rôle très important, non seulement pour convaincre en

¹ Même source.

² Même source.

amont les participants potentiels de rejoindre la *Passerelle*, mais aussi pour les faire « accoucher » de leur propre récit. Si l'on osait filer la métaphore, l'on pourrait dire que le récit est plus exactement le fruit d'une union de l'artiste et du participant, le premier devant bien prendre garde à ne pas violenter le second en sa pudeur, et ce dernier devant accepter en retour de partager la paternité d'un récit pourtant né de sa propre histoire. Le tissage opère donc à de multiples niveaux, et fait s'entremêler de grands textes fondateurs du passé et des récits de vie du présent eux-mêmes nés du tissage des voix des participants et des artistes professionnels. Et le temps de la présentation vient étoffer encore ce tissage. Les participants deviennent dans le temps de la présentation non seulement les co-auteurs du texte, mais ses co-récitants/acteurs, encore une fois en collaboration avec les artistes de la compagnie. Il y a cependant encore une répartition des rôles dans le temps de la présentation, puisque ce sont les artistes de la compagnie qui encadrent la *Passerelle* et distribuent les rôles, proposant à tel ou tel de venir au pupitre lire l'un des « rôles » (du récit fondateur) et tel texte du présent, tandis que seuls les participants et le « public » qui assiste à la présentation mais n'a pas participé aux ateliers prennent en charge les récits au présent, à l'exclusion des membres de la compagnie. Les participants aux ateliers se trouvent donc lecteurs soit de leur propre texte-histoire, soit de celui de quelqu'un autre. Et les participants à la présentation qui n'ont pas participé à l'atelier donnent leur voix au récit d'autrui. Lecture et écriture se tissent, en même temps que l'histoire personnelle et l'histoire d'autrui se mêlent par le récit. Ce dernier point est très important, du fait de la composition du « public » des *Passerelles*, qu'il s'agisse des ateliers ou des présentations, et du lieu dans lequel elles se déroulent.

b. Fonder un « lieu commun » et une expérience commune.

i. Le décloisonnement réciproque des publics et des lieux théâtraux.

Outre les participants à l'atelier, l'assistance des présentations est composée de leurs proches, des proches de la compagnie, des participants à des *Passerelles* précédentes – du moins pour les *Passerelles* qui se déroulent à Lyon, point d'ancrage de la compagnie. Le tissage des voix va donc encore plus loin, car Géraldine Bénichou conserve certains des récits d'ateliers antérieurs et les intègre à la nouvelle présentation. De la sorte, telle personne qui vient simplement assister à la présentation de la *Passerelle* a participé à un atelier précédent, et peut donc lire son propre texte alors qu'elle n'a pas participé à l'atelier d'écriture dont la présentation est l'aboutissement. Ce principe d'une circulation incessante des récits de voix en voix est fondamental, car c'est lui qui assure la création d'un « bien commun » alors que le public des *Passerelles* (ateliers et présentations) a pour principe

premier l'hétérogénéité de sa composition. L'objectif du Grabuge est bien de décloisonner le théâtre, ses lieux, son esthétique, et son public, aussi il ne s'agit absolument pas de se centrer sur des « publics-cibles » d'exclus mais au contraire de faire se mêler des populations différentes au sein d'une « assemblée » socialement hétérogène, mais unie par « la récitation », comme le décrit Jean-Luc Nancy. D'ailleurs, les présentations ne se déroulent pas uniquement dans des lieux sociaux. Ainsi, sur la période octobre-décembre 2006, les différentes *Passerelles* en cours à Lyon aboutirent à des présentations à l'Hôtel-Social Riboud (le 12 décembre 2006 à 19h30), à l'Armée du Salut (le 12 décembre 2006 à 12h30), au Relais SOS, foyer d'urgence pour SDF (le 11 décembre à 13h30), à l'asile de nuit Le Train de Nuit (le 14 décembre à 20h30) mais également au Musée Gallo-Romain ainsi qu'à l'Université Lyon 2 (le 13 décembre à 12 h à la Maison des Etudiants.) Selon les lieux, la proportion des différents groupes sociaux varie, et les SDF et les travailleurs immigrés hébergés à l'Hôtel Social Riboud, s'ils assistent à la *Passerelle* qui se déroule dans leur lieu d'hébergement, ne vont pas se déplacer en masse de manière spontanée pour y assister dans un musée ou une université ¹, et c'est ce qui explique l'important travail d'accompagnement mené par le Grabuge pour que les participants aux passerelles précédentes se sentent impliqués dans les suivantes, quoique sous une forme plus lâche.

La mention de la *Passerelle* qui s'est déroulée à l'Université appelle par ailleurs un commentaire. Le fait d'analyser la *Passerelle* à l'Université Lyon 2 ² paraît de prime abord poser un problème méthodologique, dans la mesure où il s'agit d'un objet d'analyse que nous avons contribué à créer. Toutefois, il nous paraît important de l'étudier du fait du décalage entre notre proposition initiale et sa transformation par Géraldine Bénichou, qui nous paraît témoigner de sa volonté de créer un « en commun » là où l'on cloisonne trop souvent. Lorsque nous avons fait à Géraldine Bénichou la proposition d'intervenir pour un atelier avec des étudiants de troisième année de licence, elle a accepté à condition que cet atelier consiste à la fois en une initiation aux *Passerelles*... et en une *Passerelle* en soi. Ainsi, les étudiants ont à la fois été intégrés au déroulement d'autres *Passerelles* en cours ³, et créé leurs propres

¹ Cela arrive cependant, puisque la *Passerelle* au Musée Gallo-Romain du 02 février 2007 a réuni de nombreux participants rencontrés dans les foyers en décembre 2006. Pour Géraldine Bénichou, « c'est le sens même de ces *Passerelles* qui se déroulent dans des institutions culturelles que d'être une invitations à ceux que nous rencontrons dans les foyers à passer la porte des Institutions culturelles, à suivre notre travail et à prendre la parole ailleurs que dans le simple lieux social ou nous les rencontrons. » Géraldine Bénichou notes consécutives à sa relecture de ce chapitre, Lyon, 05 septembre 2007.

² Atelier de jeu et mis en scène couplé au TD Questions de Dramaturgie, dans le cadre du « Grand Atelier », Licence 3, octobre-décembre 2006. Cet atelier a donné lieu à une *Passerelle*, organisée à 12 heures à la Maison des Etudiants le 13 décembre 2006.

³ L'ensemble des étudiants a ainsi été intégré à la *Passerelle Sarah, Agar et les autres* organisée le 12 octobre 2006 au Musée Gallo-Romain de Fourvière, et, par plus petits groupes, certains ont participé à la *Passerelle* au foyer pour SDF et qui s'est déroulée à celle à l'Hôtel-Social Riboud.

textes pour aboutir à une *Passerelle*. Et ce travail pousse à l'extrême le travail indissolublement poétique et politique de tissage des récits et, à travers eux, des expériences de vie. La condition sociale ou la nature politique de l'exil n'étant pas envisagées par les artistes de la compagnie comme des critères déterminants, les étudiants ont été considérés comme des participants à part entière des *Passerelles*, aussi le point de départ du travail d'écriture a-t-il été comme toujours celui du départ. Il donna lieu à des récits de départ géographique assez fréquents dans les *Passerelles*, certaines étudiantes (Anna, polonaise, ou Johanna, allemande) partageant ce parcours avec les participants immigrés ou réfugiés, à la différence qu'elles sont plus intégrées en France et retournent souvent dans leur pays d'origine. Mais d'autres textes témoignent plus fortement d'un tissage avec les *Passerelles* et des expériences. Nous souhaitons insister particulièrement sur le texte de Mélanie Rebouillat, qui témoigne d'un « parcours » non pas géographique mais intérieur, et effectué non pas en amont, mais au sein des *Passerelles*.

ii. Les Passerelles comme trajet de soi vers l'autre.

Les ateliers organisés à l'Université Lyon 2 consistaient nous l'avons dit à la fois en une immersion dans d'autres *Passerelles*, et en une *Passerelle* proprement dite. De ce fait, les étudiants ont été amenés au cours des séances à lire les textes écrits par d'autres. Et c'est le texte de Diaminatou Gueye, qui échet à Mélanie Rebouillat lors de ces lectures. Diaminatou Gueye est une jeune fille malienne réfugiée en France pour échapper à un mariage forcé, qui croisa la route du Grabuge lors de la *Passerelle Dis-moi dans le secret pourquoi tu pleures et tu soupire* à partir de l'*Odyssée* d'Homère, à Eragny Sur Oise au printemps 2006.¹ Elle avait mis longtemps à accorder sa confiance à l'équipe, et c'est grâce à un travail de longue haleine qu'elle rejoignit finalement les ateliers. Deux obstacles majeurs freinaient sa participation : d'une part, sa tante, qui l'hébergeait – et la considérait apparemment autant comme une domestique que comme une nièce – n'était pas très enthousiaste à l'idée que cette dernière s'émancipe en participant à un projet extérieur à titre individuel, et par ailleurs Diaminatou Gueye elle-même était hésitante, sa peur s'expliquant à la fois par sa jeunesse, par son appréhension de l'inconnu que représentait le théâtre, mais aussi par sa défiance à l'égard des réactions que les autres participants pourraient avoir face à son histoire, les mariages forcés n'étant pas forcément considérés comme problématiques par les habitants du quartier. L'équipe du Grabuge prit donc soin de préparer sa venue, ainsi que de la placer dès la première séance à côté de Pedro Soto Saa, un vieux réfugié politique chilien, qui la prit peu à peu sous son aile. Et c'est à ses côtés que, après avoir raconté son histoire à l'équipe du Grabuge, elle lut « son » texte :

« Le dimanche à Bamako, c'est le jour du mariage. / Le dimanche à Bamako, c'est le jour du... / Moi / Je suis partie le samedi pour échapper au dimanche / Moi / Je ne veux pas parler d'avant / Je ne veux pas prononcer le mot... / Chez nous ils disent que je fais honte à ma famille / Et peut-être qu'aujourd'hui j'ai un peu honte / Mais NON ! On peut pas gaspiller la vie comme ça. / Même si on

¹ Passerelle commandée par l'Abbaye de Royaumont.

me dit que je suis une sorcière. / Alors je suis venu ici. / Je regarde personne. / Je rigole pas. / Avant j'avais peur qu'on vienne me chercher. / Aujourd'hui je voudrais parler à ma mère. / Juste un mot, / Qu'elle soit un peu d'accord avec moi / Qu'elle me donne des conseils / Qu'elle prenne de mes nouvelles / Qu'elle dise : je pense à toi / Qu'elle dise : est-ce que tu vas bien ? / Un jour ma mère, elle me reparlera. / Un jour, je pourrais retourner au Mali pour la voir. / Le vieux monsieur qui voulait ... avec moi, / Je voudrais le voir et lui crier dessus jusqu'à ce que j'aie plus de force. »

C'est donc ce texte que lut Mélanie Rebouillat, et qui la bouleversa, dès la première lecture et toutes celles qui suivirent, au point que l'étudiante ne put concevoir d'écrire elle-même un texte qui ferait le récit d'une expérience personnelle passée. Le récit de « départ » de Mélanie Rebouillat raconte donc le trajet émotionnel qui la conduisit de sa propre expérience à celle de Diaminatu :

« Quand je lis le texte de Diami, je pleure / J'ai essayé, réessayé..... / Je pleure toujours / Quand ses mots sortent de ma bouche / Je deviens elle, / Je deviens sa souffrance / Je me sépare de ma mère / C'est une situation nouvelle / Je ne veux pas le dire / Le vivre / C'est le mot, / Mère, / Qui déclenche / La première secousse / Il se passe quelque chose dans ma gorge / Dans ma voix / Je ne veux pas / Pleurer, là maintenant encore une fois / Je rentre en lutte / Ma mère est morte / L'espace d'un instant, ma mère est morte / Boule au ventre, spasmes / J'essaye de faire sortir les mots / Sur sa mère, sur ma mère / En vain. / Petit à petit / Après que les larmes aient coulé / Je décide de lui laisser sa vie son corps / Cette histoire est la sienne / Petit à petit, je fais vraiment le voyage, le sien / Je lui laisse la place / Et je donne en y laissant un bout de moi / Sa voix, sa vie. »

Mélanie Rebouillat ne pleure pas parce que la situation de Diaminatu fait écho en elle à une situation personnellement vécue, car sa mère n'est pas morte en réalité. Mais, l'espace d'un instant, elle éprouve véritablement sa mort. L'étudiante pleure donc parce qu'elle se met véritablement à la place de Diaminatu, éprouve ce qu'éprouve cette jeune fille, si proche d'elle par son âge, si éloignée par sa vie. Ce texte manifeste une compassion au sens propre, et une compassion permise par le double mouvement successif de lecture et d'écriture. L'expérience de vie est partagée par la médiation des mots, le lien se fait par le récit, et se tisse pour Mélanie Rebouillat dans le temps de la lecture du récit de Diaminatu, dans le temps de l'écriture de son propre récit, et dans le temps de sa récitation de ce récit – lors de la présentation de la *Passerelle* à l'Université le 13 décembre 2006. Et c'est ce récit, sans doute parce qu'il explicite le trajet accompli par la plupart des participants à la présentation, qui suscita le plus d'émotion, le texte de Mélanie, porteur de l'émotion du texte de Diaminatu (qui lui n'était pas lu directement), venant en retour bouleverser ses auditeurs. C'est dans cette forte charge émotionnelle que réside d'ailleurs l'efficacité des *Passerelles*, qui visent à faire tomber les barrières par le partage d'une émotion rassembleuse, qui permette à chacun de mêler sa voix à celle d'autrui, de se glisser dans ses mots, dans son récit et donc dans son

expérience. Il arrive très souvent que les participants aux ateliers comme aux présentations pleurent, ce qui pourrait inciter à une comparaison avec l'art-thérapie, non en termes de méthodes, mais en terme de résultat émotionnel produit. Mais si la comparaison vaut dans la mesure où il y a bien une émotion forte qui se libère pour chaque participant, une digue émotionnelle qui saute, l'enjeu diffère dans la mesure d'une part où le théâtre n'est pas un simple outil¹ et, d'autre part, où **l'émotion libérée en chaque individu l'ouvre au collectif, à ce qu'il a de commun avec les autres et les rassemble en une communauté émotionnelle mais aussi, potentiellement, politique, et pour le Théâtre du Grabuge, le fait de goûter les bienfaits de cette communauté de manière sensible vaut comme propédeutique à un sentiment intellectualisé et construit sur la nécessité de (re-) construire le « vivre ensemble »**. Le travail sur la musique va dans le même sens, ainsi que la construction scénique des *Passerelles* et celle des spectacles qui leur sont articulés, qui participent également de cette volonté de faire du théâtre un « lieu commun » dans lequel se (re-)crée le sentiment partagé d'un « bien commun », de sorte que, par la création d'une assemblée théâtrale dans le temps de l'atelier comme dans le temps de la présentation, se refonde une communauté (pré-) politique, fondée sur ce qui rassemble les hommes et non sur ce qui les divise.

c. La création réciproque d'une assemblée théâtrale et d'une communauté (pré)politique face à la tentation du repli communautaire.

La volonté de fédérer des individus et des groupes différents en une communauté qui, fut-ce de manière temporaire, se fonde sur la référence à un « bien commun » transcendant les intérêts particuliers ou identitaires, constitue pour le Grabuge une réponse à un contexte où les notions jadis si étrangères au « modèle français », tendent à s'importer des sociétés anglo-saxonnes, et où les problèmes sociaux sont de plus en plus envisagés en termes de tensions entre communautés repliées sur leurs particularismes identitaires – religieux et culturels au sens large.

i. Outils esthétiques au service de la création d'une assemblée théâtrale.

Le dispositif scénique des *Passerelles* travaille à créer une assemblée, et rend tangible dans l'espace la volonté de rassembler et de faire circuler la parole et les places sans pour autant nier les différences de statut au sein de l'expérience théâtrale ni celles liées au vécu

¹ Pour Jean-Pierre Klein, l'art thérapie est « une psychothérapie à médiation artistique ». Jean-Pierre Klein, *L'Art Thérapie*, Que sais-je ?, PUF, 4^{ème} édition, 2002, p. 3.

propre à chaque individu. Les pupitres sont placés en arc de cercle face aux sièges de l'assistance répartis en arc de cercle eux aussi, la relation scène-salle jouant à la fois sur la frontalité et sur la circularité, ainsi que sur la circulation et l'échange des places et des rôles : une personne peut lire plusieurs textes et donc plusieurs rôles, mais elle passe également de ce rôle d'acteur à celui d'auditeur, puisque toute personne est « participante » et peut se trouver successivement à une et l'autre des deux places/fonctions. Le travail sur la musique contribue également à faire de la présentation de la *Passerelle* un moment de partage d'émotion intense ainsi qu'un moment de tissage des voix, des textes, mais aussi des langues, puisque les intermèdes entre les différents épisodes sont chantés en arabe par Salah Gaoua, dont la musique permet donc à la fois d'exprimer les différences – linguistiques en l'occurrence – entre les individus, et de susciter une émotion commune. Et ce tissage linguistique est relayé parfois dans les textes mêmes, notamment sur les *Passerelles Sarah, Agar et les autres*, car certains textes sont lus en hébreu, d'autres en arabe. Cette *Passerelle* se fonde en effet sur les textes fondateurs des grandes religions monothéistes que sont la Bible, la Thora et le Coran, et plus précisément sur l'histoire d'Abraham, « père d'une multitude de nations ». L'origine de la *Passerelle* est présentée en ces termes par Géraldine Bénichou :

« Ca vient du fait que je me suis remise à lire la Bible, ça vient du fait que, comme tout le monde, je trouve que ça devient compliqué ces histoires de religion, on peut pas en parler, ça vient de ce dont parle Duras, du fait que ce qui est en train de prendre la place des idéologies politiques, ce sont les idéologies religieuses, et ça vient du fait que j'ai lu un livre qui s'appelle *Le sacrifice interdit*, d'une psychanalyste qui s'appelle Marie Ballmary, elle est chrétienne et psychanalyste, et ce texte me touche. Moi, je suis d'origine juive, après je me suis intéressée à la question de l'interprétation des textes hébraïques. Et dans ce livre j'ai retrouvé l'histoire d'Abraham, père des monothéismes, c'est une histoire que j'avais un peu oubliée. Ces histoires là, la bible, c'est essentiellement utilisé comme des textes de propagande, des armes de guerre, et je me dis que c'est bien de relire ça et d'ouvrir un rapport intime à ces textes là, de les faire résonner aujourd'hui. »¹

Le choix de l'histoire de Sarah et Abraham n'est donc pas anodin, puisqu'il s'agit de remonter à la partie du récit de la Genèse antérieure à la séparation des religions, antérieure donc aux ferments de la division et des « frontières meurtrières », qu'il s'agisse de leur fondation religieuse ou de leur manifestation géo-politique à l'échelle internationale – Géraldine Bénichou fait ainsi référence explicitement au conflit israélo-palestinien² – ou à l'échelle nationale – elle évoque aussi la montée de l'antisémitisme dans les banlieues françaises à forte population immigrée d'Afrique du Nord. Le texte de la *Passerelle* procède

¹ Source : Entretien personnel déjà cité.

² Même source.

à un tissage des références religieuses et culturelles : contrairement à la Bible et à la Thora, le texte du Coran n'est jamais explicitement cité, ce que Géraldine Bénichou justifie à la fois par le fait que c'est une référence qu'elle maîtrise mal et par le caractère sacré de ce texte qui n'est pas mis à distance pour les musulmans par une tradition d'exégèse.¹ Toutefois, une référence à l'Islam est présente par le biais de la formule « Zem Zem », qui revient à plusieurs reprises et renvoie au Pèlerinage à la Mecque. La *Passerelle* aborde par ailleurs le récit fondateur sous un angle particulier, car, plus que celle d'Abraham, c'est l'histoire de Sarah/Saraï, qui propose à Abraham d'enfanter avec leur servante Agar parce qu'elle-même est stérile, qui est contée. La question des relations hommes/femmes se mêle donc à celle directement centrée sur les tensions entre les religions, et le trajet géographique accompli par le couple se double d'un trajet intérieur pour Saraï, qui devient Sarah. Les *Passerelles Sarah, Agar et les autres* ont d'ailleurs abouti à un spectacle de Géraldine Bénichou créé au TNP de Villeurbanne le 02 mai 2007 et intitulé *Anna et ses soeurs*, qui ne porte plus la trace directe des récits de la Genèse, et a pour fil conducteur des récits d'exil féminins.

ii. *Anna et ses soeurs, un spectacle de « création documentaire ».*

Depuis que le travail des *Passerelles* a commencé en 1998, les spectacles montés par Géraldine Bénichou portent de plus en plus la trace des *Passerelles*, et procèdent de plus en plus par le tissage des liens, des voix et des textes. Par le biais d'enregistrements, les voix des participants aux *Passerelles* étaient déjà présentes sur le plateau du *Cri d'Antigone*², spectacle dont le principe initial était celui d'un montage autour du roman de Henri Bauchau, mais que les *Passerelles* firent évoluer au point que « le projet dramaturgique » du spectacle devienne le fait qu'Antigone « raconte son histoire et que le plateau se peuple d'autres gens qui racontent la même histoire, ou des histoires auxquelles le mythe fait écho ». ³ Le problème essentiel qui se pose à Géraldine Bénichou dans la construction du spectacle tient d'ailleurs au fait qu'elle « n'arrive pas à trouver la transposition ». ⁴ Et peu à peu, les voix du présent – et le travail des *Passerelles* – ont pris le pas sur les grands textes du passé, au point que pour *Anna*, sous-titré « spectacle de création documentaire », la metteur en scène renonce

¹ Je commence à aller dans les foyers et au départ j'ai un peu peur, parce que c'est pas des juifs que je vais rencontrer, c'est essentiellement des musulmans. Moi j'arrive avec ma culture judéo-chrétienne et je sais pas ce que ça va faire, parce que c'est une histoire qui est commune à la Bible et au Coran. Moi j'essaye de lire le Coran mais je ne peux pas, je ne comprends pas, et puis, tu ne cites pas le Coran comme tu cites la Bible, tu le cites pas approximativement, tu le cites dans le texte ou rien. Salah, le chanteur, et Ishem, m'ont raconté comment on apprenait le Coran à l'école. Salah s'était fait frapper par son maître parce qu'il avait mis « etc » au lieu de réécrire une phrase. » Géraldine Bénichou, même source.

² Spectacle créé dans une première version à la Comédie de Saint-Etienne en mars 2004, et dans une seconde version au Nouveau Théâtre du 8^{ème} à Lyon en juin 2004.

³ Source : Entretien personnel déjà cité.

⁴ Même source.

à avoir un « grand » texte d'appui pour ne conserver « que des enregistrements sonores et des textes [...] récoltés » au fil des *Passerelles* :

« Anna vit en France mais elle vient d'ailleurs. Anna est juive, musulmane ou kabyle d'Algérie. Anna a quitté son pays en 1962, ou peut-être en 1991 à moins que ce ne soit en 2001. Anna est rwandaise, elle a fui le Génocide. Anna est malienne, elle a refusé son mariage forcé. Anna est iranienne. Elle était institutrice à Kaboul. Anna livre les mots de son exil. *Anna* est un spectacle composé à partir d'extraits d'interviews, témoignages et textes littéraires autour de l'exil.

En scène : un trio composé d'une actrice (*Madeleine Assas*), d'un chanteur (*Salah Gaoua*) et d'un guitariste (*Philippe Gordiani*). Ils nous invitent à traverser les chemins d'exils parcourus par toutes celles dont les voix et les paroles constituent les multiples visages d'Anna.

[...] Une forme artistique où documentaires sonores et visuels se tissent au texte, au chant et à la musique pour donner voix aux réalités d'aujourd'hui en déployant un univers onirique où ceux qui écoutent pourraient un instant se mettre à la place de ceux qui racontent. Une tentative d'ouverture aux multiples réalités intimes et sociales qui nous entourent : tel est l'enjeu de ce que nous choisissons d'appeler aujourd'hui un théâtre de création documentaire.

Avec la création d'*ANNA*, nous abordons l'exil à travers l'histoire d'une vingtaine de femmes. L'enjeu artistique de la création d'*ANNA* est d'inventer un univers sensible qui invite les spectateurs à partager un instant l'expérience des exils de toutes celles que nous avons rencontrées et dont les voix et les paroles constitueront les multiples visages d'*ANNA*. »¹

Dans ce spectacle, Géraldine Bénichou va jusqu'à inclure sa propre histoire familiale au pot commun des récits collectifs, puisque la première voix qui se fait entendre par la bouche de la comédienne Madeleine Assas est celle de sa propre grand-mère, une pied-noir juive, partie d'Algérie en 1962, qui exprime à la fois l'intensité des liens entre algériens et « français d'Algérie », entre musulmans et juifs, et le refus de ce lien, recouvert par un racisme explicite dont la force dit celle du déni dont il est la conséquence, chez cette femme qui avoue avoir été amoureuse d'un Algérien non juif (et peut-être musulman) avant de se marier par raison avec un juif, tout en clamant qu' « on peut pas vivre avec les Arabes. » Dans ce spectacle, la voix de Diaminatou se fait également entendre, directement cette fois, par le biais d'un enregistrement, et le tissage opère cette fois au niveau des voix : « Quand Madeleine rentre en imitant quasiment la voix de Diami et que petit à petit c'est sa voix de femme qui donne à entendre la colère contenue de cette enfant, d'un seul coup, tu entends le texte. »² Et cet autre récit de vie se mêle avec un texte à la fois plus littéraire, plus réflexif et plus tragique, le témoignage de Charlotte Delbo, une communiste déportée à Auschwitz, qui porte moins sur son expérience personnelle que sur la question de la transmission de cette

¹ Géraldine Bénichou, présentation du spectacle *Anna*, site du Théâtre du Grabuge.

Source : <http://www.theatredugrabuge.com/infos.html>

² Source : entretien personnel déjà cité.

expérience. Et, pour Géraldine Bénichou, le tissage de ces récits permet que se crée une communauté d'expérience sensible pour le spectateur, parce que « de [s]a grand-mère à Charlotte Delbo, le changement c'est qu'il y a une place possible pour la compréhension de l'autre et pour la transmission à l'autre. »¹ Le spectacle dit donc à la fois la division et la possible, la pensable réconciliation, en la faisant éprouver au spectateur par l'entremêlement des récits et des voix comme par le partage des expériences et des émotions, susceptible de fédérer par-delà les antagonismes sociaux et identitaires.

iii. Fédérer une communauté politique par delà les clivages identitaires.

Géraldine Bénichou a pleinement conscience du militantisme œcuménique des *Passerelles*, ce qui s'explique du fait de la composition des participants et des lieux où elles prennent place et sens. Mais cet œcuménisme caractérise également le spectacle *Anna*, ce qui tend à suggérer qu'il s'agit de bien de militer pour un œcuménisme qui joue avec le sens étymologique du terme, et entend sinon réunir des Eglises, du moins empêcher que leur division ne clive définitivement les membres respectifs des unes et des autres. Cela signifie donc implicitement qu'une appartenance commune, dont la nature reste à déterminer, prime sur la divergence des appartenances religieuses. Le projet initial du spectacle était pourtant précisément de faire un spectacle « beaucoup moins œcuménique »² que les *Passerelles*, et la metteur en scène avait un temps envisagé de demander leurs papiers d'identité aux spectateurs à leur arrivée dans la salle du TNP, manière beaucoup plus brutale de les faire entrer dans le vécu des immigrés. Mais l'idée a ensuite été écartée, et c'est donc nous l'avons vu par le partage d'une émotion rassembleuse que le spectacle procède en définitive, l'objectif étant de rassembler la communauté pour transcender les clivages sociaux comme les « communautés » identitaires, terme dont l'emploi qu'elle en fait retient l'attention de Géraldine Bénichou :

« J'ai peu affaire à des communautés, moi, quand je dis ce mot j'emprunte plutôt un truc qui est du parler de la télé, parce que moi, j'ai affaire à des gens. A l'origine de mon travail, ce qui m'intéressait c'était des lieux de vie, des foyers d'hébergement, parce que d'un coup, il y a des gens qui sont là, réunis, qui n'ont rien à faire ensemble, qui ne partagent que la misère de cet endroit là, parce qu'ils n'ont pas de logement, en même temps, pour avoir beaucoup côtoyé ces lieux, je sais que ce sont des gens qui ont des horizons et des milieux sociaux différents. [...] L'enjeu [c'est] de constituer un chœur de résidents qui participeraient au spectacle. Pour moi, un chœur c'est d'emblée comme dans la

¹ Même source.

² Même source.

tragédie antique, les représentants de la cité en scène, et je crois que ça fait très longtemps que je travaille là-dessus. »¹

Le chœur est envisagé comme la réalisation scénique d'un idéal, que des « gens [...] qui n'ont rien à faire ensemble » soient véritablement « réunis », c'est-à-dire non plus seulement juxtaposés les uns aux autres comme autant d'individus isolés, mais rassemblés par leur participation à un projet collectif, fédérateur au-delà des particularismes identitaires, ferments de division, et de la diversité des degrés d'intégration économique et sociale. Par son statut d'événement à double détente, la *Passerelle* – tant dans le temps long de la démarche des ateliers que par le dispositif scénique de la présentation – constitue un événement artistique mais aussi politique, au sens où elle crée un sentiment d'appartenance collective.

Conclusion. Tissage et métissage des textes, des histoires, des voix, des expériences et des appartenances au service de la création d'une communauté (pré-)politique sensible.

Le travail d'écriture permet une appropriation du langage qui joue à la fois un rôle dans le développement individuel et un rôle d'intégration à la communauté, comme chez Armand Gatti. Pour Géraldine Bénichou, « quand la lune brille, le plus malheureux n'est pas l'aveugle mais le muet »², et la violence vient souvent d'une incapacité à formuler ses sentiments qui, faute de s'exprimer par la médiation du langage, et d'être ainsi mis à distance et transfigurés, se manifestent dans toute leur force et leur brutalité. La *Passerelle* permet également de fédérer concrètement les individus en un projet commun, par le tissage de leurs histoires individuelles en un vaste récit commun, mais aussi par le temps passé ensemble durant l'atelier, par le trac partagé au moment de la présentation, par les mains serrées au moment du salut. La *Passerelle* est un événement en ce qu'elle marque donc un avant et un après dans la vie des participants. A ce titre, parce qu'elle s'est étendue le plus longtemps, la *Passerelle Dis-moi pourquoi dans le secret tu pleures et tu soupîres* à Eragny sur Oise au printemps 2006 est sans doute celle dont l'impact a été le plus important. La présentation de la *Passerelle* s'achevait sur un dialogue entre une tirade d'Ulysse, lue par Géraldine Bénichou, et la réponse des participants : « Étranger, dis-moi pourquoi dans le secret tu soupîres et tu pleures / Si les Dieux ont filé la ruine des hommes / C'est pour qu'on chante leurs malheurs à l'avenir. / Étranger, dis le nom que chez toi te donnaient tes parents. / Dis-moi, quels sont ta terre, ta cité, ton peuple. » Chacun des participants de la *Passerelle*, artistes

¹ Même source.

² Même source.

et habitants d'Eragny mêlés, déclina ensuite son identité, comme l'avait fait Ulysse au cours des épisodes tirés du texte Homère : « Je suis... Né à... Noble citoyen(ne) de... » A la différence de l'identité officielle, chacun était libre de ne mentionner que son prénom ou son nom, et de formuler une appartenance privilégiée, se réclamant « noble citoyen de France » ou « d'Eragny », l'appartenance à la communauté nationale n'étant d'ailleurs que rarement revendiquée. Cela s'expliquait entre autres par le fait que dans ce quartier à forte population immigrée, le sentiment d'appartenance locale n'est déjà pas éprouvé avec évidence par les habitants. Dans le cas de Diaminatu Gueye, le fait de se proclamer « noble citoyenne » était d'ailleurs d'autant plus fort qu'à ce moment là, elle n'avait pas encore obtenu de papiers et n'avait pas la nationalité française. Le sentiment d'appartenance créé par la *Passerelle* a donc précédé l'appartenance de fait à la communauté civique – et l'a sans doute conditionnée en partie : la jeune fille obtint ses papiers quelques semaines après la présentation, et téléphona immédiatement à Sylvain Bolle-Reddat pour le remercier, estimant être redevable au Grabuge autant pour la lettre que l'équipe avait écrite à la préfecture que pour le soutien quotidien et l'intégration à un projet collectif. Géraldine Bénichou nuance la portée de cette aide, estimant que « ce n'est pas grâce à nous, c'est elle. On a été des intermédiaires, on lui a permis de s'intégrer à un projet et à des gens, de s'ouvrir, de connaître des gens, de faire confiance aux autres et de prendre de l'assurance. »¹ Il n'en reste pas moins que l'impact de la *Passerelle* a été décisif pour la jeune fille, comme il l'a été plus largement pour l'ensemble des participants, qui décidèrent ensuite de fonder une association intitulée « Les nobles citoyens d'Eragny. » Cette association a organisé plusieurs sorties culturelles² et, quelle que soit sa longévité, son existence même atteste de la volonté des participants à la *Passerelle* de prolonger la communauté créée par le travail avec le Grabuge, ainsi que de la conscience qu'ils ont eue de l'enjeu politique de ce travail, et atteste donc de la transfiguration des participants des passerelles en une communauté non seulement théâtrale mais politique. Le travail du Théâtre du Grabuge, comme celui de Kumulus ou celui d'Armand Gatti, vise donc à fédérer des individus isolés ou regroupés par ce qui les oppose à d'autres groupes, en une communauté sensible, dans et par une pratique théâtrale fédératrice : la dualité des statuts de spectateur et d'acteur est transcendée et transfigurée par une circulation des rôles et des places des « spect-acteurs » ; les grands textes littéraires du passé se voient réactivés dans leur statut de patrimoine commun par le dialogue instauré avec des récits écrits au présent ; les trajets individuels se fondent en un récit collectif – une histoire et un texte créés par la

¹ Même source.

² Cette association a entre autres sorties culturelles organisé au printemps 2007 la venue en bus des participants de l'Odysée Eragny de 2006 à Bourg-en-Bresse pour voir le spectacle « Dis moi pourquoi... » crée avec les habitants de Bourg-en-bresse. Après la représentation, le Théâtre du Grabuge avait organisé un repas où les cinquante habitants de Bourg en Bresse ayant participé à l'Odysée ont rencontrés les trente habitants d'Eragny sur Oise.

mise en commun ; l'assemblée théâtrale ainsi constituée renoue donc avec la définition antique mythique du théâtre ontologiquement politique, tout en répondant à la désagrégation contemporaine du lien politique entre les individus. Et l'on peut considérer à ce titre que les *Passerelles* franchissent une étape supplémentaire dans la refondation de la communauté politique, en ce qu'elles permettent non seulement de recréer le lien social, pré-politique au sens où il constitue le préalable sensitif et émotionnel nécessaire pour qu'émerge un sentiment de commune appartenance et une volonté de « vivre ensemble », comme le font les projets de Kumulus et de Armand Gatti, mais permettent de créer une véritable communauté politique en tant que telle, et transfigure les participants – de manière éphémère certes – en communauté de citoyens qui se vivent comme tels.

Refonder la communauté théâtrale et politique. Une esthétique au service de la cohésion sociale et de la lutte contre la fragmentation du corps politique en individus et en communautés divisés.

La cité de refondation de la communauté théâtrale et politique part du constat double d'un effondrement de l'idéal révolutionnaire de gauche, et d'une désagrégation du lien politique – constat qui se trouve au principe de la cité du théâtre postpolitique. Mais, parce que le théâtre n'est pas ici conçu comme un discours critique sur le monde, le pessimisme anthropologique et politique n'a pas la même portée, et n'oblitére pas la possibilité d'un théâtre politique considéré avant tout comme une démarche pragmatique oeuvrant à re-créeer le « vivre ensemble ». Cette cité renoue ainsi avec l'idéal de démocratisation du public et d'accomplissement d'une mission de service public, à l'endroit même où la cité du théâtre politique œcuménique a renoncé. Fondée sur le principe d'un « bien commun » qui constitue son principe supérieur commun, la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique renouvelle en effet la prise en compte du « non-public » en l'appréhendant dans sa diversité, par le biais d'un renouvellement de la relation scène-salle et une ouverture des lieux théâtraux sur la Cité.

Le non-public, c'est d'abord un « public-cible », dont l'exclusion de la communauté théâtrale correspond à une exclusion ou à tout le moins une marginalisation au sein de la communauté sociale et politique. Le théâtre œuvre donc à créer une micro-communauté éphémère unissant artistes et population au sein d'une pratique fondée sur une appropriation du langage et de la scène, par un travail qui articule souvent atelier d'écriture, atelier de jeu et présentation, et qui mise donc sur la circulation des statuts d'auteur, d'acteur et de spectateur. Cette micro-communauté peut être considérée comme une communauté transitoire, préalable nécessaire à l'intégration à une communauté plus vaste, tout comme se veut transitoire et préparatoire le mode de mise en relation des individus et des sous-groupes en une communauté sensible : le fait d'éprouver émotionnellement et physiquement un sentiment d'appartenance commune vaut comme propédeutique à la construction intellectualisée d'un sentiment du collectif. La cité de refondation de la communauté théâtrale et politique peut donc s'envisager comme espace public non pas en ce qu'elle entend constituer un espace de débat ni participer au débat démocratique, mais en ce qu'elle œuvre à créer un « lieu commun » où puisse s'éprouver le « bien commun ». Cette référence à l'espace public est

d'ailleurs au cœur de l'autre acception du non-public, qui ne renvoie pas uniquement à une population-cible mais à l'ensemble de la population, car l'exclusion de la sphère théâtrale déborde si largement le cadre de l'exclusion sociale et culturelle que l'on peut considérer que c'est à présent le théâtre qui est exclu de la société. La référence au non-public comme ensemble de la population constitue un défi adressé à la définition du théâtre comme « service public », et la fin des années 1980 coïncide avec un renouveau de la prise en compte de cette notion par les politiques culturelles publiques.

De 1989 à 2007, l'enjeu principal semble être celui de l'articulation entre la mission sociale et la légitimité artistique des pratiques théâtrales, dans le contexte d'une forte évolution des financements publics du théâtre. Le caractère problématique de cette articulation va de pair avec la démultiplication des financeurs publics, de l'échelle nationale à l'échelle locale, des lignes budgétaires culturelles à celles dédiées au social. L'on assiste ainsi, particulièrement depuis 2003, à une radicalisation de la justification de la culture par sa mission sociale au niveau des pouvoirs publics régionaux et surtout locaux, et la spécificité de la mission de l'artiste et du théâtre au regard de celles des travailleurs sociaux et des projets à visée strictement sociale tend à s'amenuiser. Cette évolution suggère ainsi que le clivage gauche/droite persiste dans une certaine mesure, de même que l'influence de la ligne décidée à l'échelle nationale, bien que l'Etat ne soit plus le financeur principal de la culture ni de la politique de la ville.¹ Cette évolution radicalise également les deux écueils sur lesquels peut buter la volonté d'articuler la mission sociale et la mission artistique du théâtre, que sont d'une part la disparition de la dimension artistique au profit d'une instrumentalisation radicale du théâtre en vue d'une mission sociale, et d'autre part la séparation des pouvoirs – mission sociale hors des institutions théâtrales, mission artistique dans les institutions théâtrales, les deux sphères ne coïncidant pas plus que les publics et les lieux théâtraux qui leur sont respectivement associés. Si le développement de la politique de la ville, qui implique des financeurs étrangers à toute ambition culturelle, induit de plus en plus souvent au fil de la période 1989-2007 le premier écueil, les acteurs culturels pensent quant à eux les nouveaux projets institutionnels précisément pour les éviter tous deux, qu'il s'agisse des Scènes Nationales créées en 1989 par B. Faivre d'Arcier, du théâtre de rue de plus en plus souvent rebaptisé « théâtre dans l'espace public », ou encore des « nouveaux territoires de l'action culturelle » que sont les « lieux intermédiaires » et autres friches, qui après s'être développés hors de l'institution théâtrale dans les années 1970-1980, lui sont

¹ A ce titre, bien qu'il soit évidemment impossible d'émettre encore un jugement très construit, l'on peut émettre l'hypothèse que 2007 constitue un tournant dans la définition de la politique culturelle de la France avec l'élection de Nicolas Sarkozy à la présidence de la République, l'arrivée d'une Ministre de la Culture connue pour son militantisme en faveur du mécénat privé, et la théorisation d'une définition résolument festive, populaire et « célébrative » de la culture au sein du groupe Culture de l'UMP.

intégrés à partir des années 1990 au point que l'on considère depuis le début des années 2000 que c'est essentiellement par ces pratiques et ces lieux qu'est renouvelée l'institution théâtrale.

Cette préoccupation des acteurs institutionnels va évidemment de pair avec celle des artistes impliqués dans ces nouvelles structures et ces nouveaux projets, et les différents exemples que nous avons pu analyser (Kumulus, A. Gatti, le Théâtre du Grabuge) ont en commun d'appréhender le théâtre comme une démarche qui intègre le spectacle à un travail de longue haleine (ateliers) qui permet de faire collaborer les artistes et des populations caractérisées soit par leur statut d'individu ou de sous-groupe fermé sur soi, à l'heure où les références à un « bien commun » et à un « espace public » susceptibles de fédérer une communauté et de transcender les clivages à l'échelle des individus comme des groupes sociaux, sont attaquées tant par l'évolution d'une société qui tend de plus en plus à mettre en concurrence les individus, que par la recomposition de sous-groupes fondés non plus sur l'appartenance sociale mais sur une identité « communautaire » marquée par le repli sur l'identique et la crainte/haine de l'autre. « "Le commun" est opposé au "comme un." Le commun est entre. Et donc, c'est à l'opposé de l'un, et d'un totalitarisme unifiant, totalitaire. [...] Le partage du sensible ne peut se faire qu'à condition que l'autre ne soit pas une cible. Et que le sens ne soit pas une cible et que, par conséquent, quelque chose de "l'entre" et du mouvement soit toujours présent. »¹ Tout l'enjeu du théâtre tient donc non seulement dans un travail d'appropriation du langage et de la scène conçus comme outils d'intégration sociale, mais dans un tissage des histoires et des voix individuelles en un récit théâtral commun qui fonde une mémoire collective et une communauté sensible. Le sentiment d'appartenance à une communauté se fonde sur la participation à un projet commun et le temps passé ensemble, mais aussi et surtout sur le partage d'une émotion qui a valeur de propédeutique à une intellectualisation de ce sentiment d'appartenance à une communauté, dont la caractéristique fondamentale est qu'elle ne préexiste pas véritablement à l'événement théâtral – qui constitue l'avènement de la communauté.

La cité de refondation de la communauté théâtrale et politique opère ainsi à la manière des « contre-espaces publics » théorisés par la féministe Nancy Fraser², concept qui permet d'actualiser le potentiel démocratique de l'espace public habermassien théorisé à partir du modèle très bourgeois et élitiste des Salons du XVIII^e siècle. Il s'agit de penser cet espace public non plus comme le seul modèle existant ni même comme l'idéal de référence,

¹ Marie-José Mondzain, in F. Thomas, (ouvrage coordonné par), *L'assemblée théâtrale*, L'Amandier, Paris, 2002, p. 75.

² Nancy Fraser, « Rethinking the public sphere. A contribution to the critique of actually existing democracy », in Craig Calloing (ed.), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, MA :MIT Press, 1992, pp. 109-142.

mais comme le résultat de l'interaction entre de multiples micro-espaces publics qui incluent des « non-publics » politiques et peuvent fonctionner sur un principe *a priori* contradictoire avec celui du modèle habermassien, l'essentiel tenant donc à leur composition et non à leur fonctionnement. Cette **notion de « contre-espaces publics »**, si elle est envisagée comme un outil transitoire au service de la création d'une communauté fondée sur l'articulation de principes contradictoires que sont ceux de juxtaposition, d'intégration et de métissage, nous paraît bien décrire l'ambition dialectique d'un théâtre qui entend retrouver son statut de « lieu commun » par la prise en compte des identités spécifiques de différents sous-groupes pour les intégrer ensuite à une communauté plus vaste, qui se trouve elle-même en retour transformée et enrichie par ces apports. Cette dialectique dynamique crée ainsi une nouvelle communauté qui transcende la somme des communautés sans pour autant nier la multiplicité des identités et des appartenances, et dessine un espace public en forme de mosaïque¹ composée de multiples micro-espaces publics à la fois autonomes et articulés les uns aux autres.

La cité de refondation réciproque de la communauté théâtrale et politique se révèle donc animée de tensions dont certaines sont fécondes et inhérentes à son ambition de décloisonnement et de métissage des lieux théâtraux, des formes et des publics, tandis que d'autres ressortissent davantage à des contraintes subies et non revendiquées, qui sont spécifiques à l'évolution de la France entre 1989 et 2007. La vocation rassembleuse revendiquée par les artistes s'accompagne ainsi de la crainte d'une instrumentalisation de leur art au service de la cohésion sociale, tandis que les notions de service public et d'exception culturelle, jadis œcuméniques au point d'être vidées de leur substance, redeviennent au fil de la période les enjeux d'un combat dans un contexte où la référence au bien public et aux services publics ne fait plus consensus, où le slogan « la culture n'est pas une marchandise » prend une force militante inédite. Ces deux éléments de tension correspondent aux lignes de porosité qu'entretient la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique avec la cité du théâtre de lutte politique, et qu'illustrent les notions de « théâtre d'intervention » et de « théâtre documentaire », que nous allons retrouver dans cette dernière cité, mais dotées d'une acception très différente.

¹ Bastien François et Erik Neveu, *Espaces publics mosaïques. Acteurs, arènes et rhétoriques, des débats publics contemporains*, Rennes, PUR, 1999.

**PARTIE IV. LE THEATRE
DE LUTTE POLITIQUE.
AGONIE, SURVIVANCE
OU RENOUVEAU ?**

« Le devenu n'a pas encore remporté sa victoire finale. » Ernst Bloch, Le Principe Espérance I, Paris, Gallimard, 1976, p. 237.

Introduction.

Qu'il s'agisse de la cité du théâtre postpolitique, fondée sur un pessimisme anthropologique et politique radical, de la cité du théâtre politique œcuménique, qui fait primer l'engagement artistique sur l'engagement politique et fonde ce dernier sur des principes en définitive plus moraux que politiques, ou de la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique, qui évacue la question des principes et du contexte en se fondant sur une démarche essentiellement pragmatique parfois plus soucieuse de cohésion sociale que d'émancipation proprement dite, les trois cités précédemment étudiées prennent acte d'une rupture qui serait cristallisée par l'année 1989 tant sur le plan national qu'international, avec la chute du Mur de Berlin, le Bicentenaire de la Révolution Française, et de manière plus large, le début du second septennat de Mitterrand, et donc la fin de la désillusion de l'espoir suscité en 1981 par l'avènement de la gauche au pouvoir. Et c'est cette rupture d'avec une conception de la politique et de l'histoire conçues comme promesses et processus d'émancipation, qui induit à son tour une rupture avec la définition du théâtre politique pensé dans son articulation au processus d'émancipation, d'où les pincettes utilisées dans chacune des cités précédentes pour manier l'expression « théâtre politique », le souci principal étant de mettre à distance celle du théâtre de combat né au tournant du XX^e siècle en France, en Allemagne et en URSS en lien avec le mouvement révolutionnaire, en privilégiant d'autres références historiques plus éloignées (théâtre antique) ou plus complexes dans leur rapport à la lutte politique (le versant rassembleur du théâtre populaire, le théâtre contestataire de Mai 68).

Si les événements fondateurs de la cité du théâtre de lutte politique sont les mêmes que pour les autres cités, en revanche leur interprétation en est radicalement différente, du fait de divergences idéologiques, que ce soit sur le plan de la conception de la politique, de l'histoire, ou du rôle que le théâtre peut jouer. Certes, l'effondrement du bloc soviétique en 1989 marque la fin non seulement de la foi aveugle dans l'idéal révolutionnaire, mais aussi de l'espoir de son avènement comme grand soir qui équivaldrait à la fin, l'aboutissement de l'Histoire. Certes, se pose de ce fait avec une acuité inédite la difficile question du degré et des modalités d'adaptation au système existant – le système économique capitaliste/néolibéral, et le cadre politique de la démocratie de marché – autrement dit le choix entre l'option réformiste et l'option révolutionnaire.

Certes, sur le plan national, le brouillage du répertoire idéologique de la gauche depuis son arrivée au pouvoir, la défiance à l'égard des corps intermédiaires traditionnels et le mouvement de dépolitisation de l'ensemble de la société civile (artistes compris) n'augurent pas d'un contexte favorable au projet politique d'émancipation et leurs conséquences se font sentir tout au long de la période 1989-2007. Pour autant, nous allons voir que ce contexte n'induit pas une disparition mais une reformulation du projet critique, fondé sur le renouvellement d'une définition restrictive de la politique et de l'Histoire pensées en terme de processus d'émancipation, et qui adapte la dialectique marxiste au nouveau contexte mondial en privilégiant momentanément la tactique et non la stratégie. Et c'est ce cadre théorique et pratique qui informe la compréhension du redéploiement de la lutte politique tout au long de notre période au sein de ce que l'on appelle désormais le « mouvement social », les articulations entre le projet critique et la lutte politique se redéfinissant sous des modalités diverses, qui se retrouvent assez logiquement dans les articulations entre la pratique artistique et la lutte politique (chapitre 1), raison pour laquelle la formule « théâtre de lutte politique » nous semble plus pertinente que les expressions « théâtre d'agit-prop », « théâtre militant », ou « théâtre d'intervention ». Si elles constituent des références historiques fondamentales et assumées, ces dernières paraissent incontestablement datées parce que ne prenant pas en compte les évolutions des enjeux de la lutte et de la réflexion sur les conditions de possibilité et les problématiques propres à un théâtre qui prend sens et forme dans et par son articulation avec le projet critique voire avec la lutte politique proprement dite. Par le biais de spectacles autonomes, parfois suivis d'un débat, ou encore de représentations spécifiques qui prennent place dans le cadre de manifestations politiques, le théâtre se met au service de la lutte politique sous des modalités qui vont de la préparation (information, prise de conscience) à la participation directe. En matière de formes investies (théâtre épique, théâtre documentaire) comme dans les thèmes abordés (monde du travail, manquements de la France à ses principes républicains), le théâtre de lutte politique se situe dans une subtile dialectique avec ses prédécesseurs nés au tournant du XX^e siècle (chapitre 2.)

Chapitre 1. Reformulations du projet critique et des luttes politiques depuis 1989.

Nous avons vu dans notre première partie que la fin des années 1980, et particulièrement l'effondrement de l'Empire Soviétique en 1989, ont été largement interprétés par nombre d'observateurs comme le versant politique de l'effondrement du projet révolutionnaire. Toutefois coexiste une autre interprétation de l'événement et conséquemment de l'ère qui s'est ouverte alors, et cette dernière, si elle n'est pas dominante, n'en est pas moins active, et constitue le soubassement de la cité du théâtre de lutte politique. Après une présentation de cette interprétation alternative des événements marquants de la période 1989-2007, nous verrons comment elle s'articule à une définition spécifique de l'art considéré comme composante du projet critique et de la lutte politique pour l'émancipation individuelle et collective.

1. Une interprétation alternative de la période ouverte en 1989.

L'on peut considérer que les événements de 1989 coïncident non pas avec l'effondrement de la perspective révolutionnaire mais avec une réorganisation de la lutte politique, de ses enjeux comme de ses modalités. Si les anciens modèles de lutte politique paraissent pour partie obsolètes, nous allons voir qu'ils nourrissent néanmoins ceux qui se reforment, tant en termes idéologiques qu'organisationnels et en termes de personnels impliqués. Cette continuité de la perspective révolutionnaire au-delà de ses reformulations, aussi profondes soient-elles, découle d'une définition restrictive de la politique entendue comme processus d'émancipation, et la lutte politique se définit encore et toujours en lien à une théorie critique, quoique cette dernière ait évolué autant que les modalités de son articulation à la lutte politique proprement dite.

a. 1989. Effondrement du modèle révolutionnaire ou avènement d'une nouvelle ère de contestation ?

i. La Chute de l'Empire soviétique et le Bicentenaire de la Révolution : deux événements ambivalents.

La Chute de l'Empire Soviétique constitue un effondrement politique ¹ ainsi que le dernier coup porté à un monde idéologique, mais elle a pu être interprétée par certains comme l'espoir d'un renouveau du projet philosophique critique et du projet politique auxquels l'Empire Soviétique était censément articulé. Ainsi, Noam Chomsky estime que « cet effondrement représentait, paradoxalement, une victoire pour le socialisme. Car le socialisme [...] implique au minimum [...] le contrôle démocratique de la production, des échanges et des autres dimensions de l'existence humaine. » ² De fait, la théorie critique va poursuivre son chemin et de nouvelles formes de contestation vont poindre après – et dans une certaine mesure à partir de – 1989. Et le Bicentenaire de la Révolution – l'événement national qui précède le choc international – va précisément marquer le renouveau de la contestation à cette double échelle. Les cérémonies du Bicentenaire sont certes l'occasion d'une célébration ambivalente des acquis de la Révolution Française ³, mais elles sont également l'occasion d'une remise en cause du règne mitterrandien. Après l'euphorie de l'alternance en 1981, qui succédait à vingt-trois années de règne de la droite, les conditions de la réélection de François Mitterrand en 1988 ont été plus troubles et les causes de la victoire plus complexes, après le premier septennat de « socialisme réel » mitterrandien. En 1988 le président sortant joue habilement d'une situation assez maussade et a priori défavorable à son parti. Dès 1983 le chômage augmente, du fait de la conjoncture économique, mais aussi de facteurs imputables aux socialistes, comme la politique de privatisation d'entreprises nationales, de spéculation financière. Face à contexte économique, ainsi qu'aux premières fuites révélant la corruption de l'entourage présidentiel, la stratégie du Parti Socialiste va consister à détourner l'attention des échecs politiques de son camp pour la focaliser sur Jacques Chirac, Premier Ministre depuis 1986 – et lui imputer une partie de ces échecs. De même Mitterrand va contribuer à mettre sur le devant de la scène un ennemi, Jean-Marie Le Pen, brandi comme le spectre de l'extrême droite et plus lointainement du fascisme rampant, permettant ainsi de resserrer les rangs à gauche. Mais, si un front s'unit le temps de la campagne contre la droite et l'extrême droite, le désamour gagne du terrain.

¹ Voir supra, partie I, chapitre 1, 1.

² Noam Chomsky, « Le lavage de cerveaux en liberté », *Le Monde Diplomatique*, août 1989.

³ Voir supra, partie 1, chapitre 2, 1.

Et la célébration du Bicentenaire, qui coïncide avec le sommet du G7 à Paris, donne lieu à diverses manifestations pour l'annulation de la dette du Tiers Monde, dans lesquelles on peut voir les prémices de l'altermondialisme français, mais qui sont aussi l'occasion d'un bilan en forme de remise en cause de la politique réelle menée par les socialistes à l'aune des principes clamés en 1981. Le 08 Juillet a lieu un défilé de rue politique et festif, sous le slogan : « Ca suffat comme ci ». La journée s'achève sur un concert de Renaud et Johnny Clegg, précédé d'un discours de Renaud qui témoigne de l'évolution de l'ancien soutien aussi médiatique que sympathique à l'égard de « Tonton » : « Cette année, nous devons célébrer les sans-culottes d'hier [...] Eh bien nous fêterons ceux d'aujourd'hui : les sans-pain, les sans-travail, les sans-joie, les sans-espoir, les sans-lumière. »¹ Les manifestations ne consistent pas uniquement en un rejet du Mitterrandisme et de la politique interne à la France, et la contestation comporte un volet plus global. Le 15 Juillet se réunit un sommet alternatif à la réunion du G7.² Ce contre-sommet fait alterner ateliers réunissant des économistes, des représentants d'ONG, et témoignages de victimes de la dette.³ Le point d'orgue en est un « sommet de sept peuples parmi les plus pauvres » réunissant des acteurs du Sud venus témoigner des effets de la dette sur leurs conditions de vie. Les journalistes de l'époque sont frappés par cette prise en compte nouvelle du niveau international :

« Le Tiers Etat d'aujourd'hui, c'est le Tiers Monde ». « Les héros sont de retour, Che Guevara, Sandino, Nelson Mandela, Eloi Machoro. Les Basques, les Kurdes, le Comité de soutien au peuple tibétain défilent devant la CGT des correcteurs ou les ouvriers de Longwy. En boubou, enfants accrochés dans le dos, des Africaines tapent sur des bidons vides. »⁴

¹ Cité par Eric Agrikoliansky, « Du tiers-mondisme à l'altermondialisme : genèse(s) d'une nouvelle cause », in *L'altermondialisme en France, La longue histoire d'une nouvelle cause*, Eric Agrikoliansky, Olivier Fillieule, Nonna Mayer, Flammarion, 2005, p. 49.

² Sur le modèle de ce qui a été fait pour la première fois en 1984 à Londres : le TOES (the other economic summit).

³ Le choix de la gauche du socialisme français de se focaliser sur la dette peut s'expliquer par le fait qu'il s'agit là d'un « enjeu lointain, gommant temporairement les divergences de politique intérieure, aux implications familiaires pour les différents courants du marxisme (l'anti-impérialisme notamment) et aux résonances apolitiques (la solidarité, la lutte contre la misère), cette mobilisation peut se décliner sur autant de registres qu'on recense de groupes de participants. L'antiracisme et la lutte contre l'apartheid [...] représentent de plus des thèmes particulièrement mobilisateurs, dans un contexte où l'extrême droite constitue le principal pôle d'identification négative pour réaffirmer la consistance de la catégorie de gauche. » Et enfin « le succès de l'action humanitaire et plus largement l'écho médiatique des grandes campagnes de solidarité à l'égard du tiers-monde, en particulier celles qui mobilisent des rock stars anglo-saxonnes (du concert du Band Aid à la campagne que mène le chanteur Sting pour les indiens d'Amazonie) ont contribué à instituer la solidarité internationale en forme « moderne » et donc attractive, d'action. » Eric Agrikoliansky, op. cit., p. 55

⁴ Anne Chemin, Corine Lesnes et Edwy Plenel, « La fête des sans-culottes », *Le Monde*, 11 Juillet 1989.

ii. *Les prémisses d'une critique d'échelle mondiale par « la gauche de la gauche ».*

Ce que récusent les manifestants, c'est ce qu'ils considèrent être un amalgame fait par les tenants officiels du Bicentenaire comme par les dirigeants rassemblés pour le G7 et une majorité des faiseurs d'opinion (élites politiques, médiatiques et intellectuelles), entre démocratie et économie de marché. L'une des images marquantes de la chute du Mur fut en effet celle des citoyens est-allemands déferlant sur Berlin-Ouest pour se transformer en consommateurs occidentaux. De même, dès le mois de janvier 1990, les premières enseignes publicitaires du géant britannique de la publicité *Saatchi & Saatchi* commencent à recouvrir des pans du Mur de Berlin, reconverti en un gigantesque et lucratif panneau d'affichage.¹ Les médias relayent l'idée d'une fin de l'histoire et de la révolution, et les différents événements internationaux, dont la portée révolutionnaire paraît pourtant manifeste, vont tous être interprétés comme preuve du désir universel de rejoindre le grand et unique modèle de la démocratie libérale (l'adjectif valant au sens économique et politique.) François Furet se réjouit ainsi du fait que « nous voilà tous réintégrés dans l'équation libérale », lui qui considère que le communisme n'a été qu'une tentative échouée pour « séparer ces deux destins de l'individu moderne, capitalisme et démocratie. »² Lier ainsi la destinée du capitalisme et celle de la démocratie a pour intérêt évident d'invalider par avance toute critique du capitalisme en la faisant passer pour anti-démocratique, et c'est contre cette réduction forcée du champ de la critique que l'extrême-gauche va se resouder. Les cérémonies du Bicentenaire en Juillet 1989 fonctionnent comme une occasion qui permet aux différents acteurs de « la gauche de la gauche » désillusionnés par « la gauche au pouvoir », de se coaliser contre les fastes du mitterrandisme et la raison d'Etat. C'est le moment où commence à s'agglomérer une nébuleuse disparate d'organisations autour de la réaffirmation d'un idéal révolutionnaire qui veut actualiser le potentiel contenu dans la belle et exigeante devise de la République Française. C'est en cela que l'on peut considérer que les manifestations de 1989 constituent le point de départ d'une configuration nouvelle d'acteurs associant partis politiques (communistes, trotskistes, écologistes), syndicats, mouvements chrétiens de gauche, mais aussi militants d'organisations humanitaires et défenseurs des droits de l'homme : « Militants communistes et d'extrême gauche avancent au coude à coude, protégeant une première ligne où Maxime Gremetz, du bureau politique du PCF, côtoie Alain Krivine, de celui de la LCR, qui lui-même donne le bras à l'évêque d'Evreux, Monseigneur Jacques Gaillot. »³

¹ François Cusset, *La Décennie. Le grand cauchemar des années 1980*, Paris, La Découverte, 2006, p. 153.

² François Furet, « Les feuilles mortes de l'utopie », *Le Nouvel Observateur*, 26 avril-2 mai 1990.

³ Anne Chemin, Corine Lesnes et Edwy Plenel, « La Fête des sans-culottes », *Le Monde*, 11 Juillet 1989.

En 1989 l'échiquier politique se complexifie et s'étoffe sur sa gauche, à mesure que le Parti Socialiste « gestionnaire » se décale vers le centre et que le PCF et la LCR traversent une crise. Et c'est cette « crise matérielle et symbolique »¹ des années 1980, qui affecte les organisations de gauche classiques, qui « fournit l'infrastructure sur laquelle se reconstruit la radicalité dans la décennie qui suit. »² La structuration idéologique de la « gauche de la gauche » et de sa traduction politique prend une tournure inédite dans le « mouvement social », nouvel acteur collectif qui va se cristalliser au cours des années 1990, mêlant les organisations anciennes – politiques et syndicales –, y compris celles qui étaient autrefois divergentes (LCR et PCF, tiers-mondistes et anti-impérialistes), aux formes émergentes, notamment les « formes d'engagement à distance mais sans référence politique centrale, comme l'humanitaire »³, dans la lutte contre le nouvel ennemi commun, la mondialisation néolibérale. C'est en ce sens que

« l'altermondialisme offre un espace cognitif propice à la reconversion de causes anciennes qui y trouvent de nouveaux alliés tout en conservant leur spécificité. Comme l'illustre le cas français, l'altermondialisme n'est pas le produit mécanique d'évolutions internationales qui s'imposeraient directement aux acteurs nationaux. Ce sont plutôt les transformations politiques internes qui conditionnent le renouveau des mouvements protestataires dans la France des années 1980 et 1990, dont les luttes altermondialistes ne constituent qu'une facette. »⁴

b. Réorganisations et nouveaux enjeux de la lutte politique entre 1989 et 2007.

i. 1995, 1997-1998 : Vers une refondation du mouvement social dans l'altermondialisme ?

La grève générale des services publics en décembre 1995⁵ est déclenchée par le contenu du Plan Juppé, visant une refonte du système de protection sociale et de retraite des fonctionnaires, ainsi que par les méthodes gouvernementales d'imposition de la décision. Mais il s'agit également d'un mouvement anti-européen au moins autant qu'altermondialiste, lié à la signature du Traité de Maastricht en 1992. Pierre Bourdieu a ainsi interprété le combat des grévistes comme la volonté de préserver le niveau étatique contre « la tyrannie des experts »⁶ des instances supranationales « type Banque Mondiale et FMI, qui imposent sans discussion les verdicts du nouveau Léviathan, "les marchés financiers", qui n'entendent

¹ Eric Agrikoliansky, *op. cit.*, p. 73.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ « Les grèves de décembre 1995 : Un moment fondateur ? », Jean-Gabriel Contamin, *ibid.*, pp. 233-263.

⁶ Pierre Bourdieu, « Contre la destruction d'une civilisation », intervention à la Gare de Lyon en décembre 1995, reprise in *Contre-feux*, Paris, Liber, Raisons d'agir, 1998, p. 31.

pas négocier mais expliquer »¹, et donc, fondamentalement, comme un mouvement de « reconquête de la démocratie contre la technocratie ». ² Puis, fin 1997, c'est L'AMI qui relance la machine de la contestation. L'Accord Multilatéral sur les Investissements, en négociation depuis 1995 dans le cadre de l'OCDE,

« consiste dans la libéralisation des conditions d'investissement des firmes multinationales sur les territoires des pays qui signent l'accord, donnant même la possibilité aux entreprises de traduire en justice les Etats si les conditions de concurrence entre les entreprises subissent une distorsion sur le territoire considéré. De fait, la signature de l'AMI équivaudrait à une perte de pouvoir importante des Etats, au profit notamment des firmes multinationales. »³

La contestation est certes moins ample qu'en 1995, mais néanmoins conséquente, et c'est cette fois le monde culturel qui se trouve à la pointe du combat, car l'AMI est perçu comme une grave menace contre le principe d'exception culturelle. Le mouvement des sans⁴, qui commence à s'étendre à une échelle supra-étatique, européenne ou transnationale, s'investit également. Intellectuels, artistes et précaires s'unissent donc une fois de plus mais avec un objectif de fond plus conscient, estimant qu'au-delà des différences en termes d'appartenance sociales et de capital culturel, leur cause est commune, fondée et soudée par l'opposition au modèle émergent de la mondialisation néolibérale. Ce front se dessine d'autant plus nettement que cette année voit également la création de l'association ATTAC, suite à la parution d'un éditorial d'Ignacio Ramonet dans *Le Monde diplomatique* intitulé « Désarmer les marchés », en décembre 1997. Après avoir dénoncé l'État mondial et le pouvoir sans société qu'incarnent le FMI, la Banque mondiale, l'OMC, l'OCDE et l'AMI, l'éditorialiste conclut par un appel à s'organiser au niveau mondial et à « créer, à l'échelle planétaire, l'organisation non gouvernementale Action pour une taxe Tobin⁵ d'aide aux citoyens - ATTAC - [...], [un] impôt mondial de solidarité ». L'acronyme va signifier ensuite l'Action pour une Taxation des Transactions financières pour l'Aide aux Citoyens, insistant donc sur l'idée d'une citoyenneté macroscale, détachée de l'échelle nationale et en phase avec le « système-monde »⁶. L'association est aussi l'occasion d'une utilisation alternative des nouveaux médias puisqu'elle se constitue notamment sous forme d'un débat sur Internet. Ayant déposé ses statuts le 3 juin 1998, ATTAC va devenir l'un des fers de lance de la contestation altermondialiste, qui se densifie au fil des forums sociaux mondiaux et

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ Daniel Mouchard, *op. cit.*, p. 317.

⁴ Voir supra, partie II, chapitre 2, 3, a.

⁵ James Tobin prix Nobel d'économie américain, proposa dès 1972 une taxe modique sur toutes les transactions des marchés des changes destinée à la fois à stabiliser ces transactions et à procurer des recettes à la communauté internationale.

⁶ Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, Paris, Exil, 2000.

européens. Le contre-sommet de Gênes du G7 en 2001, du fait de la violence de la répression policière, marque une étape du mouvement altermondialiste, avant qu'à l'échelle nationale proprement dite, la contestation sociale ne se ravive avec le conflit des intermittents durant l'été 2003, puis la mobilisation contre le référendum sur la constitution européenne en 2005, et contre le CPE au printemps 2006. Les émeutes dans les banlieues à l'automne 2005 attestent que les relations entre les différents groupes sociaux sont tous sauf apaisées et que la conflictualité règne en maîtresse, bien que celle-ci n'atteigne pas nécessairement le statut de lutte politique. **La contestation sociale ne peut selon nous recevoir l'appellation de lutte politique que dans la mesure où les personnes impliquées formulent les problèmes en des termes politiques et articulent leur action (parfois violente) à une revendication politique.** Ce qui soulève deux séries de questions, la première ayant trait à la composition de la population en lutte, et la seconde à la définition précise de ce qu'il faut entendre en ce cas par « lutte politique » et, subséquent, par « politique ».

iii. Nouveaux visages et nouveaux enjeux de la lutte politique.

Les militants des « nouveaux mouvements sociaux » des années 1990 sont pour certains d'anciens combattants de luttes antérieures, mais les nouvelles luttes que l'on peut regrouper au sein de ce que les chercheurs nomment la « nébuleuse altermondialiste » ont également suscité nombre de nouvelles vocations, et donc de primo-militants, qui acceptent d'intégrer les nouvelles organisations plus souples dans leurs structures comme dans leur contenu idéologique. Tant dans sa composition que dans ses positions, le militantisme actuel s'inscrit donc dans une relation complexe à l'égard des luttes antérieures comme des corps intermédiaires préexistants.¹ Et au-delà des relations concrètes diverses entre anciennes et nouvelles organisations, il semble qu'une différence de fond se soit produite du fait d'une défiance à l'égard des « tyrannies du nous »² à l'œuvre dans la plupart des formes traditionnelles de lutte, définies précisément par « la valorisation du nous politique »³. Le sociologue Philippe Corcuff voit dans cette nouvelle tendance moins une nouveauté radicale qu'une forme de résurgence de l'« humeur "anarcho-syndicaliste" faite de défiance à l'égard de la politique institutionnelle. »⁴ Mais, qu'il s'agisse d'une caractéristique inédite ou du

¹ En témoigne le statut de la CGT à l'intérieur de la nébuleuse altermondialiste. Voir Sophie Bérout, « La CGT, entre soutien distancié et refondation de l'activité internationale », in *Altermondialisme, la longue histoire d'une nouvelle cause*, op. cit., pp. 291-316.

² Philippe Corcuff, « Dévalorisation de la politique, individualisme et nouvelles formes d'engagement », in *A gauche !*, Paris, La Découverte, 2002, p. 118. Cité par Marine Bachelot, *Pratiques et mutations du théâtre d'intervention aujourd'hui, en France, Belgique, et Italie*, Mémoire de DEA de Lettres Modernes sous la direction de Didier Plassard, Université Rennes 2, 2002, p. 31.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

développement d'une tendance jusque là minoritaire, le militantisme actuel semble caractérisé par le primat de l'individu sur le groupe, le refus d'abandonner conscience et liberté individuelles à la ligne d'une organisation hiérarchisée, ce qui renforce d'ailleurs la désertion des syndicats et partis traditionnels ainsi que la forte diminution du militantisme de type professionnel. « Les nouveaux militants se laissent moins facilement déposséder au profit des dirigeants et tentent d'imposer des mécanismes de rotation des tâches et de contrôle des élus. On travaille davantage "en réseau", c'est-à-dire dans des normes non nécessairement permanentes de coordination »¹ - et nous avons vu précédemment que certains réseaux de théâtre au service de causes politique fonctionnent sur le même principe, comme le théâtre-action.² Ces nouvelles modalités de la lutte, qui se retrouvent dans le discours des artistes et dans leurs pratiques théâtrales ne témoignent pas uniquement d'une évolution de l'individu et de la volonté de tirer les leçons de « deux siècles d'expériences subversives »³, elles s'expliquent par une évolution des enjeux de la lutte.

En premier lieu, le mouvement social, qui se caractérise aujourd'hui par un mélange entre anciennes et nouvelles structures de militantisme comme entre anciens et nouveaux personnels militants, permet de combiner les avantages de la critique sociale – centrée sur le concept de lutte des classes et d'égalité – et de la critique artiste – centrée sur l'exigence d'un épanouissement individuel⁴ – puisque « la critique sociale, lorsqu'elle n'est pas modérée par la critique artiste, risque fort, comme nous l'avons vu avec l'Union Soviétique, de faire fi de la liberté, tandis que la critique artiste non tempérée par les considérations d'égalité et de solidarité de la critique sociale peut très rapidement faire le jeu d'un libéralisme particulièrement destructeur ». ⁵ C'est en ce sens que « les nouvelles formes de contestation qui s'appuient sur des nébuleuses de groupements aux objectifs divers »⁶ peuvent représenter une solution inédite à ce vieux dilemme, puisque, « par cette forme organisationnelle, est garantie, d'une part, que chaque revendication est forte puisqu'elle est prise en charge par certains groupes qui s'y consacrent et, d'autre part, que toutes sont présentes et obligées de dialoguer. »⁷ De plus, outre qu'elle permet cet auto-contrôle face aux éventuelles dérives inhérentes aux deux grandes formes de militantisme (respectivement incarnées dans le passé par le modèle anarchiste et le modèle hiérarchisé, pour schématiser),

¹ *Ibid*, p. 120.

² Voir supra, Partie III, chapitre , 2, 2, d.

³ Michael Hardt et Antonio Negri, *op. cit.*, p. 495.

⁴ Voir supra, Partie I, chapitre 1, 1, c.

⁵ Luc Boltanski, in « Vers un renouveau de la critique sociale », Entretien avec Luc Boltanski et Eve Chiapello, recueilli par Yann Moulier Boutang, *Revue Multitudes*, mis en ligne novembre 2000, disponible à l'adresse <http://multitudes.samizdat.net/-Mineure-Nouvel-esprit-du-.html>

⁶ Eve Chiapello, *idem*.

⁷ *Idem*.

la nouvelle organisation du mouvement social permet également de répondre à une plasticité dans la détermination de l'enjeu politique des luttes. On dit beaucoup que la caractéristique du nouveau militantisme tient au fait qu'il serait dépourvu de l'ambition de construire une nouvelle société à partir du mouvement social. Sur ce point P. Corcuff note une différence radicale avec « l'anarcho-syndicalisme flamboyant du début de XX^e siècle. »¹ Il s'agirait désormais d'une « version profil bas de l'anarcho-syndicalisme, où le mouvement social représente simplement un contre-pouvoir face à des institutions politiques vues comme essentiellement corruptrices. »² De fait, le militantisme nouvelle formule s'accommode parfois d'une forme de rejet de la politique, ce qui explique le développement des luttes pour des causes ponctuelles, non corrélées à une remise en question systémique et radicale, compatibles avec l'absence d'un projet critique global. La lutte contre le racisme, la défense de l'environnement ou des enfants maltraités, si elles peuvent être appréhendées comme autant de volets d'une lutte plus globale et cohérente, peuvent aussi être abordées de manière autonome, sans souci d'articulation à des remises en cause plus systémiques, et se situer uniquement dans le cadre de la politique de la pitié.³ Des combinaisons inédites de radicalité (dans l'aspiration à une société radicalement différente, où la vie et les solidarités collectives ne seraient pas écrasées par la toute-puissance de l'argent) et de pragmatisme (la recherche d'effets concrets sur la réalité, sans attendre un quelconque "grand soir") s'esquissent⁴ donc au sein du mouvement social, et la devise « agir local, penser global », si elle permet parfois d'éluder le second terme en le repoussant à une étape ultérieure de la lutte, ne l'occulte cependant pas complètement.

L'objectif d'un projet critique global semble toujours présent – quoique de manière intermittente et diverse pour les nouveaux militants intégrés aux associations issues de la société civile et les anciens militants et anciennes structures d'autre part – à mesure qu'un nouvel ennemi prend consistance. Citant entre autres les émeutes de Los Angeles en 1992, la lutte des Indiens du Chiapas depuis 1994, ou les grèves de 1995 en France, Michael Hardt et Antonio Negri estiment qu'après les grands cycles de lutte qui ont caractérisé le XX^e siècle jusqu'aux années 1970, basés sur un internationalisme prolétarien aujourd'hui dépassé, émergent désormais des luttes qui ont pour caractéristique d'être fermement enracinées dans des conditions locales précises, mais toutes sous-tendues par une critique violente du système mondial.⁵ Et la « tâche politique »⁶ de ceux qui luttent – et parmi eux des intellectuels et des

¹ Philippe Corcuff, *op. cit.*, p. 120.

² *Idem.*

³ Sur la définition de la politique de la pitié, voire supra, Partie II, chapitre 2.

⁴ Philippe Corcuff, *op. cit.*, p. 120.

⁵ Michael Hardt et Antonio Negri, *L'Empire*, *op.cit.* pp 79-83.

⁶ *Ibid.*, p. 20.

artistes – « n'est pas simplement de résister à ces processus mais de les réorganiser et de les réorienter vers de nouvelles fins. »¹ Il s'agit donc de « théoriser et agir dans et contre »² ce que les auteurs nomment l'Empire, ce « sujet politique qui règle effectivement les échanges mondiaux »³ et qui constitue aujourd'hui le « pouvoir souverain qui gouverne le monde »⁴. Si cette appellation est contestable et contestée, il n'en reste pas moins qu'elle permet de désigner un adversaire global et consistant, dont l'arme nouvelle est double. D'une part, cet ennemi tentaculaire et protéiforme peine à être défini de manière unifiée, ce qui rend la lutte difficile. Et d'autre part, la lutte contre le modèle actuel, du fait des échecs antérieurs des modèles politiques et idéologiques alternatifs à l'alliance actuellement dominante d'un système politiquement démocratique et économiquement capitaliste/libéral, est souvent renvoyée à son impossibilité par principe. Pour les tenants du théâtre de lutte politique, nous verrons ainsi que la lutte est à mener également contre l'idée qu'il n'y a pas d'alternative à la situation présente – et TINA⁵ considéré comme un ennemi aussi séduisant qu'anesthésiant, et donc comme l'arme la plus efficace du modèle politique et idéologique dominant.

c. Lutte politique et définition restrictive de la politique comme processus de montée en généralité et conflictualisation.

Nous avons distingué plus haut la lutte politique de la lutte sociale, en considérant que la première, qui nous paraît caractéristique de la cité du théâtre de lutte politique, est conditionnée à une articulation entre telle cause ponctuelle et une remise en question globale, tandis que la seconde, à l'œuvre dans la cité du théâtre politique œcuménique et dans la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique, peut se satisfaire du niveau local, et ne nécessite pas la désignation d'un ennemi, pouvant se concentrer sur les victimes. Il importe de justifier à présent ce parti pris. Dans notre introduction et au cours de nos parties précédentes, nous avons déjà mentionné différentes définitions de la politique : la politique entendue comme ensemble des affaires de la Cité discutées dans et par le débat démocratique et la politique de la pitié, deux définitions actives au sein de la cité du théâtre politique œcuménique ; la politique comme vivre ensemble qui fonde la cité de refondation de la communauté politique ; tandis que la cité du théâtre postpolitique se fonde quant à elle sur un pessimisme anthropologique et politique radical qui articule donc *a contrario* la politique à

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 21.

³ André C. Drainville, « Recension de Empire », in *Politique et Sociétés*, Vol. 20, no 2-3, Montréal, 2001. Article consultable en ligne à l'adresse http://www.unites.uqam.ca/sqsp/revPolSo/vol20_2-3/vol20_no2-3_rainville.htm

⁴ *Idem.*

⁵ TINA : There is no alternative, selon la formule consacrée par Margaret Thatcher.

un espoir de changement positif. Et il semble que la cité du théâtre de lutte politique prenne pour définition le revers de cette sombre médaille, et active une définition de la politique entendue comme processus d'émancipation de l'homme et de transformation de la société. Un détour par la science politique va permettre de mieux cerner les contours de cette autre définition de la politique. Au terme de nombreux et âpres débats, et pour sortir de l'alternative entre une définition légitimiste restreinte centrée sur le champ politique institué¹ et une définition trop lâche qui dilue le politique dans le social, certains politologues élaborent aujourd'hui une définition de la politique centrée sur la notion de politisation, processus qui a lieu « quand l'individu voit dans une situation non pas le lieu d'un désaccord mais celui d'un clivage entre deux façons de voir le monde. »² Cette approche a pour fondement « un invariant anthropologique »³, l'existence du conflit dans toute société. « Il n'existe pas de société humaine sans tensions ni conflit (...) Une société ne peut exister sans des procédés de résolution des tensions, de règlement des conflits, que ces procédés soient ou non violents et coercitifs. »⁴ Quelle que soit la variété des formes d'organisation sociale (Etat ou non, démocratie ou système totalitaire...), « il n'y a pas de société sans conflit, les différences entre les sociétés tenant aux modes de résolution des conflits adoptés. »⁵ En ce sens, la politique serait définie par sa fonction, comme ce qui a pour tâche de formuler et de gérer les conflits sur le plan collectif : « le politique se repère essentiellement par sa fonction, qui est la régulation sociale, fonction elle-même née de la tension entre le conflit et l'intégration dans une société. »⁶ Dans leurs récents travaux sur les nouvelles modalités de repérage du politique, partant du principe selon lequel la référence au champ politique institutionnel ne suffit pas à ce qu'on puisse parler de politisation⁷, Florence Haegel et Sophie Duchesne distinguent deux dimensions de la politisation, d'une part le rapport aux acteurs du système politique et aux logiques qui les animent, et d'autre part la prise de position sur les lignes de partage fondamentales de la société.⁸ **Le politique est ainsi repéré en tant que processus de politisation, processus double qui suppose à la fois la conflictualisation d'une situation (le fait d'appréhender la situation comme un conflit**

¹ Voir supra, Introduction, 3, a.

² Nous nous appuyons ici sur la synthèse réalisée par Camille Hamidi dans le chapitre théorique de sa thèse. Camille Hamidi, *Les effets politiques de l'engagement associatif: le cas des associations issues de l'immigration*, Thèse de Doctorat de Science Politique, sous la direction de Nonna Mayer, Institut d'Etudes Politiques, Paris, décembre 2002. Thèse à paraître aux éditions Economica en 2008, p. 441.

³ *Ibid*, p. 439.

⁴ Jean William Lapierre cité par Pierre Braud, *Sociologie politique*, Montchrestien, 1993.

⁵ Camille Hamidi, *op. cit.*, p. 439.

⁶ Jean Leca, « Le repérage du politique », *Projet* n°71, janvier 1973, p. 11-24.

⁷ L'argument avancé tient au fait que des individus peuvent faire référence à des acteurs politiques/ partis/ institutions, de façon non politisée et qu'inversement il peut y avoir processus de politisation sans que ces lieux et acteurs institutionnels entrent en jeu.

⁸ Florence Haegel et Sophie Duchesne, « Entretiens dans la cité, ou comment la parole se politise », in « Repérages du politique », sous la direction de Florence Haegel et Sophie Duchesne, *Espaces Temps* 76/77, 2001, pp. 95-109.

opposant donc différents « camps », qu'il s'agisse de positions ou plus concrètement de groupes d'individus) et, d'autre part une « montée en généralité », expression reprise à Luc Boltanski et Laurent Thévenot ¹ par laquelle est désigné le fait qu'un locuteur dépasse le caractère individuel ou anecdotique de son récit pour conférer à son propos une portée plus générale. Pour Sophie Duchesne et Florence Haegel, il n'y a politisation que si les deux dimensions sont réunies ². Avant de voir dans quelle mesure une telle définition de la politique peut être transposée au théâtre politique, il importe donc de voir comment s'opère concrètement la prise de conscience au niveau de l'individu comme du groupe, autrement dit d'étudier l'articulation entre la lutte et la réflexion sur la lutte, le métadiscours qui articule la défense de telle cause en particulier à une lutte plus générale entre différents camps.

d. La complexe question de l'articulation de la théorie critique à la lutte politique.

La décennie 1990 correspond donc à une réorganisation de la lutte politique au sein de ce que l'on nomme de plus en plus le mouvement social, qui manifeste des modifications dans les enjeux comme dans les modalités de la lutte. Cette lutte concrète s'articule étroitement avec une reformulation du projet critique – le comité scientifique d'ATTAC et de la fondation Copernic sont ainsi composés d'éminents universitaires et intellectuels. Pour saisir les postulats de l'articulation entre les intellectuels et le mouvement social, il nous semble nécessaire de rappeler l'apport décisif de l'Ecole de Francfort dans la détermination de la posture du penseur et de l'artiste. En effet, **alors que la cité du théâtre postpolitique se fonde sur une définition du politique marquée par la rupture d'avec le projet critique de l'Ecole de Francfort – lui-même héritier critique du projet marxiste – la cité du théâtre de lutte politique s'inscrit dans la réaffirmation qu'un tel projet est à la fois nécessaire, pensable et possible, comme l'est la lutte politique.** Au-delà des spécificités propres à chacune des différentes générations et à chacun des représentants de cette Ecole, cet apport peut être considéré comme double, ainsi que le rappellent Emmanuel Regnault et Yves Sintomer dans la somme qui sans fard pose la question : *Où en est la théorie critique aujourd'hui ?* ³ Citant Horkheimer, qui caractérisait l'attitude critique par « une méfiance absolue à l'égard des normes de conduite que la vie sociale, telle qu'elle est organisée,

¹ Luc Boltanski et Laurent Thévenot *De la Justification*, nrf Gallimard, 1991.

² C. Hamidi, *op. cit.*, p. 443.

³ Emmanuel Regnault et Yves Sintomer, « Introduction », in Emmanuel Regnault et Yves Sintomer, *Où en est la théorie critique aujourd'hui ?*, Paris, La Découverte, 2003.

fournit à l'individu »¹, ils ajoutent qu'elle consiste dans une articulation des problèmes particuliers de la vie sociale à une remise en question du système global dans lequel ils prennent place.² Ainsi, **la théorie critique constitue « l'aspect intellectuel du processus d'émancipation »³ et participe au « combat pour l'avenir », partant du principe que « l'avenir que l'on veut construire est déjà vivant dans le présent ».**⁴ C'est en ce sens que la théorie critique telle qu'elle se constitue au sein de l'Ecole de Francfort à la fois réaffirme le postulat de la théorie marxiste traditionnelle d'une articulation de la philosophie et de la recherche à la lutte politique, mais rompt également avec l'orthodoxie marxiste, en ce qu'elle « abandonne [...] l'espoir, caractéristique des Lumières, d'un progrès de la raison qui se répercuterait naturellement dans l'histoire et se conçoit au contraire comme un instrument devant contribuer activement à cette rationalisation. »⁵ Cette rupture s'explique par la prise en compte des « événements de l'histoire qui semblaient infirmer le postulat d'une marche révolutionnaire vers l'émancipation »⁶, et l'apport décisif de l'Ecole de Francfort à la théorie critique tient au fait qu'elle entend « expliquer pourquoi le prolétariat, loin de réaliser sa mission historique, se trouvait toujours plus intégré à l'ordre capitaliste. »⁷ Et pour ce faire, les théoriciens de l'Ecole de Francfort éprouvent la nécessité d'une ouverture aux sciences empiriques – la psychanalyse, l'histoire et la sociologie. Certes, l'interdisciplinarité ne débouche finalement pas sur la création d'une « philosophie sociale [globale] de l'émancipation », et en ce sens le projet critique n'aboutit pas en tant que projet global et cohérent. C'est donc uniquement à partir de la critique d'objets particuliers qu'est conduite la critique sociale globale, et c'est ainsi le « renouveau d'une sociologie orientée vers la critique » qui, au cours des années 1990, participe en retour à celui du projet critique en France notamment, avec les travaux de Bourdieu (*La Misère du monde* en 1993), de Robert Castel (*Les Métamorphoses de la question sociale* en 1995), de Christophe Dejours (*Souffrance en France*, 1998) et de Luc Boltanski et Eve Chiapello (*Le Nouvel Esprit du capitalisme*, 1999). Ces travaux semblent tous hériter, explicitement ou non, de la reformulation du projet critique par Jürgen Habermas et Axel Honneth. Ces deux théoriciens de la seconde génération de l'Ecole de Francfort avaient pris acte de la faiblesse du projet critique initial, qui s'appuyait sur une philosophie de l'histoire fondée sur le progrès de la raison, et qui laissait une place exorbitante mais non justifiée au prolétariat considéré comme « incarna[tion de] l'intérêt de

¹ Max Horkheimer, *Théorie traditionnelle et théorie critique*, Paris, Gallimard, 1974, p. 38.

² Emmanuel Regnault et Yves Sintomer, *op. cit.*, p. 12.

³ M. Horkheimer, *op. cit.*, p. 49.

⁴ *Idem.*

⁵ Emmanuel Regnault et Yves Sintomer, *op. cit.*, p. 12.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

l'humanité à l'émancipation. »¹ Au contraire, J. Habermas et A. Honneth entendent « élaborer un fondement théorique alternatif » adapté au « cadre de sociétés capitalistes et de démocraties représentatives stabilisées. »² Les années 1990 coïncident donc avec un renouveau de la théorie critique et particulièrement avec un renouveau de la question de l'articulation du projet critique mené par les chercheurs avec la lutte politique. Bourdieu joue ainsi un rôle direct dans les grèves de 1995, et les travaux de Christophe Dejours, de Robert Castel, de Luc Boltanski et de Eve Chiapello, à des degrés plus divers certes, ont contribué à la réflexion et au discours des militants, mais aussi à ceux des artistes, et cette période est également marquée par une reviviscence du débat sur l'articulation entre l'art et la lutte politique, dans la tradition là encore du projet critique formulé par l'Ecole de Francfort, qui comportait un important volet esthétique.

2. L'art, composante du projet critique et de la lutte politique.

Au-delà même des options esthétiques choisies, les interrogations que posent le spectacle *Veillons et armons-nous en pensée* conçu par Jean-Louis Hourdin et François Chattot³ nous paraissent le constituer en manifeste dans lequel pourrait se reconnaître l'ensemble des artistes de la cité du théâtre de lutte politique. Ce spectacle, fondé sur un montage d'extraits du *Manifeste du Parti Communiste* de Karl Marx et Friedrich Engels, du *Messenger Hessois* de Georg Büchner et du *Manifeste* de Bertolt Brecht, pose en effet de manière explicite la question de l'actualité du projet critique marxiste comme celle de l'articulation du projet critique à l'esthétique, et nous allons voir que ces questionnements se retrouvent chez la plupart des artistes, des projets et des spectacles qui ressortissent de la cité du théâtre de lutte politique, qui tous se situent dans une logique d'appropriation transformatrice du projet critique marxiste et notamment de son volet esthétique.

a. Le volet esthétique de la théorie critique : acquis et remises en question contemporaines.

Au-delà de la position singulière d'Adorno, l'apport considérable de l'Ecole de Francfort au débat sur l'art tient à l'affirmation du principe selon lequel l'art fait partie intégrante du projet critique et donc du projet politique d'émancipation. L'art est pensé

¹ *Ibid.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 15.

³ Spectacle créé du 3 au 23 septembre 2005 au Théâtre National de Chaillot avant de tourner en province dans des lieux moins prestigieux et parfois non théâtraux.

comme révolutionnaire moins en tant qu'il contribue concrètement au changement radical du système politique et économique, qu'au sens où il constitue en lui même un projet d'émancipation de l'homme. Pour le dire autrement, l'art est pensé comme « assise mentale du politique », mais ce dernier terme prend ici le sens restrictif que lui donne J. Rancière ¹, qui définit le politique comme émancipation.² L'œuvre d'art constitue toujours un « complément du monde »³ et en ce sens un avènement. Sur ce second point demeure certes un vieux débat entre les penseurs marxistes de l'esthétique, dont attestent les réserves d'Adorno à la fois sur « l'esthétique du préapparaître » de Bloch ⁴, et sur la conception messianique de Benjamin.⁵ Toutefois, l'accord semble demeurer aujourd'hui encore sur la « puissance anticipatrice-utopique de l'art »⁶, et la théorie esthétique marxiste assimile sur ce point le « contexte aggravé du XX^e siècle »⁷, au lieu que ce dernier la remette en question :

« L'art maintient cette utopie au sein de l'irréconcilié, conscience authentique d'une époque où la possibilité réelle de l'utopie – le fait que, d'après le stade des forces productives, la terre pourrait ici et maintenant être le paradis – se conjugue au paroxysme avec la possibilité de la catastrophe totale. »⁸

Comme le formule Jean-Marc Lachaud, si l'œuvre d'art se détourne « de toute prétention prophétique et euphorique »⁹, elle n'en demeure pas moins « le seul lieu où puisse se manifester une promesse de libération » parce qu'elle seule peut « tracer les contours flous du *jusqu'alors* impensable/irreprésentable. »¹⁰ La vocation politique révolutionnaire de l'art est donc conditionnée à sa dimension esthétique. Toutefois, cette modalité première du politique dans l'art n'est pas la seule à fonctionner dans la cité du théâtre de lutte politique, et l'art (le théâtre) peut renouer des liens plus étroits avec la lutte politique, et reprendre la fonction d'arme de propagande qu'il a déjà revêtu par le passé. En ce second cas, il peut même advenir que la première modalité disparaisse, et que le théâtre renonce à – voire rejette – l'ambition d'une révolution esthétique. La référence assumée en ce cas est donc celle du « théâtre de propagande » ou « théâtre militant », et cette nouvelle instrumentalisation de l'art à des fins politiques se différencie de ses précédentes occurrences en ce que l'ennemi à changé de visage et que les modalités de la lutte ont changé, conditionnant à leur tour de nouvelles articulations entre la pratique artistique et la lutte politique.

¹ Voir supra, Partie II, chapitre 1, 3, c.

² Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Folio essais, 2004, p. 112.

³ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 28.

⁴ Jean-Marc Lachaud, *Marxisme et philosophie de l'art*, Paris, Anthropos, 1985, p. 37 et suivantes et p. 157 et suivantes.

⁵ Reiner Rochlitz, *Le Désenchantement de l'art*, Paris, Gallimard, 1992.

⁶ Jean-Marc Lachaud, « De la fonction critique de l'art aujourd'hui », *op. cit.*, p. 271.

⁷ *Idem.*

⁸ Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 51.

⁹ Jean-Marc Lachaud, « De la fonction critique de l'art aujourd'hui », *op. cit.*, p. 272.

¹⁰ *Idem.*

b. Réorganisations de l'articulation entre pratique artistique et lutte politique à l'heure de la conversion des militants en sympathisants.

i. Les différentes raisons de la réarticulation entre pratique artistique et lutte politique.

L'ancienne articulation entre la pratique artistique et la lutte politique était liée à une proximité non seulement idéologique mais en termes d'appartenance, entre les militants de formations politiques et syndicales et les artistes « organiques »¹ c'est-à-dire organiquement liés à la lutte politique non en tant qu'artistes mais en tant qu'ils appartenaient aux mêmes formations politiques. Rappelons d'ailleurs que cette appartenance n'impliquait pas nécessairement que les artistes en question fassent un théâtre ouvertement militant, puisque Jean Vilar ou Antoine Vitez à ses débuts étaient eux aussi encartés au PCF. Ce modèle a fait long feu nous l'avons vu², occasionnant de plus en plus souvent l'alternative entre la désertion pure et simple du champ politique et une prise de position paradoxale de l'artiste en tant qu'artiste, non pas au nom d'une compétence ni d'une appartenance mais d'une conscience spécifique, l'engagement se faisant non pas de l'intérieur de la lutte (en tant que « victime » subissant la situation dénoncée ou en tant que militant combattant aux côtés des victimes devenues elles-mêmes militantes par la lutte) mais du dehors, au nom d'un idéal et non d'une idéologie. C'est là le paradoxe de l'artiste engagé et plus encore de l'artiste citoyen, qui s'explique par le mouvement de dépolitisation des artistes comme du reste de la société civile, ainsi que par la dissolution du lien entre le monde artistique et le monde militant traditionnel. L'on retrouve chez les artistes engagés contemporains comme chez les nouveaux militants une tendance à l'implication personnelle forte, un engagement fondé sur la compassion, parfois physique voire sur un registre sacrificiel³. Ainsi le théâtre préoccupé de « causes », terme alors souvent préféré à celui de luttes, peut aujourd'hui s'accommoder parfaitement d'un discours apolitique voire antipolitique, centré sur une critique de la classe politique (type « tous menteurs », « tous pourris »). Christian Nouaux caractérise ainsi le théâtre d'intervention par

« une grande diversité d'objectifs, fraternité, entraide, solidarité, insertion, développement personnel, dénonciation individuelle et collective, rapprochement des marges..., mais pas de référence nette et commune à un ou des projets de changement de société comme après 1968. Et pourtant l'acte

¹ Nous transposons ici l'expression « intellectuel organique » dans la mesure où les artistes peuvent être qualifiés d'intellectuels. Voir supra, partie II, chapitre 2, 3, b.

² Voir supra, Partie II, chapitre 2, 2 et 3.

³ Voir supra, Partie II, chapitre 2, 2 et 3.

politique est présent chez chacune des troupes avec, comme supplément d'âme, une authentique attention à l'autre, à l'individu, ce que le théâtre d'intervention d'après 1968 avait tendance à négliger au profit du collectif. »¹

Chez les artistes comme chez les nouveaux militants, pointe le risque identique que succède à la tyrannie du nous celle du je, et par ailleurs que l'aspect ponctuel des coordinations et des convergences de luttes n'affaiblissent leur chances de remporter la lutte, dans des négociations basées sur le rapport de force. Le Théâtre du Levant, compagnie qui revendique l'appellation théâtre d'intervention, redoute ainsi « les actions de prise de conscience et de transformation individuelles qui n'offriront pas dans le même temps un levier pour agir collectivement sur le changement social »², raison pour laquelle cette compagnie ressent la nécessité « d'œuvrer à la consolidation de ces multiples actes théâtraux aux objectifs divers, isolés ou morcelés en fonction des publics qu'ils touchent. [Le Théâtre du Levant] voudrait les faire converger, en dehors de toute récupération politique, vers la mise à nu d'un système socio-politique structuré qui se veut le seul viable et qui devrait [...] être la seule cible de tous [les] actes théâtraux. »³ Pourtant, certains artistes de théâtre – des metteurs en scène particulièrement – assument encore aujourd'hui une proximité idéologique marquée avec la gauche non seulement en tant qu'idéal mais également en tant qu'idéologie et en tant que force politique – en témoignent le soutien de certains artistes aux représentants du Parti Socialiste⁴, ainsi que, quoique plus rarement il est vrai, la revendication d'une adhésion aux positions de l'extrême gauche et notamment du PCF, (c'est le cas d'André Benedetto ou Bernard Sobel notamment) et/ou d'une proximité avec ses représentants (le directeur du CDN d'Aubervilliers Didier Bezace n'hésite ainsi pas à afficher sa complicité politique avec le sénateur communiste Jack Ralite.) Cependant ce soutien de principe ne se traduit pas nécessairement par une articulation concrète de la pratique artistique à la lutte politique, aussi il importe d'établir une distinction entre les différentes modalités d'articulation de l'une à l'autre. Cette distinction est d'autant plus nécessaire que la diversité des modalités d'articulation entre pratique artistique et lutte politique découle de la diversité des causes défendues, et qu'elle induit des postures de l'artiste spécifiques. La première est celle du porte-parole, dans laquelle l'artiste prend la parole au nom de ceux qui ne peuvent pas le faire – il y a sur ce point une proximité évidente avec la cité du théâtre politique œcuménique⁵, à ceci près que les principes au nom desquels les causes sont défendues sont ici non

¹ « France : Un théâtre d'intervention nouveau », Christian Nouaux, in *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 67.

² *Ibid*, p. 72.

³ *Idem*.

⁴ Ariane Mnouchkine et Patrice Chéreau ont ainsi soutenu la candidature de Ségolène Royal à l'élection présidentielle de 2007.

⁵ Voir *supra*, partie II, chapitre 1, 3, c et chapitre 2, 1, a.

seulement moraux mais politiques et plus précisément politiquement clivés, comme nous le verrons concrètement dans le chapitre suivant. La seconde posture est liée à la défense d'une cause spécifique, celle du service public, défense de l'exception culturelle et de l'idée que tous les domaines d'activité – et particulièrement celui de la culture – ne sauraient être appréhendés sur le mode des secteurs marchands. Cette lutte est certes fondée sur la base de revendications catégorielles, mais les artistes entendent également se faire les porte-parole de la défense du service public à l'heure où le modèle marchand tend à remettre en question les fondements du modèle républicain – et l'on note sur ce point une proximité avec la cité du théâtre politique œcuménique et plus encore avec la cité de refondation de la communauté politique.

Mais de plus en plus, toute une frange du monde du théâtre se lie aux causes politiques sur une base renouvelée, qui est celle d'une proximité dans la revendication mais aussi dans la condition : l'artiste n'est en ce cas plus (uniquement) porte-parole, il fait partie de ceux qui sont directement concernés par la lutte. Le conflit des intermittents en 2003 peut ainsi être analysé à la fois en tant que lutte catégorielle, et comme lutte précise qui s'articule à une lutte plus globale portant sur les évolutions du monde du travail. La preuve en est que les intermittents rebaptisés « interluttants » se sont fédérés au sein de la « Coordination des intermittents et précaires d'Ile de France » (cip-idf). Et la compagnie Jolie Môme, l'un des piliers de la contestation, présente la lutte des intermittents comme l'un des exemples de la lutte contre « l'avidité patronale »¹, et précise que les intermittents sont par leur lutte « solidaires de tous les précaires, des travailleurs du privé comme du secteur public, des travailleurs sans travail, sans papiers! »² Cela dit, une importante différence est à noter entre les « artistes précaires »³ et le reste des travailleurs précaires, qui tient au fait que les premiers définissent leur métier non seulement comme une condition professionnelle et sociale, mais comme une condition existentielle : l'artiste vit pour l'art indépendamment du fait qu'il vit de l'art – et quand bien même il en vit mal – c'est avant tout le « revenu psychologique »⁴ qui explique le choix des professions artistiques.

¹ Jolie Môme, « Les intermittents du spectacle en lutte », texte du site de la compagnie, consultable en ligne à l'adresse :

<http://www.cie-joliemome.org/cadres.html>

² *Idem.*

³ Nous transposons l'expression « intellos précaires » car les deux métiers sont extrêmement proches au regard de ces enjeux : les professions intellectuelles, comme les professions artistiques, parce qu'elles impliquent un travail créatif et épanouissant pour celui qui l'accomplit, se vivent comme des vocations emplissant de sens tous les aspects de l'existence, plus que de simples métiers. Voir Anne Rambach et Marine Rambach, *Les Intellos précaires*, Paris, Fayard, 2001.

⁴ Julie Jaffee Nagel, « Identity and career choice in music », in *Journal of Cultural Economics*, vol. 12, n°2, Décembre 1988, pp. 67-76.

Cette articulation singulière du particulier (le système d'intermittence) au général (les évolutions actuelles du monde du travail) s'explique par le fait que ce que l'on nomme l'emploi culturel fait à la fois figure d'exception au système de gestion néolibéral du monde du travail, en tant qu'il s'appuie sur l'idée que la culture n'est pas une marchandise et se fonde sur la notion de service public, et figure de « laboratoire de la flexibilité »¹ et des « métamorphoses du capitalisme »², par le biais de l'intermittence précisément. Cette relation ambivalente des arts et de l'économie capitaliste, à la fois contre-modèle et modèle, a été théorisée par Pierre-Michel Menger dans son *Portrait de l'artiste en travailleur*. Le caractère « extra-économique »³ de l'activité artistique, qui en fait le modèle du travail libre théorisé par Marx, ainsi que le rejet corollaire des valeurs bourgeoises qui tend depuis le XIX^e siècle à faire de l'art un « agent de la protestation contre le capitalisme »⁴ par principe, s'accommodent pourtant aujourd'hui d'un fonctionnement qui met à l'honneur les principes de flexibilité et de précarité. Pierre-Michel Menger réinvestit sur ce point les travaux de Eve Chiapello et de Luc Boltanski qui démontrent que le nouvel esprit capitalisme, parce qu'il ne peut s'appuyer sur la contrainte des travailleurs non plus que sur leur unique intérêt économique réel, les mobilise en recourant à des valeurs – fondatrices de ce nouvel esprit du capitalisme – qui sont précisément empruntées au « travail expressif, telles les valeurs d'engagement, d'accomplissement de soi, d'identification personnelle à l'activité et à la performance »⁵, tandis que, réciproquement, le travail artistique, pourtant dans son principe hostile au capitalisme, fonctionne concrètement comme son avant-garde. La mobilisation des intermittents du spectacle prend donc sa source dans des raisons multiples et en partie contradictoires – la dégradation des conditions de rémunération, la menace sur la pérennité du système de l'intermittence, et en même temps la critique, à travers cet exemple, du mode de gestion néolibéral caractérisé par l'externalisation des coûts pour les employeurs (grâce aux caisses 8 et 10 de l'assurance chômage), la disparition des solidarités entre des travailleurs isolés et en compétition permanente, la précarité et l'intermittence de l'emploi qui s'accompagne d'une grande exigence de disponibilité, d'implication par à coup, et l'importance croissante des logiques de réseaux – système que Luc Boltanski et Eve Chiapello décrivent comme la nouvelle « cité par projet ». ⁶ Enfin, le mouvement des intermittents constitue un important noyau de réarticulation entre la pratique artistique et la lutte politique au sein du mouvement social non seulement en termes de causes mais également dans ses modalités de contestation.

¹ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, La République des idées, 2004, p. 61.

² C'est le sous-titre de l'ouvrage de Pierre-Michel Menger.

³ Pierre-Michel Menger, *op. cit.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁶ Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, p. 154 et suivantes.

ii. Les modalités contemporaines de l'articulation directe entre pratique artistique et lutte politique.

Le mouvement des intermittents a été salué par nombre d'observateurs comme la marque d'« un activisme de gauche régénéré, mobile, en alerte » recourant à un « type de contestation, ludique et inventive »¹. La pléthore d'actions mettant l'accent sur la dimension festive et créative de la lutte situe le mouvement des intermittents dans la lignée de la démarche des Situationnistes qui avaient voulu, rappelons-le, faire de Mai 68 un happening géant. Les « manifs de droite » ont précisément été inventées en 2003 par des interluttants que leur métier pousse à appréhender la contestation politique aussi comme un acte de création indissolublement politique et esthétique. L'idée du collectif artistique « Restons vivants », reprise dans la « charte de bonne conduite d'une manif de droite »², consiste à inverser le principe habituel selon lequel les manifestations sont de gauche. Vêtus de manière très classique (jupes obligatoires pour les femmes), les manifestants très organisés, peu nombreux et encadré par le service d'ordre SDF (pour Skins de France) défilent en lançant des slogans de soutien à l'idéologie dominante : « Plus de répression, moins de prévention ! », « moins de fonctionnaires, plus de milliardaires ! », « le droit du travail, c'est pour la racaille ! », « lacrymo, même pas mal, envoyez le napalm ! », « Monsieur Fillon, tenez bon ! », « plus de karaoké avec Gilbert Montagné », et bien sûr le fameux « faites des enfants, pas des intermittents ! » L'ensemble de la manifestation est donc régi par un principe d'ironie qui permet à la fois de fédérer par le rire, et de fédérer autour d'un contre-modèle plus facile à déterminer de nos jours qu'un modèle alternatif véritable. La dimension créative ludique de la manifestation est donc en elle-même porteuse de son sens politique. Au-delà des interluttants, et au-delà de la cause de l'intermittence, l'ensemble du mouvement social tel qu'il se coalise au fil des années 1990 est marqué par ce souci d'une lutte festive, parfois corollaire d'une certaine labilité idéologique des artistes, parfois fruit du sentiment des militants qu'une action politique sans dimension esthétique est moins mobilisatrice. Ce souci anime donc à la fois le travail au long court d'artistes, comme en témoigne l'exemple de la BAC (Brigade Activiste des Clowns). Cette compagnie basée à Paris est liée à d'autres compagnies étrangères qui fonctionnent sur le même principe (le Bataillon belge, le CIRCA en Angleterre, l'Armée Danoise ou encore le Brouhaha québécois.) Parmi ses nombreuses actions, la BAC est notamment intervenue le 07 février 2006 dans le cadre d'une manifestation réelle rebaptisée par la compagnie « Manifestation pour le contrat nouvelle

¹ Bruno Masi, « Les intermittents : une bombe à retardement », *Télérama* n°3001, 21 juillet 2007.

² Disponible sur le site des Manifs de droite, à l'adresse :

http://a360.typepad.com/manifsdedroite/manifestons_mais_pas_nimporte_comment_1/index.html

débauche », comme elle l'explique dans un de ses communiqués intitulé « 10 clowns d'après la police, 10 000 policiers d'après les clowns :

« Après avoir unitairement participé à la promotion unitaire du contrat nouvelle débauche en avant-première le 04 octobre dernier, la BAC a pu de nouveau faire la démonstration de sa flexibilité grâce à « Dislocation à domicile – Technique dernier cri » à bord du FlexiFormator,.. Sous une formule résolument progressiste, « l'Esclavage forme la jeunesse », la BAC a tenu à rappeler le rôle civilisateur de l'esclavage positif. Nous croyons que le gouvernement peut aller plus loin dans sa mission civilisatrice concurrentielle. En effet 250 millions d'enfants dans le monde s'emploient jour et nuit à satisfaire nos besoins impérieux alors qu'on pourrait former des « esclaves français » très performants. Il reste des parts de marché à conquérir, il est grand temps de suivre l'exemple des nations avancées en proclamant la « Sociale Concurrence » valeur universelle, et en inculquant à notre jeunesse la fierté du dévouement servile pour ses dirigeants. Ayant parcouru le cortège dans les 4 sens pour que tout un chacun puisse également et unitairement tester une flexibilité débauchée, dislocalisée et renouvelée, la BAC a supervisé l'érection des premières barricades avant de rentrer peaufiner sa machine. A l'heure qu'il est la Révolution n'est plus qu'une question de formalités. La BAC will be back. »¹

Les armes de la BAC sont d'autant plus efficaces que le comique permet de s'allier la majorité de la foule, tandis que l'ironie permet de tourner en ridicule l'adversaire (en l'occurrence le CPE et l'idéologie libérale dont il émane) sans avoir besoin d'argumenter ce qui serait plus difficile à faire et moins frappant dans le cadre d'une manifestation. L'assertion selon laquelle « la révolution n'est plus qu'une question de formalités » est emblématique de la labilité idéologique que permet de maintenir le jeu permanent sur le double sens. L'affirmation est ironique à la fois au sens où la Révolution qu'elle annonce est une révolution de droite libérale, mais aussi au sens où la majuscule suggère évidemment la référence au Grand Soir, et constate donc implicitement qu'il n'est pas pour demain – peut-être aussi d'ailleurs parce que les lendemains d'hier ont sérieusement déchanté. Si dans ce cas précis l'action est directement au service d'une cause politique (le retrait du CPE) et si le communiqué peut se comprendre comme une réflexion ludique mais réelle sur l'état des forces idéologiques en présence et sur la possibilité d'une révolution émancipatrice, les actions de la BAC tiennent parfois plus de la blague de potache que de l'action politique au service d'un propos militant très construit, précisément parce que la créativité ludique prime sur la précision du propos idéologique et des (pro)positions politiques. C'est donc dans et par leur articulation à un mouvement politique en tant que tel (comme la lutte contre le CPE) que les actions de la BAC prennent toute leur ampleur de contestation politique.

¹ Source :
<http://www.brigadedescloons.org>

Le souci d'une action politique esthétisée anime réciproquement les groupes militants, notamment les groupes gays et lesbiens ¹, et il est de manière générale présent chez la plupart des organisateurs de manifestations politiques, comme l'atteste le développement des « manifestifs ». Ce mot-valise, employé surtout au Québec et de plus en plus repris par les militants français, désigne des rassemblements qui mêlent mobilisation politique et rassemblement festif et artistique, qu'ils soient le fait de partis politiques, d'associations issues de la société civile ou d'artistes, ou encore d'une collaboration entre eux. Cette modalité de la lutte a partie liée avec la labilité contemporaine de l'idéologie de gauche, que l'on estime que les manifestifs permettent de l'occulter ou au contraire qu'ils participent à renforcer le phénomène. Mais on peut également considérer à l'inverse que cette modalité de lutte permet de combiner différentes fonctions qui rendent la mobilisation plus efficace. Le recours à la fête fédère et redonne du courage à ceux qui sont déjà acquis à la cause. Il permet également d'attirer des nouveaux venus et de sensibiliser voire de convertir à la cause y compris des individus qui seraient a priori rétifs aux rassemblements militants, que les interventions plus classiques (conférences) vont par ailleurs permettre de convaincre. Les deux tactiques, complémentaires l'une de l'autre, permettent ainsi de vitaliser la contestation à la fois qualitativement et quantitativement. Et la pratique artistique, notamment la musique et le théâtre, jouent un rôle de choix dans ce type de démarche, et en ce sens l'on peut considérer que la *Fête de l'Humanité* fait partie des manifestifs tout autant que le festival *Label Rouge* créé par la Compagnie Jolie Môme. ² Cette dernière mérite d'ailleurs une attention particulière du fait de l'inscription dans la durée de son engagement, des orientations idéologiques de cet engagement, et de ses modalités, qui font des spectacles et des participations plus directes aux manifestations politiques deux modalités complémentaires d'une pratique indissolublement artistique et politique.

¹ Olivier Neveux cite ainsi l'exemple d'une action des Panthères Roses, groupe de « pédégouines énervés contre l'ordre moral », à l'occasion de la Journée mondiale contre l'homophobie le 17 mai 2005 qui reprend le principe du théâtre invisible d'Augusto Boal : dans la rue, un couple gay qui s'embrasse est pris à partie par un passant, puis par un autre qui défend le premier agresseur. Tous sont en réalité des comédiens qui jouent la scène, dont l'enjeu est de tester les réactions des passants véritables. Olivier Neveux, *Théâtres en lutte*, Paris, La Découverte, 2007, pp. 217-218.

² Festival annuel qui se déroule au mois de juillet à Saint Amand Roche Savine. Ce festival, sponsorisé par le magazine *Cassandra*, met à l'honneur le théâtre et la chanson en invitant d'autres compagnies et groupes, mais laisse également une large place aux débats politiques proprement dits.

c. Jolie Môme ou la pluralité des statuts du spectacle au sein de la lutte politique.

Jolie Môme, qui tient autant de la compagnie de théâtre que du groupe de musique, nous paraît emblématique de cette articulation de la lutte politique à la pratique artistique. Le fonctionnement interne du collectif créé en 1983, qui repose sur l'absence de hiérarchie et l'égalité des rémunérations, se veut en lui-même un acte militant. Le choix des lieux de la compagnie, à Gennevilliers dans un premier temps puis, à partir de 2004, à Saint-Denis, dans un lieu confié par la municipalité, La Belle Etoile, de même que le souci d'interaction avec un quartier situé dans une zone urbaine défavorisée, ainsi que la pratique d'ateliers avec des amateurs, pourraient apparenter la démarche de la compagnie à celles évoquées dans la cité du théâtre de refondation de la communauté théâtrale et politique. Toutefois, la différence radicale tient à l'implication directe dans la lutte politique d'artistes qui se disent en proie à une « légitime colère »¹ et à l'explicitation des enjeux politiques de la lutte d'une compagnie qui « aime le socialisme, le socialisme de Jaurès, l'anarchisme des Communards, le communisme de Guévara mais [...] se méfie d'eux car se sont des politiques [...] [qui] aiment trop le pouvoir »² et, soucieuse de rester « indépendante », « se réfère plutôt à Hugo, Léo Ferré et Bertolt Brecht. »³ Le discours de la compagnie témoigne bien d'une défiance à l'égard de la classe politique, mais elle n'équivaut pas à un rejet de l'action politique ni même de toute forme d'appartenance à une organisation politique. Certains des membres de Jolie Môme militent à la CGT, et leur implication dans le mouvement social est pour tous indissociable de leur pratique artistique. La compagnie participe concrètement aux luttes politiques qui ont émaillé les dernières décennies, de la lutte des intermittents (dès 1992 puis en 2003) à la lutte contre le CPE en passant par les grandes grèves de 1995. Les membres de la compagnie manifestent et manifètent, créant des chansons spécialement dédiées à la lutte du moment (la chanson « Mac Do, Mac Strike ») fut – à son échelle – l'un des succès de l'année 2003 parmi les militants de la gauche altermondialiste. Les chansons sont entonnées au cours des manifestations, elles sont également vendues sur CD, et animent enfin les cabarets dédiés à des causes ponctuelles, qui avec le Festival estival annuel Label Rouge constituent l'une des marques de fabrique de la compagnie autant que sa modalité privilégiée de lutte. La pratique des cabarets a commencé avec le *Cabaret d'urgence contre*

¹ C'est le titre du quatrième CD de Jolie Môme, sorti en 2003 au moment du « conflit des intermittents. »

² Michel Roger, édito « 10 ans d'existence », site de la compagnie Jolie Môme, consultable en ligne à l'adresse : <http://www.cie-joliemome.org/cadres.html>

Le site de la compagnie, outre qu'il annonce les différents événements artistiques conçus par la compagnie, est lui aussi conçu comme un véritable instrument de lutte, et fournit des données ayant directement trait à l'information et à l'action militante, ainsi que liens vers des sites militants pour les différentes causes dans lesquelles la compagnie s'implique.

³ Même source.

la guerre le 28 octobre 2001 à la Cartoucherie de Vincennes, suivi du *Cabaret Mac Grève* le 25 novembre 2001 près du métro Strasbourg Saint-Denis, et du *Cabaret d'urgence pour la Palestine* le 17 avril 2005 à Saint Denis. A chaque fois, le principe est celui d'une alternance entre interventions artistiques et prises de paroles d'intervenants. Ainsi le *Cabaret pour la Palestine* fut organisé en partenariat avec Droits Devants et avec le collectif Paix Palestine Israël de Saint Denis, et la compagnie Jolie Môme avait invité différents spécialistes de la question (journalistes, chercheurs, militants et dirigeants associatifs).¹ Parfois l'alternance se fait sous la forme de deux parties successives, et le cabaret Mac Grève débutait ainsi par l'intégrale du spectacle de Jolie Môme *La Crosse en l'air*, construit autour des textes de Jacques Prévert, avant que les artistes ne cèdent la place aux grévistes et aux représentants associatifs. Mais l'alternance entre les deux types de parole est souvent plus rapide, incitant Jolie Môme à collaborer avec d'autres compagnies de théâtre ainsi qu'avec d'autres groupes de musique. La modalité première d'articulation entre la pratique artistique et l'action politique est donc l'implication directe dans la lutte et en ce cas l'artiste est un militant comme les autres, qui lutte avec les autres, mais qui utilise cependant une arme spécifique : l'art. Les spectacles de la compagnie sont joués nous venons de le voir au sein de manifestations politiques, et réciproquement le festival Label Rouge s'ouvre aux débats politiques proprement dits. Toutefois, les spectacles peuvent également être joués de manière autonome, comme c'est le cas de *Spartacus* :

Deux mil soixante douze années
Avant ce jour où deux avions,
A New York, se sont écrasés
Détruisant deux tours en béton
Et qu'on oublie brutalement
Devant l'horreur télévisée
Que la guerre était déclarée
Depuis longtemps, sournoisement
Le monde était, en ce temps-là,
Entièrement, tout à fait plat.
Un empire régnait sur l' homme
Son nom, vous le savez, c'est : Rome...

71 ans avant JC, tout est calme, le soleil brille ce matin. L'ordre est revenu à Rome. L'armée d'esclaves menée par le gladiateur Spartacus est anéantie. L'empire sort grandi de cette victoire ; c'en est fini de la

¹ Aline Pailler (journaliste), Gabriel Mouesca (Observatoire international des prisons), Mahmoud Zihad (syndicaliste palestinien en duple de Ramallah), Denis Sieffert (Redacteur en chef de Politis), Liliane Cordova (l'Union des Juifs de France pour la Paix - UJFP) ; Jean-Claude Amara (Droits Devant!!) ainsi que des représentants du Mouvement de l'Immigration et des Banlieues (MIB), des Campagnes Civiles Internationales pour la Protection du Peuple Palestinien, collectif Ne Laissons Pas faire (NLPP), collectif Solidaires du Peuple Basque En Lutte, GUPS (étudiants Palestiniens) ainsi qu'un Refuznik Israélien, Mouloud Aounit (MRAP) et Bernard Ravenel (AFPS).

terreur. Nos jeunes et insoucians amis : Claudia, Helena et Caius sont en route pour Capoue afin de profiter de la paix retrouvée. La voie Appienne est jonchée des 4672 croix sur lesquelles ont été crucifiés les révoltés pris vivants mais elle est aussi l'occasion de rencontres édifiantes sur la société romaine. Un mendiant, un négociant, un grand politicien, un philosophe et le général qui a écrasé Spartacus sont de ces rencontres. Et ceux que l'on ne rencontre jamais, que l'on ne voit pas : les esclaves sont bien présents. Partout. A chaque instant. A toutes les tâches. Et si chacun se veut certain qu'ils ont été définitivement soumis, une phrase hante les esprits : "Je reviendrai et je serai des millions..." »¹

Ce spectacle créé en 2002 au théâtre de l'Épée de bois à la Cartoucherie et repris du 25 mars au 16 avril 2006, a été joué dans le cadre du festival Label Rouge, et en ce sens sa fonction politique tient pour partie à son intégration à des événements non seulement artistiques mais aussi politiques. Mais l'intégration du spectacle à ce type d'événement tient réciproquement à son contenu politique intrinsèque, et des organisations comme ATTAC incitent à aller voir ce spectacle y compris lorsqu'il est joué de manière autonome par la compagnie :

« 1h40 de théâtre et de musique, une mise en scène et en octosyllabes des rapports entre maîtres du monde et esclaves... L'Empire édifié par Rome comme préfiguration des rapports nord-sud d'aujourd'hui ? Librement inspirée d'Howard Fast ou d'Astérix, la réponse proposée par la compagnie Jolie Môme se trouve dans ce spectacle d'actualité antique. »²

C'est donc en tant qu'il procède à une interprétation de l'histoire passée, et combine donc information et prise de position politique, que le spectacle est signalé par la revue en ligne d'ATTAC-France, aux côtés d'informations et de mobilisations politiques. Outre cette dimension informative et partisane, le spectacle présente en outre une dimension métadiscursive, qui ne porte pas sur l'art (à la différence du trait caractéristique de nombre de spectacles de la cité du théâtre postpolitique) mais sur la lutte politique, puisque « l'idée de base »³ du spectacle, « qui s'inscrit dans un "cycle" »⁴ auxquels appartenaient déjà *Barricade* (sur la Commune de Paris), *La Crosse en l'air* (de Jacques Prévert) et plusieurs pièces de Brecht, est « la légitime et nécessaire rébellion. »⁵ Le rappel historique des luttes passées est donc directement destiné à combattre la « triste aptitude »⁶ de « l'humain [...] à oublier le passé, à ne rien apprendre de l'histoire et à reconduire sans cesse les mêmes

¹ Présentation du spectacle Spartacus, consultable en ligne à l'adresse : <http://www.cie-joliemome.org/cadres.html>

² Grain de Sable n°544 - 15 mars 2006, article consultable en ligne à l'adresse : <http://www.france.attac.org/spip.php?rubrique999>

³ Nolwenn Mathieu, « Un théâtre militant », *Rouge* n°1993, 21 novembre 2002.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ Céline Musseau, « Les damnés de la terre », *Sud-Ouest*, 17 mai 2003.

schémas, fussent ils catastrophiques, d'un siècle sur l'autre, voire d'un millénaire à l'autre. »¹ Combattant le fatalisme comme l'idée que la lutte serait aujourd'hui impossible, *Je reviendrai et je serai des millions* rappelle que la lutte n'a jamais été facile du fait du rapport entre les forces d'émancipation et leurs oppresseurs, qu'il s'agisse des impérialistes ou des capitalistes, et qu'elle est d'autant plus nécessaire, aujourd'hui comme hier. Par sa volonté d'articuler pratique artistique et lutte politique, comme par son souci de s'inscrire dans une histoire des luttes, la Compagnie Jolie Môme, qui a pour logo l'affiche de Lili Brik réalisée par le photographe soviétique Rotchenko, atteste d'une conception du théâtre d'intervention comme héritier sans complexe du théâtre d'agit-prop considéré non pas, comme c'est souvent le cas, comme une inféodation politiquement coupable et artistiquement aliénante aux partis politiques extrémistes – la compagnie prend d'ailleurs pour modèle le Groupe Octobre et non pas les Blouses Bleues soviétiques – mais en tant que pratique qui conçoit l'art et la lutte politique comme étant consubstantiellement liées.

d. Du théâtre d'agit-prop/théâtre militant/théâtre d'intervention au théâtre de lutte politique.

i. Pourquoi les terminologies théâtre d'agit-prop, théâtre d'intervention et théâtre militant sont impropres pour décrire la réalité du théâtre de lutte politique aujourd'hui.

Nous avons précédemment expliqué² que la terminologie « théâtre d'intervention » peut renvoyer à deux réalités très distinctes – raison pour laquelle elle nous paraît à la fois intéressante à analyser et inutilisable pour notre catégorisation en cités – parce que le terme « intervention » lui-même peut s'entendre de deux façons : soit dans un sens médical (acception active aujourd'hui dans la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique), soit en un sens militaire. Dans cette seconde acception, qui a permis de décrire les pratiques nées autour de 1968³, le théâtre d'intervention se situe dans la filiation explicite du théâtre d'agit-prop, avec plusieurs différences qui tiennent à la nature des luttes dans lesquelles les troupes de théâtre s'engagent (la décolonisation, le féminisme...) ; à la nature des organisations politiques et syndicales auxquelles ces troupes sont liées (le PCF et la CGT cèdent du terrain au MLF et aux gauchistes) ; et enfin à la nature du lien entre les troupes de théâtre et ces organisations, plus lâche que dans le cas du théâtre d'agit-prop.

¹ *Idem.*

² Voir supra, Introduction, 2, c. et Partie III, chapitre 2, 2, d. i.

³ Voir Jonny Ebstein et Philippe Ivernel, (textes réunis et présentés par), *Le théâtre d'intervention depuis 1968 : Etudes et témoignages*, Deux Tomes, Lausanne, L'Age d'homme, 1983.

L'expression « théâtre d'agit-prop », née dans le contexte de la lutte révolutionnaire russe, correspond à la définition donnée par Lénine de l'agitation-propagande, et établit donc explicitement le théâtre comme un moyen parmi d'autres de propagande politique et plus exactement de propagande révolutionnaire. Cela induit des spécificités esthétiques, l'agitation suscitant des formes polémiques courtes et marquantes (agitki), soucieuses de provoquer l'adhésion et le rejet tandis que le travail de propagande implique des œuvres plus amples et construites de façon à éduquer le spectateur. De même sont induites des relations privilégiées entre les artistes professionnels et les ouvriers militants, sur la base d'une proximité idéologique voire d'une identité d'appartenance partisane. Le statut de l'agit-prop et du théâtre d'agit-prop dépendent donc très étroitement de la situation politique du pays dans lequel ils prennent place au regard de l'avènement de la Cité révolutionnaire : en pays non révolutionnaire, l'agit-prop et le théâtre d'agit-prop constituent une force subversive qui met en cause le pouvoir en place, lutte contre la désinformation à laquelle se livre ce régime, et lutte pour l'avènement de la Révolution, en pays socialiste, l'agit-prop se fait « propagande d'intégration », c'est-à-dire propagande d'Etat. Mais l'histoire du théâtre d'agit-prop en Union Soviétique ¹ montre qu'une fois que les Révolutionnaires ont pris le pouvoir, l'agit-prop et le théâtre d'agit-prop ont progressivement disparu en tant que tels, pour des raisons qui tiennent au durcissement du régime sous Staline à partir de 1932. Comme les Soviets, les troupes auto-actives ont été dissoutes ou récupérées pour devenir un théâtre de propagande officielle du régime strictement et hiérarchiquement encadré par le Parti. Et cette disparition des troupes en tant que telles s'est accompagnée d'un rejet de l'esthétique spécifique du théâtre d'agit-prop, à laquelle va être préférée désormais comme dans tous les arts le réalisme socialiste. Le théâtre de lutte politique en France depuis 1989, bien qu'il se situe en pays capitaliste, semble avoir tiré la leçon de cette histoire du théâtre d'agit-prop soviétique – raison pour laquelle l'expression « théâtre d'agit-prop » est donc à la fois pertinente en tant que référence fondamentale, et invalide en tant que telle pour caractériser notre quatrième cité, parce qu'elle est historiquement, géographiquement, formellement et idéologiquement datée, et parce qu'elle privilégie une inféodation radicale de l'art et de l'artiste à une appartenance partisane et donc à un discours extérieur. **Si les anciennes fonctions de désinformation et de lutte contre tel ou tel élément de la politique du régime capitaliste sont toujours (et plus que jamais) d'actualité dans le théâtre de lutte politique, ce dernier ne fait pas toujours référence à l'avènement d'une révolution ni même référence à la nécessité d'une telle révolution, non plus qu'il ne fait nécessairement**

¹ Voir Jean-Pierre Morel, « Les phases historiques de l'agit-prop soviétique », in Collectif de travail de l'équipe « Théâtre Moderne » du GR 27 du CNRS, responsable Denis Bablet *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, quatre tomes, Collection Théâtre Années Vingt dirigée par Marie-louise et Denis Bablet, séries « Ecrits théoriques » et « pièces », Lausanne, La Cité-l'Age d'Homme, 1977-1978, pp. 31-48.

référence à l'idéologie socialiste et, s'ils en sont souvent idéologiquement proches, les artistes ne revendiquent que rarement leur appartenance aux partis politiques, syndicats et organisations d'extrême-gauche. C'est pour cette raison que nous préférons parler de théâtre de lutte politique plutôt que de théâtre d'agit-prop, et c'est pour la même raison que l'expression « théâtre militant »¹, si elle recouvre un champ idéologique, géographique et temporel plus large, nous paraît encore trop restrictive pour qualifier le théâtre français de notre période.

Le « théâtre militant » a été conceptualisé par O. Neveux dans sa thèse, qui porte sur le théâtre militant en France de 1966 à 1979² et s'intéresse plus spécifiquement au « théâtre rouge teinté de noir. »³ Partant d'une définition étymologique du terme militant qui concilie un sens militaire, un sens religieux et un sens juridique⁴, O. Neveux articule le théâtre militant à la fois à l'idée d'un combat, à l'idée d'une foi qui inspire et nourrit ce combat et à l'idée d'un témoignage en faveur d'une cause, ce qui suppose qu'elle a des ennemis – en ce sens le théâtre militant est donc celui qui prend parti et agit pour une cause et contre ses ennemis. Mais le militant ne se définit pas uniquement comme celui qui agit au sein d'une lutte, il est celui qui agit au sein d'une organisation politique, partisane ou syndicale. Et c'est sur ce point que la définition du théâtre militant par O. Neveux fournit matière à discussion. En effet, O. Neveux s'appuie sur une autre définition de dictionnaire qui distingue deux acceptions : le militant « peut être tout à la fois celui "qui cherche par l'action à faire triompher ses idées, ses opinions ; qui défend activement une cause, une personne" ⁵, mais aussi, de façon plus restrictive, celui qui "milite dans une organisation, un parti, un syndicat"⁶ »⁷ Pour O. Neveux coexistent deux modes d'être du militantisme, qui inclut à la fois la figure de l'adhérent actif d'une organisation partisane et l'individu qui adhère à une cause et agit au sein d'une lutte tout en restant à l'écart ou à la périphérie des structures partisans. Cette ouverture du champ du militantisme nous paraît intéressante, mais elle est toujours trop restrictive pour permettre de décrire les pratiques théâtrales et politiques des artistes de notre période qui se trouvent parfois totalement éloignés de la participation directe aux luttes comme aux structures. Notons d'ailleurs que si Olivier Neveux a conceptualisé l'expression « théâtre militant » dans sa thèse consacrée au théâtre militant de 1966 à 1979,

¹ Olivier Neveux, *Théâtres en lutte*, Paris, la Découverte, 2007.

² Olivier Neveux, *Esthétiques et dramaturgies du théâtre militant. L'exemple du théâtre militant en France de 1966 à 1979*, thèse sous la direction de Christian Biet, Université Paris X, 2003.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ Alain Rey, « Militer », *Dictionnaire historique de la langue française, Tome 2 (M-Z), Dictionnaire Le Robert*, 1992, p. 1244.

⁵ *Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle*, Tome onzième (Lot-Natalité), Paris, Edition Gallimard-CNRS, 1985, p. 821.

⁶ *Idem.*

⁷ Olivier Neveux, *Esthétiques et dramaturgies du théâtre militant, op. cit.*, p. 18

le livre qu'il en a tiré, parce qu'il élargit considérablement la période d'étude, manifeste une certaine gêne dans l'emploi de l'expression, dont témoigne le décalage entre le titre et le sous-titre – *Théâtres en lutte. Pour une histoire du théâtre militant de 1966 à aujourd'hui* – ainsi que la détermination non seulement historique mais terminologique de son champ d'étude :

« Ce théâtre s'inscrit ici, dans les luttes émancipatrices (dans les multiples déclinaisons qu'une telle formule suggère). Au temps des "années rouges" : luttes révolutionnaires, ou, du moins, issues de la "gauche radicale". Aujourd'hui, pour certains, luttes toujours révolutionnaires ; pour d'autres, plus nombreuses, contestataires – liées aux mouvements extraparlimentaires. Ce "théâtre qui milite" est, quoi qu'il en soit, *organiquement* lié aux luttes. Il en émerge, tributaire des conjonctures historiques. Il est l'un des auxiliaires, l'un des instruments ou l'un des moments d'un combat. »¹

Il nous semble que les exemples cités par O. Neveux pour la période postérieure aux années 1980 (les spectacles de Jolie Môme², ceux d'André Benedetto³ mais aussi *501 Blues*, *Mords la Main qui te nourrit*⁴, *Les Yeux rouges*⁵, *Rwanda 94*⁶, *La Historia de Ronald, el payso de Mac Donald*⁷), ne sont pas toujours « *organiquement* lié aux luttes », et encore moins aux organisations militantes, et nous verrons dans notre étude de certains de ces spectacle au chapitre suivant que ce sont bien plutôt la cause politique et la parenté idéologique qui font le lien entre les artistes et les militants, voire entre les artistes et les luttes. Mais notre réserve chronologique est également une réserve conceptuelle. En effet, dans sa thèse, après avoir ouvert la définition du militant, O. Neveux la restreint en convoquant la distinction faite par Daniel Bensaïd entre le militant et le sympathisant. Ce maître de conférences de philosophie à Paris VIII et militant de la LCR, auteur entre autres de *Marx l'intempestif* et de *Résistances*, construit en effet la figure du militant contre celle du sympathisant, de l'intellectuel, écrivain, ou artiste « engagé », et il rejette précisément cette seconde figure au motif que l'on ne sait jamais jusqu'où ira cet allié de l'extérieur, marqué par son extériorité ontologique, qui ne s'inscrit dans la lutte et dans l'organisation politique que de manière ponctuelle, et au nom d'une distance critique liée à un non-engagement durable et au primat de l'individu. Le compagnon de route peut à tout moment en prendre une autre, bifurquer ou rebrousser chemin, au gré de l'humeur et des rencontres, et à l'inverse le militant est l'homme de l'intérieur, non pas un allié mais une partie du groupe qui combat, qui a des comptes à rendre, que ce soit en termes de propos ou d'efficacité des actions. L'artiste engagé est celui

¹Olivier Neveux, *Théâtres en lutte*, op. cit., p. 11.

²*Ibid.*, p. 221.

³*Ibid.*, p. 220.

⁴*Ibid.*, p. 216.

⁵*Ibid.*, p. 221.

⁶*Ibid.*, pp. 222-228.

⁷*Ibid.*, pp. 228-229.

qui se définit avant tout comme artiste et va décider ponctuellement, de manière secondaire, de s'impliquer dans telle ou telle lutte, de se mettre au service de telle ou telle cause, et à l'inverse, l'artiste militant, comme « l'intellectuel organique »¹, sera celui qui se définit avant tout comme militant et qui milite avec ses outils propres. Il se situe d'emblée dans une instrumentalisation de son art, parce que celui-ci est pensé pour lui non comme une fin mais comme un moyen. Ce sont donc consubstantiellement la position de l'artiste et la définition de l'art qui se jouent dans l'opposition, et l'alternative entre le « militant » et l'« engagé » opère à ces deux niveaux. Cette distinction génère également une distinction en termes d'adresse : alors que le militant peut s'adresser par le biais du théâtre à différents types de publics – public interne (les militants), sympathisants par intérêt (victimes) ou par conviction, grand public non convaincu, l'artiste engagé œuvre presque toujours auprès du « grand public », ce qui en l'occurrence signifie le public de théâtre qui n'est pas préalablement acquis à la cause que l'artiste en question va défendre.

C'est donc précisément pour cette raison que l'expression théâtre militant nous paraît peu appropriée pour décrire la réalité de la situation théâtrale que décrit par ailleurs avec justesse Olivier Neveux. Il nous paraît en effet tout à fait pertinent de laisser une marge de manœuvre en termes de radicalité de l'engagement des artistes aux côtés des militants et au service d'une cause, mais aussi en termes de radicalité politique des causes soutenues. La distinction entre lutte révolutionnaire et lutte contestataire est opérante pour décrire la situation contemporaine², du fait de la crise que traverse le projet critique. De même la distinction entre les statuts d'« auxiliaire », d'« instrument » ou de « moment » du combat, dont le premier situe le théâtre dans la figure du sympathisant, engagé à la périphérie et de manière ponctuelle, nous paraît importante. **Sur la période qui nous intéresse, l'expression « théâtre de lutte politique » nous paraît donc plus pertinente que celles de « théâtre d'agit-prop » et de « théâtre militant », à la fois sur le plan quantitatif (nombre de compagnies et de démarches que l'on peut y inclure) et sur le plan qualitatif (prise en compte des différents modes d'articulations), et nous paraît mieux à même de décrire le travail et la pensée de compagnies qui dans leurs spectacles et leur pratique artistique**

¹ L'intellectuel organique correspond exactement à cette volonté de gommer toute distance entre l'individu et le mouvement politique auquel il appartient. C'est contre cette tendance typique des "intellectuels prolétariodes" que Bourdieu va forger le concept d'"intellectuel authentique", capable d'instaurer une "collaboration dans la séparation. " » Daniel Bensaïd, « Clercs et chiens de garde », in *Clercs et chiens de garde*, revue *Contretemps* n°15, Textuel, janvier 2006, p. 21.

² Pour Olivier Neveux la rupture historique a lieu en 1981 et non en 1989, ce qui s'explique par le fait qu'il prend pour objet principal les compagnies de théâtre militant. Or, pour elles, c'est effectivement le niveau national qui prime, et l'arrivée de la gauche au pouvoir change la donne avant même l'effondrement du bloc soviétique en 1989. C'est pour cette raison que le colloque international consacré au théâtre et au cinéma militant qu'il a co-conçu avec Christian Biet prend pour butée chronologique 1981. Voir Christian Biet et Olivier Neveux (textes réunis et présentés par), *Théâtre et cinéma militant, 1966-1981. Une histoire critique du spectacle militant*, Paris, L'Entretemps, 2007.

comme dans leurs engagements politiques et dans leur discours, attestent certes d'une volonté d'articuler pratique artistique et lutte politique, mais, à la fois parce qu'ils sont très conscients du risque d'inféodation, et parfois aussi parce qu'ils ont un rapport à la classe politique, aux partis politiques et aux syndicats – y compris à ceux d'extrême-gauche – marqué par la distance et la méfiance, refusent toute obédience et plus encore toute appartenance, à l'exception des associations issues de la société civile, perçues comme non partisans parce que souvent réunies autour d'une cause plus ponctuelle, et dont le caractère militant n'est pas nécessairement évident, comme l'atteste l'exemple de la compagnie NAJE.

ii. NAJE, le Théâtre de l'Opprimé entre théâtre de lutte politique et théâtre de refondation de la communauté.

La compagnie NAJE (Nous n'abandonnerons jamais l'espoir), « compagnie théâtrale professionnelle pour la transformation sociale (Théâtre de l'Opprimé) »¹ basée en Ile de France et dont le slogan est « la culture, c'est ce qui fait lien entre les hommes ; le politique, c'est le contrat qui les lie », constitue un exemple intéressant parce que plus complexe que celui de Jolie Môme. Au regard de notre catégorisation en cités, la compagnie NAJE comme l'ensemble des pratiques de Théâtre de l'Opprimé aujourd'hui oscille entre la troisième et la quatrième cité, entre l'ambition de son fondateur Augusto Boal d'œuvrer à émanciper les opprimés, et une ambition plus récente d'œuvrer à la cohésion sociale.² La compagnie entend travailler « avec ceux qui – à l'intérieur ou à l'extérieur des institutions – partagent [leur] volonté de transformation : les associations, les acteurs sociaux professionnels ou militants, les élus locaux, les citoyens, souvent les plus fragiles mais aussi les autres. » Comme Jolie Môme, la compagnie articule selon différentes modalités pratique artistique et lutte politique, par le biais de spectacles autonomes ou joués dans le cadre de manifestations politiques, ainsi que par le biais d'invitations qui ressortissent davantage à l'ambition de participer à l'élaboration d'un projet critique. La compagnie a ainsi travaillé à partir des textes de nombreux scientifiques, experts, intellectuels et journalistes, et les a parfois invités. La collaboration est particulièrement forte avec Miguel Benassayag (philosophe et psychanalyste), intervenant régulier de la compagnie par le biais de l'association No Vox et du collectif militant qu'il a créé, Malgré Tout. Parmi les nombreux autres noms, l'on peut

¹ Pour cette citation et les suivantes, nous renvoyons au site de la compagnie, consultable en ligne à l'adresse : <http://www.naje.asso.fr>

² Voir supra, Partie III, chapitre 2, 2, d. iii et iv.

citer Luc Boltanski (sociologue co-auteur du *Nouvel Esprit du Capitalisme*)¹, Laure Nouhala (journaliste à *Libération*), Anne Rambach (co-auteur des *Intellos Précaires*) Pierre Tartakowsky (ATTAC), dont certains figurent parmi les « intervenants extérieurs »² que sollicite parfois la compagnie pour tel ou tel projet. Le projet « Utopie et précarité » organisé sur la saison 2006-2007, atteste de cette collaboration, et de l'ambition d'une articulation du projet politique et artistique. Il

« vise à créer avec quarante participants dont les deux-tiers vivent de graves difficultés d'insertion sociale et professionnelle, un spectacle de théâtre-forum sur les questions croisées de la précarité et de l'utopie (comment la précarité empêche ou permet de rêver un monde de solidarité, de justice, de citoyenneté et d'humanité, d'agir pour l'inventer au quotidien ; Comment les personnes en précarité et pauvreté seraient-elles susceptibles justement du fait de leur place dans notre société, de la questionner dans le fond et de lui proposer des pistes pour sa transformation).

Penser l'avenir de la société à laquelle nous participons, agir pour la faire évoluer, apprendre et inventer et transmettre ce qu'on a appris et inventé, confronter nos idées et nos propositions concrètes à celles des autres (ceux qui viennent d'autres milieux sociaux, d'autres cultures, d'autres régions du monde, ceux qui ont d'autres passés et d'autres expériences, ceux qui ne sont pas de la même génération) : voilà le rôle de citoyen à part entière que nous proposons d'expérimenter aux habitants qui mèneront cette action avec nous.

La méthode du Théâtre de l'Opprimé que nous utilisons a pour objectif de donner aux citoyens qui veulent exercer davantage leur citoyenneté un outil de parole, mais aussi d'analyse d'une réalité, de construction et de préparation à l'action concrète. La méthode permet ainsi à ceux qui ont perdu confiance de se restaurer dans leurs capacités et d'accéder à la conceptualisation, à la création et à l'action dans leur quotidien. »³

Ce projet est pensé comme une « action » se déroulant en plusieurs phases, dont la première, qui se déroule sur quatre week-end de novembre 2006 à janvier 2007, est la « phase de formation », au cours de laquelle des experts sont invités pour des interventions, en parallèle d'improvisations théâtrales et de récits de leur expérience personnelle par les participants. L'objectif est ainsi d'élaborer une expérience et « une réflexion commune[s] » qui vont ensuite constituer le socle de la seconde phase, celle des répétitions, qui se déroule de janvier à juin 2007, pour aboutir au spectacle de théâtre-forum qui constitue la troisième phase : « Les Invisibles », spectacle joué le 1^{er} juin 2007 au Théâtre de Chelles. Chaque scène du spectacle est jouée deux fois, afin que les spectateurs puissent venir sur scène et changer le déroulement de l'action, puisque « l'argument du forum, c'est la recherche commune sur

¹ La directrice de la compagnie, Fabienne Brugel, a ainsi fait un résumé du livre, disponible sur le site de la compagnie, Source : site, rubrique « des textes qui font penser », onglet « morceaux choisis. »

² Pour une liste complète, se reporter au site de la compagnie.

³ Source :

http://www.naje.asso.fr/article.php3?id_article=197

comment agir pour changer ce qui ne nous convient pas. » Outre ce projet, la compagnie dispose d'un répertoire de vingt spectacles environ, mais peut aussi faire des créations selon les besoins du commanditaire. Dans le cadre de ces commandes, elle a notamment créé un spectacle sur l'égalité des chances entre les hommes et les femmes, avec la délégation régionale Ile de France aux Droits des Femmes et l'association La Bouche, ou encore un spectacle sur l'organisation du système de formation interne de l'ANPE avec le CRDC d'Angers. La compagnie qui soutient plusieurs associations telles que RESF, le DAL et ATD Quart monde, semble *a priori* s'inscrire de manière évidente dans la cité du théâtre de lutte politique. Toutefois, les spectacles abordent des thèmes dont le contenu militant est fort variable : un spectacle comme « Les Invisibles » dénonce la police qui protège le capital et qui menotte l'étranger, d'autres prennent fortement parti pour les sans voix et dénoncent le chômage et la précarité. Mais certains spectacles et interventions prennent des positions aujourd'hui partagées par l'ensemble des dirigeants politiques et de l'opinion publique, sur le sida et les discriminations raciales. Si ces causes doivent encore être défendues aujourd'hui, parce qu'il existe encore des individus racistes, xénophobes, homophobes et hostiles aux malades du SIDA, et parce que le travail de conscientisation doit toujours être recommencé, la discrimination subit une réprobation de principe générale. Il nous paraît donc impropre de parler de théâtre de lutte politique dans la mesure où « l'adversaire » reste individuel, et où il s'agit moins de le combattre que de l'éduquer. D'autres enfin, qui portent sur la citoyenneté ou les relations parents/enfants, s'ils oeuvrent indéniablement à refonder la communauté politique (et familiale), ne ressortissent pas au théâtre de lutte politique. Parmi les partenaires de la compagnie depuis 2001 se trouvent d'ailleurs le Ministère de l'Emploi, le Secrétariat d'Etat à l'Economie Solidaire, le Ministère de la Jeunesse et des Sports, le Comité National des Villes, le Fonds Social Européen, la Protection Judiciaire de la Jeunesse, la Délégation Interministérielle de la Ville et le Ministère de la Culture. Cette diversité des partenaires, de même que l'existence d'un consensus politique officiel des partis de gauche comme de droite sur la question du racisme, de l'antisémitisme et de toutes les formes de discriminations y compris sexuelles (femmes, homosexuels), soulève par ailleurs, au-delà de l'exemple de la compagnie NAJE, une interrogation que nous avons jusqu'à présent laissée dans l'ombre : Le théâtre de lutte politique est-il forcément de gauche (extrême) ?

e. Une question intempestive : Le théâtre de lutte politique est-il forcément de gauche ?

Depuis le début de notre thèse nous n'avons analysé qu'un théâtre qui prend pour référent politique la gauche : quand le théâtre postpolitique considère qu'il n'y a plus d'espoir politique et anthropologique, c'est en référence à un projet politique d'émancipation, et les trois autres cités répondent à leur manière à la crise du projet critique et de la lutte politique de gauche. La cité du théâtre politique œcuménique leur substitue un référent moral inspiré des idéaux humanistes de la Révolution, au premier chef desquels la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen et la devise « liberté, égalité, fraternité », et renouvelle de manière théorique l'ambition d'un théâtre citoyen, c'est-à-dire fondé sur les principes républicains, ce qui s'explique d'autant plus par le fait que ce théâtre d'art populaire est financé par l'Etat et les collectivités territoriales, et qu'il y va donc de l'image de la République Française. La troisième cité répond à la crise du projet critique en évitant de la poser, et entend refonder la communauté théâtrale et politique par une démarche essentiellement pragmatique basée sur le principe de la réciprocité, bien que les démarches en question s'inspirent d'une idéologie assez proche de celle à l'œuvre dans la deuxième cité et soit elle aussi liée aux collectivités publiques. Quant à la cité du théâtre de lutte politique, elle est par son histoire la plus directement liée à celle du mouvement révolutionnaire et aux partis et organisations de gauche et plus précisément encore d'extrême-gauche. C'est d'ailleurs ce qui pourrait de prime abord expliquer facilement un certain déclin de ces formes d'extrême-gauche, et l'on peut considérer à ce titre que si le théâtre populaire national est entaché par le spectre de la Shoah, le théâtre militant l'est par celui du Goulag. Il a pu exister un théâtre militant qui ne se situe pas primitivement sur le clivage gauche-droite – nous pensons ici aux théâtres régionalistes, mais ces revendications dont la plupart se sont cristallisées autour de Mai 68 ont toujours fini par s'inscrire dans ce grand clivage ¹, mais parfois avec un positionnement inhabituel, comme a pu en témoigner au cours de l'histoire le cas du théâtre indépendantiste breton. ² Plus généralement, il a pu exister un théâtre militant

¹ C'est le cas du théâtre occitan et notamment du Teatro de la Carriera.

² L'histoire politique du théâtre breton est de loin la plus complexe. D'héritage très ancien, son histoire est fracturée par un trou noir autour des années 1940, puisque ce théâtre, tout comme l'ensemble du mouvement nationaliste breton, est entaché de complicité avec le nazisme, ce qui a contribué à le marginaliser. C'est donc en rupture affichée avec cette époque que le théâtre breton s'est revivifié dans les années 1970 dans le cadre des luttes indépendantistes et du mouvement de contestation sociale. Une compagnie comme *Ar Vro Bagan* a ainsi « participé activement » à ces « années glorieuses » « en apportant son soutien aux ouvriers, paysans, aux écoles diwan, aux marins, à la lutte anti-nucléaire, anti-marée noire, anti-tourisme à outrance, ou à la militarisation excessive de la Bretagne. » Le spectacle *Mo c'helljen-me kanan laouen*, créé en 1977 par la compagnie, revendiquait ainsi le qualificatif de « théâtre militant en langue bretonne. » Source :

<http://perso.orange.fr/avb/gallel/rep/Breizhaktufr.htm>

pour les valeurs de la droite, et nous avons eu l'occasion d'évoquer les ambiguïtés du théâtre populaire de la Nation dans les années 1930-1940. Mais il semble précisément que le spectre de cette époque hante aujourd'hui encore le théâtre. L'on constate toutefois une évolution singulière sur notre période. Evidemment, nous l'avons dit, certaines questions, comme celle des discriminations et ce que l'on appelle les questions sociétales, qui faisaient jadis l'objet d'une lutte caractéristique de la gauche, font aujourd'hui consensus. De même nous avons pu voir dans notre troisième partie qu'officiellement, la droite lutte elle aussi contre les inégalités sociales, par le biais de la politique de la ville. Cependant il est une question qui aujourd'hui comme hier continue à démarquer sinon les partis, du moins l'idéologie de gauche et celle de droite : la question économique, et plus précisément la prise de position quant au capitalisme. C'est d'ailleurs du fait des ambiguïtés du plus important parti de gauche en France aujourd'hui sur cette question que la gauche traverse aujourd'hui une crise idéologique et politique dont l'origine remonte sans doute au début de la « parenthèse » de 1983. A l'inverse, l'idéologie de la droite s'est sur ce point décomplexée tout au long de notre période, et les élections de 2007 ont cristallisé cette évolution. Nous avons pu voir ¹ et nous verrons encore ² plusieurs exemples de spectacles qui prennent en charge un discours révolutionnaire de droite de façon ironique. **Mais il existe également un théâtre qui défend au premier degré les valeurs néolibérales, quoique de manière extrêmement marginale au sein de la vie théâtrale française parce qu'extérieur au théâtre public, du fait tant de l'identité sociologique et « psychologique » pourrait-on dire des artistes de théâtre, que de l'histoire de l'institutionnalisation du théâtre comme catégorie d'intervention publique en France.** C'est donc comme une exception que l'exemple du théâtre en entreprise nous paraît essentiel à analyser.

Comme la plupart des compagnies spécialisées dans le théâtre en entreprise, la compagnie Théâtre à la Carte ³ se met au service de l'idéologie libérale et des valeurs de l'entreprise. La compagnie propose ainsi des interventions pour différents événements de la vie de l'entreprise : « événements internes » (« convention, réunion, assemblée générale, séminaire international, séminaire force de vente », des « célébrations » (« anniversaire, remise de prix, cérémonie des vœux, inauguration, hommage,... »), des « événements externes (« conférence de presse, lancement de produits, journée portes ouvertes, salon »). Et ces interventions peuvent porter sur différents thèmes, ainsi présentés sur le site de la compagnie : « Valeurs et projet d'entreprise, réorganisation interne, management, Qualité,

¹ Nous avons vu dans notre paragraphe précédent l'exemple de la BAC, et dans notre première partie l'exemple du spectacle *Fées*. Voir supra, Partie I, chapitre 4, 1, c.

² Voir la mise en scène par Anne Monfort du texte de Falk Richter, *Sous la glace*. Voir infra, 3.

³ Source : Site de la compagnie Théâtre à la carte : <http://www.theatrealacarte.fr/>

sécurité, environnement, Relation clients, Confidentialité, Grands thèmes de société comme la diversité, le développement durable, les risques liés à l'alcool, etc. » Le théâtre est présenté comme un outil de communication très efficace, et l'utilisation du théâtre comme outil de propagande efficace et complémentaire d'autres outils ne peut que faire songer au théâtre d'agit-prop :

« Il y a vingt ans, le théâtre en entreprise ne fonctionnait pas bien car les entreprises n'étaient pas prêtes à se moquer de leurs comportements. Aujourd'hui elles pratiquent plus facilement l'autodérision. Le côté humain de l'entreprise est de plus en plus accepté : l'intelligence émotionnelle est reconnue depuis quelques années l'humour rentre dans les mœurs. Ce n'est pas anodin si *Le Monde Economie* nous a confié une chronique régulière où nous envoyons une photographie de l'entreprise avec un œil décalé. Dans nos formations à la prise de parole, nous aidons les personnes à se décontracter et à savoir introduire avec naturel, une petite dose d'humour bien placée. Le discours passe alors beaucoup mieux. Mais l'humour est un art de communiquer qui n'est pas donné à tout le monde. Il faut savoir trouver le bon dosage, l'alchimie. Dans la majorité de nos scénarii, nous essayons d'introduire de l'humour, dosé différemment selon les sujets. Nos saynètes passent par la caricature mais tout en restant plausibles. Les gens ne se sentent pas agressés mais peuvent se reconnaître sur certains points et se remettre en cause. L'humour permet de dédramatiser les situations et de véhiculer des messages. On constate que le théâtre d'entreprise permet une bonne appropriation et mémorisation des messages. Un an plus tard, on nous parle encore de nos interventions. J'ai le souvenir du personnage d'un de nos spectacles qui est même devenu une expression au sein de l'entreprise. »¹

Cet exemple permet de constater **qu'il n'y a pas nécessairement de rapport d'implication entre la forme artistique et le contenu idéologique que défend un théâtre ou le projet politique dans lequel il s'inscrit : les compagnies de théâtre en entreprise² véhiculent les valeurs de l'entreprise capitaliste en usant de la même conception du théâtre comme outil de propagande idéologique parmi d'autres et des mêmes techniques que le théâtre d'agit-prop (saynètes courtes, situations et personnages schématiques, utilisation du comique) et le Théâtre de l'Opprimé (théâtre-forum à base de mises en situation et d'improvisations.) Et réciproquement, nous allons voir dans notre second chapitre que le théâtre de lutte politique de gauche ne se caractérise pas par un modèle esthétique uniforme. Le cas du théâtre en entreprise demeure une exception tout à fait marginale, et le théâtre de lutte politique qui domine en France, et le seul qui soit reconnu par les pouvoirs publics tant au niveau local que régional et national est idéologiquement porteur des valeurs républicaines ou de gauche, jamais de droite. Du fait de cette**

¹ « Théâtre d'entreprise. Les entreprises pratiquent plus facilement la dérision. », *Le Magazine Personnel*, septembre 2006.

² Nous n'avons cité que l'exemple de Théâtre à la Carte parce qu'il nous paraît emblématique du théâtre en entreprise qui nous intéresse non pas en soi mais à titre de comparaison permettant de mettre en lumière le socle idéologique commun à nos cités du théâtre politique.

appartenance commune, la catégorie « théâtre de gauche » et même « théâtre d'extrême gauche » s'est au cours de l'histoire révélée beaucoup trop large, car c'est en son sein que se trouvent les affrontements les plus violents. La notion de « théâtre d'intervention » a permis à une certaine époque de mettre en exergue la spécificité d'un certain théâtre au sein des grands mouvements de gauche, et notamment l'opposition qu'il constitue au tournant manifesté par le PC dès le milieu des années 1930 vers une conception universelle de la culture – tournant devenu ligne droite dont le tracé se poursuit dans les années 1970. Mais aujourd'hui, du fait de la crise du projet critique, de l'affaiblissement des structures partisans anciennes et du redéploiement du mouvement social en de nouvelles structures et nébuleuses de structures dont la plupart émanent de la société civile, et sont plus lâches tant sur le plan de l'organisation que sur le plan idéologique, il semble que l'expression théâtre de lutte politique soit suffisante pour appréhender une telle réalité dans le cadre de la France de 1989 à 2007.

Conclusion. Les spectacles, instruments de lutte politique ou projet critique autonome ?

A partir de l'exemple de ce spectacle et de cette compagnie, nous voyons que plusieurs modes d'articulations de la pratique artistique à la lutte politique doivent être distingués – bien qu'ils puissent se superposer parfois – et tout d'abord sur le plan des objectifs poursuivis. La compagnie Jolie Môme fait fusionner le projet artistique et le projet de lutte politique, mais d'autres compagnies peuvent établir un rapport de hiérarchie entre ces deux projets. Ainsi certaines compagnies se définissent prioritairement par leur orientation politique, tandis que d'autres font de la pratique artistique l'*alpha* et parfois aussi l'*omega* de leur engagement. Et cette divergence de hiérarchie dans l'articulation des objectifs politique et artistique va logiquement de pair avec une divergence dans les modalités de l'articulation. Les compagnies peuvent participer concrètement aux luttes, ou considérer que leurs spectacles constituent à eux seuls une modalité de lutte suffisante, sans qu'il soit besoin de participer concrètement au mouvement social. A ce titre il importe de distinguer d'établir une distinction entre plusieurs types de spectacles. Certains participent à la lutte politique parce qu'ils sont représentés dans le cadre de manifestations politiques. Cette condition nécessaire n'est cependant pas suffisante, et rares sont les spectacles sans contenu politique qui sont joués dans ce cas (à l'inverse des spectacles de la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique.) Les spectacles de lutte politique le sont presque toujours par leur contenu intrinsèque, qui peut d'ailleurs constituer l'unique modalité de la participation à la lutte politique. En ce cas, l'on peut considérer que le spectacle est un relais de la lutte plus que l'une de ses modalités, et qu'il participe plus directement au projet critique, dont la lutte proprement dite n'est que l'un des aspects. Cette question débouche directement sur celle du dispositif dramaturgique et scénique du spectacle de lutte politique. A la différence de la cité du théâtre postpolitique qui tend à considérer qu'il ne saurait plus y avoir de révolution que formelle ¹, les pratiques artistiques inscrites dans la cité du théâtre de lutte politique renouvellent l'articulation de la révolution formelle à un projet d'émancipation politique, aussi complexe et difficile à penser et à mettre en place soit-il du fait des évolutions du contexte politique depuis 1989.

¹ Voir supra, Partie I, chapitre 3 et chapitre 4, 1, c (analyse du spectacle *Fées*) et d (analyse du spectacle *Les Marchands*).

Un autre monde est possible et un théâtre de lutte politique aussi.

Si elle peut indubitablement être interprétée comme symbole de la fin d'une ère dans laquelle le projet critique et le modèle politique révolutionnaire étaient articulés de manière évidente, l'année 1989 coïncide avec un renouveau de la contestation politique, de son contenu idéologique comme de ses modalités d'action, et les artistes et notamment les artistes de théâtre, participent de ce renouveau à des degrés divers. **Refusant le pessimisme anthropologique et politique et le fatalisme découlant de l'idée d'une fin de l'histoire et d'un choc des civilisations, cette interprétation alternative de la période 1989-2007 s'appuie sur une définition de la politique entendue comme double processus de montée en généralité et de conflictualisation articulé à un projet d'émancipation individuel et collectif. Certes, la refondation du projet critique implique une labilité de certains de ses nouveaux fondements comme des réorganisations de l'articulation du projet critique à la lutte politique. Certes cette labilité implique à son tour des reformulations dans les modalités de cette lutte politique,** et la dimension festive prend parfois le pas sur la cohérence idéologique. Cependant l'idée demeure chez certains qu'un autre monde est possible, c'est-à-dire qu'il est possible de transformer le monde existant, dans un contexte certes aggravé, mais qui n'implique ni posture désenchantée ni vision nostalgique. La nébuleuse altermondialiste, qui articule anciennes et nouvelles organisations et revendications, constitue à la fois un mouvement social et la reformulation en acte d'une théorie critique, selon un processus rhizomatique qui préfère l'immanence empirique à la cohérence conceptuelle globale *a priori*.¹ **Et le théâtre de lutte politique s'inscrit pleinement dans ce projet critique et dans cette lutte politique renouvelés selon des modalités diverses, parmi lesquelles les spectacles proprement dits occupent une place de choix aux côtés de la participation des artistes à des actions politiques indépendantes ou partisans. Outre la participation directe des artistes à telle ou telle mobilisation, certains spectacles sont articulés de manière plus lâche à la lutte politique et participent plus directement au projet critique, en tant que forme-sens visant à provoquer une prise de conscience chez le spectateur et remplissent donc une mission de sensibilisation, préalable nécessaire à la mobilisation politique, que vient parfois compléter un débat organisé à l'issue de la représentation.** Ce sont ces spectacles que nous souhaiterions à présent analyser dans leurs options esthétiques (dramaturgiques et scéniques) comme dans leurs choix thématiques et dans leur mode de production et de diffusion.

¹ Si la toute fin de la période coïncide avec un certain reflux du courant altermondialiste et de la gauche de la gauche, du fait notamment de l'échec d'une candidature unitaire à l'élection présidentielle de 2007, l'absence de recul temporel interdit d'interpréter cet échec, aussi cuisant soit-il, comme un essoufflement significatif de cette aspiration.

Chapitre 2. Le théâtre de lutte politique, **des formes-sens entre héritage des** **modèles historiques et nouveau.**

Introduction :

L'évolution du contexte politique international et national depuis 1989 a relancé l'idée de la nécessité d'un théâtre articulé à un projet critique d'émancipation, voire à la lutte politique concrète, selon des modalités diverses au sein desquelles les spectacles continuent à occuper une place de choix. Tant par les questions abordées que par leur mode de traitement, les spectacles de lutte politique créés à partir de l'année 1989 et des cérémonies du Bicentenaire de la Révolution se situent dans un véritable renouveau – c'est-à-dire à la fois une filiation et une transformation de l'héritage – du théâtre de lutte politique tel qu'il s'est développé de la fin du XIX^e siècle aux années 1970, et que l'on aurait pu croire moribond durant les années 1980. L'héritage doit être abordé par le biais terminologique – le théâtre populaire est dans cette cité entendu au sens d'un théâtre de combat pour (voire par) les classes populaires, et le théâtre d'agit-prop demeure une référence présente, quoique de manière plus marginale que le théâtre d'intervention. L'héritage et les reformulations doivent être abordés également par leurs enjeux formels – prédominant sur ce point le réinvestissement du modèle du théâtre épique et particulièrement du théâtre documentaire, ainsi que les procédés comiques. Quant aux deux grands axes de questionnements politiques qui ressortent dans les spectacles de théâtre politique au cours de la période 1989-2007, ils témoignent également de cette subtile dialectique entre héritage et reformulations : le monde du travail est abordé par le biais d'une représentation devenue traditionnelle de la classe ouvrière, mais les modalités de la lutte des classes ont changé à mesure que le domaine de la lutte s'est étendu tant en termes géographiques que sociaux, les cadres étant aujourd'hui victimes de la mondialisation aux côtés des ouvriers. Quant aux manquements de la France à sa noble devise « liberté, égalité, fraternité », que le Bicentenaire de la Révolution autant que le nouveau contexte national et international ont conduit à réexaminer à partir de 1989, ils sont abordés dans nombre de spectacles au travers d'un couple d'interrogation qui lie l'ancienne question de la colonisation aux nouvelles formes et modalités d'immigration.

1. Le Bicentenaire de la Révolution, catalyseur du renouveau du théâtre de contestation politique.

Nous avons vu dans notre deuxième partie qu'une grande partie des artistes mobilisés pour la commémoration du Bicentenaire de 1989 a choisi de célébrer en 1789 l'avènement d'un Etat républicain défenseur des Droits de l'homme et du Citoyen entendus comme principes moins (pré-)politiques que moraux et fondateurs d'une politique de la pitié.¹ A l'inverse, d'autres vont saisir l'occasion pour rappeler combien la Révolution est un processus historique inachevé tant sur le plan national qu'international, et pour appeler à ce que l'action révolutionnaire se poursuive, ou plus exactement reprenne. L'alternative entre les deux modes de commémoration théâtrale du Bicentenaire, qui reprend l'hésitation entre les deux filiations théâtrales que l'on peut tracer à partir de la Révolution, rejoue l'opposition des deux lignées du théâtre populaire : théâtre populaire rassembleur de l'ensemble de la communauté nationale par-delà les clivages sociaux versus théâtre populaire de lutte pour l'émancipation de la classe populaire opprimée et dominée par la classe bourgeoise dirigeante.

a. La République comme revendication radicale d'égalité.

La remise au goût du jour de l'œuvre de Romain Rolland qui paraissait jusqu'alors tombée aux oubliettes de l'histoire théâtrale, s'inscrit dans cette volonté de raviver une interprétation radicale de la Révolution. Plusieurs pièces tirées ou inspirées de son *Théâtre de la Révolution* sont représentées à la faveur du Bicentenaire : *Les Loups* est mis en scène par Bernard Gauthier au Théâtre Populaire du Midi à Nîmes, *1789, l'an I de la liberté*, est créé par un collectif lyonnais à partir de la pièce de jeunesse *14 juillet*, tandis que le Théâtre Romain Rolland de Villejuif produit *Robespierre*, adaptation de la pièce éponyme de Romain Rolland par Christophe Merlant et Alain Mollet et mise en scène par Alain Mollet. S'il s'agit d'une version singulièrement écourtée, l'enjeu de ce dernier spectacle demeure cependant le même que celui de la pièce de Romain Rolland, avant-dernière pièce de son « épopée dramatique de la Révolution française »², écrite en 1938 et jouée en 1939, dans un contexte où la nation républicaine et ses acquis étaient gravement en péril. L'action se centre sur les trois mois qui séparent l'exécution de Danton de celle de Robespierre, entre le 5 avril et le 18 juillet 1794. La pièce interroge ce moment où les plus ardents révolutionnaires républicains

¹ Voir supra, Partie II, chapitre 2, 1.

² Romain Rolland, « Préface du 26 octobre 1938 », *Robespierre*, Paris, Albin Michel, 1939, p. 7.

« vont s'acharner à détruire leur œuvre : la République »¹, alors même que « leurs convictions s'allient à leur intérêt pour les obliger tous à sauver la République. »² Robespierre fait preuve de davantage de « clairvoyance »³, mais ne parvient pas à infléchir ses anciens compagnons, et devient de ce fait leur adversaire. A travers son destin, c'est donc « la fatalité terrible des Révolutions »⁴ que Rolland interroge dans la pièce – et le metteur en scène dans son spectacle – tout en sauvant cette figure, pour en faire en quelque sorte la vérité de la Révolution Française :

« J'ai tenté de retracer exactement le drame halluciné de ces derniers mois de la Révolution Française – avril à juillet 1794 – car, après le 9 Thermidor, la Révolution est morte. Les Thermidoriens l'ont tuée.

Il nous est devenu aujourd'hui tout à fait clair que Robespierre a dominé toute la Révolution, non seulement par l'intégrité de son caractère, mais par la lucidité de son génie et par son inflexible attachement à la cause populaire. »⁵

D'autres spectacles valorisent ainsi, à travers la figure de Robespierre, l'exigence révolutionnaire comme un absolu, et insistent non seulement sur la liberté qu'incarne la figure de Danton, mais sur l'égalité. Citons entre autres la pièce de Kateb Yacine *Le Bourgeois sans-culotte ou le spectre du parc Monceau*⁶. Il s'agit d'une pièce spécifiquement écrite dans l'optique du Bicentenaire et donc de l'une des rares pièces de Kateb destinées uniquement à un public français. La pièce sera créée en 1984 par Thomas Genari, au Centre Culturel du Nord à Arras, dans la ville de Robespierre, puis reprise en 1988 à Avignon, l'année où Kateb séjourne en France, et enfin de nouveau à Arras en 1989, l'année où meurt Kateb. Il existe deux versions de la pièce :

« Selon les variantes (il s'agit du même corps de texte avec rajouts, suppressions ou inversions de scènes), tantôt l'action s'attarde sur la description des mœurs et des complots de la cour et du roi Louis XVI, tantôt à l'Assemblée à travers les débats des députés jacobins en la personne de Robespierre et de ses amis politiques, tantôt dans la rue avec la révolte des Sans-Culottes, tantôt dans l'Algérie colonisée au XX^e siècle, ou dans la Martinique de 1789 avec les esclaves en révolte. »⁷

Le spectacle fait le pont entre l'idéal d'émancipation incarné par Robespierre et les luttes des esclaves puis des colonisés depuis lors. La pièce fait se rencontrer et dialoguer des personnages fictifs ou historiques appartenant à différentes époques et à différents lieux, qui

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ *Idem.*

⁵ Romain Rolland, « La parole est à l'histoire », in *Robespierre, ibid.*, p. 312.

⁶ Kateb Yacine, *Le Bourgeois sans culotte ou le spectre du parc Monceau*, in *Boucherie de l'Espérance*, Œuvres Théâtrales, textes établis par Zebeida Chergui, Paris, Seuil, 1999, pp. 455-566.

⁷ Zebeida Chergui, « note au lecteur », in *Boucherie de l'Espérance*, *ibid.*, p. 37.

interrogent la réalisation de l'idéal républicain « liberté, égalité, fraternité », hors de France (colonies) et même sur la période contemporaine en France (immigrés.) Deux autres spectacles, créés pour l'édition 1989 ¹ du Festival d'Avignon, questionnent l'acquis de l'abolition de l'esclavage : *La Mission* de Heiner Müller, que nous avons déjà évoqué ², et *Brûle, rivière, brûle*, de Jean-Pol Frageau, mise en scène par Robert Gironès. Enfin la mise en scène de la pièce de Olympe de Gouges, *L'Esclavage des Nègres*, donne un angle d'autant plus actuel à la question qu'elle est produite par le Théâtre Volland à l'Ile de la Réunion. La figure de Olympe de Gouges permet également de questionner le statut des femmes, autres perdantes de la Révolution, et nombre de spectacles rendent hommage à la militante pour l'abolition de l'esclavage et pour les droits des femmes : *Olympe et ses sœurs*, Michèle Blèze, mise en scène par Jocelyne Carmichael à Montpellier et *Germinal an III*, de Claire Etcherelli, mise en scène par France Darry aux Tréteaux de France. Qu'il s'agisse des femmes, des immigrés ou de la langue comme outil de domination, c'est la question du traitement réservé à la partie la plus faible du peuple, qui nourrit la démarche d'artistes dont le projet témoigne d'une volonté de rendre le souvenir de la Révolution vivace, mieux, de manifester l'actualité des enjeux révolutionnaires, en faisant porter la critique non plus sur la Révolution mais... sur les orientations de la commémoration du Bicentenaire – en témoigne encore *Thermidor-Terminus* d'André Benedetto, créé dans son Théâtre des Carmes d'Avignon. **Tous ces spectacles ont en commun de focaliser leur lecture de la Révolution sur le principe de l'égalité davantage que sur celui de la liberté.** C'est pour ça que domine la référence à Robespierre, où encore à Baboeuf (dans *Gracchus Baboeuf ou la Conspiration des Egaux*, mise en scène par Giovanni Pampiglione et Pierre Santini ³). Et les projets réalisés par Armand Gatti dans le cadre des cérémonies du Bicentenaire, s'ils peuvent pour partie s'inscrire dans la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique ⁴, ravivent également une interprétation de la Révolution comme émancipation des classes dominées (qu'il s'agisse des immigrés, des femmes ou des « loulous ») par les classes dominantes.

¹ Irène Sadowska-Guillon, « La Révolution mise en scène », *Acteurs* n° 71, juillet 1989, p. 52.

² Voir supra, partie I, chapitre 4, 1, a.

³ Irène Sadowska-Guillon, *op. cit.*, p. 51.

⁴ Voir supra, Partie III, chapitre 2, 2, b.

b. Les deux visages d'Armand Gatti : la résistance du combattant face au travailleur social.

Nous avons vu dans notre troisième partie que si Armand Gatti peut sans conteste être rangé dans la catégorie des combattants politiques, il entretient tout au long de son parcours une relation très ambivalente avec la parole et avec l'appartenance militante. Pour lui, la parole n'est pas l'énoncé d'un combat, mais pour autant, il considère bien la parole, et le théâtre, comme un combat, et pour lui « si le théâtre n'est pas un combat, n'entre pas dans les préoccupations, les luttes et les espoirs des hommes de mon siècle, il n'a pas de sens. »¹ L'idée que la parole n'est pas seulement un outil d'intégration mais une arme, s'inscrit dans l'idée que « les exclus » ne le sont pas par l'opération du saint esprit mais parce qu'il existe une volonté qu'ils le soient, et cette idée s'enracine dans la biographie de cet enfant d'immigrés :

« C'est une passion, l'écriture. Je sais très bien comment est née cette passion : j'étais enfant d'émigré pauvre. Je me défendais dans la rue en me battant ; à l'école, j'ai découvert que mon arme de combat ne pouvait être que la langue française. Je ne pouvais être que le premier en Français. Je suis devenu amoureux de cette langue, j'en suis maniaque. Quand j'écris, je souffre beaucoup, je prends, je reprends, mon écriture est plus poétique, synthétique, qu'analytique – telle est mon approche de la réalité. »²

C'est donc le combat qui est à l'origine de la passion, laquelle a en retour permis la transfiguration en art de cet affect. Construisant une dramaturgie des possibles, « refusant la réduction qu'imposerait à terme tout réalisme, A. Gatti propose un théâtre qui s'extirpe des limites temporelles, spatiales et narratives – nécessairement oppressives. »³ Mais le combat pour les opprimés, contre l'oppression et les oppresseurs, est attendu non seulement dans la matière même de l'écriture, mais dans le contenu thématique des œuvres de A. Gatti, comme en témoigne l'hommage par avance de Madeleine Rebérioux en 1988 au spectacle que va faire A. Gatti sur Robespierre :

« Vous êtes [...], je l'espère, celui par qui Robespierre recevra en 1989 l'hommage qui lui est dû dans la station de métro qui porte son nom – Robespierre, l'ami des Juifs et des Noirs, Robespierre qui place l'égalité en tête des Droits de l'Homme, Robespierre qui a su dire que " les peuples n'aiment pas les missionnaires bottés ", le seul enfin, avec Mirabeau, à réclamer en août 1789 la liberté totale de la

¹ Armand Gatti, « Un théâtre qui divise », entretien avec Véronique Hotte, *Théâtre/Public*, n° 75, Gennevilliers, mai-juin 1987, p. 43.

² *Ibid.*, p. 44.

³ Olivier Neveux, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007, p. 22.

presse – mais surtout, vous restez l’homme, le créateur, l’ami avec qui nous avons longtemps œuvré au temps de *V comme Vietnam*. »¹

L’historienne espérait du spectacle d’A. Gatti qu’il s’élève contre ce qu’elle estimait être une « berlusconisation de l’histoire »² de la Révolution par François Furet. C’est donc bien l’ancienne image d’A. Gatti le militant que ravive le Bicentenaire, aux côtés de celle plus récente du poète en habit de travailleur social.³ A. Gatti entend mettre à distance la commémoration et l’héritage de la Révolution pour mieux manifester l’actualité et la nécessité contemporaine de l’idéal révolutionnaire. Nous avons vu qu’il tente de réaliser en acte, dans et par ses stages de réinsertion, l’idéal de liberté, d’égalité et de fraternité contenu dans la déclaration des Droits de l’Homme et du citoyen. Mais ses spectacles sont également porteurs d’un discours de contestation du Bicentenaire et de l’interprétation de la Révolution, dont ils dénoncent le caractère bourgeois. Le projet n° 85 du concours *Inventer 89*, intitulé « Le métro Robespierre répète la Révolution », s’inscrit d’emblée en marge de l’intention dominante, puisqu’au lieu de valoriser la portée universelle des droits de l’homme, A. Gatti va questionner l’actualité de leur application sur le territoire français :

« Par quels chemins [...] les exclus de la société, chacun à sa façon – détenus en cours de peine, psychiatisés, toxicomanes, analphabètes et parfois même handicapés – vont-ils se retrouver à la station de métro Robespierre pour réinventer les Droits de l’Homme ? [...] Pour la plupart, ce n’est pas ce qu’ils ont appris à l’école qui peut beaucoup les perturber. Que connaissent-ils de la Révolution Française ? Des noms, comme cette station de métro Robespierre [...] S’il fallait donner une couleur à leur rencontre, ce serait plutôt celle de la dérision (Qu’est-ce qu’on va rigoler !!) Entre les Droits de l’Homme et eux, il y a l’histoire, la Révolution française. Ils y pénètrent comme des touristes de Bateaux-Mouche visitant Paris. »⁴

Le fait que les loulous n’aient pas été à l’école prouve que l’idéal républicain n’est pas incarné dans la France de 1989. Le spectacle se veut néanmoins historique, et fournit une interprétation très peu oecuménique de la classe politique, composée des « blêmes »⁵ qui « ont toujours un carême d’avance »⁶, « n’arrêtent pas de parler de vertu, de droiture,

¹ Madeleine Rebérioux, « V comme Vietnam », in Philippe Tancelin (sous la direction de), *Salut Armand Gatti. Théâtre sur paroles*, Actes du Colloque International Armand Gatti, Toulouse, L’Ether Vague, 1989, p. 67.

² Steven Kaplan, *Adieu 89*, p. 745.

³ Si la formule peut heurter la sensibilité révolutionnaire de certains inconditionnels, elle ne nous paraît pas moins adaptée.

⁴ Armand Gatti, cité in in Jean-Paul Jungmann et Hubert Tonka, *Inventer 89*, coll. Vaisseau de Pierre 3, Champ Vallon / Association de la Grande Halle de la Villette, 1988, non paginé. Note d’intention du projet n° 85 « Le métro Robespierre répète la Révolution » de Armand Gatti avec Francis Gendron (CAC de Montreuil) et Jean-Jacques Hocquart (La Parole Errante).

⁵ *Idem*.

⁶ *Idem*.

habillent le Christ du pantalon des sans-culottes et se défoncent à l'être suprême »¹, et des « couilles (grands et petits), toujours accrochés du bon côté du manche »², « des tueurs (Fouché, Tallien, Billaud-Varennes, Collot d'Herbois, Barras) »³ toujours prêts « pour la bonne cause (le pognon !) »⁴ L'interprétation des Droits de l'homme est elle aussi peu œcuménique :

Alors, cette révolution, c'était quoi ? Les sans-culottes – et avec leur face de carême les Robespierre, les Saint-Just et les Marat ? La vertu, c'est pas toujours négatif. Les Droits de l'homme, ce sont les droits des sans-culottes, pas de la noblesse ou de l'Eglise (ils les avaient déjà et au-delà.) Et si la bourgeoisie s'était engagée contre l'Ancien Régime (Girondins, Brissotins, ceux de la plaine et les Jacobins du Marais) ce n'était pas pour donner des droits aux pauvres, mais pour pouvoir faire partie des riches, elle aussi qui a pratiqué le « ôte-toi de là que je m'y mette » quand c'était nécessaire. En grande partie, les Droits de l'Homme sont le résultat de cette gymnastique. »⁵

Ce qu'A. Gatti veut retenir de la Révolution, c'est, plus que la lutte pour la liberté, la lutte pour l'égalité – celle des femmes⁶, des immigrés, des loulous qui participent au projet – ce qui le conduit à valoriser la Conspiration des Egaux :

« La grande lutte de la Révolution, c'est celle de l'égalité, [...] la lutte entre les Corruptibles et les Incorruptibles. Et quand les corrompus éliminent en tuant (c'est devenu une habitude) les incorruptibles dont ce fut pour Robespierre le surnom – que reste-t-il de la révolution des droits et des sans-culottes ?

Contre toute attente, il reste quelque chose, il y aura un groupe d'hommes pour la continuer, même si l'histoire les a relégués dans ses chroniques conspiratives. Tout leur programme tient dans leur nom : Les Egaux. Arrêtés à la suite des contacts qu'ils essayaient d'établir avec les soldats de l'an IV, Carnot dit le grand [...] leur fabriqua un procès. Et dans ce procès se jouera l'identité de la Révolution finissante. Ce sera la condamnation de tous les Egaux. Et pour deux d'entre eux, la mort. »⁷

C'est par le biais de ces hommes que la Révolution est active aujourd'hui pour Gatti qui estime que « les laissés pour compte réunis au métro Robespierre pour réinventer à leur mesure les Droits de l'homme, savent qu'ils sont aujourd'hui des Egaux tels qu'ils furent

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ « La première visite dans ce genre d'entreprise, c'est toujours pour les femmes. La Révolution Française n'en manque pas. Et voilà Thérèse la ravageuse, dite Notre Dame de Thermidor, [...] Pauline (l'Orgiaque), et Margot (Croqueuse de Diam's et petite sœur des riches, soit filles de banquiers, soit putes, soit mondaines, soit les trois à la fois et toujours avec un nom qui en dévisse. La vie pulpeuse, même si ça s'est mal terminé pour quelques unes.» *Idem.*

⁷ *Idem.*

arrêtés le 21 Floréal an IV et condamnés le 7 Prairial an V. »¹ Et c'est pour cette raison que la commémoration entre forcément en contradiction avec le projet révolutionnaire, comme le note Jean-Pierre Han, « tout le monde étant bien obligé de faire semblant d'ignorer que rien n'est plus éloigné de l'idée révolutionnaire qu'une telle entreprise, sauf à considérer que la Révolution elle-même est une immense célébration... »² C'est dans cette mesure que la démarche d'A. Gatti paraît pertinente à Jean-Pierre Han, puisque le poète militant s'empare de cette occasion pour, comme à son habitude, aider les déshérités de la parole à la reprendre, à la saisir comme une arme... révolutionnaire. La dimension d'appropriation de soi, que nous avons évoquée dans notre troisième cité, coexiste en effet avec une évidente dimension de contestation sociale, si l'on considère cette fois la démarche de Gatti non dans sa relation directe avec les loulous mais dans la prise de parole indirecte que sa démarche constitue, notamment vis-à-vis des pouvoirs publics, et dans le contenu même du spectacle *Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis*. Le spectacle porte comme le dit Gatti « non pas sur la Révolution – cela ne nous paraissait pas évident »³, mais sur « la commémoration de la Révolution ».⁴ Et l'appel à candidatures affiché sur les murs de la prison prévient les détenus : « Ecrire, c'est votre dignité. »⁵ C'est dans cette mesure que, comme le dit un détenu ayant participé aux *Combats du jour...* cité par Jean-Pierre Han, la démarche de Gatti est « révolutionnaire »⁶, car « il donne la parole à des gens qui ont des choses à dire et qui ne savaient pas comment les dire, des gens à qui on avait ôté la parole. Et avec tout ça, il fait des spectacles. »⁷ Le résultat du travail d'écriture avec les détenus tire sa force, selon Gatti, du fait qu'il se sert des personnages de la Révolution pour « manifester quelque chose, pour prendre la parole, remplir ce formidable espace de liberté. »⁸ Et A. Gatti décoche au passage quelques flèches à « Monsieur Bicentenaire », destinataire fictionnel du texte, dont le double réel – Jack Lang en personne – assiste à l'une des deux représentations. Le cadre également contribue à conférer sa portée au spectacle, car la réflexion sur la liberté et sur le temps à l'œuvre dans la Révolution et dans le spectacle – notamment au travers du personnage de Sade, fortement interrogé par les acteurs – résonne forcément d'un écho singulier dans une prison :

¹ *Idem.*

² Jean-Pierre Han, « Maison d'arrêt de Fleury-Mérogis : *Combats du jour et de la nuit* », in *Acteurs*, n° 71, juillet 1989, pp. 58-59.

³ Armand Gatti, *ibid.*, p. 59.

⁴ *Idem.*

⁵ Jean-Pierre Han, *ibid.*, p. 58.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ Armand Gatti, *ibid.*, p. 59.

« Temps mêlés, temps de la représentation (temps du théâtre), temps objectif [...], temps arrêté de la prison. Ronde infernale des comédiens sur l'image des cadrans. Un peu plus tard, à cinq heures, un gardien viendra signifier à tous que la parenthèse de liberté est terminée. Irruption du réel. Le temps de la prison a rattrapé les détenus... Un peu trop tard peut-être, quand même, parce que la Parole errante aura malgré tout rempli son office : venir se lover dans cet endroit [...] de Fleury-Mérogis et faire battre la vie à s'en faire mal. »¹

Le travail d'A. Gatti autour de la Révolution Française atteste des ambiguïtés propres à la démarche de commémoration d'une Révolution dans une République qui se situe dans un héritage complexe du fait révolutionnaire, et manifeste également l'ambivalence de l'œuvre du poète résistant A. Gatti au regard de notre catégorisation en cités. Récusant toute appartenance politique alors qu'il paraît de tous les combats, sa parole poétique entend voguer bien au-delà des frontières du langage militant, et c'est d'ailleurs le reproche que lui adresse en toute amitié Lucien Attoun, lors du colloque-consécration de 1988 :

« Gatti finira bien peut-être par expliquer comment il se fait qu'il y ait des gens qui disent : " Moi, je n'ai pas d'ennemis à gauche " ou " moi, je n'ai pas d'ennemis à droite ", et que lui ; Gatti, n'ait d'ennemi ni à gauche ni à droite, et pourtant il fait de la politique, et pourtant il a été et est de tous les combats. C'est une question que je te pose à toi : Comment fais-tu pour recevoir les compliments de tout le monde, tranquillement, sans ambiguïtés, toi qui a défendu un théâtre qui devait diviser ? »²

La position d'A. Gatti au regard de la perspective révolutionnaire est de fait extrêmement singulière, puisqu'il estime qu'« un autre monde est possible » précisément parce qu'il est impossible de changer le monde réel, se situant dans la filiation explicite d'avec son « frère libertaire »³ Auguste Blanqui.⁴ La « Tour Blanqui » construite sur les lieux de la Parole Errante en 2002 matérialise d'ailleurs l'ambition de *L'éternité par les astres*, ouvrage écrit durant la Commune, et réalise ensemble les deux idéaux de liberté et d'égalité. C'est en position allongée et le regard tourné vers le ciel que les hommes éprouvent ensemble la réalité que peuvent recouvrir les mots de liberté et d'égalité.

Au contraire, tout un ensemble d'artistes, parce qu'ils n'ont pas la même histoire qu'A. Gatti, ni peut-être parfois d'ailleurs la même connaissance de l'Histoire, entendent l'expression « un autre monde est possible » dans un sens immanent, comme la volonté (et donc la possibilité) de transformer le monde existant. Un fil peut en effet être tendu depuis le

¹ *Idem.*

² Lucien Attoun, « Un homme seul », in Philippe Tancelin (sous la direction de), *Salut Armand Gatti. Théâtre sur paroles*, p. 128.

³ Source : Armand Gatti, entretien filmé par Stéphane Gatti dans le film documentaire *Les Combats du jour et de la nuit à la prison de Fleury-Mérogis*, La Parole Errante, 1989.

⁴ Voir supra, Partie III, chapitre 2, 2, b, ii.

renouveau de la contestation politique à l'occasion du Bicentenaire en 1989 jusqu'au développement du mouvement altermondialiste au tournant du XXI^e siècle, dans lequel va s'inscrire le théâtre militant dans un premier temps, avant que le slogan « un autre monde est possible » et les thématiques altermondialistes ne gagnent le théâtre institutionnel. La critique de la société de consommation capitaliste et du caractère antidémocratique des prétendues démocraties occidentales est ainsi présent comme un fil rouge dans l'œuvre de Rodrigo Garcia, et justifie pour partie sa haine du théâtre. *L'histoire de Ronald, le clown de Mac Donald*¹ met ainsi explicitement en relation la torture en Argentine et la société de gavage occidental. Le diptyque de Fausto Paravidino *Peanuts/Gênes 01*, mis en scène par Stanislas Nordey en 2006, revient quant à lui de manière explicite sur la répression policière dont ont été victimes les manifestants altermondialistes lors du contre sommet du G8 en 2001.² Et c'est le devenir de ce théâtre résolument de gauche, fondé sur une dramaturgie et une esthétique du clivage, sur un travail de division du public et sur une conception du rôle du théâtre et de l'artiste politiquement clivés, qui va nous intéresser à présent. Et pour mieux en comprendre les enjeux, **il est indispensable dans un premier temps de revenir sur les définitions, options et contradictions dont hérite ce théâtre de lutte politique, avant de nous interroger sur les formes esthétiques et les thématiques qui prévalent sur la période 1989-2007.**

2. Héritages et définitions d'un théâtre de lutte politique.

L'idée d'une articulation de la pratique artistique (théâtrale notamment) à la lutte politique n'est pas nouvelle et nous avons déjà pu constater que le XX^e siècle a été particulièrement riche de ce point de vue.³ Certes le socle idéologique sur lequel se fonde la lutte politique et conséquemment le théâtre politique a connu de nombreuses inflexions et réorientations, de même que les modalités de la lutte politique et celles de son articulation à la pratique artistique ont varié. Cependant, **les pratiques théâtrales dont il est question dans la cité du théâtre de lutte politique ont pour dénominateur commun deux caractéristiques : d'une part, ces pratiques sont « impures » au regard de l'ambition artistique, puisque ce n'est pas uniquement à cette aune que les artistes de la cité du théâtre de lutte politique entendent être jugés, mais bien en fonction de leur contenu et de leur fonction politique – et c'est pour cette raison que nous analyserons les spectacles de lutte politique de la période 1989-2007 non seulement comme des objets esthétiques**

¹ Voir supra, Partie I, chapitre 4, 3, b, iii.

² Voir infra, chapitre 2, 3, d.

³ Voir supra, Partie II, chapitre 1, 2 et Partie III, chapitre 2, d.

mais comme des prises de position politique. Mais réciproquement, le projet politique d'émancipation et de rupture avec l'ordre politique en place s'est manifesté par un travail d'appropriation transformatrice des formes dramaturgiques et scéniques existantes chez les pionniers du « théâtre politique » entendu comme théâtre de lutte politique, Rolland, Piscator, théoricien de la formule, mais aussi Brecht et Boal. Et leur héritage semble présent chez la plupart des artistes, des spectacles et des discours que nous rangeons dans la cité du théâtre de lutte politique sur la période 1989-2007 – que cette référence soit revendiquée explicitement ou qu'elle transparaisse dans le discours et dans la pratique théâtrale.

a. L'héritage du « théâtre populaire » et du « théâtre politique » de combat.

Au tournant du XX^e siècle, alors que le mouvement ouvrier se consolide et que l'idée d'une lutte des classes est active de manière concrète autant que théorique, tout un courant d'artistes définit le théâtre comme partie intégrante de la lutte politique contre la bourgeoisie. Certains le nomment « théâtre populaire », refusant de laisser l'expression à ceux qui prônent un théâtre rassembleur de la communauté nationale par delà les clivages sociaux.¹ C'est le cas nous l'avons vu de Romain Rolland, qui réduit le théâtre populaire au théâtre fait pour les classes populaires, et estime « qu'un théâtre populaire doit aujourd'hui être essentiellement socialiste [...] pour être vivant et fécond »², et qu'il « n'y a plus moyen à l'heure actuelle de séparer le théâtre de la politique. Le théâtre, comme l'art tout entier, comme toute la vie intellectuelle et morale d'aujourd'hui, doit prendre parti dans le combat [...] ». ³ Cette définition du théâtre populaire se perpétue dans une certaine mesure chez Augusto Boal, à partir de la restriction du peuple à « ceux qui louent leur force de travail »⁴, qui distingue trois catégories de théâtre populaire : le « théâtre du peuple et pour le peuple »⁵, le « théâtre de perspective populaire et pour un autre destinataire »⁶ et enfin « le théâtre de perspective anti-peuple malheureusement destiné au peuple. »⁷ Dans ce dernier cas, il s'agit d'un théâtre anti-populaire qui séduit le peuple pour mieux l'aliéner, ce dernier étant alors le destinataire mais non l'instigateur de ce théâtre. A l'inverse, dans les deux premières catégories, il s'agit

¹ Voir supra, Partie II, chapitre 1, 2, b, iii.

² Romain Rolland, « Théâtres populaires. Tribune libre », réponse à Alphonse Siché, *Revue d'Art Dramatique*, septembre 1903. L'article d'Alphonse Siché, « A propos du Théâtre Populaire », était paru dans l'édition du 15 août 1903 de la revue.

³ *Idem.*

⁴ Augusto Boal, « Catégories du théâtre populaire », *Travail Théâtral* n° 6, janvier-mars 1972, p. 5.

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

d'un théâtre qui se situe dans « la perspective transformatrice du peuple »¹ (restreint aux classes populaires), mais qui n'est pas conçu par les mêmes instigateurs ni ne s'adresse au même destinataire. Dans le premier cas le peuple s'adresse à lui-même, la différence entre la scène et la salle se faisant en termes de degrés de conscientisation et non de composition sociologique (théâtre auto-actif), tandis que dans le second cas il s'agit d'un théâtre fait par des amis du peuple et destiné à défendre leur cause auprès des « publics bourgeois » – du théâtre payant – parce que ceux-ci « ne sont pas formés exclusivement de bourgeois »² et que les convictions politiques des « êtres sociaux hybrides »³ qui « pensent comme des bourgeois mais ne vivent pas comme eux »⁴ « sont assez malléables, sujettes à variations »⁵ - autrement dit, susceptibles d'être converties à la cause de l'émancipation du peuple.

Erwin Piscator préfère quant à lui théoriser comme modèle *Le Théâtre politique*, dénomination moins équivoque que celle de théâtre populaire, et qui s'oppose au modèle du théâtre bourgeois comme il s'oppose à la société bourgeoise dont ce théâtre émane. Les racines du théâtre politique plongent ainsi dans le surgissement violent de forces venues « de deux directions : de la littérature et du prolétariat »⁶, à la fin du XIX^e siècle. Piscator prône une « nouvelle conception de l'art, active, combattante, politique »⁷, « une utilisation de l'art au service de la politique »⁸. Pour désigner la phase d'inféodation la plus radicale du théâtre politique au mouvement révolutionnaire, Piscator emploie cependant une expression différente, celle de Théâtre prolétarien ou théâtre de propagande :

« Commença le travail du théâtre de propagande. (Apparurent enfin des mots d'ordre révolutionnaires clairs). Ce fut le *Proletarische Theater* que je fondai avec mon ami Hermann Schüller en mars 1919. [...] Il ne s'agissait pas ici d'un théâtre qui voulait mettre l'art à la portée du prolétariat, mais d'une entreprise consciente de propagande : en un mot, il ne s'agissait pas d'un théâtre pour le prolétariat, mais d'un théâtre prolétarien. [...] Nous bannîmes radicalement le mot "art" de notre programme ; nos pièces étaient autant de manifestes grâce auxquels nous voulions intervenir dans l'actualité et "faire de la politique". »⁹

L'on trouve comme chez Rolland et comme chez Augusto Boal plus tard, l'idée d'un théâtre fait pour et par le peuple/le prolétariat – rappelons que le théâtre-forum de ce dernier repose

¹ *Ibid.*, p. 5.

² *Ibid.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ Erwin Piscator, *Le Théâtre politique*, in *Le Théâtre politique suivi de Supplément au Théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1972, p. 29.

⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁹ *Ibid.*, p. 3 et p. 37

sur « la contestation de la représentation théâtrale dans ses analogies avec la forme parlementaire comprenant délégués (acteurs) et mandataires (spectateurs). »¹ Mais chez Piscator cela ne signifie pas qu'il s'agit d'un théâtre autoactif fait de manière autonome par le peuple, cela signifie plutôt que les artistes professionnels qui encadrent ces pratiques théâtrales font partie intégrante de la lutte politique en tant que camarades du peuple. Toutefois, la définition que Piscator donne du « théâtre politique » excède les contours du « théâtre prolétarien » et de la lutte prolétarienne proprement dits, ce qui permet qu'elle demeure valide alors même que cette lutte a disparu – ou s'est en tout cas métamorphosée en profondeur – et c'est dans cette acception élargie que l'expression « théâtre politique » demeure d'actualité tout au long du XX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui, subsumant les divergences des orientations idéologiques comme des modèles esthétiques que vont recouvrir les expressions « théâtre d'agit-prop », « théâtre documentaire », « théâtre épique » et « théâtre d'intervention ».

b. Théâtre d'agit-prop, théâtre documentaire, théâtre épique.

Dans l'article « théâtre documentaire » du *Lexique de la recherche sur la Poétique du drame moderne et contemporain*², David Lescot insiste sur le changement de cadre idéologique du théâtre documentaire, initialement élaboré par des artistes au positionnement idéologique et à l'appartenance politique explicites, déchiffrant le monde à partir d'une grille de lecture systémique globalisante. Alors que « le point crucial d'une telle esthétique résid[ait] dans la volonté de totalisation »³ le contexte politique des années 1990, bâti sur l'effondrement de l'idéal révolutionnaire et d'une vision téléologique de l'histoire, aurait invalidé l'approche du réel et partant du théâtre sur laquelle se fondait le théâtre documentaire, alors même que cette forme reflerait :

« Des tentatives de théâtre documentaire, dénonciatrices et poignantes (*Requiem pour Sebrenica* de Olivier Py, *Rwanda 94* du Groupov) ressurgissent aujourd'hui, et l'on peut s'interroger sur un tel phénomène, à l'heure où toute forme de totalisation historique ou politique est suspecte. Peut-être un théâtre documentaire de l'individu, de l'existential, du symbole ou du sentiment s'invente-t-il, qui entrerait alors en contradiction avec ses prédécesseurs. »⁴

¹ Olivier Neveux, « Contre l'art et les artistes ! La critique militante de la sphère esthétique (1966-1980) », in Jean-Marc Lachaud (sous la direction de), *Art et politique*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 111.

² Jean-Pierre Sarrazac (sous la direction de), *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, Louvain La Neuve, *Etudes Théâtrales* n°22, 2001.

³ David Lescot, article « Théâtre documentaire », *ibid.*, p. 127.

⁴ *Idem.*

Il importe donc d'interroger la réalité du paradoxe évoqué par D. Lescot selon lequel la résurgence actuelle du théâtre documentaire se ferait contre l'enjeu critique systémique à l'origine du théâtre documentaire, et pour cela il importe dans un premier temps d'étudier de manière plus précise ses ancêtres.

i. Informer la population et propager le discours révolutionnaire, du tournant du siècle aux années 1930.

Piscator estimait avoir joué un rôle considérable dans l'avènement du théâtre d'agit-prop en URSS comme en Allemagne ¹, et l'une des spécialistes du théâtre d'agit-prop, Jeanne Lorang, confirme cette ascendance, estimant que « le sketch d'agit-prop reprendra l'utilisation du document, des journaux, des tracts, du slogan, la forme du journal des événements, l'audace de la mise en scène de personnages politiques » ² Quoiqu'il en soit du rapport d'antériorité réel, il est évident qu'existe une parenté esthétique entre le théâtre politique de Piscator et le théâtre d'agit-prop, du fait d'une même articulation à la lutte révolutionnaire. Le théâtre est considéré comme un moyen parmi d'autres de diffuser la lutte, et comme un moyen de choix du fait de la population à toucher. En URSS le journal vivant joue ainsi un rôle d'information essentiel pour cibler une population paysanne très largement illettrée. L'information est systématiquement présentée de façon partisane, et les outils théâtraux utilisés (marionnettes, pancartes) sont choisis à la fois en raison de leur faible coût, de leur caractère divertissant, et du fait qu'ils permettent de donner une lecture de l'actualité politique qui schématise les camps et les positions politiques et ridiculise ceux de l'ennemi de classe (par le biais des caricatures notamment), encourageant ainsi à la lutte. Le théâtre politique est alors un théâtre qui se joue hors des théâtres et des conventions théâtrales. Mais, comme le théâtre de lutte politique n'est pas nécessairement autoactif, la lutte peut également être menée par les artistes professionnels et dans les théâtres, l'enjeu commun étant que « l'art ne [peut] être l'art, ne [peut] avoir quelque valeur que s'il n'[est] qu'un moyen parmi d'autres dans la lutte des classes. » ³

¹ Il estimait ainsi qu'il « est réservé aux Allemands [...] de voir en moi l'épigone de mes épigones. » Erwin Piscator, *Théâtre profession de foi*, Paris, Maspero, 1955, p. 20.

² Jeanne Lorang, « Préludes à l'agit-prop », in Philippe Ivernel (sous la direction de), *Le théâtre d'agit-prop de 1919 à 1932*, Tome 3, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978, p. 31.

³ Erwin Piscator, *Le Théâtre politique*, *op. cit.*, p. 24.

ii. *Le théâtre documentaire d'Erwin Piscator ou l'invention du spectacle épique.*

Piscator rejette le modèle bourgeois qualifié d'« art nébuleux »¹ qui permet de « camoufler les failles et les crevasses des contradictions [du monde] et [de] les transformer en quelque chose d'irréel et d'acceptable. »² Au contraire il importe pour l'artiste membre du Parti Communiste d'élaborer une esthétique qui mette en lumière voire accentue les contradictions du réel, qui serve « par une description exacte, à mettre ce monde à nu pour mieux pouvoir le modifier. »³ Comme le théâtre d'agit-prop, le théâtre politique de Piscator entend combiner comme deux étapes successives et complémentaires les fonctions d'information et de prise de position, la description ouvrant sur une interprétation qui elle-même débouche sur l'action politique de transformation. Et, si Piscator en vient lui aussi à conférer à l'invention scénique une place inédite, c'est que les dramaturgies révolutionnaires font encore défaut, et qu'« aucun des écrivains révolutionnaires et prolétariens [...] n'a pu encore [lui] fournir, hélas, une seule pièce valable. C'est pourquoi il [lui] faut se contenter de la production existante. »⁴ En ce sens, Piscator considère que son « style de mise en scène ne fut peut-être que le résultat de l'absence d'œuvres valables. »⁵ Il transforme cependant la contrainte en atout, en reléguant le texte au rang de matériau manipulable tant sur le plan formel qu'idéologique. Ainsi, « presque toute pièce bourgeoise pourra servir à renforcer l'idée de la lutte des classes »⁶ par le biais des procédés de collage et de montage avec d'autres textes littéraires ou documentaires (journaux, statistiques) comme avec des images (images documentaires d'actualité ou d'archives, mais aussi images tirées de fiction, de films ou de dessins animés), à fonction d'information ou de commentaire – souvent satirique. Cette remise en question du statut du texte et le mélange d'une œuvre fictionnelle traditionnelle à des images et des textes documentaires dynamise la réception des spectateurs, qui ne sont plus immergés dans une fable continue mais sans cesse amenés à passer de la fiction à la réalité, et induit une nouvelle dynamique entre la scène et la salle. La première de *Malgré tout*, le premier spectacle de Piscator qui utilise une pièce basée entièrement sur des documents authentiques, va agir sur le metteur en scène comme une véritable révélation sur le pouvoir de l'esthétique documentaire :

¹ Erwin Piscator, *Postface au Théâtre politique*, in *Théâtre dans le monde*, volume XVII, n°5-6, 1968, p. 348.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Le Théâtre politique*, *op. cit.*, p. 238.

⁵ *Ibid.*, p. 126.

⁶ Piscator, *Le Théâtre politique*, *op. cit.*, p. 37.

« Tous ces gens qui emplissaient le théâtre avaient vécu cette époque et ce qui se déroulait sous leurs yeux c'était exactement leur destin, leur propre tragédie. Le théâtre devenait pour eux réalité, il n'y eut plus dès lors une scène face au public, mais une salle de réunion commune et gigantesque, un gigantesque champ de bataille, une gigantesque manifestation. C'est une unité qui, ce soir-là, révéla le pouvoir d'agitation du théâtre politique. » ¹

Parce qu'il parle de l'actualité politique, le spectacle touche les gens, et parce qu'il confronte sur la scène des matériaux hétérogènes, il les incite à une réception active et critique, et le théâtre en tant que tel se fait lieu politique, du fait du contenu révolutionnaire comme de la rupture esthétique. C'est en ce sens que l'on peut qualifier les spectacles de Piscator de spectacles épiques, alors même que les pièces qu'il met en scène ne méritent que rarement le qualificatif. Reste donc encore à trouver le « poète piscatorien » ², ce qui se fera en deux temps, d'abord, de manière très ambivalente, avec Brecht, puis, de manière beaucoup plus évidente, avec une génération d'auteurs allemands des années 1960, spécifiquement autour du théâtre documentaire.

iii. Du spectacle épique au drame épique : Brecht ou la dialectique infinie.

Piscator estime que « la dramaturgie peut se vanter de succès importants depuis les années 20 : c'est le "théâtre épique" créé principalement par [lui] en ce qui concerne la scène, par Brecht en ce qui concerne le drame lui-même. » ³ Bien que la collaboration entre les deux hommes ait été relativement limitée, et leurs relations personnelles fort complexes ⁴, il est évident que l'innovation dramaturgique de l'un constitue pour partie le pendant de la révolution scénique opérée par l'autre. Cependant existent de profonds désaccords autant esthétiques qu'idéologiques entre les deux artistes et théoriciens. Le théâtre documentaire de Piscator peut être défini comme théâtre épique au sens où il rompt avec le principe d'organicité de la fable aristotélicienne comme de son avatar hégélien, et où il confère une place inédite à la scène (et donc à la salle, au public) comme lieu d'achèvement voire d'avènement du sens politique du théâtre. Mais, s'il ouvre le drame, Piscator entend « mettre sur la scène toute l'histoire du monde » ⁵ et de ce fait il construit un spectacle conçu comme un objet clos sur lui-même et dont le sens est fermé, en inféodant tout élément du particulier

¹ *Ibid.*, p. 68.

² Formule du journaliste Diebold, citée par Jeanne Lorang, « Le montage chez Piscator », in Denis Bablet (textes réunis et présentés par), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Th 20, L'Age d'Homme, Lausanne, avec le concours du CNRS, 1978, p. 261.

³ Erwin Piscator, « La technique, nécessité artistique du théâtre moderne » (1961), *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, Editions du CNRS, 1963, p. 183.

⁴ Voir Maria Piscator, « Brecht et Piscator », in Jean-Michel Palmier et Maria Piscator, *Piscator et le théâtre politique*, Paris, Payot, 1983, pp. 181-190.

⁵ *Ibid.*, p. 256.

(le personnage, la vie privée, l'histoire) au général, à la lutte collective, à l'Histoire orientée vers le Grand Soir. Et c'est en ce sens que Brecht opère un « renversement copernicien »¹ non seulement vis-à-vis de la dramaturgie aristotélicienne et hégélienne, mais également vis-à-vis du théâtre épique piscatorien. En effet, le théâtre épique brechtien ouvre le drame mais il ouvre aussi la scène,

« la scène n'est plus un centre. Elle est "décentrée". Elle renvoie le spectateur à ce qui est au-delà d'elle : non à une Vérité éternelle ou historique dont elle serait le délégué, mais à ce que ce spectateur partage en commun avec elle, avec ses personnages : notre condition historique. [...] Aucune pièce de Brecht ne se termine à proprement parler. Le conflit fondamental n'est pas résolu. Il ne fait au contraire qu'apparaître en clair : c'est un conflit politique. »²

Le théâtre fonctionne donc véritablement comme « propédeutique de la réalité »³ et de l'action politique, parce que « tout reste à faire en dehors, dans le monde réel. »⁴ Cette évolution permet une plasticité idéologique plus grande de l'œuvre et c'est pour cette raison sans doute⁵ que l'œuvre Brecht demeure aujourd'hui encore une référence fondamentale tandis que l'héritage de Piscator est souvent oublié. Chez Piscator, la foi en la Révolution Rouge est telle que son avènement est considéré comme la fin de l'Histoire, et en conséquence la « certitude révolutionnaire »⁶ vient prendre la place de l'ancienne catharsis aristotélicienne. A l'inverse chez Brecht la dialectique est infinie et le drame n'aboutit pas à l'avènement intradiégétique d'un monde meilleur – le monde révolutionnaire, ce qui serait encore une mystification idéologique. La distanciation, qui opère au niveau des personnages comme au niveau de la fable, sert à mettre à distance l'idéologie, toute l'idéologie, et ce que le drame épique brechtien entend dévoiler, « c'est notre monde, c'est notre propre situation politique – une fois les voiles du pathos et de l'idéologie déchirés. »⁷ En outre, l'œuvre de Brecht, par son recours à la parabole, confère un autre statut au spectateur. Elle ne s'adresse pas à lui de manière frontale, c'est-à-dire qu'elle prend acte du fait qu'« entrant au théâtre, le spectateur a abandonné ses préoccupations de citoyen ou de militant. Il n'est pas là pour les y retrouver, armées de pied en cap, sur la scène. »⁸ Elle s'adresse donc au militant comme au non-militant, voire à celui qui n'est pas même sympathisant de la cause révolutionnaire. Et elle renvoie le militant à sa conscience individuelle, par le biais de celle des personnages,

¹ Bernard Dort, « Un renversement copernicien », in *Théâtres*, Paris, Point, 1986, pp. 249-273.

² Bernard Dort, « La vocation politique », *ibid.*, p. 244.

³ Bernard Dort, « Une propédeutique de la réalité », *ibid.*, pp. 275-296.

⁴ Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, suivie de *Pédagogie et forme épique*, Paris, Seuil, coll. Pierres vives, 1960, p. 200.

⁵ Outre le fait que les écrits restent tandis que la trace des expérimentations scéniques est plus difficile à garder.

⁶ Bernard Dort, « La vocation politique », *op. cit.*, p. 245.

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

l'incitant à mettre à distance non seulement le discours bourgeois mais aussi le discours révolutionnaire officiel, entrave symétrique et plus pernicieuse à l'émancipation qui est censée constituer le cœur du projet révolutionnaire. Comme le note Althusser, chez Brecht

« la pièce est bien le devenir, la production d'une nouvelle conscience dans le spectateur – inachevée, comme toute conscience, mais mue par cet inachèvement même, cette distance conquise, cette œuvre inépuisable de la critique en acte ; la pièce est bien la production d'un nouveau spectateur, cet acteur qui commence quand finit le spectacle, qui ne commence que pour l'achever, mais dans la vie. »¹

La transformation du spectateur en acteur politique existe chez Brecht comme chez Piscator, mais elle ne passe pas autant chez Brecht par un endoctrinement, et l'intégralité de son œuvre ne manifeste pas une foi absolue dans la Révolution considérée comme achèvement de l'histoire et de l'émancipation de l'homme. Le théâtre de Brecht, au travers notamment de la distanciation et de l'articulation des « événements passés, de façon sensée autant que sensible, à un *gestus* présent, exécutable par l'homme d'aujourd'hui »², œuvre à l'émancipation individuelle, préalable et condition nécessaire – pourtant souvent délaissée – de l'émancipation collective. Et cette divergence entre les deux hommes de théâtre est la conséquence d'un décrochage idéologique. Les rapports de Brecht avec le communisme furent plus tardifs et plus ambivalents que ceux de Piscator, aussi la portée de son œuvre résiste de ce fait aux désillusions du socialisme réel, et demeure encore largement d'actualité, contrairement à celle de Piscator. Et, si certains metteurs en scène l'interprètent aujourd'hui en l'opposant à Piscator, et en font le héraut du théâtre d'art³, d'autres y voient un modèle actuel parce que toujours actualisable pour le théâtre de lutte politique, comme nous allons le voir. Mais avant de détailler les spectacles en question, il importe de souligner que si l'œuvre proprement dite de Piscator paraît incontestablement datée, son modèle du théâtre documentaire demeure lui aussi très prégnant pour le théâtre de lutte politique aujourd'hui encore, par la médiation de ses héritiers des années 1960.

iv. Le théâtre documentaire des années 1960 : Un théâtre de contre-information.

Piscator déplorait nous l'avons vu l'absence d'une dramaturgie documentaire, et le drame épique brechtien n'avait pas entièrement comblé ce besoin, qui trouvera satisfaction dans les années 1960 avec une nouvelle génération de dramaturges allemands qui

¹ Louis Althusser, « Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht. Notes sur un théâtre matérialiste », *Pour Marx*, Paris, François Maspero, 1965, pp. 148-149.

² Walter Benjamin, « Etudes sur la théorie du théâtre épique », *Essais sur Brecht*, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 35.

³ Voir supra, Partie II, chapitre 3, 2 et 3.

revendiquent explicitement l'héritage du « théâtre documentaire » de Piscator – il montera ou préfacera plusieurs des pièces en question. Le théâtre documentaire est alors théorisé par les « quatorze thèses pour le théâtre documentaire » de Peter Weiss, en même temps qu'il est expérimenté de manière plus complexe dans l'œuvre de Weiss lui-même, mais aussi dans celle de Rolf Hochhuth, et de Heiner Kipphardt et aussi celle de Jean Vilar, qui va lui aussi s'intéresser à cette esthétique à un moment où sa conception du théâtre populaire œcuménique se trouve mise en crise par la situation politique (suite à la guerre d'Algérie), l'incitant à défendre un théâtre explicitement clivé.¹

Le modèle théorique du théâtre documentaire est extrêmement précis quant aux enjeux politiques, et l'ensemble des pièces est relativement conforme à cette exigence. Il s'agit toujours d'une « critique du camouflage »², « de la falsification de la réalité »³ et du « mensonge »⁴ auxquels se livrent « les moyens de communication de masse »⁵. Ces derniers peuvent présenter (et de fait, présentent souvent) une information « orienté[e] selon l'optique des groupes d'intérêts au pouvoir »⁶ parce qu'ils sont précisément contrôlés, même de manière indirecte, par « les hommes au pouvoir »⁷, et qu'ils servent à « maintenir la population dans un désert d'abrutissement et de crétinisation ».⁸ Le théâtre documentaire, qui « soumet les faits à l'expertise »⁹, se fixe donc une mission de contre-information, et en ce sens « l'œuvre dramatique se fait instrument de formation de la pensée politique ».¹⁰ Cette double mission constitue le théâtre documentaire non pas comme l'une des modalités mais comme un relais des « actions concrètes d'efficacité immédiate »¹¹ que sont « la manifestation sur la voie publique, la distribution de tracts, le défilé en cortège, le travail de masse dans la foule »¹². Et « même lorsqu'il se veut [...] prise de position et action militante, [...] le théâtre documentaire est en fin de compte un produit artistique et il doit l'être, s'il veut justifier son existence. »¹³ La fonction politique du théâtre documentaire tient donc à – voire réside dans – sa spécificité esthétique. Il s'agit de

¹ Voir supra, Partie II, chapitre 1, 2, d, vii.

² Peter Weiss, Thèse 2, « Notes sur le théâtre documentaire » (1967), in *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs*, traduction de Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1968, p. 8.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ Thèse 3, *ibid.*, p. 9.

⁸ Thèse 4, *idem.*

⁹ Thèse 9, *ibid.*, p. 11.

¹⁰ Thèse 7, *ibid.*, p. 10.

¹¹ Thèse 5, *ibid.*, p. 9.

¹² *Idem.*

¹³ Thèse 6, *ibid.*, p. 10.

« construire, à partir de fragments de réalité, un exemple utilisable, un "schéma modèle" des événements actuels. [...] [Le théâtre documentaire] ne se trouve pas au centre des faits, bien au contraire il prend l'attitude de l'observateur et jouit d'un regard analytique. La technique du découpage et du collage lui permet de faire ressortir du matériau chaotique que lui livre la réalité extérieure des détails clairs et éloquent. En confrontant des points contradictoires, il attire l'attention sur un conflit latent et grâce aux pièces qu'il a rassemblées il peut ensuite en proposer une solution, lancer un appel ou poser une question fondamentale. »¹

Il s'agit non pas d'exprimer la réalité en son chaos, mais au contraire de dévoiler les cohérences que la représentation chaotique de la réalité par les médias dominants masque volontairement, pour inhiber toute volonté de changement. On mesure donc combien le projet fondateur du théâtre documentaire s'oppose à celui du théâtre postpolitique, qui entend précisément exprimer le chaos du monde de l'intérieur, et considère que tout point de vue critique global est désormais caduc.² Il reste à voir dans quelle mesure ce projet demeure concrètement actif sur la période 1989-2007, mais nous pouvons déjà noter que, sur la fin de notre période particulièrement, l'évolution croissante des grands médias et notamment des médias audiovisuels vers une concentration dans les mains de quelques groupes financiers dont les dirigeants sont étroitement liés aux pouvoirs en place (en France comme aux Etats-Unis), incite a priori à la reviviscence d'une esthétique documentaire conçue comme dévoilement et contre-information. En outre, le modèle du théâtre documentaire demeure transposable au présent alors même que le soubassement idéologique qui le fondait dans les années 1960 s'est profondément modifié, dans la mesure où le travail d'explicitation des contradictions ne débouche en effet pas nécessairement sur une « solution » qui ferme le sens, et peut s'ouvrir au contraire sur « une question » ou un « appel. » C'est pour cette raison que le théâtre documentaire des années 1960 hérite à la fois de Piscator et du drame épique brechtien, et demeure une référence valide et transposable au théâtre de lutte politique tel qu'il se développe après 1989.

L'enjeu politique du théâtre documentaire, au-delà de légères variations qui le rendent suffisamment plastique pour résister aux reformulations qu'ont connus le projet critique et la lutte politique depuis les années 1960, apparaît donc relativement homogène. Il en va tout autrement de son identité esthétique, et à ce titre les expérimentations des années 1960 sont beaucoup plus diverses que le modèle théorique prôné, Weiss lui-même s'émancipant de son texte-guide qui caractérise le théâtre documentaire par le fait qu'il « se refuse à toute invention » (thèse 1). Tandis que Vilar affiche son refus de toute invention dans *Le Dossier*

¹ Thèse 8, *ibid.*, pp. 10-11.

² Voir supra, Partie I, chapitre 4, 1, b et d.

*Oppenheimer*¹, jugeant « toute affabulation [...] dangereuse »², Heinar Kipphardt revendique lui dans *En Cause J. R. Oppenheimer*³ une marge de manœuvre artistique qui tient non seulement dans les coupes et le montage des « minutes du procès » qui constituent la base du texte, mais également dans l'ajout de petits monologues purement fictionnels qui visent à faire pénétrer le spectateur dans la conscience des personnages réels, les transformant ce faisant en personnages de fiction. Rolf Hochhuth va plus loin encore dans *Le Vicaire*⁴, une pièce qui se donne à lire comme un drame romantique schillérien mettant en scène pour l'essentiel des personnages fictifs... à ceci près qu'elle comporte un imposant appareillage de notes intitulé « éclaircissements historiques »⁵ de plus de cinquante pages, et que la plupart des scènes sont introduites par des didascalies qui articulent les personnages et la fiction à la réalité historique. Le sens de l'œuvre est donc profondément modifié selon que les didascalies et les notes sont figurées ou non, et la pluralité possible de leurs modes de figuration sur la scène ajoute encore à la plasticité sémantique de l'œuvre. Au-delà de ces divergences dans la marge de fiction et de dramatisation du réel, une tendance récurrente demeure au sein des œuvres du théâtre documentaire, qui tient à sa fonction d'analyse critique de la réalité : la pièce-procès, forme dans laquelle on peut ranger les deux versions précédemment mentionnées du procès de J. R. Oppenheimer, de même que *L'Instruction* de Peter Weiss (1965). Cette idée que le théâtre peut constituer un tribunal du réel et, en le jugeant, en mettant à nu ses contradictions, peut contribuer à le changer, est au cœur de l'esthétique documentaire, et la forme de la pièce-procès demeure prégnante sur la période 1989-2007. Nous avons vu que la pièce *La Ville Parjure ou le réveil des Erynies* met en place un procès qui constitue la réponse intradiégétique au procès réel jugé injuste⁶ et c'est dans cette mesure que cette pièce et ce spectacle hybrides en termes de modèles esthétiques (tragédie et théâtre documentaire) le sont également parce qu'ils ne ressortissent pas seulement au théâtre politique œcuménique mais aussi, pour partie, au théâtre de lutte politique. De manière plus unilatérale, nombre de spectacles conçus depuis 1989 s'inscrivent explicitement dans l'héritage du théâtre documentaire et du théâtre épique, notamment en montant de manière actualisée les pièces de ce répertoire devenu lui aussi classique, les classiques du théâtre politique coexistant avec les classiques du théâtre d'art – voire, pour le cas de Brecht, se superposant à eux.

¹ Jean Vilar, *Le Dossier Oppenheimer*, Paris, Gonthier, 1965.

² Jean Vilar, « Préface », *ibid.*, p. 7.

³ Heinar Kipphardt, *En Cause J. R. Oppenheimer* (1964), traduction de Jean Sigrid, Paris, L'Arche, 1967.

⁴ Rolf Hochhuth, *Le Vicaire* (1963), traduction de F. Martin et J. Amsler, Paris, Seuil, 1963.

⁵ Rolf Hochhuth, « Eclaircissements historiques », *ibid.*, pp. 257-310.

⁶ Voir supra, Partie II, chapitre 2, 3, d.

c. L'héritage et la relecture : Monter les classiques du théâtre de lutte politique au présent (*L'Instruction, La Mère, Sainte-Jeanne des Abattoirs*).

La référence à Brecht, de même que le modèle du théâtre documentaire et notamment de la pièce-procès, constituent des éléments importants du théâtre de lutte politique aujourd'hui encore, que les metteurs en scène montent ces « classiques », qu'ils les actualisent, ou qu'ils s'en inspirent de manière plus indirecte pour créer de nouveaux spectacles.

i. Monter Brecht comme héraut du théâtre de lutte politique.

Nous avons vu dans notre deuxième partie que, si l'œuvre de Brecht était encore très présente sur les scènes théâtrales française depuis la fin des années 1980, la lecture qui en était faite dans les mises en scènes tendait souvent à la découpler de tout projet révolutionnaire, transformant Brecht en héraut du théâtre d'art.¹ Toutefois coexiste un courant de metteurs en scène qui choisissent de monter l'inventeur du drame épique en tant qu'il articule son œuvre à une critique radicale, globale et cohérente du capitalisme, ainsi à une perspective révolutionnaire fondée sur la dialectique permanente entre action collective et émancipation individuelle, en ce qu'il « conçoit le théâtre comme un moyen non seulement de représenter, mais de transformer le monde. »² Cette interprétation de l'œuvre de Brecht se manifeste dans le choix des pièces de même que dans leur mode de traitement par les metteurs en scène.

Jean-Louis Benoit a ainsi choisi de mettre en scène une pièce que l'on ne sollicite plus guère aujourd'hui parce qu'elle est souvent jugée trop « didactique », le reproche formel recouvrant une critique de son lien étroit à la révolution communiste. *La Mère*³ raconte l'histoire de Pélagie Vlassova, « une femme russe issue du peuple qui, d'abord hostile au militantisme communiste de son fils, se range petit-à-petit à ses côtés. Après la mort violente de celui-ci, son engagement révolutionnaire ira croissant. »⁴ A la figure de Pélagie Vlassova, qui « adhère au socialisme jusqu'au don total de soi par amour pour son fils et vit comme une rédemption laïque », est souvent préférée une autre figure de mère, celle de *Mère Courage*,

¹ Voir supra, Partie II, chapitre 3, 1, 2 et 3.

² Catherine Marnas, dossier de presse du spectacle *Sainte Jeanne des Abattoirs*.

³ *La Mère* (Bertolt Brecht). Mise en scène de Jean-Louis Benoit, avec les élèves de la Haute Ecole Théâtrale de Suisse Romande, co-production Manufacture, Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, Théâtre National de Marseille, La Criée. Spectacle créé le 23 juin 2005 au Théâtre de la Criée à Marseille.

⁴ Jean-Louis Benoit, dossier de presse du spectacle *La Mère*.

« personnage brechtien plus complexe, moins idéaliste »¹, « profondément divisé par des aspirations égoïstes. Sur fond de conflits de classe, oscillant entre la générosité et l'égoïsme, entre la lucidité et l'aveuglement, la révolte et la capitulation, elle s'enlise dans une situation inextricable. »² Cette différence des personnages s'explique par le contexte de rédaction respectif des deux pièces : *Mère Courage* date de 1938, tandis que *La Mère* a été écrite par Brecht en 1932, alors que l'URSS subissait une importante campagne de diffamation en Allemagne. Moins d'un an après, Brecht quittait l'Allemagne, chassé par l'avènement d'Hitler au pouvoir, et cette différence induit un décalage dans la forme, *La Mère* se voulant plus unilatéralement militante que *Mère Courage*. **Brecht, partisan et artisan d'une dramaturgie dialectique, pouvait quand les circonstances politiques l'exigeaient œuvrer à un théâtre résolument militant pour la cause et pour les forces révolutionnaires, tout comme il a pu à d'autres moments mettre en question par ses options dramaturgiques mêmes la réalité du système politique révolutionnaire (notamment en URSS) quand celle-ci entrait en contradiction avec le projet d'émancipation politique que constituait dans son principe le projet révolutionnaire marxiste.** Pour J.-L. Benoît la leçon de *La Mère* dépasse le cadre de la Révolution communiste, car c'est une « pièce sur l'éducation, l'initiation, la filiation. C'est le spectacle de l'accouchement d'une conscience, de l'éveil d'un savoir en prise avec le mouvement de l'Histoire »³ :

« Va à l'école, sans abri !
Procure-toi le savoir, toi qui as froid !
Toi qui as faim, jette-toi sur le livre : c'est une arme.
Car tu dois diriger le monde.
N'aie pas peur de poser des questions, camarade !
Ne te fie à rien de ce que l'on te dit,
Vois par toi-même !
Ce que tu ne sais pas par toi-même,
Tu ne le sais pas.
Vérifie l'addition. C'est toi qui la paies.
Pose le doigt sur chaque somme,
Demande : que vient-elle faire ici ?
Car tu dois diriger le monde. »⁴

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ Bertolt Brecht, *La Mère*, in *Théâtre complet, Tome 3 - 1930-1938*, traduction Maurice Regnaut et André Steiger, Paris, L'Arche, 1974, p. 61.

Dans cette pièce qui prend fait et cause de manière explicite et unilatérale pour la Révolution, Brecht défend donc le communisme comme un processus d'émancipation d'abord et avant tout individuel, et éloigne ainsi tout risque d'une propagande figée et d'une dérive autoritaire. En outre le texte qui précède est donné à entendre sous la forme d'une chanson, qui combine l'efficacité de la propagande par une forme entraînante, qui reste dans la tête, avec un contenu qui fait appel à l'intellect du récepteur. Et le spectacle accentue le travail dialectique non seulement sur l'adresse (intellectuelle/émotionnelle) mais également sur le processus révolutionnaire (individuel/collectif) par le travail du chœur, qui fait alterner *solis*, canons et refrains, donnant ainsi à entendre les différentes modes d'être de l'individu (seul, en groupe aux côtés d'autres groupes, ou dans un groupe qui intègre la globalité des individus.) L'accent mis sur la dimension éducative de la pièce est renforcé par le choix de monter la pièce avec des élèves comédiens ¹, et Jean-Louis Benoit estime ainsi que « le pari de ce spectacle, c'est de voir comment des jeunes gens, en 2006, se réapproprient l'Histoire. » ² La question brechtienne fondamentale de la transposition des « événements passés, de façon sensée autant que sensible, à un *gestus* présent, exécutable par l'homme d'aujourd'hui » ³ se trouve donc réaffirmée par le choix des comédiens. Et c'est donc au regard de l'ambition d'actualisation affirmée par le metteur en scène qu'il convient d'analyser le spectacle, et que la stratégie adoptée par J.L. Benoit ne nous paraît pas totalement convaincante, précisément parce que la mise en scène ne construit pas le trajet nécessaire pour que la pièce, écrite en fonction du contexte des années 1930, permette de penser et d'agir sur le monde de 2006. Voir et entendre des jeunes gens chanter l'Internationale produit sur le spectateur un étrange effet, et peut donner l'impression que la pièce est datée et que, non seulement elle ne parle pas du temps présent, mais n'a rien à dire au temps présent. Et le procédé d'interchangeabilité des rôles (plusieurs comédiennes jouent Pélagie), tout brechtien qu'il soit, n'aide pas à vivifier le sens de l'œuvre, alors que la mère et le fils sont toujours joués par des comédiens du même âge, coupant l'idée d'une inscription dans une Histoire où des aînés aurait précédé leur lutte. Au final, l'engagement politique de Pélagie Vlassova paraît exotique et daté, et ce spectacle plus respectueux de la lettre que de l'esprit du théâtre dialectique nous paraît manquer son pari d'actualiser le sens de la lutte révolutionnaire.

¹ Le spectacle est présenté en ces termes dans le dossier de presse : « *La Mère*, atelier théâtre dirigé par Jean-Louis Benoit par les élèves de la Manufacture, Haute Ecole de Théâtre de Suisse romande (HETSR, promotion B). »

² Dossier de presse.

³ Walter Benjamin, « Etudes sur la théorie du théâtre épique », *Essais sur Brecht*, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 35.

Au contraire, c'est la question de l'actualisation en tant que telle qui a présidé à la mise en scène de *Sainte Jeanne des Abattoirs* par Catherine Marnas avec les élèves de l'ERAC (Ecole Régionale des Acteurs de Cannes).¹ Le choix de Catherine Marnas s'est porté sur Brecht dont l'« interrogation sur la forme est en même temps une interrogation sur le sens, [si bien qu']elle est à la fois éthique et politique. »² Et son choix s'est porté sur cette pièce spécifiquement parce qu'elle répondait au besoin de la metteur en scène de « changer de point de vue, s'abstraire de l'évidence, à un moment où le système capitaliste (aujourd'hui on dit libéral) nous est présenté comme un système *naturel*, donc inéluctable. »³ Or dans cette pièce, Brecht s'attaque d'une part à la tendance de l'humain à considérer que « ce qui est depuis longtemps inchangé paraît interchangeable »⁴, et d'autre part au capitalisme en tant que tel, comme en témoigne la fable, que Catherine Marnas résume ainsi :

« Pierpont Mauler, roi de la viande et magnat de la conserve, veut se débarrasser de ses concurrents en les entraînant à la faillite, ce qui a pour effet « secondaire » d'accroître le chômage et le désespoir des travailleurs. Membre des Chapeaux Noirs, Jeanne Dark croit à la pitié, elle entend faire appel aux bons sentiments pour soulager la misère des travailleurs de Chicago. A l'occasion de la visite des abattoirs à laquelle l'invite Mauler, elle découvre qu'en fait « les pauvres sont mauvais », que le chômage et le dénuement entraînent une dégradation de la morale. Jeanne se rend compte qu'en désamorçant la colère de ceux-ci par des consolations d'ordre uniquement spirituel, elle se fait la complice involontaire des industriels. Elle chasse les « marchands du temple » et du même coup perd son emploi. A Jeanne qui veut rester neutre est confié un message qui doit entraîner dans la grève une autre usine, mais les doutes l'assaillent en cours de route et elle déserte : la violence n'est-elle pas mauvaise en soi ? C'est l'échec de la grève générale, tandis que Mauler triomphe : il a monopolisé le marché. Jeanne, à l'agonie, est transportée à la maison des Chapeaux Noirs, où les fabricants de conserve étouffent sous des chants liturgiques ses ultimes supplications et la canonisent. »⁵

La fable se joue avec la bourse aux céréales de Chicago comme toile de fond, et, « comme on plongerait les mains dans le cambouis d'un moteur de 2CV, Brecht, inspiré par les mécanismes de la grande dépression, décrit de façon très précise les schémas économiques de l'époque (le cambouis étant le sang des abattoirs.)»⁶ La pièce de Brecht, écrite en 1935, soit peu de temps après l'effroyable krach boursier de Wall Street, critique le capitalisme à la fois en tant que système, et critique le fait que ce système soit présenté comme inéluctable. La

¹ *Sainte Jeanne des Abattoirs*, (Bertolt Brecht). Mise en scène Catherine Marnas, avec les élèves de l'ERAC. Spectacle créé au Théâtre la Passerelle, Scène Nationale de Gap et des Alpes du sud, le 28 février 2006.

² Catherine Marnas, *idem*.

³ *Idem*.

⁴ Brecht, *Le Petit Organon*, cité par Catherine Marnas. Catherine Marnas, propos recueillis par Viviane Fauré lors de la création du spectacle *Sainte-Jeanne des Abattoirs* au Théâtre la Passerelle à Gap en février 2006, publié sur la feuille de salle du spectacle distribuée lors des représentations au CDN de Montreuil du 25 septembre au 27 octobre 2006.

⁵ Catherine Marnas, dossier de presse du spectacle *Sainte-Jeanne des Abattoirs*.

⁶ *Idem*.

pièce participe donc activement au renouveau de la critique du capitalisme et de la critique de l'esprit du capitalisme. Catherine Marnas voit dans la pièce de Brecht une critique de la « capacité monstrueuse et tentaculaire du système capitaliste à tout récupérer. Tout est consommable, y compris la critique de la société de consommation. »¹ Et, Brecht retourne comme un gant ce processus de récupération du capitalisme contre lui-même : *Sainte Jeanne des Abattoirs* se donne à voir comme un divertissement, et « de la même manière qu'il a utilisé les codes bourgeois pour les subvertir, il va utiliser les codes du divertissement pour dire exactement le contraire, d'où le parti pris de comédie musicale. »² Le spectacle joue sur l'aspect de divertissement et se donne à voir comme un clin d'œil aux émissions de divertissement télévisé, notamment musicales. Pour raviver le sens de l'œuvre, Catherine Marnas a procédé à un important travail de coupes, et a ajouté un personnage de narrateur qui, avec son micro HF, son débit saccadé et survolté, prend visiblement pour modèle tel ou tel animateur célèbre. Ce rajout augure d'un respect de l'esprit du théâtre épique et non de la lettre de cette pièce de Brecht, et de fait les premières paroles de ce narrateur sont pour citer un des textes du dramaturge allemand sur le capitalisme. Et, à la fin du spectacle, l'interrogation de Laurence Parisot – « l'amour et la vie sont précaires, pourquoi le travail ne serait-il pas précaire ? » – vient comme contrepoint achever de constituer le cadre d'interrogation qu'entend être le spectacle. Car c'est bien la question clé du devenir de la lutte contre le capitalisme après 1989 qui se trouve au cœur du spectacle :

« Bien sûr [...] [Brecht] écrit *Sainte Jeanne* à une époque où les espérances marxistes sont très présentes, mais mettre en scène la pièce après la chute du mur de Berlin n'annule pas l'analyse. Elle nous fait revenir à un état antérieur comme lorsqu'on prélève une couche de glace pour procéder à une datation et mieux comprendre le présent. Réfléchissant à l'intérieur même du système (comme le dit d'ailleurs Mauler), il est difficile de s'interroger sur les mouvements du lustre qui oscille. »³

Et c'est ce qui motive le choix de monter cette pièce avec des jeunes comédiens, que la metteur en scène entend former autant sur le plan de la conscience politique que du jeu d'acteur, parce qu'elle estime que l'absence non pas d'un espoir d'alternative, mais plus radicalement encore, de l'idée qu'une alternative au modèle existant est possible, est « peut-être plus flagrant avec les jeunes générations : tout se passe comme si on avait occulté la possibilité d'un point de vue politique parce qu'il n'y a pas chez eux la connaissance d'autre chose. »⁴ Certes, le spectacle se veut modeste dans ses ambitions, et se situe explicitement dans le registre de la prise de conscience et non de la lutte politique proprement dite :

¹ Catherine Marnas, propos recueillis par Viviane Fauré, déjà cité.

² *Idem.*

³ Catherine Marnas, propos recueillis par Viviane Fauré, déjà cité.

⁴ *Idem.*

« Il ne s'agit même pas ici d'une alternative possible, mais du fait de pouvoir simplement se poser la question. On ne se pose la question qu'à l'intérieur d'un débat complètement fermé. Si on change de point de vue, si on regarde ailleurs, alors on pourra peut-être se poser les questions autrement. Je ne dis pas donner des réponses mais le fait de regarder la couche de glace amène une extériorité : on est dans un temps que l'on peut regarder de l'extérieur. »¹

Ce spectacle entend opérer comme une prise de conscience, pour les acteurs comme pour les spectateurs, et participer au projet critique et à la lutte politique en tant que première étape nécessaire. Deux rencontres furent d'ailleurs organisées lors des représentations du spectacle au CDN de Montreuil du 25 septembre au 27 octobre 2006, la première le jeudi 12 octobre 2006 interrogeant « le libéralisme, un système "naturel" ? », et l'autre le jeudi 19 octobre 2006 intitulée « Un "théâtre populaire" est-il encore d'actualité ? » La première rencontre atteste de l'ambition d'une articulation du théâtre au projet critique. La représentation théâtrale est intégrée à une séance qui inclut un débat portant sur une question politique proprement dite, spectateurs et acteurs devenant ensemble une assemblée de citoyens. Et l'intitulé de la seconde rencontre, sur l'actualité du théâtre populaire, atteste quant à elle de la volonté de renouveler un théâtre populaire de combat. Cette rencontre fut d'ailleurs le lieu d'un débat relativement animé quoique fort civil entre Catherine Marnas et Irène Bonnaud d'un côté, et Bruno Tackels et Jean-Marc Adolphe de l'autre. Bruno Tackels avait apporté un extrait d'entretien avec Ariane Mnouchkine, et tous furent d'accord avec Irène Bonnaud pour critiquer explicitement la conception du théâtre populaire de la directrice du Théâtre du Soleil, fondée sur un rapport non pas politique mais « sacré » à l'art. Mais ce repoussoir commun laissa ensuite place à un désaccord entre les deux animateurs et les deux invitées. Et Catherine Marnas lança quelques piques au rédacteur en chef de *Mouvement*, revue qu'elle estimait de manière générale trop peu soucieuse de promouvoir un théâtre populaire auquel ses journalistes opposaient volontiers l'avant-garde, tandis qu'elle-même prônait un théâtre populaire entendu comme combat politique – ce qui explique d'ailleurs le choix d'un chœur d'amateurs pour jouer les rôles ; car « [l']effet de distanciation n'est pas fait pour laisser les gens au dehors, mais au contraire pour les inclure dans le travail. »² Outre le statut qu'il confère au théâtre comme composante du projet critique et comme propédeutique à la lutte politique, ce spectacle de Catherine Marnas³ s'inscrit de plain pied dans la cité du théâtre de lutte politique pour une dernière raison, en ce qu'il définit la politique comme lutte et rejette le modèle de la compassion à l'œuvre dans la cité du théâtre politique œcuménique : « être

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ L'intégralité des spectacles de Catherine Marnas ne relève pas de la cité du théâtre de lutte politique, et nous rappelons une fois encore que les cités du théâtre politiques ne sont pas conçues par nous comme des « cases » dans lesquelles ranger l'intégralité de l'œuvre d'un auteur ou d'un metteur en scène.

scandalisé par la misère n'est pas suffisant. Jeanne reste dans la compassion, et à ce titre là, elle permet au système de continuer à fonctionner. Qu'en est-il pour nous aujourd'hui ? »¹

Que le pari d'actualisation réussisse ou non, il est aujourd'hui des spectacles de lutte politique qui tentent de redonner toute sa vivacité au modèle du théâtre épique et particulièrement à l'œuvre de Brecht en tant qu'élément du projet d'émancipation de l'individu considéré comme condition nécessaire de toute révolution. En outre ces spectacles mettent explicitement en question le modèle capitaliste, comme le faisait Brecht déjà, la révolution étant présentée certes non plus comme contre-modèle en tant que tel, mais désormais essentiellement comme critique et comme processus de sortie du capitalisme. Cette interrogation sur l'envers du système capitaliste contemporain et cette volonté de contrer l'impression de son caractère « naturel » et inéluctable » incitent également d'autres artistes de la cité du théâtre de lutte politique à s'interroger plus spécifiquement sur le rôle des représentations médiatiques considérées en tant qu'adjuvants du capitalisme, qui contribuent à le présenter comme le seul modèle possible à présent, coupant l'herbe sous le pied de tout possible et de toute alternative. Au côté des mises en scène de Brecht, le théâtre épique est donc largement sollicité sous la forme spécifique du théâtre documentaire qui, outre la critique des médias dominants, réinvestit également la forme de la pièce-procès.

ii. *L'esthétique documentaire et la pièce-procès : L'Instruction.*

Le renouveau de l'esthétique documentaire depuis les années 1990 ne peut qu'être mis en relation avec la volonté de fournir une contre-information aux médias dominants, dont témoignent également l'utilisation croissante d'Internet, mais aussi la vivacité retrouvée du cinéma documentaire.² S'ils ne constituent pas toujours une *classe de lutte*³ non plus qu'une arme utilisée directement par les classes dominées pour œuvrer à leur émancipation comme le faisaient leur prédécesseurs des années 1920 et des années 1970⁴, ces documentaires ont

¹ *Idem.*

² En témoignent, outre le succès public et la reconnaissance médiatique des films documentaires dans la filiation – y compris critique – des films de Michael Moore (le premier, *Roger and Me*, date de 1989), la multiplication des festivals depuis les années 1980, tels le festival Cinéma du réel au Centre Georges Pompidou créé en 1978, le FID, festival international du film documentaire de Marseille, créé en 1989, ou encore les Etats Généraux du film documentaire de Pantin, créé en 1994. Preuve ultime de reconnaissance pour ce genre autrefois honni, les films documentaires sont de plus en plus souvent accueillis dans les festivals généralistes (on se souvient de la palme d'or mémorable pour *Fahrenheit 9/11* au Festival de Cannes en 2004), et inversement les festivals de documentaires acceptent de plus en plus de films de fiction.

³ Titre du premier film du Groupe de Besançon. *Classe de lutte*, Groupe Medvedkine, Slon Iskra, 1969.

⁴ Ce cinéaste soviétique qui fit de ses films une arme de combat au service de la Révolution. C'est en son hommage qu'à la fin des années 1960, le cinéaste et militant Chris Marker a suggéré leur nom au groupe d'ouvriers des usines de Besançon qui voulaient faire eux-même leur cinéma de lutte au lieu de se laisser dire par des cinéastes professionnels comme lui-même. Voir Chris Marker, *Le Tombeau d'Alexandre*, in *Le 662*

en commun de critiquer, explicitement ou non, le traitement des événements et situations qu'ils abordent par les médias dominants. Le goût pour l'esthétique documentaire pourrait toutefois s'expliquer aussi par deux autres facteurs totalement hétérogènes à l'idéologie qui anime le théâtre de lutte politique. D'une part, la fascination pour le réel est d'une certaine manière à l'œuvre également dans la télé-réalité, d'autre part, l'esthétique documentaire a indubitablement bénéficié de la mode des nouvelles technologies, permise par les progrès et la démocratisation des appareils numériques, qui caractérise l'ensemble des productions du spectacle vivant sur la période. Toutefois, et c'est ce qui le rattache à l'utilisation d'Internet et au cinéma documentaire, et trace une ligne de démarcation idéologique radicale avec la télé-réalité, le théâtre de lutte politique sollicite le réel pour en donner une représentation critique et critiquer du même coup sa représentation médiatique dominante, comme Piscator ou Weiss le faisaient déjà. C'est ce qui démarque également l'usage documentaire des caméras dans la cité du théâtre politique de l'utilisation qui en est faite dans la cité du théâtre postpolitique. A titre de comparaison, souvenons-nous de l'utilisation des caméras dans des *Atteintes à sa vie*¹ et dans *Fées*² : les images y filment en direct les comédiens en gros plan, morcelant leurs corps comme elles morcellent toute perspective globalisante et servent de miroir qui renvoie infiniment l'espace-temps de la représentation à lui-même, n'ouvrant sur aucun au-delà dans le monde réel. A l'inverse dans la cité du théâtre de lutte politique, la caméra est utilisée comme fenêtre sur le monde qui décentre la scène, relais et propédeutique du monde au-dehors. Cette différence de statut tient évidemment au contenu des images qui, dans le théâtre de lutte politique, sont toujours dotées d'une valeur « documentaire », qu'il s'agisse d'images d'archive ou d'actualité extraites de journaux et montées pour les besoins du spectacle, ou encore d'images issues d'un reportage réalisé par les artistes eux-même. Les images ne constituent d'ailleurs pas l'unique modalité du théâtre documentaire et les textes, tirés de la presse écrite ou des déclarations officielles des dirigeants politiques et économiques, sont présents dans les œuvres des pionniers du théâtre documentaire comme dans les spectacles qu'elles suscitent depuis 1989. Si les œuvres de Brecht sont montées comme des classiques aujourd'hui, c'est beaucoup moins le cas des grandes œuvres du théâtre documentaire des années 1960.³ Toutefois une pièce de Weiss semble connaître un

Tombeau d'Alexandre. Le Bonheur, Edition Digipack, 1993 et Collectif, *Les Groupes Medvedkine*, coffret 2 DVD, Editions Montparnasse, 2006.

¹ Voir supra, Partie I, chapitre 4, c.

² Voir supra, Partie I, chapitre 4, e.

³ La pièce de Rolf Hochhuth *Le Vicaire* a en revanche donné lieu à une adaptation cinématographique par Constantin Costa-Gavras, *Amen*, qui a fait grand bruit lors de sa sortie en 2001 notamment parce que l'affiche du film intriquait concrètement la croix du Christ à la croix gammée en un raccourci aussi réducteur que saisissant.

sort particulier : *L'Instruction*¹ a été montée deux fois en 2006² notamment par Dorcy Rugamba et Isabelle Gyselinx en collaboration avec les ateliers Urwintore.³ Le théâtre documentaire est né chez Weiss de la découverte des camps de concentration :

« En 1945, au lendemain de la seconde guerre mondiale, Peter Weiss assiste à la projection d'un film qui lui découvre ce qu'étaient les camps de concentration. Devant de telles visions, devant un tel anéantissement des valeurs humaines, l'art lui paraît perdre non seulement toute fonction mais toute possibilité. "Où était le Styx, où était l'Inferno, où était Orphée et son monde élyséen bercé de flûtes mélodieuses, où étaient les grandes visions de l'art, les peintures, les sculptures, les temples, les poèmes et les épopées ? Tout cela était pulvérisé, jamais plus on ne pourrait devant de telles images songer à inventer de nouveaux symboles."⁴»⁵

Pour Weiss comme pour l'ensemble des spectacles et des discours que nous rangeons dans la cité du théâtre de lutte politique, si l'art tel qu'il a existé est impossible après Auschwitz, l'idée d'un art comme combat politique demeure possible et même plus que jamais nécessaire. Weiss entend construire un vaste projet théâtral, « une *Divine Comédie* des temps modernes, "un théâtre du monde" qui serait en quelque sorte une anti-divine comédie, libre de toute métaphysique, et consacrée aux victimes comme aux bourreaux de notre temps, le paradis étant celui des bourreaux qui après leurs crimes continuent de vivre éternellement impunis, l'enfer celui des victimes qui n'obtiendront jamais réparation de leurs souffrances. »⁶ L'objectif n'est pas de rendre hommage aux victimes, ni de dénoncer l'antisémitisme, mais de tirer la leçon de ce qui s'est produit, d'intégrer cet événement à l'Histoire pour éviter qu'il ne se reproduise. *L'Instruction* de Weiss prend pour point de départ le « "le procès intenté à Mulka et consorts", quelques uns des responsables, pour la majorité subalternes, du camp d'Auschwitz » qui a débuté à Francfort en septembre 1963. L'auteur assiste au procès et s'appuie également sur les comptes rendus reproduits intégralement dans le *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Loin de représenter la Shoah comme un événement hors de l'Histoire et irréductible à toute logique de compréhension jugée impossible et impensable, Peter Weiss affirme avec l'esthétique documentaire que la réalité, quelle que soit l'absurdité dont elle se masque elle-même, peut s'expliquer dans le moindre

¹ Peter Weiss, *L'Instruction. Oratorio en onze chants* (1965), traduction de Jean Baudrillard, Paris, L'Arche, (1966) 2000.

² L'autre mise en scène est celle de Jean-Michel Rivinoff à Orléans en décembre 2006, que nous n'avons pu voir et n'analyserons donc pas ici. *L'Instruction* (Peter Weiss). Mise en scène de Jean-Michel Rivinoff. Spectacle créé au CDN d'Orléans du 12 décembre au 17 décembre 2006.

³ *L'Instruction* (Peter Weiss.) Adaptation et traduction en kinyarwanda par Dorcy Rugamba à partir de la traduction de Jean Baudrillard, mise en scène de Dorcy Rugamba et Isabelle Gyselinx, avec les ateliers Urwintore. Spectacle représenté aux Bouffes du Nord à Paris du 17 janvier au 27 janvier 2007.

⁴ Peter Weiss, *Point de fuite*, traduit de l'allemand par Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1964, pp. 176-177. *Point de fuite* est un roman autobiographique.

⁵ Denis Bablet, « *L'Instruction* de Peter Weiss », in *Les voies de la création théâtrales*, numéro 2, Paris, CNRS, 1970, p. 157.

⁶ *Ibid*, p. 158.

détail. On a beaucoup reproché à Weiss de s'être limité à une reproduction de documents, mais ce choix lui évite l'accusation de reconstitution historique, éminemment problématique étant donné le sujet. Dans sa note introductive, Weiss insiste sur le fait que l'on « ne doit pas viser dans la représentation à reconstituer le tribunal [...] Une telle reconstitution n'a pas plus de sens, aux yeux de l'auteur, que n'en aurait la reconstitution sur scène du camp lui-même »¹ et doit céder la place à un « discours dépouillé » qui « ne doit contenir que les faits, tels qu'ils sont apparus lors des débats. Les expériences et les confrontations personnelles doivent céder le pas à l'anonymat. En dépouillant leur nom, les témoins du drame deviennent de simples porte-parole. »² Le particulier doit céder le pas au général, en ce qui concerne les témoins, mais aussi, plus fondamentalement, en terme de portée de l'événement. Quant aux accusés, s'ils « portent des noms, qui sont ceux du procès réel », c'est pour marquer le contraste avec les détenus qui n'en n'avaient plus au moment des faits, mais cette désignation ne doit pas focaliser l'attention sur leur identité concrète, car « ils ne font que prêter leurs noms à l'auteur, et [...] ne sont que symboles d'un système où bien d'autres se sont rendu coupables »³, et dont bien d'autres pourraient se rendre coupables encore.

Et Dorcy Rugamba considère que, parce qu'elle récuse la représentation au profit de la compréhension, la pièce *L'Instruction* présente l'Holocauste d'une manière telle que cet événement marque une rupture indélébile mais peut aussi servir d'exemple et de point de comparaison, et donc prendre sens parce que le processus de compréhension permet de lutter contre la reproduction. L'identité même de l'adaptateur et co-metteur en scène, rescapé du génocide rwandais, le pousse à s'intéresser aux transformations des logiques génocidaires et à vouloir historiciser le génocide commis durant la Seconde Guerre mondiale. Nul besoin d'une mention concrète du génocide rwandais par le biais d'images, la seule présence de ces comédiens rwandais de l'atelier Urwintore suffit à mettre en regard les deux génocides. Le montage prend quelques libertés avec la pièce de Peter Weiss⁴ et l'utilise comme un véritable matériau, redoublant en quelque sorte le procédé du théâtre documentaire en l'appliquant à un texte de théâtre documentaire. La séquence où le Témoin n°3 puis le témoin n°6 désignent l'accusé n°7 comme étant « Kaduk », l'un des bourreaux les plus sanguinaires du camp, tandis que celui-ci nie farouchement avoir joué autre chose qu'un « rôle de surveillance »⁵, est jouée une première fois dans sa traduction en kinyarwanda avant d'être reprise en français. Le spectateur un peu averti de la situation au Rwanda en 2006 ne peut alors que songer aux « gacaca », ces tribunaux populaires institués par l'Etat rwandais en

¹ Peter Weiss, « Note », in *L'Instruction*, *op. cit.*, p. 10.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ Peter Weiss, « II, Le chant du camp », *L'Instruction*, *op. cit.*, pp. 55-58.

⁵ *Ibid.*, p. 56.

2005¹ pour juger les auteurs du génocide. Cette justice se veut complémentaire de la justice internationale mise en place dans le cadre du Tribunal Pénal International pour le Rwanda à Arusha, qui juge les principaux responsables du génocide. « Les gacaca actuelles confient le soin de juger les tueurs à la population, via des juges élus parmi elle. Les relations de voisinage rendent difficile le mensonge et incitent aux aveux »², ou du moins sont censées le faire. Ce modèle de justice inscrit dans le cadre de la politique de réconciliation nationale prônée par le nouveau régime se heurte en effet à plusieurs écueils, qui tiennent d'une part au fait que les juges ne sont pas des professionnels et commettent d'inévitables erreurs judiciaires, et d'autre part au fait que les procès permettent parfois de régler des comptes entre voisins qui n'ont que peu à voir avec le génocide, pour ne rien dire des éventuelles manipulations par le pouvoir de Paul Kagamé rétif à toute forme d'opposition politique. Le sujet de la séquence traduite en kinyarwanda incite donc à une réflexion non seulement sur le génocide mais également sur la façon dont la justice est rendue.

Au-delà même de la comparaison avec le génocide rwandais, le spectacle se donne à voir comme une interrogation plus théorique et plus vaste sur le processus génocidaire et ses conditions de possibilité. Car le génocide n'existe pas hors d'un système politique qui le rend possible et licite pour l'ensemble de la population. La quasi totalité des acteurs inversent leurs rôles au cours du spectacle³, et ce faisant les témoins présents/victimes passées deviennent bourreaux et inversement les bourreaux prennent la place des témoins présents/victimes passées. Ce procédé ne suggère toutefois pas une réversibilité des rôles tendant à prouver que tout le monde est coupable – à la différence du pessimisme anthropologique caractéristique de la cité du théâtre postpolitique, dont l'œuvre d'E. Bond fournit un exemple⁴ – parce que d'autres rôles sont également échangés, ceux de l'accusateur, du défenseur et du juge, suggérant que le travail de compréhension peut être effectué par tous, et qu'il doit s'inscrire dans un souci de justice (et non de vengeance). Ce procédé empêche d'essentialiser les statuts des individus, de catégoriser les camps des victimes et des bourreaux comme des pôles moraux éternels indépendants des circonstances historiques dans lesquelles tels et tels groupes d'individus en viennent à occuper ces places respectives – et ceci marque une différence radicale avec la politique de la pitié à l'œuvre

¹ A partir de la « Loi organique n°16/2004 du 19 juin 2004 portant organisation, fonctionnement et compétence des Juridictions Gacaca chargées des poursuites et du jugement des infractions constitutives du crime de génocide et d'autres crimes contre l'humanité commis entre le 1^{er} octobre 1990 et le 31 décembre 1994. » Voir le site des gacacas : <http://www.inkiko-gacaca.gov.rw>

² Marion Van Renterghem, « Les faux réconciliés du génocide », *Le Monde*, 07 décembre 2005.

³ Dorcy Rugamba, « note sur l'adaptation », in *L'Instruction, adaptation du texte de Peter Weiss*, texte non publié. Ce texte nous a été confié par Dorcy Rugamba.

⁴ Voir supra, Partie I, chapitre 4, 2.

dans la cité du théâtre politique œcuménique, telle que nous avons pu la voir fonctionner chez A. Mnouchkine et O. Py notamment.¹ A travers l'exemple de l'Holocauste et la comparaison suggérée entre ce génocide et le génocide rwandais, le spectacle ouvre sur une portée universelle de la réflexion, fidèle à la volonté de Weiss, qui entendait « construire, à partir de fragments de réalité, un exemple utilisable, un "schéma modèle" des événements actuels »² et par là une « valeur universelle »³. Pour cela Dorcy Rugamba n'hésite pas à bousculer la construction du texte de Weiss, et le spectacle se clôt sur un extrait du chant n°IV, intitulé « Le chant de la possibilité de survivre », qui fait dialoguer le défenseur et le Témoin n°3. Or dans le spectacle « un seul acteur joue le Témoin N°3 dont le personnage est dégagé comme un coryphée de chœur antique »⁴. Ce personnage devient donc le commentateur du drame autant que l'un de ses acteurs, et voici ses dernières paroles :

« Quand nous parlons aujourd'hui / de ce que nous avons vécu dans le camp / à ceux qui n'y ont pas été / il reste toujours pour eux / quelque chose d'incompréhensible / Pourtant ce sont les mêmes gens / qui furent là-bas gardiens ou détenus / Puisque nous étions si nombreux / dans ce camp / et puisque / d'autres furent si nombreux / à nous y enfermer / Il faut bien qu'aujourd'hui encore / l'événement soit compréhensible / Nombre de ceux qui étaient destinés / à faire des détenus / avaient grandi dans les mêmes conceptions / que ceux qui allaient / prendre le rôle des gardiens / Ils s'étaient dévoués à la même nation / ils avaient travaillé au même essor / aux mêmes bénéfices / et s'ils ne s'étaient pas retrouvés dans la peau d'un détenu / ils auraient pu aussi bien se retrouver / dans celle d'un gardien / Nous devons abandonner cette distance sublime / au nom de laquelle l'univers du camp nous est incompréhensible / Nous connaissons tous la société / d'où est sorti le régime / qui a pu produire ces camps / L'ordre qui y régnait / nous était familier dans sa structure et sa forme / c'est pourquoi nous avons pu nous y faire / jusque dans ses dernières conséquences / quand l'exploiteur fut enfin libre / d'exercer son pouvoir / à un degré inouï / et que l'exploité / dut fournir même / la cendre de ses os »⁵

Pour le Témoin n°3, qui semble ici se faire le porte-parole à la fois de Peter Weiss et de Dorcy Rugamba, bien que l'expérience du camp soit en elle-même irréductible et intransmissible, l'événement qu'a constitué le génocide ne se situe pas par principe hors de notre compréhension parce qu'il s'explique dans et par le contexte dans lequel il a pris naissance, et qui a permis que ceux qui étaient frères⁶, égaux par principe et parfois par condition sociale, soient peu à peu différenciés au point que l'on refuse à certains le statut d'être humains tandis que les bourreaux se comportent de manière inhumaine. Si la volonté

¹ Voir supra, Partie II, chapitre 2, 2.

² Peter Weiss, Thèse 8, « Quatorze thèses sur le théâtre documentaire », *op. cit.*, pp. 10-11.

³ Thèse 11, *ibid.*, p. 13.

⁴ Dorcy Rugamba, « note sur l'adaptation », déjà citée.

⁵ Peter Weiss, *L'Instruction*, *op. cit.*, pp. 105-106. Les slash sont utilisés par nous pour figurer le passage à la ligne, dans un souci de gain de place.

⁶ Parfois au sens strict dans le cas du Rwanda puisque la désignation arbitraire Hutu/Tutsi a parfois séparé les membres d'une même famille par le biais des mariages notamment.

d'éloigner cet événement de nous en le reléguant dans la sphère de l'innommable et de l'ininterprétable est compréhensible, elle n'en est pas moins dangereuse, parce qu'elle rend possible la reproduction de l'événement, et parce qu'elle permet aux véritables responsables de se défaire. Il importe donc à la fois de faire le travail de compréhension et de lutter contre la tentation de refuser de comprendre. Et la réponse du défenseur au Témoin n°3, qui clôt donc le spectacle, témoigne de la puissance d'un mécanisme de refus qui n'est pas seulement le fait des bourreaux, et peut exister en chacun d'entre nous : « Nous récusons catégoriquement / cette sorte de théories / qui veulent imposer / une vision idéologique tendancieuse. »¹ Le spectacle se termine par la récapitulation des forces en présence de manière transhistorique, et **la façon dont l'accusation de « vision idéologique tendancieuse » répond à l'usage de la catégorie d'« exploité » permet à la fois de donner à entendre le discours majoritaire aujourd'hui (qui tend à considérer que le lexique de la lutte des classes est dépassé et que les notions d'exploiteurs et d'exploités, trop binaires, sont soit trop schématiques, soit inconsistantes) et de mettre en perspective historique le rapport de forces en présence, tout en ouvrant le spectacle sur l'avenir de la lutte par le rappel de sa nécessité.** Le choix de la pièce de Peter Weiss, de même que ses modalités d'actualisation, permettent donc aux metteurs en scène, outre la fonction d'information, d'inscrire leur spectacle dans une histoire du théâtre de lutte politique et dans une histoire politique des luttes.

Cette double fonction d'information et d'inscription dans une histoire théâtrale et politique des luttes ne passe cependant pas nécessairement par l'actualisation des textes de référence du théâtre épique et du théâtre documentaire. Certains artistes préfèrent écrire des textes nouveaux pour créer des spectacles qui tous s'inspirent cependant des anciens modèles tant sur le plan dramaturgique et scénique (théâtre documentaire et théâtre épique) que par les thématiques abordées (critique des médias, représentation des évolutions du monde du travail, critique des représentations dominantes (médiatiques et officielles) de la colonisation et de l'immigration. Parmi les formes les plus prisées et reprises dans la cité du théâtre de lutte politique, la fable épique et plus encore l'esthétique documentaire occupent donc une place de choix, non seulement pour les artistes qui entendent utiliser le théâtre comme outil de contre-information, mais au-delà de cette thématique pour l'ensemble des spectacles de lutte politique. Cependant nous verrons que la question de l'immigration et de la colonisation semble également susciter le recours à une autre forme privilégiée, le one-man-show.

¹ *Ibid.*, p. 106. Même remarque que pour la note 1.

3. La fable épique, l'esthétique documentaire et la critique des médias dans les créations contemporaines : *La Ville Parjure ou le Réveil des Erinyes, Requiem pour Srebrenica, Gênes 01/Peanuts, Rwanda 94.*

Au-delà de la diversité de leurs sujets (l'affaire du sang contaminé, le massacre de la population de Srebrenica par les forces Serbes, le génocide des Tutsis au Rwanda, la répression du contre-sommet du G8 à Gênes en 2001) les différents spectacles créés depuis 1989 et qui relèvent de l'esthétique documentaire, *La Ville Parjure ou le Réveil des Erinyes, Requiem pour Srebrenica, Peanuts, Gênes 01* et *Rwanda 94* empruntent aux enjeux politiques des pionniers du théâtre épique et plus particulièrement encore du théâtre documentaire, soit par une fonction de contre-information – traitant à la fois d'un événement et de la représentation médiatique de cet événement – soit par une fonction de contre-justice, par le biais de la pièce-procès. C'est pour cette raison qu'avant d'étudier en détail ces spectacles, il nous paraît important de les resituer dans le contexte spécifique de notre période, marqué par une grande défiance de la population à l'égard des représentations médiatiques. De même, c'est à l'aune de leur ambition de fonctionner comme outils de lutte contre la désinformation et comme discours politique que les options esthétiques de ces spectacles seront prioritairement abordées dans nos analyses. Nous ferons donc une large place aux débats politiques entourant les événements représentés comme à la représentation de ces événements dans les médias audiovisuels, dans la mesure où les spectacles de lutte politique sont pensés par leurs auteurs à la fois comme une prise de position dans le débat politique qui entoure certains événements d'actualité et comme un discours critique sur les représentations médiatiques dominantes de ces événements.

a. Omniprésence de la sphère médiatique et défiance à l'égard de la « désinformation. »

Toute notre période doit se lire à travers le prisme d'une omniprésence de la sphère médiatique et donc des images dans tout ce qu'elles peuvent avoir de sidérant (fascination et immobilisme). L'événement ce n'est plus le réel, c'est le réel tel qu'il est représenté dans les médias, toute l'ambivalence de la sphère médiatique étant résumée par cette formule d'un journaliste : « J'essaie de décider si je couvre un événement qui n'aurait pas lieu si on ne le

couvrait pas. »¹ L'effondrement du bloc soviétique à partir de 1989 constitue non seulement un tournant dans la géopolitique mondiale, mais également un moment de rupture dans la confiance des Français à l'égard des médias.² En effet, la couverture par les journaux français de la révolution roumaine a été entachée par la diffusion d'images de faux charniers à Timisoara, du fait d'une concurrence entre les chaînes ne laissant ni la place ni le temps à la vérification des informations transmises à la population.³ Cette crise de la confiance à l'égard des médias ne cesse d'augmenter donc au cours de notre période⁴ et ce sont prioritairement les « images », autrement dit les représentations visuelles, qui sont soupçonnées d'être manipulables et manipulées par les journalistes. Cette crise peut permettre au téléspectateur de se désinvestir émotionnellement des images et susciter un désengagement : puisque ces images sont peut-être fausses, inutile de se sentir coupables, et ce risque a été pointé par Luc Boltanski dans son analyse de la crise de la topique de la dénonciation : si l'« on ne remet pas en doute qu'il y ait eu des victimes et des persécuteurs ; des malheureux et des bienfaiteurs »⁵, l'on hésite en revanche sur « le remplissage des différentes places. »⁶

Mais la crise de la confiance peut aussi susciter le besoin d'en savoir plus, et de savoir autrement, d'autant plus que la crise affecte non seulement la confiance quant à la véracité des images montrées, mais également la confiance du (télé-)spectateur dans l'honnêteté (l'objectivité n'est même plus demandée en tant que telle) des médias dominants. Or ce sentiment fait peser un grand risque sur le bon fonctionnement d'une démocratie représentative qui repose sur la possibilité des citoyens de réagir aux décisions prises par leurs gouvernants en fonction de l'information qui leur est transmise. Et c'est précisément la volonté de trouver des modes de transmission de l'information alternatifs, c'est-à-dire qui présentent à la fois un contenu et une forme différents, mais comportent également une critique des médias dominants, qui peut permettre au théâtre de retrouver un rôle politique

¹ Marya Mc Laughlin, cité par Jean-Louis Missika, *La fin de la télévision*, La République des idées, Seuil, 2006, p. 87.

² « A la question posée par la SOFRES : " Pensez-vous que les choses ne se sont pas passées comme la télévision les montre ? " 24% des personnes interrogées répondaient par l'affirmative en 1975, 32% en 1989, et 48% en 1991. Ce scepticisme, plus répandu chez les cadres et les professions intellectuelles (57%) que chez les ouvriers (42%), chez les diplômés du supérieur (58%) que chez les sans-diplômes (43%), et maximum chez les jeunes, n'en est pas moins en très forte augmentation dans toutes les catégories analysées. » Jean-Louis Missika, « Les médias contestés », in SOFRES, *L'état de l'opinion*, Paris, Seuil, 1992 :

³ Paul Verluise, géopoliticien, in *Quelle France dans le monde au XXI^e siècle ?* Article consultable à l'adresse : <http://www.diploweb.com/france/14.htm>

⁴ La campagne pour le référendum sur la constitution européenne a considérablement affecté la crédibilité des médias, et les collusions du monde médiatique dominant avec le monde politique, mais aussi avec le monde des affaires, dénoncées depuis longtemps, ont occupé une place d'importance dans la campagne pour l'élection présidentielle en 2007.

⁵ Luc Boltanski, *La souffrance à distance*, Paris, Métailié, 1993, p. 229.

⁶ *Idem.*

considérable. D'une part, les artistes font partie des citoyens les plus susceptibles de mettre à distance l'information qu'ils reçoivent parce qu'ils en prennent le temps, et d'autre part ils disposent des outils pour faire une contre-information efficace, le théâtre étant lui aussi un média. Certes il touche moins de monde que d'autres médias alternatifs contribuant à rééquilibrer l'espace public – comme Internet, dont on a beaucoup théorisé déjà l'influence novatrice en tant que contre-pouvoir. Mais le théâtre présente l'intérêt de toucher le spectateur non pas uniquement en tant qu'individu, et l'incite de ce fait à placer sa réception mais aussi peut-être sa ré-action dans une perspective collective. D'ailleurs il est à ce propos intéressant de noter que lors des rencontres organisées ou spontanées qui ont lieu après ces spectacles ¹, les questions des spectateurs portent souvent moins sur des questions théâtrales que sur les événements politiques qui constituent le ou l'un des thèmes du spectacle. Précisément parce que la mission de lutte contre la désinformation que peut se fixer le théâtre est largement remplie par d'autres médias, les spectacles peuvent se consacrer aux modalités de critique qui lui conviennent le mieux, singulièrement la confrontation entre le texte et la scène, et plus précisément l'image et la parole : le théâtre est le lieu de l'image et de la parole, de la parole comme image, de l'image comme parole commentée, contredite, répliquée par le texte. De plus, par son statut hybride d'hétérotopie, le théâtre se situe également dans une hétérochronicité qui constitue une contestation en acte du traitement expéditif de l'information dans les médias audiovisuels. Nous allons à présent étudier de manière plus concrète les modalités esthétiques de cette critique des médias dans plusieurs spectacles dont certains ressortissent ponctuellement au théâtre de lutte politique, et d'autres entièrement.

b. *La Ville Parjure* : le document réel comme preuve utilisée dans la représentation d'un procès fictif.

Nous avons vu précédemment que le spectacle *La Ville Parjure ou le réveil des Erinyes*, écrit par Hélène Cixous et mis en scène par Ariane Mnouchkine en 1994, constitue un objet hybride au regard de notre catégorisation en cités. ² Si ce spectacle, comme l'ensemble de l'œuvre du Théâtre du Soleil, s'inscrit dans la cité du théâtre politique œcuménique, il emprunte certains traits à l'esthétique documentaire et par ce biais au théâtre de lutte politique. ³ La circulaire interne distribuée par le docteur Garetta, alors directeur du CNTS, au cours du mois de Mai 1985, constitue le seul document réel présent au sein de la fable. Elle est lue une première fois à voix haute par le bien nommé Professeur Lion qui se

¹ Ce fut le cas pour toutes les rencontres auxquelles nous avons pu assister et que nous mentionnons dans cette partie.

² Voir supra, Partie IV, chapitre 2, 1, b, iv.

³ Voir supra, Partie II, chapitre 2, 3, d, i.

bat seul contre l'Ordre des Médecins pour faire éclater la vérité, avant d'être répétée à la demande d'un collègue du Docteur Garretta et témoin à son procès fictif. La défense du « Docteur Machin » (incarnation fictive du docteur Garretta) par ses collègues s'axe dans un premier temps sur le fait qu'à l'époque « on pensait que le sang avait une chance, mais minime, d'entraîner une maladie, qui avait une chance mais minime d'entraîner la mort. »¹ Cet argument est réfuté par le Professeur Lion, au titre que de nombreuses publications dans des revues américaines mais aussi françaises avaient déjà établi le caractère mortel du virus VIH. Le Professeur Berthier avance alors un second argument, selon lequel le Docteur Machin « ne savait pas que le sang était douteux. »² Et c'est à ce moment que le Professeur Lion lit la circulaire dont le contenu peine à « trouver le chemin [des] oreilles »³ du Professeur Berthier tant il est accablant : « Tous nos sangs sont contaminés. Alors que faire ? Si l'on arrête la distribution, les conséquences économiques seront très graves. La distribution des produits reste donc la procédure normale jusqu'à épuisement des stocks. »⁴ Cette circulaire opère dans le spectacle comme une preuve irréfutable que le directeur du CNTS était au courant dès le mois de mai 1985 de la contamination par le virus VIH des lots de sang utilisés pour les transfusions et de la dangerosité de cette contamination, alors qu'il a continué à distribuer les lots de sang jusqu'à l'automne suivant pour des raisons économiques. La lecture de cette circulaire rompt avec le registre de la métaphore dans lequel s'inscrivent le couple royal (qui suggère sans le mentionner le couple Mitterrand) ou encore la Cité des Morts qui recueille le chœur des « sans tous »⁵ exclus de la société, comme elle rompt avec le registre de la *catharsis* impliquée par le choix de la forme tragique pour la structure d'ensemble de la pièce. Ce document réel incite à interpréter la séquence du procès mis en place au sein de la Cité des Morts comme une justice alternative qui ne renvoie pas uniquement à un monde idéal mais propose une alternative possible aux dysfonctionnements de la justice réelle – le docteur Garretta n'a en effet pas été jugé pour empoisonnement contrairement à ce qu'avaient initialement demandé les avocats des victimes, mais simplement pour tromperie, et a écopé de quatre ans de prison, tandis que le 18 juin 2003, après de nombreuses péripéties judiciaires, la Cour de Cassation a rendu un verdict de non-lieu pour les responsables politiques mis en cause dans l'affaire du sang contaminé. Du fait de l'hybridité du spectacle *La Ville Parjure*, ni la représentation du procès ni le recours à l'esthétique documentaire n'occupent le centre esthétique de la pièce et de la

¹ Hélène Cixous, *La Ville Parjure ou le réveil des Erinyes*, Paris, éd du Soleil, 1994, p. 149.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 151.

⁴ Docteur Garretta, « Circulaire interne au CNTS », Mai 1985. Citée par Hélène Cixous, *op. cit.*, pp. 150-151.

⁵ Hélène Cixous, *ibid.*, p. 38

mise en scène.¹ Dans des spectacles qui ressortissent pleinement à la cité du théâtre de lutte politique en revanche, c'est parfois le cas, comme l'illustre *Elf, la Pompe Afrique*, spectacle déjà mentionné et que nous étudierons ultérieurement. Si aujourd'hui encore, « le théâtre documentaire peut prendre la forme d'un tribunal »² qui « peut a posteriori compléter des débats d'après des points de vue absents du cas d'origine »³, la volonté de jugement ne passe toutefois pas nécessairement de manière spécifique par la forme du procès, et les spectacles peuvent recourir à la forme documentaire pour juger un événement ou une situation sans nécessairement figurer de manière concrète un tribunal. C'est particulièrement le cas pour les spectacles qui entreprennent à travers la réflexion sur un événement politique précis non pas une critique ontologique des médias, mais une critique des choix politiques manifestes dans certains médias, et notamment pour les spectacles *Requiem pour Srebrenica* de Olivier Py, *Rwanda 94* du Groupov et *Gênes 01* de Fausto Paravidino.

c. La critique des médias occidentaux dans *Requiem pour Srebrenica*.

Comme *La Ville Parjure ou le réveil des Erinyes* (Cixous/Mnouchkine), *Requiem pour Srebrenica* constitue un spectacle hybride au regard de notre catégorisation en cités, puisque, s'il relève pour l'essentiel de la cité du théâtre politique œcuménique⁴, la critique du traitement du massacre de Srebrenica par les médias audiovisuels français, intègre ce spectacle à la cité du théâtre de lutte politique, de même que l'utilisation systématique de documents extraits de journaux, d'ouvrages parus sur la guerre en ex-Yougoslavie ainsi que de déclarations officielles de responsables politiques pour construire les scènes, comme l'indique la présentation du spectacle, que nous reproduisons ci-dessous :

« Prologue

Le Figaro, 5 février 1996, "Les troublants indices de Kasaba", Renaud Girard

- Scène 1. Le Général Courage.

Général Philippe Morillon, *Paroles de soldat*, Balland, 1996

Général Philippe Morillon, *Croire et oser, chronique de Sarajevo*, Grasset, 1993

Envoyé spécial, France 2, *Srebrenica, enquête sur un massacre*, diffusion le 26 septembre 1996

Courrier international, n°375 (8-14 janvier 1998), "Le scandale Srebrenica", Bianca Jagger, traduction de "I accuse...!"

- Scène 2. Eugénisme serbe.

Yves Laplace, *Considérations salutaires sur le massacre de Srebrenica*, Seuil, 1998

¹ A la différence du film de Catherine Vilpoux, qui mêle images d'archives sur le scandale du sang contaminé aux extraits du spectacles du Théâtre du Soleil. Voir supra, Partie II, chapitre 2, 3, d, i.

² Peter Weiss, thèse 11, « Quatorze thèses pour le théâtre documentaire », *op. cit.*, p. 12.

³ *Idem.*

⁴ Voir supra, Partie II, chapitre 2, 2, c, ii.

Esprit, décembre 1996, Véronique Nahoum-Grappe « Purifier le lien de filiation, les viols systématiques en ex-Yougoslavie, 1991-1995. »

- Scène 3 François Mitterrand.
Georges-Marc Benamou, *Le dernier Mitterrand*, Plon, 1996
Laure Adler, *L'année des adieux*, Flammarion, 1995
L'Express, 13 juillet 1995, "Mourir en silence ?" entretien avec Haris Silajdzic
François Maspero, *Balkans-Transit*, Seuil, 1997

- Scène 4 Le Général Janvier et l'ONU.
Le Monde, 11 juillet 1996, "Délit de non-assistance à peuple en péril", Claire Tréan
Courrier international, n°375 (8-14 janvier 1998), "Le scandale Srebrenica", Bianca Jagger

- Scène 5. La chute de l'enclave.
Le Figaro, 8 mars 1996 : "Bosnie : Et les Serbes nous ont hachés à la mitrailleuse...", Patrick de Saint-Exupéry (Meho Osmanovic)
Courrier international, n°375 (8-14 janvier 1998), "Le scandale Srebrenica", Bianca Jagger
Libération, 24 juillet 1995, "Je me suis caché sous les fusillés", Marc Semo
Laurence de Barros-Duchêne, *Srebrenica, histoire d'un crime international*, Médecins Sans Frontières et L'Harmattan, 1996

- Scène 6. Karremans.
Yves Laplace, *Considérations salutaires sur le massacre de Srebrenica*, Seuil, 1998
Le Monde, 11 juillet 1996, "Délit de non-assistance à peuple en péril", Claire Tréan
Courrier international, n°375 (8-14 janvier 1998), "Le scandale Srebrenica", Bianca Jagger.
Le Monde, 1er novembre 1995, "Le récit des atrocités commises à Srebrenica embarrasse la communauté internationale", non signé
Le Nouvel observateur, 9-15 novembre 1995, "Six mille morts sans importance", Jacques Julliard
Le Nouvel observateur, 16-22 novembre 1995, "Le massacre que l'on a laissé faire", François Schlosser.

- Scène 7. La télévision.
Le Monde diplomatique, août 1995, "Des cyclistes et des soldats", Serge Halimi.
Eric Stover, Gilles Peress, *Les Tombes*, Scalo, 1998.

- Scène 8. Les charniers.
Télérama N° 2415, 24 avril 1996, "Les disparus de Srebrenica", Nicole du Roy
Télérama N° 2415, 24 avril 1996, "Qui veut la justice ?" Nicole du Roy
Yves Laplace, *Considérations salutaires sur le massacre de Srebrenica*, Seuil, 1998
Le Monde, 19 décembre 1997, "52 Serbes et 3 Croates recherchés par le tribunal pénal international".

- Scène 9. Srebrenica aujourd'hui.
Télérama N° 2415, 24 avril 1996, "Les disparus de Srebrenica", Nicole du Roy
Eric Stover, Gilles Peress, *Les Tombes*, Scalo, 1998.

- Epilogue.
Abdulah Sidran, « A nouveau, nous voici tous réunis », Lettre à Marko. »¹

¹ Olivier Py, *Requiem pour Srebrenica*, document de présentation du spectacle, disponible en ligne à l'adresse : <http://www.cdn-orleans.com/Requiem.htm>

Nous souhaitons concentrer notre étude sur la scène 7, spécifiquement intitulée « La télévision. » Cette scène s'ouvre sur un dialogue fictif basé sur le montage d'un point presse du nouveau Président de la République française daté du 14 juillet 1995 et d'une citation du représentant des Nations Unies en ex-Yougoslavie Yakushi Akashi. Une question anonyme (en réalité posée par un journaliste) met en cause la passivité de la France face à la chute de Srebrenica, mais surtout celle de l'ONU : « Monsieur le Président, vous avez dit que si les zones de sécurité en Bosnie n'étaient pas respectées, il fallait en tirer les conséquences. Srebrenica est perdue. Les alliés occidentaux n'ont pas encore répondu à votre demande d'engagement. Alors, la France compte-t-elle d'abord vraiment se retirer, et puis comment ne pas repartir humilié ? ». ¹ La réponse de Jacques Chirac sonne comme un aveu d'échec – « Humilié, c'est déjà fait, hélas ! » ² – sans que l'on sache si l'humiliation vient du non-respect par les Serbes des zones de sécurité, ou de l'absence de réponse favorable des alliés à la demande d'engagement de la France. Et le montage, qui fait immédiatement suivre les propos de Yakushi Akashi, met en exergue la responsabilité majeure de la communauté internationale :

« Nous ne sommes pas allés en Yougoslavie pour arrêter la guerre. Nous n'en avons pas les moyens ni le mandat. Nous y sommes allés conformément au souhait de la communauté internationale, afin de circonscrire le conflit, et non l'éradiquer. »

Le montage tend donc à exonérer dans une certaine mesure la France de J. Chirac (contrairement à celle de Mitterrand, comme l'avait prouvé la scène 3.) Pourtant, si la France en tant qu'Etat représenté par son Président est disculpée, il en va tout autrement des médias français. Au discours politique emprunt de gravité va succéder sans transition la citation d'un article du Monde Diplomatique signé Serge Halimi, qui ironise sur le sens des priorités des journalistes du 20 heures :

« Pour certains responsables de la télévision publique, en France, la période estivale rime avec le temps du mépris. Mardi 11 juillet, Bruno Masure, présentateur du journal de France 2, prévient : *"Cette édition de 20 heures sera largement consacrée à la petite reine."* Sitôt dit, sitôt fait : dépêché à La Plagne pour la *"page spéciale"* Tour de France, Etienne Lenhardt, montre - en direct - *"des coureurs en train de se restaurer."* Le présentateur gaspille ensuite quarante précieuses secondes à annoncer *"les grands titres de l'actualité, que nous développerons dans le cours de ce journal"*. Rien d'important à vrai dire : la chute de Srebrenica, Mururoa (où *"les militants de Greenpeace continuent de narguer la*

¹ Olivier Py, *Requiem pour Srebrenica*, texte du spectacle, non publié, p. 29. Source : http://www.elysee.fr/elysee/elysee.fr/francais_archives/interventions/conferences_et_points_de_presse/1995/juillet/point_de_presse_de_m_jacques_chirac_president_de_la_republique_a_l_occasion_de_la_fete_nationale.2621.html

² *Idem.*

marine nationale") , M. Chirac "chahuté" à Strasbourg, l'assassinat à Paris de l'imam d'une mosquée du dix-huitième arrondissement... "Voilà, avant de retrouver ces titres, retour à La Plagne." Etienne Lenhardt reprend donc la parole. Il doit être 20 h 01 : "Nous sommes à peu près partout où il se passe quelque chose à 20 heures sur le Tour de France", annonce-t-il plutôt fier. On le comprend. Pour remplir sa mission de service public France 2 n'a, ce soir-là, pas regardé à la dépense : un journaliste sportif se trouve - en direct - "dans la salle à manger où les cyclistes récupèrent après l'effort". Et, courageusement, il pose d'emblée la question qui tenaille chaque citoyen un peu lassé des tristesses inutiles de Srebrenica et des facéties drolâtres de Mururoa :

"Richard Virenque, expliquez-nous ce que vous dînez ce soir pour essayer de vous remettre après cette journée particulièrement pénible ?"

Dénuée de toute langue de bois, la réponse fuse :

"Eh bien, voilà : comme tous les soirs, on mange beaucoup de pâtes. C'est des féculents longs. Après on mange des trucs en semoule ou alors, en entrée, de la salade. Mais notre repas est vraiment consistant en pâtes."

Le lendemain, enhardi par ce scoop, le journal de France 2 fait dialoguer "en direct" (ce sera répété cinq fois !) un lieutenant français, "casque bleu" en Bosnie, et sa famille. Au même moment, près de Sarajevo, le drapeau flottait "fièrement" sur le poste des "casques bleus". A l'intérieur, les occupants regardaient les nouvelles du Tour de France. Grâce à la télévision publique, grâce au direct, ils savaient donc ce que Richard Virenque avait mangé la veille. Non loin de là, les réfugiés fuyaient. »¹

C'est à la fois la place de la chute de Srebrenica, réduite à la portion congrue, qui est critiquée dans l'article, et la façon dont elle est traitée : le journal traite de la situation en ex-Yougoslavie uniquement par le biais des casques bleus français, et encore est-ce pour finalement revenir à la nouvelle décidément centrale du Tour de France, par le biais de... la télévision présente dans leur poste. L'aspect choquant de ce traitement pour le moins désinvolte d'un événement aussi grave est accentué dans le spectacle par la mise en scène : l'actrice qui joue les commentaires de Serge Halimi enfourche un vélo et se met à tourner en rond en faisant tinter sa sonnette, et le ridicule de la tirade de Richard Virenque est redoublé par le fait qu'avant de répondre, l'actrice qui joue son rôle prend un long temps, durant lequel elle vérifie que son vélo n'a pas déraillé, donnant l'impression de mûrir sa pensée et de ne pas vouloir parler à la légère d'une chose aussi sérieuse que la composition de son repas. Le montage accentue également la responsabilité de la télévision jusqu'à la faire complice de la propagande des Serbes, puisqu'aucune information critique ne vient contrebalancer la propagande honteuse de la télévision serbe :

« Le Général Radko Mladic, ses yeux bleu clair étincelants et ses cheveux argentés chatoyant dans la lumière incandescente, marche à grandes enjambées et l'air triomphal dans les rues de la ville. C'est à n'en pas douter le plus beau jour de sa vie. [...] Pendant qu'un journaliste de la télévision de Pale

¹ Serge Halimi, « Cyclistes et soldats », *Le Monde Diplomatique*, août 1995. Cité par Olivier Py, *op. cit.*, pp. 29-31.

enregistre le moindre de ses mouvements, le général de cinquante deux ans s'approche d'un groupe de soldats serbes qui portent des fusils kalachnikov. / Il les prend dans ses bras et embrasse chacun d'entre eux. [...] L'odeur âcre de la poudre et le parfum salé de ses combattants agissent sur lui comme un puissant stimulant. [...] Il s'arrête et fait face à la caméra. D'une voix rauque il déclare : "Nous sommes ici à Srebrenica, le 11 juillet 1995. La veille d'un des grands jours de fête serbe. Nous offrons cette ville à la population serbe. Le temps est venu de se venger des Turcs. "»¹

Respectueux de la thèse 10 édictée par Peter Weiss selon laquelle « le théâtre documentaire prend parti »², Olivier Py dénonce de manière unilatérale à la fois les actes commis par les Serbes et la complicité plus ou moins passive de la France en la personne de François Mitterrand, de même que le travail de dévoilement et la critique des médias supposent l'existence d'une réalité masquée et manifestent l'optimisme caractéristique de la cité du théâtre de lutte politique. Que la position d'Olivier Py soit ou non fondée sur une interprétation exacte de la situation en ex-Yougoslavie n'empêche pas d'inscrire *Requiem pour Srebrenica* dans la filiation du projet théorisé par Peter Weiss dans les « Quatorze thèses sur le théâtre documentaire. » Au contraire, cet exemple témoigne de la différence entre l'ambition du théâtre épique brechtien et la réalité du théâtre documentaire, qui ne se contente pas de dévoiler l'idéologie adverse mais, consciemment ou non, cherche aussi à imposer sa propre idéologie. **Dans la cité du théâtre de lutte politique, la vérité existe (et cette affirmation marque une différence essentielle avec la cité du théâtre postpolitique), et l'histoire est le lieu d'un affrontement dialectique incessant entre ceux qui ont intérêt à masquer cette vérité et ceux qui entendent la dévoiler, parce que tel est leur intérêt.** Ce qui place Olivier Py à part dans la cité du théâtre de lutte politique, c'est le registre religieux dans lequel il place son combat, ce qui explique à la fois sa prise de position radicalement anti-Serbe et anti-communiste, et le fait qu'il établit clairement une hiérarchie morale entre les deux camps, car il superpose aux enjeux politiques la distinction Bien/Mal. Mais, si ce fondement plus religieux que politique des principes sur lesquels Olivier Py base sa dénonciation le met à part dans la cité du théâtre de lutte politique, il semble en revanche que le recours combiné à la logique argumentative et à une adresse émotionnelle, dans le double but de convaincre et persuader le spectateur, soit un trait commun à d'autres spectacles documentaires contemporains depuis la fin des années 1980. D'ailleurs la radicalité du modèle théorique prôné par les dramaturges documentaires des années 1960 doit elle-même être nuancée. Certes, dans *L'Instruction*, Weiss refuse tout impact émotionnel du document, et s'écarte d'ailleurs pour cela explicitement de ce qui s'est réellement déroulé lors du procès :

¹ Olivier Py, *op. cit.*, p. 32.

² Peter Weiss, Thèse 10, « Quatorze thèses sur le théâtre documentaire », *op. cit.*, p. 12.

« La confrontation des témoins et des accusés, les déclarations et les réponses étaient affectées d'une forte charge émotionnelle. Il ne doit transparaître de tout cela sur la scène qu'un discours dépouillé. Ce discours ne doit contenir que les faits, tels qu'ils sont apparus lors des débats. Les expériences et les confrontations personnelles doivent céder le pas à l'anonymat. »¹

Ceci dit la forme même de l'oratorio, ce « drame lyrique sur un sujet religieux ou parfois profane »² vient nuancer fortement ce refus de l'émotion, de même que la construction sous forme de 11 chants³ ou la versification du texte. Malgré les difficultés à analyser un texte traduit, nous en reproduisons ici un extrait qui révèle, par les retours à la ligne en cours de phrase et l'absence de ponctuation, le souci de conférer à cette parole du compte-rendu à la fois un caractère banal et une résonance d'étrangeté susceptible de rendre le caractère inouï, proche de l'innommable, de ce qui se dit :

« LE JUGE

Aviez-vous à faire dans les camps

TEMOIN N°1

Non / J'avais simplement à faire en sorte / que tout soit en ordre sur les voies / et que les trains arrivent
et partent / selon l'horaire prévu »⁴

La répétition du verbe faire, le plus neutre et le plus flou possible, induit par contraste une forte charge émotionnelle pour le spectateur qui sait quelle réalité mettre derrière cet euphémisme coupable. De la même façon, si Weiss postule dans sa note liminaire le refus de toute dimension émotionnelle, il prévoit la possibilité d'une « pause après le sixième chant », or le silence ne peut que faire résonner dans toute leur horreur les propos de l'instruction et revêt une charge émotionnelle considérable. Tout autant que la critique des médias, le souci d'une coexistence d'un registre émotionnel et d'un travail poétique sur le langage (que permet la référence à la structure et aux codes de la tragédie) d'une part, avec une logique argumentative et un souci de l'exactitude des faits propres au théâtre documentaire d'autre part, semble donc constituer la caractéristique commune aux spectacles documentaires passés comme à leurs héritiers. Et ce double aspect de la filiation est particulièrement visible dans *Gênes 01* et *Peanuts* de Fausto Paravidino, pièces montées comme un diptyque par Stanislas Nordey, ainsi que dans *Rwanda 94*, du Groupov.

¹ *Idem.*

² Article « oratorio », Dictionnaire *Le Robert de la Langue Française, op. cit.*, tome 6, p. 963.

³ I. Le chant de la rampe. II. Le chant du camp. III. Le chant de la balançoire. IV. Le chant de la possibilité de survivre. V. Le chant de la mort de Lili Tofler. VI. Le chant du sergent Stark. VII. Le chant du Mur noir. VIII. Le chant du Phénol. IX. Le chant du Bunker. X. Le chant du Zyklon B. XI. Le chant des Fours crématoires.

⁴ *Ibid*, p. 13. Pour des raisons de gain de place, les slash figurent ici le retour à la ligne.

d. *Peanuts* : la parabole épique comme dramaturgie des possibles, du pire comme du meilleur.

Les deux pièces de Fausto Paravidino, *Gênes 01* et *Peanuts*, ont été montées en 2006 par Stanislas Nordey avec les élèves de l'Ecole du Théâtre National de Bretagne.¹ Comme chez Jean-Louis Benoît et Catherine Marnas, le choix de l'œuvre de Fausto Paravidino s'origine pour le directeur de l'Ecole du TNB dans la volonté non seulement de former ses élèves au jeu d'acteur et au travail de troupe, mais d'éveiller du même mouvement leur conscience politique. Mais contrairement aux deux exemples précédemment évoqués, Stanislas Nordey fait quant à lui le choix d'un texte d'aujourd'hui qui se confronte explicitement aux nouveaux enjeux du monde contemporain :

« S'agissant de mener un travail avec les acteurs de la promotion sortante de l'école du Théâtre National de Bretagne à Rennes, je cherchais un texte générationnel à leur proposer. Fausto Paravidino a 24 ans quand il écrit *Peanuts* et *Gênes 01*, et il me semblait plus qu'intéressant de confronter cette jeune troupe à l'œuvre d'un auteur de leur âge. »²

Or dans ses pièces, l'auteur italien propose une interprétation du monde qui prend pour point de départ un événement d'autant plus important à analyser selon lui qu'il se situe dans l'ombre médiatique d'un autre dont les images ont saturé la vue des spectateurs/citoyens du monde occidental : « pour Fausto Paravidino, ce n'est pas le 11 septembre 2001 qui marque le tournant du siècle mais, deux mois avant la chute des tours, les violences du sommet de Gênes. »³ Dans ses deux pièces, Fausto Paravidino articule le travail de lutte contre la désinformation et de contre-information à une critique radicale du système économique et politique que constitue la démocratie de marché dont les Etats-Unis comme l'Europe sont autant d'exemples :

« Beaucoup de citoyens, et pas seulement ceux de ma génération, ne se sentent plus représentés par la politique traditionnelle et aujourd'hui, les mouvements contre la globalisation recherchent d'autres lieux et d'autres manières de faire de la politique. Les associations de volontariat sont souvent la réponse à cette envie retrouvée de faire la politique. Mais ce qu'on ressent est le manque d'un projet. Même l'âme verte et écologique de l'Europe ne bouge qu'à l'intérieur des catégories économiques propres à l'économie de l'exploitation. Au fond, l'Europe ne se différencie des Etats-Unis que par sa

¹ *Gênes 01* (Fausto Paravidino.) Mise en scène de Stanislas Nordey avec l'école du TNB de Rennes. Spectacle créé le 07 novembre 2006 au Théâtre National de Bretagne dans le cadre du Festival Mettre en Scène.

Peanuts (Fausto Paravidino.) Mise en scène de Stanislas Nordey avec l'école du TNB de Rennes. Spectacle créé le 08 novembre 2006 au Théâtre National de Bretagne dans le cadre du Festival Mettre en Scène.

² Stanislas Nordey, entretien avec Patrick Sourd, in Patrick Sourd, « Retour au politique », *Les Inrockuptibles* n°575, 5 décembre 2006.

³ Stanislas Nordey, *op. cit.*

timidité, par moins d'arrogance, par un reste de culpabilité, dû, peut-être, à son passé colonialiste. Mais on n'en est pas encore à une inversion de la tendance capitaliste, celle qui mesure les paramètres de Maastricht en termes de croissance du PIB [...], alors que l'objectif de l'économie mondiale devrait être la réduction du PIB. Je comprends que la crise du marché de l'automobile engendre du chômage, mais en arriver à souhaiter l'expansion perpétuelle du marché de l'automobile nous amènera tout droit à la catastrophe de l'environnement. Je n'ai pas de recettes, je constate seulement le manque d'une idée politique alternative. »¹

Les deux pièces abordent le même événement, à savoir le contre-sommet du G8 à Gênes en 2001, et plus précisément la brutalité de la répression de ce contre-sommet, qui a conduit à la mort du jeune Carlo Giuliani², sous deux versants : l'événement proprement dit dans *Gênes 01*, et le contexte politique et idéologique qui l'a rendu possible dans *Peanuts*. Tandis que la première pièce fait coexister deux modes *a priori* incompatibles l'un avec l'autre, la tragédie et le théâtre documentaire, *Peanuts*, sous-titrée « comédie », se fonde quant à elle sur la confrontation de ce genre à la parabole, et c'est ce travail que nous souhaitons analyser précisément. La dramaturgie de *Peanuts*, dont le titre fait référence à la bande dessinée de Charlie Brown, s'inscrit dans la référence au théâtre épique tant sur le plan macrostructurel qu'à l'échelle des scènes. L'on constate un recours au processus épique de montée en généralité depuis le cas particulier, et chaque scène de la première partie est ainsi présentée par un titre qui articule une situation en apparence anodine et banale à une question générale. Pour exemple, la première scène, intitulée « politiques du travail », met en scène Buddy, qui introduit à l'histoire et présente la situation et les personnages (la fille qui lui plaît et son amie) avant de jouer son propre rôle. Le point de départ est donc une amourette adolescente, et l'envie du garçon d'inviter sa petite amie chez lui... A ce détail près que la maison où il habite temporairement ne lui appartient pas, il est chargé de la garder par ses propriétaires, comme il essaie de l'expliquer aux deux filles qui croyaient avoir été invitées par un ami des propriétaires, et non par un semi-domestique :

« BUDDY : Ce ne sont pas vraiment des amis. Je veux dire, je ne partage pas leurs repas. Parfois, lorsqu'il n'y a pas d'invités, ils me disent de m'attabler avec eux, parce qu'ils me trouvent sympathique, ils m'aiment bien, quoi. Sinon je mange dans la cuisine. C'est un peu comme un travail.

FILLETTE : Ils te payent pour ça ?

CINDY : Ils lui donnent des os.

¹ Fausto Paravidino. Entretien réalisé par Alessandro Tinterri pour le site www.drammaturgia.it, traduction : Valentina Fago. Extrait du document de présentation du spectacle édité par Théâtre Ouvert dans le cadre des représentations du 4 au 16 décembre 2006.

² Il est à noter qu'une autre pièce, montée par l'un des piliers historiques du théâtre de lutte politique, André Benedetto, aborde cet événement : André Benedetto, *Le Jeune Homme exposé. Gênes 01*, Remoulins sur Gardon, éditions Jacques Brémond, 2002. La pièce a été créée le 19 mars 2002 au Théâtre des Carmes d'Avignon dans une mise en scène de l'auteur.

BUDDY : Non, des os ! Ca alors, mais comment ça des os ? Non ! Ce sont un peu des amis, je vous l'ai dit, je n'ai même pas à porter une tenue de serveur, je suis habillé comme ça, normalement, vous imaginez ! »¹

C'est donc par le prisme de la subjectivité d'un adolescent essentiellement soucieux de l'image sociale qu'il renvoie à la fille qui lui plaît, que la scène aborde « les politiques du travail » et plus précisément la question du statut du personnel de maison, version démocratique de la domesticité, avec toutes les ambiguïtés qu'induit l'adaptation de cette condition d'un autre âge politique à un système fondé sur l'égalité des individus citoyens, le flou du statut le rendant plus aliénant encore. Certaines répliques viennent parfois au cours d'une scène rappeler l'enjeu théorique de la situation, comme cette remarque de Snappy à Cindy, qui lui expliquait que Buddy se sent responsable à l'égard des propriétaires et ne veut pas faire venir trop de monde :

« SNAPPY. Et qu'est-ce que j'en ai à foutre, moi, des proprios, c'est lui mon copain, pas eux. Il a tort de se sentir responsable vis-à-vis de ceux qui l'exploitent. Qu'est-ce que je peux y faire, sinon le lui dire... S'il se trompe, je ne peux tout de même pas l'encourager. »²

L'argument avancé par Snappy peut à la fois s'entendre comme la manifestation de l'égoïsme de cet adolescent qui cherche n'importe quel prétexte pour justifier le fait de squatter un appartement luxueux, mais il peut aussi se comprendre comme une authentique référence à deux catégories politiques que le vernis démocratique voudrait masquer : les exploités, et les exploités. Et toute la première partie de la pièce se construit sur ce double sens, la question soulevée par chacune des scènes étant ensuite elle-même mise en relation avec celles soulevées par les autres, par le jeu d'un réseau sémantique qui finit par dessiner les contours du cadre herméneutique altermondialiste :

1. Politiques du travail.
2. Permis de séjour.
3. Les Mass Médias contrôlent le monde.
4. Schengen : libre circulation des personnes et des biens.
5. Globalisation et mondialisation.
6. Respect de la propriété I.
7. Idéaux : tout et tout de suite.
8. Révolution et nouvelles techniques de lutte.
9. Respect de la propriété II.

¹ Fausto Paravidino, *Peanuts*, in *Peanuts* suivi de *Gênes 01*, traduction Philippe Di Meo, Paris, L'Arche, 2004, p. 10.

² *Ibid.*, p. 22.

10. Lois du marché.

11. Ploutocratie.

Et le spectacle de S. Nordey renforce ce mécanisme puisque les titres des scènes sont écrits sur des panneaux en ardoise, qui mêlent la référence au théâtre d'agit-prop et la référence à l'univers scolaire. Cette seconde référence cadre à la fois avec la bande dessinée, et avec le projet d'éducation politique à l'œuvre dans *Peanuts* : le spectacle est bien une classe de lutte pour les comédiens, comme pour les spectateurs. De même, la scénographie est stylisée à l'extrême, en décalage d'ailleurs avec les didascalies locatives du texte, qui incitaient à une représentation réaliste et qui sont énoncées au lieu d'être représentées :

« Le salon d'un appartement de prix.

L'élégance du lieu est suggérée par un énorme divan et un téléviseur à écran géant. Il y a également un téléphone.

A l'arrière-plan, une porte blindée donne sur l'extérieur. »¹

Les acteurs « enfants » prennent place sur un immense canapé blanc, si haut que leurs pieds ne touchent pas le sol, ce qui figure à la fois le choix de la pièce d'adopter un point de vue d'enfant sur un monde d'adultes, mais suggère aussi le caractère monstrueux, difforme, du luxe bourgeois de l'appartement représenté. Seul accessoire, un drap, blanc lui aussi, figurera les duvets tout en renforçant la dominante de couleur blanche, symbole de pureté qui tranche sur le fond noir, le contraste recréant en outre l'espace graphique d'une case de la BD en noir et blanc de Charlie Brown. Les personnages sont également très stylisés, et leur costume d'écolier typique comme leurs perruques, datées elles aussi, dénotent le choix de l'abstraction intemporelle, tandis qu'un détail à la signification indéchiffrable étrangéifie cette abstraction et permet de maintenir l'attention du spectateur en éveil : tous, filles et garçons, ont les ongles peints d'un rouge sang extrêmement violent et qui contraste avec la blancheur immaculée de leur chemise comme avec le noir de leur cravate et de leur bermuda ou de leur jupe plissée. Enfin, la stylisation se retrouve également dans le code de jeu, qui travaille la surarticulation et l'épuisement du souffle, ce qui infantilise les personnages et renforce par le son leur image d'Épinal d'enfant sage, tout en contribuant à une dénaturalisation de la parole quotidienne, mettant de ce fait en lumière la mission des comédiens : questionner jusqu'aux limites de leurs forces un monde qui pour eux ne va pas de soi. La construction d'ensemble de la pièce permet également cette interrogation. *Peanuts* se structure en deux parties qui correspondent à deux strates temporelles : dans la première les personnages sont des enfants, dans la seconde ce sont des adultes. Mais il ne s'agit pas

¹ *Peanuts, op. cit.*, p. 9.

uniquement d'un saut temporel présent/futur indiqué par la didascalie initiale « *entre la scène 11 et la scène 12, une dizaine d'années se sont écoulées* »¹. La seconde partie effectue un saut modal, puisque l'on passe de l'indicatif, le temps du réel, au conditionnel, au temps du possible donc. La situation initiale de la pièce s'inscrit nous l'avons vu dans la banalité d'un quotidien adolescent. Buddy, doit garder la maison pendant que les propriétaires et leur fils Schkreker sont partis. Il invite Cindy, qui elle-même invite le reste de leur bande d'amis, et de fil en aiguille une dizaine d'adolescents viennent squatter l'appartement, ce qui permet dans un premier temps de poser une série de questions sur les notions de responsabilité, de partage des biens, sur la difficulté d'adaptation à la vie en collectivité pour des individus éduqués à l'individualisme. Ainsi, une fois qu'ils ont vidé le frigo, vient le moment de faire les courses, et de se ravitailler en une denrée indispensable à tout adolescent :

« *Magda entre, une bouteille de Coca-Cola vide à la main.*

MAGDA. Y en a plus. [...]

MINUS. Arrrggghh.

MAGDA. Il faut aller en acheter dare-dare. [...] On se cotise.

PIGGY. Dix balles par tête de pipe ? [...]

WOODSCHLOCK. Non, pas moi.

SILLY. Comment ça... Quoi ? Tous ensemble, non ?

WOODSCHLOCK. Moi, j'aime pas le coca.

PARTY. Ben, franchement moi non plus.

FILLETTE. Franchement, il n'y a rien de mal à ça... Question de goût...

SILLY. Ok. Vous voulez quoi ?

WOODSCHLOCK. Du Fanta.

PARTY. Du Sprite. [...]

PIGGY. Pas moi, peut-être de l'eau. [...] Je n'aime pas l'eau du robinet.

CINDY. Force-toi.

PIGGY. Y a du chlore et du calcaire dedans.

SILLY. De l'eau, ok. [...] Ben alors, vous devez pas donner la même chose. [...]

CINDY. Mais gare à toi si ensuite tu bois une seule gorgée de Coca.

PIGGY. A la limite j'en demanderai, et si vous voulez m'en donner... [...]

WOODSCHLOCK. C'est clair que si tu en demandes, on t'en donne, mais c'est pas juste si les autres raquent et pas toi, s'il y a une urgence, ok, mais vu qu'on peut s'organiser – c'est ce qu'on est en train de faire, il est inutile de commettre des injustices. [...]

SILLY. Allez, ça ne marche pas [...] en prenant du coca pour tous on aurait tous raqué un peu et on aurait bu tous ensemble autant qu'on aurait voulu !

WOODSCHLOCK. Oui mais si je n'aime pas ça.

CINDY. Si ça ne te plait pas tu te débrouilles ! Ne fais pas la liste des courses pour tes larbins [...]

¹ Fausto Paravidino, *Peanuts, op. cit.*, p. 8.

PARTY. Mais vous y alliez de toute façons ! Oui, mais ça peut marcher seulement si c'est la même chose pour tout le monde et si c'est pour passer un bon moment ensemble, s'il faut aller faire les coucours des uns et des autres avec un petit tas de ferraille pour chacun, moi je déclare forfait [...]

PIGGY. Ok, ça va, je boirai du coca. [...] Vu la différence, je préfère m'en tenir au coca pour tous.

CINDY. OK, c'est bien mieux comme ça. [...] Pour ceux qui sont d'accord, c'est bon, ceux qui ne sont pas d'accord ne donnent pas les dix balles mais ils ne boiront rien du tout, s'ils ont envie d'aller s'acheter quelque chose eux-mêmes, libre à eux, et ils n'en donneront à personne. [...]

WOODSCHLOCK. Je mets en plus vingt balles pour un Fanta. »¹

Cette scène, intitulée « Globalisation et mondialisation », confronte sans qu'ils en soient conscients les adolescents à un cas d'école qui saute aux yeux du spectateurs : comment atteindre l'égalité au sein d'une collectivité composée d'individus *a priori* formatés pour faire primer leurs désirs non seulement individuels mais individualistes ? A partir d'un objet qui symbolise la consommation reine de la démocratie de marché, la pièce interroge la possibilité contemporaine d'une idéologie révolutionnaire, c'est-à-dire fondée sur les principes d'égalité, de collectivité et de partage. La micro-société adolescente représentée dans la première partie de la pièce y est donc traitée comme un échantillon représentatif de la société occidentale moins caractérisée par sa forme politique – la démocratie – que par son système économique – le capitalisme – et par le type d'individu qu'il engendre. Mais elle est aussi traitée par l'auteur comme un laboratoire où se sédimentent les options idéologiques et où s'expérimentent les luttes qui deviendront à l'âge adulte des conflits politiques polarisant des groupes d'individus opposés, et que la pièce analyse ensuite dans un second temps :

« Partant de la constatation que le militant assassiné à Gênes et le carabinier qui l'a tué avaient le même âge, Fausto Paravidino pose comme hypothèse des deux temps de sa pièce qu'ils aient pu se croiser enfants et se retrouver dans un terrible face-à-face dix ans plus tard. La fable d'une jeunesse gavée de Coca et de télé s'achève alors au cœur de la dure réalité d'un commissariat où les militants altermondialistes sont regroupés et torturés par leurs amis rentrés dans la police. »²

La seconde partie ne relève donc pas uniquement de la fable parabolique, elle relève également de l'esthétique documentaire, car la présentation des exactions commises par les policiers de la fable dit en même temps celles subies par les militants du Forum Social de Gênes. Le décrochage entre la première et la deuxième partie s'opère en une scène, la scène 11, intitulée « Ploutocratie. » Le fils des propriétaires, Schkreker, rentre à l'improviste, et réagit très mal à la découverte du campement d'amis. Buddy tente de lui expliquer la

¹ Fausto Paravidino, *Peanuts*, *op. cit.*, pp. 17-19.

² Stanislas Nordey, document de présentation du spectacle édité par Théâtre Ouvert dans le cadre des représentations du 4 au 16 décembre 2006.

situation et de dédramatiser, mais, face à un Schkreker hermétique et menaçant , il finit par désavouer ses amis :

« BUDDY. Je ne savais pas que tu reviendrais, tes parents m'ont demandé de garder l'appartement, et peu à peu mes copains...

SCHKREKER. Tes copains ? – Ca ? – C'est ça, tes copains ? – Ces gens qui sont maintenant chez moi sont tes copains...

BUDDY. Oui, certains, certains d'entre eux...

SCHKREKER. N'as-tu pas trahi la confiance de maman et de papa en amenant tes amis chez eux ?

BUDDY. Non...

SCHKREKER. Non ? – Non ?

BUDDY. Non.

SCHKREKER. Je n'ai pas bien compris. Ces gens qui sont ici...

BUDDY. Oui.

SCHKREKER. Est-ce que c'est chez toi ici ?

BUDDY. Non. [...]

SCHKREKER. C'est mes copains ?

BUDDY. Non.

SNAPPY. C'est si facile de se faire des amis.

CINDY. Un jour, quand on était petits, on a été ensemble.

SCHKREKER. Qui a parlé ?

Une pause.

SCHKREKER. Ce sont tes copains ?

BUDDY. Non.

SCHKREKER. Alors dis à ces inconnus de s'en aller ou je les chasse à grands coups de pied dans le cul.

BUDDY. Excusez-moi...

SNAPPY. On a compris.

MAGDA. Salut, Buddy. [...]

SCHKREKER. Dis-leur.

BUDDY. A... Allez-vous-en.

Ils sortent l'un après l'autre, Woodschock en dernier.

WOODSCHLOCK. Allez, bonne chance !

SCHKREKER. Qu'est-ce qu'on va raconter à maman et à papa ? »¹

Schkreker accepte d'être complice de Buddy à condition que celui-ci renie ses amis. Et c'est à la fois la réaction de Schkreker, dont la parole s'apparente à un interrogatoire de police, et le mensonge de Buddy, ou plus exactement le choix du mensonge et de la trahison de ses amis pour sauver sa propre place, anodin en apparence, qui fait dévier la pièce vers la seconde partie, qui explicite quant à elle ce que ce type de comportement contient en germe,

¹ *Ibid.*, pp. 34-35.

et représente la forme de société à laquelle il fait aboutir de manière inéluctable, quand il n'est plus question simplement de perdre sa place mais de perdre sa vie. Car la seconde partie de la pièce représente non seulement l'âge adulte des personnages, mais l'âge totalitaire de la société, comme le suggère d'emblée la didascalie :

« Une dizaine d'années plus tard .Un commissariat de police. Des murs nus, oppressants, pas la moindre fenêtre, une table et deux chaises. [...] Les personnages ne se souviennent pas de ce qu'ils étaient dans les scènes précédentes, tous les rapports humains sont réduits à zéro. »¹

Si les rapports humains partent de zéro, la distribution des rôles est cependant pour partie la conséquence des choix opérés dans leur jeunesse par les personnages, puisque Buddy et Schkreker font partie du camp des policiers/bourreaux et que le fils des propriétaires occupe une place à part, puisqu'il est le chef des autres policiers. De même, à la scène 22, quand Buddy vient prévenir son chef que l'un des détenus (Piggy) est mort parce qu'« en vertu des procédures habituelles »² il lui a refusé le droit de boire de l'eau, Schkreker lui commande de maquiller cette « situation un peu déplaisante »³ en suicide et, quand Buddy semble hésiter, il lui rétorque : « sinon qu'est-ce qu'on va raconter à maman et à papa ? »⁴ Le personnage de Schkreker permet en outre à F. Paravidino de mettre en accusation non seulement les actes de certains policiers, mais l'ensemble de la hiérarchie. Quand Buddy s'interroge sur la carrière de Schkreker, Fillette, qui est à présent la fiancée de ce dernier, lui explique que « vu comment il mène ce travail, il devrait [...] avoir [une promotion], les chefs – tout là-haut – tu gardes ça pour toi – sont plutôt contents de la manière dont les choses se passent ici. »⁵ Quant aux autres, tous ceux qui avaient squatté l'appartement et s'en étaient fait chasser, ils se divisent à présent de manière arbitraire les deux rôles et se répartissent entre les deux camps, celui des victimes réelles et des bourreaux réels. Mais la particularité de cette société est que la répartition réelle des rôles est en contradiction avec sa répartition officielle, puisque le camp des policiers représente le camp du bien et de l'ordre, qui doit contenir les forces du chaos, comme l'explique Schkreker à Minus, qui voudrait avoir des nouvelles de sa femme, Silly, qui est enceinte :

« SCHKREKER. Ceux de ton espèce se la coulent douce, ils s'occupent de leurs petites affaires, ils font du grabuge, ils mettent en danger la démocratie, et puis quand quelqu'un commence à s'occuper sérieusement d'eux, ils demandent qu'on s'occupe aussi de leur famille. [...] Si vraiment elle est ici, cela veut dire qu'elle aussi est allée se la couler douce [...] elle est probablement ici quelque part à

¹ *Ibid.*, p. 37.

² *Ibid.*, p. 51.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁵ *Ibid.*, p. 41.

prendre du bon temps avec l'un d'entre nous ou à vouloir que nous nous occupions de toi aussi. [...] »¹

Toute la monstruosité du décalage entre les valeurs démocratiques officielles et les agissements réels des forces de l'ordre est exprimé par le travail sur le double sens des verbes « s'occuper de » et « prendre du bon temps », qui devraient respectivement désigner la protection et le plaisir, mais qui en l'occurrence laissent planer la menace de la torture et du viol. Cette inversion se retrouve également dans l'utilisation de la référence à la comédie. Ainsi, l'« intermède comique I » qualifie la scène 16, dans laquelle les policiers font subir des traitements humiliants et dégradants comparables à ceux rapportés par les militants du Forum Social de Gênes et condamnés par Amnesty International² : ils les forcent à se déguiser et à faire les animaux, et les matraquent quand ils ne sont pas satisfaits de l'imitation :

« Magda saisit Snappy par les cheveux et le traîne au centre de la pièce.

Il fait comment le kangourou ?

Une pause. Magda assène un coup de matraque à Snappy.

Le kangourou. Fais le kangourou.

Snappy commence à sautiller .

*MAGDA. Plus haut. Le kangourou saute plus haut, ne dis pas que tu es fatigué car tu as très mal fait le lézard vert. »*³

Cette scène pose évidemment le problème de la représentation de la torture. Mais dans la seconde partie comme dans la première, le dispositif scénique mise sur l'abstraction, et le rapport de force est suggéré, outre la lecture des didascalies, par le simple fait que les comédiens qui « jouent », ou plutôt qui prennent en charge le texte des policiers, sont debout et parfois tiennent avec une laisse invisible les comédiens qui jouent les militants, qui se trouvent à quatre pattes devant eux. L'uniformité des costumes prend alors une autre signification et suggère non plus le conformisme mais l'absence de liberté de choix, l'aliénation, pour le « camp » des policiers/bourreaux comme pour celui des militants/victimes. Et le code de jeu poursuit le travail d'abstraction, misant sur les voix blanche et le chuchotement. Il est vrai qu'aucune violence dans le mode d'énonciation n'est nécessaire, le contenu de l'énoncé est si violent qu'il est plus efficace de le livrer de la manière la plus neutre possible. Et ce choix permet en outre de souligner que l'abomination de la situation n'est pas uniquement due au déchainement de la bestialité de quelques individus isolés, mais qu'elle est le fruit d'une série de choix effectués à différents niveaux

¹ *Ibid.*, p. 49.

² Voir infra, paragraphe suivant, l'analyse de *Gênes 01*.

³ *Peanuts, op. cit.*, p. 44.

de la chaîne de commandement policière voire politique, et qu'elle correspond à une organisation, voire à une planification. L'esthétique fragmentée permet en définitive de maintenir l'attention critique du spectateur en alerte, l'empêchant de plonger complètement dans la fable, et elle permet en outre un jeu sur la réception, puisque chaque saynète est séparée de la suivante par un noir durant lequel on entend un jingle qui mixe le mot « peanuts », ce qui fait référence à l'univers télévisuel et à une éventuelle transposition de la BD de Charlie Brown en dessin animé, mais ce qui permet surtout de laisser au spectateur un espace de répercussion mentale de la parole qui vient d'être entendue. Et si les noirs/jingles s'espacent vers la fin du texte, c'est que chacun fait raisonner jusqu'à l'insupportable des révélations monstrueuses. La pièce ne s'achève cependant pas sur ce pire possible, parce que l'auteur revient dans un troisième moment, aussi rapide que didactique, sur la scène-clé du choix de Buddy : « 23. *L'appartement du début avec le téléviseur en pièces, le divan et le reste. Reset sur la scène 11.* »¹ Un court instant, la pièce donne à voir ce qui se serait passé si Buddy avait choisi la solidarité avec ses amis, choix aussi simple que lapidaire : « oui », au lieu de « non ». Cette fois, Buddy tient tête à Schkreker, refuse de renier ses amis, réaffirme son amitié pour eux, et refuse de leur demander de partir. La force de cette séquence tient au fait que les personnages, redevenus les adolescents inconscients qu'ils étaient à la fin de la première partie, sont inconscients des enjeux politiques pharamineux de ce choix. D'ailleurs, « *quelques uns éclatent de rire* »², et Minus intervient auprès de Buddy : « Buddy, ce n'est pas la peine que tu te mettes... »³ Mais Buddy lui, a gardé le souvenir de la deuxième partie, et il lui rétorque avec une gravité en total décalage avec le ton badin de son ami : « Si, c'est la peine, tu peux pas t'imaginer comme c'est la peine. »⁴ Cette réplique confirme le statut d'intermédiaire de Buddy, à la fois personnage de la fable et narrateur qui la commente, mais aussi qui explicite sa prise de conscience et relaie peut-être ainsi celle du spectateur, ce que confirme encore la dernière réplique de Buddy, qui est aussi la dernière de la pièce :

« Si alors j'avais fait comme ça, qui sait si tout ne se serait pas passé autrement, peut-être pas, ça n'aurait rien changé, simplement je me serais retrouvé de l'autre côté de la barricade, mais quand même : ça me fait plaisir de le penser. »⁵

L'on pourrait interpréter le jeu sur la modalité temporelle comme une preuve de pessimisme, car cette seconde version de la pièce est présentée non pas au futur, mais au conditionnel passé première forme, qui semble bien être devenu le seul mode approprié pour parler de la

¹ *Ibid.*, p. 53.

² *Ibid.*, p. 55.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 56.

révolution. L'utopie n'est plus aujourd'hui ce qui n'a pas (encore) de lieu, c'est ce qui aurait pu en avoir un, mais n'en a pas, et n'en aura jamais. Mais ce choix peut donner lieu à une toute autre interprétation, et se comprendre au contraire comme la volonté de stimuler la réaction politique du spectateur au sortir de la salle, et l'interprétation pessimiste doit en outre être nuancée par le fait que cette séquence au conditionnel passé ne coïncide pas avec la fin du spectacle. Le possible n'a pas dit son dernier mot, et le spectacle se clôt sur un dernier détour. Et la dernière réplique de Buddy, censée refermer cette parenthèse utopique est suivie d'une didascalie : « *Il recommence à chanter avec les autres, toujours plus fort. Noir.* »¹ Buddy avait en effet commencé à chanter Frère Jacques après avoir dit « non » à Schkreker. Par ce chant, il y a donc une continuité entre la séquence au passé antérieur et la fin de la pièce, ainsi qu'une ouverture de la fable au présent, puisque les comédiens sortent de leur statut de personnages, et chantent « Frère Jacques » en canon et à tue-tête, avec l'espoir rageur et fervent dont seule la jeunesse révolutionnaire est capable aux yeux de F. Parvidino comme de S. Nordey. Et l'intensité des acteurs incite le spectateur à entendre en filigrane un autre chant, l'Internationale, aussi politiquement et historiquement chargé que la comptine est inoffensive, et c'est par le détour que les artistes entendent ici actualiser la référence à l'élan révolutionnaire. Ce qui confère à la pièce son optimisme indéfectible, c'est la jeunesse, à l'égard de laquelle l'auteur comme le metteur en scène de *Peanuts* manifestent des attentes et une confiance absolues, et c'est ce qui explique le choix de la fable parabolique ou de la comédie, des formes que l'on associe à la jeunesse à la fois parce qu'elles sont accessibles et parce qu'elles se veulent très pédagogiques, utilisant le détour de la fiction et de situations quotidiennes pour faire appréhender les questions politiques les plus graves. *Peanuts* travaille la collaboration de plusieurs esthétiques hétérogènes mais compatibles, la parabole épique, l'esthétique documentaire, et, quoique de manière plus affichée que réelle dans sa construction d'ensemble, la comédie. L'autre pièce du diptyque centré autour de la répression policière du Forum Social de Gênes, intitulée, *Gênes 01*, va quant à elle plus loin encore dans le recyclage esthétique à des fins politiques, et confronte de manière plus précise et plus explicite deux esthétiques *a priori* incompatibles l'une avec l'autre, la tragédie et le théâtre documentaire.

¹ *Idem.*

e. Gênes 01 : la référence à la tragédie comme envers et révélateur du théâtre documentaire conçu comme esthétique du témoignage et de la preuve.

L'interrogation sur la forme est également au cœur de *Gênes 01*, dont « l'action se déroule [d'ailleurs] dans un théâtre. »¹ La référence à la tragédie est explicitée dans la pièce, d'abord dans la « note introductive » où le terme apparaît deux fois², ensuite dans l'« introduction n°2 » :

« Gênes était une ville et malgré tout elle l'est encore, mais en plus elle est devenue un lieu de l'esprit. Elle représente d'autres choses. L'autocélébration du pouvoir. Sa contestation qui se manifeste. La tragédie qui couvre et découvre toute chose. Comme lieu de la tragédie, elle est au niveau de Thèbes, mais la tragédie est dans le présent, elle ne peut pas encore être célébrée comme métaphore et cela implique qu'elle doit être de bout en bout réécrite jour après jour.

La tragédie n'a pas besoin de se représenter parce qu'elle est.

Les protagonistes des journées de Gênes, ses héros ne peuvent pas encore devenir des personnages, ils sont encore des personnes. Ce sont donc les personnes qui doivent parler. Ceci est un récit *au présent de personnes réelles*. Des amis, des journalistes. On a déjà écrit tant de livres et fait tant de films sur Gênes. Ils commencent tous de la même façon : ceci n'entend pas...

- ... être une reconstitution fidèle des événements de Gênes, mais une chronique de ce que j'ai pu observer *personnellement*...

- D'habitude, ils commencent par le prologue. »³

L'événement et la ville dans laquelle il a pris place sont d'emblée élevés au rang de symboles, il y a donc montée en généralité à partir de l'exemple, de même que les personnes dont il est question sont élevées non pas au rang de personnages, mais à celui de « héros », comme dans la tragédie. Le genre tragique est utilisé à la fois comme modèle et comme contre-modèle, auquel est à la fois opposé et articulé le modèle du théâtre documentaire. Ce second modèle, fondé sur le témoignage à valeur de preuve, se situe non dans le registre du récit, de la représentation, comme la tragédie, ni dans celui de la reconstitution, mais dans le registre du « discours »⁴, de l'énonciation analytique, et il entend investiguer le présent pour permettre d'œuvrer à sa transformation. La référence au modèle tragique est donc d'emblée coordonnée au projet documentaire, manifeste quant à lui de manière plus explicite dans l'« introduction n°1 » qui ouvre la portée de l'événement et l'articule non pas à un universel atemporel et abstrait, mais à d'autres événements, antérieurs et ultérieurs (le 11 septembre, la

¹ Fausto Paravidino, didascalie introductive, *Gênes 01*, *op. cit.*, p. 60.

² Fausto Paravidino, 17 décembre 2002. « Note introductive », *Gênes 01*, *op. cit.*, p. 59.

³ *Gênes 01*, *op. cit.*, p. 63.

⁴ Bien que la pièce fasse le récit des événements survenus à Gênes, la perspective est celle du discours qui ne se contente pas de narrer mais qui analyse, et dont le modèle demeure le *Discours sur les origines et le déroulement de la très longue guerre du Vietnam* de Peter Weiss.

réunion au sommet de l'OTAN et de la Russie du 28 mai 2002), qui déterminent un contexte et confèrent ainsi à l'événement le statut d'exemple prenant la portée d'une leçon historique :

- « - Mardi vingt-huit mai 2002, les Grands se réunissent à Pratica di Mare, dans les environs de Rome, pour discuter de l'élargissement de l'OTAN, du renforcement des mesures antiterroristes et de la plausible et future entrée de la Russie dans l'Europe. [...]
- Le même jour, Amnesty International publie son rapport annuel :
- L'Italie est dénoncée à cause des tortures perpétrées par les forces de l'ordre sur des citoyens italiens et étrangers lors des sommets de Naples et de Gênes ;
- Les Etats-Unis et les pays membres de la coalition antiterroriste sont dénoncés parce que les lois antiterroristes s'avèrent incompatibles avec la Déclaration des Droits de l'Homme.
- La manifestation de protestation contre le sommet de Pratica di Mare, contre le renforcement du bras armé des solides valeurs du capitalisme occidental, contre les nouvelles lois antiterroristes, part de la place Venezia et parvient place Navona.
- [...]
- Des trois cent mille de Gênes, certains ne sont pas présents. Les Black Block ne sont pas là, Agnoletto et Casarini ¹ ne sont pas là, le réseau Lilliput ² n'est pas là, Manu Chao n'est pas là, les Global Forum se démènent en vue du sommet de la FAO qui est plus important, personne en a rien à foutre de l'OTAN.
- Elle intéresse seulement les Grands habituels qui en effet sont là. Leur arrogance est là, l'habituelle confusion entre les menaces constituées par le terrorisme islamique et celle des No Global est là aussi, et les batteries antimissiles sont là, avec les Celerini ³ pour surveiller la manifestation.
- Le sentiment qu'ils ont vaincu.
- Le sentiment d'avoir perdu.
- Nous, les Kurdes, les Palestiniens, le peuple afghan, l'irakien, le Tiers-Monde, les non-violents...
- Quand avons-nous perdu ?
- Quand les Social Forum ont-ils décidé que cette fois, il valait mieux éviter un contre-sommet, pour ne pas faire mauvais effet ?
- Quand le deuil imposé autour du 11 septembre a soutenu la propagande de Bush ?
- Avec nous ou contre nous,
- Avec Coca Cola ou avec les Talibans, la cravate ou la burka, l'Otan ou les violeurs de ta sœur, les assassins de ta tante...
- Quand après la mort de Carlo Giuliani, Agnoletto a dit : "Nous avons gagné" ?
- Quand le gouvernement a pensé : "A Gênes on va leur en mettre plein la gueule, pire qu'à Naples" ?
- Partons de Gênes. » ⁴

¹ Vittorio Agnoletto : animateur du Genoa Social Forum ; Luca Casarini : leader des Tute bianche, groupe altermondialiste italien (Combinaisons blanches.)

² Réseau Lilliput : L'ensemble des associations liées d'une façon ou d'une autre à la gauche chrétienne : pacifistes, non-violents, tiers-mondistes, ceux qu'on désignait non sans mépris « catho-communistes » avant la guerre du Golfe.

³ Celerini: membres du corps de Police « Celere » voué à se déplacer rapidement pour réprimer les manifestations de rue – sortes de C.R.S. transalpins.

⁴ *Gênes 01, op. cit.*, p. 61-62.

La pièce renoue ainsi avec l'ambition du théâtre documentaire théorisé par Weiss en même temps qu'elle réinvestit la scène de contextualisation introductive des tragédies antiques ainsi que le personnel tragique – avec la figure du messager et la référence aux « Grands » (en l'occurrence les membres du G8), héritiers des grandes familles dont les histoires nourrissent l'Histoire de la Cité athénienne. Et l'esthétique de S. Nordey, si elle n'est pas propre à ce spectacle, renforce en l'occurrence cette double référence, notamment par le travail sur les codes de jeu, qui contribue à faire de *Peanuts* et *Gênes 01* un diptyque non seulement thématique mais esthétique, au-delà de la divergence des modèles dramaturgiques choisis. Non seulement l'introduction, mais toute la pièce est jouée par les jeunes comédiens de manière extrêmement statique et stylisée. La diction des jeunes comédiens, extrêmement articulée, travaille l'épuisement du souffle, ce qui permet de resserrer leur mission d'acteur sur l'essentiel : témoigner pour ceux qui ne peuvent le faire, porter leur parole et informer les spectateurs, avec acharnement, sans répit. Pour l'essentiel, ils restent immobiles, les jambes plantées dans le sol comme les racines d'un arbre, et seuls leurs bras, pareils à des branches dans le vent, s'animent momentanément de gestes qui se figent en des poses abstraites, ce qui permet à la fois de suggérer la force de leur engagement et la fragilité subjectivement éprouvée et objectivement réelle des militants altermondialistes face à la puissance des « Grands ». Le travail sur les codes de jeu se double comme dans *Peanuts* d'une épure dans la mise en espace, et l'introduction est dite par un comédien qui se situe sur le bord du plateau, entre la scène et la salle, avant donc que le spectateur entre dans le récit de l'événement. Cette introduction présente les futurs protagonistes comme dans la tragédie, mais au lieu que la scène soit le lieu d'un conflit entre les hommes et les dieux dont l'issue est inéluctable, il est question ici d'une lutte intramondaine, immanente, et dès lors, rien n'est joué.

Pourquoi repartir de la tragédie ? Parce qu'aux yeux de l'auteur (de manière pour le moins schématique jugeront les spécialistes) elle exclut en tant que protagoniste le peuple, cantonné au rôle du chœur – et encore celui-ci n'est-il pas toujours composé de représentants du petit peuple. Or cette exclusion correspond selon F. Paravidino à la situation politique réelle : bien que l'on vive en démocratie, la voix du peuple n'est pas représentée, et quand elle cherche à s'exprimer, comme à Gênes, on la fait taire en usant de violence. La représentation dramaturgique entend donc directement compenser ce problème de représentation politique ; sur la scène seul le chœur est présent, et les « Grands » ne sont représentés que par la bouche de ce chœur. Autre forme de la référence à la tragédie, le travail sur les notions d'alliance et de communauté, puisque, nous l'avons vue, elle peut être

définie comme le « récit des déchirures au sein des alliances ». ¹ Mais ici du fait de l'existence d'un nouveau protagoniste, le conflit ne se fait pas au sein des alliances, les alliances se font au sein des deux forces antagonistes en présence, et c'est pour cette raison que se recréent des communautés, comme l'indique la phrase qui décrit la composition du camp de ceux qui ont le sentiment d'avoir perdu face aux Grands qui ont vaincu : « Nous, les Kurdes, les Palestiniens, le peuple afghan, l'irakien, le Tiers-Monde, les non-violents » ² Que ce nous signifie une identification du locuteur à la liste commençant par les Kurdes, ou que le pronom possessif constitue le premier élément de l'énumération qui s'achève d'ailleurs par les « non-violents », la construction de la phrase crée une communauté incluant côte à côte les peuples victimes de la politique internationale et les militants, basée tout d'abord sur une parenté idéologique puisque tous contestent l'image que veulent se donner les « Grands » et qui consiste à « FAIRE CROIRE A TOUT LE MONDE QUE LE BIEN DE CE CLAN SERAIT LE BIEN DE TOUT LE MONDE. » ³ Cette communauté se fonde aussi de ce fait sur un traitement identique par le camp adverse. Les uns comme les autres sont réunis parce qu'il sont tous assimilés par « les Grands » au camp du mal, et F. Paravidino stigmatise « l'habituelle confusion entre les menaces constituées par le terrorisme islamique et celle des No Global » qui explique que les forces de l'ordre aient, « pour surveiller la manifestation », recours non seulement aux « Celerini » mais aux « batteries antimissiles. » ⁴ Cette assimilation sera à plusieurs reprises décrite dans la pièce, qui stigmatise « la stratégie publicitaire [de Berlusconi comme de Bush, qui] consiste à proposer une division nette (bipolaire) entre les bons et les méchants » ⁵, entre « les gens bien comme il faut, qui s'habillent élégamment, qui travaillent » ⁶, et « les No Global, les Punks, les violents, les terroristes arabes. » ⁷ Enfin, dernier socle de leur communauté, tous partagent un sentiment de défaite face au camp des Grands. Pourtant l'existence de ces camps adverses n'induit pas un discours caricatural et sans nuances, et la pièce entend non seulement s'opposer au discours et aux représentations dominantes comme au traitement médiatique de l'événement, mais aussi faire l'inventaire du mouvement altermondialiste. Deux des pistes d'explication proposées pour dater le moment de la défaite mettent en effet en question non pas les Grands mais les Social Forum (pour avoir reculé face à la violence des forces censées représenter l'ordre au lieu de redoubler leur action) et V. Agnoletto (pour avoir vu dans la mort de Giuliani moins un acte barbare qu'une occasion dont il fallait tirer profit, estimant que « le

¹ Voir supra, Partie II, chapitre 1, 1, b, iv.

² *Ibid.*, p. 62.

³ *Ibid.*, p. 69.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

coût a été très élevé, mais nous avons gagné. »¹) C'est donc à une pièce conçue comme une analyse critique précise du contre-sommet de Gênes par la double référence à la tragédie et au théâtre documentaire, qu'introduit cette première séquence.

Et de fait, la pièce est construite en quatre actes, qui correspondent aux quatre journées du contre-sommet de 2001, précédés d'un prologue et suivis d'un épilogue. F. Paravidino revendique la référence au modèle de la tragédie à la fois en tant que tel, parce que la dramaturgie aristotélicienne est une dramaturgie de l'action et non seulement du récit, et en même temps pour dénoncer de l'intérieur l'idéologie fataliste d'un genre qui constitue le pendant dramaturgique de la religion, dont Marx disait qu'elle est l'opium du peuple. La volonté que ce texte serve de leçon non seulement théâtrale mais politique est manifeste dès la note introductive, dans laquelle l'auteur « accepte » ou plus exactement espère « que la version définitive de cette tragédie sera peut-être écrite par les enfants de nos enfants »² et revendique pour cette raison politique le choix esthétique d'une dramaturgie basée sur la « sélection de matériaux »³ dont il espère qu'ils pourront « être utiles » aux futures générations de combattants. C'est dire si cette pièce se fonde donc sur de « vifs espoirs »⁴ dans l'avenir du combat. Curieusement, c'est également à ces générations à venir que l'auteur entend, avec cette pièce, demander « pardon »⁵, suggérant donc que cet événement n'a pas entaché simplement le passé mais même l'avenir de l'humanité. La pièce est donc envisagée comme une réparation symbolique non simplement à la mémoire de Carlo Giuliani et des jeunes gens persécutés à Gênes, mais au-delà, à l'ensemble de la jeunesse passée, présente et à venir, considérée comme intrinsèquement porteuse de l'espoir révolutionnaire. Et cette réparation passe d'abord par l'information, seule susceptible d'une part de rendre justice au jeune homme mort sans cela inutilement, et d'autre part de nourrir la combativité des futurs militants.

Dans *Gênes 01*, contrairement à *Requiem pour Srebrenica*, la critique du traitement de l'événement par les médias demeure pour l'essentiel implicite, ou plus exactement la pièce est une critique en acte, qui propose un contre-modèle et se veut un véritable outil de contre-information, en définitive plus judiciaire que journalistique. A travers le choix non pas d'une dramaturgie de la représentation de l'événement, mais du discours sur l'événement, la pièce entend faire participer le théâtre – selon ses moyens – à l'instruction à charge des « Grands », également menée par des associations comme Amnesty International, et par

¹ *Ibid.*, p. 99.

² Fausto Paravidino, « Note introductive », *Gênes 01*, *op. cit.*, p. 59.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

certaines chercheurs. En effet, les politistes Donatella Della Porta et Herbert Reiter ¹, dans leur article consacré aux violences policières à Gênes, estiment que lors de ce contre-sommet sont réapparues « des méthodes de contrôle des manifestations qui avaient conduit en Italie, de l'après-guerre à la fin des années 1970, à la mort de plus de cent-vingt manifestants au cours d'opérations de maintien de l'ordre » ² et qui avaient été abandonnées depuis au profit d'une « désescalade » entre Etat et manifestants. Ils estiment ainsi, s'appuyant sur le compte-rendu d'un correspondant de *La Stampa*, que « si le 19 est resté pacifique, le désordre des manifestations du 20 et du 21 sera « le produit direct, sans équivoque, d'un choix des carabinieri. » ³ L'usage d'un article de journal témoigne du fait que les médias peuvent être mensongers parce qu'ils servent les intérêts du pouvoir, et cette vision du journalisme est partagée par le dramaturge. Pas plus que *Requiem pour Srebrenica, Gênes 01* n'entend faire le procès des médias en tant que tels et par nature, au contraire, c'est le choix politique fait par des rédactions et plus encore par les directions des journaux de la presse écrite comme audiovisuelle qui est stigmatisé de manière d'autant plus virulente que le traitement de cet événement ne constitue qu'un exemple parmi d'autres des entorses à la démocratie qu'induit la collusion entre le pouvoir politique et la puissance médiatique sous le régime de Silvio Berlusconi, et cette montée en généralité de la critique des médias va de pair avec deux autres. La première porte sur la question du droit de manifestation, et la pièce comme les travaux des universitaires déplorent que « la gestion de l'ordre public ne semble pas avoir été souvent en mesure de défendre le droit de manifestation des éléments pacifiques, du fait d'une restriction sévère du droit d'aller et venir des citoyens et d'interventions répressives non ciblées. » ⁴ La seconde montée en généralité de l'événement, étroitement liée, insiste sur le caractère d'autant plus problématique de cette politique répressive lors des manifestations internationales, que « les décisions sont de plus en plus nombreuses à être prises au niveau international (sommets, organisations internationales), niveau qui reste caractérisé par un déficit démocratique, particulièrement fermé aux pressions « d'en bas » et peu transparent. » ⁵

La pièce et les ouvrages universitaires participent donc au même projet d'établissement, ou plutôt de rétablissement de la vérité, et donc de lutte contre le mensonge policier rendu possible notamment par la désinformation médiatique, mais ils poursuivent cet objectif identique avec des moyens différents. La pièce ne se contente pas de recourir à des

¹ Donnatella Della Porta et Herbert Reiter, «Antimondialisation et ordre public : le sommet du G8 à Gênes », in Olivier Fillieule et Donnatella Della Porta (sous la direction de), *Police et manifestants, maintien de l'ordre et gestion des conflits*, Presses de Sciences Po, 2006, pp. 281-304.

² *Ibid.*, p. 282.

³ *Ibid.*, p. 283.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

témoignages, elle se situe dans le registre du témoignage, parce qu'il est incontestablement plus théâtral mais aussi parce que les preuves manquent, notamment parce que la même nuit, la police fit également « irruption au siège du forum social de Gênes et dans les locaux où s'était installé Indymedia, détruisant les ordinateurs des avocats et saisissant documents vidéo et archives »¹, parce que la veille, l'organisateur du Genoa Social Forum avait eu « l'imprudence tactique »² de suggérer l'existence d'une manipulation policière de la violence, et de « déclarer aux forces de l'ordre constitué qu'il avait vu les Black Block sortir des voitures de la Police et qu'il en [avait] conservé les preuves photographiques ». L'ambiguïté du statut des Black Block dans la pièce rejoue d'ailleurs celui qu'ils ont tenu dans le contre-sommet de Gênes, présents de manière continue, ambiguë mais décisive, quoiqu'officiellement à la marge :

- « - Avant Gênes, on savait peu de choses sur les Black Block, et on en sait toujours aussi peu, la Police affirmait ne rien savoir du tout, la Province de Gênes affirmait qu'elle en savait davantage et qu'elle avait averti la Police quelques jours auparavant, mais la Police ne s'en souvient pas.
- Les Black Block n'accordent pas d'interviews et ne sont pas organisés, ce sont des groupes d'individus qui se retrouvent dans les manifestations et qui font du bordel. [...]
- Ils sont de nationalités différentes et détruisent les symboles du capital.
- Mais à Gênes, les Black Block étaient très différents de ceux des autres manifestations.
- Ils sont parvenus à s'infiltrer dans pratiquement toutes les places thématiques qui n'avaient pas un service d'ordre interne.
- Ils n'ont jamais été arrêtés par la police [...]
- Il est bien évidemment facile de s'infiltrer dans un groupe d'individus non organisés...
- ... Et évidemment, les Black Block sont très utiles pour ceux qui veulent faire monter le niveau de l'affrontement. [...]
- La Police et les Carabiniers reçoivent de très nombreux signalements sur le parcours et les agissements du Black Block mais ils n'interviennent jamais. [...]
- Une jeune fille se promène dans Gênes toute de noir vêtue comme elle a l'habitude de le faire pour des raisons personnelles, elle passe près d'un détachement de Police, on lui hurle " Eh toi tu es avec nous ? " [...]
- Pourquoi les Black Block aperçus dans les autres manifestations étaient-ils pour la plupart anglais et autrichiens alors qu'ici, à Gênes, ils parlaient presque tous le dialecte de Rome ?
- Comment se fait-il qu'ils aient toujours agi en petits groupes et qu'ici ils ne soient jamais moins de trente ? [...]
- Sur ces entrefaites, tandis que quelques observateurs lucides commencent à se poser ces étranges questions, rue Tolemaide l'enfer commence, il est presque trois heures de l'après-midi. »

¹ *Ibid.*, pp. 289-290.

² *Gênes 01, op. cit.*, p. 87.

La pièce avance donc clairement la thèse d'une manipulation policière, l'infiltration des Black Block ayant pour fonction de produire une escalade de la violence et une réaction de l'ensemble des manifestants y compris les plus pacifistes pour justifier en retour une intervention policière plus que musclée. L'absence de preuves matérielles pour étayer les témoignages présentés dans la pièce n'a d'ailleurs pas empêché pas les autorités italiennes de juger les thèses présentées dans la pièce de F. Paravidino suffisamment polémiques – mais aussi convaincantes – pour en interdire la représentation en Italie. Si ce geste atteste d'une conception peu orthodoxe de la liberté d'expression officiellement chère à toute démocratie, il tend de fait à reconnaître à la pièce son statut de pièce-tribunal hérité du théâtre documentaire. *Gênes 01* propose en effet un contre-modèle à « la Télé, le tribunal public de notre peuple »¹, et anticipe l'avènement d'une justice juste dans le monde réel. Le second acte de la pièce, intitulé « vendredi », est spécifiquement consacré à la mort de Carlo Giuliani. La pièce date de fin 2002, or l'enquête suite à la mort de Carlo Giuliani a été classée sans suite le 05 mai 2003, le tribunal de Gênes estimant que le carabinier Mario Placanica, 21 ans, avait « prouvé l'existence d'une situation qui a justifié son acte et qui exclut donc toute poursuite ».² Le 1er août 2001, le Parlement italien, par l'intermédiaire des Commissions des Affaires constitutionnelles de la Chambre des députés et du Sénat parvient à imposer la création d'une commission d'enquête, grâce à la pression du chef de l'Etat Carlo Ciampi et de la droite modérée sur le Président du Conseil Silvio Berlusconi. Mais cette commission, « fruit d'un compromis politique, ne dispos[ait] toutefois que de pouvoirs limités »³ et non des pleins pouvoirs judiciaires auquel peut prétendre une commission d'enquête parlementaire. En outre, la composition de cette commission de trente-six membres reflétait le poids respectif des différents groupes politiques au Parlement et laissait une place prépondérante aux membres de *Forzza Italia* et de l'*Alliance nationale*⁴, ce qui fit douter de l'impartialité de cette commission et la rendit d'emblée peu crédible aux yeux des victimes, de leurs avocats comme des associations les défendant. Au cours de cette enquête, la mort de C. Giuliani fit d'ailleurs l'objet de controverses telles que deux rapports furent finalement publiés en septembre 2001, la majorité de centre droit considérant que l'épisode doit être rapporté « au contexte d'affrontements durs entre des groupes de manifestants violents et les forces de l'ordre »⁵ et tendant donc à exonérer de toute responsabilité le carabinier comme l'ensemble des forces de l'ordre, tandis que la minorité de

¹ *Ibid.*, p. 111.

² Salvatore Aloïse, « L'assassinat de Carlo Giuliani : le tribunal de Gênes classe l'affaire », *Le Monde*, 07 mai 2003.

³ Salvatore Aloïse, « Italie : création d'une commission d'enquête sur les violences de Gênes », *Le Monde*, 02 août 2001.

⁴ Déclaration Publique d'Amnesty International, 30 octobre 2001.

⁵ Rapport I, p. 223.

gauche récusait la thèse de ce rapport, s'appuyant, en l'absence de toute reconnaissance des faits par leurs auteurs présumés, sur les nombreux témoignages concordants des victimes ainsi que sur les « images dramatiques des films dans lesquels on vo[yai]t tant de jeunes pris dans des charges et poursuivis par la police. »¹

La pièce défend donc la thèse déjà accréditée par ce second rapport parlementaire, tout comme elle anticipe les conséquences judiciaires de ce rapport. En effet, peu après le classement judiciaire de l'affaire relative à la mort de Giuliani, le 12 septembre 2003, était publié le rapport d'enquête judiciaire officiel sur les événements survenus durant le contre-sommet de Gênes, dans lequel le parquet de la ville concluait à la responsabilité de soixante-treize agents, fonctionnaires et médecins de la police, se focalisant sur trois événements : la mort de Carlo Giuliani le vendredi, la descente de police à l'École Diaz le samedi, et la détention des militants à la caserne de police de Bolzaneto le dimanche. « Les charges retenues contre les policiers concernent le fait d'avoir causé des lésions graves, des abus de fonction et la rédaction de faux documents publics »² lors de la descente de police dans la nuit du 21 au 22 juillet à l'École Diaz. Soixante et un des quatre vingt treize manifestants hébergés dans cette école furent blessés, et, alors que « la version officielle de la police parlait d'un agent blessé par un coup de poignard et de la découverte de deux cocktails Molotov »³, le parquet conclut que « dans les deux cas, les preuves furent fabriquées pour justifier, a posteriori, l'irruption dans l'école. »⁴ Dans la pièce, cet événement est présenté dans le troisième acte, « samedi », au travers des évolutions de son traitement médiatique puis judiciaire :

- « - Le lendemain tombent les premières dépêches : "L'école Diaz perquisitionnée – un policier blessé."
- Plus tard, rectificatif : "En fait, le policier n'est pas blessé – il va bien."
- Les forces de l'ordre ont toujours mis en avant le coup de couteau donné à un flic comme étant à l'origine du massacre.
- Les manifestants opposaient une résistance violente à la force publique.
- Le poignardeur a réussi à prendre la fuite et à se mêler à la foule. Il n'a jamais été reconnu.
- Il faisait noir.
- Il faisait noir dehors. A l'intérieur, il y avait de la lumière. C'est ce qui résulte des prises de vue.
- Il y a un mois, l'expertise des RIS⁵ a révélé que la coupure sur le blouson et celle de la veste de l'uniforme ne coïncident pas.

¹ Rapport II, p. 143.

² Salvatore Aloïse, « G8 à Gênes : La police lourdement mise en cause », *Le Monde*, 16 septembre 2003.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*.

⁵ RIS (Reparti d'Indagini Scientifiche) : Unités d'Enquête Scientifique, corps scientifique des Carabiniers.

- Les vêtements ont dû être torturés séparément.
- Le policier est mis en examen pour faux témoignage et pour avoir tenté de mettre la police sur une fausse piste.
- Son avocat demande une nouvelle expertise et annonce des recours.
- Le ministère public ne lui accorde pas de nouvelle expertise, l'homme de loi renonce aux recours.
- Je demande à un Carabinier de Gênes ce qu'il en pense
- Il brise pour un instant la Loi du Silence. "Des conneries comme ça, on les fait bien comme il faut ou on s'abstient, après ça ne sert à rien de s'en prendre au RIS, on se comprend, et je ne dis rien d'autre." La loi du silence retombe. »¹

La pièce aboutit donc aux mêmes conclusions que le parquet, mais avec des matériaux différents puisque la pièce est écrite à chaud, en parallèle des développements judiciaires, dont l'évolution est d'ailleurs mise en scène dans le texte (comme le montre la précision « il y a un mois, l'expertise a révélé [...]»). Aux preuves matérielles, encore insuffisantes, sont donc adjointes la force émotionnelle des témoignages, et l'ironie de l'interprétation des preuves manifestement trafiquées, que ce soit pour cet « acte » ou pour le suivant, intitulé « dimanche », qui rapporte les événements qui se sont déroulés cette nuit là à la caserne de Police de Bolzaneto, située hors de Gênes, dans les collines :

- « - Là, il n'y a plus les caméras de télévision comme vendredi.
- Il n'y a plus les témoins qui se trouvaient devant l'école Diaz.
- Là, on ne peut rien voir.
- On ne peut rien reconstituer.
- Nous possédons seulement les témoignages de ceux qui y étaient.
- Là, au cours de la garde à vue, la Police chantait et faisait chanter aux détenus :
Un, deux, trois, vive Pinochet.
Quatre, cinq, six, morts aux Juifs.
Sept, huit, neuf, rien à foutre du petit négro.
- Les témoignages des détenus de Bolzaneto rappellent en effet beaucoup le Chili de Pinochet. »²

Et le contenu de ces témoignages est en effet susceptible à soi seul de marquer profondément le spectateur, rendant inutile toute présentation dramatisée. La simple énonciation suffit : « on nous a fait manger très peu et on nous a privés de sommeil. Nous n'avons pas pu contacter un avocat »³ ; « une jeune fille a vomi du sang et les Kapos du GOM⁴ se contentaient de la regarder »⁵ ; « un employé de la Police pénitentiaire a frappé un jeune en

¹ *Gênes 01, op. cit.*, p. 105.

² *Gênes 01, op. cit.*, p. 107.

³ *Gênes 01, op. cit.*, p. 109.

⁴ GOM (Gruppo Operativo Mobile): corps de la Police pénitentiaire institué en 1997 pour faire face aux détenus appartenant à la criminalité organisée.

⁵ *Gênes 01, op. cit.*, p. 109.

le cognant contre le lavabo des toilettes. Il lui hurlait : "Pauvre merde, je vais t'ouvrir la tête pour pisser dedans" ¹ ; « je me souviens surtout d'une jeune Allemande à qui on avait écrasé les dents de devant, le menton et la mâchoire, et on l'avait envoyée à l'hôpital seulement pour lui poser des points de suture, et ensuite on l'a réexpédiée dans la caserne, elle souffrait de douleurs lancinantes au visage, on se moquait d'elle, on ne l'écoutait pas » ², « le médecin a arraché les piercings des mamelons et du nez des détenus. » ³ Et le rapport du parquet confirmera l'exactitude de ces témoignages, puisqu'on y trouve

« des allusions à la diffusion de gaz urticants dans les cellules. Il évoque aussi le cas de jeunes laissés sans nourriture et sans boisson pendant plus de 15 heures, de jeunes filles obligées de rester nues devant des policiers masculins et des traitements définis par les magistrats comme "dégradants" en "violation du code et des droits de l'homme". » ⁴

Enfin, le parquet accrédite la thèse défendue dans la pièce selon laquelle « tous ceux qui sont intervenus à l'école Diaz ou à Bolzaneto étaient au courant que des actes arbitraires avaient été commis. Et la chaîne de commandement savait parfaitement ce qui arrivait. » ⁵ Cette attitude se prolonge d'ailleurs au moment de la publication du rapport d'enquête judiciaire, puisque le ministre de l'intérieur Giuseppe Pisanu, interrogé le 14 septembre 2003, prend la défense de sa police en déclarant qu'il ne faut « pas transformer les agressés en agresseurs. » ⁶ Et ce rapport, complété par une série de vérifications et interrogatoires, conduit à une mise en examen qui aboutit elle-même en 2005 à l'ouverture de deux procès devant le tribunal de Gênes, d'une part, le « procès de l'école Diaz » mettant en cause vingt-huit policiers qui sont intervenus dans l'école maternelle, et d'autre part, celui de quarante-cinq carabinieri poursuivis pour des violences présumées à l'intérieur de la caserne où 250 manifestants avaient été conduits. ⁷ La pièce de F. Paravidino constitue donc un élément dans le rétablissement de la vérité et peut donc être considérée comme un allié de tous ceux qui, au-delà même de la commission « Vérité et Justice pour Gênes », ont lutté depuis juillet 2001 contre les mensonges policiers et la désinformation médiatique. Et si la pièce se livre à une sévère critique des médias dominants, elle rend un hommage implicite à certains journalistes, en les citant comme des témoins à charge, non pas seulement aux journalistes militants pour la cause altermondialiste, mais à tous les professionnels rigoureux qui luttent pour la cause qui devrait être celle de tout journaliste : la volonté d'informer par l'investigation sans

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ Jean-Jacques Bozonnet, « Un policier raconte la "boucherie" de l'école Diaz lors du G8 de Gênes », *Le Monde*, 16 juin 2007.

relâche et sans trucage, et la lutte contre les manipulations de l'information. De même, *Gênes 01* stigmatise les violences et les mensonges des forces de l'ordre en même temps qu'elle rend hommage aux « héros » de Gênes mais aussi par avance aux forces judiciaires qui oeuvreront à rendre justice et à punir les coupables d'autant plus impardonnables qu'ils ont pour mission officielle de défendre la loi et l'ordre, et non de les bafouer. Si elle entend faire de l'événement que constitue la répression du contre-sommet du G8 à Gênes en 2001 un exemple d'un phénomène plus large, que l'on pourrait définir comme une nouvelle version de la lutte des classes, l'œuvre théâtrale de F. Paravidino entend donc aussi et avant tout oeuvrer pour le rétablissement de la vérité, complémentaire en cela du travail des universitaires et des journalistes de bonne volonté, mais aussi du travail de la justice. L'enquête du parquet de Gênes s'est de fait basée dans un premier temps sur les témoignages des journalistes et des militants présents, de même que sur les images télévisées et les photos prises par les manifestants. D'ailleurs, par le biais de la Fédération Nationale de la Presse, (leur syndicat unique), les journalistes se sont constitués partie civile au procès aux côtés des manifestants de l'école Diaz et du Genoa Social Forum, organisateur de la manifestation, pour « l'agression contre la liberté de la presse causée par l'irruption illégitime dans l'école Pascoli (face à l'école Diaz), où siégeait le Media center monté par le Genoa Social Forum, et pour les violences subies par des journalistes pendant l'irruption (Enrico Fletzer, Mark Covell, Lorenzo Guadagnucci, Sebastian Zehatschek).»¹ La pièce de F. Paravidino critique donc la désinformation dont se rendent coupables certains médias, le chaos que font parfois régner les forces de l'ordre, et l'injustice éventuelle de la justice, et non pas les médias, la justice ou la police en tant que tels. Ce qui fonde cette critique, c'est d'ailleurs précisément l'opposition entre la mission attendue de ces instances, et le décalage que leur pratique réelle révèle parfois vis-à-vis de ce devoir être, tout comme est mis en question le décalage entre l'idéal démocratique et la réalité des démocraties occidentales. La pièce se réfère donc à un ordre extérieur, à une norme idéale, qui fonde son horizon comme son argumentation. Et *Gênes 01* convoque la référence au genre tragique pour le mettre au service de la lutte des classes, en l'articulant à l'esthétique documentaire. Ce type d'articulation ainsi que l'ambivalence de la référence à la tragédie nous semblent également à l'œuvre dans un spectacle par lequel nous souhaitons clore notre développement sur le renouveau de la fable épique (*La Mère*, *Sainte-Jeanne des Abattoirs* et dans une certaine mesure *Peanuts*) et de l'esthétique documentaire (*Gênes 01* et, de manière plus ambivalente, *Requiem pour Srebrenica* et *La Ville Parjure*) dans les créations contemporaines, tant il nous semble en constituer un archétype : *Rwanda 94*.

¹ Source : « Comité Vérité et Justice pour Gênes », newsletter n°11, juin 2005, article disponible en ligne à l'adresse : www.hns-info.net/article.php3?id_article=6494 - 21k

f. Rwanda 94, archétype du spectacle épique documentaire.

Ce spectacle du Groupov¹ a été salué par de nombreux commentateurs comme l'une des plus magistrales réussites théâtrales de ces dernières décennies. C'est d'ailleurs précisément pour cette raison que nous ne l'analyserons pas de manière exhaustive dans notre travail, et nous contenterons pour l'essentiel de renvoyer aux analyses déjà existantes² y compris en ce qui concerne l'importance inédite de l'héritage des grands noms du théâtre épique (Brecht) et du théâtre documentaire (Piscator, Weiss)³ et en ce qui concerne l'articulation entre les séquences de témoignage⁴ et de fable épique.⁵ Rappelons toutefois la structure opératique du spectacle, qui laisse une large place à la musique (un orchestre est sur scène⁶) et aux chants (pris en charge soit par le Chœur des morts soit par deux chanteuses), qui contribuent à conférer au spectacle sa forte charge émotionnelle. Catherine Bédarida voit

¹ *Rwanda 94* (Groupov). Mise en scène de Jacques Delcuvellerie, compagnie Le Groupov. La première version du spectacle a été créée au Festival d'Avignon en juillet 1999. C'est en raison de sa diffusion et de son retentissement en France que nous incluons ce spectacle écrit par une compagnie belge.

² Voir le remarquable numéro d'*Alternatives Théâtrales* coordonné par Georges Banu, et le mémoire de DEA de Claire Ruffin dirigé par Georges Banu :

Georges Banu (*et alii*), « Rwanda 94. Le théâtre face au génocide », *Alternatives Théâtrales*, n°67-68, avril 2001.

Claire Ruffin, *L'intrusion du réel au théâtre : Réflexion sur le théâtre documentaire à partir de Rwanda 94 du Groupov*, Claire Ruffin, Mémoire de DEA sous la direction de Georges Banu, Université Paris III, 2002.

³ Voir Jacques Delcuvellerie, « Dramaturgie », in Georges Banu (*et alii*), « Rwanda 94. Le théâtre face au génocide », *op. cit.*, pp. 50-56.

⁴ Le spectacle s'ouvre sur cette parole de Yolande Mukagasana, rescapée du génocide : « Je ne suis pas comédienne, je suis une survivante du génocide au Rwanda, tout simplement. C'est ça, ma nouvelle identité. Ce que je vais vous raconter, c'est seulement ma vie de six semaines pendant le génocide. » Marie-France Collard, Jacques Delcuvellerie, Yolande Mukagasana, Jean-Marie Piemme, Mathias Simons, *Rwanda 1994, Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*, Montreuil-sous-Bois, Editions Théâtrales, 2002, p. 15.

⁵ Le spectacle fait ainsi succéder à la séquence inaugurale de témoignage, une fable épique en forme de conversion autour de la figure de la journaliste Bee Bee Bee. Puis c'est la « litanie des questions » posée par le Chœur des Morts, séquence purement documentaire qui mêle le rappel de la chronologie du génocide – dans le temps court (1990-1994) mais aussi dans le temps long – à une mise en accusation de la France et de la Belgique. Le spectacle revient ensuite à la fable épique, qui se fait le fil conducteur du spectacle avant de laisser la place à une longue conférence très dépouillée et prise en charge par le metteur en scène Jacques Delcuvellerie sur l'histoire du Rwanda et l'argumentation et l'accusation se font alors plus explicites et plus démonstratives. Suit une séquence chantée qui mêle le Français et le Rwandais, puis la séquence « Si c'est un homme » qui met en scène Jacob, un vieillard rencontré par Bee Bee Bee. Par son histoire personnelle, ce personnage met en relation le génocide rwandais avec celui des Juifs, et confère au spectacle sa portée universelle et transhistorique. La responsabilité passive de l'ensemble de la population et des pouvoirs est dénoncée ensuite par la séquence « voulez-vous chanter avec moi », qui met en scène les trois hyènes « Monsieur Cekomsa », « Monsieur Quai d'Orsay » et « Monsieur Compradore ». Puis une séquence met en scène Bee Bee Bee et des marionnettes géantes qui s'inspirent à la fois du théâtre africain et de la tradition du théâtre d'agit-prop, un oiseau géant habillé de pourpre qui figure un évêque qui joua un rôle important pendant la « révolution » de 1959 et un Christ noir à la couronne d'épines en or. Comme dans *Requiem pour Srebrenica*, le pouvoir politique est mis en scène, en l'occurrence par le biais d'un dialogue entre Mitterrand, joué par un comédien rwandais et surnommé « Tonton Machette », et son fils, directeur de la cellule africaine de l'Elysée, dans la séquence « Père et fils » qui se déroule sur la roche de Solutré. La cinquième et dernière partie du spectacle laisse place à une structure tragique qui mêle au modèle occidental la musique rwandaise, et dans laquelle le chœur de témoins et le choryphée sont les seuls personnages, qui au terme de leur récit énoncent le nom, l'âge, le sexe, la profession et la situation familiale des victimes qu'a fait le génocide rwandais uniquement dans une cellule (plus petite division administrative au Rwanda) d'un secteur d'une commune du Rwanda.

⁶ Orchestre composé d'un piano, une clarinette, un violon, un alto, un violoncelle. Source : *Rwanda 94, op. cit.*, p. 11.

ainsi dans *Rwanda 94* un « opéra funèbre en mémoire du génocide au Rwanda. »¹ Ce point mérite d'être souligné car il renforce un effet créé par l'articulation des deux genres *a priori* contradictoires que sont le théâtre documentaire et la tragédie. Dans son analyse du spectacle, Philippe Ivernel rappelle la position du théâtre documentaire hérité de Weiss contre « l'absurdisme, version ultime de l'idéologie tragique »² qui constate et déplore un état du monde mais qui ne lutte pas pour le changer :

« Le théâtre documentaire s'élève contre cette production dramatique qui prend pour thème central son propre désespoir et sa propre colère, et qui refuse d'abandonner la conception d'un monde absurde sans issue ; le théâtre documentaire affirme que la réalité, quelle qu'en soit l'absurdité, peut être expliquée dans le moindre détail. »³

S'il est hostile à l'idéologie tragique et à l'idée d'un destin inéluctable, le spectacle assume cependant la référence à la tragédie, du fait de l'« étroite symbiose entre texte, jeu et musique. Pas du tout dans le sens de l'opéra, plutôt des tragédies grecques. »⁴ Jacques Delcuvellerie cite d'ailleurs comme références fondatrice, aux côtés des pionniers du théâtre épique et du théâtre documentaire, « les tragédies grecques à sujet historique et dominante chorale : *Les Perses*, *les Troyennes* etc. »⁵ Et cette ambivalence apparente du rapport qu'entretient le spectacle à la tragédie nourrit des interprétations différentes voire divergentes au sein même des commentateurs, puisqu'à l'inverse de P. Ivernel, G. Banu voit dans ce spectacle non seulement la lettre de la tragédie (l'utilisation des chœurs, mais aussi de la musique, puisque « la tragédie, on l'oublie trop, fut chantée »⁶) mais aussi « l'esprit de la tragédie » :

« C'est la question : comment dire le mal que l'homme peut faire à l'homme ? Jacques Delcuvellerie et Groupov le savaient : la seule chance, l'invention d'une forme. Elle seule rend le cri audible.

Rwanda 94 procède à la reconquête de la forme tragique. Et ceci loin de toute archéologie, des citations explicites et des rappels lisibles. Malgré cela il est impossible de ne pas penser aux spectateurs grecs la première fois qu'ils entendirent *Les Perses* d'Eschyle ! Restituer le monde poussé jusqu'aux limites de la douleur entraîne irrémédiablement Delcuvellerie vers la forme tragique. Le mal renvoie aux origines et à la violence que les humains exercent sur les humains, ressuscite cette unique expression chorale

¹ Catherine Bédarida, « Opéra funèbre en mémoire du génocide au Rwanda », *Le Monde*, 27 janvier 2001.

² Philippe Ivernel, « Pour une esthétique de la résistance », in *Rwanda 94. Le théâtre face au génocide*, *op. cit.*, p. 13.

³ Peter Weiss, Thèse 14, « Quatorze thèses sur le théâtre documentaire », in Peter Weiss, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre du Vietnam*, Paris, Seuil, 1968, p. 15.

⁴ Jacques Delcuvellerie, « Dramaturgie », in *Rwanda 94. Le théâtre face au génocide*, *op. cit.*, p. 53.

⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁶ Georges Banu, « Rwanda 94, un événement », *ibid.*, p. 21.

dont Athènes fut le foyer. Quand les morts sont en colère, ils ne peuvent parler qu'ensemble, en faisant front commun face au crime généralisé. »¹

G. Banu insiste donc non pas sur le travail de contextualisation et d'explication historique mais au contraire sur la dimension intemporelle et universelle du spectacle, et pour lui, l'usage dans la scénographie du Mur « sur lequel nous reconnaissons la trace de la terre rouge »² en fait « le mur éternel retrouvé pour une tragédie d'aujourd'hui ». De même il estime que le spectacle réinvente enfin la tragédie parce qu'il en « reprend aussi la frontalité »³ qui « participe à cette morale de la scène antique ».⁴ Par la référence au « mal » et à la « morale », G. Banu inscrit ainsi le spectacle de ce que nous avons nommé le théâtre politique œcuménique, et non dans le théâtre la lutte politique. L'on retrouve ainsi, à propos de l'exemple précis de *Rwanda 94* la divergence de vues des deux penseurs du théâtre manifeste au sujet du « théâtre d'art » et de ce que P. Ivernel nomme « l'idéologie esthétique. »⁵ Ce qui incite à considérer que *Rwanda 94* instrumentalise la forme tragique au profit d'un propos qui combat l'idée d'un fatum inéluctable et l'inscrit dans la lutte pour le dévoilement d'une vérité masquée, est la place de la critique des médias, qui concentrera donc notre attention. Rappelons que le spectacle débute par le long témoignage d'une rescapée du génocide, Yolande Mukagasana, qui à la fin de son récit précise que « quiconque ne veut prendre connaissance du calvaire du peuple rwandais est complice des bourreaux. »⁶ Et c'est d'avoir voulu masquer ce calvaire que les médias vont être jugés dans le spectacle. La critique est dans le spectacle livrée au travers de la conversion de la journaliste Bee Bee Bee, version journalistique et moderne de Sainte-Jeanne des Abattoirs. Lors de sa première apparition, au début de la deuxième partie du spectacle, cette présentatrice d'une émission de TV5, un « programme exceptionnel de l'UER, l'Union Européenne de Radiodiffusion »⁷ diffusé devant « des millions de téléspectateurs africains », est présentée comme une arriviste insensible, uniquement préoccupée de l'audimat et plus encore de sa carrière. L'émission de Bee Bee Bee a pour sujet l'existence de « "messages parasites", [...] "fantômes électroniques" [...] qui perturbent les ondes depuis plusieurs semaines. »⁸ Or « la langue de ces apparitions a été rapidement identifiée : le kinyarwanda, c'est-à-dire la langue en usage dans ce petit pays d'Afrique centrale durement éprouvé d'abord par la guerre de 1990 puis

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ Voir supra, Introduction, 2, c et Partie II, chapitre 3, 2.

⁶ *Rwanda 94, op. cit.*, p. 25.

⁷ *Rwanda 94, op. cit.*, p. 38.

⁸ *Idem.*

par le génocide de 1994. »¹ Les victimes du génocide rwandais sont donc pour la première fois présentes à la télévision de manière clandestine, manière pour les auteurs de *Rwanda 94* de se placer d'emblée dans le registre de la dénonciation de l'indifférence de l'ensemble des médias internationaux – les fantômes se manifestent sur les ondes brésiliennes aussi bien qu'européennes. Et c'est du regard d'ignorance peut-être teintée d'indifférence de Bee Bee Bee, des téléspectateurs de l'émission, mais aussi des spectateurs de la pièce de théâtre, que *Rwanda 94* entend partir pour ouvrir les consciences de l'une comme des autres. Après avoir entendu la traduction des messages, Bee Bee Bee s'adresse sur le plan intradiégétique aux téléspectateurs qui regardent l'émission mais aussi de manière explicite, aux spectateurs de *Rwanda 94*, puisque la comédienne est face au public :

« Je suppose que vous êtes comme moi, perplexes. A l'exception de la dernière intervention, où je comprends qu'un Hutu a tenté de protéger une femme tutsi et a été assassiné pour cette raison, les autres messages – si message il y a – me paraissent parfaitement obscurs. Et si j'essaie de définir un peu mieux mes propres sentiments, je dirai que je suis à la fois émue, troublée, angoissée même, puisqu'aussi bien je sens que l'on doit sûrement me communiquer là quelque chose d'important, d'essentiel peut-être, mais que le sens m'en échappe totalement. »²

Le spectacle instaure donc à partir de cette posture initiale faite d'ignorance mais aussi de compassion, une complicité entre la scène et la salle et c'est le registre émotionnel qui permet dans un premier temps d'« accrocher » si l'on ose dire l'attention du public. Mais ce registre impose également ses limites : la compassion suppose que celui qui l'éprouve ne se sente *a priori* pas concerné par la situation, et encore moins responsable. C'est le cas de Bee Bee Bee, qui réagit mal au ton des fantômes comme à celui du linguiste rwandais qu'elle a invité pour traduire leurs propos, qu'elle juge accusateurs. A sa posture le spectacle oppose celle d'une autre journaliste occidentale, Colette Bagimont, « correspondante de grands journaux, belges et français, pour tout ce qui concerne l'Afrique des Grands Lacs », et présentée par l'assistant de Bee Bee Bee Dos Santos comme une femme « joignant le courage du journalisme de terrain à l'intelligence du journalisme de réflexion »³. Elle reprend le terme de « génocide » que vient d'employer en direct l'un des fantômes, et fait du choix terminologique le premier enjeu de la lutte pour établir la vérité :

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 40.

³ *Ibid.*, p. 43.

« Je crois que, juste avant l'interruption [par le fantôme], Bee Bee Bee a employé innocemment une formule toute faite, extrêmement courante, en parlant de "tragédie rwandaise".

J'ai moi-même été légèrement choquée, bien qu'habituee à cette tournure chez d'autres journalistes. Et je crois que les morts, [...] entre autres choses, ne supportent plus ce langage indéfini, sans victimes ni bourreaux. Une "tragédie", vous voyez ? Qui dit tragédie, dit fatalité, destin inéluctable. L'apparition vient d'insister fortement sur la définition du crime : génocide. »¹

Pour Colette Bagimont, « justice n'est pas faite » alors que « la justice est le préalable nécessaire à toute réconciliation du peuple rwandais et même à sa reconstruction économique durable »² et c'est pour demander justice aux téléspectateurs que les Morts perturbent les ondes. Par le biais de la fiction, la réflexion que propose *Rwanda 94* prend dès ce moment toute sa profondeur. Le prénom de la journaliste fictive suggère en effet que ce personnage s'inspire de la reporter Colette Braeckmann, journaliste au quotidien belge francophone *Le soir*, collaboratrice du *Monde diplomatique*, et auteur de plusieurs ouvrages sur l'Afrique. Ses travaux sur le génocide rwandais mettent en avant la responsabilité à long terme de la Belgique coloniale, ainsi que celle de la France à moyen terme, pour son soutien par le biais de sa cellule africaine, au régime de Habyarimana. Etabli depuis 1973, ce régime a cédé depuis les années 1980 à la corruption, et est devenu de plus en plus inégalitaire, notamment à l'égard des Tutsi. La France est également jugée responsable à court terme, pour avoir aidé le régime de Habyarimana à repousser en 1990 le FPR, une milice de rwandais rebelles exilés en Ouganda, qui portent un discours très ferme contre la corruption, l'injustice et les exclusions, et se trouve donc en phase avec les attentes de la population. Or, dès le 15 octobre 1990 un télégramme de l'Ambassadeur de France au Rwanda alerte l'Elysée d'un « risque de génocide ». ³ La journaliste met enfin en cause la communauté internationale, d'abord pour avoir validé les accord d'Arusha de 1993, ensuite parce que « les pays membres du Conseil de sécurité estimèrent bien suffisant de doter le Rwanda d'un détachement de 2 548 hommes (au lieu des 4 500 que réclamait le commandant de la Mission des Nations unies pour l'assistance au Rwanda (Minuar), le général canadien Romeo Dallaire) et de limiter son action au chapitre VI de la Charte des Nations unies, qui interdit le recours à la force. »⁴ Ses positions ont été critiquées par les pouvoirs publics français mais également par deux journalistes du quotidien *Le Monde* dont les publications, exonérant la

¹ *Ibid.*, p. 45.

² *Ibid.*, p. 46.

³ Source : Claudine Vidal (membre de la section sociologie du Laboratoire de Sociologie et Géographie africaines CNRS/EHESS, dirigé par Georges Balandier et Gilles Sautter), et Filip Reyntjens (président de l'Institut de politique et de gestion du développement à l'Université d'Anvers et président du Centre d'études et de documentation africaines CEDAF à Bruxelles), interrogés dans le cadre du film documentaire *La France au Rwanda. Une neutralité coupable*, film écrit et réalisé par Claudine Vidal et Filip Reyntjens en collaboration avec Robert Genoud, Les films du village, 1999.

⁴ Colette Braeckmann, « Retour sur un aveuglement international », *Le Monde Diplomatique*, Mars 2004.

France de toute responsabilité, ont bénéficié d'un important relais médiatique : Pierre Péan dans *Noires Fureurs, blancs menteurs*¹, Charles Onana² et, de manière plus indirecte, Stephen Smith. Si ce dernier a dans certains articles mis en cause « la communauté internationale et, en premier lieu, la France »³ pour leur « échec à prévenir l'extermination des Tutsis », estimant que « l'engagement de Paris au côté de l'ancien régime et l'inaction du reste du monde ont rendu la catastrophe possible », il a par ailleurs publié un ouvrage qui a bénéficié d'une reconnaissance médiatique et intellectuelle inédite pour un travail de journaliste. Or *Négrologie*⁴ insiste sur la responsabilité des Rwandais.⁵ De manière générale, l'ouvrage tend de manière générale à exonérer la France comme la communauté internationale de toute responsabilité présente dans la situation catastrophique du continent africain, comme à estomper le souvenir des responsabilités passées, la thèse principale du livre étant que l'Afrique « se suicide ».⁶

Il semble que les derniers rebondissements judiciaires, à l'heure où nous écrivons, s'ils incitent à nuancer fortement la clémence de Colette Braeckmann et de l'ensemble des historiens proches ou membres de *Survie* à l'égard du chef du FPR⁷ (Front Patriotique Rwandais) et actuel Président du Rwanda⁸ Paul Kagamé, leur donnent en revanche raison

¹ Pierre Péan, *Noires fureurs, blancs menteurs*, Paris, Mille et une nuits, 2005. Suite à la publication de cet ouvrage très controversé, une plainte a été déposée contre l'auteur par SOS Racisme pour « incitation à la haine raciale. »

² Charles Onana, *Les secrets de la justice internationale. Enquêtes truquées sur le génocide rwandais*, Paris, Duboiris, 2005. Pour ce journaliste camerounais, dont le livre est préfacé par Pierre Péan, il n'y a pas eu à proprement parler de génocide, mais une guerre qui a fait des morts des deux côtés, et il n'y a pas eu planification, l'auteur remettant en cause le fax envoyé par le Général Dallaire qui a accrédité cette thèse, en s'appuyant sur un rapport d'enquête de l'ONU daté de 1995, qui n'avait jamais été publié.

³ Stephen Smith, « Rwanda : L'ombre portée de la non-assistance à population en danger », *Le Monde*, 19 avril 2004.

⁴ Stephen Smith, *Négrologie, pourquoi l'Afrique meurt*, Paris, Hachette, 2004.

⁵ « Que les clichés raciaux européens de la fin du XIX^e siècle, exportés au "pays des mille collines", aient été *a minima* un facteur aggravant semble [...] incontestable. Mais cet imaginaires n'a pas été une fatale prophétie autoréalisatrice, dans la mesure où les Rwandais ont dû s'y reconnaître et se l'approprier pour "naturaliser" leurs différences, de quelque origine – mythique – ou nature – identifiable ? – qu'elles soient réellement. On aurait tort de penser que les consciences obtuses de "bons sauvages" fussent dépravées, à leur insu, par le venin raciste européen. » *Ibid.*, p. 152.

⁶ *Ibid.*, « Introduction », p. 13.

⁷ Si l'ouvrage du journaliste Pierre Péan a été fortement critiqué et paraît peu fiable, de nombreux historiens, y compris des historiens très critiques à l'égard de l'ensemble des thèses de cet ouvrage, comme Filip Reyntjens, Claudine Vidal, ainsi que l'ancien collaborateur de Jean Carbonare Joseph Ngarambe, estiment que l'ancien président de *Survie* Jean Carbonare entretient des liens problématiques avec le nouveau régime, et que l'historien Jean-Pierre Chrétien confondent la recherche scientifique et le militantisme pour le FPR.

⁸ « L'escalade politico-judiciaire entre la France et le Rwanda au sujet du génocide de 1994 est sur le point de connaître un épisode-clé. Neuf mandats d'arrêt internationaux doivent être émis, mercredi 22 novembre [2006], par le juge français Jean-Louis Bruguière contre des proches du président rwandais Paul Kagamé. Chargé de l'enquête sur l'attentat contre l'avion du président Juvénal Habyarimana, le 6 avril 1994 – qui a entraîné le déclenchement du génocide durant lequel près de 800 000 Tutsis ont été tués –, le juge antiterroriste a transmis au parquet une ordonnance de soit-communié cinglante contre M. Kagamé, dont *Le Monde* a eu connaissance. Le juge y affirme que, "pour Paul Kagamé, l'élimination physique du président Habyarimana s'était imposée à partir d'octobre 1993 comme l'unique moyen de parvenir à ses fins politiques", c'est-à-dire "une victoire totale, et ce au prix du massacre des Tutsis dits 'de l'intérieur'". » Piotr Smolar, « Attentat de Kigali en 1994 : Jean-Louis Bruguière accuse Paul Kagamé », *Le Monde*, 21 novembre 2006.

pour ce qui concerne la responsabilité de la communauté internationale et de France dans le génocide.¹ Ainsi, suite à de nombreuses polémiques entretenues dans les médias non seulement par Colette Braeckmann mais par de nombreuses ONG² et un certain nombre d'universitaires de renom, la France a nommé une commission d'enquête parlementaire sur la politique de la France pendant le génocide. Après un voyage au Rwanda ses rapporteurs, les députés Bernard Cazeneuve et Pierre Brana, concluent à la nécessité d'ouvrir une enquête officielle.³ Paul Quilès, président de la commission de la défense nationale, est nommé président de la commission d'enquête. Et le rapport d'enquête, qui reconnaît la qualification de génocide⁴, conclut notamment que « la menace d'un possible génocide a été sous-estimée alors que se multipliaient, dans la plupart des partis politiques, des branches extrémistes ouvertement racistes »⁵, et que, durant les années précédant le génocide, par sa volonté de soutenir le régime en place, « la France [a été] à la limite de l'engagement direct »⁶ et qu'il « paraît difficile de déterminer exactement la limite exacte au-delà de laquelle la formation et l'instruction peuvent être assimilées à un engagement réel » aux côtés des FAR⁷, tandis que, sur la question de la vente d'armement, la Mission se cantonne à la question de la vente officielle et « n'entend pas [...] épuiser la réalité du sujet et notamment elle ne prétend pas, s'agissant du trafic d'armes, élucider tous les cas évoqués à travers différents articles ou ouvrages, de marchés parallèles ou de livraisons effectuées au moment des massacres, en avril 1994, ou après la déclaration d'embargo des Nations Unies le 17 mai 1994. »⁸ Il semble donc que le déroulement de la justice réelle vienne confirmer la thèse défendue par les

¹ « Depuis décembre 2005, une enquête est ouverte au Tribunal aux armées de Paris (TAP) pour « complicité de génocide » visant l'action de l'armée française pendant l'opération humanitaire « Turquoise ». Versées le 27 juin au dossier instruit au TAP par la juge Florence Michon, les archives de l'Elysée fournissent une trame de la politique française dans la région. Constituées de notes des conseillers de François Mitterrand, de procès-verbaux de conseils des ministres ou de télégrammes diplomatiques, elles montrent l'obstination avec laquelle le président français a voulu soutenir son homologue rwandais, Juvénal Habyarimana, considéré comme la seule digue contre l'influence anglo-saxonne dans la région. Dans une lettre au chef de l'Etat, ce dernier évoquait dès le 25 mai 1990 le « contrat de solidarité » entre les deux peuples. La France lui apporta donc une aide politique et militaire pour contrer l'avancée du Front patriotique rwandais (FPR) de Paul Kagamé, soutenu par l'Ouganda voisin. Quitte pour cela à négliger les signaux d'alerte sur les premiers massacres en cours. Ainsi, le 15 octobre 1990, quelques jours après l'envoi par la France du détachement de parachutistes Noroit, qui restera trois ans sur place, l'ambassadeur à Kigali, Georges Martres, écrit : « Les Tutsis sont convaincus que si la victoire du pouvoir actuel était totale, le départ des troupes françaises et belges aurait pour résultat d'aggraver la répression et les persécutions, et conduirait à l'élimination totale des Tutsis. » Piotr Smolar, « Rwanda : les archives racontent ce que savait l'Elysée », *Le Monde*, 03 juillet 2007.

² Notamment Human Rights Watch. Voir Allison Desforges, « Aucun témoin ne doit survivre, génocide au Rwanda », rapport rédigé pour Human Rights Watch, Fédération internationale des droits de l'homme, Paris, 1999.

³ C'est la première fois depuis la décolonisation que la France s'interroge de manière officielle sur sa politique africaine.

⁴ Rapport d'enquête de la commission d'enquête, pp. 288-311. Source : <http://www.assemblee-nationale.fr/11/dossiers/rwanda/r1271.asp>

⁵ *Ibid.*, p. 198.

⁶ *Ibid.*, p. 168.

⁷ Forces Armées Rwandaises, armée du gouvernement d'Habyarimana et du gouvernement intérimaire après la mort du Président le 06 avril 1994. Les FAR ont joué un rôle décisif dans l'organisation et l'exécution du génocide.

⁸ *Ibid.*, p. 177.

auteurs de *Rwanda 1994* dès 1999. Et ce « trajet » vers la vérité est accompli sur le plan intradiégétique par Bee Bee Bee, personnage à propos duquel J. Delcuvellerie cite d'ailleurs comme référence la *Sainte Jeanne des Abattoirs* de Brecht.¹ Après les révélations du Chœur des Morts, la confirmation de leur véracité par Colette Bogimont vient constituer la seconde étape de la prise de conscience politique de Bee Bee Bee, de sa conversion à la cause des victimes du génocide. Comme l'explique le Chœur des Morts au public,

« Madame Bee Bee Bee a été durement ébranlée, son cœur déborde,
Son petit cerveau travaille éperdument.
Elle se demande avec nous : comment
On peut tuer un million d'hommes
Si facilement
En 1994. »²

Et la troisième étape de la conversion de Bee Bee Bee va comme la précédente (quoi que de manière plus indirecte) provenir d'un confrère, ce qui vient préciser la portée de la critique des médias livrée par le spectacle, présentés comme dans *Requiem pour Srebrenica* comme étant mensongers non par nature, mais dans la mesure où ils sont le plus souvent à la solde des intérêts des plus puissants contre ceux des plus faibles. Et le théâtre documentaire vient donc répondre à cette forme de propagande en diffusant les interprétations minoritaires, c'est-à-dire à la fois les thèses les moins répandues et celles qui sont au service des populations en situation d'infériorité. Le spectacle se poursuit par la projection d'une archive du journal de 20 heures de France Télévision du 28 février 1993 qui manifeste une volonté d'informer et d'alerter les téléspectateurs à une heure de grande écoute :

« BRUNO MASURE : Invité de notre journal Jean Carbonare, président de l'association *Survie*, [...] vous venez de faire partie d'une mission de la Fédération Internationale des Droits de l'homme, qui a passé environ quinze jours au Rwanda [...] On vient de voir des images tout à fait effrayantes et vous avez d'autres témoignages à donner sur ces Mission des Droits de l'Homme assez terribles.

JEAN CARBONARE : Oui ce qui nous a beaucoup frappé au Rwanda c'est à la fois l'ampleur de ces violations, la systématisation, l'organisation même de ces massacres. [...] On a parlé de purification ethnique, de génocide, de crime contre l'humanité dans le pré-rapport que notre commission a établi, et nous insistons beaucoup sur ces mots. [...]

Tous les membres de la mission sont convaincus que, jusqu'à un niveau élevé du pouvoir, il y a une responsabilité très grande. Ce que je voudrais ajouter aussi, c'est que notre pays, qui supporte militairement ce système, a une responsabilité. [...]

¹ Jacques Delcuvellerie, « Dramaturgie », in *Rwanda 94. Le Théâtre face au génocide*, op. cit., pp. 52-53.

² *Rwanda 94*, op. cit., p. 77.

J'insiste beaucoup, nous sommes tous responsables, vous aussi Monsieur Masure, vous pouvez faire quelque chose, vous devez faire quelque chose, pour que cette situation change. Parce qu'on peut la changer si on veut. (*ici, il balbutie, et les larmes lui viennent aux yeux avant de poursuivre.*) [...] »¹

La « souveraine »² d'un « empire médiatique »³ se voit alors confortée dans sa décision de « mettre [sa] compétence au service de la cause [...] »⁴ des victimes du génocide, et entreprend de préparer une nouvelle émission qui, contrairement à la première, sera consacrée au génocide en tant que tel – et qui se fonde donc sur la reconnaissance de ce génocide. Elle demande à Jacob de « veiller avec [elle] sur le chemin de la vérité ». ⁵ Et c'est le survivant des camps de concentration qui fait le lien entre le niveau intra-diégétique et le niveau extra-diégétique, s'adressant directement « *au public* pour juger « sincères »⁶ les paroles et la détermination de Bee Bee Bee, qui franchit la dernière étape de sa conversion, de l'émotion à la recherche d'argumentation :

« Ce génocide a trouvé ses germes dans le ventre colonial.
Par respect pour les victimes,
J'entends que des explications
Soient données dans la froide articulation du raisonnement
Car, je vous le dis :
Ce que l'homme a noué, l'homme doit pouvoir le dénouer. »⁷

C'est alors que Jacob entreprend de conduire Bee Bee Bee à la conférence d'un homme qui « sait des choses que d'autres lui ont apprises d'autres hommes. »⁸ Ce « conférencier » est interprété par Jacques Delcuvellerie, le metteur en scène du spectacle, ce qui tend à extraire cette séquence de la fable selon un procédé épique. D'ailleurs il est précisé par une didascalie que « *Jacob et Bee Bee Bee s'assoient sur le côté, dos au public à l'extrême avant-scène, presque comme s'ils faisaient partie des spectateurs.* »⁹ Et cette longue séquence¹⁰ est une véritable conférence, intitulée « Ubwoko » (clan en kinyarwanda), qui tente de répondre à l'interrogation partagée à ce moment là du spectacle par Bee Bee Bee et la majorité des spectateurs : « Hutu, qu'est-ce que cela signifie, Tutsi, qu'est-ce que cela signifie? »¹¹ Et, comme l'avait annoncé Jacob, le metteur en scène de Rwanda 94 transmet la connaissance

¹ *Rwanda 94, op. cit*

² *Ibid.*, p. 78.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁹ *Ibid.*, p. 86.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 88-102.

¹¹ *Idem.*

qui lui a été transmise par d'autres hommes, et notamment par Jean-Pierre Chrétien (qui est explicitement mentionné), mais aussi par Colette Bigimont/Colette Braeckmann et par Jean Carbonare. En effet, le Groupov s'est appuyé sur les travaux de l'association *Survie*¹ présidée à l'époque (et jusqu'en 1995) par Jean Carbonare, notamment sur ceux dirigés par François-Xavier Verschave et son équipe, tous à la fois historiens et membres de l'association *Survie*.² Odile Tobner, Boubacar Boris Diop et François-Xavier Verschave ont répondu à Stephen Smith dans *Négrophobie*, explicitement sous-titré : « réponse aux "négrologues", journalistes français et autres falsificateurs de l'information. »³ Les travaux de *Survie*⁴ ont eux-mêmes été initialement inspirés par les articles de la journaliste Colette Braeckmann. Et la conférence de *Rwanda 94* s'appuie sur leurs écrits pour démontrer la responsabilité de la Belgique coloniale, qui a donné une existence juridique aux appartenances « Hutu » et « Tutsi », en les faisant figurer sur les cartes d'identité. En effet ni la langue, ni le territoire, ni la religion, ni la culture ne distinguent Hutus et Tutsis, aussi « il n'est aujourd'hui aucun ethnologue pour accepter de reconnaître des ethnies différentes entre les Hutus et les Tutsis. »⁵ C'est le pouvoir colon belge qui s'est systématiquement appuyé sur les Tutsi, faisant ainsi croître un important ressentiment des Hutus, qui se manifesta au moment de l'indépendance – de 1959 à 1963 un premier génocide fait 20 000 morts Tutsis.

Convaincue par la conférence, Bee Bee Bee peut alors, parce qu'elle est en quelque sorte passée de l'autre côté, transmettre à son tour ce que d'autres lui ont transmis. Elle met au point la construction de son émission, et cette étape de la fable suscite à son tour une profonde réflexion sur les médias, qui se double d'une réflexion métadiscursive et en l'occurrence plus précisément sur la fonction des images. Bee Bee Bee veut montrer les images du génocide, parce qu'elle espère ainsi faire réagir les spectateurs et donc l'opinion publique, incarnée au présent par l'assemblée des spectateurs de *Rwanda 94*. Pour le spectateur, ces « huit minutes d'images du génocide, en silence total, sauf un extrait radiophonique de RTL, sous-titré français, une seconde fois sous-titré anglais, et une troisième, uniquement en kinyarwanda »⁶ viennent après les explications fournies par le conférencier, et après plusieurs heures de spectacle. Au contraire, Bee Bee Bee entend les montrer de but en blanc aux téléspectateurs de son émission, et le responsable de l'Union européenne de radiodiffusion Monsieur UER va refuser la diffusion du reportage parce qu'il

¹ Voir la bibliographie succincte établie à la fin du texte. *Rwanda 94*, *op. cit.*, p. 174.

² Président de *Survie* de 1995 à 2005, date de sa mort. C'est Odile Tobner qui lui a alors succédé.

³ Boubacar Boris Diop, Odile Tobner et François-Xavier Verschave, *Négrophobie*, Paris, Les Arènes, 2005.

⁴ Voir également François-Xavier Verschave, *Complicité de génocide ? La politique de la France au Rwanda*, Paris, La Découverte, 1994.

⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁶ *Rwanda 94*, *op. cit.*, p. 127.

juge les images trop choquantes. L'argument peut *a priori* se tenir, notamment parce que le choc des images ne produit pas nécessairement un choc de longue durée dans la conscience d'un spectateur déjà gavé d'images violentes, et peut au contraire contribuer à l'insensibiliser à la manière d'un vaccin. Mais il est présenté comme illégitime dans le spectacle, parce que le supérieur de Bee Bee Bee est uniquement soucieux de l'audimat, et tout à fait insensible au fait que ces images atroces portent à la connaissance du public une situation atroce et remplissent une fonction d'information, en même temps qu'elles rendent hommage à ces morts :

« MONSIEUR UER. Tout de même. Voyons lucidement les choses. Il est vingt heures quarante. La publicité vient de passer. Les gens se mettent à table. Dans leur assiette, que trouvent-ils ? Ca. Huit minutes de ça. Pardonnez-moi, c'est un peu indigeste. Trop c'est trop.

BEE BEE BEE. Huit minutes pour évoquer trois fois trente jours, trois fois trente jours de vingt-quatre heures, huit minutes d'images pour deux mille cent soixante heures d'agonie, c'est trop ?

MONSIEUR UER. Bee Bee Bee ne m'emmerdez pas avec votre pseudo-comptabilité. Vous savez comment ça va se passer ? Les deux premières minutes, les gens seront révoltés, ils seront remplis d'effroi. A la troisième, ils seront écoeurés. A la quatrième, ça ne leur fera plus rien et ils commenceront à rigoler en disant ça va, on a compris.

BEE BEE BEE. Qu'est-ce qui vous dérange tellement, Monsieur ? Et ne convient-il pas, ici, de déranger ? Si je dis tranquillement *un million de morts*, vous ne sursautez pas. Si je montre quelques dizaines de corps, vous voilà révolté. Pourquoi ?

MONSIEUR UER. Le monde a ses lois. La télévision aussi a ses lois. Le spectateur n'a pas à être brutalisé. Ni démoralisé ! Ni culpabilisé. Ce qui se passe en Afrique n'est tout de même pas sa faute. [...] Quel sera l'effet ? Au lieu d'attirer, d'intéresser, vous allez rebuter. [...] Et ce silence sur les images ! C'est quoi ? [...] Il n'y aura pas de musique ?

BEE BEE BEE. Non.

DOS SANTOS. Euh... J'ai proposé une musique. Il faut adoucir la situation. Adoucir n'est d'ailleurs pas le terme correct. Je voyais une musique assez lente, assez grave, un mouvement musical d'une réelle qualité artistique. Enfin, qui puisse en quelque sorte apprivoiser l'émotion trop brute, trop brutale.

[...]

BEE BEE BEE. Je ne suis pas d'accord. Et d'abord, il y a du son : RTL, la radio génocidaire, et même une chanson. On entend le message, on voit le résultat.

MONSIEUR UER. [...] Est-ce que vous vous rendez compte qu'avec ce silence vous sortez complètement du journalisme ? Ca, ce n'est plus de l'information, c'est de l'esthétisme. C'est un "effet". Vous faites des "effets" avec l'horreur. Je ne trouve pas ça très ragoûtant. »¹

La volonté de choquer peut tout autant émaner d'une intention louable qu'être la conséquence d'une volonté de produire une information « choc » plus soucieuse de

¹ *Ibid.*, pp. 128-130.

sensationnel que d'efficacité politique, et inversement la volonté de ne pas montrer l'horreur peut être le signe d'un excès d'indifférence et non de conscience. Le spectacle laisse ouvert le débat, suggérant que le sens ne réside pas tant dans le choix du média que dans le projet qu'on lui fait servir. Après une négociation sur la durée, que Monsieur UER veut au moins réduire à quatre minutes, la scène se termine sur le silence de Bee Bee Bee, rejointe par le vieux Juif Jacob, et la scène suivante, qui clôt la quatrième partie du spectacle met en scène Jacob, qui explique que « Bee Bee Bee ne fit jamais son émission »¹, avant que le Chœur des Morts juge les passifs et les indifférents :

« MORT 2. A travers nous l'humanité
vous regarde tristement.
Nous, morts d'une injuste mort,
Entaillés, mutilés, dépecés,
Aujourd'hui déjà : oubliés, niés, insultés.
Nous sommes ce million de cris suspendus
Au-dessus des collines du Rwanda.
Nous sommes, à jamais, ce nuage accusateur.
Nous redirons à jamais l'exigence,
Parlant au nom de ceux qui ne sont plus
Et au nom de ceux qui ne sont pas encore;
Nous qui avons plus de force qu'à l'heure où nous étions
Vivants
Car vivants nous n'avions qu'une courte vie pour témoigner.
Morts, c'est pour l'éternité que nous réclamons notre dû.
LE CHŒUR DES MORTS. (chacun son tour.)
Narapfuye, baranyische, sindaruhuka, Sindariga amahoro.
Je suis mort, ils m'ont tué, je ne dors pas, je ne suis pas en paix. »²

Comme toujours dans les spectacles documentaires, le sens s'ouvre à l'universel, et le spectacle s'apparente, même s'il n'en emprunte pas la forme scénique, à une forme de tribunal qui vient compenser la justice injuste ou anticiper l'avènement d'une justice juste (comme le TPIR). Outre la critique de l'indifférence de la plupart des médias occidentaux et une réflexion sur le pouvoir à double tranchant des images en comparaison de celui de l'argumentation raisonnée, *Rwanda 94* aborde un point spécifiquement lié au génocide rwandais, celui de l'éventuelle responsabilité directe de médias dans les conflits. En effet, l'une des spécificités³ du génocide rwandais tient au statut de la RTLM, la Radio Télévision

¹ *Ibid.*, p. 132.

² *Idem.*

³ Sur la question de la définition du génocide en tant que telle et de l'existence de paradigmes et de spécificités historiques propres à chaque génocide, nous nous appuyons sur les travaux de Jacques Sémelin. Voir

des Mille Collines, lancée en 1993 par l'aile dure et violemment anti-Tutsi du régime d'Habyarimana, et qui a joué un rôle de propagande.¹ La plupart des responsables de cette radio ont ensuite été jugés dans le cadre du procès² des « médias de la haine »³ ouvert en octobre 2000 devant le Tribunal pénal international pour le Rwanda (TPIR). Ils étaient poursuivis notamment pour entente et incitation directe et publique en vue de commettre le génocide anti-Tutsi et les massacres d'opposants qui ont fait un million de morts en 1994. Le spectacle anticipe sur ce point encore l'avènement d'une justice juste comme le montre ce chant du Chœur des Morts :

« Qui oubliera RTLM
Elle qui ameutait ces sanguinaires
Les appelant à ne pas oublier
de tuer aussi les nourrissons
Les coqs qui chantent aujourd'hui
Hier encore n'étaient que des œufs
Telles étaient leurs paroles
[...]
Diront-ils que RTLM a continué
A diffuser ses messages de haine
Pendant le génocide
A partir de la zone dite humanitaire française
La zone Turquoise [...] »⁴

Plus que tout autre, l'exemple du spectacle *Rwanda 94* met en lumière les enjeux spécifiques du théâtre documentaire, qui s'empare de l'actualité et entend non pas représenter un événement mais en fournir une interprétation, qui fonctionne presque toujours comme dévoilement d'une vérité cachée, et implique donc que le spectacle double sa fonction d'interprétation de l'événement d'une ambition de critique de la couverture de l'événement dans les principaux médias. Comme le dit Jacques Delcuvellerie à propos de *Rwanda 94*, dans les spectacles documentaires, « l'image n'est pas seulement exposée, mais elle offre le

notamment Jacques Sémelin, « "Massacre" ou "génocide" ? », in Christian de Brie, Ignacio Ramonet et Dominique Vidal (numéro dirigé par), *Manière de voir* n°76, *Le Monde Diplomatique*, août-septembre 2004, pp. 26-29.

¹ A propos de RTLM, J. Sémelin écrit : « C'est la première fois dans l'histoire qu'une station de radio incite ouvertement ses auditeurs à participer activement à des massacres, à ce qui va bientôt être reconnu comme un génocide ». Jacques Sémelin, « Rwanda : "faire le travail", in *Purifier et détruire*, Paris, Seuil, 2005, p. 231. Sur la

² Colette Braeckmann a été nommée en qualité d'expert à ce procès.

³ Jean-Pierre Chrétien (sous la direction de), *Rwanda. Les médias du génocide*, Paris, Karthala, 1997.

⁴ *Rwanda 94, op. cit.*, p. 51, et p. 53.

sujet d'un débat sur l'image. »¹ Et **l'on ne peut pas uniquement parler de lutte contre la désinformation, car, outre le principe de dévoilement d'une vérité cachée, le spectacle constitue un véritable outil de contre-information qui prend parti dans les polémiques politiques**, et en l'occurrence *Rwanda 94* prend parti dans plusieurs polémiques parallèles portant sur la responsabilité de la France et de la communauté internationale, sur le traitement médiatique de l'événement, mais également sur les responsabilités de l'actuel Président Rwandais et du FPR et sur leur éventuelle instrumentalisation des Tutsis pour conquérir le pouvoir. Il existe plusieurs camps qui prétendent chacun à détenir une vérité et veulent l'imposer comme la seule valable. Ce type de spectacle documentaire s'inscrit donc explicitement dans une vision clivée du monde, perçu comme un champ de lutte entre des camps animés par des intérêts opposés, et le théâtre entend fermement se mettre au service du camp des plus faibles. Ce type de spectacle tend à prouver que la polémique scientifique est aussi une polémique politique : par le biais de la dénonciation du mensonge et du dévoilement d'une vérité masquée par le pouvoir, le spectacle se veut un acte de justice, une « tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants ».²

Outre sa fonction de contre-information, le spectacle a joué une fonction politique très concrète au Rwanda et a d'ailleurs alimenté le conflit entre la France et le Rwanda en 2004. Une tournée du spectacle avait été prévue à Kigali au printemps 2004 à la demande d'associations de rescapés, à l'occasion des dix ans du génocide. Les cérémonies de commémoration du mois d'avril 2004 étaient marquées par une tension entre Paris et Kigali et des accusations réciproques : d'un côté le juge Jean-Louis Bruguière, dans son rapport d'instruction dans le cadre de l'enquête sur le crash de l'avion du Président Habyarimana (cause immédiate du génocide), « en imput[ait] la responsabilité au Front patriotique rwandais (FPR) du général Kagamé, aujourd'hui au pouvoir à Kigali »³, tandis que du côté rwandais, lors de la commémoration officielle du 07 avril, le Président Paul Kagamé, après avoir pris acte des excuses présentées par la Belgique, les Etats-Unis et les Nations Unies, exigeait des excuses officielles de la France, accusée de complicité de génocide, et s'en prenait violemment à la délégation française officielle.⁴ C'est dans ce contexte diplomatique très tendu que, soucieuse de ne pas jeter de l'huile sur un feu qui ne se contentait plus de couvrir, l'ambassade de France à Kigali a refusé de prêter la salle de spectacle du Centre

¹ Jacques Delcuvellerie, « le chemin du sens », in *Rwanda 94, Le théâtre face au génocide. Groupov, récit d'une création.*, op. cit., p. 91.

² C'est le sous-titre du spectacle.

³ Stephen Smith, « L'enquête sur l'attentat qui fit basculer le Rwanda dans le génocide », *Le Monde*, 10 mars 2004.

⁴ Jean-Philippe Rémy, « Dans la douleur de la commémoration du génocide, le président rwandais fustige le rôle de la France », *Le Monde*, 09 avril 2004.

Culturel Français, la seule à être suffisamment équipée pour accueillir le spectacle, au motif que « ce n'est pas le rôle de l'ambassade de France de diffuser dans ses locaux des pièces qui mettent en cause le rôle d'un chef d'Etat français. »¹ Si *Rwanda 94* a été créé pour informer et responsabiliser le public occidental, les sept représentations du spectacle au Rwanda ont joué pour la population rwandaise un rôle de catharsis considérable comme le raconte la critique de théâtre Catherine Bédarida, qui a assisté à l'une de ces représentations :

« Salles combles, centaines de personnes faisant la queue deux heures avant le début dans l'espoir d'avoir une place : la salle de 1500 places à Butare et celle de 500 places à Kigali sont prises d'assaut. Pendant le spectacle, l'émotion est palpable, en particulier à l'écoute du témoignage de Yolande Mukagasana [...] ou devant les documents télévisuels atroces [...]. Sanglots, hurlements de douleur éclatent. Une équipe de psychologues de la Croix-Rouge rwandaise, spécialiste des traumatismes, est présente pour assister les plus choqués. [...] Nous voyant prendre des notes, des hommes et des femmes de l'auditoire viennent nous affirmer que ces sept heures de paroles vraies leur font plus de bien que toutes les cérémonies officielles organisées par le gouvernement. »²

Et si ce spectacle a joué un rôle essentiel pour les Rwandais, c'est à la fois parce que le témoignage de Yolande Mukagasana donne une reconnaissance aux rescapés qui ont le courage de témoigner alors que cette pratique est contraire à la culture rwandaise³, mais aussi parce qu'il se veut un acte de justice et non de vengeance – contrairement peut-être aux cérémonies officielles du nouveau régime de Paul Kagame, preuve que le théâtre documentaire, alors même qu'il ne s'inféode pas directement à un parti ou un pouvoir politiques, en est non seulement idéologiquement proche mais participe directement à la lutte à leur service. Enfin, la structure opératique du spectacle qui combine théâtre documentaire et tragédie, mêlant une logique argumentative à une adresse sensible, informe en même temps qu'elle sert d'exutoire émotionnel aux spectateurs, et permet ainsi que le spectacle s'ouvre à un public universel mais non abstrait, s'adressant à la population rwandaise qui a vécu l'événement soit en tant que victime soit en tant que bourreau, et à la population occidentale qui n'a pas vécu l'événement. **C'est donc pour servir une intention première extra-théâtrale – dénoncer les mensonges politiques et médiatiques et faire acte de réparation symbolique – que le Groupov a voulu faire de *Rwanda 94* un feu d'artifice esthétique.** D'ailleurs, la note d'intention de J. Delcuvellerie indique clairement que si la compréhension de l'événement a constitué la première préoccupation du collectif, elle a

¹ Dépêche AFP citée par Catherine Bédarida, « L'ambassade de France hostile à la pièce », *Le Monde*, 22 avril 2004.

² Catherine Bédarida, « Les Rwandais sous le choc de l'opéra du génocide », *Le Monde*, 22 avril 2004.

³ Information donnée par Dorcy Rugamba, qui a lui-même perdu la plupart des membres de sa famille lors du génocide. Le metteur en scène de l'*Instruction* dont nous avons déjà parlé était en effet l'un des comédiens du spectacle *Rwanda 94*.

toujours été conditionnée au principe primordial du respect des exigences propres à la construction d'un spectacle de théâtre :

« Nous avons [...] à l'esprit deux préoccupations. La première c'est d'être intelligible. Ce qui ne va pas de soi dans cette matière [...]. Deux écueils évidents. Vouloir inclure dans la pièce les informations nécessaires et même préalables à la compréhension de son sujet, ce qui coïncide rarement avec les exigences du "drama", fut-il "épique", ou considérer l'essentiel comme connu et bâtir notre fable comme si nous parlions entre nous [...]. Seconde préoccupation. A partir du cas concret, transcender sa singularité. Notre but n'a jamais été de produire un documentaire théâtral sur le Rwanda. Nous voudrions, de ce cas singulier [...] traité dans sa singularité même, créer un objet dramatique et poétique propre à éclairer et à réveiller des contradictions beaucoup plus larges. »¹

Au-delà de l'exemple de ce spectacle, il nous paraît donc important de conclure notre étude du réinvestissement de la fable épique et du théâtre documentaire dans les créations contemporaines par une réflexion générale sur la place de l'esthétique dans le théâtre de lutte politique.

e. Bilan. Le renouveau des formes artistiques, modalité première et transhistorique de la lutte dans le théâtre de lutte politique :

L'ensemble des spectacles que nous venons d'analyser recourent à diverses combinaisons de genres et de formes dont la plupart sont héritées de l'histoire du théâtre politique du XX^e siècle entendu comme théâtre de lutte politique : la fable épique (*Peanuts*, *Rwanda 94*) et le théâtre documentaire (*La Ville Parjure*, *Requiem pour Srebrenica*, *Gênes 01* et *Rwanda 94*). Mais d'autres formes sont parfois convoquées, qui ne sont ni par nature ni par tradition historique corrélées à un projet révolutionnaire, comme c'est le cas de la référence à la tragédie. convoquée à la fois comme modèle et comme contre-modèle, elle fonctionne alors à la fois en tant que référence théâtrale absolue, en tant que forme efficace pour é-mouvoir le spectateur, mais aussi en tant que forme-sens idéologiquement ancrée par la référence aux Dieux dans une forme de fatalisme, que les spectacles entendent précisément récuser (*Gênes 01*, *Rwanda 94*). L'esthétique revêt donc un statut ambivalent dans ce travail, comme de manière plus générale dans le théâtre de lutte politique, puisqu'elle est à la fois mineure au regard de l'objectif poursuivi, qui est extérieur à la sphère artistique, et essentielle dans la mesure où c'est par le travail esthétique que l'objectif politique est atteint.

¹ « Dramaturgie », Jacques Delcuvellerie, in *Rwanda 94. Le théâtre face au génocide. Groupov, récit d'une création.*, op. cit., p. 50.

L'ambivalence du statut de l'esthétique est inhérent à l'art qui se situe dans la perspective révolutionnaire. Au tournant du XX^e siècle, Romain Rolland estimait déjà que « le théâtre, [...] doit prendre parti dans le combat au risque d'altérer ou même de perdre pour un temps, certains de ses plus hauts privilèges : le désintéressement de la pensée et la pure beauté »¹, tout en estimant que la révolution politique constituait la meilleure occasion d'une révolution artistique nécessaire à ses yeux :

« Quand ma raison ne serait pas d'accord avec la pensée socialiste, je serais encore conduit à elle par mon sentiment artistique. De tout notre théâtre passé, il n'y a presque plus rien qui me paraisse capable d'alimenter notre vie ; je crois à la nécessité d'une révolution dramatique qui renouvelle entièrement les pensées et la forme même du théâtre français. Cette révolution ne peut s'accomplir que par la révolution ou l'évolution socialiste. »²

Contrairement à l'idée souvent accréditée par les chantres du théâtre d'art³ selon laquelle ambition artistique et politique seraient incompatibles, le projet critique et politique du théâtre de lutte politique a donc très souvent engendré une révolution esthétique indissociable de la révolution politique, et la modalité première de la lutte du théâtre de lutte politique est esthétique. Les artistes qui agissent dans le cadre de la cité du théâtre de lutte politique semblent pour leur quasi totalité avoir retenu la leçon de Marcuse selon laquelle « le renoncement à la forme relève d'une véritable "abdication", qui interdit par ailleurs à l'art d'incarner "l'univers de l'espoir" »⁴⁵. Même pour le théâtre documentaire, l'évaluation d'un spectacle ne saurait se contenter de prendre en considération le fait qu'y soient donnés des arguments indubitables pour prouver une thèse. Avec la fable épique, ce genre a permis les plus grandes innovations scénographiques du XX^e siècle, et les exemples de créations recourant à ces formes depuis 1989 évoqués précédemment nous semblent avoir montré la vitalité actuelle de cette esthétique au service du projet critique et de la lutte politique.

Les artistes « pensent en artistes » comme Kandinsky pensait en peinture, et non pas comme des chercheurs ou comme des militants, même si les procédés esthétiques utilisés dans les spectacles empruntent à la rhétorique, et les artistes allient toujours

¹ Romain Rolland, « Théâtres populaires. Tribune libre », réponse à Alphonse Siché "A propos du Théâtre Populaire", *Revue d'Art Dramatique*, septembre 1903.

² *Idem.*

³ Voir supra, Partie II, chapitre 3, introduction et 2, a.

⁴ Herbert Marcuse, *La Dimension esthétique*, Paris, Seuil, 1979, p. 63.

⁵ Jean-Marc Lachaud, « De la fonction critique de l'art aujourd'hui », in Emmanuel Renault et Yves Sintomer, *Où en est la théorie critique ?*, Paris, La Découverte, 2003, p. 271.

dans leur mode d'adresse l'ambition de persuader à celle de convaincre le spectateur. Toutefois, si les questions formelles sont au cœur de la pratique artistique et politique et constituent la modalité première de la lutte pour le théâtre, le résultat esthétique n'importe pas nécessairement dans le théâtre de lutte politique, notamment pour les pratiques articulées non au projet critique mais directement à la lutte politique. Nous avons vu dans notre chapitre précédent que dans le cas du théâtre forum notamment, l'évaluation ne se fait pas en des termes esthétiques, notamment parce que le public n'est plus envisagé uniquement en tant que spectateur mais est intégré de plain pied comme acteur de la pièce et de la lutte. Mais dans tous les cas, qu'il s'agisse du théâtre forum ou des spectacles fondés sur une relation scène/salle plus conventionnelle, la conception de l'art qui sous-tend l'ensemble des spectacles de lutte politique s'articule à une conception du politique qui constitue leur second dénominateur commun.

ii. Le théâtre de lutte politique comme politisation. Montée en généralité et conflictualisation.

Nous souhaitons donc à présent reprendre la définition du politique comme politisation caractérisée par un double processus de montée en généralité et de conflictualisation, évoquée dans notre chapitre précédent ¹, pour voir ce que signifient concrètement ces expressions transposées au théâtre. Deux précisions en forme de réserves doivent être émises d'emblée. D'une part, cette approche permet d'aborder les intentions des pièces et des spectacles mais non celles des spectateurs. Il ne paraît pas légitime d'analyser la démarche qui pousse à aller voir un tel type de spectacle uniquement en termes de politisation. Ce n'est pas nécessairement parce qu'il s'agit d'un spectacle abordant un sujet politique que tel spectateur va le voir, et il importe de ne pas négliger les autres motivations, telles le fait de connaître l'un des acteurs, le metteur en scène ou l'auteur (le spectateur par relation), d'être emmené par une connaissance (le spectateur par cooptation pourrait-on dire), ou encore le fait d'être contraint d'aller au théâtre dans le cadre des sorties scolaires ou universitaires ou à tout le moins d'avoir des motivations totalement étrangères à l'amour du théâtre comme pour le cas des stages de réinsertion par le théâtre pour anciens détenus (le spectateur par obligation.) L'analyse en termes de processus de politisation doit donc être un axe non exclusif pour aborder le théâtre. Pour autant il nous apparaît que c'est un axe opératoire, notamment si l'on se penche sur la question des critères de politisation que sont la montée en généralité et la conflictualisation. D'autre part, une seconde précision s'impose également quant à ce que nous entendons par montée en généralité, dans la mesure où nous

¹ Voir supra, chapitre 1, 1, c.

opérons un léger décrochage par rapport au sens strict que lui donnent Sophie Duchesne et Florence Haegel. C'est l'articulation dialectique entre les deux termes du processus, correspondant à deux instances, le particulier et le général, le singulier et l'universel, l'individu et le collectif, qui nous intéressent, et non simplement l'opération (à sens) unique de l'un vers l'autre.

Si l'on s'intéresse au « textuellement politique », appliquer l'expression « montée en généralité » peut renvoyer au niveau microstructurel à la figure rhétorique de la métaphore qui élargit de l'occurrence concrète présente à un comparé absent, conceptuel ou symbolique, mais qui peut aussi être concret, dans la mesure où le processus de montée en généralité provient non du comparé en lui-même mais du processus mental de passage du concret au figuré, du présent à l'absent. *Le Gradus des procédés littéraires* part ainsi de la catégorie des images ¹ pour définir la métaphore comme l'élément le plus sophistiqué de cette catégorie, car le moins explicite. ² Et sur le plan macrostructurel cette fois, la notion de montée en généralité s'analyse au niveau de la « fable » ³ et renvoie par exemple aux cas où celle-ci met en scène des personnages dont l'histoire individuelle permet implicitement d'appréhender les problèmes évoqués à une échelle plus globale. Le concept de « parabole » tel que défini par Jean-Pierre Sarrazac dans son important ouvrage sur *La parabole ou l'enfance du théâtre* peut en ce cas être considéré comme une transposition de cette notion de montée en généralité :

« Pour qu'il y ait pièce-parabole, il faut [...] que la pièce s'articule autour d'une *comparatio*, qui va constituer le noyau d'une pièce tantôt brève, tantôt longue, mais toujours avec une structure simple. Structure comparative où une question difficile et abstraite - politique, philosophique, religieuse, etc. -

¹ « Ce qu'on appelle image littéraire, c'est l'introduction d'un deuxième sens, non plus littéral, mais analogique, symbolique, "métaphorique" dans une portion de texte bien délimitée et relativement courte. Ca peut être un seul mot (voir métaphore), soit un syntagme (voir comparaison), soit une suite de mots ou de syntagmes (allégorie.) Au sens strict, l'image littéraire est donc un procédé qui remplace ou prolonge un terme (appelé thème ou comparé) et désignant ce dont il s'agit au propre, en se servant d'un autre terme qui n'entretient avec le premier qu'un rapport d'analogie laissé à la sensibilité de l'auteur et du lecteur. Le terme imagé est appelé phore (d'où le mot métaphore) ou comparant et s'emploie pour désigner la même réalité par le détour d'une autre, par figure, il est pris au sens figuré. L'existence d'un terme propre, exprimé ou non, semble essentielle à la constitution de l'image littéraire traditionnelle. Toutefois elle ne suffit pas à la constituer. Il faut aussi que le rapport entre ce terme et le second soit analogique. En effet si le rapport entre les deux termes est assez étroit pour qu'il n'y ait qu'une seule isotopie, on a une métonymie ou une synecdoque. L'ensemble des procédés qui consistent à remplacer le mot propre par un autre qui y a quelque rapport constitue les tropes. » Article « Images. » *Gradus des procédés littéraires*, Bernard Dupriez, Poche, 2003, p. 242.

² « C'est le plus élaboré des tropes car le passage d'un sens à l'autre à lieu par une opération personnelle fondée sur une impression ou une interprétation, et celle-ci demande à être trouvée, sinon revécue, par le lecteur. Bien qu'il s'emploie aussi dans un sens élargi, le mot n'est pas au sens strict synonyme d'image littéraire : il en est la forme la plus condensée, réduite à un terme seulement. [...] A la différence de la comparaison, le phore [ou comparant] est mêlé syntaxiquement au reste de la phrase, où se trouve habituellement l'énoncé du thème. » *Ibid.*, p. 286.

³ Nous employons ce terme dans l'acception synthétisée par l'équipe de recherche de Paris III autour de Jean-Pierre Sarrazac. *Poétique du drame moderne et contemporain, lexique d'une recherche, Etudes Théâtrales* n° 22, 2001, pp. 44-48.

est rapportée à un récit accessible et imagé. Le noyau parabolique, dans *Arturo Ui*, c'est l'analogie : accession au pouvoir de Hitler / mainmise d'Arturo Ui sur le gang de chou. [...] Il arrive toutefois que le « comme » ne soit pas visible, que la comparaison reste implicite, et que le comparé s'efface complètement derrière le comparant. »¹

Peanuts recourt nous l'avons vu à la parabole, et procède par analogies : l'achat d'une bouteille de coca/le partage des richesses et la redistribution, le refus de Buddy d'assumer ses amis dans la partie 1/la société concentrationnaire dans la partie 2 – dans ce second cas il s'agit à la fois d'un rapport d'analogie et d'un rapport de causalité. La montée en généralité peut également être obtenue par le biais de l'esthétique documentaire telle qu'elle a été théorisée par Peter Weiss, et l'ensemble des créations étudiées manifestent en effet le souci d'articuler la description d'un événement ou d'une situation précise à un contexte global et à une appréhension des questions politiques soulevées par ce qui devient un exemple au service d'une argumentation politique (*Sainte Jeanne des Abattoirs, L'Instruction, Rwanda 94, Gênes 01, Peanuts...*) **Et tous ces spectacles montent en généralité à partir de l'exemple singulier en se référant à un cadre d'analyse fondé sur la conflictualisation des situations et l'intégration des individus à des groupes politiquement clivés, dont les rapports semblent raviver deux catégories héritées de l'idéologie marxiste et invalidées par beaucoup au même titre que l'expression « lutte des classes » : les « exploités » et les « exploités ». Quand elles parfois présentées de manière explicite (*L'Instruction, Peanuts*) ces catégories sont mises à distance (par l'ironie dans *Peanuts*, par la présentation du discours dominant aujourd'hui qui les récuse comme simplistes dans *L'Instruction*) parce qu'il s'agit pour les artistes de la cité du théâtre politique de les réactualiser, c'est-à-dire d'intégrer les critiques fondées sur l'histoire de ces termes pour mettre à leur tour à distance ces critiques et démontrer l'actualité de ce lexique.** Cette conflictualisation est donc étroitement liée au choix des thématiques spécifiquement abordées dans les spectacles.

iii. Le théâtre de lutte politique : des thématiques spécifiques et une prise de parti systématique et systémique.

La plupart des spectacles que nous avons analysés ont en commun de livrer une critique du caractère non-démocratique des systèmes politiques démocratiques, en tant qu'ils sont aussi des systèmes d'économie capitaliste fondée quant à elle sur l'inégalité et la mise en concurrence des individus en tant que travailleurs, en tant que consommateurs

¹ Jean-Pierre Sarrazac, « Parabole (pièce -) », *ibid.*, pp. 85-86.

(*Peanuts/Gênes 01*), en tant que citoyens (*Rwanda 94*). De même, les spectacles critiquent les médias (*Requiem pour Srebrenica, Rwanda 94*) et la justice (*La Ville parjure ou le réveil des Erinyes, Gênes 01, Rwanda 94*) quand ces instances se mettent au service non plus respectivement de l'information des citoyens et de la défense des lois, non plus donc au service du bien public et de l'intérêt général, mais des intérêts des plus puissants contre ceux des plus faibles. Ces spectacles entendent donc mener à bien une mission de contre-information et de contre-justice, et les diverses formes convoquées et réinvesties (esthétique du document et du témoignage comme preuves, pièce-procès, mais aussi tragédie et comédie) sont mises au service de cette mission. Contre ceux qui « milite[nt] en faveur d'une culture et d'un art neutre, au besoin neutralisé »¹ pour mieux « s'adapte[r] au fonctionnement du libéralisme démocratique »², les artistes de théâtre de la cité du théâtre de lutte politique refusent que « l'esthétique [soit] niée en tant que réflexion spécifique et [doive] se contenter d'identifier et de décrire des faits humains. »³ De même, cette « esthétique de la résistance »⁴ ne se limite pas à une posture réactionnaire contre l'ordre en place – rebaptiser la résistance contre lui en réactionnariat est l'une des armes volontiers utilisées aujourd'hui par le capitalisme pour invalider sa critique. Le « temps de la résistance »⁵ est à la fois absolu⁶ dans son refus d'adaptation et de compromission au système économique en place, et relatif dans la mesure où ce temps de la résistance prend sens dans et par son articulation à un « temps de l'utopie »⁷ aux modalités renouvelées.

Si les artistes de la cité du théâtre de lutte politique « entre[nt] dans le nouveau siècle avec moins d'illusions [ils n'en ont donc pas] moins de conviction. »⁸ **Plus que dans le choix de certaines thématiques, c'est donc dans leur mode de traitement et dans la prise de parti des spectacles à l'égard des questions abordées, que réside la spécificité du théâtre de lutte politique par rapport aux autres cités. Les questions abordées sont mises en relation avec d'autres au sein d'une critique globale et cohérente du système politique et économique qui s'appuie sur une définition du politique comme double processus de montée en généralité et de conflictualisation.** La critique des médias et de la justice ne résume d'ailleurs pas l'ensemble des questions soulevées par ces diverses formes,

¹ Marc Jimenez, « Fausses querelles, vraies questions », in *La culture, les élites et le peuple, Manière de voir* n°57, *Le Monde Diplomatique*, mai-juin 2001.

² *Idem.*

³ Marc Jimenez, « entretien », in Jean-Marc Lachaud (sous la direction de), *Art et politique*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 13.

⁴ Peter Weiss, *Esthétique de la résistance*, trad. E. Kaufholz-Messmer, Paris, Klincksieck, 1989 (vol. I), 1992 (vol. II) et 1993 (vol. III.)

⁵ Daniel Bensaïd, « Temps de la résistance, temps de l'utopie », *Art et politique, op. cit.*, pp. 139-147.

⁶ *Ibid.*, p. 145.

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibid.*, p. 140.

et, dans cette optique d'une participation au projet critique voire à la lutte politique proprement dite, le théâtre de lutte politique s'empare également de multiples questions à l'actualité brûlante que l'on peut regrouper au sein de deux grands axes thématiques : les évolutions les plus récentes du monde du travail d'une part, et les manquements de la France à sa noble devise liberté égalité fraternité, notamment au travers de deux questions anciennes mais qui semblent redevenues brûlantes particulièrement sur la fin de notre période, la colonisation et l'immigration.

4. Evolutions du monde du travail et de ses représentations et de sa présence sur la scène du théâtre de lutte politique.

La représentation du monde du travail est, au moins depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle, un grand classique du théâtre de lutte politique, ce dernier accompagnant l'essor du mouvement ouvrier et de la lutte révolutionnaire. C'est donc le monde ouvrier qui a longtemps occupé le devant de la scène, et plus précisément la classe ouvrière, le théâtre de lutte politique faisant nous l'avons vu partie des instruments visant à forger ou renforcer la conscience de classe. Le peuple travailleur est donc historiquement présent dans le théâtre de lutte politique par les thèmes des spectacles, autrement dit en tant qu'objet de la représentation, mais également en tant que sujet, sous la forme du public mais aussi, éventuellement, en tant qu'auteur et/ou acteur de ce théâtre. Après une phase de repli dans les années 1980 – consécutive à l'affaiblissement des corps intermédiaires et de l'idéologie révolutionnaire – l'on assiste sur notre période et particulièrement au tournant du XXI^e siècle, du fait des mutations du monde du travail à l'échelle nationale et internationale, à un triple renouveau des représentations du monde du travail : un renouveau en tant que thème des spectacles, en tant qu'acteurs du théâtre de lutte politique, mais également à un renouveau en forme d'élargissement des catégories de travailleurs incluses dans la lutte, les cadres rejoignant les ouvriers parmi les catégories prises en charge par le théâtre de lutte politique.

a. Le retour du retour sur la condition ouvrière : les ouvriers, entre représentation et présence sur la scène, entre monde ouvrier et classe ouvrière.

Les évolutions des représentations de la classe ouvrière et des travailleurs sur la scène ont évolué en parallèle avec les évolutions du monde du travail. Tout au long des années 1990 l'on assiste à un durcissement des conditions de travail, conséquence de la

mondialisation du marché du travail, qui impose aux travailleurs cette alternative : accepter de travailler au rabais ou perdre leur emploi du fait des délocalisations – le rabais ne faisant souvent d’ailleurs souvent qu’anticiper le chômage. Le contexte politique et économique est propice à un regain de mobilisation des travailleurs, mais ce n’est pas la moindre victoire de la nouvelle organisation du travail que d’avoir réussi à casser les solidarités collectives non pas en s’opposant frontalement aux travailleurs mais tout simplement en faisant jouer leur revendication d’autonomie contre la notion de collectif – et donc de classe – autrement dit en réutilisant la critique artiste du capitalisme pour invalider sa critique sociale et affaiblir ainsi les forces de la contestation. Le théâtre entend donc participer à sa mesure à la lutte contre les conditions de travail mais aussi à la lutte contre la disparition de la classe ouvrière par deux moyens : la représentation du monde ouvrier incitant à la mise en œuvre d’une action collective, et/ou la présence réelle sur scène de représentants du monde ouvrier. Nous n’analyserons pas en détail l’ensemble des spectacles créés depuis les années 1990 qui mettent en scène la classe ouvrière, non parce que ces exemples seraient trop anecdotiques, mais au contraire parce que ce type de spectacle connaît aujourd’hui un renouveau tel que plusieurs travaux de recherches récents y sont consacrés¹. Nous souhaitons plutôt, à travers l’analyse non exhaustive de certains exemples, pointer les spécificités mais aussi les éventuelles contradictions de ces pratiques, qui nous paraissent essentiellement liées à deux facteurs. D’une part ces spectacles, s’ils mettent en scène des ouvriers et parfois les mettent sur scène, sont toujours conçus et encadrés par des artistes professionnels, et nous n’avons eu connaissance d’aucune expérience purement autoactive sur la période 1989-2007. Ceci s’explique par les évolutions du monde ouvrier mais aussi par l’évolution de ses représentations, y compris l’évolution des représentations que les ouvriers se font d’eux-mêmes en tant que collectif. De fait, les ouvriers (re)présentés et les situations prises en charge par les spectacles révèlent que la condition ouvrière s’est durcie sans pour autant susciter une reformation consistante de la classe ouvrière, et c’est de cette situation paradoxale que témoignent les deux types de spectacles que nous souhaitons analyser.

i. Du vécu à la représentation à distance de la condition ouvrière contemporaine : 501 Blues, Mords la Main qui te nourrit, La Femme jetable, Daewoo.

Au début du XXI^e siècle plusieurs spectacles ont été créés, qui s’emparent de situations réelles vécues par des ouvriers pour les transposer à des degrés divers en œuvres

¹ Deux des membres du groupe de recherche Théâtres Politiques, Léonor Delaunay et Marine Bachelot, y consacrent ainsi tout ou partie de leurs recherches.

théâtrales. Trois d'entre eux ont déjà été analysés par Marine Bachelot ¹, et nous souhaitons reprendre ici quelques éléments de l'analyse de *La Femme jetable*, écrit par Riccardo Montserrat et mis en scène par Colette Colas, créé en octobre 2000 à Scène Nationale de Fécamp, de *501 Blues*, écrit par les ouvrières de Levi's en collaboration avec Christophe Martin et mis en scène par Bruno Lajara, et créé en mars 2001 à La Bassée, et enfin de *Mords la main qui te nourrit*, spectacle écrit et mis en scène par Daniel Mermet, créé en avril 2002 à la Maison de la Culture d'Amiens. A chaque fois, le spectacle s'inspire de faits réels très précis, qui mettent toujours en scène les ouvriers dans un univers professionnel conflictuel. *La Femme jetable* prend pour sujet les licenciements abusifs dont ont été victimes en 1996-1997 un tiers des salariés d'un hypermarché Auchan du Havre – pour l'essentiel, des E.L.S (employées de libre-service), des femmes de plus de quarante ans dont la plupart avaient passé l'essentiel de leur vie professionnelle chez Auchan. A travers leur exemple, ce sont des pratiques de licenciement que l'on croyait d'un autre âge et qui reviennent pourtant en force dans les années 1990, qui sont stigmatisées :

« Au nom de la modernisation et de la restructuration de l'entreprise, la direction cherche tout simplement à se débarrasser du petit personnel de la façon la plus économique et expéditive possible. La méthode mise en œuvre est particulièrement retorse. Les « fautes graves » invoquées sont fabriquées de toutes pièces autant qu'absurdes: vol, diffamation, dénigrement de l'entreprise, incompetence (après vingt ans de service...), impolitesse, et ainsi de suite. La direction utilise diverses formes d'intimidation, de menace, d'incitation à la délation, de harcèlement moral ou physique : par exemple, on convoque à brûle-pourpoint une employée dans le bureau de direction ; celle-ci en ressort au bout de plusieurs heures, ayant signé un document reconnaissant une faute grave commise. Il s'agit d'inventer une accusation pour créer l'état de faute, et l'imposer ensuite par divers moyens. » ²

Le spectacle se veut en ce cas un moyen d'action parmi d'autres contre ces pratiques, et relaie d'ailleurs non seulement ces faits mais également l'action collective et victorieuse de ces femmes qui ont refusé de se cantonner au rôle de victimes pour se transformer en actrices politiques. Regroupées au sein de l'APLH, Association du Personnel Licencié des Hypers, la plupart ont engagé en 2000 un procès dont l'issue, inconnue au moment de la création du spectacle, sera favorable : la plupart obtiendront des dommages et intérêts, tandis que le directeur de l'hypermarché sera condamné à quatre mois de prison avec sursis et à 50 000 francs d'amende. ³ Le spectacle *501 Blues* représente quant à lui l'univers de l'usine et plus précisément d'une multinationale mythique. Plus précisément, le spectacle prend pour point de départ les licenciements économiques massifs de septembre 1998 consécutifs à la

¹ Marine Bachelot, *Pratiques et mutations du théâtre d'intervention aujourd'hui en France, Belgique et Italie*, mémoire de DEA sous la direction de Didier Plassard, Université Rennes 2, octobre 2002.

² *Ibid.*, p. 66.

³ Source : *idem*.

fermeture de quatre des usines européennes de *Levi's* et se focalise sur le cas de La Bassée (usine de la banlieue lilloise), une usine que *Levi's* veut fermer alors même que les experts l'ont jugée économiquement viable. C'est cette aberration que pointe le spectacle, de même que le désespoir d'une situation cette fois sans issue : après une brève mobilisation, les salariés (dont 86% de femmes) ne peuvent qu'accepter le plan social, et l'usine ferme définitivement ses portes – et le spectacle relaie donc cet échec. Enfin, *Mords la main qui te nourrit* a pour déclencheur non plus des licenciements mais la situation qui en découle. En 2001, une quinzaine de chômeurs de longue durée de la Somme (Montdidier, près d'Amiens) suivent un « stage de réinsertion pour un public éloigné de l'emploi en phase de désocialisation ». Soucieux que ce stage ouvre une véritable perspective d'emploi le formateur Eric Coquillat décide d'organiser un vin d'honneur auquel sont conviés de nombreux employeurs de la région. Mais la belle lettre envoyée par les chômeurs n'en décide aucun et, marque du mépris à l'égard de ces chômeurs qui voulaient moins être « pris en charge »¹ que « pris en compte », un seul prend la peine de les prévenir de son absence. C'est alors qu'Eric Coquillat décide de contacter le journaliste de France Inter Daniel Mermet. Ces trois cas manifestent donc de grandes similitudes tant par les populations qui sont touchées (les travailleurs les plus fragiles) que par les mécanismes profonds que ces situations-exemples mettent au jour : au-delà de la responsabilité stricte de quelques employeurs sans scrupules, ce sont les évolutions du capitalisme que mettent au jour les évolutions du monde du travail, avec leur lot de précarisation et de mise en compétition croissante des travailleurs, d'entorses répétées au code du travail, et de passivité complice des pouvoirs publics. A chaque fois les spectacles tentent d'articuler le cas particulier à la description de ce contexte général – en témoigne cette formule de D. Mermet pour évoquer les chômeurs de *Mords la main qui te nourrit* : « A la lumière blanche de cette région de la grande boucherie de 14-18, ils apparaiss[ent] comme les nouvelles gueules cassées de la guerre économique mondiale. »²

Ces trois exemples de spectacles sont d'autant plus intéressants à étudier qu'ils ont en commun d'avoir été initiés non par les populations concernées par les situations évoquées mais par les artistes, et que les artistes en question, s'ils sont indiscutablement soucieux de faire un théâtre en prise sur les questions de société, ne sont pas, si l'on ose la formule, des professionnels du théâtre militant non professionnel. Colette Colas, artiste de la région havraise, s'intéressait à la question des rapports de l'homme à l'ordure, et souhaitait entamer une collaboration avec l'écrivain Riccardo Montserrat autour de « l'homme jetable ». C'est

¹ Texte de Daniel Mermet, mars 2002, cité dans le dossier de presse du spectacle *Mords la main qui te nourrit*.

² *Idem*.

alors qu'elle est avertie par une amie syndicaliste de l'existence de l'APLH et décide, après avoir assisté à quelques réunions des ouvrières en lutte, de « faire entendre [la] voix [des ouvrières], par l'intermédiaire d'une fiction théâtrale »¹ écrite par Riccardo Montserrat. Quant à Daniel Mermet, l'on peut véritablement dire que le sujet est venu à lui, même s'il est réciproquement vrai que c'est du fait non seulement de l'audience de *Là-Bas si j'y suis* mais aussi des orientations politiques de son animateur qu'Eric Coquillat s'est tourné vers lui. La démarche de Bruno Lajara est en revanche plus volontariste, et le metteur en scène a suivi le conflit par voie de presse pendant cinq mois avant de rencontrer à l'automne 1999 des déléguées syndicales puis des ex-ouvrières de chez Levi's. Ces différences dans les « entrées en piste »² des artistes se retrouvent dans les modes de transposition de la matière première réelle, dont témoignent le processus d'écriture, les modes de financements, mais aussi la composition de la troupe et la diffusion des spectacles.

Les ouvrières de chez Levi's sont présentes à toutes les étapes de la création de *501 Blues*, mais il s'agit toujours d'une présence cadrée par les artistes professionnels (auteur et metteur en scène), qui restent les véritables propriétaires de la démarche. Ce sont les récits des ouvrières, issus d'un atelier d'écriture réalisé de mai à juin 2000 sous la direction de l'auteur Christophe Martin, qui sont publiés sous leur nom dans le recueil *Les Mains bleues*.³ Mais c'est une version montée et sans doute en partie reprise par C. Martin qui est utilisée dans le spectacle, dont le « texte » est cette fois signé du nom de l'écrivain avec la mention « d'après les textes des *Mains Bleues*. »⁴ Ce sont ensuite les ouvrières, ou plus exactement cinq parmi les vingt-cinq qui ont participé à l'atelier⁵, qui prennent en charge ce texte sur la scène et, s'il ne s'agit pas véritablement d'un spectacle auto-actif ni même d'un spectacle initié par les ouvrières, il y a eu appropriation du processus de création par les ouvrières et l'on peut considérer que le spectacle compense l'absence de mobilisation politique réelle, ou plus exactement qu'il la constitue. Le spectacle a d'ailleurs été diffusé selon une logique militante, et a ainsi été joué à deux reprises à la demande de comités d'entreprise SNCF. Mais pour l'essentiel le spectacle a été diffusé dans le circuit du théâtre subventionné (le spectacle a été créé à Culture Commune, Scène Nationale du Bassin Minier, puis il a été diffusé dans de nombreuses scènes nationales ainsi que dans le cadre des Rencontres Urbaines de la Villette) et atteste surtout de la volonté de Bruno Lajara de faire connaître la situation de ces ouvrières à l'ensemble de la population que le public de théâtre est censé représenter. Cette diffusion a d'ailleurs été source d'ambiguïtés pour les ouvrières, qui de

¹ Dossier de presse du spectacle *La femme jetable*, cité par M. Bachelot, *op. cit.*, p. 69.

² Nous empruntons la formule à M. Bachelot, *op. cit.*, p. 68.

³ Collectif les Mains Bleues, *Les Mains bleues, 501 blues*, Sansonnet, 2001.

⁴ Source : dossier de presse du spectacle *501 Blues*.

⁵ Les artistes n'ont pas précisé quels sont les critères ayant présidé à cette sélection.

chômeuses étaient devenues le temps de la tournée intermittentes et ont de ce fait vécu l'arrêt de la diffusion du spectacle comme une nouvelle perte d'emploi.

Mords la main qui te nourrit cultive quant à lui une plus grande hybridité. Sur la scène se trouvent une comédienne professionnelle célèbre, Anémone, ainsi que le formateur du stage Eric Coquillat, au côté des quatorze chômeurs ayant participé au stage. Mais la composition même de ce groupe de chômeurs atteste d'une hybridité, puisque les participants-comédiens ne sont pas ceux qui ont inspiré le spectacle. D. Mermet a en effet lancé l'idée d'un nouveau stage de réinsertion, de la même durée que le précédent, mais qui se ferait cette fois par le biais de la création d'un spectacle de théâtre, et ce sont donc d'autres personnes au chômage qui participent au stage et donc au spectacle. Le stage a été conduit par D. Mermet assisté de deux comédiens professionnels et non des moindres, puisqu'il s'agit de deux comédiens de la troupe du Soleil, Martial Jacques et Françoise Berge, favorisant ainsi le travail d'improvisation sur une base moins politique que poétique. Et le spectacle auquel ce stage a abouti est écrit et mis en scène par D. Mermet à partir d'entretiens radiophoniques de chômeurs récoltés au cours de deux reportages diffusés dans *Là Bas si j'y suis*. Le fait que les personnes sur scène ne soient pas celles qui ont vécu la situation qui a déclenché la démarche de création pourrait témoigner d'un principe de montée en généralité et renforcer la dimension politique du spectacle, mais l'ambiguïté maintenue par l'équipe contredit cette hypothèse, et il semble que D. Mermet ait considéré l'estampille « vécu » comme une valeur ajoutée au spectacle pour le battage médiatique fait autour de la création du spectacle sur France Inter au printemps 2002.¹

La femme jetable est le spectacle qui manifeste la plus grande mise à distance de la situation source. L'atelier d'écriture proposé par Riccardo Montserrat et Colette Colas aux ouvrières de l'APLH en mars 1999 s'est rapidement transformé en atelier de parole dans lequel l'écrivain puise ensuite l'inspiration de son texte, « condensant les informations recueillies dans le destin d'un unique personnage de fiction, Lorette Leroux, qui raconte à la première personne son itinéraire de « femme jetable » du supermarché Auchoix »², et le spectacle réunit trois acteurs professionnels – dont la metteur en scène Colette Colas. La diffusion du spectacle confirme cette orientation résolument professionnelle et institutionnelle. La première a lieu en octobre 2000 à la Scène Nationale de Fécamp, puis le spectacle tourne dans plusieurs théâtres de la région, avant que Colette Colas ne décide de tenter l'aventure d'Avignon Off pour que le spectacle soit « vu, acheté, et tourne le plus

¹ M. Bachelot, *op. cit.*, p. 73.

² *Ibid.*, p. 75.

possible. »¹ Si ce dernier cas est extrême, les trois spectacles semblent moins centrés sur la volonté de faire participer les personnes ayant réellement vécu la situation qui a inspiré les spectacles, et encore moins sur la volonté par le biais de la diffusion du spectacle, de mettre en relation ces personnes avec d'autres qui auraient vécu la même situation. L'ambition des artistes semble être plutôt de mettre à distance ces cas singuliers pour représenter à travers eux un contexte général et en témoigner auprès de l'ensemble de la société que semble figurer pour les artistes le public de théâtre. Toutefois la dimension proprement militante semble étrangement absente de ces spectacles qui ne représentent pas d'action collective non plus qu'ils ne déplorent son absence : l'action collective a tout simplement disparu et les spectacles semblent en prendre acte.

La question du degré de transposition du réel se trouve posée de manière plus problématique encore par *Daewoo*, spectacle mis en scène par Charles Tordjman à partir du texte de François Bon, et créé le 28 septembre 2004 au Théâtre de la Manufacture à Nancy. Le spectacle est le fruit de la réaction du metteur en scène et directeur du CDN de Lorraine Charles Tordjman à l'événement que constitue en 2002-2003 la fermeture des trois usines française du fabricant coréen Daewoo, situées dans la vallée lorraine de la Fensch. Outre les licenciements, le scandale de cette fermeture tient au fait qu'elles semblent avoir été programmées dès l'installation du coréen, soucieux de récolter les subventions publiques avant de délocaliser ses usines dans des pays à la main d'œuvre moins protégée et donc plus compétitive. Le choix de C. Tordjman s'inscrit donc à l'origine dans la volonté de transposition de l'événement politique en matière artistique, puisqu'au lieu d'organiser un atelier avec les ouvrières licenciées il choisit de commander un texte à l'écrivain François Bon. Et dans son livre, F. Bon va lui-même démultiplier et mettre en scène les filtres séparant l'artiste d'un tel sujet. Certes, l'enjeu semble bien être informatif et politique, comme le suggère l'exergue du texte, qui rappelle qu'« il est bien vrai ce que l'on dit, que la moitié du monde ne sçay comment l'autre vit »², mais la source même de cet exergue exprime l'ambivalence du projet, puisqu'il est extrait du *Pantagruel* de Rabelais. *Daewoo* s'inscrit dans un projet avant tout littéraire : c'est un « roman »³ qui pose dès son ouverture le lien entre l'auteur et son sujet comme problématique, et l'explique par la complexité du lien entre l'artiste et le monde ouvrier, pour justifier le refus d'une écriture transitive :

¹ Colette Colas, entretien avec Marine Bachelot, Avignon, juillet 2001.

² Rabelais, *Pantagruel*, 1532. Cité par François Bon, *Daewoo*, Paris, Fayard, 2004, p. 7.

³ C'est le sous-titre de *Daewoo*.

« *Daewoo Fameck, l'usine.*

Refuser. Faire face à l'effacement même.

Pourquoi appeler roman un livre quand on voudrait qu'il émane de cette présence si étonnante parfois de toutes choses [...] ? [...] Croire que la vieille magie de raconter des histoires, si cela ne change rien à ce qui demeure, de l'autre côté du grillage, fixe et irréversible, et négligé désormais de tous les camions du monde, lequel se moque aussi des romans, vous permettrait d'honorer jusqu'en ce lieu cette si vieille tension des choses qui se taisent et des mots qui les cherchent, tandis que vous vous voudriez pour vous-même qu'un peu de solidité ou de sens encore en provienne. »¹

Le recours à la deuxième personne du pluriel fait un clin d'oeil à *La Modification* de Butor et au nouveau roman, et le texte de F. Bon entend s'inscrire autant dans l'histoire littéraire que dans le contexte économique et social suggéré par le titre. Ce choix énonciatif joue aussi sur l'horizon d'attente du lecteur, qui ne sait s'il doit attendre de ce texte la description d'une fermeture d'usine ou un objet littéraire intransitif. Ce n'est que progressivement que le « vous » renvoie le lecteur non plus à lui-même mais aux ouvriers :

« Et encore une fois, à votre second ou troisième ou cinquième voyage, alors qu'on vous raccompagne à l'ascenseur d'un de ces immeubles qui émergent des herbes derrière le rond-point, on vous retient comme d'attraper une dernière fois la main serrée : "voilà comment ça s'est passé, et c'est bien que ce soit dit." Et qu'on en serait presque effrayé, parce que ce qu'on cherchait on s'imaginait ne le vouloir que pour soi-même. »²

Le lecteur accompagne donc l'écrivain dans son trajet vers son sujet, qui est également un trajet vers le collectif, et ce n'est qu'après la rencontre véritable avec les ouvriers, après donc la prise de conscience que le projet d'écriture s'inscrit dans une dynamique collective, que le « vous » peut devenir « je », et que F. Bon s'assume comme auteur, assume donc le point de vue qui va être le sien – autrement dit, revendique son filtre – précisément parce qu'il est mis par d'autres en position de porte-parole. Comme toujours, François Bon rejette l'illusion réaliste³ et revendique de n'avoir pas mené un travail rigoureux de récolte des témoignages, de même qu'il privilégie la mise en scène de son propre point de vue de romancier et « la diffraction des langages, des visages, des signes qu'on a, toutes ces semaines, accumulés. »⁴ Le texte se compose de bribes de dialogues, traces des entretiens avec les ouvrières mais aussi des bribes d'improvisations avec les comédiennes, et tout autant du journal intime impressionniste d'un voyageur que du carnet de bord d'une création. Mais le spectacle de C. Tordjman gomme toute cette dimension métadiscursive pour ne conserver que le principe

¹ *Ibid.*, pp. 9-10.

² *Ibid.*, p. 11.

³ Voir François Bon, *Fait divers. Roman*, Paris, Fayard, 1994.

⁴ François Bon, interrogé par Jean-Claude Lebrun. Jean-Claude Lebrun, « Le roman autrement », *L'Humanité*, 26 août 2004.

d'une stylisation du vécu. Les actrices sont toutes des professionnelles, et n'ont rencontré les ouvrières qu'après avoir fini le travail de répétition. La présence d'Agnès Sourdillon, égérie du chef d'orchestre du langage Valère Novarina, oriente clairement le spectacle vers une recherche poétique, tandis que le jeu de Christine Brücher, habituée des plateaux de cinéma autant que de théâtre, s'inscrit quant à lui dans une veine plus réaliste. Le travail sur les costumes cultive également le mélange entre référence et décalage : les comédiennes portent parfois des blouses bleues, mais se changent très souvent ¹ et leurs costumes, de couleurs gaies, signés par un créateur, travaillent le décalage temporel et s'inscrivent dans le refus du réalisme – « ce serait quoi, un costume d'ouvrier ? » se demande C. Tordjman – en privilégiant « les lignes graphiques que l'on retrouve dans l'espace. » ² La scénographie est en effet elle aussi extrêmement stylisée :

« L'espace est né d'abord chez le scénographe, qui a tout de suite pensé à un espace public. En effet, l'illusion théâtrale est difficile à jouer avec Daewoo. Ce qui a exclu assez vite des dispositifs à l'italienne. Le public, un peu comme le peuple, est convoqué à cette dénonciation, remémoration d'un combat, à cette colère collective. On pourrait dire que le public est l'espace du décor. » ³

L'ambition de C. Tordjman est de dénoncer publiquement une situation inique et de transmettre la colère des ouvrières au public par la médiation du spectacle et des comédiennes. Il revendique donc une transivité du spectacle et entend bien en faire une propédeutique à l'action politique. Interrogé sur le contexte de réception (la plupart des représentations ont eu lieu durant la crise des banlieues à l'automne 2005), il établit d'ailleurs des liens explicites entre les laissés pour compte sur la base non seulement de leur condition mais de leur colère : « *Daewoo*, forcément, a résonné avec ce qui vient de se passer dans notre pays. Quand la misère brûle la misère, comment ne pas voir l'acte de mettre le feu comme une volonté désespérée de sortir de la misère ? Les filles de *Daewoo*, les enfants des cités, les RMistes, les SDF... Parmi tous ceux avec lesquels nous avons travaillé, il y avait toujours cette colère d'être mis à part, exclus, éparpillés, jetés ». ⁴ Pour autant, le spectacle tient davantage de la « remémoration d'un combat » que du combat en tant que tel. Cette distinction est d'importance et de fait le spectacle est ambigu non seulement sur le plan de la mise en scène du point de vue de l'artiste mais aussi sur le plan de la montée en généralité. Les mécanismes économiques et politiques ayant permis ce délit légal demeurant obscurs, le spectateur éprouve plutôt un mélange de sentiment d'impuissance face à la marche du capitalisme et de compassion à l'égard de ces femmes, d'autant plus que le spectre de Sylvia,

¹ C'est d'ailleurs un des aspects étonnants du spectacle, qui tient parfois du défilé de mode.

² Charles Tordjman, entretien, *fluctuat*, <http://www.fluctuat.net/2771-Charles-Tordjman>

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

l'une des ouvrières qui s'est donné la mort car elle ne supportait plus la situation, hante le spectacle – bien plus d'ailleurs que le texte de F. Bon ¹ ou que les ouvrières elles-mêmes. Certains critiques éprouveront d'ailleurs un malaise face à ce spectacle qui magnifie la souffrance de ces femmes sans lui donner de sens ou d'issue : « Au final, inévitable sentiment de malaise pour le spectateur : tout ceci est bien beau. Beaux mots, bien prononcés, beaux décors, beaux costumes. La réalité vécue par les ouvrières de Daewoo était forcément bien moins belle. La misère est magnifiée, le public est embarrassé : mission réussie ? » ²

C'est pourtant cette version et cette vision simplifiée de l'œuvre de F. Bon, qui évacue le métacommentaire sur la démarche de l'artiste et sa position face aux ouvriers, et qui se veut non seulement transitif à l'égard de son sujet mais également plus compassionnel que politique, qui susciteront l'adhésion non seulement du public de théâtre mais aussi de la critique, dont témoigne le succès du spectacle récompensé par le Molière du meilleur spectacle en région en 2005. Cette réception nous paraît témoigner des préférences de la communauté théâtrale ³ pour des spectacles qui magnifient la dénonciation et ne remettent pas en cause de manière frontale des mécanismes globaux. Mais l'exemple *Daewoo* nous paraît illustrer aussi les ambivalences dont témoignent aujourd'hui comme hier les représentations de la condition ouvrière par les artistes de théâtre, oscillant entre fascination et sentiment de culpabilité. Le moyen d'éviter cette oscillation serait de ne pas se focaliser sur la condition ouvrière mais de monter en généralité et d'interroger les mécanismes économiques et politiques en traitant les situations décrites comme des exemples. Mais cette option n'est que rarement choisie, comme si les artistes avaient du mal à s'éloigner de la contemplation de leur sujet. La présence des ouvriers dans le travail d'écriture voire sur la scène constitue un moyen de résoudre cette question de la représentation, de la délégation de la parole, en l'évacuant pour partie, et il semble que ce soit l'option la plus souvent choisie par les spectacles. Cette modalité ouvre d'ailleurs sur un enjeu spécifique de ces spectacles qui se jouent souvent là où les faits se sont déroulés, et remplissent ainsi une fonction d'exutoire mais fonctionnent aussi comme outils de reconnaissance et de mémoire pour les ouvriers. Et là encore les spectacles sont marqués par l'ambivalence : le travail de mémoire

¹ Quand l'une des ouvrières, Valérie, lui parle de Sylvia, de sa bouche, F. Bon commente : « "Sylvia, c'est d'abord quelqu'un qui écoutait. Quand on savait que c'était à elle de parler, qui parlerait pour nous, moi ce que je regardais c'était le coin de ses lèvres : là, près de la bouche, la peau devenue très blanche, tendue, avec un tout petit tremblement. [...] ". Et comme elle me parlait de la bouche de Sylvia, moi je regardais sa bouche à elle, Valérie [...] "Dès qu'elle commençait à parler, cela ne tremblait plus. " F. Bon, *op. cit.*, p. 99.

² Catherine Richon, « En passant par la Lorraine », *Fluctuat*, juin 2006. Source : <http://www.fluctuat.net/2770-Daewoo-Francois-Bon-Charles-Tordjman>

³ C'est le Conseil d'Administration de l'Association Professionnelle et Artistique du Théâtre Molières réunissant des artistes du théâtre public et du théâtre privé qui vote pour décerner les prix, et la cérémonie des Molières est diffusée sur France 2, ce qui donne évidemment aux spectacles récompensés une notoriété incomparable avec celle des critiques de la presse écrite.

est à la fois une arme de lutte et un outil de reconnaissance, et les représentations actuelles de la classe ouvrière paraissent toutes ressortir à la fois au théâtre de lutte politique et à une ambition de refonder la communauté théâtrale et politique, à une oscillation donc entre la troisième et la quatrième cité.

ii. Mémoires ouvrières : le théâtre comme outil de reconnaissance : Ils nous ont enlevé le h et A la sueur de mon front.

C'est tout autant à la dénonciation des évolutions du monde du travail qu'à la reconnaissance d'une mémoire ouvrière que s'attellent *Ils nous ont enlevé le h et A la sueur de mon front*. Le premier spectacle, représenté les 14, 15, 16 et 17 novembre 2006, est une commande du directeur du Granit, Henri Taquet, au metteur en scène associé au Granit de Belfort, Benoît Lambert et le projet du directeur de la Scène Nationale est d'emblée plus politique qu'artistique, et commandé par la situation immédiate de l'entreprise et des ouvriers : c'est « au moment où Alst(h)om traverse une phase particulièrement délicate de son histoire »¹ que « le Granit a souhaité opérer un retour sur ces destins croisés. »² Par le travail de mémoire qu'il effectue, le spectacle peut de ce point de vue être considéré comme un projet de réappropriation de leur passé et dans une certaine mesure de leur identité par les ouvriers d'Alstom, une forme de réparation symbolique mais aussi de recréation d'une mémoire collective :

« L'histoire de Belfort est intimement liée à celle d'Alst(h)om. La ville et l'entreprise ont longtemps vécu au même rythme, et les événements qui ont affecté l'une ont toujours rejailli sur l'autre. L'objet de cette confrontation est avant tout de diffracter l'histoire d'Alst(h)om, de lui rendre ses complexités, ses richesses, ses contradictions et de montrer comment ce qui se joue là, à Belfort, dépasse de très loin le seul cadre de la ville et engage finalement certaines des mutations majeures qui, sous nos yeux, sont en train de modifier les contours du monde et les contenus de nos vies. [...] Mémoire du travail, des luttes, des rapports de force, des conflits idéologiques, mais aussi souvenirs de la vie "Alst(h)omienne", avec ses rites, ses joies, ses lieux, ses paysages ; les textes ainsi produits constituent un matériau sensible et précieux. »³

Le passé est donc magnifié et transfiguré en un âge d'or où les mots travail et collectif avaient un sens. Plus qu'un spectacle, le projet a d'ailleurs été vécu par les ouvriers y participant comme « une aventure collective, une expérience authentique, tant dans la relation humaine que dans la pratique théâtrale, une réflexion sur l'économie mondiale et la

¹ Henri Taquet, feuille de salle du spectacle *Ils nous ont enlevé le h*.

² *Idem.*

³ *Idem.*

place qu'elle accorde encore aux femmes et aux hommes, un hommage aux Alst(h)ommes, d'enrichissantes rencontres avec tous les autres acteurs du projet et bientôt celles avec le public, autour d'une création empreinte de sensibilité et de respect envers les vrais acteurs d'Alst(h)om. »¹ Et cette mémoire collective est susceptible de venir recréer un sentiment d'appartenance collective que le chômage et la nouvelle organisation du travail oeuvrent à dissoudre, sentiment qui pourra ensuite éventuellement fonctionner comme propédeutique à une action politique en tant que collectif. Le titre *Ils nous ont enlevé le h* est emblématique de la double volonté de raconter histoire de l'entreprise et par ce biais de tout un pan de l'histoire locale, et d'accuser explicitement les individus et structures responsables de la situation suggérés par le « ils » et par la tournure active du verbe enlever, qui détermine une action délibérée. A travers l'exemple de cette entreprise et de ces ouvrières, ce sont les mutations économiques mais aussi financières apparues au tournant du XXI^e siècle qui sont explicitement mises en cause, et Benoît Lambert explique ainsi que

« C'est à peu près au moment de l'introduction en bourse de l'entreprise qu'Alsthom (avec un h) est devenue Alstom (sans le h). La légende affirme que cette disparition venait simplement des difficultés linguistiques rencontrées par les investisseurs anglo-saxons, pour lesquels l'alliance "s-th" était pratiquement imprononçable. Difficile en effet de côter en bourse une entreprise dont on ne peut pas dire le nom. Pour les "alsthommes", cette disparition est vite devenue le symbole des mutations de l'entreprise, ainsi que celui des déceptions et des drames qu'elles ont entraînés. "Ils nous ont enlevé le h" c'est une formule employée par les salariés eux-mêmes pour nommer leur désarroi, pour dire la fin d'une aventure humaine très riche et très singulière. Comme si, en perdant son h, Alst(h)om avait perdu son âme. »²

Le projet a débuté par un travail de récolte des témoignages et un atelier d'écriture dirigé par Christophe Blangero, et pour le metteur en scène, le choix de faire se confronter les témoignages subjectifs et emprunts d'émotion à des sources documentaires (« revues de presse, textes théoriques, fragments de théâtre ou de poésie, chansons, images »³) a pour fonction de combiner deux objectifs distincts :

« Bien sûr, c'est une histoire compliquée. Et sensible. Il faudrait être juste. Réussir à tout dire : l'Histoire, l'épopée industrielle, la fierté, les luttes, les défaites, les victoires, les joies, le désarroi... Comment parler d'Alstom ? Il y a tant de choses, déjà : des bâtiments impressionnants, des machines étranges, des gens rencontrés qui racontent leurs rêves et leurs désillusions, des photos, des films, des chansons, tant de choses vues, lues, et entendues, la saga de l'ancien monde accouchant du nouveau...

¹ Patricia Arnold, Cédric Bordas, Martine Dato, Denis Falk, Karel Trapp, Mireille Treiber, ouvriers d'Alsthom et acteurs du spectacle, même source.

² Benoît Lambert, même source.

³ *Idem.*

Et puis il y a cette femme, rencontrée lors d'une visite des usines, à qui l'on demande si elle travaille chez Alstom, et qui répond : "Non. J'ai été vendue, mais je ne sais pas à qui. " Il ne s'agit pas de raconter l'histoire d'une entreprise. Il s'agit juste de partir de cette phrase. D'essayer d'entendre ce qu'elle dit. » ¹

Dans la mesure où nous n'avons pu voir ce spectacle et avons pour source la feuille de salle du spectacle ainsi que le point de vue du directeur du Granit ² et du metteur en scène B. Lambert ³, nous ne pouvons l'appréhender que par le biais des intentions de ses concepteurs et, dans une certaine mesure, de sa réception par les participants. Et il semble que ce spectacle ait été un succès. A l'issue de chacune des quatre représentations, une rencontre était programmée avec l'équipe intégrant artistes professionnels et ouvriers, et à chaque fois la soirée s'est prolongée par d'intenses discussions, la salle de théâtre fonctionnant comme lieu de catharsis et de débat public préparés par le spectacle. En outre, l'une des représentations a revêtu une fonction particulière dans la vie politique locale du fait de la présence dans la salle du député-maire de Belfort de l'époque. Après le spectacle, de manière spontanée, Jean-Pierre Chevènement prit la parole pour retracer l'histoire d'Alstom et dire aux ouvriers l'importance de cette entreprise et donc d'eux-mêmes dans l'histoire et la vie de Belfort et de sa région, leur conférant ainsi une reconnaissance officielle. L'impact politique local de ce spectacle nous paraît relativement indiscutable, mais c'est peut-être pour cette raison qu'il n'a pas eu en revanche de retentissement national. En effet, du fait de la présence de très nombreux amateurs sur le plateau, le spectacle n'a pas pu tourner dans d'autres scènes nationales, parce que certains des acteurs avaient un travail qui rendait difficile la conception d'un calendrier de tournée, d'autant plus que chaque représentation aurait dû être précédée de nouvelles répétitions, les comédiens amateurs oubliant facilement le texte et les indications de jeu. ⁴

Le projet *A la sueur de mon front*, sous-titré *Enquêtes sur le monde du travail*, s'inscrit quant à lui dans une perspective plus vaste à la fois sur le plan géographique et en termes de catégories socio-professionnelles abordées. Alain Mollet, directeur artistique du Théâtre de la Jacquerie, a eu l'idée d'une vaste fresque historique sur le monde du travail en France. Six projets ont été menés dans six régions différentes, chaque fois en relation avec un théâtre public de la région : *De l'usine aux petits boulots* avec l'espace culturel Simone

¹ *Idem.*

² Source : entretien personnel avec Henri Taquet, Avignon, 27 juillet 2007.

³ A l'issue des représentations, Benoît Lambert a en effet écrit un texte intitulé « L'agora retrouvée ». Source : entretien avec Henri Taquet.

⁴ Cette explication nous a été donnée par Henri Taquet.

Signoret de Vitry-le-François ¹, *Gros salaires et petites allocations* avec l'Avant-Seine de Colombes ², *La Fonction publique* avec le Théâtre missionné d'Arras ³, *Salut au petit commerce* avec le Théâtre Romain Rolland de Villejuif, *Traditions et bouleversements de la vie ouvrière* avec l'Arc, Scène Nationale du Creusot ⁴, *Ville Nouvelle, travail nouveau* avec la Coupole, Scène Nationale de Sénart ⁵ – et ces différents spectacles ont ensuite été retravaillé par le Théâtre de la Jacquerie pour créer *La Fourmilière*, spectacle créé le 22 novembre 2006 à l'Avant-Seine de Colombes. Pour chacun des projets, les artistes n'ont pas directement rencontré la population laborieuse locale, et c'est par la médiation d'une journaliste, Elsa Quinette que leurs témoignages ont été recueillis pour servir de base de travail dans la conception du spectacle. La relation avec la population est donc placée sur le mode de la distance et de la médiation, ce qui s'accorde avec le projet de traiter leurs témoignages comme des exemples que le spectacle met en relation avec d'autres. A chaque fois le projet prend en compte les spécificités de la ville : le passé ouvrier de Vitry-le-François, la difficile reconversion du Creusot après la fermeture des dernières usines sidérurgiques Schneider, l'ambivalence de Colombes, avec son « centre ville bourgeois » ⁶ où le « prix au mètre carré [...] flambe et approche celui du XVI^e arrondissement », mais avec aussi « ses barres d'immeubles, ses familles qui peinent à joindre les deux bouts, ces exclus. » L'élargissement géographique et en termes de métiers abordés incite à considérer les situations des ouvriers comme des exemples et les spectacles entendent s'emparer autant de leurs souffrances que des « poncifs » sur les commerçants ou les fonctionnaires. A chaque fois, l'enjeu du spectacle semble être moins de dénoncer des conditions de vie que de revaloriser les professions abordées. Cela s'explique sans doute pour partie par le financement des projets. En effet, lors de la rencontre à l'issue de la représentation de *Traditions et bouleversements de la vie ouvrière* au Théâtre des Sources, Alain Molot a expliqué avoir été contacté au moment de l'élaboration de ce projet par la chargée de communication de la ville du Creusot, inquiète à l'idée que le spectacle ne dépeigne sous un jour trop négatif les évolutions du monde du travail et, trop empreint de nostalgie, ne contribue à démoraliser davantage les ouvriers. Et la présentation du spectacle atteste d'un refus de tout misérabilisme et de tout pessimisme et d'une volonté, sinon de masquer les aspects conflictuels de l'histoire comme du présent de la condition ouvrière, du moins de les atténuer :

¹ Spectacle créé le 10 avril 2006 à Montpellier.

² Spectacle créé le 12 mai 2006 à Colombes.

³ Spectacle créé le 10 avril à Montpellier.

⁴ Spectacle créé le 31 mars 2006 au Théâtre des Sources de Fontenay aux Roses.

⁵ Spectacle créé le 13 avril 2006 à Sénart.

⁶ Présentation du spectacle *Gros Salaires et petites allocations*. Source : Site du Théâtre de la Jacquerie : <http://www.theatre-jacquerie.fr>

« Le Creusot c'est Schneider. La famille régna pendant quatre générations sur des milliers d'ouvriers. Paternalisme, messe obligatoire, mais aussi cités jardins, écoles où le fils d'ouvrier pouvait devenir ingénieur.

Ce fut la Tour Eiffel, le rail, le TGV... Puis la faillite et le dépôt de bilan.

Vingt ans de douleurs. Puis la ville s'est relevée, ses habitants avec, affrontant avec courage le réel d'aujourd'hui. »¹

Au final, plus qu'une enquête à valeur informative sur les mutations du monde du travail, *A la sueur de mon front* vaut comme intégration de la mémoire ouvrière à la mémoire du monde du travail, et vise à rendre leur fierté à ces travailleurs comme aux autres. Ces deux projets, *Ils nous ont enlevé le h* et *A la sueur de mon front*, qui tous deux visent à recréer chez les travailleurs dont le destin est conté sur la scène comme chez les spectateurs une mémoire commune et un sentiment d'appartenance collective, attestent des porosités existant entre la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique et la cité du théâtre de lutte politique. En effet ces spectacles, et particulièrement *Ils nous ont enlevé le h*, témoignent à la fois de la volonté de réintégrer un groupe de population en voie d'exclusion à l'ensemble de la communauté sociale – de panser les plaies du corps social – et de la volonté de mettre en cause à travers leur situation, considérée cette fois comme l'illustration de problèmes politiques plus généraux, les mutations du monde du travail et celles de l'économie et de la finance capitalistes – le collectif constitué le temps du projet fonctionnant également en ce sens comme éventuelle propédeutique à l'action politique collective. Cette ambivalence semble liée au fait que les ouvriers sont à la fois sujets représentés par les spectacles et acteurs présents dans le projet sur la scène, tandis que dans les spectacles qui ne s'appuient pas sur un événement précis ni sur une population ouvrière spécifique, le processus de montée en généralité et de conflictualisation opère de manière plus unilatérale, comme l'illustrent les exemples de *L'Usine* et de *Flexible, hop, hop*.

iii. La représentation fictionnelle de la classe ouvrière.

La pièce *Flexible, hop, hop* est une commande du metteur en scène Patrick Sueur et de la chorégraphe Paule Groleau à Emmanuel Darley². Elle traite de la déshumanisation des ouvriers réduits au rang d'hommes-machines et met en cause la responsabilité des patrons par des procédés de stylisation comique. E. Darley reconnaît d'ailleurs que le fait que la

¹ Présentation du spectacle *Traditions et bouleversements de la vie ouvrière*. Source : Site du Théâtre de la Jacquerie :

<http://www.theatre-jacquerie.fr>

² *Flexible, hop, hop* (Emmanuel Darley.) Spectacle mis en scène par Patrick Sueur et Paule Groleau, spectacle créé au Nouveau Théâtre d'Angers le 16 octobre 2006. Dans la mesure où la mise en scène des commanditaires est absolument fidèle aux indications incluses dans le texte, nous analyserons essentiellement ce dernier.

commande émane entre autres d'une chorégraphe a influencé son écriture vers un travail sur le « rythme, [la] musicalité, [le] silence. »¹ La pièce met en scène plusieurs personnages, tous déterminés par leur fonction au sein du monde du travail et particulièrement de l'entreprise « Interklang »², anciennement « Klang et fils »³. Il y a « Un » et « Deux » qui n'ont pas même d'autre titre puisque les ouvriers ne sont rien d'autre que des numéros... Et leurs deux symétriques, les cadres dirigeants « P1, patron » et « P2, patron », qui conspuent les pauvres qui veulent « ne rien faire »⁴ et « toucher les allocs »⁵, et pensent que l'on peut « devenir riche, hop, comme ça, en claquant des doigts »⁶, qui voudraient « revaloriser le travail. Le dur labeur. La sueur »⁷ et « faire baisser les coûts »⁸. Il faut dire que « l'entreprise est en péril »⁹, que « l'économie est fragile comme tout »¹⁰ et « la concurrence est sauvage »¹¹. Il faut donc « être compétitif et accepter les règles. »¹² Leur mot d'ordre ? « On embauche, moins cher. Pas de qualif, surtout pas de qualif [...]. Des TUC, des TIG, des CES. »¹³ Et justement, il y a Denise Peigne, d'abord « demandeuse de travail »¹⁴, que P1 et P2 recrutent parce qu'elle est « plus fragile, dépendante, corvéable »¹⁵ et qu'elle pourra donc remplacer à la fois « Un » et « Deux », bénéficiaires quant à eux d'un « plan social humain et positif »¹⁶, le premier parce qu'il est « trop vieux. Beaucoup trop vieux »¹⁷ et le second parce qu'il n'a « pas assez d'expérience »¹⁸ et « manque de punch. »¹⁹ Ils sont alors dirigés vers Brigitte, dynamique conseillère ANPE, spécialiste ès bilans de compétences et « jobs parcours »²⁰, qui flatte les travailleurs qui ont « suivi le mouving »²¹ et ont « pris, et cela est bien, l'ascenseur. The elevator. »²² Le décalage entre le vocabulaire qu'elle manie, l'idéologie qui s'en dégage, et la parole des ouvriers, donne lieu à des scènes à la fois comiques, par le choc ubuesque des langages, et d'une grande violence, parce que le spectateur reconnaît le vocabulaire du management actuel qui vise à faire accepter par les

¹ Emmanuel Darley, entretien avec Paule Groleau et Patrick Sueur, *Journal de Théâtre Ouvert* n°17, mars 2007.

² Emmanuel Darley, *Flexible, hop, hop*, Arles, Actes Sud Papiers, 2005, p. 21.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibid.*, p. 21.

²¹ *Ibid.*, p. 22.

²² *Ibid.*, p. 23.

travailleurs la violence des conditions de travail et des relations humaines exigée par le capitalisme actuel, en leur vendant un « esprit du capitalisme » et de l'entreprise opposé à leur réalité :

- « - P1. Denise, je peux vous appeler Denise ? Vous voulez travailler ?
- DENISE. Faut bien, hein. Mon mari y trouve plus rien. Il a plus rien. Plus rien du tout. Plus droit à rien, c'est simple. L'était avant chez Interklang et l'a fait partie de la première charrette. Ou du premier wagon. Je sais plus.
- BRIGITTE. Justement, Denise, ces messieurs sont de chez Interklang et Interklang va repartir d'un pied neuf.
- DENISE. C'est mon Riton qui va être content. J'vais lui dire de suite.
- P1. Non non, Denise. Nous allons rebâtir une équipe, une belle équipe.
- P2. Une équipe de femmes. Que des femmes, Denise. Nous croyons dur comme fer en la femme. La femme, hein, c'est l'avenir de l'homme et c'est pas moi qui le dis.
- P1. Et l'avenir de l'homme, c'est l'avenir d'Interklang.
- BRIGITTE. Vous voulez être l'avenir de l'homme, Denise ?
- DENISE. Je sais pas si mon mari est pour.
- P2. Vous voulez travailler, Denise ? Faire tourner, tourner votre ménage ? Produire une véritable force économique ?
- BRIGITTE. Être un des moteurs ? [...]
- BRIGITTE. Signez ici, Denise.
- P1. Une petite signature pour un grand progrès.
- DENISE. Quoi je signe ? »¹

Le contrat signé, P1 et P2 conduisent Denise à son « poste de travail », et la scène suivante illustre les ravages de la nouvelle organisation du travail et la façon dont le patronat a récupéré la critique artiste du capitalisme², en l'espèce la revendication d'autonomie, pour accroître la surcharge de travail des ouvriers et, en leur conférant plus de responsabilités – non rémunérées en tant que telles – détourner l'attention de la dégradation de leurs conditions de travail :

- « - P2. Voilà, Denise. Voilà votre poste de travail.
- P1. Vous allez être bien, là. Toute seule, tranquille, à faire du bon travail.
- P2. C'est vous qui gérez. Vous êtes responsable.
- BRIGITTE. Vous vous rendez compte, Denise ?
- P1. Vous êtes, comme qui dirait, chef d'atelier.
- P2. Voilà. Vous vous mettez là, vous vous installez et on va y aller.
- DENISE. Là ? Je m'assied là, par terre ?

¹ *Ibid.*, pp. 26-27.

² Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, *op. cit.* Voir supra, Partie I, chapitre 2, 2, e.

- P1. Donnez un coussin à Denise, tout de même. Nous sommes attachés au plus haut point au confort de nos équipes.

Un temps.

- P2. Pas de coussin. Désolé. [...]
- BRIGITTE. J'ai du sopalin. [...]
- P2. Voilà. Pile poil sur le sopalin. Triple épaisseur. Bien molletonné.
- P1. Tout confort.
- P2. Vous êtes bien là, Denise ?
- DENISE. Qu'est-ce que je dois faire ?
- P1. Klang ! »¹

Et Denise, « *le regard vide, droit devant* »², chef d'un atelier dont elle est l'unique ouvrière, est ainsi transformée en femme-machine, produisant des « klang » « bien réguliers jusqu'à dix-huit heures. Plus ou moins vite »³ en fonction des « flux qui [...] fluctuent »⁴, au rythme d'un métronome gracieusement prêté par Brigitte. Et ses employeurs sont autant satisfaits de son travail que des conditions pour lesquelles elle a, sans le savoir, signé : sans pause, sans tickets-resto donc, sans frais de transport (puisqu'elle habite à côté), et payée non « pas [à] l'heure mais [au] klang »⁵, au « BPM (*Beat per minute*) »⁶. Mais, pour économiques qu'elles soient pour l'entreprise, ces conditions de rémunération ne suffiront pas à sauver Interklang de la délocalisation, et faute de trouver quoi « dégraisser de plus »⁷, P1 et P2 décident de partir où « tout le monde travaille, là. Et souple avec ça. Souple souple. Des contorsionnistes »⁸, là où « même les tout p'tiots y veulent. Pas de temps à perdre eux à apprendre. Veulent gagner tout de suite. »⁹ Et, tandis qu'ils s'envolent vers ces heureuses contrées libérées du carcan liberticide du code du travail, Denise, incapable désormais de produire un son autre que « klang » - ponctué parfois il est vrai d'une phrase certes pessimiste mais au moins articulée, « Y a plus d'avenir »¹⁰, finira comme guide du « Musée Interklang » construit parce que désormais, comme le lui explique Brigitte, « la richesse d'ici c'est : le tourisme ! »¹¹ que viendront visiter « Un » et « Deux », qui ont tous deux retrouvé du travail « Un », après avoir refusé la proposition de P1 et P2 de partir pour eux une semaine, certes non rémunérée mais « au soleil avec vue sur la mer »¹² « pour informer,

¹ *Flexible, hop, hop, op. cit.*, pp. 26-27.

² *Ibid.*, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 42 et p. 51.

¹¹ *Ibid.*, p. 43.

¹² *Ibid.*, p. 41.

former, expliquer, donner le goût du klang ! à ceux là-bas qui vont prendre le relais, poursuivre la grande histoire des klang ! »¹, et « Deux » après avoir passé de longs mois sans emploi. Et leurs nouveaux métiers sont ô combien symboliques de la condition ouvrière actuelle :

« - DEUX. T'as trouvé quelque chose ?

- UN. Finalement, ouais. Un bon travail. Un peu dur au début, pour le dos, mais bon. On peut pas trop se plaindre.

- DEUX. Quoi ça comme boulot ?

- UN. Je creuse.

- DEUX. Tu creuses quoi ?

- UN. Le trou. M'ont pas dit lequel. Y en a des tas il paraît. Tu peux venir d'ailleurs, hein, y a de quoi faire.

- DEUX. Pas besoin. Moi aussi j'ai trouvé.

- UN. Toi aussi ? Ca me fait vraiment plaisir. C'est pas trop tôt. Quoi ça comme boulot ?

- DEUX. Je répare l'ascenseur.

Les boutons. Le mécanisme.

Pour monter quoi.

Progresser. Un ou deux étages.

J'y vais d'ailleurs. Encore bloqué.

Complètement panné.

Truc foutu ou je sais pas. »²

Le spectacle *L'Usine* mis en scène par Jacques Osinski et créé au Théâtre du Rond-Point à Paris en janvier 2007, est marqué au sceau du même pessimisme stylisé que la pièce et le spectacle *Flexible, hop, hop*, mais il s'inscrit quant à lui dans une perspective plus globale du fait même de la nationalité de l'auteur de la pièce. Magnus Daëlstrom est suédois, et la description des mutations du monde industriel que semble par son titre proposer le spectacle se situe donc d'emblée à l'échelle internationale. Il s'agit d'une fable qui met en scène pour l'essentiel des ouvriers d'une usine sidérurgique, ainsi qu'un contremaître, et donne à voir un monde du travail déshumanisé et dont la brutalité semble sans issue. De fait, le metteur en scène a choisi la pièce parce qu'elle « souligne notre impuissance à vivre et à nous battre dans un monde en perdition. »³ Si l'issue semble impossible, c'est que le contexte n'est pas propice à la contestation, mais la responsabilité des hommes, et notamment des ouvriers, se trouve également engagée, et ils sont dans la pièce montrés comme égoïstes et brutaux. La critique n'a pas valeur ontologique, elle sert au contraire à dire la disparition des solidarités

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 50.

³ Jacques Osinski, « propos du spectacle », mai 2006, cité dans le dossier de presse du Théâtre de Saint-Quentin en Yvelines établi à l'occasion des représentations du spectacle les 22, 23 et 24 mars 2007.

qui sont nécessaires pour élever les individus et donner un sens à la lutte. Il est d'ailleurs particulièrement significatif que le seul ouvrier à manier encore les termes de « lutte des classes » et à prôner une syndicalisation, ne tienne pas ce discours dans la perspective d'une lutte politique contre le patronat. Certes, il y a bien selon lui un camp adverse, mais le « ils » désigne non plus le patronat mais... les extra-terrestres : le besoin de sens est comblé par une interprétation non plus politique mais paranormale du monde. La mise en scène accentue le processus de montée en généralité et le pessimisme du constat. Certes les acteurs interprétant les ouvriers portent des bleus de travail, mais ce costume prend la valeur d'un symbole, tout comme les outils, rouillés et d'une taille démesurée par rapport à celle, dérisoire, des hommes. Détail révélateur, le jeu du comédien interprétant le contremaître est beaucoup plus stylisé que celui de ceux qui jouent les ouvriers, ce qui permet de mettre à distance un personnage dont le référent réel est à la fois symptomatique et antipathique, mais permet aussi de le transfigurer pour cette même raison en un personnage théâtral drôle et efficace. Si la pièce « est un reflet de notre monde », il ne s'agit donc pas pour J. Osinski de l'entériner mais de le mettre à distance, et le spectacle se marque par un « refus de tout angélisme »¹ et d'une victimisation de ceux qui souffrent. Au contraire, il importe pour l'artiste de les rendre pleinement responsables et donc de leur rappeler qu'ils ne sont pas passifs et peuvent être acteurs de leur destin au lieu de le subir. L'acuité du propos de ce spectacle a par ailleurs été décuplée en raison d'un triste hasard de calendrier : en effet, la déshumanisation des relations interpersonnelles au travail qui pousse au désespoir et au suicide plusieurs personnages de la pièce, résonnait fortement pour le spectateur du Rond-Point d'une douloureuse actualité – le 22 janvier 2007, un nouveau salarié du Technocentre de Renault à Guyancourt se donnait la mort, et en tout, cinq salariés de ce centre auront voulu ou réussi à se donner la mort les deux dernières années, et le spectateur ne pouvait dès lors que faire le lien entre la dégradation matérielle et psychologique des conditions de travail et de vie des ouvriers, et celle affectant les techniciens mais aussi les ingénieurs. Ce lien est d'ailleurs pris en charge par des spectacles, et les représentations du monde du travail accompagnent sans surprise les mutations de leur objet d'étude. Aussi de plus en plus de pièces et de spectacles s'emparent d'une catégorie de travailleurs jusque là souvent occultée ou caricaturées par un point de vue centré sur la condition ouvrière : les cadres.

¹ *Idem.*

b. Portrait des cadres en victimes coupables de la mondialisation néolibérale :
Push Up, Top Dogs, Sous la glace.

La mondialisation du marché du travail et l'assouplissement des lois par les pouvoirs politiques, qui permet via les délocalisations de mettre en concurrence les salariés des pays riches et ceux des pays pauvres, constitue un contexte plus que favorable pour réaliser l'objectif prioritaire des entreprises et de leurs actionnaires : externaliser au maximum les coûts pour optimiser les profits. Les récentes mutations du capitalisme ont en conséquence transformé en profondeur le statut de l'ensemble de leurs salariés et notamment des cadres qui, autrefois gagnants et agents du capitalisme, sont de plus en plus souvent les nouveaux perdants de la mondialisation néolibérale. Pour les artistes de théâtre, les cadres constituent un groupe de population tout aussi fascinant que les ouvriers mais qui ne génère cette fois ni malaise ni mauvaise conscience. Et l'ambivalence de leur statut stimule la création de spectacles interrogeant précisément la subtilité des mécanismes économiques et politiques sur lesquels s'appuie le nouveau capitalisme. Plusieurs de ces spectacles témoignent d'un important travail de réflexion sur le monde du travail et le capitalisme, qui se manifeste parfois explicitement dans le spectacle lui-même, et parfois dans la volonté de faire suivre les représentations par un débat. Ainsi, des extraits du livre d'Alain Ehrenberg *La Fatigue d'être soi*¹ étaient dits par Xavier Kim dans l'étape de création du spectacle *100% Croissance* présentée lors festival *Ca compte* aux Subsistances en mars 2006², remplacés dans la version définitive du spectacle par un montage d'extraits du *Nouvel Esprit du Capitalisme*.³ Mathieu Bauer, le metteur en scène de *Top Dogs, vous êtes viré Monsieur*⁴ revendique quant à lui la lecture du livre de Luc Boltanski et Eve Chiapello comme l'un des ferments de sa réflexion de base pour créer ce spectacle sur le chômage des cadres, l'autre source principale étant les histoires vécues et racontées par les cadres ayant participé aux ateliers préparatoires au spectacle. En parallèle des représentations au CDN de Montreuil, le cinéma Le Méliès diffusa le 17 mars 2006 *Portraits de cadres au chômage*, film documentaire réalisé lors de ces ateliers, et à l'issue de la représentation du 16 mars était organisée une rencontre-débat réunissant le metteur en scène, la directrice du théâtre, certains des cadres ayant participé aux

¹ Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi*, Poche Odile Jacob, 1998.

² Compagnie AKYSProjet/ Compagnie Wu Fa Biao Da, spectacle créé aux Subsistances à Lyon le 19 janvier 2007.

³ Nous n'étudierons pas ce spectacle à la fois parce qu'il s'agit d'un spectacle de danse/cirque et non de théâtre, et parce qu'il nous serait difficile d'analyser ce spectacle avec la distance nécessaire. Toutefois il nous paraît constituer lui aussi un exemple intéressant à la fois par le statut qu'y occupent les textes de sociologues et par la spécificité du travail corporel qui permet d'exprimer les manifestations concrètes des exigences de « coopération » exigée des jeunes cadres dynamiques actuels.

⁴ *Top Dogs, vous êtes viré Monsieur*, spectacle inspiré du texte de Urs Widmer, créé par la compagnie Sentimental Bourreau, le 06 mars 2006 au CDN de Montreuil.

ateliers préparatoires au spectacle, et Christophe Dejours, auteur de *Souffrance en France, La banalisation de l'injustice sociale*.¹

Les spectacles s'inscrivent d'autant plus facilement dans le double processus de montée en généralité et de conflictualisation que les artistes éprouvent des sentiments ambivalents à l'égard de leur sujet, oscillant entre la compassion pour la souffrance des individus représentés et parfois rencontrés, et la mise en cause de leur responsabilité. Ainsi, *Top Dogs* met en scène comme son titre l'indique les « top dogs », ceux qui « avant leur licenciement étaient aux postes de commande. »² Le personnage de Chariéras³, qui se définit lui-même comme un « work-aholic, shooté au travail »⁴ et dont la devise est « lead, follow or get out of the way »⁵, est l'un d'entre eux. Quelle n'est donc pas sa surprise de se retrouver désormais « client » de Tresca, cousine éloignée de la Brigitte de *Flexible, hop, hop*, « conseillère de la NCC, New Challenge Company »⁶, « l'une des plus grandes entreprises de réinsertion professionnelle sur le marché » dotée d'une « position de pointe dans le savoir-faire, mais ce qui est plus important, une place de choix dans un réseau international unique en son genre. »⁷ Parce qu'il se fonde sur le principe d'un échange des rôles entre les personnages, le texte suggère que Tresca est d'autant plus dynamique et compétente qu'elle a elle-même expérimenté la situation de ceux qu'elle conseille désormais et qu'elle aide à dépasser l'inévitable phase de déni, dans laquelle se trouve précisément Chariéras. Dans un premier temps, il croit en effet que Tresca s'adresse en lui en tant que collègue, et se montre soucieux d'« établir un effet de synergie entre [son propre] travail et le [s]ien »⁸, et refuse d'entendre qu'elle est là pour l'aider à se réinsérer, lui. Le texte va suivre le parcours non seulement professionnel mais aussi psychologique de Chariéras dans les arcanes du chômage et de la reconversion professionnelle, sans jamais se déprendre de son ambition critique, et traite ce personnage comme un exemple au service de la thèse soutenue par le spectacle et dont la postface, au travers d'une référence à Richard III, donne la clé : « aucun ne tirait de leçon du malheur du prétendant au trône qui l'avait précédé ». ⁹ L'auteur multiplie quant à lui les techniques pour « faire prendre conscience »¹⁰ au lecteur, et tout d'abord en traitant à distance les personnages aliénés aux valeurs et au langage du

¹ Christophe Dejours, *Souffrance en France, La banalisation de l'injustice sociale*, Paris, Seuil, 2000.

² Urs Widmer, « note de l'auteur », in *Top Dogs*, traduction Daniel Benoin, Paris, L'Arche, 1999, p. 7.

³ Les noms des personnages figurant dans la traduction française sont ceux des comédiens qui ont créé le rôle en France.

⁴ *Top Dogs*, *op. cit.*, p. 15.

⁵ *Idem*.

⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁹ Urs Widmer, « postface », *ibid.*, p. 78.

¹⁰ Urs Widmer, « note de l'auteur » *ibid.*, p. 7.

management capitaliste, comme en témoigne la séquence III intitulée « La Bataille des Mots »¹, qui leur fait énumérer en une liste interminable des mots en décalage voire en contradiction avec la réalité qu'ils servent à désigner : « philosophie d'entreprise », « outsourcing », « corporate identity », « gestion des risques ». De même est présentée de manière satirique l'instrumentalisation par les entreprises des psychologues dans la séquence « Camp » qui rassemble tous les personnages en demi-cercle autour de la psychologue Allain, qui sert de relais à l'idéologie diffusée par l'entreprise. Chacun expose son « cas » avant qu'elle ne lui « fasse part de [s]on feed-back »² et quand l'un des chômeurs se montre récalcitrant à considérer que « ce n'est qu'un jeu, pas plus »³, la psychologue lui suggère : « mettez-vous à la place de votre patron. »⁴ Le texte met plusieurs fois en scène ce principe bien connu de mise en situation, ce qui permet de combiner un souci de représentation réaliste des techniques de management contemporaines à un jeu de mise en abîme particulièrement efficace sur une scène de théâtre. D'ailleurs le spectacle du collectif *Sentimental Bourreau* exploite largement ces procédés, qui permettent de jongler également avec différents codes de jeux théâtraux. La séquence « grosse vache »⁵ met en scène « Madame Allain » et « Monsieur Gimenez », Koener remplaçant Madame Allain dans le rôle du psychologue. Mais cette séquence joue non seulement sur l'échange des rôles mais sur un procédé de mise en abîme, puisque les personnages Allain et Gimenez, confrontés à des difficultés dans leur couple, sont invités par Koener à inverser leurs rôles le temps d'une improvisation dirigée par lui-même. L'enjeu de la séquence est de montrer les retombées catastrophiques de la perte du travail mais plus largement du stress suscité par le travail en entreprise dans la sphère privée, et particulièrement dans la vie sentimentale des travailleurs ou des chômeurs :

« - LE PSYCHOLOGUE. Il faut inverser les rôles. C'est toujours comme ça qu'on fait. On a fait des expériences très efficaces de cette façon. A lui. Vous êtes donc votre femme. A elle. Et vous jouez votre mari.

- ELLE. Ah!

- LUI. Ca, j'peux pas.

- LE PSYCHOLOGUE. Bien sûr que si, vous pouvez ! Allez.

- LUI. Donc, je suis chez moi et je suis ma femme. [...] Et elle, c'est mon mari ?

- ELLE, *d'un ton sec*. Allez, maintenant arrête de faire celui qui ne comprend rien. Je suis toi et tu es moi. C'est si difficile que ça à comprendre ?

¹ *Top Dogs, ibid.*, pp. 25-28.

² *Ibid.*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, pp. 45-50.

- LE PSYCHOLOGUE. Ah, ah. Madame Gimenez-Allain. Maintenant vous êtes votre mari. Vous ne devez parler que comme lui.
- ELLE. C'est bien ce que je fais. C'est comme ça qu'il me parle. *A lui*. Ma petite Arlette ? Ca ne veut vraiment pas rentrer dans ta petite tête d'oiseau, mon petit poussin ! »¹

Les rôles que doivent jouer Allain et Gimenez est si proche de la situation réelle des personnages dans la pièce que la violence de leurs réactions n'est pas feinte. Pour mettre à distance cette violence, et faire de cette séquence de théâtre dans le théâtre un cas d'école didactique, le collectif Sentimental Bourreau a choisi de monter la scène enchâssée entre « lui » et « elle » comme des vignettes d'un roman-photo, contrastant avec le réalisme de l'affrontement entre les personnages de Gimenez et Allain manifeste dans la scène enchâssante. La portée satirique est en permanence soulignée de même qu'est soulignée la responsabilité des cadres complices de l'idéologie capitaliste avant d'en être les victimes. Mais cette portée se combine dans le spectacle à une approche plus compatissante que dans le texte original, ce qui s'explique sans doute par le processus de création. En effet, en amont du travail de répétition proprement dit, le metteur en scène Matthieu Bauer a réalisé un atelier d'écriture avec des cadres au chômage, et certains de leurs récits sont inclus dans le spectacle. Ce qui induit deux réceptions différentes selon l'identité du spectateur. Le spectacle, avec sa musique rock, ses éclairages au néon et sa scénographie immaculée, avec ses effets parfois tapageurs et faciles et ses raccourcis discutables, peut en définitive susciter chez certains spectateurs de théâtre avertis de l'ennui, voire un agacement qui a moins à voir avec la réalité décrite qu'avec les choix opérés pour le représenter. Mais au vu des réactions du public de la première du spectacle au CDN de Montreuil, composé des participants aux ateliers et de nombreux syndicalistes, force est de constater que le collectif Sentimental Bourreau peut s'enorgueillir d'avoir touché cette cible – ce qui était peut-être le but essentiel de ce spectacle.

Il nous semble que l'intelligence des choix dramaturgiques à l'œuvre dans *Push Up*² permet au spectacle d'être efficace auprès d'un public plus large. La construction dramaturgique même du texte de R. Schimmelpfennig sert une analyse similaire à celle menée par Emmanuel Darley à propos des ouvriers, montrant que la force du capitalisme tient au fait qu'il arrive à monter les uns contre les autres ceux qui souffrent pour les mêmes raisons et pourraient unir leurs forces pour le combattre. En témoigne cette scène d'entretien entre deux des personnages féminins de cadres, Angelika et Sabine :

¹ *Ibid.*, pp. 46-47.

² *Push-Up* (Roland Schimmelpfennig), spectacle créé par le collectif DRAO au Théâtre de la Tempête à la Cartoucherie de Vincennes le 03 mars 2006.

« 1. 1. Bureau d'un membre de la direction. Angelika et Sabine sont assises face à face.

- ANGELIKA. C'est bien que vous soyez là.

Une pause.

[...] Je regrette que vous ayez dû attendre dix minutes. Je suis très contente.

- SABINE. Vous n'avez pas besoin de me rassurer. Je ne suis pas tendue.

- ANGELIKA. Il n'y a pas non plus de raison d'être tendue.

- SABINE. Si, il y en a, mais je ne le suis pas.

- ANGELIKA. Non ? Moi si, un petit peu. [...]

- SABINE. Epargnez-vous ça.

- ANGELIKA. Quoi donc ?

- SABINE. Ces amabilités. Nous n'avons pas besoin de faire ces simagrées.

- ANGELIKA. C'est ce que je fais ?

- SABINE. Nous savons toutes les deux quel est le conflit qui pèse ici.

- ANGELIKA. Possible que nous ne l'apprécions pas de la même façon. [...]

- SABINE. Vous dites que vous ne regrettez pas que j'aie dû attendre dehors dans le hall auprès de votre secrétaire. Tout ça n'est pas vrai. Vous ne regrettez rien du tout. Faire attendre quelqu'un plus de cinq minutes, c'est déjà un acte inconscient d'agression. Vous le savez pertinemment.

Une pause [...].

Vous essayez de créer un climat particulier pour cet entretien. Vous essayez de créer une atmosphère de cordialité, de collégialité et de sympathie qui est complètement inadéquate. Vous dites que vous êtes tendue alors que tout laisse entendre que ce n'est absolument pas le cas. Vous ne faites ça que pour enlever à la situation ce qu'elle a de tranchant.

Mais il n'y a pas lieu de l'émousser. Peu importe comment vous "appréciez le conflit". Deux intérêts se font face et manifestement ils ne sont pas conciliables.

- ANGELIKA. Un moment. Arrêtez.

- SABINE. Non.

- ANGELIKA. Si –

- SABINE. C'est complètement –

- ANGELIKA. Stop.

- SABINE. Tout le déroulement de cette conversation jusqu'à maintenant –

- ANGELIKA. Stop.

- SABINE se lève, au cas où elle serait encore assise.

Non –

- ANGELIKA. Sabine !

Un temps.

Est-ce que nous pouvons maintenant commencer cet entretien ?

Un temps.

- SABINE. Comme vous voulez. Je vous en prie. »¹

¹ *Ibid.*, pp. 79-81.

La structure du dialogue combine l'usage d'un langage très policé à une structure agonistique, et l'échange ping-pong tient du duel verbal, particulièrement à la suite de la longue tirade de Sabine, qui précisément dénonce le caractère fallacieux de la cordialité apparente. Chaque réplique de cet échange claque comme une balle, envoyée ou reçue. Et, si la parole se fait lacunaire, c'est que dans ses interstices se joue l'essentiel, la violence physique. En effet, cette séquence est immédiatement suivie et semble donc interrompue par un monologue d'Angelika, qui rompt avec la linéarité temporelle de ce qui précède, et donne un complément d'information non négligeable sur la scène qui précède :

« 1. 2. Lui jeter le café à la figure, ça a été un dérapage. Une perte de contrôle. Mais elle ne méritait pas mieux. Cette petite merde ne méritait pas mieux. [...] Elle était assise là et elle ne touchait pas à son café. [...] Au fond tout était clair pour moi lorsqu'elle a franchi la porte. Je voulais juste la voir une dernière fois. Elle était assise en face de moi et j'étais étonnée de son insolence. Cette insolence incroyable d'avoir osé demander ce rendez-vous.

Comment peut-elle ? Comment a-t-elle pu l'avoir – avec l'allure qu'elle a. Avec ce piteux rayonnement de capacité professionnelle et d'ambition. »¹

La construction des deux dernières phrases laisse planer une incertitude sur la cause de cette réaction excessive, le référent du pronom « l' » demeurant ambigu : s'agit-il du rendez-vous ? C'est peu probable puisque c'est Angelika elle-même qui l'a accordé. Même si la cause semble être professionnelle (comme le suggèrent les termes de « capacité professionnelle » et d' « ambition », le lecteur/spectateur se demande s'il n'y a pas une autre raison. Puis l'échange reprend, numéroté 1.3., qui vient étayer l'hypothèse d'un enjeu extraprofessionnel par l'omniprésence de la référence à un troisième personnage, Kramer. Brigitte ne cesse d'interroger Sabine sur ses sentiments professionnels à l'égard de son supérieur :

« - ANGELIKA. Etes-vous satisfaite de Kramer ?

- SABINE. Oui. Je –

- ANGELIKA. Dites-le tout à fait franchement. Le fait que je vive avec Kramer ne doit en aucun cas être un obstacle.

- SABINE. La collaboration avec Kramer se passe sans la moindre friction. [...]

- ANGELIKA. Vous êtes une force de pointe. Kramer dit que vous êtes efficace, fiable et innovante. C'est impressionnant. Vraiment impressionnant.

- SABINE. Oui. Et c'est pourquoi je ne comprends pas pourquoi – [...]

- ANGELIKA. Oui, je sais – naturellement. Un peu de patience. Un café ?

- SABINE. Non, merci –

- ANGELIKA. Vous ne buvez pas de café ?

¹ *Ibid.*, p. 81.

- SABINE. Non, merci –
- ANGELIKA. Vraiment pas ?
- SABINE. Non, merci.

Angelika remplit cependant deux tasses. Sabine ne touche pas à la sienne. [...]»¹

Un dernier fragment de l'échange, 1. 5., viendra préciser encore la collusion entre les enjeux professionnels et les enjeux privés, ainsi que les enjeux de l'entretien. Le début de cette séquence semble marquer un changement de ton, du moins du côté d'Angelika, qui retrouve en Sabine la jeune femme ambitieuse qu'elle fut un jour, avant de comprendre que c'est précisément pour cette raison qu'elles sont désormais des rivales que tout oppose :

« - ANGELIKA. Vous avez fait carrière ici. Et naturellement vous voulez encore monter. Je comprends bien.

Un temps.

J'étais comme ça. Vous me ressemblez. Non ?

- SABINE. Peut-être.
- ANGELIKA. Si. Certainement
- SABINE. Comme vous voulez.
- ANGELIKA. Nous pourrions être amies. Non. Nous ne pourrions pas.
- SABINE. Ah.
- ANGELIKA. Vous pourriez dans le meilleur des cas faire comme si. Parce que vous avez tout le temps en tête cette pyramide au sommet de laquelle vous pouvez être. »²

Et c'est précisément pour contrer cette rivale qu'Angelika vient de rejeter la candidature de Sabine à un poste :

« - ANGELIKA. Si je vous donne ce poste, je vous propulse en même temps à plus ou moins long terme à la tête du groupe, à l'équipe directoriale, car avec le savoir-faire que vous pouvez accumuler à Delhi, vous deviendrez pour nous à peu près irremplaçable.

- SABINE. Ca vaut pour quiconque à qui vous donnerez le poste. Ca n'a rien à voir avec ma personne. Comme je vois les choses, il n'y a que deux facteurs qui expliquent pourquoi vous ne me faites pas confiance : premièrement mon âge, deuxièmement mon sexe. Ne disiez-vous pas à l'instant que les mécanismes internes à l'entreprise, du temps du miracle économique, n'existent plus ?
- ANGELIKA. Oui, oui, certainement.

Un temps.

Mais qu'en est-il si ses propres collaborateurs se servent de ces mécanismes ? [...]

- SABINE. Je n'ai aucune idée de ce dont vous parlez. [...]
- ANGELIKA. Kramer m'a recommandé de vous envoyer à Delhi. [...]

¹ *Ibid.*, pp. 83-84.

² *Ibid.*, pp. 87-88.

- SABINE. Alors vous me donnerez quand même le poste.
- ANGELIKA. Non.
- SABINE. Ma qualification est hors de question. [...]
- ANGELIKA. Mais vous n'aurez pas le poste.
- SABINE. Pourquoi non ?
- ANGELIKA. Parce que Kramer vous a recommandée. [...]
- SABINE. Vous êtes avec Kramer. Qu'est-ce qui s'oppose à une recommandation de Kramer ?
- ANGELIKA *hésite*. Kramer.
- SABINE. Je veux ce poste. Vous n'avez personne qui y conviendrait mieux que moi.
- ANGELIKA. Qui dit ça ?
- SABINE. Je dis ça. Kramer le dit. Voyez mes justificatifs.
- ANGELIKA *rit*. J'ai cru que vous disiez : voyez mes préservatifs.
- SABINE. Quoi ?
- ANGELIKA. Rien. »¹

L'entretien ne cesse d'opposer les deux femmes, et la rivalité est tout autant affective que professionnelle. Pourtant il ne s'agit pas là d'une intrigue secondaire et anecdotique, bien au contraire, c'est tout l'enjeu de la pièce que d'intriquer sans cesse la sphère professionnelle et la sphère privée. D'une part parce que la rivalité sentimentale a de visibles répercussions dans la sphère professionnelle, mais surtout parce qu'il s'agit de montrer que la vie affective est contaminée par la logique de compétition permanente qui régit la vie de ces cadres. D'ailleurs le texte fait alterner les séquences que nous venons de décrire (1.1, 1.3 et 1.5) avec deux monologues des personnages, qui par leur composition même disent l'extrême proximité de leurs habitudes, mais, de manière plus fondamentale, celle de leurs conditions de cadres et de femmes actives soumises à une pression qu'elles ne relâchent jamais sur leur compétence comme sur leur apparence :

« 1.4. SABINE. Depuis deux ans je n'ai pas fait l'amour. Et j'ai vingt-huit ans. Je me lève tous les matins à six heures. Je prends une douche froide, après quoi je déjeune. Le plus souvent des fruits. En peignoir. [...] Puis je commence à m'habiller. Je ne remets jamais les vêtements de la veille. Jamais. Bien que mes affaires se ressemblent souvent. J'ai beaucoup d'affaires. [...] J'ai du mal à me décider pour ce que je dois mettre. C'est un problème. Je change plusieurs fois toute ma façon de m'habiller jusqu'à ce que je me sois imposé une décision. Ce n'est pas simple. C'est une vraie torture. [...] Quand j'en ai fini avec mon visage, je descends au garage souterrain par l'ascenseur. Il est maintenant huit heures. A mi-chemin je descends et et fais demi-tour. Je remonte. Parce que je me trouve affreuse. Je ne le supporte pas. [...] Finalement il est huit heures et demie passées, je vais être en retard. [...] J'arrive au bureau et j'ai le sentiment que personne ne me regarde. C'est bien. C'est terrible. [...] Je regarde les visages autour de la table et je me demande combien d'entre elles et combien de fois elles

¹ *Ibid.*, pp. 90-92.

ont baisé durant la nuit. Ou ce matin. Pendant que je prenais ma douche froide. [...] Toutes, je pense. Toutes, sauf moi. »¹

« 1.5. ANGELIKA. Mon mari ne couche plus avec moi. Kramer. J'ai X années. Je me lève tous les matins à six heures. Je prends une douche froide, après quoi je déjeune. Le plus souvent des fruits. Au comptoir de la cuisine. En peignoir. [...] Puis je commence à m'habiller et à me maquiller. Je ne remets jamais les vêtements de la veille. Jamais. Avant il me fallait beaucoup de temps pour savoir ce que j'allais mettre. [...] Aujourd'hui je fais plus souvent les boutiques. C'est vrai qu'au fond ça ne change rien au problème, mais ça aide. Du moins pour un temps. [...] Tous les deux mois je me débarrasse de deux sacs de vêtements. Dans les conteneurs de la Croix-Rouge. Dans ces sacs il y a souvent des affaires que je n'ai jamais mises. Des affaires dont je savais déjà en les achetant que je ne les porterais jamais. [...] Ce sont des dérapages. Des pertes de contrôle. Ce sont là des cas extrêmes. Mais on ne le sait qu'après. [...] J'arrive au bureau vers neuf heures, Kramer à mes côtés, c'est obligé. Tous me regardent. Personne ne me regarde dans les yeux mais tous me regardent. [...] Je me demande s'ils se demandent quand j'ai baisé pour la dernière fois. J'ai raconté ça une fois à Kramer. Il y a quelques années, quand les choses étaient encore autrement. »²

Certes quelques différences notables viennent distinguer leurs compulsions et leurs névroses, qui ont à voir avec le montant de leurs ressources, mais, comme Angelika le fait ensuite remarquer à Sabine : « nous nous ressemblons. Professionnellement au sommet, mais pour l'apparence tout ce qu'il y a de plus moyen. »³ La construction même de la dramaturgie sert donc à exprimer ce paradoxe qu'une condition identique suscite chez ces cadres non pas une prise de conscience de la nécessité d'une action collective ni une solidarité, mais au contraire une compétition accrue. Et, dans la mise en scène, la scénographie circulaire contribue à faire de la scène une arène et du monde de l'entreprise les jeux du cirque, tout en suggérant, par l'absence de coulisses, la disparition de la sphère privée qui entre en collusion permanente avec une vie professionnelle dévorante en temps et en énergie, quand elle n'est pas devenue tout simplement inexistante. *Push Up* décrit à la fois les méfaits de l'absence de conscience collective, et par là la responsabilité des cadres, victimes autant que complices d'une idéologie basée sur l'individualisme et la compétition, tout en suggérant à la fois la façon dont les techniques de management sont à l'origine de cette désagrégation du monde du travail. Il semble que ce point de l'argumentation constitue d'ailleurs le cœur d'un autre spectacle : *Sous la glace*.

¹ *Ibid.*, pp. 85-87.

² *Ibid.*, pp. 93-95.

³ *Ibid.*, p. 96.

Le spectateur de *Sous la glace*¹ est accueilli par deux jeunes comédiens vêtus d'un costume-concept qui les identifie immédiatement dans leur rôle de jeune cadre dynamique : un costume gris surmonté d'une capuche, qui synchrétise l'image classique du costume-cravate et celle du cadre du XXI^e siècle, décontracté et sportif, suggérant déjà que le spectacle va porter sur les transformations des cadres, du management et de l'entreprise aujourd'hui. Une fois le public installé, une voix faible se fait entendre, celle d'un homme d'une cinquantaine d'années, aussi terne que son costume est gris, immobile et ratatiné sur une chaise. Sa description de sa vie dans l'entreprise, faite d'indifférence ponctuée de vexations, ne semble adressée à personne, et, la voix monocorde, il regarde fixement devant lui. Par son jeu, l'enjeu se déplace d'emblée et force le spectateur à s'interroger sur ses propres réactions face à la souffrance d'autrui : bien que le vieux cadre décrive une situation objectivement choquante, le jeu semble fait pour que le spectateur ne parvienne pas à s'intéresser au sort de cet homme, et que la réaction qui prédomine en lui soit l'ennui. La mise en scène rejoue donc l'indifférence généralisée, et peut suggérer la part de responsabilité de l'ensemble de la collectivité, mais aussi, d'une certaine manière, celle de certaines victimes, dont la « faute » est double : l'absence d'organisation politique et leur manque d'habileté à manier les codes et donc à exister médiatiquement, en transformant leur souffrance en produit marketing vendable, rentable, et donc audible. L'entrée en piste des deux jeunes cadres vient contraster avec cette « ternitude », et le spectacle emprunte ensuite fortement à la satire, recourant à des procédés relativement proches de ceux utilisés dans *Top Dogs*. L'obsession pour la culture, pour les jeux de rôles et le théâtre donne lieu à des séquences comiques assez réussies – notamment quand le vieux cadre tente une série de roulades assez pachydermiques, avant d'interpréter le rôle du phoque dans la comédie musicale créée pour une fête de l'entreprise. Cette séquence et celle où le même vieux cadre, devenu consultant, récite un poème, suggèrent que la culture et le sport, censées apporter une respiration dans la vie des travailleurs, sont au contraire utilisés par les managers mais aussi par les cadres eux-mêmes comme de nouveaux instruments au service de la permanente compétition. L'un des deux cadres dynamiques porte un instant un discours de remise en question, certes timide, certes peu réfléchi, mais explicite, de cette idéologie de la course, faite de compétition et d'urgence, en comparant sa propre situation avec celle de ses parents, glissant maladroitement la revendication qu'« un autre monde est possible ».

Et c'est alors que *Sous la glace* prend une tournure singulière au sein de notre corpus de spectacles sur le monde du travail. L'autre jeune cadre dynamique reprend en effet

¹ *Sous la glace* (Falk Richter). Mise en scène d'Anne Monfort, Mains d'Oeuvre, Saint-Ouen, spectacle créé le 02 avril 2007.

l'expression selon laquelle « un autre monde est possible » comme amorce d'une tirade qui fonctionne comme la réplique au monologue précédent, et pose ainsi le second terme d'un débat qui porte sur rien moins qu'un choix de société. Et le personnage tient un discours révolutionnaire à l'envers, qui retourne non seulement le slogan altermondialiste mais aussi l'ensemble des valeurs et des principes républicains (le « bien commun », « les valeurs » de « la culture » et de « l'éducation », le « bien-être de l'économie nationale ») pour défendre la cause du libéralisme économique. Comme le management fait servir la culture à ce qui est sa négation même, le discours du jeune cadre dynamique retourne comme un gant le lexique républicain, et, parce que cette rhétorique, très proche de celle manipulée par l'une des fées dans un spectacle chronologiquement très proche, *Fées*¹, est aussi osée qu'inédite, elle laisse son contradicteur sans voix. Mais, si sur le plan de l'argumentation, c'est ce discours qui gagne dans le spectacle, ses conséquences désastreuses de même que son caractère mensonger sont dénoncés, en silence, mais de manière très efficace elle aussi : un petit enfant arrive sur scène, qui porte le même costume que celui des jeunes cadres dynamiques, et, bien que visiblement trop jeune pour ce rôle, il l'endosse à la perfection, suggérant à la fois le sort que réserve le libéralisme aux enfants des pays pauvres et l'obsession de la performance qui ruine l'enfance des gagnants de la mondialisation, qui se confrontent dès leurs jeunes années à la compétition et à l'obsession de la performance dans les Business schools, secteur en pleine explosion.

Sous la glace met en scène les difficultés à conceptualiser un discours critique de gauche et à penser une lutte politique efficace, tout en insistant sur leur impérieuse nécessité, par la description de l'hégémonie non seulement du système mais de l'idéologie libérale, et des ravages qu'ils occasionnent. Et ce sont cette idéologie, ce système et leurs conséquences désastreuses pour l'ensemble des travailleurs, que les représentations du monde du travail visent à mettre en accusation, mais c'est tout autant la responsabilité des travailleurs dans l'évolution de cette situation que l'ensemble des spectacles de lutte politique consacrés aux mutations récentes du monde du travail et du capitalisme que nous venons d'analyser pointent. C'est la complicité idéologique passive, voire active, des cadres, autrement dit leur accord avec l'esprit de ce capitalisme qui les aliène, que *Sous la glace*, *Top Dogs* et *Push Up* mettent en scène, tout comme *Flexible*, *hop, hop* et plus encore *L'Usine* pointent l'absence de prise de conscience et de mobilisation collective des ouvriers. Et, si les spectacles exonèrent les ouvriers, notamment parce qu'ils sont encore et toujours les exploités de ce capitalisme et parce qu'ils luttent pour certains (*Mords la main qui te nourrit*, *La Femme jetable*, *501 Blues*, *Ils nous ont enlevé le h*, *A la sueur de mon front*), le statut des cadres est présenté dans son

¹ Voir supra, Partie I, chapitre 4, 1, c.

ambivalence réelle, à la fois complices voire agents du capitalisme, et victimes. Si l'ensemble des spectacles thématise un échec de la perspective révolutionnaire anticapitaliste, ceux consacrés aux cadres laissent cependant toujours un certain espoir : puisque les cadres ne tirent désormais plus profit de ce système dont ils étaient les relais très efficaces jusqu'alors, ils sont susceptibles de devenir les acteurs de sa remise en question. Et, si cette conversion n'est (encore) jamais mise en scène dans les spectacles, il semble que le projet des artistes soit d'œuvrer à la rendre possible dans le réel. Et il est intéressant de constater que plusieurs des spectacles consacrés au monde du travail opposent au capitalisme non seulement le modèle révolutionnaire, mais également les principes républicains – ce qui tend à rapprocher ces spectacles du théâtre politique œcuménique, à ceci près que la définition du politique comme vivre ensemble au sein de la communauté civique se combine à une définition fondée sur l'existence de clivages sociaux constituant des groupes antagonistes. Et c'est cette seconde acception du politique qui vient fonder la critique du décalage entre les principes républicains et leur réalité. Il est une autre question qui génère des spectacles combinant ainsi ces deux définitions du politique et qui se focalisent plus directement encore sur une critique du décalage entre les principes républicains et le fonctionnement réel de la société française, se centrant cette fois moins sur la sphère économique que sur la sphère politique, ce sont les spectacles consacrés à l'immigration et à la colonisation.

5. Mise en question des manquements de la France à sa noble devise liberté égalité fraternité : La représentation de l'immigration et de la colonisation dans les spectacles de lutte politique.¹

Nous avons vu dans notre seconde partie que, depuis la fin du XIX^e siècle, la lignée la plus reconnue en France de « théâtre populaire » a pu se fixer pour mission de rassembler l'ensemble de la communauté nationale, méritant en ce cas l'appellation de théâtre populaire national ou théâtre républicain.² Toute la grandeur de ce modèle tient au fait qu'il entend reléguer les différences dans la sphère privée pour ne faire exister dans la sphère publique que des citoyens libre et égaux en droits. Mais sa grandeur fait également la misère du modèle républicain, qui pose sa devise comme un principe abstrait et peut contribuer, à force

¹ Pour l'essentiel, cette section du chapitre 2 a fait l'objet d'une publication sous le titre « Théâtre populaire, immigration et identité nationale », in Bernard Faivre (sous la direction de), *Théâtre populaire, actualité d'une utopie, Etudes Théâtrales*, à paraître en 2008.

² Voir supra, Partie II, chapitre 1, 2, a, b, c, d.

de l'occulter, à entériner le décalage avec une situation réelle faite d'inégalités entre les individus – et cet effet pervers a été pointé de longue date par les théoriciens marxistes comme par les chantres du théâtre populaire entendu comme théâtre de lutte politique. Or il est une catégorie d'individus qui nous semble aujourd'hui se situer à l'intersection des problématiques soulevées par ces deux définitions du peuple et conséquemment par les deux lignées de théâtre populaire : la population française d'origine africaine, et nous allons voir que le théâtre de lutte politique entend sur cette question encore prendre part au débat politique en prenant parti pour un camp, opposé à un autre. Beaucoup d'immigrés d'Afrique appartiennent aux classes populaires et font donc partie du peuple défini en termes de classe sociale – en termes d'appartenance objective aux classes mais aussi en termes de conscience de classe. D'un autre côté, l'intégration réelle à la communauté nationale des citoyens immigrés questionne la réalité de l'application des principes républicains, et cette dernière question est à entendre en un double sens. Il y a d'une part, chez la plupart des personnes immigrées, le sentiment d'une double appartenance et parfois d'un écartèlement entre le pays et la culture d'origine (celui de son enfance ou de ses parents), et le pays et la culture du pays d'arrivée, qui excède la simple question binaire de la naturalisation et de l'appartenance civique. Et d'autre part, il y a, de la part du pays d'accueil (de ses habitants et de ses représentants politiques) la question du statut accordé aux différences culturelles et culturelles, et de la tolérance de modèles différents, voire incompatibles avec le modèle dudit pays. La tradition laïque et républicaine française d'intégration s'est vu reprocher de forcer l'assimilation, et c'est particulièrement autour de la population d'origine maghrébine que s'est focalisé le débat, ce qui s'explique par l'histoire coloniale de la France, particulièrement avec l'Algérie.¹

Mais au-delà de cette explication historique, le débat se cristallise aujourd'hui dans un contexte politique particulier. L'on assiste, depuis les années 1990, au développement d'une appréhension des problèmes sociaux en termes ethniques d'après le modèle multiculturel anglo-saxon. Les communautés fondées sur des appartenances identitaires (ethniques, religieuses, culturelles) tendent de fait à prendre le pas sur l'appartenance civique, tant dans la formulation des questions par les gouvernants que dans leur représentation médiatique, et dans l'opinion publique. Les débats autour du port du foulard, puis la réévaluation des notions de discrimination positive, de parité, l'attention croissante portée aux notions de « multiculturalisme » et de « communautés » sont à interpréter comme autant de signes de cette évolution. Et le président de la République élu en 2007 incarne à plusieurs égards ce

¹ Benjamin Stora, *La Guerre des mémoires : la France face à son passé colonial*, Paris, L'Aube, 2007.

tournant ¹ : en tant que Ministre de l'Intérieur et président de l'UMP, N. Sarkozy fut l'un des premiers hommes politiques à valoriser publiquement la notion de discrimination positive, à prôner un assouplissement de la notion de laïcité, de même qu'il contribua à donner un poids inédit à l'UOIF, proche des Frères Musulmans, au sein du Conseil Français du Culte Musulman. ² Il est par ailleurs le créateur du Ministère de l'immigration et de l'identité nationale qui en mai 2007 a suscité une violente polémique que n'a pas suffi à apaiser l'ajout du troisième terme de co-développement. Pour ses détracteurs, l'existence de ce Ministère dépossède le peuple français de la création de sa propre identité, mais en outre sa dénomination suggère qu'existe un lien spécifique mais aussi problématique entre les populations immigrées et l'identité de la France. Et l'idée implicite que les immigrés pourraient mettre en péril l'identité nationale suppose qu'il y aurait une identité nationale préexistante, dans laquelle les nouveaux arrivants devraient se couler en reniant leur culture d'origine, dans un processus d'acculturation radical. C'est cette conception de l'identité nationale qui pose problème à certains, non seulement en ce qu'elle tend à considérer les immigrés comme des citoyens sous condition, mais également parce que certains historiens y voient une lecture erronée de la façon dont s'est historiquement construite l'identité de la France moderne et contemporaine ³, le modèle de l'intégration laissant une place au métissage culturel au fil des vagues d'immigration successives.

Nous avons vu que la cité du théâtre de rassemblement de la communauté théâtrale et politique se fixe pour mission de rassembler la communauté civique nationale ⁴ et de lutter contre l'évolution du modèle républicain français vers le modèle anglo-saxon, et particulièrement contre le développement de logiques communautaristes contradictoires avec une définition du politique comme vivre ensemble, comme en témoigne l'exemple des Passerelles du Théâtre du Grabuge. ⁵ D'autres artistes de théâtre entendent prendre part au débat de manière différente, et traitent leur questionnement des relations entre la France et ses anciennes colonies et les immigrés issus de ces colonies comme un exemple du décalage entre le modèle républicain et sa réalité. Ces artistes ont pour point commun de tous être à la fois juges et parties dans ce débat puisqu'ils sont tous soit africains (Fellag, Dorcy Rugamba) soit français d'origine africaine (Nasser Djemaï, Mohammed Guellati, Rachida Khalil, Mohammed Rouabhi), et tous entendent contribuer à leur manière à ce débat majeur du début

¹ Voir Karim Bourtel, « Grandes manœuvres politiques autour des Franco-Maghrébins », *Le Monde Diplomatique*, octobre 2003

² Xavier Ternisien, « Avec la crise des otages et la rentrée, le Conseil Français du Culte Musulman a assis sa légitimité », *Le Monde*, 04 septembre 2004.

³ Pierre Nora, propos recueillis par Sophie Gherardi, « Le nationalisme nous a caché la nation », *Le Monde*, 18 mars 2007.

⁴ Voir supra, Partie III.

⁵ Voir supra, Partie 3, chapitre 2, 3, c.

du XXI^e siècle. Les spectacles dont il va être question ici ont en commun, outre l'origine de leur auteur, d'interroger la condition « frarabe » – pour reprendre le mot-valise créé par Smaïn dans son dernier spectacle ¹ – et/ou la Francafrique, les relations entre la France et ses anciennes colonies. Pour ce faire, *La Vie rêvée de Fatna* ², *Le Dernier Chameau* ³, *Une étoile pour Noël* ⁴ et *Vive la France !* ⁵, *Y en a plus bon* et *Bloody Niggers* recourent à des procédés esthétiques privilégiés, le one-man(/woman)-show (*La Vie rêvée de Fatna*, *Le Dernier Chameau*, *Une étoile pour Noël*) et, dans une moindre mesure, le théâtre documentaire (*Vive la France !*, *Y en a plus bon* et *Bloody Niggers*), l'un comme l'autre hérités de l'histoire du théâtre populaire. Nous avons vu que le théâtre documentaire a été une arme utilisée de longue date par les artistes soucieux de faire de leur théâtre un instrument de combat politique au service de la cause du peuple, notamment parce que sa dimension didactique permet d'éduquer le spectateur non seulement en l'informant mais en le contre-informant, c'est-à-dire en lui apprenant à se forger un esprit critique, à mettre à distance les informations qui lui sont données en les articulant à un cadre herméneutique global et cohérent. Le comique constitue quant à lui une arme que les deux lignées ont empruntée, parce qu'elle permet de conquérir un public non habitué des salles de spectacle, de rassembler les spectateurs par le rire tout en transmettant au travers d'anecdotes singulières une réflexion sur des questions théoriques aussi profondes que complexes, comme celle des relations entre la France et ses anciennes colonies. Et le one-man show mérite aujourd'hui l'appellation de théâtre populaire dans un premier sens évident, et « populaire » signifie d'abord et avant tout que ces spectacles touchent le grand public, bien au-delà des 16% de spectateurs de théâtre. L'on peut considérer que le one-man-show réalise pour partie l'idéal fondateur des deux lignées du théâtre populaire, à ceci près que ni les artistes ni les spectateurs concernés n'identifient nécessairement cette forme à du théâtre. Les one-man shows et le one-woman show qui vont nous intéresser ressortissent donc au théâtre populaire en un sens beaucoup plus précis et, parce qu'ils abordent spécifiquement les questions liées à l'immigration et à la colonisation, paraissent à la croisée des ambitions propres aux deux lignées historiques du théâtre populaire.

¹ Macha Séry, « Smaïn. Retour gagnant », *Le Monde*, 16 juin 2007.

² *La vie rêvée de Fatna*. Texte de Guy Bedos et Rachida Khalil. Interprétation de Rachida Khalil. Mise en scène de Hélène Darche. Spectacle créé au Théâtre Jean Vilar de Suresnes du 05 au 21 novembre 2004.

³ *Le dernier chameau*. Texte, mise en scène et interprétation de Fellag. Spectacle créé du 03 mars au 30 avril 2004 à la MC93 de Bobigny.

⁴ *Une étoile pour Noël ou l'ignominie de la bonté*. Compagnie Repères. Texte et interprétation de Nasser Djemaï. Mise en scène de Natacha Diet. Spectacle créé à la Maison des Métallos à Paris le 14 janvier 2005.

⁵ *Vive la France !* Spectacle écrit et mis en scène par Mohammed Rouabhi. Compagnie Les Acharnés. Spectacle créé à La Ferme du Buisson dans le cadre du festival Labomatic les 30 et 31 mars 2007.

a. Diviser ou rassembler ? Le comique, arme du « combat pacifique » de Fellag.

Dans *Le Dernier Chameau*, Fellag exploite à merveille la double potentialité du rire, qui permet à la fois d'unir la salle par une émotion fédératrice, tout en exhibant voire exacerbant certaines divisions au sein du public. D'emblée, le spectacle travaille à fédérer la salle et à susciter des émotions rassembleuses, par le biais des chants kabyles, bientôt accompagnés par les applaudissements rythmés du public, puis par la première réplique, qui rassemble à la fois parce qu'elle joue sur la nostalgie qu'inspire à chacun l'évocation de souvenirs d'enfance, et parce que le souvenir en question est pour Fellag l'occasion d'une première plaisanterie :

« Dans les années soixante, à Tizi Ouzou, comme dans tout le reste de l'Algérie, c'est au cinéma que nous faisons notre apprentissage de la vie. [...] Mais quelquefois, certaines situations nous posaient des problèmes insolubles. Nous allions souvent voir des films d'horreur, très en vogue [...] On rentrait chez nos parents [...] paniqués à l'idée de voir soudain apparaître les buveurs de sang. On savait bien qu'il suffisait de leur montrer une gousse d'ail et une croix pour les faire fuir. Mais chez nous, la croix, cela ne marche pas. Le vampire ne nous aurait pas crus. Que faire ? Les combattre avec la main de Fatma ? Tiens, cinq dans tes yeux, *ya wahed el vampire* ! Ou alors leur réciter un verset radical capable de les terrasser sur place : *Aâudou billah min chitane radjim* !... Notre *vade retro satanas*. Mais cela n'aurait eu aucun effet. Dracula ne comprend pas l'arabe. »¹

Cette anecdote fait rire l'ensemble des spectateurs, mais pas de la même façon, ni pour les mêmes raisons. Dès le début de son texte/spectacle, Fellag l'auteur oppose donc deux catégories dont l'une est explicite et l'autre induite par différence, sur plusieurs plans : en termes linguistique – ceux qui parlent arabe et ceux qui parlent français – en termes culturels – les chrétiens et les musulmans – et en termes énonciatifs – le « nous » explicite renvoie à un « vous » implicite. Le temps de la réception du texte écrit étant individuel, le lecteur se trouve dans l'une ou l'autre catégorie, ou plus exactement s'il ne parle pas l'arabe il se trouve exclu de fait de la compréhension d'une partie du texte. Mais dans l'espace-temps de la représentation, l'opposition intratextuelle établit une frontière infranchissable entre deux catégories de spectateurs, ceux qui rient aux plaisanteries en arabe, et ceux qui ne les comprennent pas. L'effet d'exclusion se trouve de plus accentué par le fait que Fellag est non seulement le metteur en scène mais l'interprète du spectacle, et que la connivence s'installe donc entre lui et une partie des spectateurs.² Les réactions très spontanées et exubérantes de ce public plus juvénile et coloré qu'à l'ordinaire, qui tranchent avec l'habituelle réserve des

¹ Fellag, *Le Dernier chameau et autres histoires*, Paris, J.-C. Lattès, 2005, pp. 115-116.

² Nous nous basons ici sur notre propre expérience de spectatrice lors de la représentation du spectacle au Théâtre des Sources de Fontenay-aux-Roses le 17 mars 2006.

spectateurs du théâtre public, témoignent d'ailleurs que le spectacle de Fellag mérite également le qualificatif de « populaire » sur la base de l'élargissement de la composition sociologique de son public, venu pour voir Fellag et non pour voir un spectacle de théâtre ni pour aller au théâtre. Tout au long du spectacle, l'auteur-metteur-en-scène-interprète va insister sur les clivages identitaires et sociaux qui séparent « Français » et « Arabes », le prisme comique du regard de l'enfant qu'il a été se combinant à l'acuité politique de l'homme qu'il est devenu. C'est ainsi qu'il interprète rétrospectivement avec philosophie la répartition des rôles des cow-boys et des indiens, des gendarmes et des voleurs, entre « les Algériens algériens »¹ et « les Français algériens »² :

« Quand nous jouions aux cow-boys et aux Indiens, les Arabes faisaient toujours les indiens. Comme si c'était dans la nature des choses. Les Européens, plus aisés et moins nombreux, possédaient la panoplie complète achetée par leurs parents : chapeau, ceinture, pistolets... »³ « Les voleurs c'est toujours nous, c'est normal nous on peut rien nous piquer, on a que des slips. »⁴

A travers l'anecdote amusante est évoquée la situation de ségrégation sociale, qui redouble la ségrégation administrative et linguistique puisque « jusqu'à l'indépendance, les Européens se considéraient comme les seuls véritables habitants du pays »⁵ tandis que les Algériens algériens oscillaient entre de multiples statuts, puisqu'ils étaient « au plan administratif [...] des Indigènes »⁶, « au plan géographique des autochtones »⁷, « au plan racial des Arabes »⁸, « des musulmans au plan religieux, et des melons au plan botanique. »⁹ Et le groupe d'enfants qui avait perdu la partie devait toujours « crier Vive l'Algérie Française ! ou Vive l'Algérie algérienne ! selon le cas, ce qui était considéré comme l'humiliation suprême. »¹⁰ L'histoire individuelle de l'enfant Fellag sert ainsi régulièrement d'exemple illustrant l'histoire de l'Algérie, et particulièrement l'histoire des rapports entre les pieds-noirs et les algériens, entre la France et l'Algérie, et à travers eux la difficile question de l'identité algérienne et des conséquences actuelles de la colonisation passée, et deux autres séquences illustrent ainsi des moments différents de cette longue et douloureuse histoire. La première met en relation les débuts de la colonisation avec le début de la guerre d'Algérie, une fois encore au travers du regard poétique de l'enfant :

¹ Fellag, *op. cit.*, p. 153.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 154.

⁴ Fellag, version du spectacle. Source : Fellag, *Le Dernier Chameau*, spectacle enregistré le 04 juillet 2005 au Théâtre des Bouffes du Nord, Astérios Productions/Films Ingénus, 2005.

⁵ Fellag, *op. cit.*, p. 153.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 158.

« Dans ma petite tête d'enfant, les Français étaient une entité abstraite, et j'étais très impatient de les voir arriver, afin de découvrir comment ils étaient faits. [...] Une légende, qui courait depuis la nuit des temps, disait qu'ils étaient d'une grande beauté. [...] Mais, en même temps, dans l'imaginaire transmis par ma grand-mère, ma mère et mes tantes, ils n'étaient pas tout à fait humains. Ainsi, quand je refusais d'aller au lit, ma mère n'évoquait-elle pas le loup, mais disait d'une voix menaçante : Va te coucher tout de suite, sinon *Bitchouch* va te manger tout cru ! Dans les cinq secondes qui suivaient, je dormais à poings fermés, de peur de me faire dévorer par cet ogre [...]. *Bitchouch* était la transcription phonétique kabyle de Bugeaud, l'un des fameux généraux qui avaient "pacifié l'Algérie" comme on dit chez vous, et auquel les autochtones prêtaient un caractère sanguinaire et monstrueux. Est-ce que les militaires français, malgré leur grande beauté, seraient aussi terribles que leur auguste prédécesseur ? »¹

L'opposition entre « vous » et « nous » réapparaît au travers de l'interprétation duelle de l'histoire de la colonisation, et là encore c'est le comique qui permet d'aborder cette histoire avec autant de précision que de distance, comme l'indique la pirouette qui clôt la séquence et qui joue à exacerber les arguties argumentatives nécessaires pour justifier des dénominations et catégorisations présentées comme purement arbitraires et établies en dépit du bon sens : « Plus ils se rapprochaient, plus nous étions stupéfaits ! [...] Seul le type qui marchait en tête [...] était blanc : lui ce devait être un Algérien comme nous. [...] Les gamins du village couraient partout en hurlant l'incroyable nouvelle : [...] Les Français sont noirs et musulmans ! J'appris plus tard que c'était un bataillon de tirailleurs sénégalais. »² La seconde séquence qu'il nous paraît important de souligner met en scène un autre grand personnage historique de l'histoire coloniale, rebaptisé par le narrateur « Ginéran Digoule », apparition aussi gigantesque qu'incongrue dans la cour de « l'école Jeanmnaire »³, où se trouve le petit Mohammed, hésitant quant au sort qu'il doit réserver à un bouquet de mimosas que lui a confié l'institutrice sans qu'il sache pourquoi, puisqu'il ne comprend pas un traître mot de français. Ce bouquet est en fait destiné à accueillir le Président de la République Française, et une fois encore le regard déformant de l'enfant permet de mettre à distance certaines images d'Epinal de la colonisation : Le drapeau tricolore devient un « drapeau multicolore » porté par « un gros monsieur » et le Général De Gaulle « le plus grand homme que [Fellag] ai[t] vu de [sa] vie » : « Chaque fois qu'il disait les mots L'Algééerrrie, la Frannnnnce, ça faisait vibrer le hauts parleurs, trembler nos rotules et applaudir la foule. [...] Il s'est penché vers moi, il était tellement grand il a mis trois minutes pour arriver [...] Un homme fit signe à l'orchestre de jouer, tout le monde se mit à chanter et nous aussi. »⁴ A ce moment là, le spectateur entend la Marseillaise monter de hauts-parleurs situés sur les côtés de la scène, qui

¹ *Ibid.*, pp. 137-138.

² *Ibid.*, pp. 140-141.

³ *Ibid.*, p. 145.

⁴ Cette séquence ne figure pas dans la version publiée du texte, mais uniquement dans la version enregistrée du spectacle.

font écho dans le présent de l'espace-temps de la représentation à ceux évoqués dans le récit d'enfance. Passé et présent se mêlent alors, ce qui vient donner toute sa force politique à la fin de la scène : alors que Fellag reprend dans un premier temps le chant national français tout en imitant la raideur du pas militaire, il s'interrompt tout à coup et, comme s'il changeait le bouton d'une station de radio, entonne un chant kabyle, qui fait écho à la musique d'Idir que diffusaient les hauts-parleurs au début du spectacle, témoignant par là de la permanence de son refus de renier son histoire et sa culture algérienne.

Parce qu'il suit peu ou prou la chronologie historique, le propos du spectacle va cependant évoluer, et le texte comme la représentation se construisent précisément autour de l'évolution des clivages, qui restent déterminés en termes de rapports d'inclusion et d'exclusion mais dont les lignes se déplacent. Tout d'abord, le spectateur ne parlant pas l'arabe ne se trouve évidemment pas uniquement en situation d'exclu, à la fois parce que le plus souvent le texte est en français et fait rire tout le monde ensemble, mais aussi du fait du processus d'« identification problématique » bien décrit par Jacques Rancière ¹. Le spectateur uniquement francophone peut se sentir fortement exclu mais en même temps mettre à distance cette sensation, et comprendre le sens de la démarche de Fellag, être donc à la fois solitaire et solidaire, et peut-être même solidaire parce que sa solitude temporaire lui fait expérimenter momentanément – et uniquement en tant que spectateur, non de manière continue dans sa vie quotidienne – la solitude et le sentiment d'exclusion réels et durables de certains immigrés en France – sentiment que Fellag décrit précisément à la fin de la pièce. Fellag, devenu adolescent, tombe amoureux de « Jeannette, la fille de [son] voisin pied-noir. » ² Et son sentiment le pousse à envisager l'Indépendance, le 05 juillet 1962, comme une déchirure, une séparation, puisque « malgré tout ce qui nous opposait depuis des mois, Jeannette ne comprenait pas pourquoi ils devaient soudain s'en aller vers nulle part. Moi non plus. » ³ D'ailleurs, le récit de Fellag fait quasiment l'impasse sur l'évolution de l'Algérie après l'Indépendance, suggérant la désillusion par l'ellipse narrative : « Trente ans plus tard, comme des milliers d'autres, j'ai fait ma valise et je me suis retrouvé en France. Je voulais repartir de zéro et reconstruire ma vie sur de nouvelles bases. » ⁴ L'arrivée en France est symbolisée par les retrouvailles, « aux ASSEDIC » ⁵, « par hasard » ⁶, avec Jeannette. En quelques mots sont brossés le tableau de la situation sociale des immigrés en France, mais aussi celui des relations fraternelles conflictuelles qu'entretiennent les pieds-noirs et les

¹ Voir supra, Partie II, chapitre 1, 3, b et c.

² *Ibid.*, p. 157.

³ *Ibid.*, p. 163.

⁴ *Ibid.*, p. 168.

⁵ *Ibid.*, p. 169.

⁶ *Idem.*

Algériens. Quand Jeannette, d'abord méfiante face à cet Arabe, reconnaît enfin Mohammed, elle fond en larmes. Et Fellag de commenter : « On est comme ça, nous. Chaque fois que l'occasion se présente, on lâche les vannes. »¹ Désormais, le « nous » rassemble les Algériens/Arabes et les pieds-noirs pourtant devenus français, précisément peut-être parce que la séparation officielle a permis de révéler les innombrables porosités culturelles et identitaires entre ces deux groupes. Et l'ultime réplique de la pièce résume toute l'ambivalence de l'amour individuel entre deux individus, mais aussi et surtout celle de la relation entre Algériens et pieds-noirs, Mohammed Fellag mentant à Jeannette sur la raison de sa venue en France et sur l'état réel de l'Algérie actuelle autant par habitude de vouloir impressionner son ancienne dulcinée que par sentiment d'échec et de honte :

« Entre nous, maintenant, c'est la famille ! [...] Faudrait que tchu ailles en Algérie un jour, toi ! C'est ton pays quand même, tchu es née là-bas, non ? [...] Alors ! Pas tout de suite, hein ! Tchu attends encore un peu, et quand tchu vas y aller, tchu verras de tes propres yeux comment que le pays s'est développé ay ay ay ! On a touuut maintenant hamdoullah ! Et... surtouuut, tchu sais Jeannette, là-bas, on produit beaucoup, beaucoup... d'espoir ! »

Pour Fellag, la situation est donc tragique mais pas désespérée, et la boutade peut être interprétée comme une marque de dérision, pour dire que l'Algérie ne produit rien de tangible et que son économie est en berne, mais elle semble plutôt la conclusion d'un spectacle fondé dans son contenu comme dans sa démarche même de création sur une posture optimiste. Et la volonté de conclure le spectacle, aussi sombre que soit la situation qu'il aborde, sur une note d'espoir, n'est pas uniquement présente chez Fellag. *La Vie rêvée de Fatna* s'achève ainsi par la répétition de la phrase : « C'est possible ! C'est possible ! C'est possible ! »² et nous allons voir que l'ensemble du spectacle jongle non seulement avec les temps mais aussi avec les modes narratifs, ce qui permet de décrire crûment une situation dont l'horizon semble bouché tout en ouvrant le champ des possibles.

¹ *Ibid.*, p. 170.

² Pour cette citation comme pour les suivantes, nous retranscrivons le texte du spectacle tel qu'il a été filmé en octobre 2005 par Selim Isker, au Théâtre Jean Vilar de Suresnes. *La Vie rêvée de Fatna*, Warner Vision France, 2006.

b. La Vie rêvée de Fatna : critique réciproque du racisme ordinaire et de la condition des femmes dans la culture musulmane.

Dans *La Vie rêvée de Fatna*, Rachida Khalil s'attache plus précisément à la question de l'immigration et partant de l'intégration des immigrés en France, et avec la seule arme du rire elle aussi, elle s'attaque aux clichés véhiculés par les représentations de l'immigration – le sketch « Aïcha et Mouloud » ironise ainsi sur le fait que les actrices arabes ne se voient jamais proposer d'autres rôles que celui de « la jeune femme arabe et courageuse » tandis que les personnages arabes masculins, pères ou frères, sont souvent ceux d'intégristes, de même qu'est pointée la sur-représentation médiatique des individus conformes par leur manière de parler comme de s'habiller aux clichés déjà existants sur la jeunesse immigrée. Rachida Khalil n'hésite pas à jouer d'un humour très noir pour débusquer les contradictions des sociétés dites démocratiques et la condition des pauvres, et parmi eux des immigrés. Dès le début du spectacle, elle verbalise en les caricaturant jusqu'à les rendre comiques les inégalités sociales mais aussi celles dont les conséquences sont sociales : « dans cette salle, ça sent le pauvre. Mais bon c'est pas grave, parce que moi j'suis riche », ou encore « ça sent la graisse, comme quoi on peut être pauvre et gros, parce que dans certains pays sous-développés ils pensent le contraire », avant de préciser sa cible, par cette réplique en forme de slogan : « y a pas que le loto dans la vie, y a les visas aussi ». Et l'actrice de faire son coming-out :

« En plus d'être actrice, je suis ... Vu le climat actuel il est peut être préférable que je... Me casse... Non. Bon. Courage... (*elle chuchote*) Je suis Arabe. (*Un peu plus fort*) Je suis Arabe. (*Elle clame*) Je suis Arabe. [...] Et non pas une beurette. [...] Et encore moins une maghrébine. "Vous êtes maghrébine ? Comme c'est charmant... Je connais quelques maghrébins. Mais de loin..." Je suis marocaine. C'est beau le Maroc. [...] Ah, le Maroc... Le Maroc... Pays de... Pays de communication et de liberté... Enfin surtout pour les marocains d'en haut... Et les touristes... Les autres, y peuvent crever. [...] Vous vous demandez certainement si j'ai de la famille au Maroc ? Alors, que je vous explique : Le Maroc tout entier, c'est ma famille. Enfin, j'ai surtout une tante, Fatna. »

Ce sont les trajets parallèles de ces deux femmes qui ont le même âge, sont de la même famille, mais vivent dans deux mondes totalement différents que va suivre le spectacle : celui de Fatna, femme marocaine qui, après avoir passé sa vie de fille, de jeune femme et une partie de sa vie de femme mariée au Maroc, et après une erreur d'aiguillage qui la conduit provisoirement à Nazareth, arrive enfin sur la terre promise à trente ans, et s'émerveille à la simple évocation de « Menthe la jolie » et du « pays di droits di l'oum » ; et celui de sa nièce Karima, fille d'un travailleur immigré venue en France dès l'enfance et dont le premier

souvenir, « en primaire [à] seize ans », est celui du « perron de [s]on école [où il] y avait écrit : liberté, égalité, fraternité. » La narratrice se souvient alors s'être dit « merde, j'ai débarqué dans un pays communiste... » avant d'enchaîner sans transition : « Merde, ça recommence, à chaque fois que je m'imagine en train de bouffer du caviar je deviens un modèle d'intégration réussie. Honte sur moi, mes ancêtres doivent se retourner dans leur tombe, alors que je suis très fière de mes racines, et si ça s'trouve j'aurais été très heureuse dans mon village, j'aurais été mariée entre cinq et seize ans... » Plus encore que la politique d'intégration de la France, Rachida Khalil prend donc pour cible, et de manière beaucoup plus frontale que Fellag, certains aspects de la culture maghrébine et particulièrement la condition qui est réservée aux femmes. La virulence du ton du spectacle peut s'expliquer par le fait que la co-conceptrice et interprète du spectacle est une femme d'origine marocaine, ce qui tend à confirmer que ce théâtre peut être qualifié de populaire en ce qu'il est fait par les personnes concernées – et cette interprétation est encore corroborée par le fait que Rachida Khalil interprète tous les personnages de la pièce, respectueuse en cela des codes du one-man-show, et plus précisément encore du one-woman-show centré sur la condition des femmes maghrébines immigrées, puisque les personnages principaux sont tous des femmes – Fatna, Karima, mais aussi la voisine Sophie, qui n'est pas en reste de propos racistes sur les portugais travailleurs et poilus, mais dont Karima est la meilleure confidente, et qui se montre néanmoins solidaire de sa nouvelle voisine Fatna, cette « primeur-arrivante qui sent encore les épices ». Mais la critique de la condition des femmes témoigne en outre d'une certaine intégration des valeurs républicaines, et le spectacle peut s'interpréter comme la preuve en actes de la réussite du modèle d'intégration à la française, qui permet de mettre à distance une norme culturelle inégalitaire par la référence aux principes fondateurs du pays d'accueil, et cette subtile dialectique se retrouve autant dans le choix des thématiques que dans le jeu sur les références à l'histoire théâtrale.

En témoigne le sketch où Fatna, interrogée par la police au sujet de Karima, accusée d'avoir pris en otage le producteur de son film, prend la défense de sa nièce, qui refuse de se laisser enfermer dans une vie de femme d'intérieur, soumise et quasi domestique. Pour figurer le fait que le témoignage de Fatna est enregistré, Rachida Khalil est assise face au public et le prend de ce fait à témoin, mais cette relation frontale est sans cesse perturbée par le fait que le mari, présence muette située hors de scène et qui n'existe que par la bouche de Fatna, fonctionne comme une pure instance de censure, qui surveille la tenue comme les paroles de sa femme et, quand ses dernières sont jugés non conformes, la sanctionne. Rachida Khalil sort alors de scène, et à chaque fois, l'on entend un coup. Puis la tante revient sur scène et revient sur son témoignage, transformant l'éloge de sa nièce en critique, comme

si elle n'était plus que le porte-voix de son mari. Par la structure répétitive et la symbolisation du geste par un bruitage, cette scène peut s'interpréter comme une scène de bastonnade typique des comédies. Mais la triangulation spatiale entre la tante, son mari et le public rejoue également la situation de certaines femmes immigrées, suffisamment en contact avec la société française pour en connaître et en apprécier les valeurs, mais insuffisamment autonomes pour pouvoir imposer cette loi au sein de leur foyer ou pour s'émanciper de ceux qui pensent que « la femme il a jamais été l'égal de l'homme, ci di couneries tout ça » et qu'elle « est d'abord soumise à son père, et puis après à son mari et puis après elle fait des enfants et puis après elle leur enseigne les valeurs traditionnelles qui n'ont pas bougé depuis.... [...] Et après elle a une vie pleine de bonheur... C'est ça la vérité... » La vraie pensée de Fatna se peut se glisser que dans les interstices de l'intonation de cette parole bétonnée, avant qu'elle ne décide enfin de se révolter contre ce mari qui la cloître physiquement et intellectuellement. Comme si le comportement de sa nièce l'influçait enfin, elle répond aux cris de son mari par un laconique mais explosif : « Eh bien puisque c'est comme ça, je sors. » Le sketch met en outre en scène le point de vue du spectateur, qui ne connaît en général que de manière indirecte et donc souvent faussée le quotidien de ces femmes, et la figure du mari permet de mettre en lumière le fossé idéologique croissant entre l'Occident et certains musulmans, quand sa femme traduit et résume sa pensée en opposant de manière caricaturale les deux camps : d'un côté, « vous, les Occi.. les Oxo... Vous les Américains » de l'autre, « nous les musulmans » qui « ne sommes pas des capitalistes ». Et là encore le comique permet des raccourcis aussi drôles que violents et signifiants, comme ce choix des prénoms de ses enfants : « Saddam, Oussama et Zarchaoui » – ce procédé est également utilisé dans le sketch suivant, « défilé haute couture » pour femmes musulmanes, dans lequel d'élégants Tchadors remplacent les habituelles tenues décolletées, même si le défilé sacrifie à la tradition et s'achève par le « Tchador de la mariée », « en mousseline encore immaculée de pureté, conçu spécialement au centre avec une large fente pour recevoir la trace indéniable de votre passage à l'âge adulte. » A ce défilé stylisé, pimpant et en musique, succède une courte scène muette, presque dans la pénombre, dans laquelle on devine une silhouette de femme sous une imposante Burka. Le spectacle *La Vie rêvée de Fatna* joue donc sans cesse sur le décalage entre la violence et le comique, et notamment sur les procédés de raccourcis sémantiques, de répétition/variation, de rupture énonciative et de tissage des temps et des modes, afin de mener à bien son projet de questionnement du modèle français d'intégration mais aussi et peut-être surtout de la condition des femmes arabes immigrées. Les mêmes procédés techniques se retrouvent dans le spectacle de Nasser Djemaï au service d'une interrogation cette fois plus spécifiquement centrée sur les contradictions du modèle d'intégration.

c. Une étoile pour Noël : L'intégration ou l'identification doublement impossible.

Comme la *Vie rêvée de Fatna*, *Une Etoile pour Noël* mêle le comique à une tonalité beaucoup plus grave. Mais le spectacle de Nasser Djemaï entend quant à lui dénoncer âprement les ravages de l'assimilation – l'auteur dédie d'ailleurs le texte à son père, et la trame narrative du spectacle s'inspire de sa propre histoire. Le fait que l'auteur interprète tous les personnages dans le spectacle, outre qu'il permet une belle performance comique, renforce cette impression, et le spectacle, sous-titré « l'ignominie de la bonté », raconte

« l'histoire du petit Nabil farouchement décidé à devenir Premier ministre comme le lui a demandé secrètement son père. Entre les mines de ciment où travaille ce dernier et le ministère, il n'y a qu'un pas à franchir... C'est en tout cas ce dont est bientôt convaincu Nabil, happé par la grande machine à laver d'une petite société, où chacun s'emploie à lui inculquer les recettes de la réussite : ne pas ressembler à son père, avoir un prénom avec les bonnes sonorités, connaître l'équation type d'un cercle pour découper un gâteau... Dans ce microcosme peuplé d'ogres à visage humain, Nabil, tour à tour naïf et manipulateur, avance dangereusement sur le fil ténu de sa destinée. »¹

Si l'inspiration est autobiographique, la forme met à distance le réel pour lui donner la force du mythe, et l'histoire de Nasser Djemaï s'élève ainsi au rang d'un destin représentatif, de même que les personnes que l'enfant qu'il était à côtoyées se densifient en « ogres à visages humains ». Comme chez Fellag, Nasser Djemaï prend pour focale le point de vue de l'enfant qu'il a été, ce qui lui permet de développer un imaginaire débordant et ludique tout en jouant du décalage entre les époques et partant du décalage entre les modes de perception, et les tonalités du récit. Il croque ainsi une galerie de portraits aussi savoureux qu'archétypaux : la prof, qui répète à ses élèves « n'oubliez pas que nous sommes tous égaux »² avant de les mettre « deux par deux, le doué avec le plus nul »³ et d'ordonner « que le plus faible ECOUTE le plus fort et OBEISSE au plus fort, et qu'il se taise »⁴ ; Tony, l'ami mécanicien que Nabil enfant admire pour sa nonchalance et ses talents de footballeur avant de le mépriser, parvenu à l'adolescence, parce qu'il manque d'ambition et qu'il s'exprime mal, mais surtout celui de Nabil/Noël. S'il est le double fictif de l'auteur-metteur-en-scène, le personnage principal de la pièce, semble tout autant le fils de Scapin et des colonies, et en ce sens l'on peut voir une parenté entre ce personnage et celui d'Ahmed, dans la tétralogie

¹ Nasser Djemaï, dossier de presse du spectacle *Une étoile pour Noël*.

² Nasser Djemaï, *Une étoile pour Noël*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 13.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*.

d'Alain Badiou¹, l'un comme l'autre se situant dans la filiation de Mohammed, personnage clé de l'œuvre de Kateb Yacine. Inspiré du personnage de J'ha, « personnage populaire que l'on retrouve sous des graphies différentes dans le pourtour méditerranéen »², comme des personnages comiques moliéresques, le personnage de Mohammed incarne l'enjeu politico-esthétique de l'œuvre de Kateb, qui entend mêler les cultures et les langues kabyle, arabe et française, littéraire et orale. Et il est incontestable que cet auteur, mort en 1989, constitue pour tous les auteurs dont il est question ici une référence forte, qu'elle soit explicite (chez Mohammed Guellati et Mohammed Rouabhi) ou qu'elle demeure implicite.

Comme Fellag et Rachida Khalil, Nasser Djemaï joue sur la multiplicité des accents et des niveaux de langue, occasion pour ces artistes de manifester leur maîtrise des codes linguistiques et sociaux tout en typant les différents personnages de leurs récits. Et parmi les figures dressées par *Une Etoile pour Noël*, il en est deux, complémentaires, qui concentrent particulièrement la charge de N. Djemaï contre le racisme latent qui peut se cacher derrière la volonté d'intégration. La grand-mère de Jean-Luc, ami d'enfance de Nabil, prend sous son aile protectrice et charitable le petit immigré, et, pétrie de bonnes intentions aussi explicitement généreuses qu'insidieusement racistes, elle lui enjoint de maîtriser les codes linguistiques et culturels de la bonne société, puis, au fil des années, accroît son influence sur lui en même temps que son ambition, et va jusqu'à le pousser à changer son nom pour celui de Noël, puis sa couleur de cheveux, au profit d'« une couleur plus légère »³. Fière de la réussite de son protégé au baccalauréat, elle lui demande alors ce qu'il compte faire de sa vie, l'encourageant : « il faut se lancer, toutes les portes sont ouvertes devant toi... Allez faisons rêver ! »⁴ Et Noël de répondre à celle qu'il appelle désormais « Geneviève »⁵, qu'il entend faire Sciences-Po, puis l'ENA, avant de « mener à bien une carrière politique »⁶. Si la grand-mère est d'abord flattée par cette ambition, elle refuse dans un premier temps de prendre au sérieux l'allusion presque menaçante de Noël, quand il la prévient qu'il « pense aller très, très loin » et choisit d'« éclate[r] de rire » en lui rappelant implicitement, par le jeu sur la répétition des adjectifs possessifs, son statut de singe savant dressé par elle : « Mon Noël à moi président de la République ! Tu as vraiment un talent comique, Noël ! »⁷ Et, quand elle comprend qu'il est sérieux, elle s'étrangle, et explicite enfin l'idéologie qui sous-tend sa prétendue charité :

¹ Alain Badiou, *Ahmed le Subtil*, Arles, Actes-Sud Papiers 1994, *Ahmed philosophe suivi de Ahmed se fâche*, Arles, Actes Sud Papiers 1995, et *Les Citrouilles*, Arles, Actes-Sud Papiers, 1996.

² Zebeida Cherguei, « Note au lecteur », in Kateb Yacine, *Boucherie de l'espérance*, Paris, Seuil, 1999, p. 16

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

« Tu as jeté un froid autour de cette table... Qui est insupportable... Donc, tu es sérieux quand tu dis ça. Parce qu'il faut absolument qu'on règle cette histoire très rapidement. Noël, tu sais que ce n'est pas possible quand même ? [...] Les gens doivent voter pour toi... Il faut qu'ils se reconnaissent, c'est comme... une catharsis qui se produit. Et bien sûr, ils ne peuvent pas s'identifier à toi... Tu te rends compte de l'absurdité de tes propos ? Mais mon pauvre Noël, il ne faut jamais oublier d'où l'on vient. »¹

Après l'avoir incité à une acculturation radicale et à une rupture complète avec ses origines, le personnage de la grand-mère les lui rappelle pour mieux lui faire sentir sa différence en forme d'infériorité. Jamais, lui dit-elle, il ne sera suffisamment intégré pour être considéré comme un citoyen capable de représenter les autres citoyens, autrement dit, jamais ceux-ci ne seront ses véritables concitoyens. Par cette scène, N. Djemaï interroge donc bien « l'ignominie de la bonté », et la face cachée des âmes prétendument généreuses à l'égard de populations immigrées qu'elles veulent en réalité faire disparaître en tant que telles, mais il élargit aussi la portée de sa critique. Quand il « rompt » avec la grand-mère, Noël perd tout, car il avait déjà perdu son père longtemps auparavant, au moment précis où il s'était rapproché de la vieille dame. Et c'est le père de Nabil qui porte la plus lourde responsabilité dans l'acculturation radicale de son fils. En effet, la volonté d'influence de la grand-mère sur Nabil/Noël n'aurait pu trouver de point d'accroche chez le jeune garçon si son propre père n'avait préparé le terrain dès sa plus tendre enfance. C'est lui qui a poussé son fils à s'élever jusqu'aux plus hautes sphères de la société française – « toi un jour li faire minister. Pas minister, minister. Non ! Toi ti faire minister li premier. Minister de li ministers »² – sur la base du reniement des siens, puisqu'il ne cessait de répéter à Nabil « faut pas ti risses à moi »³ avant de s'indigner que celui-ci, ayant retenu la leçon au-delà de ses espérances, en vienne à renier tout ce qui émane de lui dans une scène extrêmement violente. Le père de Nabil, outré par la nouvelle couleur des cheveux de son fils qui le fait ressembler au « chitane », au diable, veut les lui couper. Et la réaction de son fils manifeste qu'il a achevé sa mue et que plus rien ne reste du petit Nabil :

« Qu'est-ce que tu sais, toi ? Tu ne sais rien du tout, toi. Pourquoi tu veux toucher mes cheveux ? Tu veux que je ressemble à qui ? A toi ? Tu plaisantes, j'espère ? Et d'ailleurs ça fait bien longtemps que je ne m'appelle plus Nabil. Je m'appelle Noël... Noël de Saint-Cyr ! De Saint-Cyr, il faut avoir des racines comme la grand-mère de Jean-Luc, vous venez de nulle part. La grand-mère de Jean-Luc, elle sait tout. Et toi tu ne sais rien. Tu ne sais pas lire, tu ne sais pas écrire. A part ton petit monde tu ne connais rien. Qu'est-ce que tu veux que je fasse avec ça, moi ? Tu ne parles même pas correctement.

¹ *Ibid.*, p. 45.

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 9.

Eh si ! Tu parles la langue de ton pays, mais la langue de ton pays tout le monde s'en fout. Vaut mieux le cacher quand on parle la langue de ton pays. »¹

Le « toi » s'oppose au « je », mais aussi, plus largement et plus profondément, le « nous » au « vous ». Les racines de Noël de Saint-Cyr sont en France, il se pense intégré à la communauté nationale dans la mesure où il a rejeté tout ce qui le rattachait au pays d'origine de ses parents. La portée de la scène excède donc largement le cadre de la confrontation entre un père et son fils atteignant l'âge homme, et le diptyque que ce face-à-face entre Nabil et son père construit avec celui qui l'oppose à Geneviève livre la clé des enjeux du spectacle, et ce d'autant plus que cette scène opère également comme commentaire métadiscursif de l'œuvre. En effet, parmi les nombreux reproches que le fils adresse à son père, il en est un qui fait écho au choix même du registre comique par N. Djemaï : « Au théâtre, on ne rit pas comme des sauvages, on contient son rire, on contient ses émotions, sinon on se fait bouffer. C'est pour ça que vous vous faites bouffer, parce que vous ne contrôlez rien. »² Et ce que N. Djemaï entend faire avec *Une Etoile pour Noël*, c'est précisément de concilier le choix d'une forme populaire avec un propos aussi sérieux que celui des dangers de l'acculturation radicale et de la radicalisation du modèle de l'intégration en assimilation pure et simple. Dans ce spectacle comme dans *Le Dernier Chameau* et dans *La Vie rêvée de Fatna*, le rire permet aux artistes de mettre à distance les travers respectifs de la France/des Français et (de la culture) des immigrés. Il permet aussi de prendre en compte les divisions entre ces groupes, voire de les exacerber un temps, pour ensuite mieux réunir, non pas en masquant mais en crevant les multiples abcès qui gangrènent les relations entre la population immigrée et le reste de la communauté nationale, et contaminent le modèle républicain. Et ce travail véritablement pédagogique se manifeste également au travers de l'omniprésence de deux thématiques, celle de l'Histoire et celle de l'école, qui sont abordées dans ces spectacles via le comique et le one-man/woman show, mais peuvent l'être également par le biais de l'esthétique documentaire comme c'est le cas dans *Vive la France*, *Y en a plus bon* et *Bloody Niggers*, trois spectacles qui abordent plus précisément l'histoire de la colonisation, et interrogent non seulement sa réalité mais également son enseignement, et notamment les « oublis » et réécritures dont est constituée l'histoire officielle.

¹ *Ibid.*, p. 40.

² *Ibid.*, p. 41.

d. Le théâtre, outil d'information et d'éducation populaire contre les clichés médiatiques et les « oublis » de l'histoire officielle : *Vive la France, Y en a plus bon/Vous avez de si jolis moutons et Bloody Niggers.*

i. *Y en a plus bon : Formation historique des artistes et transmission pédagogique de l'Histoire aux spectateurs.*

Le spectacle *Y en a plus bon* s'inscrit dans un vaste projet de la compagnie GBEC (la Grave et Burlesque Equipée du Cycliste) dirigée par Mohammed Guellati. Il a d'abord été « créé pour rencontrer le public en parallèle du spectacle *Vous avez de si jolis moutons, pourquoi vous ne parlez pas des moutons ?* »¹ (2005), lui-même dernier opus du triptyque *L'Migri* consacré à l'histoire de l'immigration. La première pièce, intitulée elle aussi *L'Migri* (1997) commence, par un montage de textes incluant des extraits de l'œuvre de Michel Azama et de Jean-Claude Grumberg, « à creuser un sillon [...] sur la mémoire de l'immigration nord-africaine »² en évoquant « les contributions diverses omises ou oubliées de l'immigration maghrébine à la grandeur de l'Etat français, notamment son économie et sa défense. »³ *Saleté* (2002), constitue la seconde étape : sur un texte de Robert Schneider et dans une mise en scène de Moni Grégo, Mohammed Guellati prend cette fois le rôle du comédien dans une « errance beckettienne d'un Irakien en Autriche, d'un Arabe en Europe », pour une « interrogation plus approfondie et universelle sur l'exil et l'accueil, sur le regard sur l'Autre, l'Etrange, l'Etranger. »⁴ Le titre même du troisième spectacle, *Vous avez de si jolis moutons, pourquoi vous ne parlez pas des moutons ?* s'inscrit dans la polémique, puisque M. Guellati rappelle que « quand Kateb Yacine lui apporta le manuscrit de *Nedjma* (roman initiatique et pamphlet anticolonialiste – 1956), son éditeur lui lança : "vous avez de si jolis moutons, pourquoi vous ne parlez pas des moutons ?" ». ⁵ Mais ce spectacle témoigne surtout de la croyance profonde de M. Guellati dans « la guérison par le savoir »⁶. Pour *Y en a plus bon* comme pour ces précédents spectacles, le travail « d'enquête sociologique et historique »⁷, autrement dit le travail d'information et formation politique, a donc dans un premier temps été mené par l'équipe pour elle-même, comme l'explique l'auteur-metteur en scène M. Guellati :

¹ Mohammed Guellati, « Démarche », dossier de presse du spectacle *Y en a plus bon*.

² Mohammed Guellati, « Genèse », dossier de presse du spectacle *Y en a plus bon*.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*.

⁵ Mohammed Guellati, « Synopsis », dossier de presse du spectacle *Vous avez de si jolis moutons, pourquoi vous ne parlez pas des moutons*.

⁶ Mohammed Guellati, cité par Isabelle Gérard, *L'Est Républicain*, 16 novembre 2005.

⁷ Mohammed Guellati, « Démarche », dossier de presse du spectacle *Y en a plus bon*.

« Ce spectacle s'appuie sur l'assemblage de textes historiques de pamphlets anticolonialistes, de témoignages de l'époque impériale française, d'aberrations scientifiques, de théories raciales, de dates clés, de poèmes enflammés. Il s'agit d'un surplus historique qu'on a du mal à mettre dans les livres scolaires, d'un amas de savoir essentiel à transmettre absolument et qui ferait tant de bien. »¹

Le savoir fait du bien aux immigrés mais aussi à l'ensemble de la communauté nationale, parce qu'il permet non seulement d'éviter que n'enfle encore l'abcès qui infecte les relations entre « français de souche » et français issus de l'immigration, mais aussi de l'opérer proprement, de faire place nette pour des relations assainies entre l'ensemble des citoyens français. Le spectacle s'appuie pour ce faire sur un montage de différents textes des plus grands pourfendeurs littéraires et politiques du colonialisme : deux textes de Kateb Yacine, *Nedjma* et *Le Poète comme un boxeur*, le *Journal 1955-1962* de Mouloud Ferraoun, le *Livre noir du colonialisme* de Félicien Challaye, et bien sûr les incontournables : *Les Damnés de la terre* de Frantz Fanon et le *Discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire. C'est notamment par le biais de ce dernier ouvrage que le spectacle monte en généralité et attaque le colonialisme non seulement en tant que tel, mais en tant que manifestation de la lutte plus générale qu'il faut mener encore et toujours contre les exploités et contre le capitalisme :

« Une nation qui colonise est déjà une civilisation malade, une civilisation moralement atteinte... C'est au moment où l'Europe est tombée entre les mains des financiers et des capitaines d'industrie les plus dénués de scrupules que l'Europe s'est propagée, la malchance de l'Afrique a voulu que ce soit cette Europe là qu'elle ait rencontrée sur sa route et que l'Europe est comptable devant la communauté humaine du plus haut tas de cadavres de l'histoire. L'Europe colonisatrice est déloyale à légitimer *a posteriori* l'action colonisatrice. »²

M. Guellati s'est en outre inspiré de la lecture de nombreux ouvrages d'historiens, et le dossier de presse du spectacle comporte d'ailleurs – chose assez rare – une bibliographie ainsi qu'une filmographie d'ouvrages non plus littéraires mais universitaires, d'historiens essentiellement. *Culture et impérialisme* d'Edward W Saïd³, *Les Femmes au temps des colonies* d'Yvonne Knibiehler et Régine Goutalier⁴, *La Guerre d'Algérie 1954-2004. La fin de l'amnésie* de Mohamed Harbi et Benjamin Stora⁵ et *La Gangrène et l'oubli* du même Benjamin Stora⁶, *Sociologie d'une révolution* de Frantz Fanon⁷, *La mémoire*

¹ Mohammed Guellati, « Écriture », dossier de presse du spectacle *Y en a plus bon*.

² Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, extrait cité dans le spectacle. Source : « Extraits », Dossier de presse du spectacle *Y en a plus bon*.

³ Fayard, 2000.

⁴ Stock, 1985.

⁵ Robert Laffon 2004.

⁶ La Découverte, 1991.

⁷ La Découverte, 1975.

télévisuelle de la guerre d'Algérie 1962-1992 de Béatrice Fleury-Vilatte ¹, *La Fracture coloniale* ² et *De l'indigène à l'immigré* ³ de Pascal Blanchard et Nicolas Bancel ou encore *Marianne et les colonies* ⁴ de Gilles Manceron ont ainsi nourri la réflexion de la compagnie, de même que les films *Les Oliviers de la justice* ⁵, *France-Algérie : une histoire en perspective* ⁶, *La Bataille d'Alger* ⁷ et *Le Ciné colonial* ⁸. Le spectacle constitue donc le second temps de la démarche : après l'assimilation il s'agit pour l'artiste de transmettre son savoir sous une forme artistique, dans un spectacle destiné à pallier les manques de l'école. Le spectacle est en effet conçu comme une forme très légère, destinée à tourner dans des lieux publics non théâtraux et notamment... dans des écoles. La scénographie exige d'ailleurs l'absence de scène surélevée ainsi qu'une jauge maximale de 60 personnes, et l'éclairage « s'adapte à l'équipement électrique de n'importe quelle salle (de classe, de café, de réunion.) » ⁹ Mohammed Guellati a par conséquent choisi l'esthétique la plus adaptée à cette ambition. « Le spectacle-débat *Y en a plus bon* est l'occasion d'aborder nombre d'images et de clichés qui [...] fondent encore aujourd'hui, bien souvent malgré nous » ¹⁰ « nos représentations de l'Autre » ¹¹ et notamment de « l'Arabe », et l'ambition pédagogique se manifeste d'ailleurs dans le fait que cette forme choisie est celle du « spectacle-débat », l'intention de M. Guellati étant que « la parole du poète provoqu[e] la parole du citoyen. » Deux questions reviennent de manière privilégiée : « L'histoire coloniale est-elle connue, enseignée, bien enseignée ? » ¹² et « l'histoire des représentations et de l'imagerie coloniale, thème » ¹³, M. Guellati précisant que ce deuxième thème « amène régulièrement sur des aspects très pédagogiques de la lecture télévisuelle et autres médias. » ¹⁴ Par le biais de l'esthétique documentaire comme par celui du rire, l'objectif de M. Guellati est d'informer le spectateur mais aussi de former son esprit critique, de faire œuvre d'éducation populaire. Et, comme chez Rachida Khalil et Nasser Djemaï, si l'accusation des torts de la France se veut sans concessions, « il ne s'agi[t] pas de faire de *Y en a plus bon* un spectacle victimaire avec les gentils indigènes d'un côté et les méchants colons de l'autre... » ¹⁵ non plus que d'opposer au présent les méchants français et les gentils immigrés. D'ailleurs « un concours

¹ L'Harmattan, 2001.

² La Découverte, 2005.

³ Gallimard, 1998.

⁴ La Découverte, 2003.

⁵ Réalisation et adaptation James Blue, Jean Péligrini.

⁶ Pierre Vidal-Naquet, Raoul Girardet, Benjamin Stora.

⁷ Gillo Pontecorvo, 1966.

⁸ Moktar Ladjimi.

⁹ Mohammed Guellati, « conditions de spectacle », dossier de presse du spectacle *Y en a plus bon*.

¹⁰ Mohammed Guellati, « Propos », dossier de presse du spectacle *Y en a plus bon*.

¹¹ *Idem*.

¹² *Idem*.

¹³ *Idem*.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ *Idem*.

de la victime historique : caïds coloniaux, pied-noirs, immigrés » est organisé « sous forme de cabaret » dans le spectacle *Vous avez de si jolis moutons*, qui représente tout en la mettant à distance cette tentation. L'enjeu clé de tous les spectacles de M. Guellati, plus encore que ceux de Fellag, de Rachida Khalil et de Nasser Djemaï, c'est de lutter contre la guerre des mémoires en faisant œuvre d'histoire, l'auteur renvoyant dos à dos les deux propagandes que constituent la mémoire victimaire et l'« histoire » officielle :

« Histoire

Mécanisme des événements, mécanique, on prend,

On mesure on compare on jette ou on asservit, on flatte,

On encense, on jette et on oublie.

L'histoire c'est le théâtre de nos agissement,

La machine humaine qui se raconte,

Comme cela l'arrange car il faut bien s'en sortir

Il faut bien garder le pouvoir.

Bel outil de propagande cette histoire ;

Un peu de mémoire beaucoup d'oubli

C'est normal disent les historiens mais à qui profite l'oubli ?

Moi je voudrais raconter des bribes et des réminiscences

J'ai besoin de comprendre d'où vient cet habit que je porte depuis ma naissance (1962) sans savoir,

Recoller les morceaux,

Puisque j'étais prévu comme le produit du nouveau monde postcolonial, né en plein mois de juillet,

Espoir ». ¹

Ce refus de la victimisation et de la guerre des mémoires et cette ambition de compenser les « oubliés » de l'histoire officielle par un véritable travail sans concession sur l'histoire de la colonisation et de l'immigration, de même que le travail d'articulation du colonialisme à une lutte plus générale des exploités contre les exploités se retrouvent de manière encore plus marquée dans deux autres spectacles, *Vive la France !* de Mohammed Rouabhi et *Bloody Niggers* du Groupov.

ii. *Vive la France ! ou le combat d'un acharné contre les clichés, les discriminations et les inégalités.*

Dans *Vive la France !* Mohammed Rouabhi, fils d'un ouvrier métallurgiste algérien, rescapé des camps nazis, et d'une mère ex-militante FLN ², s'attaque comme Rachida Khalil

¹ M. Guellati, texte non publié, cité dans le dossier de presse du spectacle *Vous avez de si jolis moutons, pourquoi vous ne parlez pas des moutons.*

² Voir Cathy Blisson, « Rouabhi, la mémoire vive », *Télérama* n°2983, 14 mars 2007, pp. 4-5.

et Mohammed Guellati à faire voler en éclat les clichés sur les immigrés, mais s'intéresse quant à lui plus particulièrement à ceux qui caricaturent la jeunesse des banlieues, en prenant pour point de départ les émeutes urbaines de l'automne 2005. Le spectacle s'ouvre non pas sur des images mais sur des voix, et d'abord sur celle de l'auteur-metteur en scène et interprète, dont on devine à peine le visage, en fond de scène, éclairé par un clair-obscur qui suggère avec délicatesse combien l'image des vieux travailleurs immigrés s'estompe aujourd'hui de nos mémoires. Et le propos tranche d'emblée sur la réalité de la devise républicaine, décrivant « un monde dans lequel il ne suffit plus d'appartenir à l'espèce humaine pour avoir droit à la dignité »¹, et qui assène cette vérité : « un monde de classes est forcément un monde violent. » La parole est ensuite donnée aux habitants des banlieues, aux adolescents et jeunes adultes, mais aussi à leurs mères dont on avait beaucoup dit au moment des émeutes qu'elles avaient abdiqué leur responsabilité parentale. Et quand elles arrivent enfin, les images d'Epinal et les clichés qu'elles véhiculent sont démultipliés pour mieux être contredits et déjoués les uns par les autres. Sur fond d'images de barres d'immeuble s'effondrant, un jeune homme noir, enchaîne plusieurs figures de hip-hop, vêtu d'un survêtement à capuche... surmonté d'un casque de chantier. Puis il se change et devient un gardien de la paix des années 1960, avant de préciser : « dans l'uniforme, tu ressembles à tout, même à un homme. » Passé et présent se mêlent sans transition, le gardien de la paix et ses collègues vêtus en costume contemporain reçoivent un appel radio, et le comédien confie en aparté au public qu'il a déjà « tué un p'tit négro comme [lui] » avant de devenir ce jeune, qui raconte son histoire depuis l'au-delà. Quand les images des émeutes sont directement abordées, hommage est d'abord rendu aux deux jeunes garçons Bouna Traoré et Zyed Benna dont la mort dans le transformateur et peut-être plus encore l'explication officielle de cette mort avaient déclenché les émeutes – l'on se souvient de l'intervention très médiatisée et un peu hâtive du Ministre de l'Intérieur de l'époque, qui avait dans un premier temps assuré qu'« en l'état actuel des éléments à [sa] disposition, les policiers ne poursuivaient pas les jeunes », avant d'assurer avec autant de certitude que si les jeunes étaient poursuivis c'est parce qu'ils fuyaient et que s'ils fuyaient c'est qu'ils avaient tenté de voler quelque chose.² C'est la photo des deux adolescents qui ouvre la réflexion sur les émeutes, rappelant leur déclencheur. Il s'agit non pas pour M. Rouabhi d'excuser la violence des émeutiers, mais d'abord de montrer en quoi elle peut être une ré-action à la violence policière – de nombreux articles de presse sur des bavures policières sont montrés sur l'écran qui constitue le fond de scène, ainsi que des images devenues célèbres grâce à Internet, celles prises par un jeune

¹ Toutes nos citations correspondent aux paroles du spectacle au moment de sa création le mars 2007 à la Ferme du Buisson. Le spectacle a ensuite beaucoup évolué mais nous n'avons pu mesurer personnellement ces changements, aussi nous nous basons uniquement sur cette version primitive.

² Gérard Davet, « Deux policiers ont été mis en examen dans l'affaire de Clichy-sous-Bois », *Le Monde*, 10 février 2007.

homme avec son téléphone portable lors d'un contrôle d'identité en banlieue. Ce document renverse l'accusation de violence puisque l'on y voit un jeune homme dire aux CRS : « Vous voyez, monsieur, pourquoi vous tutoyez mon ami, il vous parle avec respect, il vous vouvoie », avant d'entendre des paroles sortir de la bouche d'un autre représentant de la loi : « toi aussi tu veux griller dans le transfo ? Y a pas de problème, viens ! » La charge de l'accusation ne passe pas uniquement par des images documentaires à valeur de preuve, elle se fait parfois aussi comique. En témoigne la diffusion d'une parodie de chanson sur la Compagnie Républicaine de Sécurité, chantée avec une gouaille de même de Paris des années 1950, qui ironise ainsi sur le fantasme de l'homme fort et ainsi, interroge indirectement le spectateur sur la signification des nouveaux uniformes des CRS et des policiers, plus proches de ceux de superhéros guerriers que de gardiens de la paix. C'est après cette série de détours documentaires et comiques que vient la représentation réaliste sur la scène d'une course-poursuite, sur fond de lumière stroboscopique et d'un mixage sonore qui mêle une chanson de rap sur les émeutes à divers propos de Nicolas Sarkozy. A la fin de la scène, le jeune homme poursuivi meurt, et le cas particulier est immédiatement monté en généralité avec la diffusion d'un extrait de reportage télévisé qui rappelle que la France a été condamnée à plusieurs reprises par la Cour Européenne des Droits de l'homme pour des brutalités policières autorisées pendant les arrestations et les gardes à vue.

Tout le début du spectacle est construit sur la difficulté de cette jeunesse des banlieues à se faire entendre, à se faire comprendre, comme en témoignent l'utilisation de la langue des signes puis l'interrogation de la déformation du langage médiatique, qui a participé à façonner une image distordue de la jeunesse africaine : « dans le temps, on disait pas " renoi ", on disait pas " kebla ", pour parler de moi. » Puis un groupe de jeunes cagoulés se regroupe, dans une ambiance qui évoque au mieux les réunions interdites au bas des « cages d'escalier », au pire les caves et la délinquance criminelle. Mais, au lieu de préparer un mauvais coup, ils parlent au public, et c'est cela même qui est présenté comme un mauvais coup : l'un d'entre eux fait le guet, et quand il siffle, les acteurs cessent de parler et se séparent, tandis qu'arrive un agent de sécurité, noir comme la plupart d'entre eux, mais qui porte l'uniforme. Cette scène résume ainsi les principaux rôles sociaux dans lesquels sont distribués les fils d'immigrés, de même qu'elle présente la parole politique de la jeunesse des banlieues comme une parole clandestine, manière de dire à la fois qu'elle est effectivement minoritaire, mais aussi qu'elle n'est pas souhaitée par le parti au pouvoir. Ce travail de représentation se double d'une fonction expressive pour les jeunes gens qui sont sur scène, car Mohammed Rouabhi a fait appel non seulement à des comédiens et danseurs professionnels mais aussi à des amateurs, choisis parce que « leur seule personnalité va

amener le spectacle plus loin, décupler la capacité d'émotion et de colère. »¹ Et ces jeunes nous questionnent frontalement il est vrai, mais avec davantage d'émotion que d'agressivité : « La haine, qu'est-ce que c'est ? » Et le slameur de clamer son besoin d'être aimé par d'autres que par sa mère :

« Qu'est-ce que c'est, un jeune ? [...] Tu crois quoi ? Tout ce que tu ne vois pas, c'est ce dont tu ne veux pas. [...] Je suis toi. [...] Regarde-moi, regarde-nous, ne dis pas que tu ne vois rien. Tu comprends pas ? On est tous pareils. Tu as face à toi des gens que tu connais et que tu ne reconnais pas. [...] Tu crois qu'il y a de la place pour moi là où il n'y a presque plus de place pour toi ? [...] Tu crois que je pense que c'est la faute de la société et que j'ai pas de sens de la solidarité ? Tu crois que t'es mieux placé que moi pour savoir ce qui est bon pour moi et ma classe ? »

« Moi et ma classe », et non pas « moi et ma race » : en une proposition, l'idée selon laquelle les banlieues vivraient à l'heure du repli identitaire et de la logique communautaire est, sinon contestée, du moins nuancée. Les difficultés économiques et sociales sont présentées, au côté des représentations médiatiques caricaturales, comme un facteur d'explication essentiel de la situation des immigrés en France. Au-delà de la jeunesse des banlieues, c'est l'ensemble des représentations des immigrés et des africains qui est mis en question par M. Rouabhi, qui aime à citer Yamina Benguigui, auteur du documentaire *Le plafond de verre*² : « La première image des enfants d'immigrés qui s'est imposée par la télé dans les années 1980, c'est ça : la délinquance comme porte ouverte à la reconnaissance de notre existence. »³ Est rappelée à titre d'exemple la petite phrase glissée par une journaliste au nouveau présentateur du 20 heures de TF1, Harry Roselmack. Après qu'elle lui a demandé si son recrutement constituait un moment historique et si « la crise des banlieues n'[avait] pas été un accélérateur », l'image est mise sur pause, et, en voix-off, Mohammed Rouabhi interroge : « S'il n'avait pas été noir, lui aurait-elle posé la question suivante ? » Et la journaliste d'enchaîner : « Avez-vous un maillot de bain ? » Et, à un H. Roselmack stupéfait par cette question incongrue, elle explique : « Oui, maintenant les journalistes sont souvent photographiés dans la presse people, donc on vous verra sans doute torse nu » – le fantasme de l'homme noir beau et vigoureux sera travaillé à plusieurs reprises.

Images d'actualité et d'archives se côtoient ainsi tout au long du spectacle, se corrigent, s'affrontent inlassablement pour contextualiser, non pas excuser la violence des émeutiers, mais montrer en quoi elle peut être une ré-action à la violence policière et au-delà, à un sentiment d'injustice généralisé dans les banlieues et au sein de la population

¹ Mohammed Rouabhi, cité par Cathy Blisson in « Rouabhi, la mémoire vive », *op. cit.*

² Yamina Benguigui, film documentaire *Le Plafond de verre, les défricheurs*, Ciné Classic, 2006.

³ *Idem.*

maghrébine. Alors que les représentations médiatiques et le discours politique ont insisté sur l'opposition entre les habitants de banlieue, Mohammed Rouabhi souligne la parenté de leurs constats, de leurs frustrations et de leurs revendications, et notamment le sentiment généralisé d'une méconnaissance et d'un manque de reconnaissance de l'ensemble des immigrés. Mohammed Rouabhi, artiste, citoyen et militant de gauche en campagne, répond ainsi sans relâche aux discours de la droite. Le spectacle, écrit début 2007, à un moment où le spectre d'un second 21 avril 2002 planait encore sur la campagne présidentielle, met en garde contre l'habileté du Front National, lorsqu'une jeune comédienne amateur, bandeau sur l'œil, reprend les mots d'un discours de Marine Le Pen. Sa voix résonne peu à peu de celle de la fille du candidat FN à la présidentielle, manière de rappeler que le discours du FN touche de plus en plus en plus la jeunesse, et de rappeler aussi combien, plus que son père, Marine Le Pen fait souvent mouche quand elle cible les contradictions des autres partis politiques, comme quand elle interroge son auditoire – que devient le public de la salle de théâtre, par le truchement de la comédienne porte-voix :

« Qui sont les vrais racistes ? Est-ce que c'est nous, ou est-ce que ce sont ceux qui veulent accueillir tous les étrangers, sans leur donner de quoi vivre ? Est-ce que c'est nous, ou est-ce que ce sont les notables du Parti Socialiste et de l'UMP qui mettent leurs enfants dans des écoles privées, et qui font garder leurs chères têtes blondes par des nounous noires ? »

Mais surtout, les attaques ciblent le discours de Nicolas Sarkozy, dont l'action en tant que Ministre de l'Intérieur et les propos de candidat à l'élection présidentielle constituent presque le fil directeur du spectacle, Mohammed Rouabhi attaquant à la fois le bilan de la droite après douze ans au pouvoir et la radicalisation de cette politique qu'incarne à ses yeux N. Sarkozy. Outre les émeutes de novembre 2005, c'est l'enseignement du fait colonial et l'instrumentalisation de l'histoire par les hommes politiques qui est attaqué. Le spectacle s'inscrit là encore dans la réaction à l'actualité, quand il revient sur la loi du 23 février 2005. L'article 4 de cette loi stipulait que « les programmes scolaires reconnaissent en particulier le rôle positif de la présence française outre-mer, notamment en Afrique du Nord » et « tendait [ainsi] à donner aux chercheurs et aux enseignants une consigne officielle sur la manière d'exercer leur métier. »¹ Le spectacle choisit de mettre en avant la réaction d'Aimé Césaire, qui avait refusé de rencontrer Nicolas Sarkozy le 13 décembre 2005 lors de sa visite à Fort-de-France² et avait apporté son soutien au nouveau maire de la ville, fondateur du « collectif pour l'abrogation de la loi de la honte », et l'une des séquences du spectacle met en scène les

¹ Benjamin Stora, *La Guerre des mémoires*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2007, p. 19.

² Voir Marion Van Renterghem, « La mémoire blessée de la Martinique », *Le Monde*, 16 décembre 2005.

manifestations en Martinique.¹ Choisir de citer les paroles publiques de ce théoricien de la négritude, auteur du *Discours sur le colonialisme*, permet de d'articuler cet événement à une longue histoire de luttes, l'émancipation des colonisés ne coïncidant pas nécessairement avec la décolonisation, et permet également de mettre en relation la question de la langue et de la culture avec celle de l'histoire et de l'enseignement de l'histoire des pays colonisés mais aussi du fait colonial.

La question de l'école se trouve donc au cœur d'une double remise en question dans ce spectacle qui met en cause l'école coloniale mais aussi l'école républicaine actuelle, ou plus exactement l'instrumentalisation de l'enseignement de l'histoire par les hommes politiques. Le manque de reconnaissance des Africains en France est présenté comme étant avant tout un manque de connaissance et de reconnaissance de l'histoire de l'immigration et de la colonisation : « le mépris pour notre histoire sera toujours un mépris pour nous-mêmes » expose clairement l'un des jeunes acteurs, et l'objectif inlassable – indéfini diront ceux qui jugent le spectacle trop long et mal construit à force de vouloir tout relier – est de contextualiser, de rappeler l'histoire de l'immigration maghrébine, mais aussi celle de la colonisation. Le spectacle stigmatise l'enseignement de l'histoire au temps des colonies, et rappelle que ce qui aurait pu et dû être un outil d'émancipation a été au contraire utilisé comme un instrument supplémentaire d'aliénation des colonisés. Un acteur en habit colonial lit ce qui paraît de prime abord un manuel sur la « mission civilisatrice » de la colonisation :

« Etre humain, qu'est-ce que c'est ? L'indigène, déjà indolent de nature, est abruti par des siècles d'esclavage. [...] Les dangers de la colonisation étaient déjà pointés par les philosophes des Lumières. [...] En leur donnant la culture, la république impérialiste leur donne les moyens de dénoncer le colonialisme. [...] La République se prémunira du danger de la corruption [...] en apportant aux opprimés un salut de ce monde. »

Le discours condescendant sur le bon sauvage se mêle progressivement à celui sur l'émancipation. Pour aborder cette question essentielle de la langue et de l'éducation, le spectacle brasse l'histoire de l'ensemble des colonies, au-delà de celle des pays du Maghreb et de l'Afrique noire : « En France, on dit parler comme un livre, en Martinique, on dit parler comme un blanc. » Des images d'archives montrent un patron parlant « petit-nègre » à un ouvrier, tandis qu'un acteur, le visage vêtu d'un masque de singe, déchire consciencieusement les pages d'un manuel scolaire et martèle : « je ne veux plus aller à

¹ Voir Eddy Nedelkovsky, « M. Sarkozy et les Antilles et une histoire à fleur de peau », *Le Monde*, 08 décembre 2005 et Marion Van Renterghem, « Serge Lechtimy, maire de Fort-de-France : "Un état d'esprit postcolonialiste reste présent en France" », *Le Monde*, 16 décembre 2005.

l'école des blancs ». Un jeune acteur d'origine cambodgienne renchérit : « comment peux-tu me parler de mes ancêtres les Gaulois ? » avant de rappeler que les dirigeants khmers rouges ont étudié sur les bancs de la Sorbonne. Une autre séquence montre un régiment de tirailleurs africains de la Seconde Guerre Mondiale qui apprennent à lire entre deux combats. Les deux faces de la colonisation, la mission civilisatrice et la réalité guerrière sont ainsi mises face à face, et l'éducation est montrée comme un élément supplémentaire d'aliénation.

Tout ce retour historique est destiné à intégrer les émeutes de novembre 2005, qui constituent le cœur du spectacle, dans une histoire au long cours. Colonisation, immigration légale, mais aussi immigration et travailleurs clandestins dans la deuxième partie du spectacle, racisme et antisémitisme, *Vive la France !* attaque sur tous les fronts de l'injustice sociale, raciale et religieuse. « Maman, dis-moi : pourquoi les petits bateaux qui vont sur l'eau ont des négros dans leur cale ? », chante un comédien au milieu d'une séquence qui se situe dans un terrain vague près de Roissy, entre deux images d'archives qui rappellent que désormais en France l'on peut avoir un travail régulier sans pouvoir se payer un toit, et que, quand les campements de tentes sont « nettoyés » par la police, les ouvriers perdent une journée de travail. Et le montage de l'interview radio d'une militante du FN fait résonner sa réponse au journaliste qui, surpris d'une remarque antisémite, lui apprend qu'il était juif : « Ben malheureusement tous ceux qui tiennent une caméra sont juifs, c'est obligé de faire partir les juifs de France... » Le procédé technique utilisé est typique de la volonté du spectacle de détricoter ce qui semble *a priori* ne pas faire sens et d'utiliser l'esthétique comme un outil pédagogique : la même séquence est répétée plusieurs fois, et le spectateur ne perçoit d'abord que des sons incohérents, puis des syllabes, puis des bribes de mots, puis des mots, et le sens de la phrase n'apparaît que progressivement, comme la clé d'une énigme et surtout comme le résultat d'un travail d'enquête. En outre, ce parallèle final entre le racisme et l'antisémitisme, à l'heure où l'on insiste davantage sur les « tensions intercommunautaires » entre juifs et musulmans, constitue l'ultime acte militant de ce spectacle, qui se clôt sur la reprise *a capella* par tous les acteurs de la chanson de Noir Désir « FN, souffrance », et qui, après les premiers applaudissements, dans une ultime « fin des fins », ouvre sur une note plus optimiste et établit le dernier lien entre la scène et les images projetées. Sur l'écran, une jeune fille des années 1960 prolonge l'enthousiasme des jeunes gens sur le plateau en décrivant son monde idéal, dans « lequel les portes des maisons ne seraient plus fermées parce que les gens n'auraient plus peur », et dans lequel « le patron de l'usine ne serait pas payé comme tel mais serait un ouvrier comme les autres ». Cet extrait témoigne également de l'ambition de faire un art politique et pédagogique, qui reprenne le flambeau de la mission émancipatrice de l'éducation là où l'école républicaine l'a laissé faire long feu, puisque le document projeté

est extrait d'un des films réalisés par le collectif autogéré des Groupes Medvedkine.¹ Et cette démarche même témoigne de la position politique que défendent *Le Dernier Chameau*, *La Vie rêvée de Fatna*, *Une Etoile pour Noël*, et *Y en a plus bon* : l'ambition de ces spectacles semble bien être, à l'heure où les revendications communautaires se multiplient, d'œuvrer à une véritable intégration politique des Français d'origine immigrée à la communauté nationale par une subtile dialectique entre respect et tolérance réciproques, par le rappel des faits historiques occultés ou déformés par l'histoire et les représentations médiatiques, par la dénonciation parfois cinglante des torts de la France et des Français, qui n'exonère cependant pas les pays du Maghreb de leur devoir d'inventaire. Nous souhaitons d'ailleurs analyser à présent un dernier spectacle, directement construit selon une structure binaire mise au service d'une dénonciation radicale des torts respectifs des anciennes puissances coloniales et des anciens pays colonisés – des pays d'Afrique particulièrement : *Bloody Niggers*.

iii. *Bloody Niggers* : élargissement et radicalisation de la portée de la critique contre l'Occident et contre l'Afrique.²

Le dernier spectacle mis en scène par Jacques Delcuvellerie³ est moins imposant par sa durée comme par le nombre d'acteurs que *Rwanda 94*, mais tout aussi ambitieux dans ses choix esthétiques comme dans son propos politique. La grande richesse littéraire du texte, écrit cette fois en solo par Dorcy Rugamba, ainsi que les choix esthétiques opérés par le metteur en scène Jacques Delcuvellerie, sont mis au service de la dénonciation de la colonisation envisagée non pas sous l'angle racial mais sous l'angle politico-économique :

« Sur une scène ouverte trois acteurs investissent le terrain politique comme on entre dans une bagarre. En prenant position. En toisant l'adversaire. En distribuant des coups ! Dans les querelles en cours sur le rôle positif de la colonisation, il s'agit de faire entendre une voix forte et sans concessions, celle des "bâtards" nés du mariage forcé entre les anciens colons et leurs anciens administrés. Au nom de quoi un peuple se permet-il de disposer d'un autre ? Par ailleurs, qu'ont fait les Africains de quarante ans d'indépendance ?

Au moment où l'on oppose les mémoires, la shoah contre la traite négrière, n'y a-t-il aucun lien qui unit entre eux les grands crimes contre l'humanité ? N'y a-t-il aucun rapport entre l'extermination des peuples amérindiens et les génocides du XX^e siècle ?

A l'heure du Revival chrétien et de l'Islam militant, de la terreur d'Etat contre le terrorisme suicidaire, de la guerre des mondes et des civilisations, nous voulons interroger ce « Dieu » qui réinvestit de

¹ Voir supra, 2, c, ii.

² Nous remercions Dorcy Rugamba pour sa relecture et les précisions qu'il a apportées à cette analyse.

³ *Bloody Niggers* n'est pas un spectacle du Groupov même si l'auteur-comédien Dorcy Rugamba, le metteur en scène Jacques Delcuvellerie et un des deux autres comédiens, Younous Dialo, font partie du Groupov. Le spectacle est une production du Festival de Liège et du Théâtre National, en co-production avec le Groupov.

nouveau la sphère publique, dicte de plus en plus les choix politiques. Meticuleusement, nous allons étudier le casier judiciaire de ce candidat à la magistrature suprême.

Maintenant que l'ultralibéralisme règne en maître sur le monde, nous allons questionner les rapports que le capital entretient avec la vie humaine, avec la religion, avec la souveraineté des peuples et des nations, avec la guerre et la paix !

Avec humour et poésie, colère et lucidité, nous allons tenter de parcourir l'histoire et les débats majeurs de notre époque du point de vue des serfs, des ouvriers, des esclaves, des moujiks, des métèques, des immigrés, des aborigènes, des indiens d'Amérique, des « nègres » d'Afrique et d'ailleurs, des « youpins », des « bougnouls »,... de tous ceux qui, au cours de l'histoire, ont du payer de leur sang et souvent de leur existence la marche forcée du monde.

Le terme « Bloody niggers » n'est pas ici utilisé pour désigner une « race » particulière mais une communauté de destins. Il s'agit de tous ceux qui un jour ou l'autre furent considérés comme une humanité mineure et traités comme tels. »¹

Ce spectacle manifeste une parenté forte non seulement avec *Rwanda 94*, mais aussi avec *L'Instruction* et avec *Vive la France*². Le spectre de la lutte est élargi, de la France à l'Occident, des colonisés aux exploités, de la colonisation au capitalisme, et plus précisément de la dénonciation de la colonisation entendue comme un phénomène isolé à sa mise en cause en tant que face cachée mais fondatrice des démocraties capitalistes. Mohammed Rouabhi parlait des émeutes des banlieues françaises en 2005, Dorcy Rugamba prend quant à lui pour événement déclencheur de la réflexion les attentats du 11 septembre 2001, et cette fois ce sont des images silencieuses qui défilent sur l'écran accroché en haut à gauche du mur de couleur grise recouvert de traces de peinture noire et blanche et soutenu sur les côtés par des troncs d'arbre, qui sert de fond de scène. Les trois acteurs s'installent sur la scène dans un rôle de spectateurs et regardent cet écran rempli de flammes et de fumées ; l'on a l'impression que c'est leur regard qui progressivement précise les images et leur donne sens. Un travelling révèle que la fumée provient de deux tours, et en split-screen on voit un avion passer, avant qu'une autre image ne revienne sur le ciel, constellé de particules sombres – des débris d'avion, de bâtiments, d'hommes peut-être. Les images du 11 septembre sont donc d'abord montrées comme fascinantes, c'est-à-dire annihilant toute réflexion – et c'est ainsi qu'elles ont été diffusées en boucle par les médias. Mais précisément, tout l'enjeu du spectacle va être de briser leur aura mystique et de les réintroduire dans l'univers du sens. Les trois acteurs prennent alors la parole, dans un premier temps pour dénoncer de manière unilatérale les attentats et l'intégrisme de ceux qui les ont commis, avant de s'interroger :

¹ Dorcy Rugamba, « Note sur le spectacle », préface au texte de *Bloody Niggers*. Ce texte, qui devrait être publié aux éditions Actes Sud Papiers en 2008, nous a été confié par l'auteur.

² Dorcy Rugamba, que nous avons rencontré à Valence le 12 mai 2007 lors des représentations du spectacle dans le cadre du festival Etats d'Urgence au théâtre Le Bel Image, n'avait pas encore vu le spectacle de Mohammed Rouabhi, mais revendiquait une parenté forte avec cet artiste.

« Mais pourquoi ne condamner que celui-ci et laisser prospérer son compère, son grand frère, son modèle ?

Pourquoi ne pas mettre sur la sellette tous ceux qui règnent par le fer et par le sang ? Pourquoi ne pas mettre à l'index toutes les religions qui avancent au fil de l'épée ?

Rejeter tous ensemble dans une sainte horreur toutes les entreprises démoniaques d'extermination d'êtres humains !

Pourquoi ne ferions-nous pas une guerre totale contre toutes les terreurs ? »

Et c'est à cette tâche que s'attelle le spectacle conçu comme une démonstration, qui va dans sa première partie concentrer sa cible sur la face obscure de l'Occident, autoproclamé modèle démocratique à suivre, alors que ses ennemis officiels ne font que suivre ses préceptes officieux, et particulièrement sa rapacité – la devise chrétienne des Etats-Unis est par un jeu de mots renvoyée à son statut de cache-sexe du capitalisme « In gold we trust » – et sa logique impérialiste – « l'extermination n'est pas une conséquence malheureuse de la conquête de l'Occident, elle en constitue l'essence ». La traite négrière et l'impérialisme des puissances coloniales sont ainsi analysés comme des exemples de capitalisme dans la séquence intitulée « Bois d'ébène » :

« Une fois la majorité des Amérindiens massacrée, s'ouvraient devant les Colons et les pays européens, de vastes étendues de terres et un cruel besoin de main d'oeuvre. Commencent alors le commerce et le sacrifice de l'homme noir. Ca y est, la machine est lancée, les fourneaux tournent à grand régime ! Vroummmm ! Dans les royaumes de l'ouest africain, des roitelets locaux se chargent d'approvisionner les colonies d'Amérique de chair fraîche. On récolte à l'intérieur des terres africaines de jeunes gens et de jeunes filles impubères que l'on destine à la mer. [...]

A l'autre bout de l'océan, dans les îles caraïbes et aux Amériques, on construit des fermes spécialisées dans l'élevage du Nègre servile. On le dresse comme un cheval à réagir au fouet. Les mâles les plus membrés sont accouplés aux filles les plus fertiles [...]

Des familles prospèrent et construisent des fortunes. Les compagnies maritimes bâtissent des empires. On vend. On achète. On spéculé. On crée des valeurs. Des pertes et des gains. De la plus value. La machine tourne à grand régime. L'esclave Noir devient un rouage central de l'économie occidentale. Dès lors sa vie, sa mort, sa survie ne dépendront plus que des seuls indices économiques. »

Et Dorcy Rugamba entend également prouver que les actes barbares commis par les pays occidentaux à l'égard des colonisés n'ont pas soulevé la même horreur que ceux dont ont été victimes les occidentaux, alors qu'ils leur sont pourtant extrêmement liés, non seulement dans leur principe, mais dans les faits historiques. L'auteur rappelle ainsi que les allemands ont testé le principe des camps de concentration de 1904 à 1908, exterminant la plus grande partie de la population Herero (sur 80 000 avant 1904, seuls 15 000 survivront.) Les méthodes seront reprises par les nazis d'autant plus logiquement que le père de Goering était

déjà à l'œuvre dans ces camps, et que le Docteur Mengele a bénéficié pour ses « recherches » sur les juifs de celles menées sur les Hereros par le Professeur Fischer, dont il était l'assistant. Auschwitz est d'ailleurs présenté comme l'aboutissement de la logique de domination et d'extermination à l'œuvre chez les puissances coloniales :

« La déportation des Africains annonçait la déportation des Juifs d'Europe.

Le bateau négrier dont la cale a été conçue pour transporter X têtes de nègres, empilés comme des harengs, annonçait quatre siècles plus tôt les wagons plombés conçus par Eichmann pour transporter y têtes de Juifs à travers l'Europe.

Le code noir de Colbert annonçait le code de l'Indigénat de Jules Ferry qui annonçait les lois anti-sémites de Pétain. »

Sur fond d'une musique lancinante, suit un « florilège » de propos racistes, d'autant plus choquants qu'ils émanent de dignes représentants de l'Occident et ont pour certains été tenus à une date très récente. Le 1^{er} commissaire de l'Inquisition côtoie ainsi nombre de « penseurs des Lumières », Montesquieu, Voltaire, Rousseau, mais aussi Kant et Saint-Simon, « ancêtre de la doctrine socialiste », Jules Ferry, pour qui « les races supérieures ont un droit sur les races inférieures », ou encore Darwin, « théoricien de l'évolution et de la sélection naturelle. » « Les blancs sont supérieurs à ces nègres », qui n'ont « pas de justice », sont « plus sodomites que les autres peuples ». Les hommes noirs sont caractérisés par la « niaiserie » et la « barbarie » voire par une « existence végétative », une « sensualité abjecte », la « cruauté » et « la paresse ». Ils sont « plus stupides que des ânes », « il n'y a rien qui les élève au-dessus des singes », « biologiquement inférieurs », leur « race [est] remplie de vice et de bestialité ». Le procédé utilisé pour mettre en scène ce florilège joue sur la surprise et le choc du spectateur : le propos raciste est d'abord donné à voir et à entendre, et l'attribution d'un auteur se fait après un temps de suspens dramatisé par la musique. Au premier choc du propos s'ajoute donc un second pour le spectateur qui découvre ainsi un pan méconnu de l'idéologie de personnalités occidentales illustres et perçues aujourd'hui encore comme non polémiques. Et ces propos, dont on été victimes les noirs autant que les juifs et les asiatiques sont présentés comme d'autant plus terribles qu'ils ont été parfois intégrés par les dominés, et Dorcy Rugamba cite ainsi les propos de Léopold Sedar Senghor qui estimait que « l'émotion est nègre, la raison hellène ». Toutefois, après un ou deux exemples, la liste s'achève sur un retour aux propos d'occidentaux, ce qui a pour effet de les présenter comme premiers et principaux responsables. Et, pour faire contrepoids aux dominés complices de ceux qui les dominent, Dorcy Rugamba enchaîne immédiatement avec l'évocation des Damnés de la Terre et du *Discours sur le Colonialisme* :

« Ce que le très distingué, très humaniste et très chrétien bourgeois du XX^e siècle ne pardonne pas à Hitler, ce n'est pas le crime en soi, le crime contre l'homme, ce n'est pas l'humiliation de l'homme en soi, c'est le crime contre l'homme blanc, c'est l'humiliation de l'homme blanc et d'avoir appliqué à l'Europe des procédés colonialistes dont ne relevaient jusqu'ici que les Arabes d'Algérie, les coolies de l'Inde et les nègres d'Afrique. » Aimé Césaire. *Discours sur le colonialisme*, 1955.

C'est donc la réalité de l'Occident, des agissements des Etats-Unis et de l'Europe « civilisée » « remplie de poncifs sur la liberté, l'égalité », que les artistes entendent confronter aux nobles principes dont il se prévaut. Les acteurs se mettent en chemise et retroussent leurs manches, avant de venir à l'avant-scène mettre en question les idéaux démocratiques et républicains, pendant que sur l'écran défilent des extraits de publicités mixés à des images de dollars et de machines à sous. Le poing levé, les acteurs entraînés par Pierre Etienne, slameur professionnel, entament un slam contre « l'amnésie internationale », et le choix même de cette forme d'expression contemporaine qui peut être considérée comme celle des dominés, de ceux qui n'ont pas accès à la culture officielle, sert à dire la continuité du combat en même temps que le renouvellement des causes et des formes politiques mais aussi esthétiques de la lutte. Le combat se fait plus frontal et plus direct, à l'égard du spectateur, qui peut se sentir directement interpellé comme représentant de cette hypocrisie criminelle par un « vous » sans appel : « Vous opposez le bien et le mal. C'est qui le bien, c'est quoi le mal ? » La suite du propos vient mettre quelque peu à distance l'accusation, puisqu'il est visiblement question au premier degré des Etats-Unis : « Comment vous suivre dans votre guerre quand vous êtes si amnésiques ? » Il n'empêche que l'accusation est brutale, comme l'est selon l'auteur l'inadéquation entre les principes des idéaux et la réalité.

« Civilisation, démocratie, droits de l'homme
Trois fois rien
Trois coups d'esbroufe et de magie
Trois fois la haine et le mépris
Trois fois le silence et le déni [...]
Pour trois mille américains
Cris et hurlements
Deuil international et châtiment planétaire
Pour des centaines de milliers de Soudanais, rien
Pour des centaines de milliers de Tchétchènes, rien
Pour des centaines de milliers d'Algériens, rien
Pour un million d'Irakiens affamés, que dalle
Pour un million de Rwandais égorgés, rien [...]
Droits de l'homme, bonjour
Que veulent dire ces mots dans la bouche de ceux qui ne pleurent que les leurs ?
Quel sens ont-ils pour ceux que n'indignent que les crimes d'en face ?

C'est quoi les droits de l'homme quand on est à ce point sourd au sort d'autrui ?
Liberté, égalité, fraternité
Surdité, anesthésie, amnésie
A quoi servent ces rimes creuses qui rythment vos messes
Vos leçons bon marché pour la terre entière [...]
Je t'extermine, je t'asservis, je te civilise
Je te pille, je t'affame, je te bombarde, je te démocratise »

Conscients de tendre à l'extrême le fil de la complicité nécessaire avec le public, les artistes prennent en charge l'interrogation voire la critique que certains spectateurs leur adressent sans-doute mentalement à ce moment du spectacle :

« Vous les Nations dites civilisées
Comment vous suivre dans votre guerre contre la terreur
Quand vous masquez votre terreur
Que vous relativisez vos crimes
Que vous les classez sans suite
Oui, on sait tout cela dites vous, oui ceci, oui cela
Le massacre des Indiens, l'esclavage des Noirs
Tout ça c'est du passé et alors
Et alors ? Et alors ? Et alors ? Et alors ?
Alors quel avenir
Quel avenir ensemble si ce passé-là vous laisse de marbre ?
Quelle conscience peut émerger d'une telle amnésie ?
Quel Bien attendre d'une oreille aussi sourde ? »

Malgré l'agressivité apparente, il ne s'agit pas pour les artistes de prôner la vengeance, comme vient immédiatement le préciser la séquence suivante qui interroge « la Loi du Talion ». Il ne s'agit pas cependant de ménager le spectateur, car le propos consiste à démontrer que l'Occident use lui-même aujourd'hui encore de cette loi barbare et archaïque. Certes, ce sont davantage les Etats-Unis qui sont visés que l'Europe, mais la mise en symétrie du comportement de la plus grande puissance démocratique avec celui de groupes unanimement reconnus comme barbares et monstrueux n'en est pas moins une accusation indirecte de la faiblesse de la critique que le comportement américain a suscité. Et, au-delà de la « war on terror », c'est également le principe « tolérance zéro » qui est mis en parallèle avec la Loi du Talion. L'ironie porte et fait rire – jaune il est vrai – mais la pression se relâche tout de même un peu quand il s'agit d'examiner « ce que serait la véritable application de la loi du Talion », tableau des victimes à l'appui pour une petite leçon de comptabilité ubuesque des victimes des camps respectifs :

« Partons pour le Congo. Je ne sais pas exactement combien de vies humaines doit la Belgique au Congo mais si on veut mettre les compteurs à zéro, tous les Belges, femmes, enfants et personnes âgées doivent partir dès maintenant pour les travaux forcés. Selon des chiffres récents, aucun ne devrait revenir. A moins que pour rendre justice aux Congolais, il suffise de raser la famille royale. Après tout, les pires atrocités ont été commises au temps du royaume du Congo, naguère propriété privée du Roi Léopold II. On pourrait, par exemple, faire planter du caoutchouc dans le parc de Laeken à Philippe, Albert et Laurent sous la garde d'une bonne machette. On coupera tout de suite les mains de Fabiola dont le rendement de toute façon ne satisferait personne. Paola sera placée dans un lupanar du port de Matadi pendant qu'Astrid et Mathilde combattront la solitude des guerriers Maï Maï dans le maquis de l'est. Quant à la portée fourmillante, à travers toute l'Europe, des princes consorts, concubines et mignons, cousins, cousines, petits enfants, enfants naturels et surnaturels, tous à la chicotte pour extraire à mains nues les minerais du Katanga. En cadence morveux, plus bas, encore plus bas ! »

L'humour très noir et l'absurdité des arguments font rire, avant que le spectateur ne se souvienne ou comprenne qu'ils ont pu être utilisés et réellement appliqués, notamment par les Etats-Unis en Irak :

« Et si la loi du Talion était beaucoup plus économe de vies humaines que la "Tolérance Zéro", nouvelle conception de la justice en Occident ? Un journaliste de la télévision américaine fit un jour remarquer à Madeleine Albright, alors Secrétaire d'État américain, que les sanctions contre l'Irak avaient tué plus d'enfants – cinq cent mille à l'époque - que les bombes atomiques d'Hiroshima et Nagasaki. Ce à quoi lui répondit cette mère de trois enfants que c'était "le prix à payer" pour avoir la paix au Moyen Orient. Nous y sommes, le massacre des innocents finance la paix dans le monde. Nous devrions tous consommer la "paix américaine" avec modération, c'est un produit de luxe !

Le spectacle combine des procédés esthétiques différents – l'esthétique documentaire et le comique de l'absurde – pour défendre sa thèse, et le travail d'articulation se poursuit, entre passé et présent, entre le particulier (la colonisation) et le général (les processus d'exploitation), le travail d'information historique fourni par les artistes visant à servir d'outil pour le spectateur dans la lutte contre « l'esclavage déguisé » qui continue à sévir « aujourd'hui dans le monde », puisque « la mondialisation en cours aujourd'hui, ne tend à rien d'autre qu'à la congolisation du monde entier, autrement dit, au sacrifice de milliards d'êtres humains pour le bénéfice d'une poignée d'hommes ». Mais cette dénonciation de l'Occident pour ses actes passés (la colonisation) et présents (via la mondialisation), mis en relation en tant que continuité de l'exploitation capitaliste, n'exonère nullement les « exploités », et la construction du spectacle permet, après avoir accusé sans circonstances atténuantes l'Occident, de faire un procès tout aussi intransigeant des pays Africains, de leurs dirigeants mais aussi de l'ensemble de la population de ces pays. L'ultime séquence du spectacle, intitulée « Biso na biso. Entre nous », fait subir un glissement dans l'énonciation

qui se répercute dans la relation scène/salle puisque le « vous » disparaît, et ce faisant le spectateur occidental n'est plus mis en situation de cible virtuelle et réelle du texte et du spectacle :

« Pendant qu'on la crucifie à gros rivets, l'Afrique tripote ses plaies [...]. Nous, nous sommes comme ceci, eux, ils sont comme cela [...] Qu'avons-nous à être ceci ou cela, qu'il nous suffise d'être unis ! Quand notre âme s'échappe des mailles du clan, c'est pour embrasser le mirage de la race. "Black is beautiful." Ha, quelle connerie ! Jamais aucun prisonnier ne s'est autant attaché aux murs étroits de sa cellule [...] A vrai dire nous n'avons jamais eu besoin de personne pour nous pendre pis que manges sur les arbres, ni des Blancs, ni des Verts ni de Mauves, tous seuls biso na biso. C'est à se demander pourquoi les Européens sont venus nous tuer à notre place. Nous le faisons si bien avant qu'ils n'arrivent. Nous tuons autant qu'eux depuis leur départ. N'avaient-ils pas mieux à faire ces Blancs, que de porter le poids de notre culpabilité. Rien à faire d'autre que de nous exonérer de nos crimes, de nous donner l'illusion d'avoir toujours été des victimes. Victimes de la maternité à la tombe, tous ? Victimes les trafiquants d'armes, Victimes les proxénètes et les négriers, Victimes les acheteurs d'aliments avariés, Victimes les vendeurs de pétrole à bas prix, Victimes les poètes mendiants et perroquets, Victimes les importateurs de déchets toxiques, Victimes les dirigeants décrépits et lèche-bottes [...] Victime le petit peuple, sa bêtise crasse, sa mesquinerie, ses lâchetés, Ses trahisons de tous les jours qui rendent la tâche facile à tous les criminels, Victimes tous ces bourreaux de toujours, collabos sous tous les jous ? Non vraiment, pourquoi les Européens sont-ils venus nous tyranniser, nous qui avons sur place des tyrans compétents ? [...] Nan, voilà, c'est ainsi ! Du développement nous n'en voulons point, c'est une résolution définitive et mûrement réfléchie, tous comptes faits nous n'en avons rien à cirer du progrès, basta ya ! Nous avons décidé de nous en empêcher par tous les moyens, rien à faire, vous pouvez nous dire tout ce que vous voulez. Non, vous n'arriverez pas à nous convaincre. Même sous la torture nous ne céderons à personne la dernière place »

A ce long cri de rage porté par le souffle de Younouss Dialo succède l'ultime scène du spectacle interprétée quant à elle par l'auteur-comédien Dorcy Rugamba, la bouche maquillée et vêtu d'un tissu chamarré enroulé comme une robe. Tandis qu'à l'écran défilent des images de dictateurs africains, il décrit « le supplice du mortier, spécialité rwandoburundaise », qui fait pendant aux actes de tortures commis par les colons décrits au début du spectacle (« la cage », « les fauves », « le gazage »). Puis le comédien enlève son habit, et, torse nu, prend un immense pilon et commence lui aussi à frapper sur un mortier. L'écho avec le récit qui précède est insoutenable pour le spectateur, car il est impossible de ne pas imaginer à chaque coup l'enfant écrasé devant les yeux de sa mère pour la rendre folle « en peu de temps » et « pour toujours ». Mais, entre les coups, émerge un poème d'une grande beauté adressé à une Afrique-femme, qui renoue avec les plus beaux et les plus grands textes de la négritude :

« VICTOIRE, écoute le Styx qui ronfle, qui moule la sainte journée de méchantes amertumes, torrent de cadavres d'hommes et de chiens, repère de brigands, litière cerclée de pourpre, bouquet de fléaux, mille et une nuits blanches de vies noires de tourments, magma de chairs et de bris, crasse qui suinte de poux, de pus, de ne plus en pouvoir, de petite et grande laideur, de sombres affaires, cortège de larmes sonores, cris obscènes de coups secs, de hurlements, de ricanements d'hyènes, de ricanements tout court, ah misère, ah famine qui s'énerve, qui n'en peut plus, qui crève d'en finir, d'en venir aux armes s'il le faut, rhaa et puis merde à la fin, au mur scélérate, en face cannibales, tous dans la lunette qu'on vous limace, monstres marins, monstres à bedaines, monstres à crochets, aux étals tous tels que vous êtes, aurore écarlate, sève salpêtre oui, salve semeuse, salve sésame, salve accoucheuse, salve alchimistrale et plantureuse, foyer de mèches qui brillent de mille fièvres qui traînent nous entraînent de vrille en délire de rimes en dérives, reptile amiral qui court de cave en cave, qui gonfle, qui bulle, qui bout, qui sourd sa mère, GORGE, gorge canon, BOUCHE, bouche boulet, LANGUE, lave incendiaire, VENTRE, Vésuve de bile, de bave, de pisse, de morve, de larmes de sueur, de sperme et de sang ! »

L'essoufflement du comédien comme des coups de pilon, rendent inaudible une partie de ce texte qui tient autant du poème que de la transe, nécessaire pour le comédien comme pour le spectateur au terme de ce coup de poing de deux heures. Puis ses deux compagnons empoignent D. Rugamba, sans que l'on sache s'ils tentent le maîtriser ou l'apaiser. C'est sur cette étreinte ambiguë que le noir se fait sur un spectacle aussi beau que violent, aussi intransigeant que désespéré, beaucoup moins optimiste que les autres spectacles analysés précédemment, peut-être du fait de l'ampleur de la montée en généralité géographique et temporelle. Mais l'existence même de ce spectacle, incitant le spectateur à la réflexion et à la lutte contre la perpétuation des injustices décrites, se veut signe et source d'optimisme.

e. *Elf, La Pompe Afrique* : Un spectacle de lutte politique, de la démarche de création au circuit de diffusion.

Nous souhaitons conclure ce chapitre par la présentation d'un dernier exemple qui nous semble consister à la fois une exception et un archétype du spectacle de lutte politique. Il ne s'agit pas de livrer une étude exhaustive du spectacle *Elf la Pompe Afrique* – celle-ci a déjà été fort bien menée¹ – mais plutôt de pointer les différents traits caractéristiques des spectacles de lutte politique à travers ce cas archétypal dans sa démarche de création et ses options esthétiques, et exceptionnel par son circuit de diffusion. L'enjeu politique du spectacle de Nicolas Lambert est inscrit dès sa démarche de création. L'auteur a assisté au procès intenté par la compagnie pétrolière Elf à trente sept prévenus dont MM. Loïk Le Floch

¹ Alexandre Le Quéré, *Elf, la pompe Afrique, du théâtre documentaire à l'engagement militant*, mémoire de Master 1 sous la direction de Georges Banu et Chantal Meyer-Plantureux, Université Paris 3, juin 2006.

Prigent, Alfred Sirven et André Tarallo de fin mars à début juillet 2003 au Palais de Justice de Paris. Et il explique ainsi sa démarche : « à un moment donné j'ai eu du temps, un temps libre et payé par les ASSEDIC, que je considère comme un temps de service public. »¹ Et le spectacle se veut une œuvre d'intérêt public, comme en témoigne l'exergue du texte, une citation du Tribunal Correctionnel de Paris : « Elf était à l'époque des faits une société publique et elle concernait donc tous les citoyens français qui indirectement, peuvent se sentir victimes des infractions. »² Mais le spectacle *Elf, la pompe Afrique*, écrit à partir de l'été 2003 dans le contexte du « conflit des intermittents », a aussi été pensé par N. Lambert comme une réponse à Ernest-Antoine Sellières, président du MEDEF et auteur de cette remarque : « c'est le fric des travailleurs qui finance le système des intermittents. »³ N. Lambert revendique donc d'avoir fait un « spectacle financé à 100% par le détournement des fonds des annexes 8 et 10 des ASSEDIC »⁴ en « réponse à l'UMP et au MEDEF qui nous accusaient de détruire, nous, l'ensemble du système de la Sécu", dans un contexte où "on remettait en cause les droits sociaux et [le] droit [des artistes] à exercer [leur] métier."

La démarche de N. Lambert est donc à la fois celle d'un citoyen soucieux de s'informer, de comprendre et de mettre en relation des événements qui paraissent obscurs, et celle d'un artiste d'abord soucieux de légitimer son financement par une partie de la collectivité, puis soucieux de transmettre à d'autres les informations qu'il a lui-même collectées. La création du spectacle est vécue par son auteur comme un temps de formation intellectuelle et politique personnelle, il s'agissait pour lui de « bouffer des informations »⁵ et de « [se] faire [s]on chemin d'information avant de [se] faire une opinion. »⁶ La version publiée du texte du spectacle inclut une bibliographie⁷ ainsi qu'une chronologie de l'affaire Elf remontant à la création de l'ancêtre de l'entreprise en 1939 et incluant l'histoire des relations de la France avec les pays africains depuis cette époque.⁸ Ce souci de s'informer et d'informer est étroitement lié au fait que, pour assister aux audiences, Nicolas Lambert s'est véritablement coulé dans le rôle du journaliste. Il explique ainsi être « rentré comme comédien dans la salle » et avoir « joué le rôle d'un journaliste », s'habillant et parlant comme eux, au point de devenir l'un des leurs – d'ailleurs ce sont essentiellement ces journalistes spécialistes des questions judiciaires et non les journalistes culturels qui

¹ Nicolas Lambert, entretien personnel, Paris, 07 mars 2005.

² Nicolas Lambert, *Elf la pompe Afrique. Lecture d'un procès*, préface de François-Xavier Verschave, Bruxelles, Tribord, 2005, p. 11.

³ Ernest Antoine Sellières, *Le Monde*, 08 juillet 2003. Cité par Nicolas Lambert dans le dossier de presse du spectacle *Elf, la pompe Afrique*.

⁴ N. Lambert, dossier de presse du spectacle *Elf la pompe Afrique*.

⁵ N. Lambert, entretien personnel, déjà cité.

⁶ *Idem*.

⁷ Nicolas Lambert, « Sources/Références bibliographiques », *Elf, la pompe Afrique, op. cit.*, p. 91.

⁸ Nicolas Lambert, « Chronologie-repères Elf », *Elf, la pompe Afrique, ibid.*, pp. 92-93.

rendront compte du spectacle dans les grands quotidiens.¹ Il s'agit là d'ailleurs d'une spécificité du procès comme du spectacle, qui ont tous les deux été largement couverts par les médias, alors même qu'ils ont pu l'un comme l'autre donner l'impression d'être peu relayés voire censurés. C'est que dans le cas du procès, la couverture n'a été faite que dans les quotidiens et a manqué les gros titres parce que ceux-ci étaient occupés par le déclenchement de la guerre en Irak.² N. Lambert s'est peu à peu coulé dans son rôle au point d'adopter les méthodes de travail des journalistes : « tous les matins je relisais mes notes et je les comparais avec les articles parus dans la presse écrite nationale et dans certains journaux étrangers, ainsi que les dépêches de l'AFP. Je suis devenu un journaliste, j'ai fait un vrai reportage de quatre mois, en free lance, commandé par moi-même, sur le palais de justice. »³ C'est ce travail de journaliste qui l'incite à déplacer son attention, d'abord centrée précisément sur les journalistes, sur le contenu du procès en lui-même, avec l'ambition d'en donner une « couverture » médiatique alternative. Et c'est cette nouvelle ambition qui va guider les choix esthétiques pour la construction *d'Elf, la pompe Afrique*.

Non seulement Nicolas Lambert a assisté au procès, mais l'intégralité du texte du spectacle est construite à partir d'un montage de ses notes prises au cours des audiences avec les « nombreux articles de presse »⁴ et « autres sources médiatiques (radio et télévision) ».⁵ N. Lambert assume la dimension artistique et subjective de son travail qu'il sous-titre d'ailleurs *Lecture d'un procès*, précisant dans son avant-propos qu'« Elf la pompe Afrique est une pièce de théâtre. C'est une lecture partielle et partielle du procès qui est ici proposée. »⁶ L'auteur marche ici sur les traces du Heiner Kipphardt de *En cause, J. R. Oppenheimer*, et comme lui revendique le fait de s'être « autorisé quelques licences : certaines relances faites par tel ou tel acteur du procès peuvent avoir été placées dans la bouche de tel autre pour faciliter la fluidité du spectacle mais ne dénaturent en rien l'intégrité de leur discours. »⁷ Cette référence au modèle de la pièce-tribunal théorisé par P. Weiss se

¹ En effet l'article du *Monde* est signé Pascale Robert-Diard, celui de *Libération* Karl Laske. Karl Laske, « Elf digne d'audience », *Libération*, 26 mars 2004, Pascale Robert-Diard, « Sur la scène du Théâtre des Déchargeurs, *Elf, la pompe Afrique* », *Le Monde*, 09 janvier 2005.

² C'est ce qu'explique à Alexandre Le Quéré la journaliste du monde P. Robert-Diard : « Il faut rappeler aussi que le procès commence au moment du déclenchement de la guerre en Irak. Moi je suis au procès et il s'y passe des choses incroyables ! Je suis excitée comme une puce ! Sauf qu'on me dit que j'exagère, parce que *le Monde* fait six pages International sur la guerre. Et puis un procès, quand il s'ouvre, c'est toujours pareil. Nous sommes en 2003 et on parle de faits qui ont eu lieu de 1989 à 1995. Tout ça paraît être l'Antiquité. Alors après on vient nous dire : « C'est incroyable cette histoire et ça a été censuré. » Pas du tout ! (...) Il y a plein de gens qui sont passés à côté des deux premières semaines parce que la polarisation de l'actualité était ailleurs. » P. Robert-Diard, entretien avec A. Le Quéré, 27 avril 2006. A. Le Quéré, *Elf, la pompe Afrique, du spectacle documentaire à l'engagement militant, op. cit.*, p. 31.

³ Nicolas Lambert, entretien personnel, déjà cité.

⁴ Nicolas Lambert, « Avant-propos de l'auteur », *Elf, la pompe Afrique, op. cit.*, p. 14.

⁵ *Idem*.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷ *Ibid.*, p. 13.

retrouve dans les choix scénographiques, puisque c'est sur un bidon d'essence sur lequel est collé un autocollant Elf qu'« est rendue la justice »¹ de N. Lambert, tandis qu'est posée dans un coin de la scène une « balance Roberval de la Justice ». ² De même les spectateurs sont impliqués en tant que public de la salle d'audience, et sont invités à se lever après chaque entracte, qui coïncide avec la reprise de l'audience. Plus qu'une simple représentation, le spectacle est vécu par les spectateurs comme une véritable « reconstitution ludique »³ du procès. Le public a donc confiance dans le récit du « raconteur » et au-delà dans la présentation que l'artiste fait du procès – plus que dans les comptes-rendus journalistiques diffusés dans la presse – alors même qu'il décrit des situations abracadabrandesques que le jeu d'acteur rend encore plus invraisemblables par la transfiguration des prévenus réels en personnages rocambolesques.

Le spectacle emprunte en effet également au one-man-show comique, puisque c'est N. Lambert qui interprète tous les « personnages » ainsi que celui du « raconteur », qui introduit le spectacle et élargit le sens du procès à la portée d'un exemple dans l'épilogue – N. Lambert se dit d'ailleurs flatté de la comparaison avec Philippe Caubère, l'engagement politique en plus. ⁴ La typisation gestuelle et vocale permet au spectateur de mieux comprendre la psychologie et les systèmes de défense des différents « personnages » que sont Loïk Le Floch Prigent, André Tarallo, Alfred Sirven, du directeur des affaires immobilières d'Elf qui passe son temps à jurer de dire la vérité au tribunal ⁵, ou encore André Guelfi, au surnom évocateur de « Dédé la Sardine ». ⁶ L'accent corse et la personnalité truculente d'Alfred Sirven expliquent que cet homme accusé de malversations ose l'argument de la moralité, et refuse « ce rôle de délateur » que le tribunal lui demande, se souvenant du résistant qu'il fut : « cela me vient de ma jeunesse. Pendant la guerre, le délateur, c'était le collabo. » ⁷ D'où une défense qui rechigne à expliciter les accusations : quand le président du tribunal lui demande si Loïk Le Floch Prigent était au courant de l'ouverture de comptes destinés à son enrichissement personnel et à celui d'André Tarallo, il répond : « il ne pouvait pas ne pas les connaître », avant que le président ne le pousse dans ses retranchements : « deux négations font une affirmation M. Sirven. Exprimez-vous clairement devant ce

¹ « Décor », *ibid.*, p. 18.

² *Idem.*

³ Formule utilisée par l'une des spectatrices d'*Elf, la pompe Afrique* dans le questionnaire réalisé par Alexandre Le Quéré. Alexandre Le Quéré, *Elf, la pompe Afrique : du spectacle documentaire à l'engagement militant*, *op. cit.*, p. 15.

⁴ Source: Entretien personnel, déjà cité.

⁵ *Elf la pompe Afrique, op. cit.*, p. 57.

⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁷ *Elf la pompe Afrique, ibid.*, p. 76.

tribunal »¹, et qu'il finisse par avouer que le Président d'Elf était « dans certains cas, et à certaines occasions, [...] au courant de certaines choses. »² Avant de livrer une réflexion profonde sur les raisons de son « dérapage » après une jeunesse glorieuse au service de la Patrie, qui s'explique selon lui par « une sorte d'entraînement, d'éblouissement, le fait que nous étions mêlés à des quantités de choses, que nous nous occupions d'affaires pour certaines personnes, que l'argent circulait si facilement »³, avant d'accuser la civilisation elle-même, puis finalement ses supérieurs : « C'est plutôt le spectacle, la civilisation actuelle, M. Le Président. (*Gravement.*) Cela ne justifie rien, rien, rien. Mais ça explique beaucoup. Je ne nie pas mes dérives personnelles... Je suis là pour répondre de mes actes, de mes erreurs, et je le fais. Mais je n'étais pas le seul. Cet argent m'était envoyé par des gens qui en avaient le pouvoir. Moi, je ne l'avais pas. »⁴ La silhouette frêle et recroquevillée d'André Tarallo, accusé de « délit d'abus de biens sociaux et de recel aggravé »⁵ pour un montant de trois cents millions de francs, s'accorde quant à elle avec le laconisme de sa défense fondée elle aussi sur la litote. Mais cette ligne s'explique cette fois par le caractère « pudique »⁶ mais aussi par la susceptibilité du directeur financier d'Elf, qui « récuse »⁷ ainsi le qualificatif de « cuisine » employé par son ancien patron pour évoquer la caisse noire, au titre que cette expression est « injurieuse vis-à-vis de la direction financière »⁸ et donc de lui-même. Le vieil homme de soixante-seize ans se contente le plus souvent d'un prudent « voilà » qui ne valide que du bout des lèvres les descriptions de plus en plus agacées faites par le président du tribunal de sociétés « off-shore »⁹, que Tarallo décrit pudiquement comme « non localisées en métropole »¹⁰, avant que le tribunal ne précise qu'elles sont de ce fait « situées hors d'atteinte de l'administration fiscale française. »¹¹

Le travail de N. Lambert accentue ces traits par son travail de comédien : ainsi, quand André Tarallo évoque le caractère « tout à fait modeste »¹² de la maison qu'il aurait achetée à la place de l'immense villa estimée à vingt-trois millions d'euros, s'il avait uniquement voulu y loger sa femme et ses enfants, et non en faire un « lieu de réception destiné aux relations franco-africaines »¹³, il se tasse un peu plus sur lui-même pour mieux convaincre le

¹ *Ibid.*, p. 35.

² *Ibid.*, p. 46.

³ *Ibid.*, p. 64.

⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶ C'est Loïk Le Floch Prigent qui lui attribue ce qualificatif de manière ironique. *Ibid.*, p. 46.

⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁸ *Idem.*

⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibid.*, p. 63.

¹³ *Idem.*

tribunal de l'humilité de ses goûts personnels. De même les bras en croix utilisés par Loïk Le Floch-Prigent pour signifier son impuissance à lutter contre sa propre « folie des grandeurs »¹ : quand le tribunal évoque les sommes astronomiques détournées, il se justifie par son passé – explique qu'après son « départ dans des conditions injustes de Rhône-Poulenc »², il avait « une revanche à prendre »³ – ainsi que par ses « problèmes personnels »⁴ de l'époque, rappelant qu'il « vi[vait] alors un amour passionné qui [allait] se transformer en enfer. »⁵ Il reconnaît donc non pas le « délit » mais une « faute » et voit dans ses agissements « une réaction de gamin »⁶ qui « n'est pas explicable par autre chose que par la psychologie qui était la [s]ienne [...] »⁷. Et lui aussi donne une explication en forme d'excuse, quand il lit au tribunal un texte dans lequel il accuse au-delà d'Elf même, « ce type de société [qui] érode le sens des réalités, [où] tout est fait pour que le Président perde ses repères ». ⁸ Ces systèmes de défenses ubuesques, aussi efficaces d'un point de vue judiciaire que sur le plan artistique, ne s'effilocheront que quand les prévenus s'accuseront réciproquement, faisant éclater la vérité à coup de tirades théâtrales et grandiloquentes :

« ALFRED SIRVEN. Je vais dire quelque chose de... très important, plus que très important, quelque chose de grave. Je ne l'aurais pas fait si M. Le Floch Prigent n'avait pas eu des propos inqualifiables pour ses collaborateurs. Mais un mot m'est resté en travers de la gorge. La nausée. Il a dit "la nausée". Cette nausée, maintenant, est devenue la mienne. Elle se transmet de banc en banc. C'est une véritable contagion. Je n'admets plus cette façon de se défausser... J'ai travaillé pour cet homme pendant vingt ans. J'avais beaucoup d'estime pour lui. »⁹

C'est donc l'existence d'une importante matière première théâtrale dans ce procès qui a convaincu N. Lambert qu'il se prêtait plus qu'un autre à une transposition scénique : « Dès le début je suis tombé sur Guelfi et l'épisode du chocolat volé à sa grand-mère [¹⁰], et à partir de là ça a été une évidence que je restais, même si je ne l'ai pas verbalisé. J'ai commencé la prise de notes et la collecte d'informations sur le procès et les prévenus. »¹¹ Ces choix esthétiques sont articulés à l'ambition du spectacle de fonctionner comme un outil de contre-information, puisque le procès n'a eu qu'un faible écho public, ainsi qu'à la volonté de montée en généralité à partir de cet exemple. Après avoir assisté au procès, une tournée au Sénégal fait

¹ *Ibid.*, p. 66.

² *Ibid.*, p. 65.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁹ *Ibid.*, p. 75.

¹⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹¹ Nicolas Lambert, entretien personnel, déjà cité.

découvrir à N. Lambert « l'Afrique subsaharienne, et la confrontation entre cette Afrique que Tarallo décrivait comme quelque chose de très compliqué et le terrain a été très violente »¹ pour l'artiste parce que régnait dans ce pays « une violence sourde et froide, liée à l'omniprésence française. »² N. Lambert, qui « vien[t] de banlieue et [y a] beaucoup travaillé » a alors « l'intuition que le lien entre Paris et sa banlieue est le même que le lien entre la France et ses colonies, c'est-à-dire un rapport de dépendance, un rapport tu, silencieux, mais omniprésent, qui envahit tout. »³ Dès lors, le problème posé par l'affaire Elf n'est pour lui « pas tant celui de détournement de fonds, mais celui du système politique qu'on essayait de cacher sous l'enrichissement personnel. »⁴ Le spectacle se veut donc non seulement un outil de contre-information mais un véritable contre-procès. En effet le procès réel a été intenté par la compagnie Elf elle-même, et « ce qui est officiellement jugé ce sont les abus de biens sociaux commis au détriment de la compagnie pétrolière pendant les quatre années de la présidence de M. Le Floch-Prigent, de 1989 à 1993. »⁵ D'ailleurs dans le spectacle sont clairement distinguées deux caisses noires, celle qui servait à l'enrichissement personnel des prévenus, et qui fait l'objet du procès, et celle qui servait au financement des partis et des hommes politiques :

LE PRESIDENT DU TRIBUNAL. [...] L'instruction a établi que la société Elf avait mis en place un système occulte de versement de commissions destinées à alimenter une caisse noire. Caisse noire qui servira à rémunérer, via des intermédiaires, des décideurs, des chefs d'Etat, et notamment des personnalités pétrolières dans le cadre de sa politique africaine. Et ce, dès sa création par le Président Charles De Gaulle. La direction qui vous a succédé vous accuse [...] d'avoir détourné une partie de ces fonds alimentés par ce syst-ème occulte pour constituer une autre caisse noire destinée à votre profit personnel. »⁶

Et la caisse « politique » est quant à elle évoquée à contrecœur par le président du tribunal et brandie comme une menace par les prévenus :

« LOÏK LE FLOCH PRIGENT. Bien... En ce qui concerne le flux sortant, j'ai indiqué que c'était pour des besoins politiques. Nous avons financé des politiques tout au long de mon mandat, et sur la période antérieure à celle-ci, plus d'un côté que de l'autre. Je l'ai dit et redit, je l'ai écrit et je ne pense pas qu'il faille aller plus avant. Je sais à peu près quelles sont les orientations qui ont été prises. Je connaissais les destinataires, j'en ai égréné un ou deux noms dans les écrits que j'ai pu commettre. Une manière de garder la vie sauve était de ne pas aller plus avant. Certains ont été au pouvoir, d'autres le sont

¹ N. Lambert, entretien personnel, déjà cité.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Elf, la pompe Afrique, op. cit.*, p. 28.

aujourd'hui, et si j'égrénais des noms maintenant cela ferait certainement la une des journaux mais je ne sais pas si c'est l'objectif du Tribunal ?

LE PRESIDENT DU TRIBUNAL. (Silence.)

Ce n'est pas au Tribunal de dire ce que vous avez à répondre. Le Tribunal rappelle que l'instruction est terminée. Il n'appartient pas au Tribunal de reprendre les débats et d'aller au-delà.

LOÏK LE FLOCH-PRIGENT. Bien... J'ai compris que le Tribunal m'a laissé décider et qu'il ne souhaitait pas que j'aie plus loin. »¹

Seul le Procureur de la République, fidèle aux principes que son titre même lui commande de défendre, et visiblement outré par les révélations qui précèdent, continue son investigation et interroge sans relâche L. Le Floch Prigent. Ce dernier lui explique alors que sa décision de ne pas répondre à la convocation de la magistrate Eva Joly au début de l'affaire était un ordre émanant « des plus hautes autorités de l'Etat »², et la dernière séance d'audience évoquée dans le spectacle se clôt sur une dernière révélation. L. Le Floch Prigent, sommé de donner des noms, les dévoile enfin – « le Président Jacques Chirac, qui est au courant de tout ce que je sais, exactement comme Mitterrand l'était, comme le Premier Ministre Alain Juppé et plusieurs autres ministres, Bernard Pons, Nicolas Sarkozy... »³ – avant de rappeler la raison d'être de cette société publique :

« Elf n'était pas seulement une société pétrolière. C'était une diplomatie parallèle destinée à garder le contrôle de la France sur les Etats Africains au moment de leur décolonisation. [...] Elf a été créée pour maintenir l'Algérie et les rois nègres dans l'orbite française par le biais du pétrole. Avec les Algériens, ça a capoté, avec les rois nègres ça se poursuit. »⁴

L'énormité des révélations de l'ancien Président d'Elf n'a d'égale que celle de l'indifférence générale qui les a entourées. Comme le précise « le raconteur » dans l'épilogue du spectacle, « ce sont [des] hommes qui furent jugés à la demande d'Elf. Mais pas le système Elf. Ce système qui a contribué à la dépossession des peuples africains de leur richesse en stimulant les guerres et dévastant les biens publics au nom de notre République »⁵. Et c'est ce système en tant que tel, et à travers lui le financement occulte des partis politiques⁶ mais aussi et surtout la Françafrique, incarnation des manquements de la France à ses nobles principes républicains, qu'entend à l'inverse juger le spectacle, qui évoque comme des thèmes secondaires le circuit de vente du pétrole et des armes⁷, les collusions entre hommes

¹ *Ibid.*, pp. 80-81.

² *Ibid.*, p. 83.

³ *Ibid.*, p. 84.

⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁷ *Ibid.*, p. 83.

d'affaires et hommes politiques ¹, le « lobbying politique » ², les golden parachutes et l'affaire des Frégates de Taïwan ³ et trace un trait entre la décolonisation et la mondialisation. Quand le spectateur entre dans la salle il est accueilli par les photos de trois Présidents de la République, le Général De Gaulle, François Mitterrand et Jacques Chirac ⁴, et la dernière réplique conclut par un retour sur l'enjeu politique du spectacle : « La V^e République n'a pas sauté, ni vingt fois, ni deux, ni une. Mais sa santé m'inquiète. *(Au loin, un électrophone joue l'hymne national français.* » ⁵

L'ampleur et la précision de la critique en font un spectacle de lutte politique mais également un brûlot explosif, qui n'a que peu tenté les salles de théâtre, et Nicolas Lambert fait état de nombreuses discussions avec des programmeurs ayant apprécié le spectacle mais refusé de le programmer au motif que le contenu en était trop polémique. ⁶ *Elf la pompe Afrique nous* paraît caractéristique du théâtre de lutte politique également du fait de son mode de diffusion, qui manifeste l'articulation du spectacle à la lutte politique proprement dite. Le spectacle a d'abord été représenté le 13 janvier 2004 dans un cadre semi-privé dans le local que la compagnie partageait à Pantin avec une entreprise et le Parti Communiste, avant d'être joué lors d'un congrès de la CGT de Gaz de France à Saint Denis– Loïk Le Floch Prigent ayant été un temps PDG de GDF, « la pièce résonnait pour eux. » ⁷ (fête de l'Humanité, manifestifs, soirées organisées par les collectifs locaux de Survie en région parisienne, à Clermont-L'Hérault et à Besançon. La volonté de s'articuler à la lutte politique et particulièrement à la lutte menée par l'association Survie, manifeste par ce mode de diffusion dans le cadre de soirées organisées par l'association, est visible dans le texte publié. La préface en a été en effet écrite par le Président de Survie Verschave, qui salue ainsi le talent de Nicolas Lambert :

« Le citoyen qui cherche à comprendre ce que les décideurs font en son nom ou dans son dos se heurte à une série d'obstacles matériels mais aussi psychologiques. Maintenir l'incompréhension des processus qui nous gouvernent fait partie d'un travail incessant de propagande mené depuis ce que l'historien Fernand Braudel appelle "l'étage supérieur" de l'économie (l'économie-monde), qui mêle aussi la politique, les médias, la culture [...] en une "société-monde". [...] De l'étage supérieur on vous dit : "Respectez le droit, la démocratie, refusez le monopole ou le piston, ne mélangez pas les genres"

¹ Ainsi André Guelfi explique qu'il n'a « jamais considéré Pasqua comme un homme politique », qu'il « l'appelle Charles et [qu'il] le tutoie » parce qu'il l'a « connu chez Ricard [et qu'il] le considère comme un ami », comme si cela pouvait expliquer qu'il lui loue à prix d'or les avions de la compagnie Elf. *Ibid.*, p. 60.

² *Ibid.*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 82.

⁴ Nous n'avons pas revu le spectacle depuis l'élection de Nicolas Sarkozy mais il est probable que sa photo a été ajoutée, puisque son nom, cité au cours du procès, figurait donc déjà dans la version antérieure du spectacle.

⁵ *Elf, la pompe Afrique, op. cit.*, p. 89.

⁶ Nicolas Lambert, entretien personnel, déjà cité.

⁷ Même source.

(entre médias, patronat, élus politiques etc.) alors que dans ce monde là [...] on fait en permanence tout le contraire. [...] Nicolas Lambert s'est emparé de l'affaire Elf, mise en scène de l'étage supérieur, mélange de Françafrique, d'arrogance et de valises à billets ; il a assisté aux séances du procès, il en a longuement mâché et digéré les échanges, pour finalement laisser parler les protagonistes de tout cet inavouable. Le résultat est jubilatoire. Le double langage se désagrège sous nos yeux. Et cette décomposition nous décoince les neurones, nous rend la liberté de comprendre et l'envie d'agir. »¹

Par nécessité économique, ce spectacle qui n'a bénéficié d'aucun subventionnement a rapidement combiné cette diffusion dans des réseaux militants fondée sur un quasi-bénévolat à une diffusion dans le circuit du théâtre privé (à Paris au Studio de l'Ermitage en mars 2004 puis au Théâtre des Déchargeurs en février 2005, le Off du Festival d'Avignon en 2005 et en 2006), avant que le spectacle ne soit finalement diffusé sur DVD², vendu dans les grandes surfaces et à la FNAC au rayon One-man-Show.³ Ce spectacle a pendant longtemps court-circuité le circuit du théâtre subventionné non par choix mais parce qu'aucun théâtre ne voulait le programmer, et ce n'est que depuis 2006 qu'il est diffusé dans des petites salles de la décentralisation en banlieue parisienne et en province, qui ne dépassent pas l'échelle des scènes conventionnées (le Théâtre des Sources à Fontenay-aux-Roses, l'Espace Culturel de Vendenheim, le Centre Culturel de Blanquefort). Pourtant, le spectacle a été représenté plusieurs centaines de fois et a tourné près de quatre ans⁴ et, tout comme la couverture médiatique, court-circuitant les canaux de l'information culturelle, avait profité à la médiatisation du spectacle, le double circuit privé/militant a en définitive permis d'élargir considérablement le public tant en termes quantitatifs que qualitatifs.

L'étude sur la composition du public réalisée par Alexandre Le Quéré lors des représentations parisiennes du spectacle en novembre et décembre 2005 à La Fenêtre, petite salle privée du XI^{ème} arrondissement, fait apparaître un public jeune (près de 25% a moins de 26 ans), qualifié, urbain et féminin au sein duquel les cadres et professions intellectuelles supérieures, dont les artistes et intermittents, sont surreprésentés, de même que les étudiants.⁵ Si l'on ne peut parler d'un élargissement en termes de composition sociologique du public, la jeunesse du public constitue en elle-même une conquête, et le public de ce spectacle déborde largement le cadre des spectateurs de théâtre habituels. En outre cette composition n'a été étudiée que lors des représentations dans une salle du théâtre privé parisien, or le spectacle est également diffusé hors des théâtres et hors des grandes villes, et si « le

¹ François-Xavier Verschave, « Préface », *Elf la pompe Afrique*, op. cit., pp. 7-9.

² Arnaud Lefoff et Bernard Scho, *Elf, la pompe Afrique*, Big Eyes Productions, et Un pas de Côté, 2006.

³ Lors de sa sortie en 2006, le DVD était placé par la FNAC sur la gondole nouveautés aux côtés des DVD du dernier spectacle de Jean-Marie Bigard.

⁴ Quelques dates sont encore prévues pour la saison 2007-2008.

⁵ Alexandre Le Quéré, *Elf, la pompe Afrique, du spectacle documentaire à l'engagement militant*, op. cit., p. 12.

pourcentage des spectateurs venus sur les conseils d'une association (comme ATTAC ou Survie) est négligeable »¹ lors des représentations à La Fenêtre, ce n'est évidemment pas le cas lors des représentations organisées par ces associations ou dans le cadre de manifestations politiques et festives, qui touchent quant à elles un public de militants et de sympathisants plus divers en termes de composition sociologique. Cette double spécificité des réseaux de diffusion est donc à la fois la cause et la conséquence du contenu politique du spectacle. C'est parce qu'il est politiquement proche de Survie et des mouvements politiques de gauche que N. Lambert a écrit ce spectacle et qu'il le joue dans des circuits militants, et c'est parce que ce spectacle est jugé trop militant par les décideurs du théâtre public que pour survivre l'artiste a dû combiner une diffusion bénévole à une diffusion dans le circuit du théâtre privé.

¹ *Ibid.*, p. 13.

Conclusion : Les spectacles de lutte politique, entre lecture et réécriture des classiques du théâtre de lutte politique et du monde actuel.

Après le triomphe dans les années 1980 de ce que P. Ivernel a nommé « l'idéologie esthétique », l'on assiste à un renouveau d'un théâtre de lutte politique dont l'année 1989 peut être considérée comme un catalyseur, puisque plusieurs spectacles (Gatti, Kateb etc.) retournent comme un gant l'ambition célébrative des cérémonies du Bicentenaire pour interroger avec intransigeance le décalage entre le principe de la devise républicaine et la réalité de la liberté, mais aussi et surtout la réalité de l'égalité entre les citoyens français et au-delà, à l'échelle de la planète, l'universalité de fait des droits de l'homme. Le théâtre de lutte politique qui semble revenir en force surtout à partir de la deuxième moitié des années 1990, se caractérise par plusieurs thématiques privilégiées. Il peut réagir à des événements politiques précis : le génocide rwandais en 1994 (*Rwanda 94* et *L'Instruction*), la guerre en ex-Yougalavie (*Requiem pour Srebrenica*), le contre-sommet du G8 en juillet 2001 (*Gênes 01*, *Peanuts* et *Le jeune Homme exposé*), les attentats du 11 septembre 2001 (*Bloody Niggers*), les émeutes dans les banlieues françaises en 2005 (*Vive la France*). Deux thématiques reviennent de manière privilégiée dans de nombreux spectacles, qu'ils partent d'exemples précis ou les abordent d'emblée en tant que phénomène global. Le théâtre de lutte politique semble particulièrement soucieux d'interroger les évolutions du monde du travail, prenant en charge non plus seulement la cause des ouvriers, en les représentant (*L'Usine*, *Flexible*, *hop, hop*, *Daewoo*, *A la sueur de mon front*) voire en leur donnant directement la parole (*501 Blues*, *Mords la main qui te nourrit*) – mais aussi celle des cadres qui, d'agents du capitalisme, en sont devenus les nouveaux perdants. Second thème privilégié des spectacles de lutte politique : les manquements de la France à ses principes républicains à travers le questionnement de l'immigration et de la colonisation. *La Vie rêvée de Fatna*, *Une étoile pour Noël* se concentrent sur la première et sur la notion d'intégration, tandis que *Le Dernier Chameau* sur une tonalité assez légère, et *Y en a plus bon/Vous avez de si jolis moutons*, *Vive la France !*, *Bloody Niggers* et *Elf la pompe Afrique* la questionnent de manière beaucoup plus radicale en l'articulant à l'histoire de la colonisation. Ces derniers spectacles se caractérisent tous par leur ambition de compenser par un travail d'éducation populaire les « oubliés » de l'histoire officielle, non pour opposer les mémoires et les communautés mais au contraire, par un travail rigoureux et sans complaisance ni pour la France ni pour ses anciennes colonies et ses anciens colonisés, d'œuvrer à une intégration

véritable de la population immigrée au sein de la communauté civique et de la République Française.

Nos analyses ont en outre révélé que le monde du travail comme la question bifrons de l'immigration et de la (dé-)colonisation induisent deux types de spectacles : certains se fondent uniquement sur une définition de la politique comme double processus de montée en généralité et de conflictualisation, tandis que d'autres paraissent plus hybrides au regard de notre catégorisation en cités et ressortissent autant au théâtre de lutte politique qu'à la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique, en ce qu'ils définissent le politique comme vivre ensemble et entendent en faisant participer directement telle ou telle population stigmatisée ou en difficulté (ouvriers, immigrés) les réintégrer de manière concrète et symbolique à l'ensemble de la communauté à l'échelle locale (*Ils nous ont enlevé le h*, *La Fourmilière*, *Mords la main qui te nourrit*, *La Femme jetable*, *501 Blues*). Cette ambivalence s'explique dans le cas des spectacles traitant du monde ouvrier par le fait que les personnes représentées sont présentes, mais elle s'explique de manière plus fondamentale par une distance sociale entre les artistes et ceux dont ils parlent, qui semble susciter un sentiment de supériorité sociale et de culpabilité et une gêne à parler de l'extérieur et d'en haut – il est d'ailleurs à noter que les cadres suscitent à la fois moins de fascination et moins de malaise pour les artistes, à partir de cas individuels traités comme des exemples, les spectacles montent en généralité plus facilement (*Push Up*, *Top Dogs*, *Sous la glace*). A l'inverse, et c'est assez logique, les artistes issus du groupe dont ils parlent n'éprouvent aucun sentiment d'illégitimité et n'éprouvent aucune gêne à traiter les situations vécues et représentées sur la scène comme de simples exemples. Cette remarque est particulièrement vraie pour les artistes d'origine africaine et nord-africaine qui traitent de la colonisation et de l'immigration.

La plupart des spectacles dont il a été question dans ce chapitre se caractérisent non seulement par leurs thèmes mais par leur mode de traitement et par les prises de position politiques explicites des artistes. Il s'agit non seulement pour eux de décrire d'un point de vue faussement objectif, mais d'informer le spectateur et de former sa conscience politique. Et c'est pour ce faire que ces spectacles recourent à des formes privilégiées, pour la plupart héritées de l'histoire du théâtre de lutte politique, que ces spectacles mettent en scène des classiques du théâtre politique (*Sainte-Jeanne des Abattoirs* ou *La Mère* de Brecht, *L'Instruction* de Peter Weiss), ou qu'ils recourent à des procédés utilisés de longue date, comme le comique (le one-man show témoigne de la dialectique entre formes passées et présentes) mais aussi et surtout l'esthétique documentaire. Mais les spectacles procèdent

également à une instrumentalisation d'esthétiques *a priori* au service d'une idéologie opposée. C'est notamment le cas de la référence à la forme tragique, dont l'inscription dans une vision du monde régie par l'existence d'un *fatum* est mise à distance par des spectacles qui entendent combattre l'idée d'une fatalité, et qui ne se focalisent plus uniquement sur les grandes figures mais sur les anonymes, réévaluant le statut dramaturgique et scénique ainsi que la composition sociale du chœur (*Gênes 01*, *Rwanda 94*). Au-delà de leur diversité, toutes ces formes ont pour dénominateur commun de se fonder sur un principe de montée en généralité à partir du cas particulier. Chaque question abordée est traitée comme un exemple d'une lutte politique plus vaste qui s'inscrit dans une conception clivée du monde qui entend intégrer les critiques qui ont été faites aux concepts marxistes d'« exploitation » et de « lutte des classes » pour mieux les actualiser (*La Mère*, *Sainte-Jeanne des Abattoirs*, *Rwanda 94*, *L'Instruction*, *Y en a plus bon*, *Vous avez de si jolis moutons*, *Vive la France*, *Bloody Niggers*). Le théâtre de lutte politique se caractérise donc par sa dimension pédagogique, parce que les spectacles sont souvent le fruit d'un important travail de documentation historique (notamment le travail de Mohammed Guellati, Mohammed Rouabhi et du Groupov), parce qu'ils sont parfois destinés à former les comédiens eux-mêmes (particulièrement pour *La Mère*, *Sainte-Jeanne des Abattoirs*, *Peanuts/Gênes 01* et *Vive la France*, qui ont pour point commun d'être interprétés par des jeunes gens, comédiens professionnels en formation ou amateurs) mais également dans bien d'autres qui se destinent à la jeunesse et entendent faire œuvre d'éducation populaire, reprenant le travail laissé en friche par l'école républicaine (*Y en a plus bon* et *Vous avez de si jolis moutons, pourquoi vous ne parlez pas des moutons ?*). Ce théâtre de lutte politique s'articule donc au renouveau du projet critique de contestation et d'alternative aux démocraties capitalistes. C'est ce qui explique qu'il mette en scène l'altermondialisme (dans *Gênes 01/Peanuts*, mais aussi de manière implicite dans *L'Histoire de Ronald, le clown de Mac Donald*, spectacle dans lequel R. Garcia se livre à une critique radicale de la société de consommation et la met en parallèle avec la torture sous la dictature en Argentine), et explique aussi qu'il prenne en compte les difficultés actuelles à formuler un projet critique (*Sous la glace*) ainsi que la force de l'idéologie dominante qui invalide les fondements idéologiques de la contestation de même que son existence en tant que force politique – raison pour laquelle le théâtre de lutte politique se caractérise souvent également par une articulation à la lutte politique proprement dite.

Conclusion :

Le théâtre de lutte politique depuis 1989 : un fragile mais incontestable nouveau idéologique, politique, et esthétique.

Certes les évolutions du projet critique et de la lutte politique depuis 1989 marquent une rupture irrémédiable avec le mouvement politique révolutionnaire comme avec ses fondements philosophiques et idéologiques. Mais ce tournant, interprété dans les autres cités comme un effondrement absolu, est pensé et vécu par les artistes qui ressortissent à la cité du théâtre de lutte politique comme l'occasion d'une reformulations du projet critique marxiste et de la lutte politique, dont témoigne dans la sphère militante l'avènement puis le développement du mouvement altermondialiste qui culmine au tournant du XXI^e siècle. Le théâtre de lutte politique se fonde sur une conception de l'Histoire toujours envisagée comme processus d'émancipation comme l'est la définition du politique qui s'y articule, caractérisée par un double processus de montée en généralité et conflictualisation des questions.

Dans cette cité, l'art est instrumentalisé, au sens où il ne constitue pas l'*alpha* et l'*omega* du projet de l'artiste et des spectacles, mais pour cette raison même, l'esthétique constitue toujours la modalité première de la lutte dans le théâtre de lutte politique. Il se définit de ce fait encore et toujours dans la filiation avec les expériences antérieures ainsi que dans et par son articulation à un projet critique et à une lutte politique renouvelés, prenant en compte les évolutions du projet critique, celles du militantisme, ainsi que celles des modalités d'appartenance des artistes aux cercles intellectuels et militants. Soit le théâtre contribue à la lutte en tant que « propédeutique » à l'action politique, et se situe en ce cas dans le registre de l'information/contre-information et de la prise de conscience, soit il constitue à proprement parler un élément de la lutte parmi d'autres, et y participe concrètement, directement, par le biais des prises de positions contenues dans les spectacles mais aussi et surtout de la participation à des manifestations et événements politiques.

Et l'on note une certaine évolution tout au long de notre période : le mouvement enclenché par les cérémonies du Bicentenaire en 1989 dans la sphère politique comme dans la sphère artistique semble avoir atteint un acmé au tournant du XXI^e siècle : le contre-sommet du G8 à Gênes en 2001, le conflit des intermittents en 2003 mais aussi et surtout les

évolutions de la situation économique et politique nationale et internationale (délocalisations, la mondialisation des échanges et de la circulation des personnes avec ses retombées sur l'immigration) semblent avoir contribué au développement de la prise en charge de ces questions et prises de positions par les artistes et directeurs de théâtres d'envergure nationale. Sur le plan politique, la situation semble avoir évolué depuis, quoique l'absence de recul empêche de juger de la portée à attribuer au reflux idéologique et politique de la gauche que l'on constate sur l'extrême fin de la période étudiée, tandis que, sur le plan idéologique comme sur le plan gouvernemental, la droite domine. Ce nouveau reflux du projet critique et cette crise des organisations politiques de gauche et d'extrême-gauche ne semblent toutefois pas toucher le théâtre de lutte politique lui-même, au contraire, et les dernières saisons théâtrales incluses dans notre période ont été particulièrement riches en productions théâtrales que l'on peut ranger dans la cité du théâtre de lutte politique.¹

¹ La programmation des Rencontres Urbaines de la Villette de 2007, le succès du *Silence des Communistes* créé par Jean-Pierre Vincent au Festival d'Avignon 2007, semblent ainsi confirmer la tendance pour la saison 2007-2008.

CONCLUSION.

Au terme de notre long parcours des cités du théâtre politique en France de 1989 à 2007, il n'est pas inutile d'en rappeler les enjeux initiaux. Il s'agissait de saisir les différentes significations que peut prendre sur cette période une expression aussi omniprésente dans la pratique et dans le discours des différents acteurs du théâtre – artistes, directeurs de salles de théâtre, pouvoirs publics¹ – que polysémique, celle de « théâtre politique ». Refusant une approche normative et téléologique, fondée sur un principe de dépassement chrono-logique d'une définition par une autre, et parce qu'il nous paraissait que coexistait sur cette période une pluralité mais non une infinité de significations différentes à l'expression « théâtre politique », nous avons adapté à la sphère théâtrale un concept emprunté au champ de la sociologie et plus précisément aux travaux de Luc Boltanski et Laurent Thévenot, le concept de cité. Nous avons défini chaque « cité du théâtre politique » comme un discours théâtral cohérent, le terme discours désignant aussi bien les spectacles que les propos tenus par les artistes et par la critique sur les spectacles. Ce discours se fonde sur une vision du monde induite par une conception spécifique de l'histoire et du politique, et déterminant une légitimation du théâtre et de l'artiste au sein du champ théâtral – de son histoire et de ses institutions – et au sein de la société. Et nous avons distingué quatre cités du théâtre politique qui nous paraissaient actives sur la période 1989-2007, quoiqu'à des degrés d'existence et de notoriété variables. L'un des enjeux du recours au concept de cité tient d'ailleurs précisément au fait qu'il permet de neutraliser pour partie la question du poids quantitatif de telle ou telle définition en acte du théâtre politique, au profit d'une distinction privilégiant les spécificités qualitatives. Chacune de ces cités se fonde sur une définition du politique, une interprétation de l'histoire politique et de l'histoire théâtrale, une définition de l'artiste et donc une définition du théâtre et du théâtre politique différentes. L'un ou l'autre de ces critères constitue le principe supérieur commun spécifique à chacune des cités, et chacune active de manière privilégiée une ou plusieurs des terminologies connexes à l'expression « théâtre politique » : « théâtre populaire », « théâtre militant », « théâtre d'agit-prop », « théâtre d'intervention », « théâtre citoyen », et même « théâtre d'art ». Ces différentes expressions sont diverses par leur contenu sémantique, par leur épaisseur historique, par leur origine et par leurs utilisateurs (artistes, pouvoirs publics, journalistes, universitaires, grand public.)

Parce que sa conception du politique, de l'histoire et de l'histoire théâtrale l'inscrit dans un principe de rupture avec les modèles antérieurs, et parce que les pratiques, spectacles et discours qui nous semblent en être constitutifs jouissent d'une forte reconnaissance dans le champ institutionnel comme dans le champ de la critique, nous avons commencé notre étude

¹ Le discours du public est abordé dans notre travail de manière plus ponctuelle, au gré de telle ou telle analyse de spectacle. La question du public, centrale quant à elle, est donc abordée pour l'essentiel au travers du discours sur elle que tiennent les acteurs sus-nommés.

par la « **Cité du théâtre postpolitique** ». Cette cité se fonde sur un pessimisme anthropologique et politique radical, qui invalide les notions de progrès de l'humanité et d'évolution positive de la société, et par ricochet invalide également toute tentative de changement par l'action politique, y compris pour le théâtre. Cette cité se fonde sur une interprétation de la chute du Mur de Berlin en 1989 comme une rupture irréversible, cet événement étant entendu non seulement comme le symbole de l'effondrement de l'idéal révolutionnaire, mais également comme un écho sismique du Mal déjà révélé par la Shoah, puis par la réalité totalitaire de l'Empire Soviétique. Prédomine dans cette cité une conception de la politique et de l'histoire pensées désormais sur le mode de la fin, de l'échec, en rupture avec le passé et n'ouvrant sur aucun avenir qui chante. Le théâtre, englué comme le reste dans le présentisme (Hartog), dans un présent indéfini et incompréhensible, ne met plus à distance, mais exprime cette vision du monde et de l'homme, criant ce désenchantement sur trois modes possibles. Ce que nous avons appelé le « théâtre poétique » consiste dans un repli sur l'autotélicité du théâtre, consécutif à l'idée qu'il ne saurait plus exister aujourd'hui de révolution que formelle, dans le travail sur la matière poétique du texte et de la scène. Il s'agit là pour l'essentiel d'un discours de légitimation théorique, qui prend parti pour un théâtre politique restreint au champ de la lutte pour les formes. Ce discours, qui ne permet pas de décrire l'intégralité de la pratique théâtrale des artistes qui le tiennent, n'en est pas moins fondamental à analyser, en ce qu'il tend par contraste à invalider toute revendication de faire du théâtre politique défini – entre autres – par son contenu, considérée comme une instrumentalisation de l'art. Ce type de discours a été abondamment repris dans les années 1980, par les artistes mais aussi par les pouvoirs publics. Le théâtre postpolitique n'équivaut cependant pas toujours – ni même le plus souvent – à un repli sur la sphère esthétique. Au contraire, la référence au monde et au politique y demeure omniprésente, mais sur le mode du paradoxe : le deuxième mode d'existence du théâtre postpolitique, particulièrement présent depuis le tournant du XXI^e siècle, consiste ainsi dans la théorisation d'une impossibilité à dire le monde contemporain, tandis que la troisième option consiste non plus à le représenter de manière critique (distanciée et cohérente), mais à l'exprimer dans son caractère contradictoire et violent (et de ce point de vue l'œuvre d'E. Bond nous paraît constituer un paradigme du théâtre postpolitique.) Comme la référence au politique et à l'horizon révolutionnaire, la référence aux formes théâtrales préexistantes est présente sur un mode paradoxal, qui tient moins de l'héritage – y compris de l'héritage critique – que du recyclage, de la citation mise à distance, récusée en même temps qu'elle est énoncée. Cette mise en crise des modèles politiques existants est donc indissolublement une mise en crise des modèles dramatiques et scéniques, et cette cité se marque par une mise en crise des notions de fable, de personnage, et de représentation.

Les ambitions et tensions internes de la **Cité du théâtre politique œcuménique** sont quant à elles résumées par l'imposante formule « théâtre d'art-service public » (SYNDEAC), qui suppose une foi dans les pouvoirs du théâtre et de l'art en général, comme dans ceux de l'idéal républicain français et de la démocratie – ce qui la différencie de la cité du théâtre postpolitique. Cette cité prend pour référence fondatrice une mythification de l'histoire du théâtre populaire, dont la tragédie antique et le TNP de Vilar constituent l'*alpha* et l'*omega*. Dès lors, le théâtre y est pensé comme ontologiquement politique : quels que soient les thèmes abordés dans les spectacles, quelle que soit la réalité sociologique de la composition de « l'assemblée théâtrale » et citoyenne, le théâtre est politique en ce qu'il constitue « l'assise mentale du politique » (Meier.) Dans cette cité, le terme politique est à entendre au sens d'une « politique de la pitié » (Boltanski), et le théâtre célèbre des valeurs, prend fait et cause pour les victimes et dénonce les bourreaux. De fait, 1989 est dans cette cité perçue comme l'année du Bicentenaire de la Révolution, qui vient achever la sanctification de la référence aux Droits de l'homme comme vérité révélée par l'effondrement de l'idéal communiste, et qui vient aussi sanctifier une conception de la culture et du théâtre héritée de l'ère Vilar-Malraux. Les cérémonies du Bicentenaire sont un moment où se catalyse la fonction du théâtre politique œcuménique, qui articule une portée critique à sa vocation essentiellement célébrative des idéaux moraux contenus dans le modèle démocratique et républicain. La fin de l'histoire est dans cette cité considérée comme un achèvement positif en soi, parce que coïncidant avec l'avènement de la démocratie libérale, mais aussi comme un achèvement toujours menacé par des forces moralement (plus que politiquement) coupables. C'est ce qui explique l'attention particulière portée au respect des droits de l'homme (dont procède le soutien aux sans papiers puis aux réfugiés) ainsi que la condamnation sans faille de toute manifestation de la « barbarie » (racisme, antisémitisme, massacre de la population civile à Srebrenica, accession de Jean-Marie Le Pen au second tour de l'élection présidentielle en 2002). Mais, s'il défend de nombreuses « causes », le théâtre politique œcuménique se caractérise par un rejet catégorique de la référence au « militantisme » et plus encore au « théâtre militant », et l'engagement « citoyen » de l'artiste est dissocié de son œuvre artistique. Dans cette cité, le théâtre oscille entre critique et célébration de la société, de même qu'il oscille entre vocation civique et primat de l'esthétique. Des artistes comme Ariane Mnouchkine et Olivier Py conçoivent le théâtre comme élément du débat public, et revendiquent le fait de prendre position dans les affaires de la cité en tant qu'artistes, se rangeant par là dans la catégorie des intellectuels. Si l'espace-temps de la représentation théâtrale ne fonctionne pas selon les critères et principes de l'espace public, les artistes entendent y participer activement. Le théâtre est envisagé comme une hétérotopie, lieu de la Cité et lieu extérieur qui lui tend un miroir distancié et a pour vocation de représenter le

monde et de le questionner, mais qui, contrairement à la cité du théâtre de lutte politique, se situe non pas dans le contre-modèle mais au contraire dans le rappel du modèle et la critique des éventuels et parfois radicaux décalages entre ce modèle idéal et la réalité. Pour autant, les artistes revendiquent le primat absolu de l'esthétique dans leurs œuvres comme dans leur évaluation. Cette cité procède donc à une répartition des missions qui distingue clairement le discours des artistes, dans lequel se manifeste la vocation d'un « théâtre citoyen », et les spectacles, toujours conçus comme des manifestes du « théâtre d'art ». L'engagement théorisé est donc celui de l'artiste, non de l'œuvre. 1989 constitue de fait également l'achèvement de la politique culturelle telle qu'elle fut mise en place par le premier Ministère socialiste de la Culture depuis 1981. Les artistes acceptent le cadre de l'Etat et singulièrement celui de l'Etat culturel, se définissant comme un théâtre de service public. Les termes connexes employés sont donc ceux de « théâtre populaire », qui associe ambition esthétique et ambition civique, ainsi que les expressions « théâtre citoyen » et « théâtre engagé. » Du fait de ses fondations historiques – le modèle républicain et le modèle du théâtre d'art de service public – et de la crise de ces deux modèles, la cité du théâtre politique œcuménique se trouve relativement ébranlée sur la fin de notre période, et les contradictions constitutives de cette cité, entre la prééminence de l'engagement artistique et le souci d'un engagement citoyen, entre le souci de défendre des valeurs et le rejet d'un théâtre politiquement clivé, entre l'ambition de faire un théâtre populaire et la réalité de la composition quantitative et qualitative du public de théâtre, tendent à s'exacerber.

Seule cité à ne pas se référer à l'ambition de produire un discours critique sur le monde, et à préférer le panser plutôt que le penser, **la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique** résout la contradiction à l'œuvre dans la cité du théâtre politique œcuménique en l'évacuant, et prend acte quant à elle de la composition du public de salle ainsi que de la dissolution du lien dans une société individualiste et de la dissolution de la communauté civique, ainsi que du risque que le vide laissé par la disparition de cette dernière ne cède la place à l'apparition d'un faux-frère, le communautarisme. En ce sens, cette cité peut se définir à la fois comme l'émanation d'un monde post-politique et comme théâtre pré-politique, qui vise à recréer les conditions de possibilité de la chose politique. Le principe supérieur commun de cette cité est la recréation du lien politique défini comme vivre ensemble, et de la chose politique définie comme bien commun. Pour que le théâtre permette cette refondation, il faut qu'il retrouve lui-même sa fonction de « lieu commun », et cette cité va refonder du même mouvement la communauté théâtrale, en remettant en question les notions de lieu théâtral et de représentation. Le théâtre se joue hors des théâtres et réinvestit les lieux publics, la ville, il s'ouvre sur la Cité, mais aussi sur les cités, quitte à ne plus mettre

au cœur de la démarche le spectacle. Le travail d'Armand Gatti avec ses « loulous », celui de la compagnie de théâtre de rue Kumulus, ou encore les *Passerelles* du Théâtre du Grabuge, compagnie moins connue mais qui pousse très loin le travail de transfiguration de l'assemblée théâtrale en une communauté civique véritable, nous paraissent constituer trois exemples emblématiques de l'ambition de refonder du même mouvement la communauté théâtrale et politique. Ce qui se joue dans cette cité c'est avant-tout la relation à l'espace public – quoi que ce terme prenne un sens beaucoup plus concret que dans la cité du théâtre politique œcuménique – et au public, ou plus exactement au « non-public. » Cette cité prend acte de la triste découverte faite depuis les années 1970, que la décentralisation théâtrale n'a pas abouti à une démocratisation conséquente, que le non-public ne désigne plus uniquement, comme on aimait encore à le penser au temps de la Déclaration de Villeurbanne (1968), ceux qui sont au bas de l'échelle sociale – voire ceux qui n'accèdent pas même à la première marche – mais bien, aujourd'hui, plus de quatre-vingt pour cent de la population, ce qui incite certains à douter de la légitimité de la référence à un service public qui ne concernerait que seize pour cent de la population, et ces deux non-publics sont visés dans cette cité. D'une part, le public très étroit des « exclus » ou à tout le moins des « marginaux » de la société – RMistes, chômeurs, délinquants, prisonniers, femmes battues – que l'argent public (des politiques de la ville davantage que de la culture) permet au théâtre d'intervention de toucher au travers d'ateliers dont le spectacle n'est pas la seule raison d'être. D'autre part, et presque à l'inverse pourrait-on dire, est ciblée, dans le théâtre de rue notamment, la « plus large bande passante » que constitue le « public-population » circulant dans l'espace public et que le théâtre de rue se donne pour charge de capter et de constituer en spectateurs. Cette coexistence de deux types de publics visés coïncide avec la complémentarité de deux héritages et de deux galaxies terminologiques au sein de cette cité, qui la rendent poreuse avec la cité du théâtre politique œcuménique (théâtre populaire pour l'ensemble des citoyens libres, frères et égaux de l'Etat-Nation républicain, théâtre citoyen) mais aussi avec celle du théâtre de lutte politique (théâtre militant, théâtre pour les opprimés). Comme pour la cité du théâtre politique œcuménique, les tensions constitutives de cette cité tendent sur la fin de notre période à s'exacerber. Dès les années 1980 le changement d'échelle des financements induit une instrumentalisation croissante par les pouvoirs publics locaux des pratiques théâtrales en prise sur la/les Cité(s), et l'on voit poindre deux dérives, du fait d'une gestion qui peut sembler plus électoraliste – acheter une paix sociale à bon compte, et évaluer la culture uniquement en fonction de son potentiel d'attraction touristique – que soucieuse de laisser aux artistes la marge de manœuvre qu'ils réclament. Ce phénomène s'est considérablement accru à partir de 2003, du fait de la nouvelle orientation de la politique de la ville lancée par J.-L. Borloo, ce qui prouve que ce sont non seulement le transfert de

charge financière de l'échelle nationale à l'échelle locale, mais également les choix politiques impulsés au niveau national, qui conditionnent les pratiques mêmes – et qui mettent en pièce la subtile dialectique sur laquelle se fonde cette cité, qui réussit sa mission de cohésion sociale précisément parce que les artistes se lancent dans ces projets sur la base d'un volontariat et d'un engagement politique plus que d'une nécessité économique, et qu'ils ne se sentent ni ne sont jugés en tant que travailleurs sociaux comme les autres.

Contre l'idée que n'existe plus aucun modèle idéologique et politique alternatif, et contre ce qu'elle nomme « l'idéologie esthétique », **la cité du théâtre de lutte politique** refuse quant à elle d'abandonner l'espoir que la situation politique présente puisse être changée, et que le théâtre puisse participer à la lutte pour ce changement. Cette cité se fonde sur une définition de l'histoire entendue comme processus d'émancipation, articulée à une définition processuelle du politique, fondée sur les deux critères de montée en généralité et de conflictualisation. Cette cité réactive une conception clivée du monde et de la société, et maintient la possibilité du projet critique et de la lutte politique, et réaffirme corrélativement la possibilité que le théâtre participe à ce projet critique et à cette lutte politique, sous des modalités renouvelées, comme le sont celles du militantisme au sein du « mouvement social » et de la nébuleuse altermondialiste. C'est donc une définition « impure » du théâtre au regard de l'objectif artistique, aux antipodes de celles à l'œuvre dans la cité du théâtre politique œcuménique et dans le discours de légitimation du théâtre que nous avons nommé « théâtre poélitique », qui prévaut dans cette cité. C'est donc au titre de son objectif double, à la fois pleinement artistique et pleinement politique, qu'il convient d'analyser ce théâtre de lutte politique. Dans la partie consacrée à cette cité nous avons donc fait une large place aux événements et phénomènes politiques décrits, ainsi qu'à leurs modalités de représentation, dans et par les spectacles – preuve que les différences entre les objets que constituent chacune des cités nécessitent des outils et des angles d'analyse distincts. Cette cité s'inscrit dans le débat politique, mais entend également s'inscrire dans l'histoire théâtrale, envisagée elle aussi comme un lieu du combat politique. A travers l'ambition d'un théâtre comme « mise en scène du monde », qui en fournit une représentation critique et entend ainsi susciter chez le spectateur une prise de conscience propédeutique à l'action politique, c'est la filiation directe avec Brecht et le théâtre épique qui se trouve assumée et revendiquée, mais aussi avec toutes les formes et techniques du théâtre politique entendu comme « minorité au service des opprimés » (Ivernel) que l'on a pu recenser au fil du XX^e siècle : l'activation politique des pièces classiques ou des pièces contemporaines sociales et réformistes – déjà proposée par le théâtre (pour la classe) populaire à la fin du XIX^e siècle, les pièce-procès et les chœurs parlés de l'agit-prop, mais aussi les techniques du théâtre documentaire à vocation de contre-

information, formulées par Piscator et développées dans les années 1960 autour de Weiss, et le théâtre-forum (Boal.) Sont alors revendiquées, plus que les expressions « théâtre engagé », « théâtre citoyen », et aux côtés de l'expression « théâtre d'intervention » restreinte ici aux pratiques théâtrales s'inscrivant dans un projet de lutte politique, des terminologies qui fonctionnent par ailleurs comme repoussoir pour la majorité des artistes, de la critique et du public, le « théâtre militant », voire – très rarement – le « théâtre de propagande. » Loin du passéisme que lui reprochent à l'envi ses contempteurs divers et nombreux, le discours produit dans cette cité se veut en phase avec les évolutions contemporaines des clivages d'hier. La cible demeure le capitalisme, puisque le capitalisme est toujours le cadre économique dominant, et nombre de spectacles qui s'inscrivent dans cette cité s'appuient d'ailleurs sur les ouvrages d'historiens et de sociologues. Les évolutions récentes du libéralisme sont mises en question, ainsi que les transformations du monde du travail. Le sort des « cadres jetables » notamment arrive sur le devant de la scène, sans pour autant supplanter la description du monde ouvrier. De même, l'immigration et la (dé)colonisation font l'objet d'un véritable travail d'investigation de la part des artistes, et le recours au théâtre documentaire comme aux formes comiques (one-man/woman-show notamment) vient servir ce travail d'éducation populaire destiné à pallier aux « oublis » de l'histoire officielle. L'examen des nouvelles formes d'exploitation aboutit en définitive au portrait d'une lutte des classes métamorphosée certes, mais toujours agissante, et peut-être d'autant plus qu'on la dit dépassée, à laquelle va tenter de répondre « l'altermondialisme » – terminologie qui désigne une forme de critique du capitalisme nouvelle par son mode d'organisation des militants (« nébuleuse » ou « galaxie ») comme par certaines de ses techniques de lutte et par certains thèmes, mais qui travaille surtout l'héritage des formes et structures antérieures d'engagement, les mouvements de 1989 et de 1995 pouvant à ce titre s'interpréter comme les prémisses de ce renouveau. Ce théâtre, qui veut croire qu'« un autre monde est possible », ou à tout le moins qu'il est possible de produire une critique constructive du présent monde, destinée à proposer des alternatives à une échelle plus ou moins globale, se fonde sur une conception du politique articulée autour des notions de conflits entre groupes sociaux, et d'action collective. La cité du théâtre de lutte politique comporte elle aussi des points de porosité avec les autres cités : avec la cité du théâtre œcuménique et la cité du théâtre de refondation de la communauté politique et théâtrale, elle partage la prise de conscience des décalages entre les idéaux républicains et démocratiques et la réalité de la situation politique et sociale en France. La grande différence tient au fait que la cité du théâtre de lutte politique met la notion d'adversaire politique au cœur de son combat, et non pas le couple moral innocence/mal. De même, si elle peut paraître rejoindre la cité du théâtre postpolitique dans la mise en accusation du pouvoir et des hommes politiques, la différence tient au caractère

non ontologique de la critique, qui veut juger des actes précis et non des essences, et à l'ambition d'inscrire cette critique dans une perspective politique.

On peut donc globalement noter une identité de certains des constats initiaux à l'intérieur de chaque cité et ce sont les interprétations, voire les réponses apportées qui diffèrent, comme diffèrent les moyens employés, ce que révèlent à la fois le discours des artistes, les références qu'ils revendiquent et rejettent, et le contenu de leurs spectacles. Chacune des cités se fonde, nous l'avons vu, sur une certaine interprétation de 1989 mais aussi sur différentes interprétations de l'évolution du contexte politique, idéologique et théâtral depuis cette date, et il semble que le milieu des années 1990 (1994-1995) constitue un premier tournant notable, significatif pour la cité du théâtre politique œcuménique, pour la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique, et pour la cité du théâtre de lutte politique. La fin de notre période (depuis 2001) constitue un autre tournant à la fois pour ce qui concerne les politiques culturelles, et les transformations du contexte politique international (2001) et national (2002, 2005, 2007.) A ce titre, la date de 2007, si elle constitue un terme *de facto* pour notre travail, pourrait constituer elle aussi une rupture significative. Il est impossible d'avoir le recul nécessaire pour évaluer la portée des transformations les plus récentes observées dans chacune des cités du théâtre politique, et s'aventurer à pronostiquer une orientation tiendrait de la voyance plus que de l'hypothèse scientifique. Seule la poursuite de notre observation de cette matière vivante pourra permettre d'étudier le devenir des différentes cités, et particulièrement celui des « crises » que nous avons pu repérer dans la cité du théâtre politique œcuménique et dans la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique. De même, il nous semble important de poursuivre la réflexion sur la question des porosités et des frottements entre les différentes cités – question qui constitue l'aboutissement de notre distinction entre les quatre cités du théâtre politique, et qui mériterait à présent de plus amples développements. Nous insistons d'ailleurs sur le fait que le présent travail est lui-même à envisager comme une matière vivante, non seulement parce qu'il traite d'une période à cheval entre l'actualité et l'histoire, mais aussi et surtout, parce que notre projet initial consistait à mettre en relation les différentes définitions, les différents types de discours (philosophiques, politiques, historiques) et d'acteurs (artistes, pouvoirs publics, institutions culturelles, critique universitaire public), et les différents lieux d'analyse du « théâtre politique » (discours publics des artistes, pratiques théâtrales, spectacles) pour le constituer en un champ de recherche aussi vaste qu'actuel. C'est donc non comme une fin en soi, mais en tant qu'outil, que ce travail souhaite être considéré, et qu'il voudrait être approfondi par les dialogues et les recherches qu'il espère susciter.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS DRAMATURGIQUE.

I. 1. CORPUS.

ANDRÉ BENEDETTO

- BENEDETTO, André, *L'homme aux petites pierres encerclé par les gros canons*, Pantin, Le Temps des Cerises, 2003.
- BENEDETTO, André, *Le Jeune homme exposé. Gênes 2001*, Remoulins, Editions Jacques Brémond, 2002.
- BENEDETTO, André, *Essaie d'être aussi beau et présent qu'une vache dans un pré*, Avignon, éd. Périphérie/Théâtre des Charmes, 2002.
- BENEDETTO, André, *Scènes de la vie culturelle*, Avignon, éd. Périphérie/Théâtre des Charmes, 2002.
- BENEDETTO, André, *Thermidor-Terminus*, Avignon, éd. Périphérie/Théâtre des Charmes, 1989.

EDWARD BOND

- BOND, Edward, *Pièces de guerre tome 1. Rouge noir et ignorant et La fureur des nantis*, traduction de Michel Vittoz, Paris, L'Arche, 1994.
- BOND, Edward, *Pièces de guerre, tome 2. Grande Paix*, traduction de VITTOZ, Michel, Paris, L'Arche, 1994.
- BOND, Edward, *Naître*, traduction de VITTOZ, Michel, Paris, L'Arche, 2006.
- BOND, Edward, *Le crime du XXI^e siècle*, traduction de VITTOZ, Michel, Paris, L'Arche, 2006.

BERTOLT BRECHT.

- BRECHT, Bertolt, *La Vie de Galilée*, trad. RECOING, Eloi, Paris, L'Arche, 1990.
- BRECHT, Bertolt, *Sainte Jeanne des Abattoirs*, in *Théâtre Complet, tome 2, 1928-1931*, traduction BADIA, Gilbert avec la collaboration de DUCHET, Claude, Paris, L'Arche, 1974.
- BRECHT, Bertolt, *La Mère*, in *Théâtre complet, Tome 3 - 1930-1938*, traduction REGNAUT, Maurice et STEIGER, André, Paris, L'Arche, 1974.

RONAN CHÉNEAU

- CHÉNEAU, Ronan, *Fées*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004.

HÉLÈNE CIXOUS

- CIXOUS, Hélène, *Et soudain des nuits d'éveil*, Paris, Théâtre du Soleil, 1998.
- CIXOUS, Hélène, *La Ville Parjure ou le réveil des Erinyes*, Paris, Théâtre du Soleil, 1993.

MARTIN CRIMP

- CRIMP, Martin, *Getting Attention / Atteintes à sa vie*, (*The Treatment*, 1993, *Attempts on her Life*, 1997), trad. ANGEL PEREZ, Paris, L'Arche, 2002.

EMMANUEL DARLEY

- DARLEY, Emmanuel, *Flexible, hop, hop*, Arles, Actes Sud Papiers, 2005.

NASSER DJEMAÏ

- DJEMAÏ, Nasser, *Une étoile pour Noël ou l'ignominie de la bonté*, Arles, Actes Sud Papier, 2006.

FELLAG

- FELLAG, *Le Dernier Chameau et autres histoires*, Paris, éd. J.-C. Lattès, 2004.

DIDIER-GEORGES GABILY

- GABILY, Didier-Georges, *Ossia*, Arles, Actes Sud Papiers, 2006.

RODRIGO GARCIA

- GARCIA, Rodrigo, *L'histoire de Ronald, le clown de Mac Donald*, suivi de *J'ai acheté une pelle chez Ikea pour creuser ma tombe*, trad. VASSEROT, Christilla, Solitaires Intempestifs, Besançon, 2003, 2006.

- GARCIA, Rodrigo, *Vous êtes tous des fils de pute*, trad. VASSEROT, Christilla, Besançon, Solitaires Intempestifs, 2001.

- GARCIA, Rodrigo, *After Sun*, suivi de *L'Avantage avec les animaux, c'est qu'ils t'aiment sans poser de question*, trad. VASSEROT, Christilla, Besançon, Solitaires Intempestifs, 2002.

- GARCIA, Rodrigo, *Jardinage humain*, trad. VASSEROT, Christilla, Besançon, Solitaires Intempestifs, 2003.

ARMAND GATTI

- GATTI, Armand, *Les combats du jour et de la nuit*, in *Œuvres intégrales*, Tome III, Paris, éditions Armand Verdier, 1991.

MAXIME GORKI

- GORKI, Maxime, *Les Barbares*, trad. MARKOWICZ, André, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006.

- LACASCADE, Eric, *Les Barbares*, adaptation d'après le texte de Maxime Gorki, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006.

KATEB YACINE

KATEB, Yacine, *Le Bourgeois sans culotte ou le spectre du parc Monceau*, in *Boucherie de l'Espérance*, Œuvres Théâtrales, textes établis par Zebeida Chergui, Paris, Seuil, 1999, pp. 455-566.

NICOLAS LAMBERT

- LAMBERT, Nicolas, *Elf, La Pompe Afrique. Lecture d'un procès*, Préface de VERSCHAVE, François-Xavier, Bruxelles, Tribord, 2005.

LE GROUPOV

- COLLARD, Marie-France, DELCUVELLERIE, Jacques, MUKAGASANA, Yolande, PIEMME, Jean-Marie, SIMONS, Mathias, *Rwanda 1994, Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*,

Montreuil-sous-Bois, Editions Théâtrales, 2002.

FABRICE MELQUIOT

- MELQUIOT, Fabrice, *Le Diable en partage, Kids*, Paris, L'Arche, 2002.

HEINER MÜLLER

- MÜLLER, Heiner, *La Mission. Souvenir d'une révolution*, in *La Mission. Quartett*, traduction JOURDHEUIL, Jean et SCHWRAZINGER, Heinz, Paris, Minuit, 1982.

FAUSTO PARAVIDINO

- PARAVIDINO, Fausto, *Peanuts*, suivi de *Gênes 01*, trad. DI MEO, Philippe, Paris, L'Arche, 2004.

JOËL POMMERAT

- POMMERAT, Joël, *Les Marchands*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2006.

DORCY RUGAMBA

RUGAMBA, Dorcy, *Bloody Niggers*, texte non publié, remis à nous par l'auteur.

ROLAND SCHIMMELPFENNIG

SCHIMMELPFENNIG, Roland, *Push-Up*, in *Une nuit arabe*, suivi de *Push Up*, trad. BAATSCH, Henri-Alexis, Paris, L'Arche, 2002.

ARTHUR SCHNITZLER

- SCHNITZLER, Arthur, *Au perroquet vert*, traduction AUDIBERTI, Marie-Louise et CHRISTOPHE, Henri, Arles, Actes Sud Papiers, 1986, 1999.

IVAN VIRIPAÏEV

- VIRIPAÏEV, Ivan, *Les Rêves, Oxygène*, trad. MOGUILVSKAIA, Tania et MOREL, Gilles, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

PETER WEISS

- WEISS, Peter, *L'Instruction*, (1965), traduction BAUDRILLARD, Jean, Paris, L'Arche, (1966), 2000.

URS WIDMER

- WIDMER, Urs, *Top Dogs*, trad. BENOIN, Daniel, Paris, L'Arche, 1999.

I.2 AUTOUR DU CORPUS DRAMATURGIQUE.

OUVRAGES GÉNÉRAUX DE CRITIQUE LITTÉRAIRE

- DUCROT, Oswald, *Les Mots du discours*, Paris, Minuit, 1980.

- ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, (1979), Paris, Grasset, 1985.

- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception, (Aesthetische Erfahrung und Litterarische Hermeneutik 1*, Munich, Fink, 1977), trad. MAILLARD, Claude, Paris, Gallimard, 1978.

EDWARD BOND

- ANGEL PEREZ, Elisabeth, « L'humain au fil de la trame : Edward Bond et la nécessité du théâtre », in *Le théâtre sans l'illusion. Critique* n°699-700, août-septembre 2005, pp. 691-701.

- BOND, Edward, *Commentaire sur les pièces de guerre et le paradoxe de la paix*, traduction de BAS, Georges, DURIF, Malika B., HÉMAIN, Laure et WITTOZ Michel, L'Arche, 1990, 1991 et 1994.

- BOND, Edward, *L'énergie du sens. Lettres, poèmes, essais*, textes réunis et présentés par HANKINS, Jérôme, Montpellier, éd. Climats et Maison Antoine Vitez, 2^{ème} édition, 2000.

- BOND, Edward, *La trame cachée. Notes sur le théâtre et l'Etat*, trad. BAS, Georges, HANKINS, Jérôme et MAGOIS, Séverine, Paris, L'Arche, 2003.

- BOND, Edward, « Des gens saturés par l'univers », *LEXI/textes 4, Inédits et commentaires*, Théâtre National de la Colline, L'Arche éditeurs, Paris, 2000.

- KUNTZ, Hélène, « Bond, les pièces de guerre ou la catastrophe réactivée », *Poétiques de la catastrophe dans les dramaturgies modernes et contemporaines*, 2 tomes. Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Université Grenoble III, 2000, pp. 345-376.

- LESCOT, David, « Dramaturgie des guerres passées, présentes et futures. Edward Bond », in *Dramaturgies de la guerre*, Belfort, Circé, 2001, pp. 217-270.

- LE TANNEUR, Hugues (dossier coordonné par), *Le théâtre d'Edward Bond*, Numéro spécial du Journal de la Colline, publication du Théâtre National de la Colline, décembre 2006.

BERTOLT BRECHT

- BRECHT, Bertolt Brecht, *Poèmes. 3. 1930-1933*, Paris, L'Arche, 1966.

- DORT, Bernard, « Lecture de *Galilée*. Etude comparée de trois états du texte dramatique de Bertolt Brecht », in BABLET, Denis et JACQUOT, Jean, (études réunies et présentées par), *Les Voies de la création théâtrales*, 3, Paris, 1972, pp. 109-278.

- DORT, Bernard et REGNAULT, Maurice, « Chroniques. *La Vie de Galilée* de Brecht avec le Berliner Ensemble au Théâtre des Nations », in *Théâtre populaire*, n°24, Mai 1957, pp. 63-74.

- DORT, Bernard, « La traversée du désert. Brecht en France dans les années 80 », *Théâtre / Public* n°79, janvier-février 1988, p. 6-11.

- DORT, Bernard, « Galilée et le cocher de fiacre », *Théâtre Public. Essais de critique. 1953-1966*, Paris, Seuil, 1967, pp. 188-196.

- DORT, Bernard, « *La Vie de Galilée* », *Revue Comédie Française* n°184, 1990.

- ESSLIN, Martin, *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement, essais biographiques et critiques*, traduction VILLOTEAU, Renée, Paris, Union générale d'édition, 1971.

- SCARPETTA, Guy, *Brecht ou le soldat mort*, Paris, Grasset, 1979.

DIDIER-GEORGES GABILY.

- DUCHENE, Frédérique DAVID, Claire, (édition établie par), GABILY, Didier-Georges, *Notes de travail*, Arles, Actes Sud Papiers, 2003.

RODRIGO GARCIA.

- SERMON, Julie et RYNGAERT, Jean-Pierre, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Editions Théâtrales, 2006, pp. 6-7.

ARMAND GATTI.

Ouvrages.

- GARBAGNATI, Lucile, TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, (textes rassemblés par), *Armand Gatti, L'Arche des Langages*, Dijon, Ecritures EUD, 2004.

- KRAVETZ, Marc, *L'aventure de la parole errante, multilogue avec Armand Gatti*, Toulouse, L'Ether Vague, 1987.

- TANCELIN, Philippe, (sous la direction de), *Théâtre sur Paroles*, Actes du Colloque international *Salut Armand Gatti*, L'Ether vague, Toulouse, 1989.

Articles, mémoires.

- AUFORT, Frédérique, *La forme tragique et la fonction politique dans la seconde moitié du XXème siècle*, (*Le Labyrinthe* de A. Gatti, *Le tracteur* de H. Müller, *Le cadavre encerclé* de Kateb Yacine, Mémoire de DEA, sous la direction de Jean-François Peyret, Université Paris 3, 2002.

- Collectif, « Armand Gatti », *Europe* n°877, Paris, mai 2002.

HEINER MÜLLER

- MÜLLER, Heiner, *Heiner Müller, Fautes d'impressions*. Textes et entretiens choisis par Jean Jourdheuil, texte français d'Anne Bérélowitch, Jean-Louis Besson, Jean Jourdheuil, Jean-Pierre Morel, Jean-François Peyret, Bernard Sobel et Bernard Umbrecht, L'Arche, Paris, 1991.

- MÜLLER, Heiner, entretien avec LOTRINGER, Sylvère, « Se débarrasser de l'histoire ? », *TNS 84/85, Journal du Théâtre National de Strasbourg* n°5, septembre 1984, pp. 22-26.

II. SPECTACLES ET METTEURS EN SCÈNE ÉTUDIÉS.

II. 1. LISTE DES SPECTACLES ÉTUDIÉS.

Classement par ordre alphabétique des titres. ¹

- *501 BLUES* (collectif les Mains Bleues, en collaboration avec Christophe Martin). Mise en scène de Bruno Lajara. Spectacle créé à La Bassée dans le cadre de la programmation de la Scène Nationale du Bassin Minier Culture Commune en mars 2001.
- *A LA SUEUR DE MON FRONT : ENQUETES SUR LE MONDE DU TRAVAIL*. (I. De l'usine aux petits boulots. II. La fonction publique. III. Ville nouvelle, travail nouveau. IV. Traditions et bouleversements de la vie ouvrière. V. Gros salaires et petites allocations. VI. Salut au petit commerce.) Conception et mise en scène Alain Mollet, Théâtre de la Jacquerie. Spectacles créés à Sénart, Le Creusot, Colombes, Arras, Villejuif, Vitry-le-François. Spectacles créés entre le 31 mars et le 30 mai 2006.
- *ANNA, ET SES SŒURS*. Ecriture et mise en scène Géraldine Bénichou, Le Théâtre du Grabuge. Création au TNP de Villeurbanne le 02 mai 2007.
- *ATTEINTES A SA VIE* (Martin Crimp.) Spectacle mis en scène par Joël Jouanneau. Spectacle créé au Théâtre de la Cité Internationale du 13 novembre au 03 décembre 2006.
- *BLOODY NIGGERS* (Dorcy Rugamba). Mise en scène Jacques Delcuvellerie, Groupov. Spectacle créé le 15 février 2007 au Théâtre National de Bruxelles, dans le cadre du Festival de Liège (Belgique).
- *DAEWOO*. Adaptation du texte de François Bon et mise en scène de Charles Tordjman. Spectacle créé au festival d'Avignon du 18 au 24 juillet 2004.
- *DIS-MOI DANS LE SECRET POURQUOI TU PLEURES ET TU SOUPIRES*. (Montage de textes à partir de l'Odyssée d'Homère.) Mise en scène Géraldine Bénichou, Théâtre du Grabuge. « Polyphonie théâtrale et musicale interprétée par un chœur d'habitants » réalisée avec les habitants d'Eragny Sur Oise, jouées à la Maison de Quartier de la Challe les 25 et 26 mars 2006 et à l'Abbaye de Royaumont les 1^{er} et 2 avril.
- *ELF, LA POMPE AFRIQUE*. (Nicolas Lambert.) Spectacle mis en scène par Nicolas Lambert, spectacle créé en avant-première le 13 janvier 2004 dans le local que la compagnie partageait avec une entreprise et une section du PC à Pantin. Création au Studio de l'Hermitage à Paris en mars 2004.
- *ET SOUDAIN, DES NUITS D'ÉVEIL*. (Hélène Cixous.) Mise en scène de Ariane Mnouchkine. Spectacle créé au Théâtre du Soleil à la Cartoucherie de Vincennes le 26 décembre 1997.
- *FEES*. (Ronan Chéneau.) Spectacle mis en scène par David Bobée, compagnie Rictus, spectacle créé au CDN de Caen le 02 mars 2004.

¹ Pour une liste complète des spectacles mentionnés, se reporter à la liste chronologique établie à la fin de l'Introduction générale de la thèse.

- *FLEXIBLE, HOP, HOP.* (Emmanuel Darley.) Spectacle mis en scène par Patrick Sueur et Paule Groleau, spectacle créé au Nouveau Théâtre d'Angers le 16 octobre 2006.
- *GENES, 01.* (Fausto Paravidino.) Mise en scène de Stanislas Nordey avec l'école du TNB de Rennes. Spectacle créé le 07 novembre 2006 au Théâtre National de Bretagne dans le cadre du Festival Mettre en Scène.
- *ILS NOUS ONT ENLEVÉ LE H.* Spectacle mis en scène de Benoît Lambert. Spectacle créé au Granit, Scène Nationale de Belfort les 14, 15, 16 et 17 novembre 2006.
- *JARDINERIA HUMANA* (Rodrigo Garcia.) Spectacle mis en scène par Rodrigo Garcia, créé au Théâtre de la Cité Internationale dans le cadre du Festival d'Automne, le 20 novembre 2003.
- *LA FEMME JETABLE* (Riccardo Montserrat.) Spectacle mis en scène par Colette Colas, créé à Scène Nationale de Fécamp en octobre 2000.
- *LA HISTORIA DE RONALD, EL PAYASO DE MAC DONALD* (Rodrigo Garcia.) Spectacle mis en scène par Rodrigo Garcia, créé au Festival d'Avignon en juillet 2004.
- *LA MÈRE* (Brecht.) Spectacle mis en scène par Jean-Louis Benoît avec les élèves de la Haute école de théâtre de Suisse romande, créé le 23 juin 2005 au Théâtre de la Criée à Marseille.
- *LA MISSION. AU PERROQUET VERT.* (Heiner Müller. Arthur Schnitzler.) Mise en scène Matthias Langhoff. Spectacle créé au Festival d'Avignon pour l'édition 1989.
- *LA MORT DE DANTON.* (Bertolt Brecht.) Mise en scène Klaus-Michael Grüber, spectacle créé au théâtre des Amandiers à Nanterre le 21 septembre 1989.
- *LA MORT DE DANTON.* (Bertolt Brecht.) Mise en scène Jean-François Sivadier, spectacle créé au Théâtre National de Bretagne le 05 avril 2005.
- *LA VIE DE GALILÉE.* (Bertolt Brecht). Mise en scène d'Antoine Vitez. Spectacle créé à la Comédie Française en février 1990.
- *LA VIE DE GALILÉE.* (Bertolt Brecht). Mise en scène Jean-François Sivadier. Spectacle créé au Théâtre National de Bretagne à Rennes le 15 janvier 2002.
- *LA VIE RÊVÉE DE FATNA.* (Guy Bedos et Rachida Khalil.) Interprétation de Rachida Khalil. Mise en scène de Hélène Darche. Spectacle créé au Théâtre Jean Vilar de Suresnes du 05 au 21 novembre 2004.
- *LA VILLE PARJURE OU LE REVEIL DES ERINYES.* (Hélène Cixous.) Mise en scène de Ariane Mnouchkine. Spectacle créé au Théâtre du Soleil à la Cartoucherie de Vincennes en mai 1994.
- *LE DERNIER CARAVANSERAIL. ODYSSEES.* (Création collective.) Mise en scène de Ariane Mnouchkine. Spectacle créé au Théâtre du Soleil à la Cartoucherie de Vincennes le 02 avril 2003 (Première partie) et le 22 novembre 2003 (Deuxième partie.)
- *LE DERNIER CHAMEAU.* (Fellag). Mise en scène et interprétation de Fellag. Spectacle créé du 03 mars au 30 avril 2004 à la MC93 de Bobigny.

- *LES BARBARES*. (Maxime Gorki.) Mise en scène de Eric Lacascade. Spectacle créé le 09 juillet 2006 au Festival Hellenic à Athènes.
- *LES COMBATS DU JOUR ET DE LA NUIT A LA MAISON D'ARRET DE FLEURY-MEROGIS*. Texte et mise en scène d'Armand Gatti. Spectacle créé avec les détenus de Fleury-Mérogis en avril 1989.
- *LES MARCHANDS*. (Joël Pommerat.) Spectacle mis en scène par Joël Pommerat, créé le 24 janvier 2006 au Théâtre National de Strasbourg.
- *L'INSTRUCTION*, (Peter Weiss). Spectacle mis en scène par Isabelle Giselynx et Dorcy Rugamba avec les ateliers Urwintore. Spectacle représenté aux Bouffes du Nord à Paris du 17 janvier au 27 janvier 2007.
- *L'USINE*. (Magnus Dahlström.) Mise en scène de Jacques Osinski. Spectacle créé au Théâtre du Rond-Point à Paris le 16 janvier 2007.
- *MORDS LA MAIN QUI TE NOURRIT*. Spectacle écrit et mis en scène par Daniel Mermet, créé à la Maison de la Culture d'Amiens en avril 2002.
- *NAÏTRE*. (Edward Bond.) Mise en scène d'Alain Françon. Spectacle créé au Festival d'Avignon en juillet 2006.
- *OXYGÈNE*. (Yvan Viripaïev.) Spectacle mis en scène par Galin Stoev, avec la Compagnie Fractions, spectacle créé au Théâtre Marni de Bruxelles en septembre 2004.
- *PEANUTS*. (Fausto Paravidino.) Mise en scène de Stanislas Nordey avec l'école du TNB de Rennes. Spectacle créé le 08 novembre 2006 au Théâtre National de Bretagne dans le cadre du Festival Mettre en Scène.
- *REQUIEM POUR SREBRENICA*. (Montage de textes par Olivier Py et Philippe Gilbert.) Mise en scène Olivier Py. Spectacle créé en janvier 1999 au CDN d'Orléans.
- *RWANDA 94* (Groupov). Mise en scène de Jacques Delcuvelerie, Groupov. La première version du spectacle a été créée au Festival d'Avignon en juillet 1999.
- *SAINTE JEANNE DES ABATTOIRS*. (Bertolt Brecht). Mise en scène Catherine Marnas, avec les élèves de l'ERAC. Spectacle créé au Théâtre la Passerelle, Scène Nationale de Gap et des Alpes du sud, le 28 février 2006.
- *SARAH, AGAR, JUDITH ET LES AUTRES*. (Montage de textes à partir de la Bible.) Mise en scène Géraldine Bénichou, Théâtre du Grabuge. Passerelles réalisées à Lyon entre octobre 2006 et avril 2007 avec des étudiants de théâtre de l'Université, des enseignants, des résidents en foyer d'accueil. Passerelles organisées au Musée Gallo-Romain, à l'Université Lyon 2, à l'Hôtel Social Riboud, à l'Armée du Salut et dans un foyer d'accueil de nuit à Lyon.
- *SOUS LA GLACE*. (Falk Richter.) Spectacle mis en scène par Anne Montfort, spectacle créé à Mains d'œuvre à Saint Ouen le 02 avril 2007.

- *TOP DOGS*. (Urs Widmer.) Spectacle mis en scène par le collectif Sentimental Bourreau, mise en scène Mathieu Bauer, spectacle créé au Centre Dramatique National de Montreuil le 06 mars 2006.
- *UNE ÉTOILE POUR NOËL OU L'IGNOMINIE DE LA BONTE*. (Nasser Djemaï.) Mise en scène par Natacha Diet. Spectacle créé à la Maison des Métallos à Paris le 14 janvier 2005.
- *VIVE LA FRANCE !* Spectacle créé par Mohammed Rouabhi, spectacle créé à la Ferme du Buisson à Canal 93 à Bobigny le 1^{er} décembre 2006.
- *VOUS AVEZ DE SI JOLIS MOUTONS, POURQUOI VOUS NE PARLEZ PAS DES MOUTONS ?* Texte et mise en scène de Mohammed Guellati. Spectacle créé au Théâtre du Granit le 04 octobre 2005.
- *Y EN A PLUS BON*. Texte et mise en scène de Mohammed Guellati. Spectacle créé à destination de lieux non théâtraux en octobre 2005.

II. 2. ÉTUDES SUR LES SPECTACLES/COMPAGNIES/METTEURS EN SCÈNE.

a. COMPAGNIES.

COLLECTIF MANIFS DE DROITE

- Site des « Manifestations de droite » :

http://a360.typepad.com/manifsdedroite/manifestons_mais_pas_nimporte_comment_1/index.html

COMPAGNIE BAC : BRIGADE ACTIVISTE DES CLOWNS

- Site de la BAC :

<http://www.brigadedescloons.org>

COMPAGNIE JOLIE MÔME

- Site de la compagnie Jolie Môme :

<http://www.cie-joliemome.org/cadres.html>

- Nolwenn Mathieu, « Un théâtre militant », *Rouge* n°1993, 21 novembre 2002.

- Céline Musseau, « Les damnés de la terre », *Sud-Ouest*, 17 mai 2003.

- *Grain de sable* n°544, 15 mars 2006, article consultable en ligne à l'adresse :

<http://www.france.attac.org/spip.php?rubrique999>

COMPAGNIE KUMULUS

- Site de la compagnie KUMULUS :

www.kumul.us

- BLOUET, Eric et DAMIRON, Céline, entretien personnel, 26 juin 2007, Boussy Saint-Antoine

COMPAGNIE LÀ HORS DE

- Site de la compagnie Là Hors De :

<http://www.lahorsde.com>

COMPAGNIE NAJE (Nous N'Abandonnerons Jamais l'Espoir)

Site de la compagnie :

<http://www.naje.asso.fr>

COMPAGNIE NT8

- Site du NT8 (Nouveau Théâtre du 8^{ème}) :

<http://www.nth8.com>

COMPAGNIE THÉÂTRE À LA CARTE

- Site de la compagnie Théâtre à la Carte :

<http://www.theatrealacarte.fr/>

- « Théâtre d'entreprise. Les entreprises pratiquent plus facilement la dérision. », *Le Magazine Personnel*, septembre 2006.

COMPAGNIE THÉÂTRE DU GRABUGE

- Site du Théâtre du Grabuge :

www.theatredugrabuge.com

- Sources documentaires fournies par la compagnie :

BÉNICHOU, Géraldine, entretien personnel, Paris, 27 octobre 2006.

BÉNICHOU, Géraldine, *Lettre de candidature à la direction du CDN des Alpes*, adressée au Directeur de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles 14 juin 2007.

- Textes fondateurs des passerelles :

DURAS, Marguerite, « La perte politique », extrait des *Yeux verts*, édition spéciale des Cahier du cinéma, 1980.

NANCY, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois, (1986), 2004.

NANCY, Jean Luc, « Quelle(s) communauté(s) après l'effondrement du communisme et à l'heure du réveil des communautarismes ? », Avignon, 14 juillet 2007.

b. METTEURS EN SCÈNE.

MOHAMMED GUELLATI/ VOUS AVEZ DE SI JOLIS MOUTONS-Y EN A PLUS BON

- GUELLATI, Mohammed, Dossier de presse du spectacle *Y en a plus bon*, fourni par la compagnie GBEC.

- GUELLATI, Mohammed, Dossier de presse du spectacle *Vous avez de si jolis moutons, pourquoi vous ne parlez pas des moutons*, fourni par la compagnie GBEC.

- GUELLATI, Mohammed, Entretien personnel dans le cadre du colloque Théâtres Politiques dirigé par Christine Douxami à l'Université de Franche-Comté, Besançon, 06 avril 2007.

ARIANE MNOUCHKINE/ET SOUDAIN DES NUITS-LA VILLE PARJURE-LE DERNIER CARAVANSÉRAIL

- BÉDARIDA, Catherine, « Sarkaw Gorany, kurde voyageur », *Le Monde*, 01 avril 2003.

- BÉDARIDA, Catherine, « Les improvisations douloureuses de Shaghayegh Beheshti », *Le Monde*, 01 avril 2003.

- BÉDARIDA, Catherine, « Le Théâtre du Soleil porte la voix des réfugiés », *Le Monde*, 01 avril 2003.
- CIXOUS, Hélène, MNOUCHKINE, Ariane, *Le Dernier Caravansérail. (Odyssées)*, « Programme de toutes les *Odyssées* », Éditions Théâtre du Soleil, non paginé.
- DUMAS, Danielle, « *La Ville Parjure ou le réveil des Erinyes* », *L'Avant-Scène* n°955, octobre 1994.
- FÉRAL, Josette, *Trajectoires du soleil autour d'A. Mnouchkine*, Montreuil-sous-Bois, Editions Théâtrales, 1998.
- GODARD, Colette, « Notre tragédie nécessaire », *Le Monde*, 1^{er} juin 1994.
- GODARD, Colette, « A. Mnouchkine, un théâtre en révolutions », *Le Monde*, 26 mai 1994.
- GORGIARD, Ronan, « A. Mnouchkine, la culture du partage », *Ouest France*, 03 juillet 2003.
- HAN, Jean-Pierre, « Sur le pont de Sangatte », in *Témoignage Chrétien* n° 3068, 03 juillet 2003.
- HÉLIOT, Armelle, « Le Théâtre du Soleil rouvre le dossier du sang contaminé », in *Le Quotidien du médecin*, n°5421, 27 mai 1994.
- LABROUCHE, Laurence, *Ariane Mnouchkine, un parcours théâtral. Le terrassier, l'enfant et le voyageur*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- LIBAN, Laurence, « Mnouchkine l'alchimiste », *L'Express*, 05 février 1998.
- LÉONARDINI, Jean-Pierre, « Ranimer la flamme d'un courroux collectif », *L'Humanité*, 13 juin 1994.
- MÉNEGELLO, Sarah, « Justice et théâtre populaire. Procès et théâtralité chez R. Hossein et A. Mnouchkine », in BIET, Christian et SCHIFANO Laurence, (sous la direction de), *Représentations du procès. Droit, théâtre, littérature, cinéma*, Représentations, Nanterre, Université Paris-X, 2003, pp. 171-178.
- MAMBRINO, Jean, « *Le Dernier Caravansérail. (Odyssées)*, *Odyssées* », in *Les Carnets, Etudes* n° 399, tome 1, juillet 2003, pp. 102-103.
- MNOUCHKINE, Ariane, « Une prise de conscience », in F. Arrabal (sous la direction de), *Le théâtre. 1968.1*, Christian Bourgois, 1969, p. 124.
- MNOUCHKINE, Ariane, « A. Mnouchkine, animatrice du Théâtre du Soleil à l'Université », *Ouest-France*, 27 mars 1971.
- MNOUCHKINE, Ariane, « De l'apprentissage à l'apprentissage », in *Les penseurs de l'enseignement de Grotowski à Gabyly, Alternatives Théâtrales* n° 70-71, Paris, 2000, pp. 24-31.
- MNOUCHKINE, Ariane, « Entretien », *Réforme*, 24 juillet 2003.
- MNOUCHKINE, Ariane, « Rencontre d'élèves avec A. A. Mnouchkine et la troupe du Théâtre du Soleil », 07 avril 2004, texte retranscrit et archivé par Claire Ruffin pour le Théâtre du Soleil, p. 6.
- MOREAU-SHIRBON, Claire, « Le toit du monde à Vincennes », *La Vie*, n°2734, 22 janvier 1998.
- PASCAUD, Fabienne, « Le Soleil en éveil », *Télérama*, 14 janvier 1998.
- PASCAUD, Fabienne, MNOUCHKINE, Ariane, *L'art au présent. Entretiens*, Paris, Plon, 2005.

- PICON-VALLIN, Béatrice (sous la direction de), *Théâtre du Soleil 1997-2000, Théâtre / Public n°152*, mars-avril 2000.
- QUIROT, Odile, « Ariane Mnouchkine l'attroupeuse », *Le Nouvel Observateur*, 03 juillet 2003.
- SALINO, Brigitte, « L'étrange voyage du Soleil sur les monts escarpés du militantisme. » *Le Monde*, 9 janvier 1998.
- SELLES-FISCHER, Evelyne , « Sangatte sur scène », *Réforme*, 24 juillet 2003.
- SHEVTSOVA, Maria, « Avignon 1995, *La ville Parjure*. Un théâtre qui parle aux citoyens.», *Alternatives Théâtrales*, n° 48, juin 1995, pp. 69-73.
- Dépêche AFP, « Théâtre du Soleil : *Et soudain des Nuits d'éveil* et les limites du théâtre militant », (AFP FSR FRA / AFP-IR29 (0023)), 09 janvier 1998.

DORCY RUGAMBA/BLOODY NIGGERS-L'INSTRUCTION

- RUGAMBA, Dorcy, *Bloody Niggers*, texte non publié, remis par l'auteur, 2007.
- RUGAMBA, Dorcy, *L'Instruction, adaptation du texte de Peter Weiss*, texte non publié, remis par l'auteur, 2006.
- RUGAMBA, Dorcy, entretien personnel, Valence, 12 mai 2007.

JEAN-FRANCOIS SIVADIER/LA MORT DE DANTON- LA VIE DE GALILÉE

- PERRIER, Jean-François, SIVADIER, Jean-François, « Entretien de Jean-François Sivadier », in Dossier de presse de *La Vie de Galilée* et *La Mort de Danton*, Festival d'Avignon, 2005, dossier consultable en ligne sur le site du Festival.

SUPERAMAS. BIG 3rd. HAPPY END

- BLISSON, Cathy, « 100 dessus dessous », *Télérama* n°2970, 16 décembre 2006.
- LESCURE, Léa, « BIG 3 », du collectif Superamas. Reality show », in *Mouvement.net*, 14.12.2006. Consultable à l'adresse : http://www.mouvement.net/html/fiche.php?doc_to_load=11495
- SUPERAMAS, *Big 3rd. Happy / end*, dossier de presse du spectacle.

ANTOINE VITEZ

- Articles :

- LAMBERT, Benoît et MATONTI, Frédérique, « Pour un théâtre de contrebande », in LAMBERT, Benoît et MATONTI, Frédérique, *Artistes/Politiques, Sociétés et représentation* n°11, Paris, CREDHESS, 2001, pp. 379-406.
- THEODOROU, Effi, *La Vie de Galilée à la Comédie Française : Brecht revisité par Vitez*, Mémoire de DEA, sous la direction de Michel Corvin, Université Paris III, 1990.

- Entretiens avec Antoine Vitez :

BANU, Georges, SALLENAVE, Danièle, VITEZ, Antoine, *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991.

COPFERMANN, Emile, *Conversations avec Antoine Vitez. De Chaillot à Chaillot*, Paris, POL, 1999.

VITEZ, Antoine, in GODARD, Colette, « Ce communisme blessé. Entretien avec Antoine Vitez », *Le Monde*, 1^{er} mars 1990.

VITEZ, Antoine, entretien avec BANU, Georges, *Les Cahiers de l'Herne*, Bertolt Brecht, n°1, 1979, pp. 54-55.

VITEZ, Antoine, entretien avec BANU, Georges, « Politique d'un théâtre, théâtre d'une politique », *Art Press* n° 53, novembre 1981.

VITEZ, Antoine, in KRAEMER, Jacques et PETITJEAN, André, « Lecture des classiques. Entretien avec Antoine Vitez », *Pratiques*, n°15/16, juillet 1977, pp. 44-52.

VITEZ, Antoine, in GIGNOUX, Hubert, « L'Héritage brechtien. Entretien avec Antoine Vitez », *Théâtre / Public* n°10, 1976, pp. 19-20.

c. SPECTACLES.

À LA SUEUR DE MON FRONT. THEATRE DE LA JACQUERIE

- Site du Théâtre de la Jacquerie :

<http://www.theatre-jacquerie.fr>

DAEWOO. FRANCOIS BON/CHARLES TORDJMAN

- BON, François, *Daewoo*, Paris, Fayard, 2004.

- LEBRUN, Jean-Claude, « Le roman autrement », *L'Humanité*, 26 août 2004.

- RICHON, Catherine, « En passant par la Lorraine », *Fluctuat*, juin 2006. Source : <http://www.fluctuat.net/2770-Daewoo-Francois-Bon-Charles-Tordjman>

- TORDJMAN, Charles, entretien, *fluctuat*, <http://www.fluctuat.net/2771-Charles-Tordjman>

ELF, LA POMPE AFRIQUE/ NICOLAS LAMBERT

- Vidéo du spectacle :

LELOFF, Arnaud Lefoff et SCHO, Bernard, *Elf, la pompe Afrique*, Big Eyes Productions, et Un pas de Côté, 2006.

- Articles et mémoires

LE QUÉRÉ, Alexandre, *Elf, la pompe Afrique, du théâtre documentaire à l'engagement militant*, mémoire de Master 1 sous la direction de Georges Banu et Chantal Meyer-Plantureux, Université Paris 3, juin 2006.

LAMBERT, Nicolas, entretien personnel, Paris, 07 mars 2005.

LASKE, Karl, « Elf digne d'audience », *Libération*, 26 mars 2004,

ROBERT-DIARD, Pascale, « Sur la scène du Théâtre des Déchargeurs, *Elf, la pompe Afrique* », *Le Monde*, 09 janvier 2005.

FLEXIBLE, HOP, HOP. EMMANUEL DARLEY/PAULE GROLEAU, PATRICK SUEUR

- DARLEY, Emmanuel, entretien avec Paule Groleau et Patrick Sueur, *Journal de Théâtre Ouvert* n°17, mars 2007.

- GROLEAU, Paule, SUEUR, Patrick, Dossier de presse du spectacle *Flexible, hop, hop*, établi pour les représentations à Théâtre Ouvert du 07 au 17 mars 2007.

GÈNES 01/PEANUTS. FAUSTO PARAVIDINO/STANSILAS NORDEY

- NORDEY, Stanislas, entretien avec SOURD, Patrick, in SOURD, Patrick, « Retour au politique », *Les Inrockuptibles* n°575, 5 décembre 2006.

- PARAVIDINO, Fausto, entretien réalisé par TINTERRI, Alessandro. Source :
www.drammaturgia.it

- Document de présentation du diptyque *Peanuts/Gènes 01*, édité par Théâtre Ouvert dans le cadre des représentations du 4 au 16 décembre 2006.

ILS NOUS ONT ENLEVÉ LE H/BENOIT LAMBERT

- Feuille de salle du spectacle *Ils nous ont enlevé le h*.

- Entretien personnel avec TAQUET, Henri, Avignon, 27 juillet 2007.

LA FEMME JETABLE. RICCARDO MONTSERRAT/COLETTE COLAS

COLAS, Colette, Dossier de presse du spectacle *La femme jetable*, 2000.

LA MÈRE. BRECHT/JEAN-LOUIS BENOIT

- BENOÎT, Jean-Louis, dossier de presse du spectacle *La Mère*.

LA MISSION-AU PERROQUET VERT/MATTHIAS LANGHOFF

- BENHAMOU, Anne-Françoise, « Les accordéons du temps », in *Le théâtre, art du passé, art du présent*, *Art Press*, numéro spécial, 1989, pp.6-10.

- HAMON-SIRÉJOLS, Christine, « *La Mission. Au perroquet vert* : polyvalence et élasticité de l'espace », in ASLAN, Odette (sous la direction de), *Langhoff*, Les Voies de la création théâtrale, CNRS éditions, Collection Arts du Spectacle, Paris, 1994, pp. 235-246.

- HÉLIOT, Armelle, « Théâtre de la Ville. *La Mission. Au Perroquet vert*, Heiner Müller / Arthur Schnitzler, A contre-courant de l'histoire », in *Acteurs* n°73-74, novembre-décembre 1989, pp. 45-47.

- LANGHOFF, Matthias, entretien avec DORT, Bernard, « S'il avait été possible de conserver au Berliner Ensemble sa forme initiale », in Bernard Dort et Jean-François Peyret, *Bertolt Brecht*, Paris, *Cahier de l'Herne*, n°35, vol. 1, 1977, p. 56.

- LANGHOFF, Matthias, entretien avec BANU, Georges, DORT, Bernard et THIBAUDAT, Jean-Pierre, « Le théâtre, une activité concrète », in *Le théâtre, art du passé, art du présent*, *Art Press*, numéro spécial, 1989, pp.148-155.

- SCHMITT, Olivier, « Les Folies Langhoff », *Le Monde*, 16 juillet 1989.

LA VIE RÉVÉE DE FATNA/RACHIDA KHALIL

Vidéo du spectacle :

ISKER, Selim, *La Vie rêvée de Fatna*, spectacle enregistré au Théâtre Jean Vilar de Suresnes en octobre 2005, Warner Vision France, 2006.

LE DERNIER CHAMEAU/FELLAG

Vidéo du spectacle :

- FELLAG, *Le Dernier Chameau*, spectacle enregistré le 04 juillet 2005 au Théâtre des Bouffes du Nord, Astérios Productions/Films Ingénus, 2005.

LES BARBARES/ÉRIC LACASCADE

- LACASCADE, Eric, propos recueillis par BERFORINI, Angelina. Texte de présentation du spectacle *Les Barbares* sur le site du Théâtre de la Colline, consultable en ligne à l'adresse :

<http://www.colline.fr/spectacle/index/id/125/rubrique/presentation>

LES COMBATS DU JOUR ET DE LA NUIT/ARMAND GATTI

- Site officiel de GATTI, Armand :

<http://www.armand-gatti.org>

- GATTI, Armand, (entretien avec), Véronique Motte, « Un théâtre qui divise », Théâtre Public n° 75, mai-juin 1987, Gennevilliers, pp. 41-45.

- GATTI, Armand, (entretien avec), BABLET, Denis, *Travail Théâtral n° 3*, printemps 1971, La Cité, Lausanne, pp. 3-21.

- GATTI, Stéphane, *Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis*, La Parole errante, 1989.

- HAN, Jean-Pierre, « Instantanés d'Armand Gatti », *Europe* n° 726, Paris, octobre 1989, pp. 113-116.

- HAN, Jean-Pierre, « Maison d'arrêt de Fleury Mérogis, Combats du jour et de la nuit », *Acteurs* n°71, Paris, Juillet 1989, pp. 58-59.

- LE PEUTREC Simon et ZYSERMAN, Didier, *À chaque loulou sa part de ciel*, La Parole Errante, 2006.

LES MARCHANDS/JOËL POMMERAT

- BOUTEILLER, Maïa, « L'apport du vide », *Libération*, Mardi 11 juillet 2006.

- DARGE, Fabienne, « L'audace formelle de Pommerat », *Le Monde*, 22 juillet 2006.

- HÉLIOT, Armelle, « Joël Pommerat, une éthique de la scène », *Le Figaro*, 20 juillet 2006.

- SIRACH, Marie-Josée, « À la recherche d'un théâtre politique », *L'Humanité*, 25 septembre 2006.

L'USINE. MAGNUS DAEHLSTRÖM/JACQUES OSINSKI

- OSINSKI, Dossier de presse du Théâtre de Saint-Quentin en Yvelines établi à l'occasion des représentations du spectacle les 22, 23 et 24 mars 2007.

MORDS LA MAIN QUI TE NOURRIT/DANIEL MERMET

MERMET, Daniel, Dossier de presse du spectacle *Mords la main qui te nourrit*, 2002.

OXYGÈNE. IVAN VIRIPAÏEV.GALIN STOEV

- STOEV, Galin, entretien à propos de la pièce de Ivan Viripaïev. Texte consultable en ligne à l'adresse <http://www.theatre-contemporain.net/Presentation,1209>

- STOEV, Galin, entretien avec WELDMAN, Sabrina « Etranglement du sens », *Mouvement.net*, mis en ligne le 16 novembre 2006.

REQUIEM POUR SREBRENICA/OLIVIER PY

- Documents du metteur en scène :

PY, Olivier, Dossier de presse du spectacle *Requiem pour Srebrenica*, 1998, disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cdn-orleans.com/Requiem.htm>

PY, Olivier, *Requiem pour Srebrenica*, texte du spectacle, non publié, p. 29. Source :

http://www.elysee.fr/elysee/elysee.fr/francais_archives/interventions/conferences_et_points_de_presse/1995/juillet/point_de_presse_de_m_jacques_chirac_president_de_la_republique_a_l_occasion_de_la_fete_nationale.2621.html

- Articles :

DARGE, Fabienne, « Olivier Py rend hommage à l'utopie nécessaire de Jean Vilar », *Le Monde*, 29 juillet 2006.

PY, Olivier, propos recueillis par DARGE, Fabienne, et HERZBERG, Nathaniel, « On ne peut pas demander au théâtre de réduire la fracture sociale », *Le Monde*, 04 mai 2007.

SOLIS, René, « *Requiem pour Srebrenica*, un spectacle choc de Olivier Py », *Libération*, 22 janvier 1999.

SOLIS, René, « A la grâce de Donnedieu. Les nominations du ministre de la Culture sont constestables », *Libération*, 04 mai 2007.

RWANDA 94/LE GROUPOV

- BANU, Georges et alii, Rwanda 94. Le théâtre face au génocide, Alternatives Théâtrales, n°67-68, avril 2001.

- RUFFIN, Claire, *L'intrusion du réel au théâtre : Réflexion sur le théâtre documentaire à partir de Rwanda 94 du Groupov*, Claire Ruffin, Mémoire de DEA sous la direction de Georges Banu, Université Paris III, 2002.

- BÉDARIDA, Catherine Bédarida, « Opéra funèbre en mémoire du génocide au Rwanda », *Le Monde*, 27 janvier 2001.

- BÉDARIDA, Catherine Bédarida, « L'ambassade de France hostile à la pièce », *Le Monde*, 22 avril 2004.

- BÉDARIDA, Catherine, « Les Rwandais sous le choc de l'opéra du génocide », *Le Monde*, 22 avril 2004.

SAINTE JEANNE DES ABATTOIRS. BRECHT/CATHERINE MARNAS

- MARNAS, Catherine, Dossier de presse du spectacle *Sainte Jeanne des Abattoirs*, 2006.

- MARNAS, Catherine, « "Un théâtre populaire" est-il encore d'actualité ? » rencontre animée par ADOLPHE, Jean-Marc et TACKELS, Bruno dans le cadre des représentations de *Sainte-Jeanne des Abattoirs* au CDN de Montreuil, jeudi 19 octobre 2006.

UNE ÉTOILE POUR NOËL/NASSER DJEMAÏ

- DJEMAÏ, Nasser, Dossier de presse du spectacle *Une étoile pour Noël* :

www.nasserdjemaï.fr/telechargements.htm

VIVE LA FRANCE !/MOHAMMED ROUABHI.

- Site de la compagnie Les Acharnés :

www.lesacharnes.com

- BLISSON, Cathy, « Rouabhi, la mémoire vive », *Télérama* n°2983, 14 mars 2007, pp. 4-5.

d. THÉÂTRE DU BICENTENAIRE.

- AILLAUD, Gilles, « La Mort de Danton de Klaus Michael Grüber », Entretien avec Bernard Sobel, *Théâtre / Public* n° 98, mars-avril 1991, Théâtre de Gennevilliers, p. 7.

- DECAUX, Alain, HOSSEIN, Robert, in « Palais des Congrès, *La Liberté ou la Mort, Danton et Robespierre, suite* », *Acteurs*, quatrième trimestre 1988, p. 46.

- JUNGSMANN, Jean-Paul, TONKA, Hubert, *Inventer 89*, coll. Vaisseau de pierre 3, Champ Vallon / Association de la Grande Halle de la Villette, 1988.

- SADE, Donatien Alphonse, Marquis de, « Français, encore un effort si vous voulez être Républicains », Cinquième Dialogue, in *La Philosophie dans le Boudoir. Œuvres Complètes XXV*, Préface de Matthieu Galey, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1968.

- SADOWSKA-GUILLON, Irène, « La Révolution mise en scène », *Acteurs* n° 71, juillet 1989, pp. 43-53.

- SALADO, Régis, « 1789 par le Théâtre du Soleil », in *Révolution française, peuple et littératures*, Paris, Klincksieck, 1991.

- VILLIEN, Bruno, « Jean-Louis Martin Barbaz, le pouvoir de l'imagination », *Acteurs* n° 71, juillet 1989, p. 56.

II. 3. DÉCLARATIONS PUBLIQUES DES ARTISTES.

SUR LE THÉÂTRE PUBLIC.

- Déclaration de Villeurbanne, 25 mai 1968. Cité in ABIRACHED, Robert (sous la direction de), *La Décentralisation théâtrale*, tome 3, 1968. *Le tournant*, Paris, Actes Sud/ANRAT, 1994, pp. 195-200.

- Pétition « Pour une République artistique et culturelle », Lettre ouverte du monde du spectacle vivant aux candidats à l'élection présidentielle », signée par quarante artistes et directeurs de structures culturelles, « Rebonds », *Libération*, 15 mars 2007.

- BÉNICHOU Géraldine, Lettre de candidature à la direction du CDN des Alpes, adressée au Directeur de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles 14 juin 2007.
- LACASCADE, Eric, Lettre ouverte, Lille, 21 mars 2007.
- LACASCADE, Eric, « Eric Lacascade dénonce l'investiture d'une nouvelle politique de gestion du théâtre », *La Lettre du Spectacle*, n°184, 11/05/2007, pp. 2-3.
- NORDEY, Stanislas, PY, Olivier, « Stanislas Nordey et Olivier Py secouent le cocotier du théâtre public. Les engagements fermes des " petits-fils" de Vilar », *Le Monde*, 07 mars 1997.
- NORDEY, Stanislas, LANG, Valérie, *Passions civiles*, Entretiens avec Yan Ciret, Genouilleux, La Passe du Vent, 2000.
- PERRIER, Jean-Louis, « Stanislas Nordey réactive le Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis », *Le Monde*, 11 mai 1998.

SUR L'AFFAIRE HANDKE.

- BOZONNET, Marcel, cité par Brigitte Salino, « Peter Handke est interdit de Comédie-Française », *Le Monde*, 28 avril 2006.
- BLANC, Jacques, « Le déshonneur du théâtre européen », *Libération*, 04 mai 2006.
- SALMON, Christian, « Interdit d'interdire Handke. Lettre ouverte à Marcel Bozonnet », *Libération*, 05 mai 2006.
- SRBLJANOVIC, Biljana, « Ce que signifie être ami de la Serbie », *Le Monde*, 25 mai 2006.
- WEBER, Anne, « Ne censurez pas l'oeuvre de Peter Handke », *Le Monde*, 04 mai 2006.

SUR LA QUERELLE D'AVIGNON

- ABIRACHED, Robert, « Le théâtre de texte confronté à celui des images », *Le Monde*, 06.09.2005.
- BANU, Georges, TACKELS, Bruno, (sous la direction de), *Le cas Avignon 2005, Regards critiques*, Paris, L'Entretemps, 2005.
- DEBRAY, Régis, *Sur le pont d'Avignon*, Paris, Flammarion, 2005.
- FABRE, Jan, entretien avec FRETARD, Dominique, « Il faut réapprendre à pleurer », *Le Monde*, 5 juillet 2005.
- HAN, Jean-Pierre, « La fausse querelle d'Avignon », *Les Lettres Françaises*, Paris, 2005.
- PY, Olivier, « Avignon se débat entre les images et les mots », *Le Monde*, 30 juillet 2005.
- SALINO, Brigitte, « *Anéantis*. Guerre et fait divers tissés jusqu'à l'insoutenable », *Le Monde*, 12 juillet 2005.
- SIRACH, Marie-Josée, « Avignon, à quand une révolution au palais ? », *L'Humanité*, 19. décembre 2005.
- TALON-HUGON, Carole, *Avignon 2005, le conflit des héritages, Du Théâtre*, Hors-série n°5, juin 2006.

SUR LA YOUGOSLAVIE.

- MARIN, Maguy, MNOUCHKINE, Ariane, PY, Olivier, TANGUY, François, VERRET, François, Déclaration d'Avignon, juillet 1995.

III. SUR LA (SITUATION) POLITIQUE DE 1989 A 2007.

III. 1. RÉFLEXIONS PHILOSOPHIQUES ET SOCIOLOGIQUES GÉNÉRALES.

Ouvrages

- ADORNO, Theodor, *Prismes. Critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par G. et R. Rochlitz, Payot, Paris, 1955
- ARENDT, Hannah, (*Eichman in Jerusalem : A Report on the Banality of Evil*, New York, The Vinking Press, 1963), *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, traduction française A. Guérin, Gallimard, (1966), Folio, 1991.
- ASSOUN, Paul-Laurent, *L'école de Francfort*, Que sais-je ?, PUF, 1987, 1990.
- BAUMAN, Zygmunt, *La vie en miettes, expérience postmoderne et moralité*, Le Rouergue / Chambon, 2003.
- BEST, Steven, KELLNER, Douglas, *Postmodern theory : Critical interrogation*, Bastingstoke, Palgrave Macmillan, 1991.
- BLOCH, Ernst, *Le Principe Espérance*, tome III (1959), traduction de WUILMART, Françoise, Paris, Gallimard, 1991.
- BOLTANSKI, Luc, et THÉVENOT, Laurent, *De la justification*, nrf, Gallimard, 1991.
- BOLTANSKI, Luc, *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailié, 1993.
- BRUNE, François, *De l'idéologie, aujourd'hui*, Paris, Parangon, 2004.
- DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*. Paris, Galilée, 1993.
- ELLUL, Jacques, *Propagandes*, Paris, Economica, 1990.
- GLUCKSMANN, André, *La Cuisinière et le mangeur d'homme. Essai sur l'Etat, le marxisme, les camps de concentration*, Paris, Seuil, 1975.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité - Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.
- HAZAN, Eric, *LQR, La propagande au quotidien*, Paris, Raison D'agir, 2006.
- HENRI-LEVY, Bernard, *La barbarie à visage humain*, Figures, Grasset, 1977.
- HORKHEIMER, Max, ADORNO, Théodor, *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2000 (1974).
- HUNTINGTON, Samuel, *Le choc des civilisations, (The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, 1996), Paris, Odile Jacob, 2000.
- LE GOFF, Jean Pierre, *Mai 68, L'Héritage impossible*, Postface inédite de l'auteur « Mai 68 n'appartient à personne », Paris, La Découverte, 2002.
- LEWIS, Bernard, *The Middle East and the West*, Indiana University Press, Bloomington, 1964.

- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- LYOTARD, Jean-François, *Le différend*, Paris, Minuit, 1983.
- LYOTARD, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants, Correspondance 1982-1985*, (1988), Paris, Galilée, 2005.
- MARCUSE, Herbert, *L'Homme unidimensionnel* (1964), Éd. de Minuit, 1968.
- MISSIKA, Jean-Louis, *La fin de la télévision*, Paris, Seuil, 2006.
- REVAULT D'ALLONNES, Myriam, *Fragile humanité*, Paris, Aubier, 2002.
- ROSS, Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, éd. Complexe / Le Monde Diplomatique, Paris-Bruxelles, 2005.
- SCHNAPPER, Dominique, BACHELIER, Christian (avec la collaboration de), *Qu'est-ce que la citoyenneté ?*, Paris, Gallimard, 2000.
- WIGGERSHAUS, Rolf, *L'école de Francfort, Histoire, développement, signification*, (1986), traduction DEROUCHE-GURCEL, Lilyane, PUF, 1993.

Articles, dossiers, mémoires

- BOLTANSKI, Luc, entretien avec BLONDEAU, Cécile SEVIN, Jean-Christophe, « Une sociologie toujours mise à l'épreuve », *Revue ethnographiques.org* n°5, avril 2004.
- FUKUYAMA, Francis, « The end of History », *National Interest*, summer 1989. Traduction intégrale en Français, *Revue Commentaire* n° 47, Automne 1989.
- GRESH, Alain, « A l'origine d'un concept. Le choc des civilisations », *Le Monde Diplomatique*, sept. 2004.
- ISAAC, Henri, « A propos de l'épistémologie et de la méthodologie de l'ouvrage de L. Boltanski et L. Thévenot, *De la justification, les économies de la grandeur* », *Cahier de Recherche* n° 34, C.R.E.P.A, 1996.
- SEGEV, Tom, « En 1961, le tournant du procès Eichmann », *Le Monde Diplomatique*, avril 2001.
- WIEWORKA, Annette et WEILL, Nicolas, « La construction de la mémoire de la Shoah : les cas français et israélien », compte-rendu des Conférences et séminaires sur l'histoire de la Shoah, Université de Paris I, 1993-1994 in *Les cahiers de la Shoah* n°1, Les Éditions Liana Levi, 1994.

III.2. ESPACE PUBLIC ET REDÉFINITION DU CHAMP DU POLITIQUE.

Ouvrages

- DEBRAY, Régis, *Les communions humaines*, Paris, Fayard, 2005.
- DENIS-CONSTANT, Martin, (sous la direction de), *Sur la piste des OPNI*, Paris, éditions Karthala, 2002.
- ELIASOPH, Nina, *Avoiding Politics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- FRANCOIS, Bastien et NEVEU, Erik, (sous la direction de), *Espaces publics mosaïques, Acteurs, arènes et rhétoriques des débats publics contemporains*, Rennes, PUR, 1999.

- HABERMAS, Jürgen, *L'espace public, (Strukturwandel der Öffentlichkeit)*, Hermann Luchterhand Verlag, 1962), trad. Marc B. de Launay, Paris, Payot, 1992.
- LAGROYE, Jacques, *Sociologie Politique*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Dalloz, 1993.
- RANCIÈRE, Jacques, *La Méésentente*, Paris, Galilée, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques, *Aux bords du politique*, Folio Essais, Gallimard, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques, *La haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique – Les Belles Lettres, 2005.
- REVAULT D'ALLONNES, Myriam, *Le dépérissement de la politique – Généalogie d'un lieu-commun*, Champs Flammarion, Paris, 1999.
- ROSANVALLON, Pierre, *La contre-démocratie, la politique à l'âge de la défiance*, Paris, Seuil, 2006.
- TENZER, Nicolas, *La société dépolitisée, essai sur les fondements de la politique*, Paris, PUF, 1991.

Articles et mémoires de recherche

- HAEGEL, Florence et DUSCHESNE, Sophie, « Entretiens dans la cité, ou comment la parole se politise », in « Repérages du politique », sous la direction de Florence Haegel et Sophie Duchesne, *Espaces Temps* 76/77, 2001, pp. 95-109.
- HAMIDI, Camille, *Les effets politiques de l'engagement associatif: le cas des associations issues de l'immigration*, thèse de doctorat, sous la direction de Nona Meyer, IEP Paris, décembre 2002.
- FRASER, Nancy, « Rethinking the public sphere. A contribution to the critique of actually existing democracy», in Craig Calloun (ed.), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, MA :MIT Press, 1992, pp. 109-142.
- LECA, Jean, « Le repérage du politique », *Projet* n°71, janvier 1973, p. 11-24.

III. 3. BICENTENAIRE DE LA RÉVOLUTION FRANCAISE ET DROITS DE L'HOMME.

Ouvrages

- BINOCHÉ, Bertrand, *Critiques des droits de l'homme*, Paris, PUF, 1989.
- FURET, François, JULLIARD, Jacques, ROSANVALLON, Pierre, *La République du Centre. La fin de l'exception française*, Paris, Calmann-lévy, 1988.
- GARCIA, Patrick, *Le Bicentenaire de la Révolution Française, Pratiques sociales d'une commémoration*, Préface de Michel Vovelle, CNRS Editions, 2000.
- GAUCHET, Marcel, *La Révolution des droits de l'homme*, Paris, Gallimard, 1989.
- GAUCHET, Marcel, *La démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard, Tel, 2002.
- KAPLAN, Steven Laurence, *Adieu 89*, trad. André Charpentier et Rémy Lambrechts, Paris, Fayard, 1993.

- RIALS, Stéphane, *La Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, Hachette Littérature, Pluriel, 1989.

Articles :

- AGRIKOLIANSKY, Eric, « La gauche, le libéralisme politique et les droits de l'homme », in *Histoire des gauches en France, Vol 2 : Le XXème siècle : A l'épreuve de l'histoire*, sous la direction de BECKER, Jean-Jacques et CANDAR, Gilles, La Découverte, 2004.

- AGULHON, Maurice, « La Révolution au banc des accusés », revue *Vingtième Siècle*, n° 5, janv. 1985, pp. 7-8.

- CHEMIN, Anne, LESNES, Corine et PLENEL, Edwy, « La fête des sans-culottes », *Le Monde*, 11 Juillet 1989.

- CHOMSKY, Noam, « Le lavage de cerveaux en liberté », *Le Monde Diplomatique*, août 1989.

- FURET, François, *Le Nouvel Observateur*, 28 février 1988.

- FURET, François, « Les feuilles mortes de l'utopie », *Le Nouvel Observateur*, 26 avril-2 mai 1990.

- NORA, Pierre, « La Loi et la mémoire », *Le Débat*, n° 78, janv.-fév. 1994, pp. 187-191.

- VOVELLE, Michel, « Discours d'Arras », *Annales Historiques de la Révolution française*, n° 274, oct.-déc. 1988, pp. 498-506.

III. 4. CRITIQUE SOCIALE ET MILITANTISME DE GAUCHE.

Ouvrages.

- AGRIKOLIANSKY, Eric, FILLIEULE, Olivier, MEYER, Nonna, (sous la direction de), *L'altermondialisme en France, la longue histoire d'une nouvelle cause*, Paris, Flammarion, 2005.

- BECKER, Jean-Jacques Becker, CANDAR, Gilles, (sous la direction de), *Histoire des gauches en France, tome 2, Le Vingtième siècle à l'épreuve de l'histoire*, La Découverte, 2004.

- BOURDIEU, Pierre, *La misère du monde*, Paris, Seuil, 1993.

- CORCUFF, Philippe, *Le retour de la critique sociale. Marx et les nouvelles sociologies*, Contre Temps n°1, Textuel, mai 2001.

- GAUDILLÈRE, Jean-Paul, *A gauche !*, Paris, La Découverte, 2002.

- FURET, François, *Le passé d'une illusion, Essai sur l'idée communiste au XX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, Robert Laffont, 1995.

- HARDT, Michael Hardt, NEGRI, Antonio, *Empire*, Paris, 10/18, Exils, 2000.

- ION, Jacques, *La fin des militants*, Paris, L'atelier, 1997.

- JORDAN, Tim, *S'engager : les nouveaux militants, activistes et agitateurs*, préface de Rony Brauman, Autrement, 2003.

- MATHIEU, Lilian, *Comment lutter ? Sociologie et mouvements sociaux*, La Discorde, Textuel, 2004.

- RENAULT, Emmanuel, SINTOMER, Yves, (sous la direction de), *Où en est la théorie critique ?*, Recherches, La Découverte, 2003.
- SIMÉANT, Johanna, *La Cause des sans papiers*, Paris, Presses de Science Po, 1998.
- SOMMIER, Isabelle, CRETTEZ, Xavier, (sous la direction de), *La France rebelle, Tous les foyers, mouvements et acteurs de la contestation*, Michalon, Paris, 2002.
- SOMMIER, Isabelle, *Les nouveaux mouvements contestataires à l'heure de la mondialisation*, Paris, Champ Flammarion, 2003.
- TISSOT, Sylvie, (sous la direction de), *Reconversions militantes*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005.
- WALTZER, Michael, *La critique sociale au XX^e siècle*, Paris, Métailié, 1996.

Articles, thèses, revues.

- ALOÏSE, Salvatore, « L'assassinat de Carlo Giuliani : le tribunal de Gênes classe l'affaire », *Le Monde*, 07 mai 2003.
 - ALOÏSE, Salvatore, « Italie : création d'une commission d'enquête sur les violences de Gênes », *Le Monde*, 02 août 2001.
 - ALOÏSE, Salvatore, « G8 à Gênes : La police lourdement mise en cause », *Le Monde*, 16 septembre 2003.
 - BOZONNET, Jean-Jacques, « Un policier raconte la "boucherie" de l'école Diaz lors du G8 de Gênes », *Le Monde*, 16 juin 2007.
 - CHOMSKY, Noam, « Le lavage de cerveaux en liberté », *Le Monde Diplomatique*, août 1989.
 - DELLA PORTA, Donnatella, REITER, Herbert, « Antimondialisation et ordre public : le sommet du G8 à Gênes », in *Police et manifestants, maintien de l'ordre et gestion des conflits*, sous la direction de DELLA PORTA, Donnatella et FILLEULE, Olivier, Paris, Presses de Sciences Po, 2006, pp. 281-304.
 - DRAINVILLE, André C., « Recension de *Empire* », in *Politique et Sociétés*, Vol. 20, no 2-3, Montréal, 2001.
- Article consultable en ligne à l'adresse :
- http://www.unites.uqam.ca/sqsp/revPolSo/vol20_2-3/vol20_no2-3_rainville.htm
- HERZBERG, Nathaniel, « De nouveaux métiers rejoignent l'appel à désobéir aux lois sur l'immigration », *Le Monde*, 15 février 1997.
 - MOUCHARD, Daniel, *Les exclus dans l'espace public. Mobilisations et logiques de représentation dans la France contemporaine*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Marc Sadoun, Paris, Institut d'Etudes Politiques, 2001.
 - MOUCHARD, Daniel, PERRON, Catherine, SERRA, Régine, SGARD, Jérôme, *Les altermondialismes*, in *Critique internationale* n°27, avril-juin 2005.

- SIMÉANT, Johanna, « La violence d'un répertoire, les sans-papiers en grève de la faim », *Culture et conflits*, n° 9-10, 1993, pp. 315-338.
- SIMÉANT, Johanna, « L'efficacité des corps souffrants : le recours aux grèves de la faim en France », *Sociétés Contemporaines*, n°31, 1998, pp. 59-85.
- SIMÉANT, Johanna, « Brûler ses vaisseaux. Sur la grève de la faim », entretien réalisé par GRELET, Stany, *Vacarme*, n° 18, hiver 2002.
- « Comité Vérité et Justice pour Gênes », newsletter n°11, juin 2005, article disponible en ligne à l'adresse : www.hns-info.net/article.php3?id_article=6494 - 21k

III. 5. CONFLITS INTERNATIONAUX. (Rwanda et Yougoslavie).

Textes officiels.

- « Loi organique n°16/2004 du 19 juin 2004 portant organisation, fonctionnement et compétence des Juridictions Gacaca chargées des poursuites et du jugement des infractions constitutives du crime de génocide et d'autres crimes contre l'humanité commis entre le 1^{er} octobre 1990 et le 31 décembre 1994. » Site des gacacas : <http://www.inkiko-gacaca.gov.rw>
- Allison Desforges, « Aucun témoin ne doit survivre, génocide au Rwanda », rapport rédigé pour Human Rights Watch, Fédération internationale des droits de l'homme, Paris, 1999.
- Rapport d'enquête de la mission parlementaire sur la politique de la France au Rwanda : <http://www.assemblee-nationale.fr/11/dossiers/rwanda/r1271.asp>
- Trial Watch, informations consultables en ligne à l'adresse : http://www.trial-ch.org/fr/trial-watch/profil/db/facts/slobodan_praljak_495.html

Ouvrages.

- CHRÉTIEN, Jean-Pierre, DUPAQUIER, Jean-François, KABANDA, Marcel, et NGARAMBE, Joseph, (sous la direction de), *Rwanda : Les médias du génocide*, Paris, Karthala, 1995.
- CORET, Laure, VERSHAVE, François-Xavier, (sous la direction de), *L'horreur qui nous prend au visage, L'Etat Français et le génocide rwandais, - Rapport de la Commission d'enquête citoyenne*, édition Karthala, 2004.
- DES FORGES, Alison, *Leave None to Tell the Story: Genocide in Rwanda*, New York: Human Rights Watch, 1999, traduction française : *Aucun témoin ne doit survivre*, Karthala, Paris, 1999.
- DE SAINT EXUPÉRY, Patrick, *L'inavouable, la France au Rwanda*, Les Arènes, Paris, 2004.
- DIOP, Boubacar Boris, TOBNER, Odile, VERSHAVE, François-Xavier, *Nérophobie*, Les Arènes, 2005.

- GERVEREAU, Laurent, TOMIC, Yves (sous la direction de), *De l'unification à l'éclatement, l'espace yougoslave, un siècle d'histoire*, Nanterre, BDIC, 1998.
- ONANA, Charles, *Les secrets de la justice internationale. Enquêtes truquées sur le génocide rwandais*, Paris, Duboiris, 2005.
- PÉAN, Pierre, *Noires fureurs, blancs menteurs*, Editions Mille et une Nuits, 2005.
- RUSIBIZA, Abdul, *Rwanda. L'histoire secrète*, Editions du Panama, 2005.
- SÉMELIN, Jacques, *Purifier et détruire*, Paris, Seuil, 2005.
- SMITH, Stephen, *Négrologie, pourquoi l'Afrique meurt*, Paris, Calmann-Levy, 2004.
- VERSCHAVE, François-Xavier, *Complicité de génocide ? La politique de la France au Rwanda*, Paris, La Découverte, 1994.
- VERSCHAVE, François-Xavier, *De la Françafrique à la Mafrafrique*, Tribord, 2005.

Articles et revues.

- BOWMAN, Georges, « Nation, xénophobie et fantasme : la logique de la violence nationale dans l'ancienne Yougoslavie », *Revue Balkanologie* n°1, juillet 1997. Texte paru dans Goddard (Victoria A.), Llobera (Joseph R.), Shore (Cris), eds., *The Anthropology of Europe. Identities and Boundaries in Conflict*, Berg : Oxford, 1994, pp. 143-171.
- BRAECKMANN, Colette, « Retour sur un aveuglement international », *Le Monde Diplomatique*, Mars 2004.
- DE BRIE, Christian, RAMONET, Ignacio et VIDAL, Dominique (numéro dirigé par), *Manière de voir* n°76, *Le Monde Diplomatique*, août-septembre 2004
- RÉMY, Jean-Philippe, « Dans la douleur de la commémoration du génocide, le président rwandais fustige le rôle de la France », *Le Monde*, 09 avril 2004.
- SMITH, Stephen, « Rwanda : L'ombre portée de la non-assistance à population en danger », *Le Monde*, 19 avril 2004.
- SMOLAR, Piotr, « Attentat de Kigali en 1994 : Jean-Louis Bruguière accuse Paul Kagamé », *Le Monde*, 21 novembre 2006.
- SMOLAR, Piotr, « Rwanda : les archives racontent ce que savait l'Elysée », *Le Monde*, 03 juillet 2007.
- VAN RENTERGHEM, Marion, « Les faux réconciliés du génocide », *Le Monde*, 07 décembre 2005.
- VERLUISE, Paul, *Quelle France dans le monde au XXIe siècle ?* Article consultable à l'adresse : <http://www.diploweb.com/france/14.htm>
- « 1^{er} décembre 1918. Naissance de la Yougoslavie », *Revue Hérodote*, article consultable à l'adresse <http://www.herodote.net/dossiers/evenement.php5?jour=19181201>

Sources cinématographiques.

- REYNTJENS, Filip et VIDAL, Colette, *La France au Rwanda. Une neutralité coupable*, film documentaire écrit et réalisé par, en collaboration avec GENOUD, Robert, Les films du village, 1999.

III. 6. QUESTIONS DE SOCIÉTÉ.

AFFAIRE DU SANG CONTAMINÉ.

- HERMITTE, Marie Angèle, *Le sang et le droit : essai sur la transfusion sanguine*, Paris, Seuil, 1998.

- BEAUD, Olivier, *Le sang contaminé*, Paris, PUF, 1999.

- CASTERET, Anne-Marie, *L'affaire du sang*, Paris, La Découverte, 1992.

- FROGUEL, Philippe, SMADJA, Catherine, « Sur fond de rivalité franco-américaine, les dessous de l'affaire du sang contaminé », in *Le Monde Diplomatique*, 1^{er} février 1999.

COLONISATION ET IMMIGRATION

- BANCEL, Nicolas et BLANCHARD, Pascal, *De l'indigène à l'immigré*, Gallimard, 1998.

- BANCEL, Nicolas et BLANCHARD, Pascal, *La Fracture coloniale* Paris, La Découverte, 2005.

- FANON, Frantz, *Sociologie d'une révolution*, Paris, La Découverte, 1975.

- FLEURY-VILATTE, Béatrice, *La mémoire télévisuelle de la guerre d'Algérie 1962-1992* Paris, L'Harmattan, 2001.

- GOUTALIER, Régine et KNIBIEHLER, Yvonne *Les Femmes au temps des colonies*, Paris, Stock, 1985.

- HARBI, Mohamed et STORA, Benjamin, *La Guerre d'Algérie 1954-2004. La fin de l'amnésie*, Paris, Robert Laffont 2004.

- MANCERON, Gilles, *Marianne et les colonies*, Paris, La Découverte, 2003.

- SAÏD, Edward. W., *Culture et impérialisme*, Fayard, 2000.

- STORA, Benjamin, *La Gangrène et l'oubli*, Paris, La Découverte, 1991.

- STORA, Benjamin, *La Guerre des mémoires : la France face à son passé colonial*, Paris, L'Aube, 2007.

Articles.

- BOURTEL, Karim, « Grandes manœuvres politiques autour des Franco-Maghrébins », *Le Monde Diplomatique*, octobre 2003

- DAVET, Gérard, « Deux policiers ont été mis en examen dans l'affaire de Clichy-sous-Bois », *Le Monde*, 10 février 2007.

- NEDELKOVSKY, Eddy, « M. Sarkozy et les Antilles et une histoire à fleur de peau », *Le Monde*, 08 décembre 2005.

- NORA, Pierre, propos recueillis par Sophie Gherardi, « Le nationalisme nous a caché la nation », *Le Monde*, 18 mars 2007.
- TERNISIEN, Xavier, « Avec la crise des otages et la rentrée, le Conseil Français du Culte Musulman a assis sa légitimité », *Le Monde*, 04 septembre 2004.
- VAN RENTERGHEM, Marion, « La mémoire blessé de la Martinique », *Le Monde*, 16 décembre 2005.
- VAN RENTERGHEM, Marion, « Serge Lechimy, maire de Fort-de-France : "Un état d'esprit postcolonialiste reste présent en France" », *Le Monde*, 16 décembre 2005.

Sources cinématographiques :

- BENGUIGUI, Yamina, film documentaire *Le Plafond de verre, les défricheurs*, Ciné Classic, 2006.
- COURRIÈRE, MONNIER, Philippe, *La Guerre d'Algérie* (1972), réédition en coffret 3 DVD, éditions Montparnasse incluant BLUE, James et PÉLÉGRINI, Jean (réalisation et adaptation), GIRARDET, Raoul, Yves et STORA Benjamin, VIDAL-NAQUET, Pierre (entretiens avec), *Les Oliviers de la justice et France-Algérie : l'histoire en perspective*, 2001.
- LADJIMI, Moktar, *Le Ciné colonial*, Gaumont-télévision et La Sept-Arte, 1997.
- PONTECORVO, Gillo, *La Bataille d'Alger*, Casbah Films, 1966.

MONDE DU TRAVAIL.

- BEAUD, Stéphane, PIALOUX, Michel, *Retour sur la condition ouvrière, Enquête aux usines Peugeot de Sochaux-Montbéliard*, (Fayard, 1999), Paris, 10/18, 2005.
- BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, nrf, Gallimard, 1999.
- CHAUVEL, Louis, *Classes moyennes à la dérive*, Paris, Seuil, 2006.
- CUSSET, François, *La Décennie : le grand cauchemar des années 80*, Paris, La Découverte, 2006.
- GORZ, André, *Métamorphoses du travail*, Folio Essais, 2004.
- GUILLUY, Christophe, NOYÉ, Christophe, *Atlas des nouvelles fractures sociales en France*, Autrement, 2004.
- MASSERA, Jean-Charles, *Amour, gloire et CAC 40*, Paris, P.O.L., 1999.
- VEIL, Simone, *La Condition ouvrière*, Paris, Gallimard, 1951.

III. 7. FONCTION CRITIQUE DES ARTISTES ET DU THÉÂTRE.

Ouvrages.

- ANGENOT, Marc, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
- BALASINSKI, Justine, MATHIEU, Lilian, (sous la direction de), *Art et contestation*, collection Res Publica, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

- BETZ, Albrecht, MARTENS, Stefan, *Les intellectuels et l'Occupation, 1940-1944*. Paris, Autrement - Mémoires n°106, 2004.
- BENJAMIN, Walter, *Essais 2, 1935-1940*, Denoël-Gonthier, 1983.
- BENSÂÏD, Daniel et alii, *Clercs et chiens de garde*, *Contretemps* n°15, Paris, Textuel, février 2006.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.
- BOURDIEU, Pierre, *Contre-feux*, Paris, Raisons d'agir, 1998.
- BOURDIEU, Pierre, *Contre-feux 2*, Paris, Raisons d'agir, 2001.
- CHIAPELLO, Eve, *Artistes versus managers*, Paris, Métailié, 1998.
- CIRET, Yan, *Chroniques de la scène monde*, Entretiens et articles, Genouilleux, La Passe du Vent, 2000.
- DURAS, Marguerite, « La perte politique », extrait des *Yeux verts*, édition spéciale des Cahier du cinéma, 1980.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001.
- GOETSCHEL, Pascale, LOYER, Emmanuelle, *Histoire culturelle de la France de la Belle Epoque à nos jours*, Cursus, A. Colin, 2005.
- GREENBERG, Clement, « Avant-garde et kitsch » (1938), in *The collected Essays and Criticism*, vol. 1., *Perceptions and Judgments 1939-1944*, edited by John O'Brian, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, trad. Franç., Art et culture, Paris, Macula, collection « Vues », 1988, pp. 9-28.
- GRIGNON, Claude, PASSERON, Jean-Claude, *Le savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Paris, Gallimard, 1989.
- GUENOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Circé, Paris, 1997.
- HEINICH, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 2002.
- HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, nrf, Gallimard, 2005.
- HOGGART, Richard, *La culture du pauvre, étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Présentation de Jean-Claude Passeron, Editions de Minuit, 1970.
- JOURDHEUIL, Jean, *Le théâtre, l'artiste, l'Etat*, Paris, Hachette, 1977.
- LACHAUD, Jean-Marc, *Marxisme et philosophie de l'art*, Paris, Anthropos, 1985.
- LACHAUD, Jean-Marc, (sous la direction de), *Art, culture et politique*, Paris, PUF, 1999.
- LACHAUD, Jean-Marc, (sous la direction de), *Art et politique*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- LAMBERT, Benoît MATONTI, Frédérique, (numéro conçu par), *Artistes/Politiques, Sociétés et représentations* n° 11, Paris, CREDHESS, février 2001.
- LEROY, Roland, *La culture au présent*, Éditions Sociales, 1972.
- MARTINET, Marcel, *Culture prolétarienne*, [1935, éditions Maspéro 1976], Mémoires Sociales, Agone, 2004.
- MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux*, (Stock 2003), Pluriel, Hachette, 2004.
- MESCHONNIC, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995.

- NIZAN, Paul, *Les chiens de garde*, [1932], réédition Agone, 1998.
- NORDMANN, Charlotte, *Bourdieu / Rancière, la politique entre philosophie et sociologie*, Amsterdam, 2006.
- ORY, Pascal Ory, SIRINELLI, Jean-François, *Les intellectuels en France, de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, (1987, 1992), 2002.
- RAMBACH, Anne, RAMBACH, Marine, *Les intellos précaires*, Paris, Hachette Pluriel, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- REGNAULT, François, *Théâtre-équinoxes. Ecrits sur le théâtre – I*, Arles, Actes Sud/CNSAD, 2001.
- ROCHLITZ, Rainer, *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard, 1994.
- ROCHLITZ, Reiner, *Le Désenchantement de l'art*, Paris, Gallimard, 1992.
- ROSENBERG, Harold, *La dé-définition de l'art*, éditions Jacqueline Chambon, 1992.
- SANDIER, Gilles, *Théâtre en crise*, La Pensée Sauvage, 1982.
- SAÏD, Edward, *Des intellectuels et du pouvoir*, Seuil, Paris, 1996.
- SAISON, Maryvonne, *Les théâtres du réel*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Editions Médiannes, 1995.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, 2000.
- THOMAS, Florence, (ouvrage collectif coordonné par), *L'assemblée théâtrale*, Paris, Les Editions de l'Amandier, 2002.
- WEBER, Max, *Le savant et le politique*, (1919 / Paris, Union Générale d'Éditions, 1963), 10/18, Paris, 1982.
- Collectif, *Mises en scène du monde*, Actes du colloque international de Rennes, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

Articles et dossiers.

- BIET, Christian, FRANTZ, Pierre, (dossier dirigé par), « Le théâtre sans l'illusion », Revue *Critique*, n°699-700, Revue Générale des publications françaises et étrangères, août-sept 2005.
- BOLTANSKI, Luc, « Le mal, vu de gauche ». *Registres n°9/10*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Hiver 2004 / Printemps 2005, pp. 19-30.
- BRAUNSCHWEIG, Stéphane, « Appels d'air », propos recueillis par Anne-Françoise Benhamou, in *Le journal du maillon*, Strasbourg, janvier/mars 1991, p. 14.
- BRAUNSCHWEIG, Stéphane, « Le réel retrouvé », entretien avec A.-F. Benhamou, in *Théâtre / Public* n°115, janvier-février 1994, p. 49.
- CANTARELLA, Robert, « Le mal public », *Frictions, Ecritures - théâtres*, n°3, automne-hiver 2000.
- DELHALLE, Nancy et DEBROUX, Bernard, (dossier coordonné par), *Le théâtre dans l'espace social, Alternatives Théâtrales n°83*, Louvain La Neuve, 2005.
- DEUTSCH, Michel, *Le théâtre et l'air du temps, Inventaire II*, L'Arche, Paris, 1999.

- DONNEDIEU DE VABRES, in LAUNET, Edouard, « L'enfance de l'art mise en examen », *Libération*, 20 novembre 2006.
- JAFFEE NAGEL Julie, « Identity and career choice in music », in *Journal of Cultural Economics*, vol. 12, n°2, Décembre 1988, pp. 67-76.
- JIMENEZ, Marc, « Fausses querelles, vraies questions », in *La culture, les élites et le peuple, Manière de voir* n°57, *Le Monde Diplomatique*, mai-juin 2001.
- MEYER-PLANTUREUX, Chantal, (textes et documents rassemblés par), *Le théâtre dans le débat politique*, Paris, *Théâtre / public* n°181, janvier-mars 2006.
- NEVEUX, Olivier, « New Struggles, New Theatre(s) ? Contemporary Forms of Engaged Theatre », traduction M. Carlson, *Western European Stages : « Special issue Theatre in France »*, winter 2003, volume 15 number 1, The Graduate Center of the City University of New-York, pp. 41-48.
- RAMONET, Ignacio, (Dossier dirigé par), « Guerre des idées. Intellectuels médiatiques, penseurs de l'ombre », *Le Monde Diplomatique* n° 626, mai 2006.

IV. HISTOIRE DES INSTITUTIONS CULTURELLES.

Ouvrages.

- ABIRACHED, Robert, (sous la direction de), *La décentralisation théâtrale, 3. « 1968, le tournant »*, Arles, Actes Sud Papiers, Anrat, 1994.
- ABIRACHED, Robert, (sous la direction de), *La décentralisation théâtrale, 4. « Le temps des incertitudes, 1969-1981 »*, Actes Sud Papiers, Anrat, 1995.
- ABIRACHED, Robert, *Le théâtre et le prince, I, L'embellie, 1981-1992*, Paris, (Plon 1992), Actes Sud, 2005.
- ABIRACHED, Robert, *Le théâtre et le prince, II, Un système fatigué, 1993-2004*, Arles, Actes Sud, 2005.
- ADDED, Serge, *Le théâtre dans les années Vichy*, Paris, Ramsay, 1992.
- BESSON, Jean-Louis (textes réunis par), *Apprendre (par) le théâtre*, Louvain La Neuve, *Etudes Théâtrales* n°34, 2005.
- BOIRON, Chantal, « Théâtre privé, plus complexe qu'il n'y paraît », in *Théâtre Public* n°165, nov-déc 2002.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinction*, Paris, Editions de Minuit, 1979.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Points, (1992), 1998.
- BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain, *L'Amour de l'art*, Paris, Minuit, 1966.
- CAUNE, Jean, *La Culture en action*, Grenoble, PUG, 1999.
- CHAUDOIR, Philippe, DE MAILLARD, Jacques, (sous la direction de), *Culture et politique de la ville*, Paris, Observatoire des politiques culturelles, L'Aube, 2004.

- COGNEAU, Denis, et DONNAT, Olivier, *Les pratiques culturelles des Français, évolution 1973-1989*, éditions La Découverte et la Documentation Française, Paris, 1990.
- COULANGEON, Philippe, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte, 2005.
- DONNAT, Olivier, *Pratiques culturelles des Français*, avant propos d'Augustin Girard, postface de Michel de Certeau, Paris, La Documentation Française, 1974.
- DONNAT, Olivier, *Pratiques culturelles des Français, description socio-démographique, évolution 1973-1981*, Paris, Dalloz, 1982.
- DONNAT, Olivier, *Nouvelle Enquête sur les pratiques culturelles des Français en 1989*. Paris, La Documentation française, Coll. du Département des études et de la prospective du ministère de la Culture et de la communication – 1990.
- DONNAT, Olivier, *Les pratiques culturelles des Français, enquête 1997*, Paris, La Documentation française, 1998.
- DONNAT, Olivier, (sous la direction de), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, La Documentation Française/Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 2003.
- DUBOIS, Vincent *La politique culturelle, genèse d'une catégorie d'intervention publique*, , Belin, 1999.
- DJIAN, Jean-Philippe, *Politique culturelle : La fin d'un mythe*, Paris, Folio - Le Monde, Gallimard, 2005.
- DONNAT, Olivier, TOLILA, Paul, (sous la direction de), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003.
- LAHIRE, Bernard, *La culture des individus*, Paris, La Découverte, 2004.
- LATARJET, Bernard, *L'aménagement culturel du territoire*, Paris, La Documentation Française, 1992.
- LEXTRAIT, Fabrice, avec le concours de VAN HAMME, Marie et GROUSSARD, Gwénaëlle, *Une nouvelle époque de l'action culturelle*, rapport à M. Duffour, Paris, La Documentation Française, Paris, 2001.
- MENGER, Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, La République des idées, 2002.
- PASSERON, Jean-Claude, *Le Raisonnement sociologique*, Paris, Nathan, réédition 2006.
- POIRRIER, Philippe, (sous la direction de), *Les politiques culturelles en France*, Comité d'histoire du Ministère de la Culture, La Documentation Française, Paris, 2002.
- ROULLEAU-BERGER, Laurence, *Le travail en friche*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- URFALINO, Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Pluriel, Hachette, 2004.
- WARESQUIEL DE, Emmanuel, *Dictionnaire des Politiques Culturelles depuis 1959*, Paris, Larousse/CNRS, 2001.
- *Culture publique*, opus 1, « L'imagination au pouvoir », (Mouvement) SKITe/Sens et Tonka, Paris, 2004.
- *Culture publique*, opus 2, « Les visibles manifestes », (Mouvement) SKITe / Sens et Tonka, Paris, 2004.

- *Culture publique*, opus 3, « L'art de gouverner la culture », (Mouvement) SKITe / Sens et Tonka, Paris, 2005.
- *Culture publique*, opus 4, « La culture en partage », (Mouvement) SKITe / Sens et Tonka, Paris, 2005.
- *Les chiffres clés de la culture*, Annuaire statistique publié par le Département des études, de la prospective, et des statistiques, éditions La Documentation Française, 1991-2002.

Articles, dossiers de revues.

- ACHIN, Catherine, « *La politique culturelle, genèse d'une catégorie d'intervention publique* par Vincent Dubois», in « Artistes / Politiques », *Sociétés et représentations* n° 11, février 2001.
- BÉDARIDA, Catherine, « Philippe Douste-Blazy lance vingt-neuf projets culturels de quartier », *Le Monde*, 10 avril 1996.
- BÉDARIDA, Catherine, « Les noces de l'art et de l'insertion sociale aux Laboratoires d'Aubervilliers », *Le Monde*, 15 juin 1999.
- BENHAMOU, Françoise, URFALINO, Philippe, WALLON, Emmanuel, « Les impasses de la politique culturelle », *Revue Esprit* n° 304, Mai 2004.
- BERTIN, Jacques, « Pour un service public au service du public », *Politis* n°472, novembre 1998.
- BEZACE, Didier, propos recueillis par Fabienne Pascaud, *Télérama* n°2547, 4 novembre 1998
- BLONDEL, Alice, « Poser du Tricostérial sur la fracture sociale », in « Artistes / Politiques », *Sociétés et représentations* n° 11, février 2001.
- BOSELLI, Anne-Laure, « Le projet culturel et artistique des Scènes Nationales », in *Du Théâtre, la revue, Hors Série* n°2, février 1995, p. 22.
- CAROT, Denis, « Quand l'Etat oublie son rôle : Le malaise du théâtre service public », deuxième partie, in *Du Théâtre, la revue*, n°3, mars 1994, pp. 41-64.
- DAMAMME, Dominique, JOBERT, Bruno, « La politique de la ville ou l'injonction contradictoire en politique », *Revue Française de Science Politique*, vol 45, n°1, fév. 1995, pp. 3-29.
- DE MORANT, Alix de Morant et DE SAINT DO, Valérie, « Babelisme consensuel ou les stars de l'œcuménisme », *Cassandra* n°46, mars-avril 2002, pp. 6-7.
- DUBOIS, Vincent, « Le Ministère des Arts ou l'institutionnalisation manquée d'une politique artistique républicaine », in « Artistes / Politiques », *Sociétés et représentations* n° 11, février 200, pp. 229-261.
- FAIVRE D'ARCIER, Bernard, SCHMITT, Olivier, « Le management : un chantier nouveau pour les créateurs », *Le Monde*, 4 janvier 1990.
- GRESH, Sylviane, « La grogne des gens de théâtre », *Regards*, n° 31, décembre 1997.
- HABIB, Ali, « L'animation culturelle devient un moteur du développement local », *Le Monde*, 22 avril 1998.
- HENRY, Philippe, « Nouvelles pratiques artistiques et développement culturel : simple aménagement ou réelle mutation ? », *Théâtre / Public*, janvier - février 2001.

- HERCZBERG, Nathaniel, « En raison de retard de paiement par l'Etat, les subventions servent à régler des agios », *Le Monde*, 06 avril 2007.
- HIVERNAT, Pierre, « Politique des arts de la scène : du discours à la réalité », *Le Monde*, 02 décembre 1997.
- JOURDHEUIL, Jean, « Le théâtre comme institution d'Etat », *Travail Théâtral* n°28-29, juillet-déc 1977.
- JOURDHEUIL, Jean, « L'action culturelle selon le PS », *Travail Théâtral* n°30, janv-mars 1978.
- LATARJET, Bernard, (compte-rendu de mission dirigée par), *Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant*, Paris, La Documentation Française, avril 2004.
- LEXTRAIT, Fabrice, « Espaces culturels urbains et sécurité urbaine. Agora ou forteresse ? », *Compte-rendu de la Rencontre Internationale de La Villette*, 1996.
- MALANDAIN, Gilles, « Quel théâtre pour la République ? Victor Hugo et ses pairs devant le conseil d'Etat en 1849 », in « Artistes / Politiques », *Sociétés et représentations* n° 11, février 2001, pp. 205-227.
- MASI, Bruno, « Les intermittents : une bombe à retardement », *Télérama* n°3001, 21 juillet 2007.
- MASSON, Jean-Michel, « Le PCF, la culture et les intellectuels », in *Critique Communiste* n°28, « numéro spécial culture », 1979.
- MENGER, Pierre-Michel, « Art, politisation et action publique », in *Artistes/Politiques, Sociétés et représentations* n° 11, février 2001, pp. 169-204.
- PLANCHON, Roger, « Entretien », *Le Monde*, 24 septembre 1981.
- PERENNOU, Yves, « Nicolas Sarkozy va-t-il tourner la page Malraux ? », *La Lettre du Spectacle*, n°184, 11 mai 2007.
- RAMONET, Ignacio, (numéro dirigé par), *La culture, les élites et le peuple, Manière de voir* n°57, *Le Monde Diplomatique*, mai-juin 2001.
- REDEKER, Robert, « Culturel dépolitisé versus culture politisante », *Cassandra*, Mars - Avril 2001.
- RONDEPIERRE, Claire, *Le réseau des Scènes nationales : histoire, évolution et description. De la démocratisation de l'art dans les Maisons de la Culture à la diffusion du spectacle vivant dans les Scènes nationales*, mémoire de Maîtrise sous la direction de François Campana, Paris III, 2003.
- SORIN, Paul, *Du rôle de l'Etat en matière scénique*, Thèse de doctorat en Economie politique, Faculté de Droit, Paris, éditions Arthur Rousseau, 1902.
- SYLVESTRE, Jean-Pierre, (numéro coordonné par), *Toutes les pratiques culturelles se valent-elles? Création artistique, développement culturel et politique publique*, Paris, HERMES 20, éditions CNRS, 1997.
- TAQUET, Henri, entretien avec SOLIS, René et THIBAUDAT, Jean-Pierre, « Les bonnes intentions et les vraies limites de la politique culturelle dans les quartiers », *Libération*, 20-21 avril 1996
- WALLON, Emmanuel, « La zone à l'œuvre, ou comment ils se la jouent », *Du Théâtre*, n°17, été 1997, dossier « La politique culturelle en banlieue : fracture sociale et art », p. 37.

- *La Lettre du Syndeac*, n°8, nov. 1998.

Textes officiels.

- Décret 59-889 du 24 juillet 1959 fixant les missions du Ministère des Affaires Culturelles.

- Site des Grands Projets de Ville :

<http://www.ville.gouv.fr/infos/dossiers/gpv.html>

- Site de la politique de la ville de Lyon :

http://www.polville.lyon.fr/polville/sections/fr/les_thematiques/culture/les_friches

- MIGNON, Emmanuelle (étude dirigée par), « Culture : L'heure du nouveau souffle », Convention Culture de l'UMP, réalisée par la direction des Etudes de l'UMP. Disponible sur Internet sous le nom Dossier-culture UMP.PDF

- LATARJET, Bernard, Rapport sur l'avenir du spectacle vivant, Paris, Ministère de la Culture, 2004.

- PUAUX, Paul, *Les Etablissements Culturels*, Rapport au Ministère de la Culture, Paris, La Documentation Française, 1982.

- TRAUTMANN, Catherine, Charte des Missions de service public de la culture, 1998. Consultable en ligne à l'adresse : www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/chartes/charte-spectacle.htm

V. HISTOIRE THÉÂTRALE.

OUVRAGES GÉNÉRAUX.

- CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, deux tomes, Paris, Larousse, réédition 2006.

- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, réédition 2002.

- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'assise du spectateur, pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS éditions, 1998.

V. 1. THÉÂTRE ANTIQUE.

Ouvrages.

- ARISTOTE, *La Poétique*, édité et traduit par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980.

- DE ROMILLY, Jacqueline, *Patience, mon cœur*, (1984) Paris, Les Belles Lettres, 1991.

- DEMONT, Paul, LEBEAU, Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Le Livre de Poche, 1996

- DUPONT, Florence, *Le théâtre latin*, Cursus, Armand Colin, 1988.

- HANSEN, Mogens H., *La démocratie athénienne à l'époque de Démosthène*, Paris, coll Histoire, Les Belles lettres, 1993.

- LÉVEQUE, Pierre, *L'aventure grecque. Destins du monde. Antiquité*, Paris, éd. A Colin, 1969.

- MEIER, Christian, *De la tragédie grecque comme art politique*, Histoire, Paris, Les Belles Lettres, 1999.
(Traduit de l'Allemand par Marielle Carlier.)
- MEIER, Christian, *La naissance du politique*, Paris, Gallimard, coll. nrf essais, 1995.
- REVAULT D'ALLONNES, Myriam, *Ce que l'homme fait à l'homme*, Paris, Seuil, 1995
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- VERNANT, JEAN-Pierre, « Espace et organisation politique en Grèce ancienne », in *Mythe et pensée chez les Grecs*, La Découverte / Poche, 1998.

Articles et mémoires.

- BAILLY, Jean Christophe, « Théâtre et agora : Aux sources de l'espace public », in *Prendre Place, espace public et culture dramatique*, Colloque de Cerisy, Textes réunis par Isaac Joseph, Plan Urbain, Editions Recherches, Cerisy, 1995, pp. 47-59.
- DUPONT, Florence, « Peut-on lire la comédie romaine ? », in *Théâtralité et genres littéraires*, Publications de la Licorne, Hors Série, colloque II, p. 39-40.
- KUNTZ, Hélène, « Dénouement, renversement et effet violent : la catastrophe dans *La Poétique* d'Aristote », in *Poétiques de la catastrophe dans les dramaturgies modernes et contemporaines*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Université de Grenoble, 2000, pp. 25-65.
- REVAULT D'ALLONNES, Myriam, « Aristote : Entre poétique et politique », in *Prendre Place, espace public et culture dramatique*, Colloque de Cerisy, Textes réunis par Isaac Joseph, Plan Urbain, Editions Recherches, Cerisy, 1995, pp. 61-78.

V.2. OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR LE DRAME MODERNE ET CONTEMPORAIN.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Cours d'esthétique*, (*Vorlesung über die Ästhetik* (1832-édition posthume), in *Werke*, tome XV, édité par Eva Moldenhauer et Karl Markus Michel, Frakfurt am Main, Suhrkamp, 1970, trois volumes), trad. LEFEBRE, Jean-Pierre et VON SCHENK, Veronika, Aubier (Bibliothèque philosophique), trois volumes, 1997.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. PHILOLENKO, Alexis, Paris, Vrin, 1968.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (sous la direction de), *Mises en crise de la forme dramatique. 1880-1910, Etudes Théâtrales* n°15-16, Louvain La Neuve, 1999.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (sous la direction de), *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche. Etudes théâtrales* n°22, 2001.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Dialoguer, un nouveau partage des voix*, vol. 1, *Dialogismes*, Etudes Théâtrales n°31, 2004.

- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne 1880-1950* (1956), (*Theorie des modernen Dramas 1880-1950*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963), trad. Patrice Pavis, avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L'Age d'Homme (coll. Théâtre / Recherche), 1983.

V. 3. « THÉÂTRE ÉPIQUE » ET « THÉÂTRE POLITIQUE ».

THÉÂTRE ÉPIQUE, THÉÂTRE EXPRESSIONNISTE ET AVATARS CONTEMPORAINS

- ANGEL PEREZ, Elisabeth, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, 2006.

- BIET, Christian et SCHIFANO Laurence, (sous la direction de), *Représentations du procès. Droit, théâtre, littérature, cinéma*, Représentations, Nanterre, Université Paris-X, 2003.

- BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, 1, textes français de TAILLEUR, Jean, DELFEL, Guy, PERREGAUX, Béatrice et JOURDHEUIL, Jean, L'Arche, 1963-1972.

- BRECHT, Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, traduction de TAILLEUR, Jean, DELFEL, Guy, WINKLER, Edit, traduction des inédits, préface et notes par VALENTIN, Jean-Marie, nouvelle édition révisée et augmentée sous la direction de VALENTIN, Jean-Marie, Paris, L'Arche, 1999.

- DORT, Bernard, *Lecture de Brecht*, suivie de *Pédagogie et forme épique*, Paris, Seuil, coll. Pierres vives, 1960.

- DORT, Bernard, PEYRET, Jean-François, (cahier dirigé par), *Bertolt Brecht*, deux tomes, *L'Herne* n° 35, Paris, éd. de L'Herne, 1979.

- IVERNEL, Philippe (sous la direction de), « Bertolt Brecht », revue *Europe* n°856-857, août-septembre 2000.

- KUNTZ, Hélène, *La catastrophe sur la scène théâtrale moderne et contemporaine*, Louvain-La-Neuve, *Études Théâtrales* n°23, 2002.

- LESCOT, David, *Dramaturgies de la guerre*, Belfort, Circé, 2001.

- NAUGRETTE, Catherine, *Paysages dévastés, Le théâtre et le sens de l'humain*, Belfort, Circé, 2004.

- SARRAZAC, Jean-Pierre, (textes réunis et présentés par), *Les pouvoirs du théâtre, Essais pour Bernard Dort*, Montreuil-sous-bois, Editions Théâtrales, 1994.

- SARRAZAC, Jean-Pierre, (textes réunis et présentés par), *Actualité du théâtre expressionniste*, Louvain-La-Neuve, *Études Théâtrales* n°7, 1995.

Articles.

- ALTHUSSER, Louis, « Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht. Notes sur un théâtre matérialiste », in *Pour Marx*, (première édition Maspero 1965), avant-propos de Etienne Balibar, Paris, La Découverte, 1996, pp. 131-152.

- BENJAMIN, Walter, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? », première et deuxième version , et « Etudes sur la théorie du théâtre épique », in *Essais sur Bertolt Brecht* (1939), traduction Paul Laveau, Petite collection Maspero, 1969, pp. 7-34 et pp. 35-38.
- LESCOT, David, « Le procès : un modèle pour le théâtre épique ? », in BIET, Christian et SCHIFANO Laurence, (sous la direction de), *Représentations du procès. Droit, théâtre, littérature, cinéma*, Représentations, Nanterre, Université Paris-X, 2003, pp. 263-271.
- NAUGRETTE, Catherine, « Le lieu du drame », in *Le théâtre et le mal. Registres n°9/10*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Hiver 2004 / Printemps 2005, pp. 9-18.
- TRETIAKOV, Serge, M., « Bertolt Brecht », in *Hurle, Chine ! et autres pièces*, coll. « Théâtre années vingt », Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, pp. 273-274.

SUR PISCATOR ET L'HISTOIRE DU THÉÂTRE POLITIQUE.

Ouvrages.

- PALMIER, Jean-Michel et PISCATOR, Maria, *Piscator et le Théâtre politique*, Paris, Payot, 1983.
- PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, (*Das Politische Theater*, 1929) trad. par ADAMOV, Arthur et SEBISCH, Claude, *Le théâtre politique* (1962), suivi de « Supplément au Théâtre politique », Paris, L'Arche, 1972.
- *Esthétique et marxisme*, 10/18, Union Générale d'Éditions, Paris, 1974.

Articles.

- COPFERMANN, Emile, DUPRÉ, Georges, *Théâtres et politique, Partisans* n°36, février-mars 1967.
- COPFERMANN, Emile, *Théâtres et politique, bis*, Partisans n°47, avril-mai 1969.
- DORT, Bernard, « La vocation politique » (1965), « Une propédeutique de la réalité » (1968), « Un renversement copernicien » (1969), in *Théâtres, Essais*, Point, 1986, pp. 233-248, pp. 249-273, pp. 275-296.
- IVERNEL, Philippe, « Théâtre politique », in *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Bordas, 1991, p. 664.
- LORANG, Jeanne, « Cirque, champ de foire, cabaret, ou de Wedekind à Piscator et à Brecht », in *Du cirque au théâtre*, Th20, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983, pp. 19-47.

V. 4. THÉÂTRE MILITANT, THÉÂTRE D'AGIT-PROP ET THÉÂTRE DOCUMENTAIRE.

- AMIARD-CHEVREL, Claudine, (textes réunis et présentés par), *Du cirque au théâtre*, collectif, Th 20, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.
- BABLET, Denis (textes réunis et présentés par), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Th 20, L'Age d'Homme, Lausanne, avec le concours du CNRS, 1978.

- BIET, Christian, NEVEUX, Olivier, *Une histoire critique du spectacle militant : théâtre et cinéma militants, 1966-1981*, Vic la Gardiole, L'Entretemps, 2007.
- EBSTEIN, Jonny, IVERNEL, Philippe, (sous la direction de), *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat*, Segquier, 2001.
- HOCHHUTH, Rolf, *Le Vicaire*, traduction de MARTIN, F. et AMSLER, J, Paris, Seuil, 1963.
- IVERNEL, Philippe et Équipe « Théâtre moderne » du GR 27 du CNRS, responsable BABLET, Denis, *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, quatre tomes, Th 20, L'Age d'Homme, Lausanne, 1977.
- NEVEUX Olivier, *Théâtres en lutte, Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007.
- PICON-VALLIN, Béatrice, *Meyerhold, Les Voies de la création théâtrale*, numéro 17, CNRS, 2004.
- KIPPHARDT, Heinar *En cause J. Robert Oppenheimer*, 1964, traduit par SIGRID, Jean, L'Arche, 1967
- VILAR, Jean, *Le Dossier Oppenheimer*, Genève, Gonthier, 1965.
- WEISS, Peter, *Esthétique de la résistance*, trad. E. Kaufholz-Messmer, Paris, Klincksieck, 1989 (vol. I), 1992 (vol. II) et 1993 (vol. III.)

Articles, préfaces.

- BABLET, Denis, « L'Instruction de Peter Weiss », in *Les Voies de la création théâtrale* n°2, Paris, CNRS, 1970.
- DUFRENNE, Mikel, « Pour un art populaire auto-géré », *Le Monde*, 3 mai 1978.
- HAMON, Christine, « Les procès d'agitation dans le théâtre soviétique des années vingt », in BIET, Christian et SCHIFANO Laurence, (sous la direction de), *Représentations du procès. Droit, théâtre, littérature, cinéma*, Représentations, Nanterre, Université Paris-X, 2003, pp. 237-242.
- KIPPHARDT, Heinar, « Pour Erwin Piscator » (1966), *Travail Théâtral* n°6, Lausanne, 1972.
- KNOWLES, Dorothy, « The document-play : Vilar, Kipphardt, Weiss », *Modern Languages*, volume LII n°2, juin 1971, London Bedford College, 1971, pp. 79-85.
- KYRIA, Pierre, « *Le Dossier Oppenheimer*, une pièce-document transcrite par Jean Vilar », Pierre Kyria, entretien avec Jean Vilar, *Combat*, 7 décembre 1964.
- NEVEUX, Olivier, « Une sentence inexécutable. Procès et théâtre militant », in BIET, Christian et SCHIFANO Laurence, (sous la direction de), *Représentations du procès. Droit, théâtre, littérature, cinéma*, Représentations, Nanterre, Université Paris-X, 2003, pp. 255-262.
- PAGET, Derek, « What is verbatim theatre ? » *NTG* vol. 3 n°12, nov 1987.
- SANDIER, Gilles, « Non au théâtre document ! », *Arts*, 6 avril 1966.
- WEISS, Peter, « Du matériau au schéma exemplaire : Quatorze thèses pour le théâtre documentaire », traduction de BATAILLON, Michel, *Les Lettres Françaises*, 8 mai 1968, pp. 18-19. / in *Théâtre dans le monde* volume 17, n°5/6, 1968, pp. 374-388.

- ZAND, Nicole, «Auschwitz aujourd'hui. La création en France de *L'Instruction* de P. Weiss », *Le Monde*, 1er Avril 1966.

- Dossier «Le théâtre documentaire », *Les théâtres dans le monde*, n°17, 1968, pp. 298-440.

Mémoires de recherche et thèses de doctorat.

- DELAUNAY, Léonor, *La Phalange artistique : Une expérience de théâtre prolétarien dans l'entre-deux-guerres*, Mémoire de DEA, sous la direction de Chantal Meyer-Plantureux et Joseph Danan, Université Paris 3, 2004.

- GAUDEMER, Marjorie, *Le théâtre de propagande socialiste de 1880 à 1914*, Thèse de doctorat sous la direction de Christian Biet, Université Paris X-Nanterre, décembre 2007.

- GRANIER, Caroline, « *Nous sommes des briseurs de formules.* » *Les écrivains anarchistes en France à la fin du dix-neuvième siècle*, Thèse de doctorat sous la direction de Claude Mouchard, Université Paris 8, décembre 2003.

- NEVEUX, Olivier, « Esthétiques et dramaturgies du théâtre militant. L'exemple du théâtre militant en France 1966 à 1979 », thèse de Doctorat sous la direction de Christian Biet, Université Paris X - Nanterre, 2004.

- RUFFIN, Claire, *L'intrusion du réel au théâtre : Réflexion sur le théâtre documentaire à partir de Rwanda 94 du Groupov*, Claire Ruffin, Mémoire de DEA sous la direction de Georges Banu, Université Paris III, 2002.

V. 5. THÉÂTRE POPULAIRE, THÉÂTRE CITOYEN, THÉÂTRE ENGAGÉ.

Ouvrages.

- BANU, Georges, (sous la direction de), *Les Cités du Théâtre d'art de Stanislavski à Strehler*, Montreuil-sous-bois, Editions Théâtrales/Académie expérimentale des Théâtres, 2000.

- BLANCHARD, Paul, *Firmin Gémier*, Paris, L'Arche, 1954.

- CHANCEREL, Léon, (publication sous le pseudonyme d'Oncle Sébastien), *Oui, Monsieur le Maréchal ! ou le serment de Pouique le gouton et Lududu le paresseux par l'oncle Sébastien*, dessins de André-Paul et Louis Simon, non paginé, Grenoble, B. Arthaud/La Gerbe de France, 1941. Notice BNF : FRBNF33524425.

- CONSOLINI, Marco, *Théâtre populaire. 1953-1964, Histoire d'une revue engagée*, traduit de l'italien par Karin Wackers-Espinosa, éditions de l'IMEC, 1998.

- COPFERMANN, Emile, *Le théâtre populaire, pourquoi ?*, Cahiers Libres 69, Paris, Maspero, 1965.

- DAVID, Claire, (sous la direction de), *Avignon 50 festivals*, Arles, Actes Sud, 1997.

- DENIS, Benoît, *Littérature et engagement*, Paris, Point Essais, Seuil, 2000.

- FAIVRE-ZELLNER, Catherine, *Firmin Gémier, héraut du théâtre populaire*, Rennes, PUR, 2006.

- GIGNOUX, Hubert, *Histoire d'une famille théâtrale*, Lausanne, Ed de l'Aire, 1981.

- LOYER, Emmanuelle, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar, une utopie d'après-guerre*, Paris, PUF, 1997.
- MEYER-PLANTUREUX, Chantal, (textes réunis par), *Théâtre populaire, enjeux politiques*, préface de Pascal Ory, Complexe, 2006.
- ORY, Pascal, *Le théâtre citoyen du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil*, Avignon, Edition Association des amis de Jean Vilar, 1995.
- POTTECHER, Maurice, *Le théâtre du peuple, renaissance et destinée du Théâtre populaire*, Paris, Ollendorf, 1899.
- PUAUX, Melly, PUAUX, Paul, MOSSÉ, Claude, *L'aventure du théâtre populaire, d'Epidaure à Avignon*, Editions du Rocher, 1996.
- RALITE, Jack, *Complicités avec Jean Vilar et Antoine Vitez*, Paris, éditions Tirésias, 1996.
- ROLLAND, Romain, *Robespierre*, Paris, Albin Michel, 1939.
- ROLLAND, Romain, *Le théâtre du peuple*, Préface de Chantal Meyer Plantureux, Complexe, 2003.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, (1758), édition établie et présentée par M. Buffat, Paris, Flammarion Dossier, 2003.
- SIMON, Alfred, *Jean Vilar*, Besançon, La Manufacture, 1991

Articles et mémoires de recherche.

- BEZACE, Didier, « A Aubervilliers, quarante ans de théâtre populaire en banlieue », *Le Monde*, 03 Janvier 2006.
- BOAL, Augusto, « Catégories du théâtre populaire », *Travail Théâtral n° 6*, janvier-mars 1972, pp. 3-26.
- CONSOLINI, Marco, « « Comme à une fête intime » Eugène Morel et le projet de théâtre populaire », *Théâtre Public n° 179*, 4^{ème} trimestre 2005.
- COULETEL, Nathalie, *L'évolution du concept de théâtre populaire à travers l'itinéraire de Firmin Gémier*, Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Marie Thomasseau, Paris VIII, 2000.
- DRAGUTIN, Joël, directeur de la scène conventionnée Théâtre 95, Centre des écritures contemporaines, Editorial, in *Perspectives 2006-2007*.
- LACOSTE, Joris, « L'événement de la parole », in *Mouvement*, n°14, cahier spécial « Place aux écritures ! La "parole vive" du théâtre », 2001, pp. 13-14.
- PERROT, Michelle, « La cause du Peuple », in *Vingtième siècle, revue d'histoire*, numéro spécial *Les engagements du vingtième siècle*, n° 60, octobre-décembre 1998.
- ROBERT, Jean-Louis et TARTAKOWSKY, Danièle, (sous la direction de), *Le peuple dans tous ses états, Société et représentations n° 8*, CREDHESS, 1999.
- ROLLAND, Romain, « Théâtres populaires. Tribune libre », réponse à Alphonse Séché, *Revue d'Art Dramatique*, septembre 1903.

- SARRAZAC, Jean-Pierre, « Entretien avec André Benedetto », *Travail Théâtral* n°18-19, Lausanne, La Cité, janvier-juin 1975.

- SÉCHÉ, Alphonse, « A propos du Théâtre Populaire », *Revue d'Art Dramatique*, 15 août 1903.

V. 6. ESTHÉTIQUE DE LA PERFORMANCE.

- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Folio Essais, Gallimard, 1964.

- BORIE, Monique, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources, Une approche anthropologique*, NRF, Gallimard, Paris, 1989.

- GOLDBERG, Roselee, *Performances, l'art en action*, Londres, Thames et Hudson, 1999.

- GOLDBERG, Roselee, *La performance, du futurisme à nos jours*, Londres, Thames et Hudson, 2001.

- WARR, Tracy, *Le corps de l'artiste*, Phaidon Press Ltd, 2005.

- O'DELL, Cathy, *Contact with the Skin : Masochism, Performance Art and the 1970's*, University of Minnesota Press, 1998.

- BESSON, Jean-Louis, (sous la direction de), WIBO, Anne (avec la collaboration de), *L'acteur entre personnage et performance, Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine, Etudes Théâtrales* n° 26, Louvain La Neuve, 2003.

- LEHMANN, Hans Thies, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002.

V. 7. THÉÂTRE D'INTERVENTION / THÉÂTRE DE RUE.

Ouvrages.

- ANDRIEU, Daniel, BESNIER, Yannick, GONON, Anne, *La relation au public dans les arts de la rue*, Actes du colloque *Les arts de la rue : quels publics ?*, Vic la Gardiole, L'Entretemps, 2006.

- ANSELME, Léo, (sous la direction de), *L'action culturelle en milieu pénitentiaire*, ARSEC, La Documentation Française, Paris, 1997.

- ARDENNE, Paul, *Un art contextuel*, Champs Flammarion, 2004.

- BIOT, Paul, INGBERG, Henry, WIBO, Anne, (études réunies par), *Le théâtre d'intervention aujourd'hui, Etudes Théâtrales* n°17, Louvain La Neuve, 2000.

- BOAL, Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs. Pratiques du théâtre de l'Opprimé*, Paris, La Découverte, réédition 2004.

- BORDAGE, Fazette, *Les Fabriques - lieux imprévus*, Editions de l'Imprimeur, Besançon, 2001.

- CHAUDOIR, Philippe, préface et direction artistique OSTROWETSKY, Sylvia, *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue, La Ville en scènes*, CEFRESS, L'Harmattan, 2004.

- DAPPORTO, Eléna, et SAGOT-DUVAUROUX, Dominique, *Les arts de la rue, portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, La Documentation Française, Paris, 2000.
- EBSTEIN, Jonny, IVERNEL, Philippe, (textes réunis et présentés par), *Le théâtre d'intervention depuis 1968 : Etudes et témoignages*, deux tomes, Lausanne, L'Age d'homme, 1983.
- JOUANNY, Sylvie, (sous la direction de), *Marginalités et théâtres*, Nizet, 2003.
- KLEIN, Jean-Pierre, *L'Art Thérapie, Que sais-je ?*, Paris, PUF, 4^{ème} édition, 2002.
- LACHAUD, Jean-Marc et MALEVAL Martine, *Mimos, éclats du théâtre gestuel*, Ecrits dans la marge, 1992.
- LE FLOCH, Maud, (sous la direction de), CHAUDOIR, Philippe, (avec le conseil scientifique de), *Mission Repérage(s), Un élu, un artiste*, Vic la Gardiole, L'Entretemps, coll. Carnets de rue, 2006.
- LEFEBVRE, Henri, *Espace et politique*, tome 2, *Le Droit à la ville*, Paris, Anthropos, 1972.
- LEGENDRE, Caroline, PORTELLI, Serge, MAIRE, Olivia et CARLIER, Christian, (sous la direction de), *Création et prison*, éd. de l'Atelier, éd. Ouvrières, Paris, 1994.
- OSTROWETSKY, Sylvia, *La Civilité tiède. Recherche sur les valeurs urbaines dans les nouveaux centres*, Aix en Provence, CERCLES, EDRESS, Plan Urbain, 1988.
- VANHAMME, Marie, LOUBON, Patrice, CAILLET, Elisabeth, *Arts en friches ; usines désaffectées : fabriques d'imaginaires*, Editions Alternatives, Paris, 2002.

Articles, dossiers et mémoires.

- BACHELOT, Marine, *Pratiques et mutations du théâtre d'intervention aujourd'hui en France, Belgique et Italie*, Mémoire de DEA de Lettres modernes, sous la direction de D. Plassard, Université Rennes 2, 2002.
- BLANGENOIS, Marion, *La pertinence des ateliers théâtre dans le cadre de la mission de réinsertion de la prison*, DESS de développement culturel et direction de projet, Université Lyon 2 / ARSEC, sous la direction de Jacques Boniel, 2004.
- BLANGENOIS, Marion, conférence donnée dans le cadre du CM Sociologie du Théâtre de Bérénice Hamidi-Kim, Université Lyon 2, Lyon, 16 avril 2007.
- DESCHAMP, Yves (sous la direction de), *Comité national de pilotage du Temps des arts de la rue*, Bilan d'étape 2005 / perspectives 2006-2007, Hors les Murs, 06 avril 2006.
- MALEVAL, Martine, « Théâtre de rue : de l'engagement à l'institutionnalisation », in *Art et politique*, sous la direction de LACHAUD, Jean-Marc, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 133-144.
- MARTIN, Florence, *Les ateliers artistiques en prison : créer pour se recréer*, Florence Martin, Mémoire de DEA sous la direction de Julien Frétel, Institut d'Etudes Politiques de Lille, 2003.
- *Création de l'espace public, création dans l'espace public*, compte-rendu de la rencontre-débat organisée par La Fédération des Arts de la rue en Ile de France, 23 septembre 2005, dans le cadre du Festival Cergy, *Soit !*

- « Dossier spécial Arts de la rue », publié en partenariat avec Hors les Murs dans *Théâtres* n°20, juin-juillet 2005.
- Dossier pédagogique « Eric Massé et la compagnie des Lumas en résidence aux Subsistances avril-mai 2004. Projet d'action culturelle en milieu pénitenciaire ». Dossier disponible sur le site des Subsistances à la rubrique Action Culturelle.
- Dossier « atelier Kim/Henry » de l'atelier de théâtre/cirque « Qu'est-ce que tu veux ? », organisé par Les Subsistances en partenariat avec le SPIP de Lyon, à la prison Saint-Paul/Saint Joseph du 24 avril au 10 mai 2006. Dossier disponible sur le site des Subsistances à la rubrique Action Culturelle.

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE DU VOLUME I.....	7
INTRODUCTION.....	9
1. Le « théâtre politique » à l'ère du soupçon.....	11
2. Le « théâtre politique » : Impossible définition transhistorique et galaxie terminologique.....	13
a. Le théâtre politique révolutionnaire de combat.....	13
b. La vocation politique ontologique du théâtre.....	17
c. Le rôle de la recherche comme discours idéologique.....	19
3. Les « théâtres politiques » ou la polysémie du vocable « politique ».....	21
a. Le théâtre politique, entre définition légitimiste et réflexion « aux bords du politique ».....	22
b. Entre l'existence et l'essence, pour une approche processuelle du politique.....	24
4. Le champ du « théâtre politique ». Multiplicité des acteurs, des terminologies et des lieux d'analyse.....	26
a. Le choix du thème du spectacle... Et du texte.....	27
b. Le choix du mode de traitement. Genres, codes, et modes d'adresses au spectateur.....	28
c. Le cadre de la représentation comme lieu de politisation.....	31
d. Les acteurs impliqués dans l'existence du spectacle.....	34
5. 1989 comme charnière(s). Multiplicité des événements et de leurs interprétations.....	33
6. Contre une approche normative. Le théâtre politique comme pluralité de cités.....	35
a. Propédeutique à une méthodologie.....	35
b. La « cité » boltanskienne, ou la conceptualisation des discours de justification.....	36
c. Les « Cités du théâtre politique », un emprunt transposé et non une application.....	39
7. Les quatre cités du théâtre politique en France depuis 1989.....	41
a. Définition des cités du théâtre politique.....	41
b. Les quatre principes supérieurs communs fondateurs des différentes cités du théâtre politique.....	41
8. Points de rupture, lignes de partage et porosités entre les cités.....	44
CORPUS ÉTENDU DES SPECTACLES.....	47
PARTIE I : UN THÉÂTRE POST-POLITIQUE.....	51
<u>Introduction.....</u>	53
<u>Chapitre 1. L'ère post-moderne, changement de paradigme axiologique du théâtre politique.....</u>	55
1. 1989 : Les mythes fondateurs de l'idéologie postmoderne.....	56
a. Le marxisme après-guerre comme première réponse au « plus jamais ça ».....	56
b. La découverte de « la banalité du mal », point de départ d'un pessimisme anthropologique.....	58
c. Le néo-marxisme et l'école de Francfort.....	59
d. La lente désillusion des communistes et l'effondrement d'un projet critique.....	61
2. Les années 1980. Postmodernisme, fin du projet critique et dépolitisation.....	61
a. Le post-modernisme.....	61
b. Une transformation en profondeur du rapport au politique.....	66

Chapitre 2. Le triomphe paradoxal d'un théâtre de l'échec de la culture.....	71
1. L'échec de la culture définie dans son articulation au progrès de la civilisation.....	71
a. Renouveau de la référence à l'Holocauste dans les années 1980.....	71
b. Dépolitisation et présentisme.....	76
2. Les années 1980 ou le triomphe paradoxal de la culture et de son ministère.....	79
a. Le triomphe d'une définition légitimiste du « théâtre politique ».....	79
b. La culture comme passage de l'ombre à la lumière.....	80
c. 1981-1993. Professionnalisation et dépolitisation des acteurs culturels : Managers vs militants.....	82
d. Economie et culture même combat vs politique et culture même combat.....	83
e. Les artistes de théâtre où la « critique artiste » de la société.....	84
Conclusion. Vers une redéfinition de la culture, de l'art et du théâtre.....	93
Chapitre 3. Du théâtre politique au théâtre poétique ?... ..	95
1. Du projet politique de l'art à « l'art pour l'art » post-moderne.....	96
2. Le théâtre poétique, rejet idéologique et esthétique... de l'idéologie.....	98
3. Le théâtre poétique comme lecture du monde.....	101
a. Description du monde, ou interprétation ?.....	101
b. L'esthétisme, révolution ou repli ?.....	103
Chapitre 4. Un théâtre-expression d'un monde contradictoire et violent.....	105
1. Exprimer l'incohérence et le chaos du monde contemporain.....	107
a. Le télescopage dramatique et historique : <i>La Mission. Au Perroquet vert</i>	107
b. Un théâtre qui exprime le chaos du monde contemporain : <i>Oxygène</i>	115
c. Dire l'impossibilité de l'engagement politique : <i>Fées</i>	126
d. Dire le refus de dire le monde : <i>Les Marchands</i>	131
e. Dé-composition de la fable, du personnage et du discours sur le monde : <i>Atteintes à sa vie</i>	141
f. Une esthétique de la violence : Dé-composition de l'individu et du corps dans les pièces <i>Le Crime du XXI^e siècle</i> et <i>Le Diable en partage</i>	149
2. Un théâtre de l'échec de l'humanité. L'œuvre de E. Bond comme paradigme.....	157
a. Fondements post-modernes du théâtre de E. Bond.....	158
b. La dramaturgie bondienne : démultiplication et décomposition des héritages.....	164
3. La violence comme esthétique, ou la rupture du pacte avec le spectateur.....	175
a. La construction d'un « paysage dévasté. ».....	175
b. Remise en question des codes de représentation : l'esthétique de la performance.....	180
c. Le « cas Avignon 2005 », emblème et catalyseur d'un différend esthétique.....	188
d. La violence et la transgression des codes de la représentation, outils politiques du théâtre contemporain ?...193	193
Bilan sur l'esthétique de la violence et la polémique d'Avignon.....	203
Conclusion. Enjeux politiques et esthétiques de la « crise de la représentation » à l'œuvre dans la cité du théâtre post-politique.....	205

PARTIE II. LA CITÉ DU THÉÂTRE POLITIQUE OECUMENIQUE. LE THÉÂTRE POPULAIRE D'ART-SERVICE PUBLIC.....	207
<u>Introduction : Enjeux contemporains de la référence à un théâtre populaire comme art de service public.....</u>	209
a. L'actualité d'une formule polémique.....	209
b. Une formule polysémique selon les utilisateurs et selon les époques.....	210
c. La cité du théâtre politique œcuménique.....	211
<u>Chapitre 1 : La référence au théâtre populaire de service public</u>	213
1. Le « théâtre antique », mythe fondateur d'un ontologiquement théâtre politique... Et complexité matricielle de cette notion.....	214
a. Une référence omniprésente chez les artistes, la critique et les acteurs culturels.....	214
b. La tragédie grecque ou le théâtre comme « assise mentale » du politique ?.....	216
c. Les limites de la comparaison entre théâtre grec et agora comme espace public.....	222
d. La comédie grecque.....	226
e. La comédie latine du IV ^e siècle av. J.-C., un théâtre étranger à nos modes de représentation esthétique et mentale ou l'ancêtre d'un théâtre opprimé pour les opprimés ?.....	231
Bilan : L'Antiquité ou la matrice des deux traditions historiques du théâtre politique : théâtre politique œcuménique et théâtre de lutte politique.....	234
2. Le théâtre populaire : Du peuple à la nation, de la relation directe artiste-public à la notion de service public.....	236
Introduction : Une formule polysémique et polémique.....	236
a. Polysémie du mot « peuple. ».....	237
b. Le « théâtre populaire » à la fin du XIX ^e siècle. Moment de cristallisation des acceptions clivées de la formule.....	240
c. Comment faire un théâtre pour l'ensemble du peuple ? Fin XIX ^e siècle-années 1920.....	245
d. Le « théâtre national populaire » : d'un engagement des artistes à la planification d'une politique culturelle.....	251
e. La remise en question du théâtre national populaire de service public depuis les années 1970.....	264
f. Conclusion : Le théâtre populaire contemporain à l'heure de la crise du modèle républicain.....	271
3 : La « vocation politique ontologique » de « l'assemblée théâtrale » considérée comme un « espace public », enjeux contemporains.....	274
a. L'idéal d'une « vocation politique ontologique » du théâtre... Et sa réalité. L'œuvre critique de B. Dort.....	275
b. Comparaison de l'espace-temps de la représentation théâtrale et de l'espace public habermassien : Le dialogue scène-salle en questions.....	276
c. Le théâtre politique œcuménique, célébration des principes démocratiques et critique des manquements à ces principes.....	282
<u>Chapitre 2 : Portrait de l'artiste en citoyen engagé.....</u>	289
1. Référence historique et fondation théorique : Le Bicentenaire de la Révolution Française ou la morale des Droits de l'homme.....	290
a. 1989 : Les cérémonies du Bicentenaire, où la commémoration œcuménique d'une révolution « terminée ».....	290
b. Le théâtre, outil de célébration et de critique du Bicentenaire et de la Révolution.....	293
c. Le Bicentenaire, avènement du règne des droits de l'homme	311
2. L'engagement d'artistes citoyens pour les droits de l'homme et contre la Barbarie. La guerre en ex-Yougoslavie et la lutte contre le nouveau visage du Mal.....	319
a. L'artiste, du statut de spectateur impuissant de la « souffrance à distance », à celui d'acteur moral et politique.....	319
b. Mobilisation progressive de la communauté théâtrale contre la guerre en ex-Yougoslavie.....	323
c. La politique de la pitié contre la guerre en ex-Yougoslavie.....	330
d. Entre compassion et politique de la pitié, la grève de la faim.....	340

3. L'engagement civique et non militant d'artistes en réponse au spectacle de la misère. Le Théâtre du Soleil comme archétype.....	345
a. L'engagement d'artistes citoyens pour la cause des « sans » depuis 1994.....	346
b. Un engagement moral davantage que politique.....	348
c. Contre la figure du militant, le portrait de l'artiste en citoyen engagé.....	358
d. Les spectacles du Soleil, œuvres artistiques nourries par la trace de l'engagement.....	370
Conclusion : l'artiste citoyen et la politique de la pitié. Un engagement au nom du clivage Bien/Mal.....	385
<u>Chapitre 3 : Portrait du théâtre populaire en théâtre d'art. Brecht et ses relectures contemporaines.....</u>	389
Introduction. Le théâtre d'art depuis les années 1980 ou la redéfinition de l'utopie de l'art kantienne.....	389
1. Les réceptions successives de B. Brecht en France, manifestations d'une évolution du contexte idéologique. 1960-1980.....	393
a. Les années 1960, la réception du poète marxiste. Une génération d'épigones.....	393
b. Les années 1970 ou l'affranchissement à l'égard de la doxa brechtienne.....	393
c. Les années 1980 : La traversée du désert.....	395
2. La transfiguration de Brecht en héraut du théâtre d'art.....	396
a. Le « Théâtre d'art », « théâtre populaire » et non « théâtre politique ».....	397
b. Brecht, emblème des enjeux idéologiques des <i>Cités du théâtre d'art</i>	400
3. Etude de cas. <i>La Vie de Galilée</i>.....	403
a. <i>La Vie de Galilée</i> de B. Brecht : Du théâtre épique comme palimpseste.....	403
b. <i>La Vie de Galilée</i> , testament politique d'Antoine Vitez.....	409
c. <i>La Vie de Galilée</i> par J-F Sivadier et <i>Les Barbares</i> par E. Lacascade, du « théâtre populaire » comme folklore esthétique.....	417
4. Les tensions du théâtre d'art, entre idéal du service public et réalité financière.....	426
<u>Conclusion. La cité du théâtre politique œcuménique à l'heure de la crise du modèle républicain.....</u>	433
SOMMAIRE VOLUME II.....	439
PARTIE III LA CITÉ DU THÉÂTRE DE REFONDATION DE LA COMMUNAUTÉ THÉÂTRALE ET POLITIQUE.....	441
<u>Introduction.....</u>	443
<u>Chapitre 1 : La réorientation institutionnelle du théâtre sur sa mission sociale et politique.....</u>	445
1. La double identité du non-public : évolution de sa prise en compte et des outils mis en œuvre pour le conquérir.....	446
a. Mai 68. Naissance du « non-public » comme figure sociale et théâtrale de l'exclusion.....	446
b. Le débat sur la mission sociale du théâtre depuis l'opposition créateur / animateur des années 1970.....	448
c. Evolution de l'extension de la définition du non-public et changement de méthode pour sa conquête.....	450
2. Le transfert de charge de l'Etat vers les collectivités locales. La politique de la ville ou la nouvelle définition de la culture comme instrument de cohésion sociale au niveau local.....	453

a. La politique de la ville et son volet culturel dans les années 1980-2000 : refonder le vivre ensemble.....	453
b. Les motivations spécifiques des différents partenaires ou « l'heureux malentendu » de la politique culturelle de la ville.....	456
c. Un objectif commun : refonder le vivre ensemble. Les nouvelles missions de la culture.....	458
d. La culture comme mission sociale : objet d'un consensus politique ou définition consensuelle de la culture et du politique ?.....	460
e. 2003-2007 : Instrumentalisation de la culture et fin de « l'heureux malentendu ».....	465
3. Le renforcement de la mission de cohésion sociale locale des politiques culturelles. Les missions spécifiques des Scènes Nationales.....	470
a. La tentative de renouveler le service public théâtral par la triade exigence artistique, démocratisation et saine gestion.....	470
b. Les Scènes Nationales : trois modalités d'interaction entre politique culturelle nationale et politique sociale locale.....	472
Conclusion. Neutraliser la contradiction des fins par une démultiplication de moyens contradictoires.....	482
4. Les nouveaux territoires esthétiques et sociaux de l'art.....	483
a. Une réponse à la dépolitisation de la société et de l'art ? Les lieux alternatifs, de la contestation à la refondation de la communauté.....	485
b. L'inscription du lieu culturel dans la cité. <i>Agora</i> ou forteresse ?.....	488
c. Etude de cas : Les lieux intermédiaires et la politique de la ville à Lyon.....	491
5. Le théâtre de rue, un théâtre de la Cité ?.....	502
a. Renversement du rapport à l'institution et inversion du sens du mot politique.....	502
b. Le théâtre de rue depuis les années 1980. De la pratique alternative à l'institutionnalisation d'une forme-sens consensuelle ?.....	507
c. L'espace public, de l'opinion publique au lieu commun (du) public.....	512
Conclusion : La conquête institutionnelle des non-publics à l'heure de la désagrégation du lien social et de la « glocalization ».....	517
<u>Chapitre 2 : Le théâtre en ses nouveaux lieux (du) commun(s). Refondation réciproque de la communauté théâtrale et de la communauté politique.....</u>	<u>521</u>
1. Kumulus, la violente douceur de la refondation d'une communauté sensible (le théâtre de rue).....	522
a. L'alliance de thématiques contestataires et d'un mode d'adresse fédérateur : <i>Les Squames</i>	522
b. <i>Itinéraire sans fond(s) / Rencontres de Boîtes</i> ou la violente douceur de l'adresse au public.....	528
2. Armand Gatti : Du langage comme arche salvatrice et refondatrice.....	538
a. Le trajet d'Armand Gatti des années 1960 aux années 1980 : Du militantisme anarchiste à la création avec les « loulous » en passant par l'institution théâtrale.....	538
b. 1989 : <i>Les Combats du jour et de la Nuit à la Maison d'Arrêt de Fleury-Mérogis</i> , un projet du Bicentenaire de la Révolution Française.....	542
c. Les enjeux spécifiques du théâtre en milieu carcéral.....	549
d. Prise de parti/prise de parole : L'oscillation fondatrice du théâtre d'intervention.....	555
3. La refondation de la communauté désœuvrée en communauté (pré)-politique : <i>Les Passerelles</i> du Théâtre du Grabuge.....	570
Introduction : <i>Les Passerelles</i> , emblème d'un théâtre sans murs.....	571
a. La création d'un « récit théâtral » commun.....	573
b. Fonder un « lieu commun » et une expérience commune.....	575
c. La création réciproque d'une assemblée théâtrale et d'une communauté politique face à la tentation du repli communautaire.....	579
d. Conclusion : Tissage et métissage des textes, des histoires, des voix, des expériences et des appartenances au service de la création d'une communauté (pré)-politique sensible.....	584
<u>Conclusion : Une esthétique au service de la cohésion sociale et de la lutte contre la fragmentation des individus et des communautés.....</u>	<u>587</u>

PARTIE IV LE THÉÂTRE DE LUTTE POLITIQUE : AGONIE, SURVIVANCE OU RENOUVEAU ?	591
<u>Introduction</u>	593
<u>Chapitre 1. Reformulations du projet critique et des luttes politiques depuis 1989</u>	595
1. Une interprétation alternative de la période politique ouverte en 1989	595
a. 1989. Effondrement du modèle révolutionnaire ou avènement d'une nouvelle ère de contestation ?.....	596
b. Réorganisations et nouveaux enjeux de la lutte politique entre 1989 et 2007.....	599
c. Lutte politique et définition restrictive de la politique comme processus de montée en généralité et conflictualisation.....	604
d. La complexe question de l'articulation de la théorie critique à la lutte politique.....	606
2. L'art, composante du projet critique et de la lutte politique	608
a. Le volet esthétique de la théorie critique : acquis et remises en question contemporaines.....	608
b. Réorganisations de l'articulation entre pratique artistique et lutte politique à l'heure de la conversion des militants en sympathisants.....	610
c. Jolie Môme ou la pluralité des statuts du spectacle au sein de la lutte politique.....	617
d. Le théâtre d'intervention.....	620
e. Une question intempesive : Le théâtre de lutte politique est-il forcément de gauche ?.....	628
Conclusion. Les spectacles, instruments de lutte politique ou projet critique autonome ?.....	632
Conclusion du chapitre 1. « Un autre monde est encore possible »... Et un théâtre de lutte politique aussi ?	633
<u>Chapitre 2. Le théâtre de lutte politique, des formes-sens entre héritage des modèles historiques et renouveau</u>	635
<u>Introduction</u>	635
1. Le Bicentenaire de la Révolution comme catalyseur du renouveau du théâtre de contestation	636
a. La République comme revendication radicale d'égalité.....	636
b. Les deux visages d'A. Gatti : la résistance du combattant face au travailleur social.....	639
2. Héritages et définition du théâtre de lutte politique	644
a. L'héritage d'un théâtre de combat.....	645
b. Théâtre d'agit-prop, théâtre épique, théâtre d'intervention et théâtre documentaire.....	647
c. L'héritage et la relecture : Monter les classiques du théâtre de lutte politique au présent (<i>L'Instruction, La Mère, Sainte-Jeanne des Abattoirs</i>).....	656
3. La fable épique, l'esthétique documentaire et la critique des médias dans les créations contemporaines. <i>La Ville Parjure, Requiem pour Srebrenica, Peanuts, Gènes 01, Rwanda 94</i>	669
a. Omniprésence de la sphère médiatique et défiance à l'égard de la « désinformation. ».....	669
b. <i>La Ville Parjure</i> : le document réel comme preuve utilisée dans la représentation d'un procès fictif.....	671
c. La critique des médias occidentaux dans <i>Requiem pour Srebrenica</i>	673
d. <i>Peanuts</i> : la parabole épique comme dramaturgie des possibles, du pire comme du meilleur.....	679
e. <i>Gènes 01</i> : la référence à la tragédie, envers et révélateur du théâtre documentaire conçu comme esthétique du témoignage et de la preuve.....	690
f. <i>Rwanda 94</i> , archétype du spectacle épique documentaire.....	702
Bilan : Le renouveau esthétique, modalité première et transhistorique de la lutte dans le théâtre de lutte politique.....	717
4. Evolutions du monde du travail, de ses représentations et de sa présence sur la scène du théâtre de lutte politique	723
a. Le retour du retour sur la condition ouvrière : <i>501 Blues, Daewoo, La Femme jetable, Mords la main qui te nourrit, Ils nous ont enlevé le h et A la sueur de mon front, l'Usine, Flexible, hop, hop</i>	723
b. Portrait des cadres en victimes coupables de la mondialisation : <i>Top Dogs, Push Up, Sous la glace</i>	743

5. Mise en question des manquements de la France à sa devise : la représentation de l'immigration et de la colonisation dans les spectacles de lutte politique.....	754
a. Diviser ou rassembler ? Le comique, arme du « combat pacifique » de Fellag.....	758
b. <i>La Vie rêvée de Fatna</i> : critique réciproque du racisme ordinaire et de la condition des femmes dans la culture musulmane.....	763
c. <i>Une étoile pour Noël</i> : L'intégration ou l'identification doublement impossible.....	766
d. Le théâtre, outil d'information et d'éducation populaire contre les clichés médiatiques et les « oublis » de l'histoire officielle : <i>Vive la France, Y en a plus bon/Vous avez de si jolis moutons</i> et <i>Bloody Niggers</i>	770
e. <i>Elf, La Pompe Afrique</i> : Un spectacle de lutte politique, de la démarche de création au circuit de diffusion.....	788
Conclusion : Les spectacles de lutte politique, entre lecture et réécriture des classiques du théâtre de lutte politique et du monde actuel.....	799
<u>Conclusion : Le théâtre de lutte politique depuis 1989 : un fragile mais incontestable renouveau idéologique, politique, et esthétique.....</u>	803
CONCLUSION.....	805
BIBLIOGRAPHIE.....	815
<u>I. CORPUS DRAMATURGIQUE.....</u>	815
I. 1. CORPUS.....	815
I.2 AUTOUR DU CORPUS DRAMATURGIQUE.....	817
<u>II. SPECTACLES ETUDIÉS.....</u>	820
II. 1. LISTE DES SPECTACLES ÉTUDIÉS.....	820
II. 2. ÉTUDES SUR LES COMPAGNIES, LES METTEURS EN SCÈNE ET LES SPECTACLES.....	823
a. Compagnies.....	823
b. Metteurs en scène.....	824
c. Spectacles.....	827
d. Théâtre du bicentenaire.....	831
II. 3. DÉCLARATIONS PUBLIQUES DES ARTISTES.....	831
<u>III. SUR LA (SITUATION) POLITIQUE DE 1989 A 2007.....</u>	833
III. 1. RÉFLEXIONS PHILOSOPHIQUES ET SOCIOLOGIQUES GÉNÉRALES.....	833
III.2. ESPACE PUBLIC ET REDÉFINITION DU CHAMP DU POLITIQUE.....	834
III. 3. BICENTENAIRE DE LA RÉVOLUTION FRANCAISE ET DROITS DE L'HOMME.....	835
III. 4. CRITIQUE SOCIALE ET MILITANTISME DE GAUCHE.....	836
III. 5. GÉOPOLITIQUE ET CONFLITS INTERNATIONAUX.....	838
III. 6. QUESTIONS DE SOCIÉTÉ.....	840
III. 7. FONCTION CRITIQUE DES ARTISTES ET DU THÉÂTRE.....	841
<u>IV. HISTOIRE DES INSTITUTIONS CULTURELLES.....</u>	844
<u>V. HISTOIRE DU THÉÂTRE.....</u>	848
V. 1. THÉÂTRE ANTIQUE.....	848
V. 2. DRAME MODERNE ET CONTEMPORAIN.....	849
V. 3. THÉÂTRE ÉPIQUE ET THÉÂTRE POLITIQUE.....	850
V. 4. THÉÂTRE MILITANT, THÉÂTRE D'AGIT PROP ET THÉÂTRE DOCUMENTAIRE.....	851
V. 5. THÉÂTRE POPULAIRE.....	853
V. 6. ESTHÉTIQUE DE LA PERFORMANCE.....	855
V. 7. THÉÂTRE DE RUE ET THÉÂTRE D'INTERVENTION.....	855
TABLE DES MATIÈRES.....	859
INDEX.....	867

INDEX

A

Abirached, Robert. 27, 200, 201, 246, 248, 249, 250, 251, 253, 260, 261, 263, 265, 266, 360, 398, 399, 421, 448, 831, 832, 844
Added, Serge. 248, 255, 258, 844
Adolphe, Jean-Marc. 421, 661, 831
Adorno, Theodor. 59, 60, 71, 73, 97, 176, 608, 609, 833
Adrien, Philippe. 48, 241, 305, 347
Agrikoliansky, Eric. 34, 346, 568, 597, 599, 836
Aillaud, Gilles. 300, 301, 302, 303, 831
Albanel, Christine. 469
Althusser, Louis. 29, 135, 652, 850
Angel Perez, Elizabeth. 53, 163, 164, 175, 176, 177, 178, 815, 818, 850
Arendt, Hannah. 43, 58, 59, 66, 177, 178, 221, 277, 321, 833
Aristote, 17, 37, 167, 189, 219, 220, 221, 222, 227, 232, 235, 400, 848, 849
Artaud, Antonin. 177, 178, 855
Aslan, Odette. 113, 421, 828
Attoun, Lucien. 643

B

Bablet, Denis. 19, 405, 621, 650, 664, 818, 829, 851, 852
Bachelot, Marine. 5, 20, 67, 69, 557, 561, 601, 724, 725, 727, 728, 729, 856
Badiou, Alain. 351, 767
Bailly, Jean-Christophe. 95, 218, 219, 224, 328, 329, 457, 849
Banu, Georges. 36, 108, 177, 191, 194, 200, 201, 209, 267, 396, 402, 410, 414, 415, 420, 702, 703, 704, 788, 827, 828, 830, 832, 853
Baudelaire, Charles. 88, 100, 177, 191, 192
Baudriller, Vincent. 190, 199, 200
Beaud, Stéphane. 475, 840, 841
Bédarida, Catherine. 72, 378, 379, 380, 460, 483, 702, 703, 716, 824, 825, 830, 846
Bedos, Guy. 49, 757, 821
Benedetto, André. 48, 611, 623, 638, 680, 815, 855
Benhamou, Anne-Françoise. 98, 99, 113, 397, 828, 843, 846
Bénichou, Géraldine. 5, 49, 50, 390, 456, 458, 491, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 580, 581, 582, 583, 584, 820, 822, 824, 832
Benjamin, Walter. 167, 178, 293, 404, 609, 652, 658, 842, 851
Benoit, Jean-Louis. 49, 656, 658
Bensaïd, Daniel. 353, 623, 624, 722, 842
Besson, Jean-Louis. 176, 315, 467, 819, 844, 855
Bezace, Didier. 93, 215, 347, 482, 611, 846, 854
Biet, Christian. 1, 16, 19, 20, 437, 568, 622, 624, 825, 843, 850, 851, 852, 853
Biot, Paul. 19, 25, 211, 464, 568, 855
Blaise, Jean. 476
Blangenais, Marion. 5, 549, 552, 856
Blisson, Cathy. 124, 774, 776, 826, 831

Bloch, Ernst. 64, 254, 540, 591, 609, 833
Blondel, Alice. 453, 457, 460, 461, 470, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 846
Blouet, Eric. 510, 527, 528, 535, 823
Boal, Augusto. 30, 43, 238, 239, 243, 244, 394, 451, 524, 563, 616, 625, 645, 646, 813, 854, 855
Bobée, David. 48, 126, 820
Boltanski, Luc. 1, 5, 18, 37, 38, 40, 43, 60, 64, 78, 86, 90, 91, 192, 195, 196, 275, 277, 278, 313, 320, 321, 322, 323, 338, 339, 343, 386, 396, 437, 463, 464, 602, 606, 608, 613, 626, 670, 739, 743, 807, 833, 834, 841, 843
Bompard, Barthélémy. 522, 536
Bon, François. 49, 239, 729, 730, 732, 763, 820, 827
Bond, Edward. 7, 50, 149, 151, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 178, 179, 182, 192, 199, 204, 406, 666, 808, 815, 818, 822, 859
Bonnaud, Irène. 210, 661
Borie, Monique. 177, 855
Boucon, Daniel. 267
Bourdieu, Pierre. 180, 264, 265, 284, 357, 425, 599, 607, 624, 836, 842, 843, 844
Bouteiller, Maïa. 139, 829
Bozonnet, Marcel. 315, 700, 832, 837
Braeckmann, Colette. 706, 707, 711, 714, 839
Braunschweig, Stéphane. 11, 24, 98, 99, 157, 401, 843
Brecht, Bertolt. 7, 14, 16, 17, 29, 43, 48, 49, 102, 107, 108, 119, 120, 135, 166, 167, 171, 172, 173, 243, 244, 356, 361, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 430, 436, 504, 538, 608, 617, 619, 645, 650, 651, 652, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 662, 663, 702, 709, 800, 812, 815, 818, 819, 821, 822, 826, 827, 828, 850, 851, 859
Büchner, Georges. 47, 49, 263, 300, 301, 303, 420, 608
Buisson, Georges. 50, 118, 125, 480, 757, 823

C

Cantarella, Robert. 204, 843
Caune, Jean. 448, 844
Césaire, Aimé. 771, 777, 784
Chancerel, Léon. 239, 243, 246, 248, 255, 257, 467, 853
Chattot, François. 49, 608
Chaudoir, Philippe. 453, 454, 456, 457, 459, 491, 502, 503, 504, 508, 512, 513, 514, 515, 516, 844, 855, 856
Chéneau, Ronan. 48, 126, 128, 815, 820
Chénier, Marie-Joseph. 47, 297
Chéreau, Patrice. 16, 397, 398, 611
Chevènement, Jean-Pierre. 291, 735
Chiapello, Eve. 18, 37, 38, 60, 78, 86, 87, 90, 91, 339, 463, 464, 602, 607, 613, 739, 743, 841, 842

Chirac, Jacques. 30, 106, 129, 460, 461, 465, 596, 675, 676, 795, 796
Chomsky, Noam. 596, 836, 837
Chrétien, Jean-Pierre. 380, 707, 711, 714, 825
Ciret, Yan. 26, 28, 92, 93, 95, 329, 338, 428, 832, 842
Cixous, Hélène. 48, 102, 371, 374, 380, 381, 382, 671, 672, 673, 815, 820, 821, 825
Colas, Colette. 48, 725, 726, 728, 729, 821, 828
Collard, Marie-France. 339, 702, 816
Consolini, Marco. 14, 245, 853, 854
Copeau, Jacques. 18, 210, 238, 243, 244, 246, 249, 250, 251, 255, 256, 257, 258, 305, 308, 367, 387, 393, 400
Copfermann, Emile. 15, 16, 243, 244, 247, 259, 260, 271, 415, 827, 851, 853
Corcuff, Philippe. 601, 603, 836
Cormann, Enzo. 48, 305
Corvin, Michel. 215, 265, 411, 826, 848, 851
Crespin, Michel. 507, 514, 515, 516
Cusset, François. 66, 68, 86, 291, 598, 841

D

Dahlström, Magnus. 50, 822
Danton, Georges. 47, 49, 243, 294, 295, 299, 300, 301, 302, 303, 368, 419, 420, 421, 546, 636, 637, 826, 831
Dapporto, Elena. 507, 510, 856
Darge, Fabienne. 11, 30, 140, 391, 430, 431, 829, 830
Darley, Emmanuel. 50, 737, 738, 746, 816, 821, 828
Dasté, Jean. 47, 255, 257, 305, 428, 538
De Gaulle, Charles. 80, 258, 259, 261, 760, 794, 796
Debray, Régis. 198, 199, 201, 209, 293, 334, 521, 832, 834
Decaux, Alain. 47, 294, 299, 831
Dejours, Christophe. 607, 744
Delaunay, Léonor. 5, 20, 724, 853
Delcuvelierie, Jacques. 48, 50, 102, 188, 339, 702, 703, 709, 710, 714, 715, 716, 717, 780, 816, 820, 822
Denis, Benoît. 19, 201, 296, 353, 354, 355, 405, 429, 450, 451, 618, 621, 650, 853
Derrida, Jacques. 124, 163, 833
Djemaï, Nasser. 49, 756, 757, 765, 766, 767, 768, 769, 772, 816, 823, 831
Donnat, Olivier. 425, 450, 845
Donnedieu de Vabres, Renaud. 78, 282, 508
Dort, Bernard. 14, 17, 18, 30, 105, 107, 108, 120, 167, 168, 172, 182, 214, 264, 275, 276, 393, 394, 395, 396, 402, 403, 404, 405, 406, 408, 409, 411, 412, 413, 414, 417, 420, 651, 818, 828, 850, 851, 859
Douste-Blazy, Philippe. 460, 461, 472, 481, 846
Douxami, Christine. 267, 824
Druon, Maurice. 359
Dubois, Vincent. 81, 82, 83, 84, 85, 241, 252, 339, 845, 846
Duchesne, Sophie. 47, 298, 605, 720, 835
Duffour, Michel. 485, 845
Dufrenne, Mikel. 560, 852
Duhamel, Jacques. 77, 80

Dupont, Florence. 231, 232, 233, 848, 849
Duras, Marguerite. 570, 580, 824, 842

E

Ebstein, Jonny. 16, 19, 20, 620, 852, 856
Eco, Umberto. 29, 609, 817
Edgar, David. 28, 175
Ehrenberg, Alain. 743
Engelbach, Jean-Pierre. 366, 367
Esnay, Christian. 201, 210

F

Fabre, Jan. 175, 182, 187, 188, 190, 193, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 832
Favre d'Arcier, Bernard. 82, 307, 449, 451, 452, 470, 588
Fanon, Frantz. 771, 840
Fellag, Mohammed. 49, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 764, 766, 767, 773, 816, 821, 829, 859
Fillieule, Olivier. 34, 346, 597, 836
Foucault, Michel. 122, 123, 200, 266, 488, 842
François, Alain. 50, 157, 158, 160, 199, 278, 279, 822
Fraser, Nancy. 589, 835
Fukuyama, Francis. 34, 63, 834
Furet, François. 35, 55, 290, 291, 292, 302, 598, 640, 835, 836

G

Gabily, Didier-Georges. 125, 176, 178, 179, 816, 819, 825
Garbagnati, Lucile. 539, 819
Garcia, Rodrigo. 29, 49, 91, 125, 126, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 211, 290, 291, 307, 310, 420, 644, 801, 816, 821
Garcia, Patrick. 34, 835
Gatti, Armand. 15, 47, 102, 258, 366, 439, 521, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 553, 554, 569, 573, 584, 589, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 799, 811, 816, 819, 822, 829, 859
Gauchet, Marcel. 34, 311, 314, 316, 317, 338, 835
Gaudemer, Marjorie. 5, 20, 853
Gauthier, Nicole. 125
Gélas, Bruno. 47, 304
Gémier, Firmin. 18, 239, 243, 246, 247, 248, 249, 250, 253, 268, 367, 506, 853, 854
Genette, Gérard. 28, 817
Godard, Colette. 11, 360, 362, 409, 414, 825, 827
Goldberg, Roselee. 180, 181, 182, 855
Gorki, Maxime. 50, 422, 423, 424, 816, 822
Goude, Jean-Paul. 310, 510
Groleau, Paule. 50, 737, 738, 821, 828
Grüber, Klaus-Michaël. 47, 300, 301, 303, 821, 831
Guellati, Mohammed. 49, 756, 767, 770, 771, 772, 773, 774, 801, 823, 824
Guénoun, Denis. 47, 201, 210, 296, 842

H

Habermas, Jürgen. 223, 276, 277, 278, 512, 589, 607, 835
Haegel, Florence. 605, 720, 835
Halimi, Serge. 674, 675, 676
Hamidi, Camille. 5, 21, 605, 606, 835, 856
Hamon-Siréjols, Christine. 1, 5, 113, 114, 181, 437, 504, 828
Han, Jean-Pierre. 175, 195, 197, 200, 209, 380, 540, 543, 545, 546, 642, 825, 829, 832
Handke, Peter. 314, 315, 431, 832
Hardt, Michael. 557, 600, 602, 603, 836
Hare, David. 176
Hartog, François. 76, 162, 833
Hazan, Eric. 463, 464, 465, 833
Hegel, Friedrich. 62, 161, 203, 849
Heinich, Nathalie. 195, 842
Héliot, Armelle. 113, 140, 201, 360, 362, 825, 828, 829
Hochhuth, Rolf. 653, 655, 663, 852
Hocquart, Jean-Jacques. 547, 548
Horkheimer, Max. 59, 606, 607, 833
Hossein, Robert. 47, 294, 295, 299, 825, 831
Hourdin, Jean-Louis. 49, 608
Hugo, Victor. 158, 251, 299, 307, 617, 847
Huntington, Samuel. 35, 105, 833
Hurstel, Jean. 558, 566, 567, 568

I

Ingberg, Henry. 19, 25, 211, 464, 557, 559, 563, 564, 855
Ivernel, Philippe. 16, 19, 20, 25, 102, 211, 215, 234, 268, 398, 402, 405, 419, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 564, 565, 620, 648, 703, 704, 799, 850, 851, 852, 856

J

Jauss, Hans-Robert. 30, 818
Jouanneau, Joël. 50, 141, 142, 143, 145, 146, 149, 211, 820
Jourdeuil, Jean. 103, 109, 176, 394, 402, 457, 817, 819, 842, 847, 850

K

Kant, Emmanuel. 158, 177, 295, 308, 389, 390, 391, 783, 849
Kaplan, Stephen. 34, 640, 835
Kateb, Yacine. 48, 637, 767, 770, 771, 799, 816, 819
Khalil, Rachida. 49, 756, 757, 763, 764, 767, 772, 773, 821
Kipphardt, Heinar. 653, 655, 790, 852
Klein, Marc. 563, 579, 856
Kravetz, Marc. 539, 819
Kuntz, Hélène. 5, 167, 220, 221, 818, 849, 850

L

Lacascade, Eric. 50, 210, 416, 417, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 430, 816, 822, 829, 832, 859
Lachaud, Jean-Marc. 524, 609, 647, 718, 722, 842, 856
Lagroye, Jacques. 22, 835

Lahire, Bernard. 425, 845
Lajara, Bruno. 48, 725, 727, 820
Lambert, Benoît. 50, 415, 457, 733, 734, 735, 821
Lambert, Nicolas. 5, 11, 48, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 796, 797, 798, 816, 820, 826, 827, 842
Lang, Jack. 33, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 92, 268, 269, 360, 398, 428, 430, 435, 449, 451, 460, 467, 519, 542, 546, 564, 642, 832
Langhoff, Matthias. 47, 92, 107, 108, 109, 112, 113, 114, 394, 821, 828
Lanzmann, Claude. 72, 73
Laske, Karl. 790, 827
Latarjet, Bernard. 454, 845, 847, 848
Le Floch, Maud. 508, 788, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 856
Le Pen, Jean-Marie. 91, 129, 201, 336, 365, 596, 777, 809
Le Quéré, Alexandre. 11, 788, 790, 791, 797, 827
Lehmann, Hans-Thies. 193, 855
Lénine, Vladimir. 16, 416, 621
Léonardini, Jean-Pierre. 201, 209, 825
Leroy, Roland. 356, 842
Lescot, David. 157, 161, 168, 647, 648, 818, 850, 851
Lextrait, Fabrice. 485, 486, 487, 488, 489, 490, 499, 845, 847
Livchine, Jacques. 267
Lorang, Jeanne. 119, 648, 650, 851
Lyotard, Jean-François. 61, 62, 63, 64, 65, 66, 75, 76, 99, 159, 166, 189, 834

M

Maggiuli, Attilio. 29
Maïakovski, Vladimir. 102, 250
Maleval, Martine. 524, 856
Malraux, André. 18, 76, 80, 249, 258, 261, 319, 448, 452, 467, 472, 479, 558, 809, 847
Marcuse, Herbert. 59, 60, 718, 834
Marin, Maguy. 109, 330, 341, 832
Marker, Chris. 662
Marnas, Catherine. 49, 210, 656, 659, 660, 661, 679, 822, 830, 831
Martin, Cristophe. 47, 48, 725, 727, 815, 819, 820, 831, 856
Martin-Barbaz, Jean-Louis. 47, 296
Massé, Eric. 551, 857
Matonti, Frédérique. 415, 457, 826, 842
Mayer, Nonna. 21, 25, 34, 597, 605
Meier, Christian. 17, 117, 216, 217, 219, 223, 224, 225, 849
Melquiot, Fabrice. 149, 155, 817
Menger, Pierre-Michel. 92, 613, 845, 847
Mermet, Daniel. 48, 725, 726, 727, 728, 822, 830
Mervant-Roux, Marie-Madeleine. 280, 848
Meschonnic, Henri. 100, 333, 842
Meyerhold, Vsevolod. 13, 249, 361, 414, 415, 504, 852
Meyer-Plantureux, Chantal. 14, 18, 20, 201, 209, 243, 244, 245, 247, 248, 250, 251, 257, 788, 827, 844, 853, 854
Michaud, Yves. 73, 74, 96, 97, 166, 390, 391, 842

Mitterrand, François. 30, 33, 59, 66, 81, 311, 360, 461, 543, 593, 596, 672, 674, 675, 677, 702, 708, 795, 796

Mnouchkine, Ariane. 48, 214, 236, 306, 307, 308, 309, 314, 319, 330, 333, 336, 340, 341, 343, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 355, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 369, 370, 371, 374, 377, 378, 380, 381, 382, 383, 386, 398, 430, 435, 483, 529, 611, 661, 667, 671, 673, 809, 820, 821, 825, 826, 832

Mollard, Claude. 77, 78, 82

Mollet, Alain. 47, 49, 636, 735, 820

Mondzain, Marie-José. 188, 209, 282, 589

Monfort, Anne. 50, 629, 752

Mongin-Algan, Sylvie. 494

Montserrat, Riccardo. 48, 725, 726, 728, 821

Moore, Michael. 662

Morel, Eugène. 115, 176, 245, 246, 247, 251, 268, 621, 817, 819, 854

Motton, Gregory. 147

Mouchard, Daniel. 346, 600, 837, 853

Mukagasana, Yolande. 339, 702, 704, 716, 816

Müller, Heiner. 47, 102, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 176, 178, 524, 638, 817, 819, 821, 828

N

Nancy, Jean-Luc. 570, 576, 729, 824, 835, 843

Naugrette, Catherine. 42, 166, 174, 176, 177, 178, 193, 198, 203, 204, 850, 851

Negri, Antonio. 557, 600, 602, 603, 836

Neveux, Olivier. 16, 19, 20, 539, 540, 568, 616, 622, 623, 624, 639, 647, 844, 852, 853

Nora, Pierre. 293, 756, 836, 841

Nordey, Stanislas. 50, 346, 347, 425, 426, 427, 428, 429, 644, 678, 679, 682, 684, 689, 692, 821, 822, 828, 832

Nordmann, Charlotte. 284, 843

Nouaux, Christian. 464, 564, 565, 566, 610, 611

O

Ory, Pascal. 18, 253, 254, 255, 367, 368, 843, 854

Osinski, Jacques. 50, 741, 822, 829

Ostrowetsky, Sylvia. 503, 505, 513, 855, 856

P

Page, Christiane. 257

Paget, Derek. 28, 852

Palmier, Jean-Michel. 172, 173, 650, 851

Paravidino, Fausto. 50, 429, 644, 673, 678, 679, 680, 681, 683, 684, 686, 690, 692, 694, 697, 700, 817, 821, 822, 828

Pascaud, Fabienne. 11, 214, 307, 308, 336, 341, 348, 360, 361, 363, 365, 370, 482, 825, 846

Passeron, Jean-Claude. 473, 480, 842, 845

Pavis, Patrice. 226, 227, 228, 230, 236, 237, 848, 850

Péan, Pierre. 707, 839

Perrier, Jean-Louis. 419, 420, 429, 826, 832

Perrineau, Pascal. 68, 69

Pialoux, Michel. 475, 841

Picon-Vallin, Béatrice. 13, 361, 826, 852

Piscator, Erwin. 13, 14, 29, 43, 102, 119, 238, 243, 244, 356, 504, 538, 568, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 654, 663, 702, 813, 851, 852

Planchon, Roger. 244, 359, 397, 449, 452, 847

Pommerat, Joël. 49, 131, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 172, 817, 822, 829

Pottecher, Maurice. 240, 241, 242, 243, 246, 250, 367, 506, 854

Pourchaire, Marie-Emmanuelle. 495, 498

Puaux, Paul. 213, 449, 472, 848, 854

Py, Olivier. 11, 48, 182, 188, 201, 209, 211, 236,

315, 319, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 340,

341, 343, 346, 355, 386, 389, 390, 391, 392,

399, 421, 426, 429, 430, 431, 435, 483, 647,

667, 673, 674, 675, 676, 677, 809, 822, 830, 832

Q

Quirot, Odile. 378, 382, 826

R

Ralite, Jack. 215, 484, 611, 854

Ramonet, Ignacio. 600, 714, 839, 844, 847

Rancière, Jacques. 22, 68, 69, 203, 280, 283, 284, 285, 286, 312, 313, 391, 463, 609, 761, 835, 843

Regnault, François. 266, 267, 400, 407, 417, 418, 457, 606, 818, 843

Régy, Claude. 95, 176, 808

Revault d'Allonnes, Myriam. 69, 177, 178, 219, 221, 222, 274, 283, 834, 835

Richter, Falk. 50, 629, 752, 822

Rivière, Jean-Louis. 199, 457

Robert-Diard, Pascale. 790, 827

Robespierre, Maximilien. 47, 113, 294, 295, 299, 300, 301, 302, 303, 543, 546, 547, 636, 637, 639, 640, 641, 831, 854

Rochlitz, Rainer. 24, 71, 195, 609, 833, 843

Rolland, Romain. 14, 16, 25, 47, 210, 238, 241, 243, 244, 254, 368, 504, 636, 637, 645, 646, 718, 736, 854

Rondepierre, Claire. 449, 472, 483, 847

Rouabhi, Mohammed. 50, 756, 757, 767, 773, 774, 775, 776, 777, 781, 801, 823, 831

Rousseau, Jean-Jacques. 237, 240, 242, 243, 295, 783, 847, 854

Royal, Ségolène. 403, 435, 477, 507, 611

Ruffin, Claire. 5, 377, 380, 383, 489, 702, 825, 830, 853

Rugamba, Dorcy. 5, 50, 664, 665, 666, 667, 716, 756, 780, 781, 782, 783, 787, 788, 817, 820, 822, 826

S

Sade, Donatien (Marquis de). 47, 48, 177, 192, 303, 304, 305, 546, 642, 831

Saison, Maryvonne. 11, 26, 95, 98, 99, 100, 101, 103, 105, 329, 340, 355, 357, 363, 843

Salino, Brigitte. 11, 190, 198, 315, 360, 826, 832

Sandier, Gilles. 398, 843, 852

Sarkozy, Nicolas. 129, 465, 468, 526, 588, 756, 775, 777, 778, 795, 796, 840, 847

Sarrazac, Jean-Pierre. 28, 85, 123, 167, 172, 173, 193, 198, 262, 280, 401, 647, 720, 721, 818, 843, 849, 850, 855

Sartre, Jean-Paul. 278, 353, 354
Scarpetta, Guy. 393, 396, 819
Schiaretti, Christian. 401, 475
Schiller, Friedrich (von). 260, 390, 500
Schimmelpfennig, Roland. 746, 817
Schmitt, Olivier. 109, 113, 452, 828, 846
Schnapper, Dominique. 358, 834
Schnitzler, Arthur. 47, 107, 112, 113, 114, 817, 821, 828
Sémelin, Jacques. 57, 713, 714, 839
Siméant, Johanna. 342, 837, 838
Simonin, Stéphane. 506, 516
Sirach, Marie-José. 140, 201, 210, 829, 832
Sivadier, Jean-François. 29, 48, 49, 182, 201, 210, 409, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 424, 430, 821, 826, 859
Smith, Stephen. 138, 707, 711, 715, 839
Sobel, Bernard. 176, 301, 302, 303, 611, 819, 831
Solis, René. 332, 435, 482, 830, 847
Songy, Jean-Marie. 504
Stoev, Galin. 49, 115, 117, 118, 120, 822, 830
Stora, Benjamin. 755, 771, 772, 777, 840, 841
Strehler, Giorgio. 36, 396, 397, 400, 853
Sueur, Patrick. 50, 737, 738, 821, 828

T

Tackels, Bruno. 191, 194, 200, 201, 209, 267, 420, 661, 831, 832
Talbot, Armelle. 5, 181
Talon-Hugon, Carole. 189, 190, 191, 194, 197, 199, 200, 204, 832
Tancelin, Philippe. 542, 544, 640, 643, 819
Tanguy, François. 330, 333, 338, 341, 832
Taquet, Henri. 5, 445, 478, 481, 482, 733, 735, 828, 847
Tenzer, Nicolas. 25, 35, 835
Thévenot, Laurent. 37, 38, 40, 396, 606, 807, 833, 834
Thibaudat, Jean-Pierre. 108, 363, 482, 828, 847
Tolochard, Jean-Pierre. 201, 209, 267, 420
Torjdmán, Charles. 47, 304
Toubon, Jacques. 460, 472
Toudoire-Surlapierre, Frédérique. 539
Touré, Moïse. 11, 98, 157

Trautmann, Catherine. 269, 428, 461, 468, 508, 518
Tretiakov, Serge. 403, 851

U

Urfalino, Philippe. 72, 76, 77, 78, 80, 81, 265, 269, 319, 386, 447, 452, 454, 456, 458, 459, 845, 846

V

Veil, Simone. 137, 841
Vernant, Jean-Pierre. 217, 849
Verret, François. 330, 483, 484, 832
Verschave, François-Xavier. 711, 789, 796, 797, 816, 838, 839
Vidal, Claudine. 158, 714, 839, 840
Vidal-Naquet, Pierre. 772
Vilar, Jean. 14, 18, 49, 89, 188, 195, 201, 209, 210, 213, 215, 236, 238, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 255, 257, 261, 262, 263, 264, 266, 268, 269, 301, 348, 363, 367, 369, 370, 383, 386, 387, 392, 419, 421, 429, 430, 433, 434, 441, 447, 503, 506, 538, 557, 558, 610, 653, 654, 655, 757, 762, 809, 821, 829, 830, 832, 852, 854
Vinaver, Michel. 115, 366
Viripaïev, Ivan. 49, 115, 116, 118, 179, 817, 822, 830
Vitez, Antoine. 48, 157, 198, 207, 215, 370, 391, 401, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 610, 818, 821, 826, 827, 854, 859
Vovelle, Michel. 34, 290, 291, 293, 835, 836

W

Wallon, Emmanuel. 1, 273, 437, 469, 470, 507, 846, 847
Weiss, Peter. 15, 47, 50, 102, 304, 332, 653, 654, 663, 664, 665, 666, 667, 673, 677, 678, 690, 692, 702, 703, 721, 722, 790, 800, 813, 817, 822, 826, 852, 853
Wibo, Anne. 19, 25, 211, 464, 855
Widmer, Urs. 49, 743, 744, 817, 823

Z

Zola, Emile. 89, 241, 350