

Olivier Neveux, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, Éditions La Découverte, 2007, 322 p.

20 December 2012.

Marina Salles

🔗 <http://preo.ube.fr/dissidences/index.php?id=518>

Marina Salles, « Olivier Neveux, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, Éditions La Découverte, 2007, 322 p. », *Dissidences* [], Culture, littérature (romans, BD), 20 December 2012 and connection on 29 January 2026. URL : <http://preo.ube.fr/dissidences/index.php?id=518>

PREO

Olivier Neveux, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, Éditions La Découverte, 2007, 322 p.

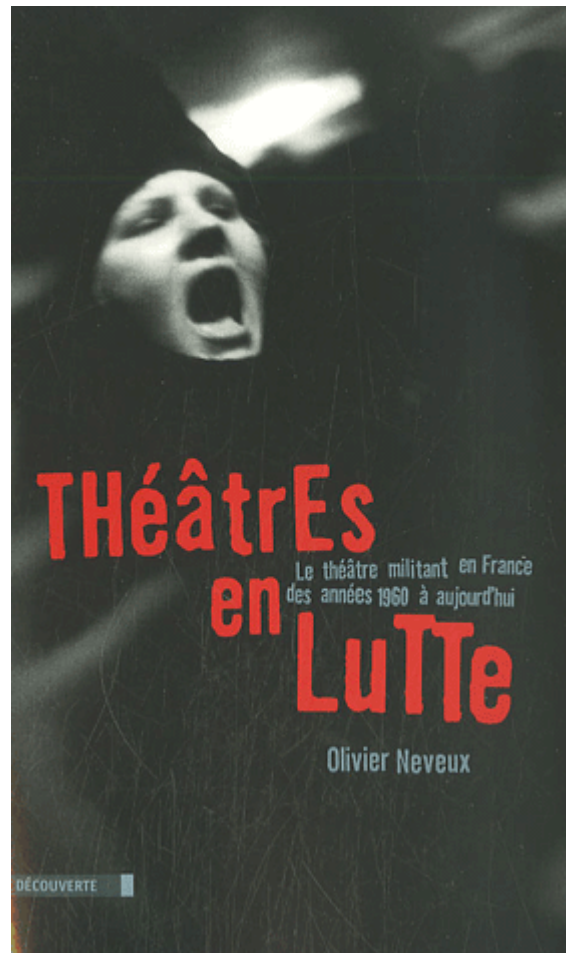
Dissidences

20 December 2012.

Marina Salles

🔗 <http://preo.ube.fr/dissidences/index.php?id=518>

Une histoire à éclats et à éclipses
La question de la représentation et du public
Un théâtre hétérogène



- 1 Le livre d'Olivier Neveux se propose d'analyser les différentes formes que prend l'articulation du théâtre et de la politique de 1960 à nos jours. Rappelant que le théâtre est politique par définition, il précise que son corpus (une soixantaine d'œuvres) ne retiendra que le théâtre militant, les « théâtres en lutte ».

Une histoire à éclats et à éclipses

- 2 Le premier chapitre est consacré à un rappel historique du rôle des « fondateurs » : Sartre et son emploi des formes établies pour parler de politique, le « théâtre épique » de Brecht qui vise à la transformation du spectateur en acteur conscient, le théâtre populaire de Jean Vilar qui, dans son désir de réunir au spectacle toutes les catégories sociales, opte pour une dénonciation indirecte à travers l'actualisa-

- tion de certains classiques ou la mise en scène d'auteurs plus contemporains. « Deux électrons libres » enfin : Adamov et Armand Gatti, expriment plus radicalement la révolte contre l'injustice.
- 3 Le développement chronologique met en lumière les temps forts et les mouvements de recul de ce théâtre militant « tributaire des mouvements auxquels il s'adosse et déterminé par les luttes en cours ». À deux exceptions près (dont *Les Paravents* de Jean Genet qui fit scandale lors de sa représentation à l'Odéon en 1966), la Guerre d'Algérie n'apparaît qu'obliquement, en toile de fond dans quelques pièces. La Guerre du Vietnam en revanche fait l'objet d'une importante dramaturgie. *Napalm* d'André Benedetto (1967), *V comme Vietnam* d'Armand Gatti (1968), *l'Homme aux sandales de caoutchouc* de Kateb Yacine (1970) ont des enjeux communs : dénoncer une guerre devenue « insupportable à la conscience mondiale », stigmatiser l'agresseur, développer une réflexion et valoriser l'esprit de résistance, la pièce de Kateb Yacine y incluant la revendication marxiste et socialiste. En accord avec l'appel du Che à « créer 2 ou 3 Vietnam », se développent des spectacles militants sur tous les fronts : la révolte des noirs aux USA (*Le Métro fantôme* de Leroi Jones), la question coloniale (*Une saison au Congo* d'Aimé Césaire, 1967), la Guerre d'Angola (*Le Chant du futoche lusitanien* de Peter Weiss, 1967).
 - 4 La quasi-inexistence d'un théâtre sur Mai 68 est justifiée par la présence du spectacle dans la rue et sur les lieux de travail. L'imagination qui prend le pouvoir n'a plus besoin de s'exprimer en marge de la vie. Les troupes d'alors : le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, le Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis, le Théâtre universitaire de Nancy, le théâtre des Amandiers de Nanterre, se contentent d'accompagner les luttes, puis s'efforcent de maintenir « l'esprit de mai » dans des pièces comme celle de Wolinski et C. Confortès : *Je ne veux pas mourir idiot*, ou d'Armand Gatti : *Interdit aux moins de 30 ans*, par exemple.
 - 5 Mai 68 a ouvert l'ère des « théâtres rouges » qui élaborent les spectacles à partir de « l'analyse concrète de la situation concrète » et s'attachent à montrer « la convergence des opprimés ». C'est ainsi que la troupe Z crée *Arthur où t'as mis les montres ?* pendant l'action des Lip ; *Femmes, soyez des hommes* de la Compagnie la Carmagnole se rattache à la lutte des salariées de la CIP. Les troupes militantes in-

vestissent tous les terrains où s'expriment une volonté d'émancipation spécifique : l'immigration (*Mohamed prends ta valise* de Kateb Yacine en 1972, *Ça travaille, ça travaille et ça ferme sa gueule* d'Al Assifa,), l'homosexualité (la Compagnie les Mirabelles), la condition des femmes (*Féminine de rien* par la Carmagnole en 1976), les revendications régionalistes : *Mort et résurrection de Mr Occitania* (1970) par le Théâtre de la Carriera (la rue en Occitan).

- 6 À la fin des années 1970 et au début des années 1980, le théâtre militant marque le pas : un essoufflement qui s'explique par le maigre bilan de ces années d'activisme, le retour de la subjectivité, l'arrivée de la gauche au pouvoir, puis, en 1989, la chute du Mur de Berlin qui semble annoncer la fin de l'Histoire. Des troupes se dissolvent (la Carmagnole en 1982), d'autres - Gatti, Benedetto, Kateb Yacine - tentent de continuer malgré tout, sans grand écho. Il faut attendre les années 1995 pour que, à la faveur du mouvement des sans papiers de Saint Bernard et du retour de la question sociale, le théâtre politique retrouve une certaine vigueur. Il élargit son horizon, exprime sa solidarité avec les exclus (*Mords la main qui te nourrit* , 2002), avec les combats des mouvements altermondialistes, dénonce l'intervention de l'OTAN en Afghanistan (La troupe Jolie Môme propose un « cabaret d'urgence » à la Cartoucherie de Vincennes en 2001). Il s'efforce de traduire le choc provoqué par les massacres au Rwanda (*Rwanda 94 : 6 heures de spectacle* données par le Groupov que dirige Jacques Delouvellières en 1999) ou l'attentat du 11 septembre 2001 à New-York (Michel Vinaver), tandis que Philippe Caubère, avec 68 selon Ferdinand , revient sur « l'heure des brasiers » (les années 60-70) à travers cette fois le prisme subjectif de son personnage. Très ancré dans la conjoncture sociale et politique, le théâtre militant soulève la question de la représentation et du rapport avec le public.

La question de la représentation et du public

- 7 Dans la lignée de Brecht et de Piscator est remis en question le cérémonial du spectacle théâtral : l'assemblément et la communion d'un public face aux « professionnels de la représentation ». En 1968, le festival officiel d'Avignon se voit contesté par le Living Théâtre et les « happenings » des groupes d'agit-prop. Engagés dans la solidarité

avec les militants, les « théâtres rouges » investissent de nouvelles scènes : la rue, les gares, les universités, les parvis de supermarchés. Les représentations sont souvent suivies de débats au cours desquels la vision des comédiens est confrontée au vécu et parfois aux critiques des acteurs réels qui peuvent en contester la légitimité. Les salariées de la CIP interprètent elles-mêmes des sketches du Théâtre du Levant. Le Théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal, fondé au Brésil en 1960 et popularisé en France à partir de 1977, systématise le refus de la médiation du comédien et propose des « dispositifs participatifs » susceptibles de faire apparaître des spect-acteurs ». Avec sa création à Saint-Nazaire de *Le canard sauvage* qui vole contre le vent en faveur de la libération de Boukovski, dissident emprisonné en Union soviétique, l'anarchiste Armand Gatti se propose d'abolir toute représentation ou démonstration pour « inscrire dans l'espace public un acte combattant ». Mais ces innovations ont leurs limites : la participation du public soulève le problème d'une éventuelle manipulation et la libération de Boukovski en 1976 laisse Armand Gatti et sa troupe, désemparés.

- 8 Voué à développer une prise de conscience, voire un engagement dans l'action politique, ce théâtre « didactique et matérialiste » récuse le « psychologisme », se dépouille du décor et des accessoires, du poids des institutions, et place la fiction et l'esthétique au service de la pensée. Chaque situation d'oppression, chaque acte de résistance devient emblématique de toutes les oppressions et de toutes les révoltes à travers le monde, les personnages incarnent des types humains exemplaires, les forces en présence. Sous-tendues par la théorie marxiste – qu'elles peuvent éventuellement incarner dans des créations allégoriques telles *Le Petit train de Monsieur Kamodé* (Kapitaliste, Monopoliste d'Etat, 1969) ou *Emballage* d'André Benedetto (1971) –, écrit à partir du premier chapitre du *Capital* de Marx –, certaines de ces œuvres développent une « dramaturgie axiomatique » et affichent une totale subjectivité en se plaçant exclusivement du point de vue révolutionnaire. Une communauté d'objectifs – dénoncer toutes les formes d'oppression et d'exploitation –, d'idéologie – généralement marxiste et le plus souvent anti-stalinienne –, une même volonté d'agir sur le spectateur pour le transformer et contribuer à son émancipation n'induisent pas au demeurant une homogénéité de ces productions théâtrales.

Un théâtre hétérogène

- 9 Le livre d'Olivier Neveux en soulignant une grande recherche et diversité formelles, mais aussi l'hétérogénéité politique de ce théâtre, combat en effet les préjugés de la doxa post-moderne concernant le schématisme et l'ennui qui caractériseraient nécessairement le théâtre engagé. À la recherche de nouveaux publics, ces troupes retrouvent les formes du théâtre populaire (*La Ballade de Dame Kulture*), la farce en particulier (*La farce de Burgos*), car le rire est une arme puissante au service de dénonciation et de la transgression. Des formes anciennes ou classiques sont réhabilitées pour évoquer l'actualité : Dario Fo introduit par exemple des références bibliques et médiévales dans *Mystère Bouffe* (1974) et Alain Badiou avec Ahmed le subtil présente une adaptation contemporaine des *Fourberies de Scapin*. Mais des critiques s'élèvent contre cette utilisation de modèles du passé pour exprimer la complexité du présent et Augusto Boal invente des formes nouvelles susceptibles de « déconditionner le spectateur ». André Benedetto, qui reste fidèle à l'esthétique brechtienne, garde dans ses pièces marxistes la tension entre le discours théorique et l'expression poétique par le recours à l'allégorie, « l'image pensante » (Philippe Ivernel). Dans *L'écharpe rouge*, monté par Antoine Vitez (1984), Alain Badiou pose la question du parti, mais dans une langue riche, lyrique, un « style claudélien ».
- 10 À cette « polymorphie esthétique » répond l'hétérogénéité politique de ces spectacles à l'image d'un « champ militant divisé, conflictuel : des sympathies de Benedetto pour le PC, de la troupe Z pour Révolution ! à l'anarchisme d'Armand Gatti qui sera totalement abandonné par toutes les formations gauchistes lors de son expérience à Saint-Nazaire. La pièce *L'Age d'or d'Ariane Mnouchkine* sera vivement critiquée par le groupe Foudre lié à l'UCF-ml. Quant à LCR, elle applique la consigne de Trotsky et de Breton : la liberté en art. Contrairement au « réalisme socialiste », ce théâtre ne donne pas une image uniforme du peuple, mais en souligne les contradictions politiques et idéologiques par la polyphonie des voix : ainsi d' *Histoire, vieille taupe, tu as fait du bon travail*, par le groupe Z (1976) où chaque personnage devient un type qui représente la classe ouvrière dans ses disparités.

- 11 Ce livre intéressant et très documenté est le bienvenu pour rappeler que la vocation de l'art et du théâtre en particulier n'est pas d' « accompagner toujours les idéologies dominantes, qu'il peut participer, à sa manière, aux combats émancipateurs » et que ces derniers peuvent constituer un « matériau poétique d'importance » et susciter des créations festives et roboratives.

Mots-clés

Révolte, Littérature

Marina Salles