

Champ théâtral

collection dirigée
par Christophe Bara et Patrick Pezin

LES CITÉS DU THÉÂTRE POLITIQUE

en France depuis 1989

DU MÊME AUTEUR :

Responsabilité de numéros spéciaux de revues

- Co-dirigé avec Armelle Talbot, *L'Usine en pièces. Du travail ouvrier au travail théâtral*, *Théâtre/ Public* n° 196, juin 2010.

Contributions à des revues

- « La Mauvaise âme de Ma Chambre froide », *Frictions* n° 19, Paris, printemps-été 2012, p. 60-64.
- « Les Passerelles du Théâtre du Grabuge ou l'heureux malentendu entre artistes et pouvoirs publics locaux », dans Daniel Urrutiaguer, *Politiques du théâtre, Registres* n° 15, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 35-43.
- « Deux conceptions du théâtre politique à l'épreuve. Théâtre postpolitique et théâtre de lutte politique », dans Christine Douxami (dir.), *Théâtres politiques*, Actes du colloque de Besançon, Les Cahiers de la MSHE Ledoux, Presses universitaires de Franche-Comté, 2011, p. 169-184.
- « *Les Marchands*, fable épique sur le monde du travail ou hypnose de la présence? », *Frictions* n° 18, Paris, hiver 2011, p. 47-56.

Contributions à des ouvrages collectifs

- « Le TNP-Villeurbanne de Planchon à Schiaretti : d'une exemplarité du théâtre public à une autre », dans Bénédicte Boisson, Marion Denizot et Yves Jubinville (dir.), *Le Théâtre populaire, héritages et filiations*, *L'Annuaire Théâtral* n° 49, Montréal, printemps 2011, p. 53-75.
- « Deux conceptions du théâtre politique à l'épreuve. Théâtre postpolitique et théâtre de lutte politique », dans Christine Douxami (dir.), *Théâtres politiques*, Actes du colloque de Besançon, Les Cahiers de la MSHE Ledoux, Presses universitaires de Franche-Comté, 2011, p. 169-184.
- « Théâtre du Grabuge : ethics, politics and community », dans Clare Finburgh and Carl Laverly (dir.), *Theatre and performance in contemporary France*, Palgrave-Macmillan, Basingstoke, 2011, p. 111-121.

BÉRÉNICE HAMIDI-KIM

LES CITÉS
DU THÉÂTRE POLITIQUE
en France depuis 1989

Ouvrage publié avec le soutien du laboratoire Passages XX-XXI de l'université Lyon 2.



L'ENTRĀTEMPS

éditions

La table des matières se trouve en page 499.

© éditions L'Entretemps – Montpellier – 2013
Domaine de la Feuillade – 264, rue du capitaine Pierre Pontal
34 000 Montpellier
ISBN : 978-2-35539-163-7

PRÉFACE

Je me propose, dans ces quelques pages, de circonscrire ce qui fait l'*objet* du livre que publie aujourd'hui Bérénice Hamidi-Kim, livre pour lequel elle m'a fait l'honneur de me demander une préface. Tout ouvrage important, et ce livre l'est indubitablement, s'offre à être lu de différentes façons, à différents niveaux, par des lecteurs dotés d'attentes diverses. Chaque lecteur s'instaure ainsi — la remarque en a souvent été faite — en quelque sorte coresponsable du livre qu'il lit. Sans cet acte de violence interprétative, aussi abusif et illusoire, le livre lui demeurerait étranger. Comme le feront les lecteurs à venir, j'ai donc, pour m'orienter dans ce texte, cherché à identifier la matière qui se trouve déployée en ces quelques centaines de pages. Ou encore, si l'on veut, à en préciser le *point*. Cela, non pour clore le champ des interprétations possibles, mais simplement pour comprendre l'enthousiasme avec lequel je l'ai lu.

Le titre du livre pourrait faire croire qu'il porte sur un genre particulier de théâtre, qui se serait développé dans la période considérée, et qui serait le « théâtre politique ». Or il n'en est rien. L'ouvrage a en fait pour objet la façon dont la qualification de *politique* est devenue une dénotation quasi obligée du théâtre au cours des vingt dernières années. Il cherche à dénouer l'écheveau des ambiguïtés et des paradoxes que dissimule cette orientation apparemment consensuelle. Une première ambiguïté tient au fait qu'il est impossible d'identifier, derrière le substantif, une substance commune. La sémantique du terme se dissout dans les conditions pragmatiques de ses usages. En ce sens, *politique* constitue un bon exemple de *signifiant flottant* — au sens où Ernesto Laclau a

forgé ce concept¹ —, c'est-à-dire d'un signifiant pour lequel il n'existe pas de signifié stabilisé. Mais, pour cette raison même, ce genre de signifiant sans signifié, sinon sans signification, peut servir, dans certaines situations historiques, de support à des alliances fondées sur une sorte de malentendu productif que les acteurs s'accordent, dans la mesure du possible, à ne pas clarifier afin de ne pas faire saillir leurs désaccords. Il va donc de soi que le théâtre est ou doit être politique, à condition de ne pas trop s'interroger sur les raisons de cette apparente évidence, sur les points d'appui qu'elle se donne et sur ses conséquences pratiques. Ajoutons que, comme le souligne E. Laclau, le genre de communication que rend possible l'usage de signifiants flottants, est lui-même éminemment *politique* au sens où il favorise la formation d'alliances contre un opposant ou un ennemi et, indissociablement, la constitution de frontières séparant un nous sous-déterminé d'un autre surdéterminé.

Quelle est ici la frontière que la qualification de politique permet de solidifier ? C'est de toute évidence la frontière qui occupe, en France, une place centrale dans le monde du spectacle vivant, en séparant le *théâtre public* du *théâtre privé*. C'est dire aussi, qu'en prenant pour objet le « théâtre politique », le livre de Bérénice Hamidi-Kim ne se donne pas pour champ d'investigation le théâtre en général, mais bien le théâtre public. Ou, plus précisément, qu'elle examine la façon dont a été instaurée et dont se trouve coùte que coùte maintenue la frontière entre théâtre public et théâtre privé. Comme on le sait, la formation de cette frontière a un caractère historique. L'ouvrage qu'on va lire donne des éléments pour comprendre cette histoire qui prend appui sur les débats ayant entouré, de la fin du XIX^e siècle aux années quarante, les efforts visant à établir un théâtre populaire (ce qui, en certains cas, a signifié un théâtre national populaire), par opposition au théâtre qualifié alors de bourgeois. Ce dernier est réduit à ses expressions émotionnelles (le drame bourgeois) et surtout à ses fonctions de divertissement, dont le boulevard, et même le vaudeville — pourtant l'une des figures les plus accomplies de l'art théâtral — sont devenus les symboles. À l'inverse, le théâtre (national) populaire se donne pour mission de placer la manifestation du sublime au centre de la formation d'un lien social. C'est en cela qu'il est politique, que ce terme soit associé à l'instauration d'un unanimité communautaire ou à la formation d'une solidarité révolutionnaire. Au fond, peu importe, du moment qu'il marque la subordination du divertissant à l'instructif, de l'émotif au réflexif, de l'anecdotique au fondamental, des plaisirs frivoles aux plaisirs élevés. C'est à ce prix que le théâtre peut

1. V. Ernesto LACLAU, *La Raison populiste*, Seuil, Paris, 2008.

devenir un instrument d'émancipation, scellant le lien de l'art et de la liberté, que cette dernière soit conçue sur le mode de la fusion républicaine, qui rassemble le peuple autour de la nation et de son (ou ses) génie(s), ou sous celui de la lutte des classes qui fait converger les opprimés dans la construction d'une société juste.

Le théâtre public se définit donc toujours par rapport à un *public*, sans que ce terme ne soit épuisé par la référence aux personnes qui, dans des situations empiriques toujours considérées comme plus ou moins contingentes, assistent à des spectacles. Le public du théâtre public a une dimension métaphorique ou même allégorique. Il renvoie, dans la logique de la métonymie, aux totalités dont les spectateurs de « l'assemblée théâtrale » ne sont que des exemplaires approximatifs, qu'il s'agisse du *peuple* rassemblé autour d'une langue et d'une tradition nationale, incarnée dans ses chefs-d'œuvre, ou du *prolétariat* en tant que peuple à faire et à venir.

On reconnaît là des tropes qui n'ont cessé de travailler la réflexion sur le théâtre et, peut-être, sur l'art en général, depuis les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* dans lesquelles Schiller associe étroitement la thématique de l'art et celle de la liberté², ce qui le conduit à mettre l'esthétique au cœur de la problématique politique. Schiller, avec les penseurs que Bernard Yack a appelés les post-kantiens de gauche³, a ainsi cherché un réconfort pour pallier la déception suscitée par ce qui s'est trouvé très généralement interprété, des dernières années du XVIII^e siècle jusqu'au milieu du XIX^e siècle, comme l'échec politique de la Révolution française. La solution consiste à détacher la question politique de celle de la gouvernance, dans ses dimensions concrètes, c'est-à-dire aussi dans ses manifestations policières, pour la situer dans la relation à la nature, *locus* de la vérité et du sublime, mais, en tant que cette relation dépend de ses conditions sociales de possibilité. Est ainsi préfigurée la thématique de l'*aliénation* qui sera reprise par Marx, en en déplaçant l'origine de l'esthétique vers l'économique. C'est seulement, pour Schiller, par le truchement de l'éducation esthétique que les êtres humains, rendus étrangers à eux-mêmes dans un environnement social dominé par l'artefact, pourront retrouver le chemin de leur complète humanité. Ainsi s'est trouvée mise en place la distinction, qui joue, encore de nos jours, un grand rôle dans les philosophies politiques du théâtre, entre « la politique »,

2. Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, traduites et préfacées par Robert Leroux, Aubier, Paris, 1976 [1795].

3. Bernard Yack, *The Longing for Total Revolution. Philosophic Sources of Social Discontent from Rousseau to Marx and Nietzsche*, Princeton U.P., Princeton, 1986.

basse et dévaluée, et « le politique », associé aux aspirations humaines les plus nobles et, par conséquent, à l'art et, par conséquent, au théâtre (public).

C'est dire que la frontière entre théâtre public et théâtre privé, institutionnalisée par la création des Centres dramatiques nationaux à la fin des années quarante, est loin de renvoyer seulement à des différences dans les modes de financement et d'organisation. La preuve en est qu'elle se maintient et même, semble-t-il, qu'elle se durcit au cours des dix dernières années. C'est-à-dire, paradoxalement, à une époque où les largesses étatiques se trouvent de plus en plus souvent relayées par d'autres ressources, d'ailleurs de plus en plus rares et de plus en plus difficiles à saisir, relevant par exemple des collectivités locales ou de l'Europe, et où la tutelle de l'État est noyée dans un lacis presque indescriptible, au sens propre du terme, de réseaux aux contours flous et d'administrations converties à la culture du projet. Dans ce nouveau contexte organisationnel, les artistes qui créent et dirigent des troupes sont contraints, pour travailler et pour survivre, de se soumettre à des *épreuves* dans lesquelles leurs compétences en matière de *néomanagement* sont au moins aussi importantes que leurs capacités proprement artistiques. Ils semblent avoir échappé à la contrainte directe du marché, au sens où leurs chances de créer de nouveaux spectacles ne sont pas entièrement subordonnées au nombre de spectateurs payants ayant assisté aux performances précédentes (bien que des critères d'audience soient maintenant largement pris en compte par les agences qui distribuent les dotations). Mais ils dépendent de plus en plus d'une sorte de marché de la subvention et, par là, de leurs capacités relationnelles nécessaires pour capter l'attention des donateurs et recueillir des subsides.

Néanmoins, et peut-être pour cette raison même, l'attachement à la thématique du « politique » manifestée par les agents aujourd'hui très divers (artistes, auteurs, metteurs en scènes, programmeurs, gestionnaires de dispositifs culturels, élus locaux, critiques, universitaires, etc.) qui peuplent le monde du théâtre public, n'a peut-être jamais joué un rôle aussi important. Elle occupe une place centrale dans les systèmes de justification qui confortent la pérennité des dotations dont bénéficie le théâtre. Les gens de théâtre, parce qu'ils ont intériorisé les contraintes dont dépend leur survie, transforment la nécessité en obligation. Ils vivent sur le mode du devoir l'impératif consistant à justifier leur activité, en construisant des machineries (de théâtre?) idéologiques susceptibles d'entretenir les formes symboliques, imaginées il y a plus de deux siècles, afin de conférer un rôle social de premier plan à l'artiste désormais « autonome », c'est-à-dire affranchi des liens de dépendance personnelle à l'égard de puissants. Ces grammaires de l'art théâtral ont toujours pour tâche principale de maintenir en état l'association de l'art et de la liberté, des avant-gardes artistiques et des avant-gardes politiques, du populaire et du sublime.

Mais, loin d'être seulement des esthétiques ou de pures constructions intellectuelles, ces grammaires se trouvent engagées dans des dispositifs et, particulièrement, dans des dispositifs de sélection, dont dépend le destin de tous ceux qui s'engagent dans la compétition, non seulement pour la reconnaissance, mais aussi pour la survie en tant qu'artistes. Systèmes de justification, formes esthétiques et complexes organisationnels constituent ainsi de vastes machineries avec lesquelles les gens de théâtre doivent composer pour agir, c'est-à-dire se révéler en tant qu'acteurs, aux deux sens du terme.

Ce sont ces machineries que Bérénice Hamidi-Kim, avec une connaissance et une intelligence, il faut bien le dire exceptionnelles, du théâtre public contemporain, déploie sous nos yeux. Elle met pour cela à contribution le concept de « cité », dégagé d'abord pour rendre compte des critiques et des justifications échangées par les personnes ordinaires au cours de disputes ayant pour objet la question de la justice⁴. Et ce déplacement est tout à fait pertinent. En effet, le genre de grammaire de la justification et de l'action que nous avons modélisées sous le terme de « cité » a toujours pour fonction, un peu à la façon des mythes selon Claude Lévi-Strauss⁵, de contourner, d'atténuer et, plus généralement, de faire travailler des tensions ou des contradictions afin de les rendre tolérables. Or, les « cités du théâtre politique » sont bien confrontées à une double injonction. Elles répondent à l'obligation de lier l'exigence esthétique (qui n'a rien d'égalitaire et se soucie peu de justice) et l'exigence de contribution au bien commun (qui n'a sans doute pas grand-chose à voir, il faut bien le dire, avec l'esthétique). Elles sont confrontées, par là, à la double nécessité, d'un côté, de justifier la performance esthétique (dont la poursuite dépend de financements publics) en termes de justice (sociale), et, de l'autre, de redéfinir le bien commun par référence au sublime, selon différentes modalités esthétiques. Le signifiant flottant de *politique*, tel qu'il se présente dans ce contexte, concentre en lui ces tensions. C'est d'ailleurs pour cela qu'il flotte.

Dans la méthode mise en œuvre par Bérénice Hamidi-Kim, la référence aux cités présente un autre avantage. Celui, comme elle le remarque elle-même, de rendre possible à la fois l'engagement dans l'objet, nécessaire pour le comprendre vraiment, et la prise de distance à son égard, indispensable pour que puisse se déployer une analyse critique qui ne soit pas un simple redoublement des croyances propres au milieu étudié. Elle accomplit ces deux gestes, d'un côté, en se montrant attentive aux propos des acteurs, qui sont pris au

4. Dans Luc BOLTANSKI, Laurent THÉVENOT, *Les Économies de la grandeur*, Gallimard, Paris, 1991.

5. Voir Frédéric KECK, *Claude Lévi-Strauss. Une introduction*, La découverte, Paris, 2005, p. 136-143.

sérieux, y compris dans leurs dimensions apparemment les moins cohérentes, au lieu d'être dévoilés comme mauvaise foi, voire comme tromperies intéressées. Et, de l'autre, en mettant en présence les valeurs propres aux différentes cités envisagées, dont chacune se voit relativisée dans ses certitudes par la confrontation avec les certitudes des autres, selon une modalité héritée du perspectivisme nietzschéen.

Par rapport à la sociologie de la critique et de la justification, un autre intérêt de ce travail est de mettre l'accent sur la complexification et la diversification croissantes des systèmes de justification quand ils doivent faire face à une crise. Cela un peu à la façon dont Léon Festinger et ses collaborateurs avaient autrefois analysé les dispositifs argumentatifs déployés par les membres d'une secte eschatologique pour rétablir une croyance ébranlée par l'échec d'une prophétie catastrophiste⁶. Les différents systèmes de justification sur lesquels repose aujourd'hui le fonctionnement du théâtre public, qu'analyse Bérénice Hamidi-Kim, peuvent, en effet, être envisagés comme autant de réponses visant à pallier l'échec de la grande prophétie progressiste qui avait marqué, après la seconde guerre mondiale, la prise en charge par l'État de la question théâtrale. Cette utopie (déjà partiellement esquissée sous Vichy) avait trouvé son apothéose avec la formation, sous le pouvoir gaulliste, d'un ministère de la Culture, largement inspiré par l'esthétique d'André Malraux.

La thématique culturelle, que Malraux parvient à inscrire dans de nouveaux dispositifs étatiques, constitue en quelque sorte une synthèse des tentatives antérieures pour faire converger le peuple et le sublime. Elle se met en forme autour de l'idée d'une éducation populaire par le moyen du théâtre. Cette dernière a pour mission, à la fois, de renforcer l'intégration nationale par la mise à la disposition du peuple d'un patrimoine de chefs-d'œuvre, qui lui appartient déjà tacitement en tant que « peuple de France », et de faire accéder ce peuple à l'universel, par l'arrondissement des chefs-d'œuvre venus d'autres horizons culturels. Or, cette conjonction du national et de l'universel, qui était au centre de la culture gaulliste, était également très présente dans la culture mise en place, durant les mêmes années, par le Parti communiste. Ce dernier, en tirant parti de son action dans la Résistance, était parvenu à faire la synthèse, en utilisant comme passeur le terme polysémique de peuple (de plus en plus souvent préféré à celui de prolétariat), entre les aspirations sociales, l'enracinement national et la prétention à l'universel, ou si l'on veut, entre le nationalisme, le républicanisme et le marxisme. C'est parce que la tradition française était

6. LÉON FESTINGER, Hank RIECKEN, Stanley SCHACHTER, *L'Échec d'une prophétie*, PUF, Paris, 1993 (1956).

supposée avoir dévoilé, avec les philosophes des Lumières et la Révolution, son caractère ontologiquement critique, qu'elle pouvait être à la fois nationale, universelle et sociale. Cette idéologie culturelle pouvait alors servir de support à l'intégration de nombre d'intellectuels et d'artistes venus du marxisme dans l'appareil d'État gaulliste, où ils pouvaient participer à la grande tâche d'éducation populaire, et accéder à une reconnaissance officielle, sans perdre pour autant leur identité d'intellectuels critiques.

Mais cette utopie réalisée s'est vue, comme c'est souvent le cas, mise en cause peu de temps après sa reconnaissance officielle et, en quelque sorte, du fait même de sa mise en pratique. Cela, sous l'effet de différentes chaînes causales relativement indépendantes. Dans cette constellation de causes, il faut sans doute donner une place de choix à la démonstration, statistiques à l'appui, faite par des sociologues, particulièrement par Pierre Bourdieu et ses collaborateurs, du fossé séparant l'idéal de l'État éducateur, accordant à tous des chances scolaires égales, et de l'État culturel, dispensant à tous vents les bienfaits de la fréquentation des chefs-d'œuvre artistiques⁷, et la réalité dans sa vérité nue. Cette démonstration, parce qu'elle reposait sur des bases statistiques solides, suffisait à rendre incontournable un état de choses dont chacun avait, au fond, en quelque sorte par expérience, la prescience. Mais il touchait au fondement même de l'utopie progressiste. Le fameux public visé par le théâtre public, n'était pas le peuple (malgré les efforts louables des comités d'entreprises cégétistes pour envoyer les prolétaires au théâtre), mais était composé en majorité de professeurs et d'étudiants, voire de bourgeois (éclairés?) délaissant le théâtre bourgeois pour le théâtre public. À cet effet de désenchantement — comme dit Daniel Urrutiaguer⁸ — se sont ajoutés, au fil des années, d'autres facteurs. Notamment, le rôle de plus en plus important donné à l'immigration et à son « intégration » dans les argumentaires politiques, pour répondre à la poussée de l'extrême droite. Puis, surtout, plus tard, la conversion de l'État français au *new public management* qui a entrepris de soumettre la vie culturelle à des techniques d'évaluation quantitatives, de diversifier les sources de financement, notamment en se délestant du poids de la culture sur des instances locales, et de développer, dans ce domaine aussi, la culture du projet.

À ces différents facteurs, il faut ajouter aussi, bien évidemment, un désarroi proprement idéologique, lié à l'effondrement des principaux points d'appui

7. Voir Pierre BOURDIEU, Jean-Claude PASSERON, *Les Héritiers*, Minuit, Paris, 1965, et Pierre BOURDIEU, Alain DARBEL, *L'Amour de l'art*, Minuit, Paris, 1966.

8. Daniel URRUTIAGUER, « Politiques du spectacle vivant en France et désenchantement des mondes de l'art », *Communications*, n° 83, 2008, p. 13-22.

sur lesquels reposait l'utopie culturelle d'après guerre. Un premier genre d'effondrement a eu évidemment pour cause l'impossibilité de fermer plus longtemps les yeux sur les horreurs du stalinisme et sur la compromission du Parti communiste avec les pouvoirs autoritaires de l'Est, auquel a vite répondu l'effondrement dudit Parti. Ce qui a donné à la droite libérale une opportunité dont elle s'est avidement saisie pour mettre en cause l'ensemble de l'argumentaire critique, qui était, en France, largement inspiré par le marxisme. Mais cet effondrement n'était pas seul en cause. Le roman national commençait également à s'effriter et, avec lui, la valeur éternelle et libératrice du patrimoine de chefs-d'œuvre que les Centres dramatiques nationaux étaient censés offrir au peuple de France. Sans doute faudrait-il ajouter à cet inventaire les soucis que rencontrait l'École avec de nouveaux entrants peu préparés à l'amour des classiques, la déconstruction du monde du travail sous l'effet de l'offensive néolibérale, celle des classes sociales et, singulièrement, du prolétariat⁹.

Un autre phénomène, que l'on peut associer également, au moins pour une part, à la montée en puissance du néolibéralisme a été le déclin probable de la bourgeoisie qui s'est fait surtout sentir à partir des années quatre-vingt-dix, environ. Un certain nombre d'indices, qu'il serait trop long d'énumérer, tendent à suggérer, en effet, que les sociétés européennes sont entrées dans une phase post-bourgeoise, un peu à la façon dont on a assisté, au XIX^e siècle, puis surtout au XX^e siècle, à un lent et progressif déclin du prestige social de l'aristocratie. Cela au profit d'une nouvelle classe dominante, de dimension nettement plus faible que ne l'était l'ancienne bourgeoisie, au moins au temps de son apogée, vers le milieu du XX^e siècle. Cette nouvelle élite oligarchique semble beaucoup moins inscrite dans des formats nationaux que ne l'étaient les bourgeoisies dont la montée en puissance avait accompagné la construction des États-nations au XIX^e siècle. Moins attachée à la mise en valeur des langues nationales, elle n'accorde plus le même poids à la culture classique, au théâtre et à la poésie dans l'éducation de ses enfants. Cela au profit des cultures visuelles et, sans doute, particulièrement, des arts plastiques, dont les produits trouvent plus facilement un équivalent monétaire et peuvent circuler rapidement. Elle n'est pas critique. Dans la ci-devant bourgeoisie, se maintenait une sorte de sentiment critique, dont les effets étaient particulièrement sensibles au cours de l'adolescence (comme l'avait bien vu François Furet¹⁰). Cela du fait, sans doute, d'un côté, de son attachement à la morale chrétienne, où les exigences de la « charité », apanage

9. Voir Luc BOLTANSKI, Ève CHIAPELLO, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris, 1999, p. 291-343.

10. Dans l'introduction à : *Le Passé d'une illusion*, Calman-Lévy, Paris, 1995.

des femmes, venaient contrebalancer l'appât du gain et l'austérité économique (et sexuelle) et, de l'autre, de sa dépendance à l'égard de l'État-nation, en tant que responsable de l'intégrité du « peuple ». En revanche, la nouvelle élite oligarchique s'est débarrassée de cette encombrante « mauvaise conscience », partie en fumée avec les illusions religieuses et nationales. Elle se montre par là moins disposée que ne l'était la bourgeoisie à comprendre et à soutenir les efforts déployés par les avant-gardes, aujourd'hui entièrement dépendantes de l'État, pour éduquer le prolétariat et assurer le salut du peuple, qui ne constituent d'ailleurs plus pour elle une menace, et dont, par conséquent, il n'est pas vraiment nécessaire de se soucier.

Mais ce possible déclin relatif de la bourgeoisie, dans les formes qui avaient été les siennes dans la première moitié du XX^e siècle et, particulièrement, de la bourgeoisie « éclairée », ce que l'on appelait autrefois les « capacités », n'est pas seulement préjudiciable au théâtre public, au théâtre de gauche, au théâtre critique, parce qu'il le priverait de l'attention que pouvaient lui porter des instances de pouvoir prenant en considération les goûts et les aspirations des « jeunes ». Il a aussi pour effet de soustraire à l'ambition critique les thématiques qui l'avaient nourri ou, au moins, de les priver de leur mordant. En effet, une grande partie du répertoire critique, construit par les avant-gardes entre le milieu du XIX^e siècle et le dernier tiers du XX^e siècle, dans lequel puisait le théâtre critique, avait pour principale cible l'univers bourgeois, qui était aussi celui dont venait une part importante de son public. Il dénonçait donc la culture et la morale bourgeoises, la fatuité ridicule des hommes de pouvoir et leur cruauté, l'égoïsme des bourgeois, leur moralisme hypocrite, notamment en matière de sexualité, leur étroitesse, leur rapacité, leur nationalisme criminel, et leurs illusions spirituelles. Or, ces thèmes ne concernent plus frontalement la nouvelle élite oligarchique qui s'est libérée des principales entraves dont la bourgeoisie avait eu besoin pour se forger un supplément d'âme susceptible de se substituer à l'ancien idéal aristocratique. Du même coup, ce genre de provocation ne l'atteint plus, même s'il a toujours (et peut-être plus encore que par le passé) le pouvoir de scandaliser les anciennes bourgeoisies et petites bourgeoisies, qui trouvent dans le revivalisme traditionaliste, ou dans le néo-républicanisme, un contrepoids à l'angoisse du déclin. Quant à la réorientation de la critique en direction de la nouvelle classe dominante, qui cherche à se frayer un chemin en s'inscrivant dans de nouvelles formes théâtrales, elle souffre de la difficulté, qui est d'ailleurs celle de la critique en général, à atteindre son but, c'est-à-dire à faire vraiment mal. Cela en grande partie, sans doute, parce que ceux qui s'entendent à la mettre en œuvre ont une connaissance très limitée de

l'ennemi. Étant rarement issus de la nouvelle élite oligarchique, à la différence des avant-gardes qui avaient été formées dans le giron de l'ancienne bourgeoisie, et qui, de ce fait, en portaient les tares en quelque sorte dans leur chair, les nouveaux critiques en ignorent les faiblesses et les sujets d'inquiétude. C'est à peine s'ils parviennent à identifier des adversaires qui se trouvent toujours ailleurs, et que leur mobilité rend difficilement atteignables. Ils ne les connaissent, comme tout le monde, ou presque, que par le truchement des médias, où ils se manifestent en tant que *people*, c'est-à-dire sous leur mode d'existence le plus extérieur, celui précisément qui est destiné à transmuier la réalité en spectacle. Et ce n'est malheureusement pas, actuellement, la sociologie, ayant quasiment abandonné l'étude critique des élites et des dispositifs de pouvoir, d'ailleurs de moins en moins accessibles du fait de leur délocalisation, pour se reporter sur celle, plus facile à mener et plus moralement apaisante, des « assistés », des « pauvres » et des « exclus », qui pourrait, sous ce rapport, leur apporter une grande aide.

On l'aura compris, les affres du théâtre public, aujourd'hui, en France, dont nous parle Bérénice Hamidi-Kim, sont ceux de la critique en général. Et c'est la raison pour laquelle les « cités du théâtre politique », dont elle nous propose une analyse minutieuse, se présentent comme des microcosmes des principaux chemins dans lesquels s'engage actuellement la critique. Ils ont en commun de chercher à faire taire l'inquiétude que ne peut manquer de susciter leur impuissance à changer le cours de la réalité, et même à l'identifier, en s'orientant en direction d'un passé réinterprété et idéalisé. Ces « cités du théâtre politique » peuvent être vues comme autant de tentatives pour rétablir dans ses droits l'ancienne association de l'art et de la liberté, qu'avaient semblé si bien illustrer l'esthétique progressiste des années d'après-guerre et les dispositifs qui avaient été alors mis en place. C'est sans doute la raison pour laquelle ces différentes cités ont, chacune à leur façon, quelque chose de nostalgique, comme si elles cherchaient à rejouer une pièce ancienne sans disposer des décors, des costumes, des espaces et même des publics qui seraient nécessaires pour que la performance s'accomplisse vraiment.

La « cité du théâtre politique œcuménique » entend renouer avec l'institutionnalisation du Théâtre, en tant que quasi-service public, dont rêvaient les hommes de théâtre des années cinquante, en lui confectionnant des habits neufs, drapés de « responsabilité citoyenne », de « vivre ensemble », de « droits de l'homme » et, plus généralement, des expressions actuelles du jargon néo-républicain. Les tenants de la « cité du théâtre de lutte politique » voudraient retrouver les conditions et l'esprit de « l'agit-prop » des années trente et partir,

pleins de courage et de vigueur, jouer devant les travailleurs des usines en grève, au grand dam de patrons ventripotents et impuissants les fusillant de regards furibards. Mais on a fermé les usines, et on ignore où se trouvent les « patrons », qui ont sans doute les allures de jeunes gens minces et beaux, en jean et en baskets. Quant aux travailleurs, au chômage, sont-ils vraiment prêts à leur prêter une oreille attentive (ce qui, dans l'ancienne optique militante n'est pas un mal irrémédiable, car c'est une joie supplémentaire d'avoir à convaincre), mais surtout sait-on même quel langage leur tenir ? La « cité du théâtre post-politique », qui se présente comme la plus novatrice, avec ses références au postmodernisme, renoue avec des tentatives ou des tentations plus anciennes encore. Telles, celles, par exemple, qui à la suite de l'esthétique baudelairienne ont jeté sur la modernité, ou plutôt sur l'actualité, un regard mêlé de fascination et d'effroi, de distance et de pitié, d'ultra-pessimisme et de complaisance pour la fragmentation et le chaos. Quant à la « cité de refondation de la communauté théâtrale et politique », elle n'est pas sans rappeler les espoirs que le catholicisme de gauche, nourri de personnalisme, genre Joffre Dumazedier ou Uriage¹¹, pouvaient, pendant et au sortir de la deuxième guerre mondiale, mettre dans le déplacement de la performance théâtrale, depuis les temples du théâtre bourgeois, jusqu'aux lieux modestes de la vie quotidienne, où il faisait bon planter ses « tréteaux », à cette différence toutefois que les banlieues peuplées d'immigrés ont remplacé les campagnes et leurs braves paysans.

Je crois mieux discerner maintenant ce que veut nous dire le livre de Bérénice Hamidi-Kim — son « objet » — et aussi les raisons pour lesquelles il m'a si profondément touché. Ce que dévoile cet ouvrage, en l'encadrant pudiquement dans le corps d'une analyse savante des bonnes raisons que les gens de théâtre se donnent de faire du théâtre, de continuer à le faire, d'y consacrer leur « vie », c'est la crise profonde qui affecte aujourd'hui la critique. Elle est sans doute particulièrement manifeste en France dans la mesure où, dans ce pays, l'aspiration à porter sur le monde un regard critique faisait en quelque sorte partie de l'identité nationale. Il fallait, comme l'a fait Bérénice Hamidi-Kim, explorer cette crise sur un terrain particulier et dans ses moindres détails, pour lui donner tout son relief et pour en faire voir l'étendue. C'est-à-dire, en paraphrasant une remarque de Balzac que Claude Lévi-Strauss a placée en exergue de *La Pensée sauvage*, « étudier à fond » cette « affaire dans tous les sens » de manière à, allant « de la pensée au fait », nous donner à saisir « les choses

11. Sur le rôle joué, sous Vichy, par l'École des cadres d'Uriage sur la mise en place d'une nouvelle utopie culturelle, voir Pierre BOURDIEU, Luc BOLTANSKI, *La Production de l'idéologie dominante*, Démopolis — Raisons d'agir, Paris, 2008 [1976].

complètes¹² ». Mais, nous instruisant sur la crise qui est aujourd'hui la nôtre, cet ouvrage est aussi, et par là même, un livre d'espoir. Car l'effort déployé pour comprendre un malaise, voire une maladie, marque un mouvement qui, indissociablement, signale que l'on est en voie de prendre le dessus, et hâte la guérison. Ce travail exemplaire est par là une contribution importante à l'une des tâches les plus urgentes dans le moment historique qui est le nôtre : celle de reconstruire la critique et, avec elle, la politique.

LUC BOLTANSKI,
décembre 2011.

12. La citation complète est la suivante : « Il n'y a rien au monde que les Sauvages, les paysans et les gens de province pour étudier à fond leurs affaires dans tous les sens; aussi, quand ils arrivent de la Pensée au fait, trouvez-vous les choses complètes » [H. de BALZAC, *Le Cabinet des antiques*, vol. IV, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1976, p. 400-401].

Pour Xavier, Pollux et Thémis

Cet ouvrage n'aurait pas vu le jour sous cette forme, sans le concours de plusieurs personnes que je tiens à remercier ici :

Luc Boltanski, maître amical, pour sa générosité, sa disponibilité et sa curiosité inépuisables, Marine Bachelot, Géraldine Bénichou, Christian Biet, Bernadette Bost, Nicolas Campagne, Céline Candiard, Thomas Cepitelli, Marion Denizot, Nicolas Dodier, Marjorie Gaudemer, Violaine Hamidi, Christine Hamon-Siréjols, Sidonie Han, Marie-Aude Hemmerlé, Bruno Karsenti, Nicolas Lambert, Xavier Lucas, Dorcy Rugamba, Julie Sermon, Armelle Talbot, Henri Taquet, Emmanuel Wallon, mes étudiants de master du département d'Arts de la Scène de l'université Lyon 2. Je remercie tout particulièrement Christine Hamidi, Camille Hamidi, Philippe Squarzoni et Thomas Boccon-Gibbot pour leurs relectures stimulantes, et Armand Hamidi.

Ce livre, dont la rédaction a été achevée en mai 2012, développe des réflexions entamées dans le cadre d'une thèse de doctorat de lettres et arts, dirigée par Christine Hamon-Siréjols à l'université Lyon 2, au jury de laquelle se trouvaient Christian Biet, Luc Boltanski, Bernadette Bost, Christine Hamon-Siréjols, Emmanuel Wallon.

LE « THÉÂTRE POLITIQUE » :
PREMIERS REPÉRAGES
HISTORIQUES ET THÉORIQUES

LE « THÉÂTRE POLITIQUE » À L'ÈRE DU SOUPÇON?

LA TRIPLE CRISE DE LA GAUCHE, DE LA CRITIQUE DU CAPITALISME ET DU (THÉÂTRE DE) SERVICE PUBLIC

« C'est du théâtre, c'est de la politique, mais ce n'est pas du théâtre politique ».

Olivier PY, auteur, metteur en scène
et directeur d'une institution du « théâtre public¹³ ».

« 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 troue. 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
et directeur d'une institution du « théâtre public¹⁴ ».

13. Olivier PY, à propos du spectacle *Requiem Pour Sebrenica*, cité dans le dossier de presse du spectacle.

14. Stéphane BRAUNSCHWEIG, cité par Maryvonne SAISON, *Les Théâtres du réel*, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 62.

« 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 [...] 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. »

Maryvonne SAISON, professeur des universités¹⁵.

« [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 quatre-vingt 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 scène¹⁶.

« 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, journaliste¹⁷.

« Si l'on considère le théâtre comme une *praxis* sociale ou à l'influence sociale, il est indéniable que presque toutes les fonctions généralement considérées comme "politiques" lui ont entre-temps échappé. Il n'est plus au centre d'une *polis*, comme dans l'Antiquité. Le théâtre — devenu affaire d'un public minoritaire — ne peut plus être un "théâtre national" qui renforcerait une "identité" historique ou culturelle. Le théâtre comme outil de propagande pour des classes spécifiques (comme dans les années vingt) est dépassé, tant sociologiquement que politiquement. Le théâtre comme média permettant de dévoiler les abus de la société a du mal à s'imposer face aux médias [...] toujours plus rapides et toujours plus actuels. »

Hans-Thies LEHMANN, professeur des universités en Allemagne¹⁸.

15. Maryvonne SAISON, *idem*, p. 9.

16. Moïse TOURÉ, cité par Maryvonne SAISON, *idem*, p. 63.

17. Alexandre LE QUÉRÉ, « Molotov sur la République. À propos d'*Elf la pompe Afrique* de Nicolas Lambert », *Théâtres*, n° 21, Paris, été 2005.

18. Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, Philippe-Henri Ledru (trad.), L'Arche, Paris, 2002, p. 273. Bien que Lehmann ne soit pas français contrairement aux autres auteurs des citations qui précèdent, nous l'avons inclus car *Le Théâtre postdramatique* a joué d'une très forte réception et éclaire les débats propres au monde théâtral français.

Par-delà leur hétérogénéité dans la description du contenu politique du théâtre, ces citations font apparaître un *consensus* chez une partie des acteurs du monde théâtral au tournant du XXI^e siècle : l'adjectif « politique » apparaît comme un qualificatif à la fois évident et problématique. La référence à un ancrage politique historique, voire ontologique du théâtre, y demeure le plus souvent implicite, comme s'il n'était pas besoin de le mentionner ni de le spécifier tant son poids est connu de tous et toujours agissant ; tandis que la méfiance à l'égard de « la politique », réduite au discours mensonger d'une catégorie professionnelle manipulatrice, est au contraire explicite, s'originant dans une lecture de l'histoire politique récente, qui induirait un changement de paradigme du théâtre. Les « années quatre-vingt » sont comprises comme celles de la fin de l'idéologie marxiste, de l'idée de révolution et plus largement de la politique entendue comme principe d'action en vue d'un changement radical de la société. Le théâtre semble, en conséquence, 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, sans qu'il paraisse nécessaire que soient thématiques des sujets politiques : le qualificatif « politique » peut ainsi être attribué à tel spectacle « qui affiche pourtant ostensiblement sa distance par rapport à toute préoccupation politique ou sociale. » Cette position paraît dans toutes les citations liée à une défiance à l'égard de « la politique », ainsi qu'à l'égard de l'expression « théâtre politique » elle-même et des formes historiques qu'elle a pu antérieurement désigner. Cette gêne se traduit par un besoin de contester au « théâtre politique » son statut d'expression consacrée : « théâtre citoyen », « théâtre documentaire », « théâtre militant »... la démultiplication des qualificatifs semble là pour nuancer la signification de l'adjectif « politique », mais surtout pour éviter tout jugement définitif, de même qu'un spectacle fait l'objet d'un jugement positif parce qu'il ne prend pas position de manière tranchée, n'affirme pas un point de vue univoque, ne se réduit pas à un « slogan », associé à une forme de « mauvaise foi » — l'accusation politique de simplisme et/ou de sectarisme « idéologique » s'accompagnant volontiers du reproche de médiocrité artistique à laquelle aboutirait nécessairement cette prise de parti.

Interroger l'expression « théâtre politique », aussi omniprésente que polysémique dans la bouche des différents acteurs du monde théâtral — les artistes, les pouvoirs publics (État et collectivités territoriales) et les autres décideurs culturels (programmateurs, directeurs de lieux de production et de

diffusion, etc.), la critique (journalistique et universitaire) — telle est l'ambition du présent ouvrage. Or, pour comprendre le statut paradoxal de ce « théâtre politique » en France aujourd'hui, il importe de le replacer dans un contexte qui met triplement en crise ses fondations, en tant qu'il se veut un art critique, qu'il est historiquement ancré à gauche, et qu'il est un « théâtre public »¹⁹. La crise du théâtre politique tient pour beaucoup à la perte de repère politique d'un théâtre public jadis naturellement ancré à gauche, tant dans le contenu des œuvres que dans les discours sur la fonction du théâtre et de l'artiste de théâtre tenus par les différents acteurs du monde théâtral. Ceci ne signifie pas que jusque-là tous étaient unanimement de gauche, mais plutôt que l'idéologie dominante du théâtre français, tel qu'il s'est progressivement constitué en catégorie d'intervention publique dans les deux derniers tiers du XX^e siècle, prend sa source dans le *corpus* idéologique de la gauche française²⁰. Il est donc logique que le théâtre soit affecté par la crise que traverse la gauche française depuis les années quatre-vingt, dont les effets se manifestent tant dans les œuvres que dans les discours sur le théâtre, sur la fonction politique du théâtre et sur la société que tiennent les différents acteurs du monde théâtral²¹. Encore faut-il ajouter que cette crise politique n'est elle-même que le prolongement d'une crise philosophique, que l'on peut qualifier de crise de la critique.

L'avènement du capitalisme à la fin du XIX^e siècle en tant que système économique induisant des rapports sociaux spécifiques a, de fait, suscité l'avènement parallèle d'une critique du capitalisme, dont les enjeux et les tensions internes ont été notamment synthétisés par Luc Boltanski et Ève Chiapello dans *Le Nouvel Esprit du capitalisme*²². Au départ de toute critique du capitalisme se trouve une indignation morale contre certains de ses méfaits ou effets pervers, dans laquelle puiser pour élaborer un discours critique. Les auteurs recensent quatre sources principales d'indignation qui, bien qu'hétérogènes, sont susceptibles, dans certaines conditions historiques, de se combiner. Le capitalisme peut

19. Nous employons des guillemets dans la mesure où le théâtre ne constitue pas un service public en tant que tel dans son organisation administrative réelle, mais où l'expression s'impose en ce qu'elle constitue une référence incontournable et une évidence pour l'ensemble des acteurs du monde théâtral français et revêt une valeur symbolique capitale pour saisir les enjeux de la façon dont se pose la question de la fonction politique du théâtre.

20. Citons parmi les noms les plus connus et les plus évidents Barthes, Copfermann, Sandier, et Dort pour les critiques, et pour les artistes Vilar et Vitez.

21. L'étude de Vincent Dubois montrant la façon dont la professionnalisation des cadres de la culture dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix a équivalu à un recentrage sur l'échiquier politique d'un groupe anciennement composé de militants syndicalistes et politiques de gauche mériterait d'ailleurs d'être prolongée par une étude sur les orientations politiques et le rapport au politique des artistes. Voir Vincent DUBOIS, *Politiques culturelles : Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, Paris, 1999.

22. L. BOLTANSKI et È. CHIAPELLO, *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*, op. cit., p. 81-86.

être dénoncé en tant qu'il est source de désenchantement et d'inauthenticité — sont alors visés les objets, personnes, sentiments et styles de vie associés au capitalisme. Il peut l'être en tant qu'il est source d'oppression, qu'il s'oppose à la liberté, à l'autonomie, à la créativité des êtres humains, soumis 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 peut aussi être critiqué en tant que source de misère et d'inégalités d'une ampleur inconnue dans le passé. Enfin, il peut être critiqué en tant que source d'opportunisme et d'égoïsme, puisqu'il favorise les seuls intérêts particuliers et se révèle destructeur des liens sociaux et solidarités communautaires — et surtout des solidarités minimales entre riches et pauvres. Boltanski et Chiapello ont distingué deux types de critiques, actives depuis la fin du XIX^e siècle, qui convoquent de manière privilégiée certaines de ces sources d'indignation, au détriment d'autres : la critique sociale et la critique artiste²³. Certes, cette distinction entre critique sociale et critique artiste ne recouvre pas tout le champ des pratiques et discours critiques possibles et existants. Elle a d'ailleurs fait l'objet, depuis la parution du *Nouvel Esprit du capitalisme*, de critiques²⁴ (et d'autocritiques²⁵) formulées au nom de trois arguments principaux. Tout d'abord, ce livre aurait donné un atout scientifique à la « pensée anti-1968 ». Ensuite, la distinction théorique qu'il établit entre critique artiste et critique sociale recouperait une distinction sociologique entre intellectuels (et étudiants, artistes) et ouvriers qui réduirait la pensée des acteurs situés dans l'un ou l'autre de ces groupes à un déterminisme social par trop schématique. Enfin, ce livre aurait diagnostiqué une antinomie entre ces deux critiques, là où il aurait été nécessaire, à la fois d'un point de vue scientifique (pour décrire la réalité historique) et d'un point de vue politique (pour relancer la critique du capitalisme), d'insister sur le fait qu'elles interagissent sur le mode non d'une opposition mais d'une tension potentiellement féconde²⁶. Ces critiques, qui nous paraissent provenir pour l'essentiel d'une lecture tronquée de l'ouvrage²⁷, et/ou

23. Voir Ève CHIAPELLO, *Artistes versus managers. Le management face à la critique artiste*, Métailié, Paris, 1998.

24. Parus en 2008-2009, trois ouvrages ont fait quasi simultanément un retour très critique, dix ans après sa parution, sur *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*. Voir Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, Jérôme VIDAL, *La Fabrique de l'impuissance 1 : les intellectuels, la gauche et le libéralisme sécuritaire*, Amsterdam, Paris, 2008, et Maurizio LAZZARATO, *Expérimentations politiques*, Amsterdam, Paris, 2009.

25. Boltanski estime ainsi que l'expression « critique artiste » a pu susciter des « confusions ». Luc BOLTANSKI, interrogé par Éric AESCHIMANN, « Le "Nouvel esprit" critiqué », *Libération*, Paris, 4 décembre 2008.

26. Ces trois arguments ont été détaillés et critiqués par David Amalric. David AMALRIC, « Critique artiste et critique sociale : dans le sillage récent de mai 1968 », intervention dans le cadre du séminaire « Mouvements étudiants et luttes sociales » du Groupe de recherches matérialistes, E.N.S., Paris, 17 avril 2010. Article consulté en ligne sur le site de la revue *Europhilosophies* le 10 octobre 2010 à l'adresse : <www.europhilosophie.eu/recherche/spip.php?article399>.

27. Nous renvoyons pour plus de détails au texte de David Amalric.

d'une imputation au livre lui-même d'un discours qu'il aurait plutôt fallu débusquer dans certaines interprétations qui ont pu en être faites, ne nous paraissent pas de nature à remettre en cause la pertinence intrinsèque de la distinction entre critique sociale et critique artiste, non plus que sa capacité, quand on l'ajuste au monde théâtral, à donner des outils pour penser l'existence d'une pluralité de façons de considérer la fonction critique du théâtre.

En effet, critique sociale et critique artiste ont pour racine commune la critique de la classe bourgeoise, mais leurs arguments diffèrent. La critique sociale « prend appui sur la misère du prolétariat en formation, sur l'indignité des conditions de vie ouvrières²⁸ », et le socialisme puis le marxisme critiquent ainsi le manque de cœur de la bourgeoisie et « son incapacité à faire avancer l'histoire au-delà de ses intérêts de classe²⁹ », érigeant la classe prolétarienne au rang, non seulement de héros révolutionnaire, mais aussi de porteur du salut universel de la civilisation. Parmi les quatre sources d'indignation existantes, la critique sociale retient donc surtout l'égoïsme des intérêts particuliers et la misère des classes populaires dans une société capitaliste aux richesses sans précédent. La critique artiste, en revanche, convoque le désenchantement et l'inauthenticité d'une part, et d'autre part l'oppression de l'individu, qui caractérisent le monde bourgeois associé à la montée du capitalisme. La critique artiste est ainsi nommée parce qu'elle constitue, d'un même mouvement, une figure sociale de l'artiste et une critique du capitalisme, et qu'elle mobilise des sources d'indignation portées par excellence par les artistes — ce qui ne signifie nullement que tous les artistes s'inscrivent dans la critique artiste ni que celle-ci est mobilisée uniquement par les artistes³⁰. Il s'agit d'une critique anti-matérialiste et anti-utilitariste³¹ qui magnifie l'être contre l'avoir. Dès lors, le prolétariat n'y fonctionne pas comme classe ontologiquement révolutionnaire, en ce qu'il peut très bien être « voué lui aussi à l'avidité matérialiste³² », et peut ressembler à la bourgeoisie dont il partage les rêves médiocres, à ceci près qu'il peine à accomplir lesdits rêves. La critique artiste ne fait d'ailleurs pas passer son ambition révolutionnaire par l'idée d'une prise de conscience ni d'une action collective. Cette critique « individualiste, mais non-démocratique, aristocratique³³ » revendique au contraire la liberté de l'individu contre toute forme d'assujettissement, et met en valeur la figure de

28. L. BOLTANSKI et È. CHIAPELLO, *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*, op. cit., p. 14.

29. *Ibid.*

30. Dans leur ouvrage, Boltanski et Chiapello montrent ainsi que les cadres constituent, des années soixante-dix à la fin des années quatre-vingt-dix, un relais essentiel de cette forme de critique.

31. L. BOLTANSKI et È. CHIAPELLO, op. cit., p. 14.

32. *Idem*, p. 15.

33. *Ibid.*

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'art³⁴, celle du génie contre la masse, de l'individu créateur isolé, exilé tel l'Albatros baudelairien. Cet « anticapitalisme romantique³⁵ » se nourrit enfin d'une critique de la rationalisation acharnée du monde, et cette critique « antirationaliste³⁶ » affirme la « valeur suprême³⁷ » de « l'imagination personnelle³⁸ ». Si les grandes révolutions du XX^e siècle, comme le « moment 1968³⁹ », ont pu être interprétées comme la conséquence de l'alliance conjoncturelle de ces deux critiques⁴⁰, la crise de la critique depuis les années quatre-vingt peut s'analyser à la lumière du conflit qui oppose présentement ces deux critiques, la critique artiste faisant les frais de la faculté de récupération idéologique du capitalisme ou plus exactement de « l'esprit du capitalisme », tandis que la critique sociale peine à se réarmer théoriquement, en partie déstabilisée par la fin du système politique censé incarner l'idéologie marxiste. Précisons ici que nous employons le terme d'idéologie non dans l'acception péjorative constatée dans les citations liminaires de cette introduction, non dans « 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 pratiques⁴¹ » mais, à la suite de Boltanski et Chiapello, dans le sens « d'un ensemble de croyances partagées, inscrites dans les institutions, engagées dans des actions et par-là ancrées dans le réel⁴² ». La crise idéologique de la critique sociale se manifeste notamment par la disqualification et l'indisponibilité de certains concepts qui constituaient jusque-là des leviers centraux du discours critique, comme ceux de « classes sociales » et plus encore de « lutte des classes », d'« exploitation », de « domination » ou d'« aliénation ». Cette crise est patente dans le discours d'une partie des acteurs du monde théâtral, qu'elle affecte d'autant plus qu'elle vient potentialiser les effets d'une autre crise, qui attaque cette fois les fondements spécifiques du théâtre public.

En effet, la crise politique et théorique du théâtre critique de gauche est aussi une crise institutionnelle, qui s'explique par deux facteurs endogènes et un

34. Voir Françoise COBLENCÉ, *Le Dandysme, obligation d'incertitude*, PUF, Paris, 1988.

35. Jean-Marc LACHAUD, *Marxisme et philosophie de l'art*, Anthropos, Paris, 1985, p. 14.

36. *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, *op. cit.*, p. 15.

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*

39. Michèle ZANCARINI, *Le Moment 68. Une histoire contestée*, Seuil, Paris, 2008.

40. Voir Kristin ROSS, *Mai 1968 et ses vies ultérieures*, Complexe, Bruxelles, 2005.

41. *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, *op. cit.*, p. 35.

42. *Ibid.*

facteur exogène. Le théâtre public est en crise, dans ses fondements mêmes, en tant que la légitimité de son financement par les pouvoirs publics (et donc par la collectivité) repose sur la mission fondatrice du ministère de la Culture depuis sa création : permettre l'accès du plus grand nombre au patrimoine artistique de l'humanité, autrement dit, permettre la démocratisation culturelle. Or, depuis les années quatre-vingt les données statistiques sur la fréquentation des théâtres ont fortement fragilisé ce registre d'auto-légitimation et fait vaciller dans leurs croyances les plus profondes les acteurs du monde théâtral. En outre, l'idée que le théâtre et la culture en général soient dotés d'une fonction civilisatrice et civique est questionnée très fortement dans les années quatre-vingt, moment d'une réaffirmation radicale de l'impossibilité/invalidité de l'art après les camps, qui vient renforcer la sappe des fondamentaux du théâtre public, et que l'on trouve dans le discours de l'État comme dans celui des artistes et de l'ensemble des acteurs du monde théâtral. Cette crise interne déstabilise la conception de la culture qui avait fondé son financement public : une culture que l'on peut qualifier, en termes bourdieusiens, de culture « légitimiste », « cultivée », reposant sur la notion de « grandes œuvres de l'esprit », de chefs-d'œuvre considérés comme « universels », c'est-à-dire susceptibles de plaire à tous les hommes, toutes appartenances sociales et culturelles confondues. Cette conception de la culture n'est pas reniée, mais perd son hégémonie depuis les années quatre-vingt. De plus, au-delà de ces facteurs internes, la crise du théâtre public s'inscrit plus largement dans une crise de la notion de service public et du pacte républicain sur lesquels il repose. L'enjeu du présent livre consiste ainsi à saisir le « théâtre politique » par le prisme de cette crise théorique, politique et institutionnelle envisagée dans ses modes de manifestation, de gestion et dans ses répercussions en termes esthétiques comme en termes de justification du théâtre par les acteurs du monde théâtral. De ce point de vue, il s'inscrit dans les débats spécifiques à la période ouverte dans les années quatre-vingt, et plus particulièrement en 1989.

LES « ANNÉES 1989 » : AUBE D'UNE NOUVELLE ÈRE ? RECONFIGURATION DES CHAMPS DE FORCE IDÉOLOGIQUES

L'année 1989 peut être envisagée comme catalyseur et marqueur du moment que nous voulons analyser, en ce qu'elle coïncide avec deux événements dotés d'une forte charge symbolique à l'échelle internationale — la chute du mur de Berlin — et nationale — les cérémonies du bicentenaire de la Révolution française. Mais 1989 peut valoir aussi comme symbole d'un moment plus large, celui de la fin des années quatre-vingt, qui correspond au début du second septennat Mitterrand, marqué sur le plan politique par une certaine désillusion du peuple de gauche et, sur le plan de la culture, par un premier bilan de la politique mise en place par Jack Lang. On pourrait, en ce sens, parler des « années 1989 » sur le mode des « années 1968⁴³ » : 1989 correspond à la fois au temps court de l'événement, des événements en l'occurrence, et des cristallisations qu'ils suscitent, et au temps long, ouvert à ce qui les a précédés et dans une certaine mesure préparés, mais aussi à la séquence historique qui (s'en)suit et dont les champs de force idéologiques peuvent être saisis par le prisme des différentes interprétations de ces événements. On peut en effet considérer que les années 1989 ouvrent une ou plutôt des ères nouvelles, la chute du mur de Berlin et les cérémonies du bicentenaire ayant fait l'objet d'interprétations divergentes, qui ont reconfiguré les débats théoriques et politiques, comme les pratiques et les discours sur le monde et sur l'art du monde théâtral français.

43. Geneviève DREYFUS-ARMAND, Robert FRANCK, Marie-Françoise LÉVY et Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), *Les Années 1968. Le temps de la contestation*, Complexe, Bruxelles, 2000.

L'effondrement du bloc soviétique a pu être compris comme la preuve de la « fin de l'histoire⁴⁴ » et de la politique entendue comme idéal révolutionnaire impliquant une transformation politique, économique et sociale radicale, et comme l'avènement du règne de la démocratie libérale tant d'un point de vue économique que politique. Mais une interprétation diamétralement opposée de la chute du Mur s'est développée, d'autres événements (le génocide au Rwanda, la guerre en ex-Yougoslavie au milieu des années quatre-vingt-dix, et les attaques terroristes contre les États-Unis en 2001) venant fournir de l'eau au moulin apocalyptique du « choc des civilisations⁴⁵ ». L'effondrement du communisme a pu enfin être interprété sinon comme la preuve, du moins comme l'occasion du réarmement d'une théorie critique jusqu'alors affaiblie par le décalage entre l'idée marxiste et la réalité de la situation économique, sociale et politique dans le bloc de l'Est. Une telle interprétation s'est trouvée confortée à chaque mouvement social, quelle que soit son échelle d'application, du mouvement français de décembre 1995 à la série de mouvements protestataires de 2010-2012 à l'échelle mondiale — mouvement des Indignés/Occupy, et printemps arabe — en passant par le mouvement des intermittents de 2003 et la mobilisation contre le traité sur la Constitution européenne de 2005.

Événement de moindre importance à l'échelle européenne et mondiale, mais capital pour saisir le climat intellectuel de la France depuis la fin des années quatre-vingt, le bicentenaire de la Révolution a été l'occasion d'intenses débats dans le champ scientifique et médiatique⁴⁶, et a lui aussi fait l'objet de plusieurs interprétations. L'une d'entre elles voit dans la Révolution française un exemple de l'ambivalence de tout processus révolutionnaire, toujours prêt à rimer avec totalitaire. La Révolution française y est commémorée au passé en tant qu'elle est achevée, purgée de toute conflictualité et de toute actualité politique, et devient l'occasion de la célébration du règne, désormais sans partage idéologique avec le marxisme, des valeurs républicaines et démocratiques. Cette interprétation du bicentenaire constitue le point de départ du renforcement d'un discours républicain assez œcuménique, prônant le « vivre ensemble », l'intégration sociale et

44. Francis FUKUYAMA, « The End of History », *National Interest*, n° 16, National Affairs, New York, Été 1989, p. 3-18, « La Fin de l'Histoire », *Commentaire*, n° 47, automne 1989, et *La Fin de l'histoire et le Dernier Homme*, Champ Flammarion, Paris, 1992.

45. Samuel HUNTINGTON, « The Clash of Civilizations? », *Foreign Affairs*, vol. 72, number 3, Council of Foreign Relations, New York, été 1993, p. 22-49, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, Simon & Schuster, New York, 1996 et *Le Choc des civilisations*, Odile Jacob, Paris, 2000. Huntington reprend la formule à Bernard LEWIS, *The Middle East and the West*, Indiana University Press, Bloomington, 1964, p. 135.

46. Voir Steven KAPLAN, *Farewell Revolution : Disputed legacies, France, 1789-1989*, Cornell University Press, Cornell, 1995, Steven KAPLAN, *Adieu 89*, Alain Charpentier et Rémy Lambrechts (trad.), Fayard, Paris, 1993, Patrick GARCIA, *Le Bicentenaire de la Révolution Française, Pratiques sociales d'une commémoration*, préface de Michel Vovelle, C.N.R.S., 2000.

culturelle et les « droits de l'homme⁴⁷ ». Ce discours transcende le clivage gauche/droite, et se retrouve dans la campagne présidentielle de 1995, construite par le futur président Chirac sur le thème de la « fracture sociale », ou plus tard, sur un mode plus défensif et solennel, dans le « front républicain » mobilisé contre l'accession du Front national au second tour de l'élection présidentielle en 2002. Il existe toutefois une tout autre interprétation de la Révolution, manifeste à l'époque (et depuis) tant dans le champ scientifique que dans l'espace social, qu'ont illustré les contre-cérémonies du bicentenaire. Celle-là vise à restituer à la Révolution française son identité de combat politique de classe et à l'actualiser, et elle conduit à voir rétrospectivement dans cette mobilisation les prémises de la contestation altermondialiste contre la démocratie de marché⁴⁸ qui se développe à la fin des années quatre-vingt-dix.

Nous avons donc à penser une pluralité d'interprétations de la situation politique nationale, européenne et internationale depuis la fin des années quatre-vingt, qui coexistent sur des modes plus ou moins pacifiques, et informent la pluralité des conceptions (en discours et en actes) de la fonction politique du théâtre que défendent les acteurs du monde théâtral français. Pour autant, notre approche, qui envisage la période dans sa globalité, ne voudrait pas masquer l'existence d'évolutions au cours de la période. 1989 ouvre une décennie marquée par une désaffection du monde théâtral à l'égard de l'idée révolutionnaire et, au-delà, de la question sociale et d'une conception clivée de la politique et de la société. À ces tardives « années d'hiver⁴⁹ » cette phase de recentrement/repli autotélique du théâtre sur lui-même et sur des questions de formes, de pures formes, succède, à partir du milieu des années quatre-vingt-dix, le renouveau d'une conception clivée des rapports sociaux et de l'idée que le théâtre doit porter un regard critique sur le monde et la société comme ils (ne) vont (pas)⁵⁰. Ont contribué à ce retour, sous ses différentes formes, le durcissement général de la situation économique, doublé d'un sentiment de dégradation des conditions de

47. Voir Marcel GAUCHET, « Les droits de l'homme ne sont pas une politique », « Quand les droits de l'homme deviennent une politique », dans *La Démocratie contre elle-même*, Gallimard, Paris, 2002, p. 1-26 et p. 326-385.

48. Voir Éric AGRIKOLIANSKY, « Du tiers-mondisme à l'altermondialisme, genèse(s) d'une nouvelle cause », dans Éric AGRIKOLIANSKY, Olivier FILLIEULE, Nonna MAYER (dir.), *L'Altermondialisme en France, la longue histoire d'une nouvelle cause*, Flammarion, Paris, 2005, p. 43-73.

49. Félix GUATTARI, *Les Années d'hiver (1980-1985)*, Galilée, Paris, 1989.

50. La prudence est néanmoins de mise dans le tracé de ce schéma évolutif, d'une part du fait du faible recul temporel — 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, du fait d'une hétérogénéité de nos sources : ayant commencé notre travail au début des années deux mille, les sources disponibles sur les spectacles et les projets créés depuis cette date diffèrent tant d'un point de vue quantitatif que qualitatif de ceux de la fin des années quatre-vingt. Cette évolution est donc à considérer comme une ligne relativement abstraite, destinée à servir de guide pour se repérer dans un paysage fort complexe.

vie et de précarité éprouvé sur le plan individuel par certains artistes. En ce sens, le théâtre doit être analysé non seulement en tant que regard critique sur la société visant à la transformer, mais aussi en tant qu'il émane de, et se trouve donc pour partie conditionné par une société donnée, d'où le caractère crucial d'une approche historicisée.

De même, la récurrence des références à des périodes antérieures, jugées fondatrices ou à jamais révolues, et l'affleurement dans les discours des acteurs du monde théâtral d'une sédimentation de définitions du théâtre politique issues de strates temporelles diverses, imposent une mise en perspective historique. On peut mettre au jour, dans une première approche schématique, deux polarités dans les acceptions prises par l'expression « théâtre politique », sources de deux lignées qui ont coexisté de façon plus ou moins pacifique tout au long du XX^e siècle. Ces deux lignées — dont on réduit souvent le conflit au clivage entre un théâtre qui unit et un théâtre qui divise — s'inscrivent dans le cadre des clivages idéologiques majeurs du XX^e siècle puisque l'une réserve le qualificatif « politique » au théâtre de combat pour la révolution et contre l'idéologie et le système politico-économique capitalistes, tandis que l'autre, qui s'est historiquement inscrite tant d'un point de vue idéologique qu'institutionnel dans le cadre de l'État-nation républicain considère le théâtre, tout le théâtre, et surtout le théâtre, comme ontologiquement politique.

DEUX LIGNÉES DE « THÉÂTRE POLITIQUE » AU XX^e SIÈCLE :
THÉÂTRE ONTOLOGIQUEMENT POLITIQUE *vs* THÉÂTRE POLITIQUE
SOUS CONDITION DE COMBAT REVOLUTIONNAIRE

La première grande lignée du « théâtre politique » se fonde sur une conception unanime et (ré-)unificatrice du politique et du théâtre qui prend sa source à la fin du XIX^e siècle dans le « théâtre populaire » pour l'ensemble du peuple français, tel qu'il se trouve théorisé par un Firmin Gémier notamment⁵¹. Cette lignée d'un théâtre politique/populaire œcuménique, national et républicain défendue par les artistes a prospéré dans le contexte patriotique de la première moitié du XX^e siècle. Elle a ensuite servi de socle à l'institutionnalisation du modèle du théâtre public français dans la deuxième moitié du XX^e siècle sous la forme des Centres dramatiques nationaux créés au sortir de la Deuxième Guerre mondiale sous l'impulsion de Jeanne Laurent⁵², puis du Théâtre national populaire confié à Vilar à la fin des années quarante, avant que le principe d'une « mission de service public » du théâtre ne soit plus directement encadré par l'État républicain nourricier et éducateur dans le cadre du ministère des Affaires culturelles créé en 1959 pour et par André Malraux. Le paradoxe d'un théâtre légitimé par sa vocation politique mais reposant sur une stricte autonomie de la sphère artistique est

51. « Le fossé entre l'art et le peuple doit être comblé! Il n'y a pas d'art de classe. L'art est unique. », Firmin GÉMIER, *L'Ère nouvelle du théâtre*, 1920, cité par Chantal MEYER-PLANTUREUX, dans *Théâtre populaire, enjeux politiques, de Jaurès à Malraux*, préface de Pascal ORY, Complexes, Bruxelles, 2006, p. 143-144.

52. Sous-directrice des spectacles et de la musique à la direction générale des Arts et Lettres du ministère de l'Éducation nationale, elle a joué un rôle fondamental dans la décentralisation théâtrale.

alors acté : le théâtre est politique et doit être financé par l'argent public et l'ensemble du peuple français en ce qu'il parle des affaires de la Cité, mais aussi — surtout — en ce qu'il se fixe pour mission de transmettre au plus grand nombre le patrimoine artistique mondial et français, intrinsèquement civilisateur. Le théâtre est, dans cette lignée, pensé comme étant par essence politique du fait de la sur-référence au « modèle grec » du théâtre athénien du V^e siècle avant J.-C. Plus que la forme de la tragédie telle qu'elle fut théorisée par Aristote dans *La Poétique*, c'est le parallèle entre le théâtre et l'*agora* et la supposée fonction d'« assise mentale du politique⁵³ » que revêtait alors le théâtre dans la démocratie naissante, qui sont convoqués en tant que matrice de « l'assemblée théâtrale⁵⁴ ». Celle-ci, créée dans et par l'espace-temps de la représentation théâtrale, est jugée « toujours déjà » politique en ce qu'elle convoque l'individu-spectateur en tant que citoyen dans un cadre collectif et rejoue la fondation du « vivre-ensemble ».

Cette conception d'un art ontologiquement politique a fortement évolué en Europe entre les années 1910 et les années 1930, dans le contexte de la Première Guerre mondiale, de la révolution russe et de la lutte contre le capitalisme, puis contre la montée des fascismes, jusqu'à se dédoubler. En effet, elle s'est alors également trouvée convoquée dans un tout autre cadre idéologique que celui de l'État-nation républicain, par les théoriciens critiques, notamment ceux que l'on peut rapprocher à des degrés divers de l'École de Francfort, dont les analyses sur l'articulation entre théorie critique, mouvement ouvrier et philosophie de l'art⁵⁵ — autrement dit entre avant-garde politique et avant-garde artistique — ont fortement influencé la scène intellectuelle et artistique internationale et française. Le fait, qui peut aujourd'hui paraître surprenant, que des théoriciens de l'art marxistes aient prôné le principe d'une vocation politique ontologique de l'art mais aussi, dans une certaine mesure, le principe corollaire d'un art rassembleur, s'explique par le contexte de montée des fascismes et par la volonté propre aux marxistes des années trente de rompre avec la tactique « classe contre classe » pour constituer un « Front populaire⁵⁶ » de l'art qui inclurait l'avant-garde. Les premières prises de conscience des problèmes posés aux artistes soviétiques par

53. Christian MEIER, *De la tragédie grecque comme art politique*, traduit de l'allemand par Marielle Carlier, Les Belles Lettres, Paris, 1999.

54. Voir Gildas MILIN (rédaction) et Florence THOMAS (coordination), *L'Assemblée théâtrale*, Éditions de L'Amandier, Nanterre, 2001 et *Mises en scène du Monde*, actes du Colloque international de Rennes, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2005.

55. Les citations qui suivent sont reprises de Jean-Marc LACHAUD, « De la fonction critique de l'art aujourd'hui », dans Emmanuel RENAULT et Yves SINTOMER, *Où en est la théorie critique?*, La Découverte, Paris, 2003, p. 269-273.

56. Expression utilisée non seulement en France mais aussi en U.R.S.S. comme en atteste le VII^e Congrès mondial de l'Internationale à Moscou en 1935. Pour une plongée plus fine dans la complexité de ces débats et des positions des différents philosophes de l'art marxistes, nous renvoyons à Jean-Marc LACHAUD, *Marxisme et philosophie de l'art*, op. cit.

l'inféodation de l'art à la propagande d'État sont également loin d'être étrangères à cette inflexion. Sans abandonner la question du peuple, l'argumentation en faveur d'une vocation politique de l'art s'est alors concentrée sur l'autotélélicité et l'autonomie de l'art. C'est parce qu'elle est à elle-même sa propre fin et se fixe sa propre règle que l'œuvre d'art est, selon le mot d'Adorno, « négation déterminée de la société déterminée⁵⁷ ». L'art est alors jugé politique en ce qu'il est réfractaire, l'adjectif qualifiant aussi bien le rapport au monde d'un art résistant à toute forme d'autorité, que le type de représentation du monde manifeste dans des œuvres qui se refusent à la *mimesis* et construisent une optique de la déviation, du décalage. Si l'œuvre contient des « éléments de la réalité empirique⁵⁸ », « elle les transpose, les décompose et les reconstruit selon sa propre loi⁵⁹ ». L'art introduit, ce faisant, « le chaos dans l'ordre⁶⁰ » et propose un ordre nouveau; aussi sa force de critique et de résistance face au monde réel est-elle également une force d'anticipation d'un monde nouveau, ce qui fait de lui une « utopie concrète⁶¹ » pour reprendre la formule de Bloch, dont « l'esthétique du pré-apparaître⁶² » ne désigne pas autre chose que la faculté politique, en tant que préfiguratrice, de l'art. Tout autonome et autotélique qu'il soit, l'art est donc révolutionnaire en ce qu'il contribue à la pensabilité d'un autre ordre du monde, des hommes et des choses. L'imagination fait ainsi figure de vertu cardinale de cette esthétique : c'est parce qu'elle oblige le spectateur à se laisser surprendre par des images inédites, insolites, et non immédiatement compréhensibles, que l'œuvre d'art, « ni loquace ni transparente⁶³ », bouleverse le rapport au monde et aux autres de l'individu et ouvre le champ des possibles politiques.

Cette conception a connu une évolution radicale après Auschwitz mais aussi et peut-être surtout à partir du moment où la révolution réelle — la révolution russe — mais également, comme si l'un impliquait nécessairement l'autre, le marxisme et toutes les théories critiques convoquant le principe d'utopie, ont cessé d'opérer comme horizon pour devenir un repoussoir. Le rejet de toute forme d'inféodation de l'art au pouvoir politique a ensuite progressivement abouti, pour nombre d'artistes et de penseurs de l'art, à découpler la fonction critique et la fonction utopique de l'art. En a résulté une transformation en profondeur de la fonction attribuée à l'imaginaire, marquant le passage d'une théorie

57. Theodor ADORNO, *Théorie esthétique*, Klincksieck, Paris, 1974, p. 299.

58. *Idem*, p. 342.

59. *Ibid.*

60. Theodor ADORNO, *Minima Moralia*, Payot, Paris, 1980, p. 207.

61. Ernst BLOCH, *L'Esprit de l'utopie*, Gallimard, Paris, 1977 [version de 1923 revue et modifiée], p. 11.

62. Ernst BLOCH, *Le Principe Espérance* [1959], volume 2, Gallimard, Paris, 1976, p. 261.

63. Jean-Marc LACHAUD, *loc. cit.*, p. 272.

critique — y compris critique à l'égard des moyens à mettre au service de la fin révolutionnaire — à une théorie postmoderne du monde et de l'art. Comment penser un imaginaire « radical⁶⁴ » qui ne soit plus accroché à une théorie et à un projet critique du monde? Quand critique et utopie ne se fondent plus réciproquement mais s'excluent l'une l'autre, quand le passage de la critique du monde réel à l'avènement du monde imaginé par l'art n'est plus pensé comme réalisable, quand l'utopie n'opère plus comme un lieu qui n'existe pas encore mais comme un lieu qui ne peut exister sous peine de perdre sa force émancipatrice, peut-on encore parler d'un art ontologiquement politique? Pour le dire autrement, « l'activité artistique peut[-elle] maintenir une fonction critique maintenant qu'elle est coupée d'un projet d'émancipation⁶⁵ »? La postmodernité artistique peut ainsi être caractérisée par une crise de la vocation politique de l'art, en ce qu'elle maintient la référence à cette mission, tout en posant son impossibilité. Nous verrons l'importance que revêt aujourd'hui l'avatar postmoderne de cette conception ontologique du théâtre politique.

L'autre grande lignée du théâtre politique, celle du théâtre révolutionnaire de combat, se donne comme figure tutélaire le prolétariat qui émerge à la fin du XIX^e siècle, voire le tiers état révolutionnaire de 1789, et convoque ainsi un autre peuple et par conséquent un autre « théâtre populaire ». Au théâtre du Peuple français, ni bourgeois ni prolétaire, qui rassemble toutes les classes et fédère la communauté civique et nationale, répond le théâtre populaire de classe, réalisé pour, par et/ou au nom d'un peuple-classe conscient de soi et conscient d'être exploité par la classe bourgeoise capitaliste. Un tel théâtre vise à entériner et à renforcer les clivages existants dans la société, afin d'inciter les classes dominées, exploitées, opprimées, aliénées, réifiées, à la lutte révolutionnaire. Cette lignée active ainsi une définition conditionnelle du théâtre politique qu'atteste *Le Théâtre politique*⁶⁶ de Piscator. Publié en 1929 dans le contexte de l'effervescence révolutionnaire marxiste, douze ans après la création de l'U.R.S.S. et huit ans après l'Octobre théâtral⁶⁷, ce texte constitue l'unique ouvrage théorique qui fasse explicitement référence dans son titre à la notion de « théâtre politique »

64. Cornelius CASTORIADIS, *L'Institution imaginaire de la société*, Seuil, Paris, 1975.

65. Thierry de DUVE, « Fonction critique de l'art? Examen d'une question », dans Christian BOUCHINDHOMME et Rainer ROCHLITZ, *L'Art sans compas*, Cerf, Paris, 1992, p. 15.

66. Erwin PISCATOR, *Das Politische Theater*, 1929, trad. française par Arthur Adamov et Claude Sebisch, *Le Théâtre politique*, suivi de « Supplément au Théâtre politique », L'Arche, Paris, 1962.

67. L'Octobre théâtral est lancé en septembre 1920 à Moscou avec comme leader Meyerhold, qui résume ainsi son programme : « entre les mains du prolétariat, il est l'arme la plus solide de la propagande et de l'agitation communiste. » MEYERHOLD, cité par Béatrice PICON-VALLIN, *Meyerhold, Les Voies de la création théâtrale*, Éditions du C.N.R.S., Paris, 1990, p. 86.

— encore faut-il préciser que Piscator recourt tout autant aux expressions « théâtre prolétarien⁶⁸ » ou « théâtre de propagande⁶⁹ » pour préciser les contours d'un théâtre politique dont la finalité n'est pas l'art mais l'action politique. Ce texte pourrait être érigé en manifeste d'un théâtre politique révolutionnaire, puis marxiste et parfois communiste, dont la transformation politique de la société, tant d'un point de vue théorique (articulation du théâtre à la théorie critique) que pratique-politique (articulation au mouvement ouvrier et socialiste, puis au mouvement social), constituerait en quelque sorte « l'épreuve⁷⁰ » de réussite.

Pour conditionnelle et hétérotélique qu'elle soit, cette seconde conception du théâtre politique a pu, au cours du XX^e siècle, présenter de fortes porosités avec le théâtre ontologiquement politique parce que critique et utopique. Rappelons que, pour la première génération des théoriciens critiques de l'École de Francfort, la question de l'autonomie est secondaire par rapport à l'articulation de la théorie de l'art au mouvement ouvrier ainsi qu'à un projet critique et émancipateur. Qui plus est, la finalité extra-théâtrale du théâtre politique induit tout sauf une absence d'intérêt pour les enjeux formels. La relation entre art et politique est d'ailleurs pensée sous la forme du chiasme : comment le théâtre peut-il contribuer à la lutte politique ? Comment l'exigence de la lutte politique permet-elle de renouveler le théâtre⁷¹ ? C'est ainsi que Piscator et Brecht ont pensé de nouveaux modèles dramaturgiques et scéniques, tels le « théâtre documentaire⁷² » et la « satire épique⁷³ ». Les auteurs de « théâtre documentaire » des années soixante ont ensuite repris ce flambeau théorico-pratique d'un théâtre politique articulant révolution politique et révolution esthétique. Dans ses *Quatorze notes sur un théâtre documentaire*⁷⁴, Weiss a prôné un théâtre du démontage et de la démonstration, visant à prouver que le vernis démocratique dont se parent les puissances occidentales n'est qu'un leurre dont usent les dominants du système capitaliste pour masquer la réalité de la lutte des classes. Il s'agissait de montrer l'affrontement des deux « camps [qui]

68. Erwin PISCATOR, *op. cit.*, p. 34.

69. *Ibid.*

70. Nous entendons ce terme, dans le sens que lui donne la sociologie pragmatique, comme le moment où une incertitude sur la grandeur d'un objet ou d'une personne « est mise sur le terrain, et où cette incertitude va être résorbée par une confrontation avec des objets, avec un monde ». Luc BOLTANSKI, dans Cécile BLONDEAU, Jean-Christophe SEVIN, « Entretien avec Luc Boltanski. Une sociologie toujours mise à l'épreuve », *ethnographiques.org*, n° 5, avril 2004. Article consulté en ligne le 20 août 2010 à l'adresse : <www.ethnographiques.org/2004/Blondeau,Sevin.html>.

71. « Pendant très longtemps, jusqu'en 1919, l'art et la politique furent pour moi deux voies parallèles. [...] 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. [...] Ce fut la Révolution qui m'apporta cette connaissance. », PISCATOR, *op. cit.*, p. 20.

72. *Idem*, chapitre 8.

73. *Idem*, chapitre 19.

74. Peter WEISS, « Notes sur un théâtre documentaire », dans *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*, Seuil, Paris, 1968, p. 7-15.

se font face⁷⁵ » à l'échelle nationale et internationale. Le modèle weissien du théâtre documentaire rejetait toute prétendue objectivité, concept repoussoir « dont une puissance au pouvoir fait usage afin d'excuser ses actes⁷⁶ ». Il s'assumait au contraire comme théâtre qui « prend parti⁷⁷ » et défend explicitement une idéologie, au motif que l'affirmation de non prise de parti revient, dans les faits, à prendre le parti de l'idéologie dominante⁷⁸, et que c'est faire passer pour une vérité objective, incontestable, ce qui constitue bel et bien une prise de parti. Or, c'est du côté des dominés, des exploités, des opprimés, des aliénés qu'entendait se placer le théâtre documentaire, indissociable d'une conception bipolaire des rapports de force idéologiques et politiques, qui explique une dramaturgie en « noir et blanc⁷⁹ » « sans la moindre aménité pour les assassins [et] exprimant à l'égard des exploités toute la solidarité dont on peut faire preuve⁸⁰ ».

Des années vingt-trente aux années soixante, ce théâtre politique/populaire hétéronome a disposé en France d'un relais précieux avec les mouvements d'éducation populaire⁸¹ hérités du mouvement des Universités populaires et les organisations du mouvement ouvrier. L'éducation populaire défendait le principe d'un théâtre dont « la finalité n'est pas l'art mais la pratique de la démocratie et la formation des sujets politiques, par le moyen du théâtre⁸² ». À ce relais organisationnel et idéologique s'est ajouté, particulièrement des années cinquante aux années soixante-dix, un relais médiatique important : les revues théâtrales, qui constituent une bonne entrée pour saisir les raisons idéologiques justifiant le choix de telle ou telle expression pour orienter la définition de la fonction politique du théâtre. La critique⁸³ qui faisait autorité en la matière a pris fait et cause pour cette conception hétéronome de la fonction politique du théâtre et pour l'acceptation

75. Thèse 9, *idem*, p. 11.

76. Thèse 10, *idem*, p. 12.

77. *Ibid.*

78. Voir Pierre BOURDIEU et Luc BOLTANSKI, *La Production de l'idéologie dominante*, *op. cit.* L'idéologie dominante désigne la « cohérence » de « vision du monde social » ou la « philosophie sociale de la fraction dominante de la classe dominante », Luc BOLTANSKI, *Rendre la réalité inacceptable. À propos de « La production de l'idéologie dominante »*, Demopolis, Paris, 2008, p. 52.

79. Peter WEISS, *Thèse 10*, *op. cit.*, p. 12.

80. *Ibid.*

81. Voir Jean-Marie MIGNON, *Une histoire de l'éducation populaire*, La Découverte, Paris, 2007.

82. Franck LEPAGE, coordonnateur de l'offre publique de réflexion sur l'avenir de l'éducation populaire et le travail de la culture dans la transformation sociale, « L'Autre moitié de la culture », *Éducation populaire : l'avenir d'une utopie*, *Cassandra*, n° 63, automne 2005, p. 6.

83. Pour une analyse du rôle des revues dans le débat sur la fonction politique du théâtre dans la deuxième moitié du XX^e siècle, voir Marco CONSOLINI, *Théâtre populaire. 1953-1964, Histoire d'une revue engagée*, traduit de l'italien par Karin Wackers-Espinosa, éditions de l'IMEC, 1998, Julie de FARAMOND, *Pour un théâtre de tous les possibles. La revue « Travail théâtral » (1970-1979)*, L'Entretiens, Montpellier, 2010, Léa VALETTE, thèse de doctorat en cours sous la direction d'Emmanuel Wallon, université Paris X — Nanterre.

classiste de l'expression « théâtre populaire ». L'histoire de la revue *Théâtre Populaire*⁸⁴, de 1953 à 1964, où ont officié d'importantes figures du monde théâtral comme Bernard Dort, Roland Barthes et Jean Duvignaud, peut en effet se lire sous l'angle de la précision croissante du spectre sémantique du mot *peuple* et, à travers lui, du théâtre populaire. À sa naissance, écrivain du Théâtre national populaire de Vilar et défenseur d'une conception civique et unanime du peuple, du théâtre populaire et de la fonction politique du théâtre, la revue a ensuite pris parti pour Brecht contre Vilar, pour le théâtre épique contre le drame et la tragédie, pour le théâtre politique révolutionnaire contre le théâtre populaire national et républicain. C'est la conversion massive de la scène théâtrale institutionnelle à cette esthétique qui a paradoxalement signé au milieu des années soixante la mort de la revue, embarrassée de la gloire-mausolée d'un geste brechtien qu'elle jugeait dénaturé en *doxa* brechtiste. Mais c'est tout autant la difficulté de ses auteurs à prendre la mesure d'un autre théâtre révolutionnaire qui allait devenir la nouvelle avant-garde politique et esthétique en mai 1968. Certes, ce « moment » voit la réaffirmation du rejet d'un théâtre civique et populaire institutionnel encadré par l'État⁸⁵, dont la « mort exemplaire⁸⁶ » est constatée autant qu'exigée. Ce mouvement a donc pu précisément bénéficier à la cause du théâtre épique, comme en témoignèrent les deux numéros de la revue *Partisans* intitulés « Théâtres et politique⁸⁷ ». Publiés en 1967 et 1969, ils ont pris eux aussi fait et cause pour un « théâtre révolutionnaire⁸⁸ » marxiste, surdéterminé par le politique, comme en témoigne l'angle d'analyse lui-même, « les rapports de l'art et de la Révolution [y étant] traités sur les plans sociologique et politique plutôt qu'esthétique⁸⁹ ». Toutefois, le moment 68 a aussi et surtout été celui de l'entrée en force sur la scène théâtrale et critique d'un nouveau « théâtre militant⁹⁰ » au *corpus* idéologique et esthétique reconfiguré, dans un contexte où le gauchisme venait mettre à distance le Parti communiste, la C.G.T. et avec eux le militantisme hiérarchisé. La revue *Travail Théâtral*⁹¹ (1970-1970) est exemplaire de la subtile dialectique qui s'opère alors au sein du théâtre politique de combat entre continuité et nouveauté. Elle se

84. Voir M. CONSOLINI, *Théâtre populaire*, *op. cit.*

85. Georges DUPRÉ, « Le théâtre malade de la culture », « Théâtres et politique », *Partisans*, Paris, p. 17-28, et Émile COPFERMANN, « Quelque chose a changé », dans « Théâtres et politique, bis », *op. cit.*, p. 5.

86. Patrice CHÉREAU, « Une mort exemplaire », *op. cit.*, p. 64-68.

87. Émile COPFERMANN et Georges DUPRÉ (dir.), « Théâtres et politique », *op. cit.*, n° 36, février-mars 1967 et Émile COPFERMANN (dir.), « Théâtres et politique, bis », *op. cit.*, n° 47, avril-mai 1969.

88. É. COPFERMANN, « Un théâtre révolutionnaire », dans « Théâtres et politique », *op. cit.*, p. 5.

89. É. COPFERMANN, « Théâtres et politique, bis », *op. cit.*, p. 3.

90. 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, université Paris X — Nanterre, 2003.

91. Sur cette revue, voir Julie de FARAMOND, *op. cit.*

situé en partie dans la filiation de *Théâtre Populaire* et de *Partisans*, à la fois parce qu'elle conserve la référence à Brecht et au théâtre épique comme modèle possible, et parce que certains anciens de ces revues rejoignent cette nouvelle équipe. Mais elle s'ouvre aussi à d'autres formes et, pour le dire rapidement, refuse dorénavant de choisir entre Brecht et le Living Theatre.

Cette volonté/nécessité d'ouvrir le champ idéologique et esthétique du théâtre révolutionnaire est aussi passée par une ouverture sémantique, repérable tant dans le discours des artistes que dans celui de la critique, qui se donne pour tâche (à chaud ou rétrospectivement) de le décrire. De façon plus générale, l'opposition historique entre ces deux lignées du théâtre politique que sont le théâtre politique révolutionnaire et le théâtre ontologiquement politique, et la complexité interne de chacune de ces deux lignées, permettent de mesurer la labilité sémantique de l'expression « théâtre politique ». Loin d'être une notion stable, cette dernière nécessite toujours l'ajout de qualificatifs qui viennent nuancer ou préciser son sens et constituent une véritable galaxie terminologique, dont les constellations — et les trous noirs — permettent de dessiner les contours des différentes façons dont la fonction politique du théâtre a pu et peut encore être pensée. Ces qualificatifs ne renvoient pas tous au même niveau de réalité. Théâtre populaire, théâtre public, théâtre d'agit-prop, théâtre militant, théâtre engagé, théâtre alternatif, théâtre d'intervention, théâtre documentaire, théâtre épique, théâtre citoyen, théâtre révolutionnaire : certains renvoient directement à la fonction politique du théâtre (« théâtre d'agit-prop », « théâtre militant », « théâtre engagé », « théâtre révolutionnaire »), d'autres à son lieu de représentation et/ou à sa relation à l'espace social (« théâtre d'intervention »); certains se focalisent sur le type de public ciblé (« théâtre populaire »), d'autres renvoient au cadre (non) institutionnel dans lequel le théâtre prend place et sens (« théâtre public », « théâtre alternatif »); d'autres encore ciblent prioritairement les formes esthétiques (« théâtre épique », « théâtre documentaire »). Cette hétérogénéité sémantique se double d'une hétérogénéité d'origine. Certaines de ces expressions ont été forgées par les artistes, d'autres proviennent du champ de l'action politique (l'agit-prop ou agitation-propagande, dont le « théâtre d'agit-prop » ne constitue qu'une des facettes, a été conceptualisée comme outil d'action révolutionnaire par Lénine en 1902 dans son célèbre *Que faire?*⁹²). D'autres ont été élaborées par le discours universitaire, qui doit être envisagé non seulement au prisme de sa pertinence descriptive mais aussi de sa charge idéologique, qu'elle soit ou non explicite.

92. Vladimir LÉNINE, « III. Le trade-unionisme et la social-démocratie. a/ L'agitation politique et son rétrécissement par les économistes », dans *Que faire? Œuvres complètes*, tome V, 1902.

LE DISCOURS SCIENTIFIQUE SUR LE THÉÂTRE POLITIQUE ET LA QUESTION DE LA NEUTRALITÉ AXIOLOGIQUE

Tout comme le théâtre politique mérite d'être analysé à la fois en tant qu'il vise à agir sur la société et en tant qu'il est agi par elle, la critique universitaire et ceux qui la font sont tout autant agents et prescripteurs d'idéologie que descripteurs/critiques desdites idéologies. Il importe, de ce point de vue, d'envisager la recherche non seulement comme discours scientifique sur le monde théâtral, mais aussi comme composante du discours produit par le monde théâtral, et comme émanation du monde social, où l'idéologie n'est pas seulement celle de l'autre mais celle de tout sujet écrivant. Tel est certes le cas de tout discours scientifique. La particularité du discours scientifique produit par les études théâtrales est toutefois d'être le fait d'une discipline jeune⁹³ qui ne dispose pas, comme d'autres sciences humaines et sociales (la philosophie, l'histoire, la littérature, la sociologie, la science politique entre autres) de règles méthodologiques et d'un méta-discours propres. Les études théâtrales sont caractérisées par l'unicité de l'objet d'étude — le théâtre et les arts de la scène en général — et par la multiplicité des approches de cet objet, qui empruntent aux autres disciplines constituées sur le mode du bricolage et du braconnage, comme dirait De Certeau. Cette particularité confère aux études théâtrales une grande adaptabilité aux besoins de tel ou tel objet d'analyse, mais peut la

93. On peut dater la naissance des études théâtrales des années soixante. Voir Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « Les Études théâtrales, objet ou discipline? », communication à l'École normale supérieure, Paris, 10 juin 2006. Article consulté en ligne le 17 mai 2012 à l'adresse : <<http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&tidconf=1357>>.

fragiliser dans sa validité scientifique, et notamment dans la production d'un métadiscours sur sa façon d'aborder les objets : la question de la « neutralité axiologique⁹⁴ » reste notamment en suspens, et demeure souvent un impensé du discours.

Sur ce point, le discours scientifique sur le théâtre politique tel qu'il s'est développé depuis les années quatre-vingt a pour particularité de trancher avec l'actuelle pudeur qui règne aujourd'hui quant à l'énoncé des présupposés politiques des discours tenus sur le théâtre, et de doubler le geste d'écriture scientifique sur le théâtre politique d'un *coming out* idéologique. C'est tout particulièrement le cas pour les travaux qui portent sur ce que nous avons appelé la lignée du théâtre politique de combat, dans la mesure où inscrire ces pratiques dans la grande histoire du théâtre du XX^e siècle, qui est essentiellement l'histoire du théâtre d'art, ne va pas de soi, tant elles sont en décalage avec ce modèle mais aussi avec la façon d'écrire cette histoire, centrée sur les grands noms, sur les artistes professionnels qui ont fait date, et sur la production d'un jugement esthétique. Comme le dit avec une ironie mordante Olivier Neveux en avant-propos à sa thèse⁹⁵, écrire sur le « théâtre militant » impose de prendre acte de son statut de « spectre qui hante⁹⁶ » l'histoire d'un théâtre « retiré en de mystérieuses cités d'art⁹⁷ » et soucieux de « se préserve[r] de ce qui nuirait à sa précieuse autonomie⁹⁸ ». Face à la geste du théâtre d'art, il s'agit de faire droit aussi à la geste d'un théâtre de combat et, parce que celle-ci n'a pas l'évidence de celle-là, le chercheur doit interroger les présupposés de l'une et de l'autre, ce qui le conduit souvent à expliciter l'endroit « d'où il parle ». Inscrire le théâtre politique de combat dans une histoire du théâtre dominée par le théâtre d'art est donc en soi un geste de combat scientifique, qui interroge les critères d'analyse et de jugement du discours scientifique sur le théâtre. De fait, interroger la fonction politique du théâtre conduit à minorer le caractère ordinairement surdéterminant de la singularité comme critère d'évaluation de la valeur d'une œuvre d'art⁹⁹. Mais décentrer ainsi l'analyse de la question (du jugement) esthétique permet de rendre justice à une singularité du théâtre en la matière, et plus

94. Voir Max WEBER, « L'Objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociales » et « Essai sur le sens de la "neutralité axiologique" dans les sciences sociologiques et économiques », dans *Essais sur la théorie de la science*, J. Freund (trad.), Presses Pocket, Paris, 1992, p. 117-201 et p. 365-433.

95. Olivier NEVEUX, *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.

96. *Idem*, p. 4.

97. *Ibid.*

98. *Ibid.*

99. Voir Pierre-Michel MENGER, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, E.H.E.S.S./Gallimard, Paris, 2009, p. 237-247.

encore du monde théâtral français. La justification progressive du financement public du théâtre au XX^e siècle a, de fait, été motivée dans le discours des différents acteurs non pas uniquement par le fait que les œuvres sont belles mais par le fait qu'elles sont dotées d'une fonction politique.

Les travaux de l'équipe du G.R. 27 du C.N.R.S.¹⁰⁰ sur le « théâtre d'agit-prop¹⁰¹ » puis sur le « théâtre d'intervention¹⁰² » publiés au tournant des années quatre-vingt ont joué un rôle pionnier dans l'inscription du théâtre politique dans l'histoire théâtrale, et l'ont fait en insistant sur le projet militant d'une démarche que l'on peut qualifier de militantisme scientifique. Explicitement référés à « la secousse de mai 1968¹⁰³ », ces travaux ont mis au jour la prise de parti implicite qui régissait la façon habituelle d'écrire l'histoire du théâtre en prenant fait et cause pour un « théâtre politique, trop souvent minoré par [...] l'idéologie esthétique. La recherche n'[étant] pas vouée [...] à planer librement dans les airs¹⁰⁴ », les initiateurs du projet ont donc ainsi pris parti pour ce qu'on pourrait symétriquement appeler l'idéologie politique, et c'est dans ce cadre qu'ils ont voulu « ramener au jour un mouvement historique passablement occulté¹⁰⁵ », rappeler l'existence passée (pour le théâtre d'agit-prop) ou présente (pour le théâtre d'intervention) de pratiques oubliées, minorées ou méjugées, considérées par l'idéologie esthétique dominante comme forcément médiocres sur le plan artistique, et douteuses sur le plan idéologique. Ce projet de réhabilitation a induit un traitement spécifique des objets d'étude, non pas « historique¹⁰⁶ » mais partisan, la recherche voulant donner des outils aux acteurs de ces pratiques pour les aider dans leurs « tâches [présentes et] à venir¹⁰⁷ ». Vingt ans plus tard, ce travail d'inscription dans l'histoire théâtrale de formes et de pratiques que l'on peut dire politiques en ce qu'elles prennent explicitement parti, mais aussi en ce qu'elles sont

100. Collectif de travail de l'équipe « Théâtre Moderne » du G.R. 27 du C.N.R.S., responsable Denis BABLET puis Claudine AMIARD-CHEVREL.

101. Claude AMEY, Claudine AMIARD-CHEVREL, Odette ASLAN, Georges BANU, Alain Alexis BARSACQ, Jonny EBSTEIN, Christine HAMON, Philippe IVERNEL, Françoise LAGIER, Pia Le MOAL, Jeanne LORANG, Bernard LUPI, Jean-Pierre MOREL, Julia SIMALTY, Helga VORMUS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, quatre tomes, collection « Théâtre années vingt » dirigée par Marie-Louise et Denis BABLET, séries « Écrits théoriques » et « Pièces », La Cité-L'Âge d'Homme, Lausanne, 1977-1978.

102. Johnny EBSTEIN et Philippe IVERNEL (dir.), *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*, 2 tomes, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1983.

103. Philippe IVERNEL, « Ouverture historique. 1936 et 1968 », dans *Le Théâtre d'Intervention depuis 1968*, tome 1, *op. cit.*, p. 9.

104. Philippe IVERNEL, « Postface », dans Paul BIOT, Henry INGBERG et Anne WIBO (études réunies par), *Le Théâtre d'intervention aujourd'hui*, Études théâtrales, n° 17, 2000, p. 138.

105. Ph. IVERNEL, « Introduction générale », dans *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, tome 1, *op. cit.*, p. 9.

106. « Nous n'avons jamais voulu considérer ce travail d'historien comme un travail historique. » *Idem*, p. 12.

107. « Le passé s'apprehende ici, explicitement ou non, dans son rapport au présent, voire même aux tâches à venir. » *Idem*.

hétéronomes au regard de la qualité artistique, a été repris à la fois par la même équipe (avec une anthologie de textes de théâtre anarchiste¹⁰⁸ préfacée par Alain Badiou) et par une nouvelle génération de chercheurs. Olivier Neveux a remis sur le devant de la scène scientifique le « théâtre militant¹⁰⁹ » tel qu'il s'est pratiqué en France depuis les années soixante, et a été suivi dans cette entreprise par d'autres chercheurs, dont nous sommes, pour la plupart, réunis au sein du Groupe théâtres politiques parrainé par Christian Biet à l'université Paris X. Une partie de ces travaux porte sur la lignée du théâtre politique de combat, qu'il s'agisse du théâtre de propagande socialiste à la fin du XIX^e étudié par Marjorie Gaudemer¹¹⁰, du théâtre prolétarien de l'entre-deux-guerres analysé par Léonor Delaunay¹¹¹, du théâtre de Dario Fo¹¹² ou du théâtre de l'opprimé¹¹³. D'autres ont permis de mettre en lumière les enjeux idéologiques de formes déjà inscrites dans l'histoire théâtrale mais de manière dépolitisée, au titre de leur « valeur » esthétique. C'est ce qu'a fait Armelle Talbot pour le « théâtre du quotidien » des années soixante-dix¹¹⁴.

Dans les travaux sur le théâtre politique de combat, le choix de telle ou telle expression s'explique à la fois par un besoin de décrire au plus près telle ou telle pratique, mais aussi par un parti pris lié à une entreprise de réhabilitation. Il faut, de ce point de vue, distinguer les expressions reprises aux acteurs de celles qui sont produites par les chercheurs. Ainsi l'expression « théâtre d'intervention », qui n'était pas employée par les acteurs eux-mêmes¹¹⁵, a été élaborée par l'équipe d'Ivernel et d'Ebstein pour décrire des pratiques théâtrales qui se sont développées dans les années 1968, à la fois formellement héritières de l'agit-prop, mais idéologiquement mal ajustables au moule idéologique d'une expression

108. Jonny EBSTEIN, Philippe IVERNEL, Monique SUREL-TUPIN et Sylvie THOMAS, *Au Temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, trois tomes, Séquier Archimbaud, Paris, 2001.

109. Voir, outre la thèse, Olivier NEVEUX, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant des années 1960 à aujourd'hui*, La Découverte, Paris, 2007 et Christian BIET et Olivier NEVEUX, *Une Histoire du spectacle militant. 1966-1981*, L'Entretemps, Montpellier, 2007.

110. Marjorie GAUDEMER, *Théâtre de propagande socialiste en France 1880-1914. Mise au jour d'une fraction de l'histoire du théâtre militant*, thèse de doctorat sous la direction de Christian Biet, université Paris Ouest-Nanterre La Défense, soutenue le 5 décembre 2009.

111. Léonor DELAUNAY, *La Scène bleue. Les expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France, de la Grande Guerre au Front populaire*, PUR, Rennes, 2011.

112. Lætitia DUMONT-LEWI, *Jongler avec l'histoire du théâtre. Dario Fo et ses modèles*, thèse de doctorat en cours sous la direction d'Emmanuel Wallon, université Paris X — Nanterre.

113. Clément POUTOT, thèse en cours, *Le Théâtre de l'opprimé et la violence, structure et fonctionnalité*, doctorat de sociologie sous la direction de Camille Tarot et Roberto Motta, université de Caen.

114. Armelle TALBOT, *Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien. Retour sur les dramaturgies des années 1970*, Études théâtrales, n° 43, Louvain La Neuve, 2008.

115. Sur ce point, et sur l'orientation idéologique « gauchiste » de la notion de théâtre d'intervention et son évolution depuis les années quatre-vingt, voir Bérénice HAMIDI-KIM, « Théâtre-action ou théâtre d'intervention? », revue *Politique*, n° 65, Bruxelles, juin 2010, p. 74-76.

léniniste. Le théâtre d'intervention a donc été défini à la fois en filiation (esthétique) et en rupture (idéologique) avec le théâtre d'agit-prop, comme un théâtre tendu entre « pôle militant » et « pôle désirant », entre « prise de parti » et « prise de parole¹¹⁶ ». Si le changement d'expression peut être lié à une différence d'objet, il peut aussi signifier une différence dans l'approche de l'objet. Ainsi, dans ses travaux, Neveux décrit parfois les mêmes démarches, mais préfère l'expression « théâtre militant » à celle de théâtre d'intervention, mise à distance précisément parce qu'elle suppose que ces pratiques ne soient qu'à demi-militantes. Il s'agit au contraire pour lui de les définir en tant que pratiques militantes, tout en mettant en lumière la pluralité des *corpus* idéologiques dans lesquels elles s'inscrivent. De même, Neveux rejette le flou sémantique et idéologique d'un « théâtre engagé¹¹⁷ » devenu consensuel depuis les années quatre-vingt, ainsi que celui de « théâtre politique », expression insuffisamment « restrictive¹¹⁸ » pour qualifier ces pratiques. Le choix terminologique témoigne d'un souci d'adéquation à l'objet décrit, mais aussi d'une prise de parti pour et contre telle ou telle conception du théâtre politique : le « théâtre militant », comme le « théâtre d'agit-prop », serait en quelque sorte le sens strict de la définition du théâtre politique, un « théâtre politique en pire¹¹⁹ » pour ses détracteurs, mais aussi, par ce fait même, un théâtre politique en mieux aux yeux de ses défenseurs. Dans leur ensemble, les travaux récents qui portent sur les enjeux politiques du théâtre ou sur tel ou tel aspect, telle ou telle forme de ce qu'on pourrait appeler de façon générique le ou les théâtre(s) politique(s), se défient paradoxalement de l'expression « théâtre politique » elle-même, jugée trop polysémique, trop vague, et viennent la préciser, la corriger, par l'ajout d'autres qualificatifs.

Notre choix de travailler sur cette expression n'est pas dû à un goût particulier pour les notions flasques, et s'explique évidemment par les contours spatiaux-temporels de notre objet d'étude, le « théâtre politique » étant une expression convoquée par les acteurs du monde théâtral en France depuis les années quatre-vingt. Mais il s'explique aussi précisément en tant que cette expression est à la fois omniprésente et plurivoque voire équivoque, et il procède en ce sens lui aussi d'une démarche scientifique et politique. C'est également parce que, derrière un « nous » qui se veut, non pas de majesté, mais de mise à délai du

116. Ph. IVERNEL, « Ouverture historique », *op. cit.*, p. 26-27.

117. Olivier NEVEUX, *Esthétiques et dramaturgies du théâtre militant*, *op. cit.*, volume 1, p. 24.

118. *Idem.*, p. 23.

119. *Ibid.* Neveux reprend là une citation de Maxim Vallentin, fondateur de la troupe berlinoise du Porte-voix rouge, qui avait été faite par Ivernel. Voir Ph. IVERNEL, « Introduction générale », *op. cit.*, p. 9.

jugement de valeurs, se trouve indéniablement une personne de chair, d'os et de convictions, qu'il nous a paru important de montrer que coexistent aujourd'hui, dans le discours des acteurs du monde théâtral, plusieurs acceptions du « théâtre politique » plutôt que de partir d'une définition unique et *a priori* et de sélectionner le matériau empirique illustrant cette définition, ou de devoir choisir entre l'alternative : redoubler dans le champ scientifique les effets de domination existant dans le monde théâtral en n'évoquant que l'acception la plus répandue aujourd'hui ou au contraire inverser cette domination en ne mentionnant que le théâtre le moins présent, ou le moins reconnu. Avant de préciser ce point, il importe de clarifier les différentes acceptions possibles de l'expression « théâtre politique » et du mot politique.

EXTENSION DU DOMAINE DE LA RECHERCHE :
PAR LE HAUT, PAR LE BAS, PAR LES BORDS,
POUR UNE APPROCHE PROCESSUELLE DU THEATRE POLITIQUE

L'expression « théâtre politique » peut, nous avons commencé à en prendre la mesure, 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 que de façon très minoritaire.) Encore faudrait-il s'entendre sur la définition à donner au terme « politique » lui-même. De fait, la formule « tout théâtre est politique » convoque le terme au sens large des « affaires de la Cité », là où le théâtre révolutionnaire de combat renvoie à une acception plus restrictive du terme « politique », conforme à la définition de Jacques Rancière. Fondant son propos sur l'idée que la caractéristique vitale de la démocratie n'est pas le *consensus* mais « la mésentente¹²⁰ » et le débat sur la qualification même de ce qui est politique, le philosophe réserve en effet le terme « politique » aux processus d'émancipation, en référence à une conception clivée des rapports sociaux et à un contexte et un projet révolutionnaires¹²¹. S'interroger sur la définition du « théâtre politique », c'est donc interroger l'extension sémantique du terme « politique ».

120. Jacques RANCIÈRE, *La Mésentente*, Galilée, Paris, 1995.

121. Rancière utilise par contraste le terme de « police » pour désigner la face rassembleuse, mais aussi gestionnaire et instituée de la politique. Voir Jacques RANCIÈRE, *Aux bords du politique*, « Folio essais », Gallimard, Paris, 2004.

Le vocable peut renvoyer « à des activités et à des institutions spécialisées, auxquelles on attribue sans hésitation un rôle particulier dans la vie sociale¹²² », et notamment « aux activités qui concernent l'État¹²³ ». Cette définition que l'on peut qualifier de légitimiste ou « par le haut », constitue une approche assez restrictive en termes d'acteurs impliqués, excluant la « société civile » pour se centrer sur l'État et les pouvoirs publics. Appliquée au monde théâtral, elle impliquerait de limiter l'étude du théâtre politique aux œuvres et aux démarches qui thématisent des questions politiques, ou à des œuvres et démarches dont le cadre public de production/réception serait politique, parce que cadré par les pouvoirs publics. Une telle définition exclurait par principe du champ d'analyse les démarches ne thématisant pas explicitement un sujet politique ou les démarches produites hors du cadre du théâtre public, d'où la nécessité de s'ouvrir à d'autres définitions moins restrictives du mot « politique », permises par un jeu grammatical sur le mot lui-même, son genre (masculin ou féminin), sa nature (substantif ou adjectif), ses dérivés lexicaux (politisé, politisant, politisation, dé-politisation).

La distinction générique, ou plutôt genrée, tend, selon un clivage sereinement sexiste, à opposer la noblesse du masculin — « le politique » renvoyant au domaine politique, qui traite des affaires de la Cité — à un féminin basement matériel — « la politique » restreinte à l'activité spécialisée pratiquée par la classe politique et le gouvernement. Cette distinction entend critiquer le décalage entre l'idéal et sa réalisation, la politique étant souvent décrite comme le lieu des compromissions. On la trouve dans les citations liminaires de notre propos, et nombre d'artistes de théâtre jouent implicitement ou explicitement de ce clivage, et revendiquent l'idée que le théâtre est l'art du politique précisément en ce qu'il s'oppose à la politique « politicienne ». Cette hiérarchie entre deux genres du mot se double d'une opposition entre deux natures. Dans l'expression « théâtre politique », le terme « politique » est un adjectif, qui vient qualifier de manière précise et restreinte un certain type de théâtre, suggérant implicitement que tout le théâtre n'est pas nécessairement politique. Mais on peut aussi interpréter autrement l'adjectif, en transposant le slogan gramscien « tout (théâtre) est politique », au sens où tout théâtre gagne à être interrogé dans sa fonction politique, y compris celui qui n'en revendique aucune.

122. Jacques LAGROYE, *Sociologie Politique*, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Dalloz, Paris, 1993, p. 25-26.

123. *Ibid.*

Une approche processuelle, empruntée à la science politique et centrée sur la notion de « politisation », permet de sortir de l'aporie induite par l'alternative entre les contours nobles mais in(dé)finis d'un théâtre ontologiquement politique et ceux, trop étroits pour décrire notre objet, d'un théâtre idéaliste opposé à la basse politique. Le degré de politisation d'un individu peut être saisi par l'articulation de différents critères : ses connaissances politiques, son intérêt déclaré pour la politique et sa capacité à s'auto-positionner sur le clivage droite/gauche¹²⁴. La politisation peut aussi s'appréhender comme processus de qualification d'une situation ou d'une question comme étant un problème politique. Appliquée au monde théâtral, la politisation peut renvoyer à la fois à l'intention de l'artiste à l'égard du spectateur, au discours de l'artiste et de l'œuvre donc, mais peut aussi désigner un critère mobilisable par les instances d'évaluation — critiques et pouvoirs publics — pour formuler leur jugement sur tel ou tel spectacle, telle ou telle démarche. Cette approche processuelle en termes de politisation est donc capitale, le « théâtre politique » renvoyant à une pluralité d'acteurs, de types de discours, autrement dit à une pluralité d'objets et de lieux d'analyses du politique au théâtre.

Penser la fonction politique du théâtre en France depuis les années quarante suppose d'analyser des œuvres, pièces et spectacles, en tant qu'objets esthétiques, dans la diversité des options existantes. Cette diversité concerne le répertoire (thématisation explicite ou non de sujets politiques, recours ou non à des modèles à la fonction politique reconnue comme la fable épique, les exercices didactiques, etc.), l'usage du répertoire dans la mise en scène (étant entendu qu'une œuvre peut être re-sémantisée ou politisée par la mise en scène, via l'actualisation notamment), la place de l'auteur au sein de l'œuvre (affirmation d'une prise de parti, retrait, objectivisme ou indécidabilité), le travail sur les fondamentaux de la représentation (mise en question ou non de la notion de personnage, du cadre de la représentation, du quatrième mur, etc.), ou encore les modes de relation entre scène et salle (formes participatives, théâtre de communion, d'adhésion, ou au contraire procédés de distanciation, adresse intellectuelle au spectateur, et travail sur le clivage et le *dissensus*). Mais il est évidemment nécessaire de ne pas réduire le théâtre à un objet esthétique, et de l'appréhender également en tant que pratique sociale et institutionnelle caractérisée par l'interaction d'une multiplicité d'acteurs qui composent ce que nous appellerons le monde théâtral : les artistes, la critique (journalistique mais aussi universitaire), les « professionnels de la culture » (directeurs de théâtres,

124. Voir Nonna MAYER, *Social Capital in Democratic Politics*, Civic Series 3, Rusel Papers, Exeter, 2002.

programmateurs), les pouvoirs publics en charge de la culture aux différents échelons territoriaux et institutionnels. La finesse actuelle du maillage territorial produit par la déconcentration puis la décentralisation administrative de la gestion du théâtre public se traduit depuis les années quatre-vingt par une démultiplication des pouvoirs publics impliqués en France dans la gestion de la chose théâtrale : l'État (le ministère de la Culture envisagé en tant qu'administration centrale — D.M.D.T.S.¹²⁵/D.G.C.A.¹²⁶, ONDA¹²⁷ — et administration déconcentrée — les DRAC¹²⁸ — mais aussi le ministère de l'Éducation nationale¹²⁹, les différents ministères impliqués dans la politique de la ville) et les différents niveaux de collectivités territoriales (services culturels et services « politique de la ville » des conseils régionaux, des conseils généraux, des mairies et éventuellement des communautés d'agglomération ou communautés de communes). Tous ces acteurs peuvent être envisagés à titre individuel ou en tant que groupes, par le biais de leurs instances de représentation (C.G.T.-spectacle¹³⁰, SYNDEAC¹³¹, SYNAVI¹³², CIP-i.d.f.¹³³, etc.).

Il importe de souligner dès à présent l'absence, dans notre propos, d'un acteur que l'on aurait pu croire central, puisque c'est en son nom et/ou pour lui que l'ensemble des acteurs du théâtre public parlent et agissent : le public. Si nous avons choisi de ne pas lui donner la parole qu'il mérite¹³⁴, c'est parce que, de façon paradoxale, sa voix ne compte que de façon très marginale dans le monde théâtral. Pour le dire autrement, le public n'est pas une instance normative directe. D'une part, son goût n'est pas jugé légitimant et ne détermine en rien la « vie sociale » des œuvres et des artistes du champ théâtral français¹³⁵.

125. Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles du ministère de la Culture.

126. Direction générale de la création artistique. A remplacé la D.M.D.T.S. en 2010 dans le cadre de la réorganisation du ministère commandée par la Réforme générale des politiques publiques.

127. Office nationale de diffusion artistique.

128. Direction régionale des affaires culturelles.

129. Impliqué autrefois dans l'action socio-culturelle et aujourd'hui dans les projets théâtraux à destination des scolaires.

130. Confédération générale du travail.

131. Syndicat national des entreprises artistiques et culturelles. Il représente les employeurs du spectacle vivant (théâtre, ainsi que danse, cirque, arts de la rue et art lyrique), et particulièrement les compagnies les plus importantes — au sens où elles ont le plus de subventions et où elles ont un budget important — et les organisations composant le réseau du théâtre public français (Centres dramatiques nationaux, Scènes nationales, scènes conventionnées, festivals, etc.).

132. Syndicat national des arts vivants. Syndicat des compagnies indépendantes.

133. Commission intermittents et précaires d'Île de France, créée en 2003 dans le cadre du « mouvement des intermittents ».

134. Une étude spécifique devrait être consacrée à la question non seulement de la réception virtuelle programmée par les œuvres mais aussi de leurs effets réels sur le public, et donc du jugement du public, ou plutôt des publics, sur la fonction politique du théâtre saisi tant dans l'individualité de la réception par chaque spectateur qu'à partir des déterminants (et non des déterminismes) de leur réception.

135. Arjun APPADURAI (dir.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Londres-New York, 1984.

Ce n'est pas parce que le public apprécie un spectacle que celui-ci va connaître une large diffusion ou va être évalué positivement par les intermédiaires¹³⁶ prescripteurs — i.e les pouvoirs publics, la critique (journalistique et universitaire), les programmateurs et les experts en tous genres, autrement dit l'ensemble des acteurs qui produisent des évaluations sur les œuvres et les artistes et édictent les normes du (bon) goût esthétique et politique du théâtre. D'autre part, il n'est pas soumis à la même contrainte de justification de son appréciation des œuvres que les artistes, la critique ou les pouvoirs publics, aussi son discours ne rentre-t-il pas dans le même système de justification du théâtre par sa fonction politique que celui des autres acteurs du monde théâtral. Nous n'incluons donc que très peu le public en tant qu'instance empirique de discours, de même que nous lui ferons peu¹³⁷ de place en tant que récepteur réel des œuvres. En revanche, nous insisterons sur la place virtuelle qui est la sienne dans le discours des acteurs du théâtre, tout comme nous étudierons le « spectateur virtuel » programmé par le spectacle, ce « *spectator in drama* » inscrit dans la fable et dans le spectacle à la manière du « *lector in fabula* » théorisé par Umberto Eco¹³⁸. Le spectacle programme ainsi une réception « virtuelle¹³⁹ » dont la fonction politique peut être déterminée non seulement et non nécessairement par le texte et sa mise en scène, mais aussi possiblement par la relation entre la scène et la salle voire par la salle, ou plus exactement par le cadre de représentation.

Les différents acteurs du monde théâtral produisent différents types de discours : les spectacles eux-mêmes, que l'on peut analyser comme des discours artistiques et politiques, les discours tenus par les artistes et par les intermédiaires sur les spectacles (dossiers de presse, entretiens avec les artistes, articles et autres formats d'évaluation¹⁴⁰) et sur la fonction politique du théâtre voire sur le monde social. Cette pluralité d'acteurs et de discours explique celle des matériaux empiriques auxquels nous aurons recours : les spectacles analysés

136. Sur cette notion, voir Wencelas LIZÉ, Delphine NAUDIER, Olivier ROUEFF, *Intermédiaires du travail artistique. À la frontière de l'art et du commerce*, Éditions du D.E.P.S. du Ministère de la Culture, Paris, 2011.

137. Nous ferons toutefois à l'occasion référence à la relation entre la réception réelle et la réception programmée de telle ou telle démarche, notamment dans des cas de décalages importants.

138. Umberto ECO, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, [1979], Grasset, Paris, 1985, p. 70-71.

139. Hans-Robert JAUSS, [*Aesthetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik* 1, Munich, Fink, 1977], *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.

140. Au contraire des dossiers de presse ou des critiques produits par les journalistes et les universitaires, ces critiques ne se présentent pas sous une forme écrite et/ou publique, ce qui complique quelque peu l'accès à leur contenu, dont on a le plus souvent connaissance par l'entremise des artistes. Là encore gît un champ d'étude dont toutes les richesses n'ont pas encore été explorées.

comme des œuvres d'art (textes et spectacles envisagés comme formes-sens) mais aussi en tant que processus de production et de réception, les discours publics des différents acteurs, leurs discours privés récoltés par le biais d'entretiens, les textes de lois qui encadrent ces discours et ces pratiques, tous matériaux qui nécessiteront de « braconner » sur des terres disciplinaires variées. Toutefois, parmi ces contrées étrangères, c'est surtout dans celle de la sociologie et singulièrement de la sociologie pragmatique que nous nous aventurerons.

CONTRE UNE APPROCHE TÉLÉOLOGIQUE ET MONO-NORMATIVE : PENSER LE THÉÂTRE POLITIQUE COMME UNE PLURALITÉ DE CITÉS

Ce choix s'origine dans la recherche d'outils d'analyse permettant de prendre en compte l'étendue et l'hétérogénéité du champ du « théâtre politique », notion qui résiste à toute approche trans-historique, essentialiste, et donc à toute transfiguration en concept. Selon les époques, mais aussi au sein d'une même époque, coexistent différentes conceptions du « théâtre politique » ; aussi ne paraît-il guère judicieux de partir d'une définition unique *a priori*, essentialiste et abstraite, à l'aune de laquelle juger ensuite si, et à quel degré, tel spectacle, telle démarche, tel artiste, mérite ou pas le label « théâtre politique », non plus que de vouloir aboutir, au terme d'un parcours téléologique inscrit dans une logique de dépassement historique, à une définition normative de ce que serait un bon, grand et vrai théâtre politique. C'est cette méfiance ou, si l'on veut, ce soupçon face à l'ère du soupçon à laquelle est soumis le théâtre politique aujourd'hui, qui explique notre recours à la grammaire et au vocabulaire de la sociologie pragmatique, et en particulier de Laurent Thévenot et — surtout — de Luc Boltanski¹⁴¹. Certes, le titre de notre ouvrage veut faire un clin d'œil aux *Cités du théâtre d'art de Stanislavski à Strehler*¹⁴², ouvrage pris comme symptôme du malaise dans la fonction politique de l'esthétique théâtrale à l'aube du XXI^e siècle. Mais il s'agit surtout

141. Voir, outre *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Luc BOLTANSKI et Laurent THÉVENOT, *De la justification*, *op. cit.*

142. Georges BANU (dir.), *Les Cités du théâtre d'art, de Stanislavski à Strehler*, éditions Théâtrales, Académie expérimentale des théâtres, Paris, 2000.

d'une référence au concept de « cité » et, plus largement, à une sociologie qui, si elle est aujourd'hui très peu utilisée pour penser l'art et la culture, présente l'intérêt de permettre d'une part de penser le monde, les discours et les acteurs du théâtre en combinant logique internaliste et externaliste, et, d'autre part, de cerner dans leurs spécificités les contours de notre objet : la pluralité des définitions en actes du « théâtre politique ». L'un des enjeux de cette sociologie consiste en effet, à la différence de la sociologie bourdieusienne fondée sur le dévoilement, à procéder à une explicitation du discours des acteurs, autrement dit à prendre en considération leur parole, la façon dont ils justifient leurs jugements de goût, leurs choix et leurs décisions, sans toutefois se limiter à cette parole, le travail critique de mise à distance provenant de la comparaison entre les différents modes de justification. Cette sociologie vise donc également à mettre en lumière cette pluralité des systèmes de justification : 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 des « disputes » entre plusieurs principes d'évaluation, ou « principes d'équivalence », permettant dans une situation donnée de mesurer les grandeurs respectives de différents objets ou différentes personnes en fonction d'un étalon commun¹⁴³.

Le concept de « cité » désigne 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 justice¹⁴⁴. Dans chaque cité sont mis au premier plan des personnes, des objets, des relations, des figures relationnelles et des formes de représentation spécifiques, qui entrent en cohérence les uns avec les autres. Chaque cité est ainsi organisée en fonction d'un « principe supérieur commun » spécifique, et donc d'un ordre et d'une hiérarchie des valeurs qui lui sont propres, et vont servir de mode de justification aux acteurs qui s'inscrivent dans cette cité, et constituer la base permettant l'accord au sein de cette cité. 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 un nombre limité de principes d'équivalence permettant d'étalonner les objets et les personnes, une pluralité de grandeurs légitimes, qui peuvent entrer en concurrence¹⁴⁵. Pour spécifier les différentes

143. Luc BOLTANSKI, dans Cécile BLONDEAU et Jean-Christophe SEVIN, « Entretien avec Luc Boltanski », *op. cit.*

144. L. BOLTANSKI et È. CHIAPPELLO, *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*, *op. cit.*, p. 61.

145. Luc BOLTANSKI, dans Cécile BLONDEAU et Jean-Christophe SEVIN, *op. cit.*

cités, en elles-mêmes et les unes par rapport aux autres, Boltanski et Thévenot distinguent, outre le principe supérieur commun qui fonde l'équilibre de la cité et à partir duquel les individus vont établir les équivalences permettant l'accord, cinq types de critères : le rapport de grandeur (entre grand et petit), le répertoire des mondes¹⁴⁶ (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 figure harmonieuse (la figure la plus évidente, celle attendue de tous), et enfin le mode d'expression du jugement¹⁴⁷.

À ce stade de la description, il importe de préciser les limites de notre référence aux cités de la sociologie pragmatique, qui nous servent sur le mode de l'emprunt et non de l'application stricte d'un modèle. Ainsi, les « lieux du politique », que nous avons précédemment repérés, diffèrent des critères à partir desquels spécifier chaque cité. De même, la dimension historique et la réflexion sur les textes fondateurs spécifiques à chaque cité, étape fondamentale dans le travail des sociologues, ne prendront ici ni la même ampleur ni la même forme. En outre, leur objet 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. L'objet est ici bien plus circonscrit : au lieu de la société, le théâtre politique. Du modèle des cités, ont été repris la pluralité des registres de justification, la notion d'échelle de valeurs des multiples biens existants, et le principe de hiérarchisation entre ces biens à partir de la définition d'un bien commun spécifique. Une cité du théâtre politique est un ensemble autonome de justification, fondé sur une multiplicité de critères qui s'articulent entre eux de façon cohérente autour d'un méta-critère, nœud de cohérence du système, mais elle se définit aussi contre les autres systèmes de justification — les autres cités. Nous avons également retenu la référence à 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. Il faut aussi préciser maintenant un autre enjeu non négligeable de notre référence aux cités. Certains, venus notamment de la sociologie critique bourdieusienne, ont reproché à la sociologie pragmatique de renoncer à l'ambition d'élaborer un modèle du fonctionnement de la société au profit d'une

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

147. Voir à ce sujet le tableau de Y. F. LIVIAN et G. HERREROS, dans « L'apport des économies de la grandeur : Une nouvelle grille d'analyse des situations? », *Revue Française de Gestion*, n° 101, novembre-décembre 1994, p. 43-59.

grammaire des formes d'accord¹⁴⁸, dont la richesse descriptive aurait pour prix une pauvreté critique. Le travail d'explicitation soucieux de l'existence d'une pluralité des régimes de justification est pourtant loin de se limiter à un travail de description purement relativiste et paraphrastique des raisons qu'avancent les acteurs pour expliciter ce qu'ils disent, pensent et font. On pourrait même envisager cet espace-temps de suspension provisoire du jugement, cette anormativité/plurinormativité temporaire, comme la lente et indispensable fondation pour que se construise une position aussi fine que robuste, parce qu'ajustée aux contours de l'objet analysé. Ce qui a pu être formulé par d'autres comme un reproche nous a ainsi plutôt servi de garde-fou. Ne pouvant éviter de partir *avec* eux, nous cherchions un moyen pour éviter de partir *de* nos préjugés — tels l'idée que le théâtre politique serait dévalué, ou qu'au contraire il serait de nouveau à la mode. Ce style sociologique a pour intérêt d'accorder du crédit aux discours des acteurs concernés, tout en les mettant à distance par leur confrontation, au lieu de procéder à un dévoilement monolithique de leurs motivations cachées, toujours cachées, derrière les principes affichés. Le projet critique ne fait pas défaut à cette sociologie, comme l'ont d'ailleurs montré certains de ses récents développements et les débats auxquels ils ont donné lieu¹⁴⁹. L'approche pluraliste permet que se mette en place une critique comparée des différentes pratiques en actes et en discours. Le modèle des cités permet en outre de ne pas utiliser des critères d'évaluation figés et *a priori*, ou, pour le dire autrement, il évite d'avoir un filet aux mailles trop serrées ou trop lâches, laissant tout ou ne laissant rien passer. Il permet ainsi d'évaluer les pratiques au regard des objectifs revendiqués, au lieu que l'on parte d'un critère de jugement extérieur ou d'une norme unique et figée du « théâtre politique » — erreur de « cadrage¹⁵⁰ » qui, nous le verrons, tient tout autant du tort politique fait à ceux qui ne sont pas aux commandes des appareils à produire les normes ni ne les pilotent.

Transposée à notre objet, une « cité » du théâtre politique peut être conçue comme un discours théâtral cohérent — le terme discours désignant aussi bien

148. Voir entre autres Philippe JUHEM, « Un nouveau paradigme sociologique? À propos du modèle des "économies de la grandeur" de Luc Boltanski et Laurent Thévenot », *Scalpel, Cahiers de sociologie politique de Nanterre*, vol. 1, 1994, p. 115-142.

149. On note ainsi chez Boltanski un tournant ou plutôt un retour vers la sociologie critique, après ce qui fut peut-être davantage, derrière l'apparente rupture, un (long) détour, depuis *Le Nouvel Esprit du capitalisme* (1999) jusqu'à *De la Critique* (2009). Sur les enjeux critiques de la sociologie pragmatique, voir aussi Joan STAVO-DEBAUGE, « De la Critique, une critique. Sur le geste "radical" de Luc Boltanski », Espace-temps.net, 2009. Article consulté en ligne le 17 janvier 2012 à l'adresse : <<http://www.espacestems.net/en/articles/de-la-critique-une-critique-sur-le-geste-radical-de-luc-boltanski-en/>>.

150. Sur les enjeux politiques du cadrage théorique, voir Nancy FRASER, « Reframing justice in a globalizing world », *New Left Review* n°36, Londres, nov.-déc. 2005, p. 69-88.

les spectacles, les projets et les démarches que les propos tenus sur ces objets, comme sur la fonction politique du théâtre, par l'ensemble des acteurs du champ théâtral, et spécifiquement par les artistes, la critique, les programmeurs, les directeurs de théâtres et les pouvoirs publics. Dans chaque cité, ce discours se fonde sur une vision du monde induite par une conception spécifique du mot « politique », de l'histoire politique et de l'histoire théâtrale, et donc de la fonction politique du théâtre, déterminant une justification particulière de la légitimité du théâtre et de l'artiste au sein du monde théâtral et de la société, et déterminant le recours à tel(s) ou tel(s) terme(s) spécifique(s) au sein de la galaxie terminologique que recouvre le champ du théâtre politique. S'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 « principe supérieur commun », et la spécificité d'une cité tient précisément au fait que tel ou tel critère y est déterminant alors qu'il n'occupe pas une place centrale dans une autre. Selon nous, quatre principes supérieurs communs et donc quatre cités permettent de cerner les contours du « théâtre politique » et des fonctions politiques du théâtre en France depuis 1989 : 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.

La cité du théâtre postpolitique a pour principe supérieur commun un pessimisme anthropologique et politique radical, fondé sur une interprétation de deux événements historiques, la Shoah et la chute du mur de Berlin, qui les exhausse au rang de barrière axiologique. Cette cité a pour socle idéologique le postmodernisme, défini comme rupture avec le projet et la temporalité modernes tant du point de vue de la lecture de l'Histoire, non plus orientée vers un avenir meilleur mais engluée dans la perpétuation indéfinie du temps présent, que du point de vue du rapport aux possibles politiques. Cette cité se caractérise par une invalidation de la critique sociale du capitalisme, accusée d'être par nature porteuse des germes du totalitarisme, et par un resserrement sur un avatar de la critique artiste miné de l'intérieur par l'invalidation de son articulation à un projet critique global. Cette cité participe ainsi de la « dé-définition¹⁵¹ » de l'art moderne et entretient un rapport ambivalent au projet d'un art critique, qu'elle réaffirme tout en sapant ses fondements politiques. Cela se traduit notamment par un recyclage des formes-sens antérieures du théâtre politique évidées de leur potentiel critique. Ce théâtre postpolitique peint le monde

151. Voir Harold ROSENBERG, *La Dé-définition de l'art*, Christian Bounay (trad.), Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992.

contemporain comme un « paysage dévasté¹⁵² », dé-composé, les ruines politiques se muant en esthétique des ruines, qu'il s'agisse de faire la représentation prophétique d'un monde post-apocalyptique ou d'exprimer de l'intérieur et de façon fragmentaire le chaos du « réel », sans plus prétendre construire un point de vue globalisant sur un réel qui ne fait plus monde, et n'est plus appréhendable dans sa globalité et (donc) transformable. Commencer par cette cité s'impose parce que les artistes et les œuvres qui en relèvent bénéficient d'une grande reconnaissance sur la scène théâtrale actuelle, mais aussi 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, ce qui la rend la plus difficilement hybridable dans les pratiques et les discours des acteurs avec les trois autres.

La cité du théâtre politique œcuménique se fonde, quant à elle, sur la référence à une histoire théâtrale mythifiée, et se donne pour figures tutélaires deux glorieux modèles, moments et monuments d'un théâtre ontologiquement politique, c'est-à-dire démocratique : la tragédie antique du V^e siècle av. J.-C. et le mouvement pour le théâtre populaire, qui a abouti à la création en 1959 du ministère des Affaires culturelles. Ce fonds mythique fonctionne comme argument d'autorité qui permet de poser comme indiscutables les deux principaux fondements théoriques de cette cité. Le premier est précisément cette idée que le théâtre est, par nature, politique, au motif que l'espace-temps de la représentation théâtrale opérerait comme une *agora*, faisant du théâtre un élément du débat politique au sein de l'espace public et de l'assemblée théâtrale une communauté civique. Second pilier, cette cité pose comme consubstantielles et nécessaires l'une à l'autre deux missions que l'on a aujourd'hui tendance à dissocier, la rénovation esthétique et la rénovation des publics, accrochage synthétisé par la formule du SYNDEAC, qui entend défendre les valeurs d'un « théâtre d'art-service public¹⁵³ ». Toutefois ces deux projets ne s'harmonisent pas facilement et cette cité est habitée d'une forte tension, que l'on peut saisir par le biais des distinctions entre les différentes cités de Boltanski et Thévenot. Le théâtre politique œcuménique est tendu entre les cités domestiques et inspirées (le versant théâtre d'art) d'une part, et la cité civique (le versant théâtre de service public) d'autre part. Cette tension a des conséquences à la fois dans le mode de formulation des valeurs politiques et dans leur nature même. Ce théâtre, qui célèbre les valeurs républicaines et plus encore les valeurs démocratiques fondamentales contenues

152. Voir Catherine NAUGRETTE, *Paysages dévastés*, Circé, Belfort, 2004.

153. Formule du Syndeac, Syndicat des entreprises artistiques et culturelles.

dans la Déclaration des droits de l'homme et critique les éventuels manquements à ces valeurs, se situe dans un registre moins politique qu'axiologique. De plus, les protagonistes de cette cité tendent à dissocier la sphère artistique de l'engagement politique et à faire primer la première sur le second. L'engagement de ces artistes « citoyens » se fait 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, dans des causes moins politiques que morales, que nous nommerons à la suite de Boltanski une « politique de la pitié¹⁵⁴ ».

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 part du même constat que la cité du théâtre postpolitique, d'une désagrégation du sentiment d'appartenance sociale et politique des individus et des différents groupes sociaux. La différence tient au fait qu'elle maintient la foi dans la possible refondation du lien et de la communauté politiques par la grâce du théâtre. Elle se situe donc dans la filiation de la cité du théâtre politique œcuménique, tout en tirant la conséquence de la crise dans laquelle se trouve celui-ci depuis les années quatre-vingt, du fait de la prise de conscience du décalage entre la légitimation du théâtre public par son idéal de démocratisation théâtrale et la réalité statistique de la composition sociologique des publics du théâtre. Il s'agit moins de réaffirmer la mission civique du théâtre que de la réorienter vers une mission que l'on pourrait dire sociale, soucieuse de promouvoir une meilleure insertion sociale du théâtre et par le théâtre. Il s'agit de refonder la communauté théâtrale ET politique, de réduire du même coup la « fracture sociale » ET la fracture théâtrale; aussi les principes et les dispositifs caractéristiques de cette cité sont-ils tout autant cadrés par le discours des pouvoirs publics que ceux de la cité du théâtre politique œcuménique, la nouveauté tenant à la fois à la nature de certains de ces acteurs publics (pouvoirs publics en charge de la culture mais aussi de la politique sociale, dans le cadre de la politique de la ville essentiellement) et à la nature de leur discours sur le théâtre. Le principe supérieur commun de cette cité peut en effet être défini par la volonté de concilier la conception universaliste-légitimiste de la culture à l'œuvre dans la cité du théâtre politique œcuménique et une conception anthropologique ouverte à la diversité culturelle et aux pratiques vécues, telle qu'on la trouve dans la Déclaration des droits de l'homme de 1948, centrée sur la notion de « vie culturelle » et non plus sur la

154. Terminologie que Luc Boltanski reprend à Hannah Arendt. LUC BOLTANSKI, *La Souffrance à distance*, Métailié, Paris, 1993.

notion de chef-d'œuvre ni même de représentation. Cette cité vise ainsi à refonder le théâtre comme espace public en acte, et donc comme lieu public, ouvert aux non-publics et inscrit dans la Cité comme dans les cités. Les œuvres et les démarches hybrides qu'elle produit doivent être évaluées avec de nouveaux critères ajustés à leur statut d'objet théâtral non identifié. Ils ne peuvent en effet être correctement saisis si l'on recourt uniquement au critère de la qualité artistique, ni si l'on recourt uniquement à celui de la finalité sociale extra-théâtrale — toute la difficulté de reconnaissance actuelle de ce type de projet tenant au fait qu'il est très difficile pour les instances d'évaluation d'articuler ces deux types de critères, totalement hétérogènes.

La cité du théâtre de lutte politique manifeste sur une tout autre interprétation de 1989 que celle à l'œuvre dans les autres cités, y voyant le moment non d'une rupture avec l'idéal révolutionnaire mais l'occasion d'une relance de la critique sociale, de l'idée que le monde est transformable et d'un théâtre doté du pouvoir d'œuvrer à cette transformation. Elle refuse le constat d'échec de l'ambition de construire un discours critique sur le monde à l'œuvre dans la troisième cité, tout comme celui de l'échec de l'entreprise révolutionnaire à l'œuvre dans la première cité. Elle se fonde donc sur un projet critique, comme la deuxième cité, mais à partir d'un socle idéologique différent. Elle s'inscrit, non dans la lignée d'un théâtre ontologiquement politique, mais dans celle du théâtre politique « en pire », le théâtre révolutionnaire de combat. Le théâtre est, dans cette cité, considéré comme entreprise hétéronome, qui ne vise pas à produire une belle œuvre d'art en elle-même et pour elle-même, mais peut éventuellement (et non nécessairement) faire de la beauté un moyen en vue de sa fin. Cette cité reprend au mouvement (théâtral) de mai 1968 le projet d'articuler les ressources d'indignation et les thèmes de lutte venus de la critique sociale à ceux de la critique artiste, pour décrire et récuser au mieux les évolutions de la France du tournant du XXI^e siècle. Elle est parcourue de tensions idéologiques internes, qui sont analysables à partir de celles existant entre les différentes voies de ce que l'on appelle aujourd'hui la « gauche de la gauche » et plus largement du « nouvel esprit contestataire¹⁵⁵ ». Sur le plan esthétique, la dialectique entre l'ancien et le nouveau n'est pas source de tensions. Loin de juger que les anciens modèles dramaturgiques et scéniques du théâtre révolutionnaire de combat sont dépassés, cette cité les reprend et les retouche pour mieux les ajuster à la nouvelle donne. Les formes épiques et particulièrement documentaires héritées de Piscator et de Weiss demeurent ainsi fidèles au projet originel de contre-information médiatique et de prise de position dans

155. Irène PEREIRA, *Le Nouvel Esprit contestataire*, La Découverte, Paris, 2010.

le débat politique sur différents sujets d'actualité (la colonisation, l'immigration, le monde du travail), selon un principe de contiguïté entre scène politique et scène théâtrale qui fait de celle-ci le lieu du procès de celle-là.

Avant d'entrer dans le détail de chacune de ces cités, deux dernières précisions s'imposent, relatives à notre corpus et aux relations qu'entretiennent les unes avec les autres les différentes cités. Notre matériau empirique et nos outils d'analyse étant très hétérogènes, tous les éléments ne seront pas analysés au même degré ni sous les mêmes aspects. Nous ne visons pas une description exhaustive et certains artistes, et non des moindres (Vinaver par exemple), sont donc peu, voire pas, abordés parce qu'ils ne sont pas les plus représentatifs de telle ou telle cité¹⁵⁶, tandis que d'autres ressortent au-delà de ce que semble *a priori* commander leur poids réel dans le monde théâtral. Notre choix du modèle des cités s'origine également dans une volonté théorique et utopique de neutraliser pour partie le poids réel de chacune des conceptions du théâtre politique actives 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 nous paraissent moins prises en considération par la critique et par les pouvoirs publics, mais aussi par les artistes eux-mêmes, y compris dans ce qu'elles ont de novateur, de singulier d'un point de vue « purement » artistique. En outre, si ces cités sont conceptuellement incompatibles — fait logique et heureux, puisque c'est précisément pour distinguer différentes pratiques et conceptions du théâtre politique que nous prenons la peine de les élaborer — il n'en est pas moins certain que les acteurs du monde théâtral ne ressortissent pas purement à telle ou telle cité. Notre travail de modélisation entend donc aussi restituer les conséquences de la coexistence de différentes cités à l'échelle individuelle et institutionnelle. Ces relations vont de la cohabitation pacifique au conflit, aboutissant à plusieurs schémas possibles d'interaction, de l'effondrement (contradiction aporétique) au renforcement (contradiction féconde) en passant par le compromis entre les cités et grammaires en présence. Il s'agit là d'un point fondamental : les cités ne sauraient être envisagées comme des grilles de lecture dans lesquelles faire entrer — de force au besoin — l'intégralité d'un spectacle, ou de la pratique et du discours de tel ou tel acteur du monde théâtral.

156. Si la vision du théâtre et du monde de Vinaver n'est pas soluble dans le théâtre postpolitique, dont il ne partage pas le pessimisme anthropologique et politique radical, son œuvre a en commun avec cette cité le présentisme et la réversibilité idéologique de son discours, sur le capitalisme notamment, le discours ironique sans être critique, parce que dépourvu d'une pensée de l'utopie.

L'enjeu initial de ce livre était de rendre justice à la pluralité des façons de penser et de mettre en pratique la fonction politique du théâtre depuis la fin des années quatre-vingt, moment considéré comme celui de l'ouverture d'une nouvelle séquence pour le théâtre politique. Il s'agissait de tenter de se démarquer de postures subjectives, téléologiques, mononormatives ou surplombantes, de ne pas prendre un parti initial en faveur de telle ou telle option. Ceci, non par repli sur une prétendue neutralité scientifique, mais par souci de rendre compte de la complexité empirique, et de subordonner, autant que faire se peut, le jugement de valeur et l'affirmation d'une subjectivité à une véritable compréhension des ambitions des acteurs envisagées dans leur pluralité et leurs complexités, tensions et contradictions. Au terme de ce qui fut tout autant un détour qu'un chemin, le temps paraît venu, non de faire la synthèse de cette critique interne et comparée des quatre cités du théâtre politique, ni d'affirmer *in fine* un choix en faveur d'une de ces options, mais plutôt d'embarquer pour des terres plus introspectives... que le « je » (d)écrivain découvre pavées d'incertitudes. Incertitudes de lectrice et de spectatrice quant aux pouvoirs du théâtre, dont il est difficile de nier qu'il est parfois — souvent — en retard sur l'événement politique par rapport au militantisme, en retrait sur l'analyse par rapport aux sciences sociales, en infériorité d'impact émotionnel par rapport à d'autres arts, tel le cinéma. Incertitudes méthodologiques aussi, particulièrement vivaces à l'heure de clôturer ce moment de travail et d'en ouvrir un autre. Quelques points cependant paraissent affermis.

L'approche méthodologique empruntée à la sociologie de la critique a permis de mettre en lumière le poids du contexte socio-historique, son caractère déterminant pour penser la fonction politique du théâtre, mais aussi l'absence de déterminisme et de causalité simple, puisque coexistent plusieurs cités. Le théâtre, et au-delà l'art en général, sont tout autant producteurs d'un discours critique sur le monde que produits par le monde dans lequel ils prennent forme et sens. Du fait du tropisme idéologique fondateur du « théâtre public » en France, les cités du théâtre politique peuvent ainsi être envisagées comme caisse de résonance des débats théoriques et politiques qui animent aujourd'hui la gauche française. Or, celle-ci est tendue entre des valeurs démocratiques,

républicaines et « socialistes » difficilement compatibles entre elles, comme avec un nihilisme également bien présent, dans le contexte socio-historique précis qui est le nôtre depuis la fin des années quatre-vingt. Sous cet angle, certains clivages transcendent d'ailleurs la catégorisation en cités, qu'il s'agisse de la conception du monde, du temps et de l'Histoire, de l'individu ou des sources de la critique de la société existante.

Seule la cité postpolitique se fonde sur une lecture postmoderne de la séquence historique ouverte à la fin des années quatre-vingt, et son « présentisme » rompt, ce faisant, avec l'idée d'un futur différent du présent et meilleur que lui, autrement dit avec l'idéologie du progrès, la foi dans une Raison humaine émancipatrice et dans l'existence d'une universalité. Cet « utopisme moderne²⁵²⁸ » est en revanche maintenu dans les trois autres cités. Celles-ci tentent en effet de relancer le projet critique moderne, que ce soit à partir des valeurs républicaines (théâtre politique œcuménique et théâtre de refondation) ou d'une lecture classiste renouvelée des rapports sociaux (théâtre de lutte politique). Je voudrais ici faire l'hypothèse que la différence entre les cités a pour racine des différences dans la définition de l'individu et dans les formes et les « sources du moi²⁵²⁹ » et du sujet politique, qui conditionnent la production de modèles sociaux, de modèles de justice et de leviers critiques de la société existante distincts. La cité du théâtre postpolitique se fonde en effet sur une conception que l'on peut dire « libérale²⁵³⁰ » de l'individu, conçu antérieurement et extérieurement à son ancrage social, comme un être délié, ne devant rien aux autres et à qui les autres ne doivent rien. La théorie de la justice et le modèle social qui en découlent peuvent être dites « individualiste[s]²⁵³¹ », au sens où « il ne peut y avoir d'intérêt général ou de bien commun qui ultimement ne se réduise au bien des individus²⁵³² ». Mais l'individu du théâtre postpolitique présente en outre deux autres traits spécifiques qui viennent entraver la possibilité et la pensabilité d'un modèle de justice sociale. D'une part, si certaines versions de l'individu libéral peuvent être dites modernes²⁵³³, celle à l'œuvre dans le théâtre postpolitique est caractéristique de la pensée postmoderniste, qui « n'a de cesse de déconstruire, sans concession ni rémission, les

2528. M. VAKOULALIS, *op. cit.*, p. 44.

2529. Voir Charles TAYLOR, *Les Sources du moi, la formation de l'identité moderne*, Charlotte Mélançon (trad.), Seuil, Paris, 1998.

2530. Au sens que lui donnent la philosophie politique et morale anglo-saxonne aujourd'hui. À ce sujet, voir Will KYMLICKA, *Les Théories de la justice. Une introduction* (1999), La Découverte, Paris, 2003.

2531. Philippe VAN PARIJS, *Qu'est-ce qu'une société juste?*, Seuil, Paris, 1991, p. 246.

2532. *Ibid.*

2533. Voir Charles TAYLOR, *Malaise de la modernité*, Éditions du Cerf, Paris, 2002.

entités et valeurs englobantes qui soudent les temps modernes : « raison », « sujet », « homme », « citoyen », « représentation », « classe », « nation », « culture »²⁵³⁴. D'autre part, non seulement les sujets politiques collectifs sont morts, mais l'individu libéral postmoderne à l'œuvre dans la cité du théâtre postpolitique est marqué au sceau d'un pessimisme anthropologique radical. Il n'est plus le sujet moderne libéral, certes amoral mais capable d'user de sa raison instrumentale et d'arriver à la définition minimale d'une société dans laquelle « un peuple de démons »²⁵³⁵ pourrait vivre en paix, uni par ses intérêts et par le marché. L'individu libéral postmoderne est réduit à un « moi versatile, amorphe et erratique »²⁵³⁶, et cet être ambivalent, isolé et désolé, autant victime que bourreau, s'avère difficilement érigeable en sujet doté d'une conscience morale et partant en sujet politique de substitution. De cet atomisme et de cette anomie découlent une critique ambivalente de la société et du capitalisme, avec lequel cette cité entretient un rapport, moins critique que fasciné, d'attraction/répulsion. La figure de l'individu qui hante cette cité plus qu'elle ne l'habite est totalement conforme à celle qu'appelle le capitalisme tardif : un fantôme de sujet réduit à son statut de chose consommante, et prêt à tout pour le faire, ou de chose consommable. Dans cette cité où le citoyen et la communauté sont morts, la référence au cadre de l'État-nation républicain ne se maintient plus qu'en tant qu'instance de financement du « théâtre public », légitimé par une fonction politique de Cassandre annonçant l'Apocalypse.

Les trois autres cités ont en commun une double différence avec la cité du théâtre postpolitique. D'une part, elles se fondent toutes sur une forme d'optimisme anthropologique; d'autre part, elles reposent sur un modèle non pas libéral, mais que l'on peut dire « communautarien »²⁵³⁷ de la société et de l'individu. Celui-ci y est en effet envisagé comme « toujours déjà » socialisé, n'existant pas hors de cette socialisation et des appartenances et des déterminations qu'elle induit. De plus, parce qu'il existe des liens interindividuels et des communautés d'appartenance, il existe des « significations partagées »²⁵³⁸, et il est donc possible de se mettre d'accord sur un bien commun défini positivement et non pas simplement négativement comme un pacte de non-agression mutuelle. Cependant, ces trois cités présentent également des différences profondes, que ce soit dans

2534. M. VAKOULALIS, *op. cit.*, p. 40.

2535. E. KANT, *Projet de paix perpétuelle*, Vrin, Paris, 1984, p. 44.

2536. M. VAKOULALIS, *op. cit.*, p. 44.

2537. Pour une présentation générale du débat entre libéraux et communautariens, voir André BERLIN, Pablo DA SILVEIRA, Hervé POURTOIS (dir.), *Libéraux et communautariens*, PUF, Paris, 1997.

2538. Voir Michael WALZER, *Sphères de justice. Une défense du pluralisme et de l'égalité*, coll. « La Couleur des idées », Seuil, Paris, 1997.

le sujet politique qui se trouve mis sur le devant de la scène, ou dans la définition dudit bien commun positif, et donc dans les sources de la critique et notamment de la critique du capitalisme. Le théâtre politique œcuménique et la cité de refondation mettent en œuvre un sujet politique biface, puisqu'il s'agit à la fois de « l'humanité » (l'homme abstrait et universel des droits de l'homme) et de l'« exclu » (celui qui se trouve privé de ses droits), deux figures qui ont pour racine commune leur inscription dans les valeurs démocratiques et républicaines. Cependant, le modèle de l'État-nation républicain protecteur ne constitue plus un pilier aussi solide que du temps de l'âge d'or du « théâtre public », notamment du fait de la prééminence d'autres instances institutionnelles et d'autres échelles d'appartenance, infra- ou supra-nationales. La cité du théâtre politique œcuménique célèbre les valeurs à la fois morales et politiques républicaines mais surtout les valeurs démocratiques, l'humanisme et les droits de l'homme. Elle fonde ainsi sa critique du capitalisme sur le fait qu'il réduit l'homme à un statut de marchand, d'acheteur et/ou de marchandise, et compromet ainsi son humanité. La cité de refondation de la communauté théâtrale et politique part d'un constat assez proche de celui à l'œuvre dans la cité du théâtre postpolitique mais n'interprète pas la déliaison de l'individu qu'elle observe comme sa nature profonde et éternelle, mais plutôt comme problème conjoncturel lié au capitalisme actuel. Le socle idéologique de cette cité a cependant évolué depuis la fin des années quatre-vingt, et se montre aujourd'hui plus sensible à une conception de la communauté fondée non plus sur la citoyenneté ou les droits de l'homme, mais sur des identités de groupes et donc sur un modèle de type communautariste. Enfin, la cité du théâtre de lutte politique met en œuvre une conception socialiste de l'organisation sociale²⁵³⁹, centrée sur l'existence de classes sociales antagonistes et de rapports sociaux de domination, et fondée sur une pluralité de sujets politiques en lutte pour l'émancipation sociale, politique induisant une critique globale du nouveau capitalisme et d'un État-nation aujourd'hui moins souvent rempart contre le capitalisme qu'allié à sa botte. Cependant, cette critique bute encore sur la reformulation d'une contre-proposition globale et sur la position à tenir à l'égard du cadre de l'État républicain, et le théâtre de lutte politique reflète ici l'instabilité du socle idéologique de la gauche actuelle. En conséquence, elle oscille souvent entre la formulation de micro contre-propositions et une alternative intersticielle, lovant le contre-modèle dans les anfractuosités de la société existante (l'option De Certeau). Force est également de constater qu'il existe aujourd'hui un certain

2539. Voir Will KYMLICKA, *Les Théories de la justice. Une introduction*, Marc Saint-Upéry (trad.), La Découverte, Paris, 2003.

nombre d'œuvres et de démarches qui reposent sur une hybridation, pourtant théoriquement intenable, entre le théâtre postpolitique et le théâtre de lutte politique.

Par ailleurs, les distinctions dans la définition de l'individu, les modèles de justice sociale et les formes de critique de la société ne recoupent pas nécessairement les frontières esthétiques repérables dans les cités du théâtre politique. Certes, le style postmoderne se distingue fortement des autres par certains traits spécifiques, qui tous minent de l'intérieur la portée critique dans le mo(uve)ment même où ils la réaffirment : « l'indétermination [...], la fragmentation (montage, collage, signifiants fuyants, formes paratactiques, métonymie, etc.), la décanonisation [...], l'ironie²⁵⁴⁰ » et plus précisément l'ironie non référée à une antiphrase (et donc à l'affirmation d'une thèse implicite), « l'hybridation (disponibilité de tous les signes)²⁵⁴¹ ». En revanche, les autres cités ne se distinguent pas radicalement les unes des autres par leurs traits stylistiques. Il est vrai que la cité du théâtre politique œcuménique s'inscrit plus fortement que les autres dans la filiation avec les formes canoniques du « théâtre public » (le répertoire dit « classique » supposé universel notamment), et se démarque par la préservation absolue du modèle et des cadres de la représentation. Mais on y trouve aussi des formes documentaires également observables, quoique dans un usage différent, dans le théâtre de lutte politique. De même, le souci de faire de l'assemblée théâtrale une assemblée civique est repérable à la fois dans le théâtre politique œcuménique et dans la cité de refondation. Enfin, le souci de faire participer les spectateurs à cette assemblée que l'on observe dans la cité de refondation, se retrouve dans certaines formes du théâtre de lutte politique.

Sous cet aspect, une autre ligne de démarcation traverse d'ailleurs les différentes cités, qui distingue théâtre de communion et théâtre de communication. Le premier se présente sous deux options. Soit il rassemble une communauté émotionnelle, sensible, et vise à faire éprouver le partage de valeurs en tant que sentiments moraux, condition de possibilité de la (re)fondation d'une communauté politique (qu'il s'agisse d'une communauté civique ou d'une communauté classiste) ; soit il vise à faire éprouver de la compassion (souffrance avec). Il rassemble alors autour d'affects négatifs, qui peuvent (théâtre politique œcuménique) ou non (théâtre postpolitique) renvoyer en creux à des valeurs morales positives. Le théâtre de communication vise, pour sa part, la construction d'un espace public fondé sur une éthique de la communication rationnelle

2540. M. VAKALOULIS, *op. cit.*, p. 45.

2541. *Ibid.*

et fonctionnant comme espace-temps de délibération. Mais l'enjeu de cet espace-temps diffère entre la cité du théâtre politique œcuménique et la cité du théâtre de lutte politique. Dans la première, qui relève d'une conception « délibérative²⁵⁴² » de la démocratie, il s'agit d'aboutir *in fine* à un *consensus*, tandis que dans le théâtre de lutte politique l'espace-temps politique est défini en tant que *dissensus* dans le cadre d'une conception « agonistique²⁵⁴³ » de la démocratie. La ligne de partage entre communion et communication (qui peut traverser non seulement telle ou telle cité, mais aussi tel ou tel spectacle) distingue également différents modes de relations entre scène et salle, qui visent des effets politiques différents : faire délibérer, faire participer, faire réagir en suscitant l'adhésion ou le rejet.

À cet égard, les lignes de partage trop souvent tracées aujourd'hui entre finalité hétéronome et qualité artistique, et entre théâtre des émotions et théâtre de réflexion paraissent délétères, voire toxiques. S'agissant de l'assimilation implicite mais récurrente dans la réception des œuvres et démarches entre hétéronomie et médiocrité artistique, je ne peux ici que souhaiter que ce livre permette aux acteurs du monde théâtral aux commandes de la nomenclature d'évaluation des projets et des œuvres, aussi agissante qu'elle est non explicite, de réfléchir à l'urgente nécessité qu'il y a à réfléchir aux critères et aux normes esthétiques et aux présupposés politiques qui les sous-tendent. Ils s'avèrent en effet aujourd'hui extrêmement injustes à l'égard de la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique, ainsi que de la cité du théâtre de lutte politique. À ce titre, il me semble crucial de redéfinir la notion d'autonomie de l'art. Si la cité du théâtre postpolitique et la cité du théâtre politique œcuménique jouissent aujourd'hui d'une bien plus grande reconnaissance, c'est parce qu'elles sont jugées meilleures du point de vue de la qualité artistique. Mais qu'est-ce à dire ? Il importerait d'historiciser ce jugement de goût, tout différent de celui qui prévalait par exemple en 1968 chez les producteurs de normes du beau théâtral (critiques et pouvoirs publics). Plutôt que de les dire artistiquement médiocres, on pourrait dire que la cité de refondation et la cité du théâtre de lutte politique pâtissent du fait qu'elles sont considérées par une large partie des acteurs du monde théâtral comme non régies par la règle aujourd'hui dominante de l'autonomie artistique, qui désavantage par principe les formes et pratiques théâtrales qui ne la visent pas. Or, cette règle est socialement très marquée, comme

²⁵⁴². Voir Loïc BLONDIAUX, « Démocratie délibérative vs démocratie agonistique. Le statut du conflit dans les théories et les pratiques de participation », *Raisons politiques* n° 30, Presses de Sciences Po, février 2008, p. 131-147.

²⁵⁴³. *Ibid.*

les travaux de Bourdieu sur le rapport entre jugement esthétique et distinction sociale l'ont désormais bien établi, et de plus la définition de l'autonomie²⁵⁴⁴ sur laquelle elle repose est par trop restrictive. Car l'autonomie de l'art ne saurait se réduire à l'intransitivité et l'auto-réflexivité. D'une part, l'art n'est jamais autonome au sens où il n'est jamais idéologiquement neutre, y compris quand il prétend ne se préoccuper que d'esthétique. D'autre part, la France n'étant pas une dictature, le rejet de l'inféodation de la production artistique aux autorités politique est acquis, et existent une opinion et un espace publics. Or, si l'on revient à la définition étymologique de l'autonomie comme auto-législation, et qu'on la conditionne à la production d'un lieu et d'un mode d'énonciation spécifiques suscitant un mode de réception spécifique, alors la cité de refondation comme celle du théâtre de lutte politique peuvent et doivent être considérées comme régies par la règle de l'autonomie artistique.

S'agissant enfin du rapport entre émotion et réflexion dans la réception, j'aimerais ici pointer un défaut essentiel de toutes les analyses existantes de la fonction politique du théâtre (la présente y compris) : la non-prise en compte de la réception réelle des œuvres. Celle-ci devrait être l'objet d'une recherche à part entière. Pour comprendre véritablement l'effet politique des œuvres, il ne faut pas seulement prendre en compte la réception programmée par les œuvres, les effets visés, il importe de mettre au point en complément des outils de mesure de la réception et de l'effet politique réels des œuvres. À ce sujet, j'aimerais suggérer ici une piste méthodologique permettant d'élaborer une esthétique de la réception politique, suggérée par la lecture d'une enquête dirigée par Dominique Cardon²⁵⁴⁵. Cette enquête concerne un tout autre objet, le Téléthon, qui diffère du théâtre pour d'évidentes raisons. Il s'agit d'un objet non artistique, dont l'« ambition performative²⁵⁴⁶ » est unique et « totalement transparente²⁵⁴⁷ » : « sensibiliser les téléspectateurs afin d'obtenir d'eux²⁵⁴⁸ » des dons. Par contraste, il existe une pluralité de fonctions politiques du théâtre, qui sont, en outre, rarement données à saisir de façon transparente aux récepteurs. Enfin, le mode de réception n'est pas le même, puisqu'existe dans un cas la médiation d'un écran, dans l'autre non. Cependant, les méthodes et les conclusions de cette enquête me

2544. Je m'appuie ici sur les travaux actuels du CRAL (Centre de recherche sur les arts et le langage, E.H.E.S.S.), et notamment sur les réflexions conduites lors de la journée d'étude « Autonomie de la littérature et ethos démocratique », Paris, 12 et 13 décembre 2011.

2545. Dominique CARDON *et alii*, « Les formats de la générosité. Trois explorations du Téléthon », *Réseaux*, vol. 17, n° 85, 1999, p. 15-105.

2546. *Idem*, p. 17.

2547. *Ibid.*

2548. *Ibid.*

paraissent transposables et pertinentes pour penser les fonctions politiques du théâtre. Elles permettent en effet de mettre au jour une complexité du processus de réception et invitent à faire l'hypothèse d'une causalité complexe, plurielle, mais réelle, entre la production et la réception de/réaction à une forme-sens politique. L'enquête a inclus trois terrains d'observation différents : la bande-vidéo de l'émission (en transposant, ce serait un spectacle), la courbe des appels téléphoniques pour les dons (ce pourrait être pour nous une étude de la réaction émotionnelle immédiate des spectateurs, qui pourrait être saisie par un enregistrement vidéo de ces derniers pendant la représentation) et le domicile d'un panel de téléspectateurs (pour notre objet, le terrain correspondant serait une série d'entretiens qualitatifs, menés *a posteriori* avec des spectateurs). Cette démarche a permis de montrer une pluralité des modes de réceptions. Certains tiennent à la diversité des terrains d'observation : alors que l'observation des courbes de dons a tendu à suggérer une efficacité très forte de la stratégie émotionnelle des producteurs de l'émission, les enquêteurs étudiant les conversations des téléspectateurs dans le cadre de leur domicile (rendu semi-public par la présence des enquêteurs) ont davantage conclu à une forte prise de distance avec cette stratégie et avec le message de l'émission, du fait de la production d'un discours critique abondant et construit. L'enquête a également montré que la diversité des modes de réception est à référer également à des déterminants sociaux, économiques, professionnels et générationnels, repérés par les enquêteurs dans leurs analyses des différents foyers de téléspectateurs, mais elle ne relève cependant pas d'un déterminisme strict. En définitive, cette « approche combinatoire²⁵⁴⁹ » a permis de mettre en lumière la pluralité des modes de réception du spectacle du Téléthon et des modes de réaction, autrement dit des « régimes d'engagement²⁵⁵⁰ » qu'ils induisent. Elle a notamment permis de montrer que la formulation de critiques à l'égard du dispositif (qui témoignent du fait que les spectateurs ne sont pas dupes et prennent leurs distances à son égard) n'empêche pas, y compris au même moment et pour les mêmes personnes parfois, l'efficacité dudit dispositif. La transposition des outils méthodologiques de cette enquête de terrain, assise sur une théorie politique des émotions, permettrait probablement de vérifier la validité de plusieurs idées reçues qui contribuent à invalider la prétention du théâtre et à produire un effet politique sur le spectateur. La première reproche au théâtre son manque d'efficacité, au motif qu'il y a loin de la coupe aux lèvres, du message

2549. *Idem*, p. 70.

2550. *Ibid.* Les auteurs s'inscrivent ici dans la filiation de Laurent THÉVENOT, *L'Action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement*, La Découverte, Paris, 2006.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	9
LE « THÉÂTRE POLITIQUE » : PREMIERS REPÉRAGES HISTORIQUES ET THÉORIQUES	23
LE « THÉÂTRE POLITIQUE » À L'ÈRE DU SOUPÇON?	25
LA TRIPLE CRISE DE LA GAUCHE, DE LA CRITIQUE DU CAPITALISME ET DU (THÉÂTRE DE) SERVICE PUBLIC	25
LES « ANNÉES 1989 » : AUBE D'UNE NOUVELLE ÈRE? RECONFIGURATION DES CHAMPS DE FORCE IDÉOLOGIQUES	33
DEUX LIGNÉES DE « THÉÂTRE POLITIQUE » AU XX ^e SIÈCLE : THÉÂTRE ONTOLOGIQUEMENT POLITIQUE <i>vs</i> THÉÂTRE POLITIQUE SOUS CONDITION DE COMBAT REVOLUTIONNAIRE	37
LE DISCOURS SCIENTIFIQUE SUR LE THÉÂTRE POLITIQUE ET LA QUESTION DE LA NEUTRALITÉ AXIOLOGIQUE	45
EXTENSION DU DOMAINE DE LA RECHERCHE : PAR LE HAUT, PAR LE BAS, PAR LES BORDS, POUR UNE APPROCHE PROCESSUELLE DU THEATRE POLITIQUE	51
CONTRE UNE APPROCHE TÉLÉOLOGIQUE ET MONO-NORMATIVE : PENSER LE THÉÂTRE POLITIQUE COMME UNE PLURALITÉ DE CITÉS	57
LA CITÉ DU THÉÂTRE POSTPOLITIQUE	67
DU THÉÂTRE POUR UNE SOCIÉTÉ DANS LAQUELLE LE THÉÂTRE POLITIQUE EST MORT	68
L'ÈRE POSTMODERNE, CHANGEMENT DE PARADIGME AXIOLOGIQUE DU THÉÂTRE POLITIQUE	70
Vers une nouvelle conception de l'histoire, de l'homme et du politique : de la critique interne du projet moderne au postmodernisme	72
Mort de la culture, triomphe de l'art?	82
<i>L'art post- ou la mort du projet de l'art moderne</i>	82
<i>Le triomphe paradoxal du ministère de la Culture</i>	85

au récepteur, et qu'existent des décalages (déperdition du message voire contresens) entre l'effet visé et l'effet réellement produit. Une autre idée reçue considère, au contraire, que les œuvres théâtrales, affirmant un point de vue, sont totalitaires en ce qu'elles porteraient atteinte à la liberté de pensée du spectateur, comme s'il n'y avait rien de la coupe aux lèvres, aucun processus d'appropriation du message. La troisième idée reçue, synthèse des deux précédentes et aujourd'hui relayée par Rancière, promeut un spectateur émancipé²⁵⁵¹, caractérisé par une capacité d'appropriation maximale des messages, au point que l'idée même d'une œuvre produisant un message devient caduque, puisque l'œuvre la plus insignifiante se voit dotée de la plus grande vertu émancipatrice. Aucune de ces idées ne tient compte de la spécificité du « message » que constituent les œuvres, formes complexes qui ne se réduisent jamais à une adresse de type pédagogique ou argumentatif, ce qui empêche de saisir les modes d'appropriation que ces œuvres induisent. Espérons, pour toutes ces raisons, que s'amorce une bien plus vaste entreprise, tant individuelle que collective, d'investigation interdisciplinaire des fonctions politiques que peut revêtir le théâtre, et plus largement l'art, en contexte démocratique et néo-capitaliste.

2551. J. RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, op. cit.

Du théâtre politique au théâtre poélitique? Un nouveau registre de légitimation de la fonction politique de l'art théâtral	93
EXPRIMER LE CHAOS DU RÉEL	97
Adieu à la pièce historique, au théâtre dramatique et au théâtre épique	99
<i>Rejet de l'Histoire, de la révolution et rejet des temps historique, dramatique et épique (La Mission. Au Perroquet vert)</i>	99
<i>Mise à distance des fondamentaux du drame et trouble dans l'énonciation (Atteintes à sa vie)</i>	103
Tout contre le (monde) réel.	106
<i>Exprimer l'impossibilité de dire le monde : le chaos du réel (Fées, Oxygène, Jardinage Humain)</i>	107
Impossibilité d'un point de vue unifié sur le monde	107
Impossibilité d'agir dans et sur le monde	108
Un réel fait de micromondes en conflit	110
<i>De l'utopie à la dystopie postmoderne. Description d'un monde post-apocalyptique et post-humain (Naître et Le Crime du XXI^e siècle)</i>	112
Du théâtre critique au semi-degré	128
<i>De la distanciation à l'ère postcritique (Les Marchands)</i>	130
<i>Une ironie postmoderne.</i>	134
<i>L'herméneutique à l'ère de la réversibilité du (non-)sens.</i>	136
Entre régime de la représentation et régime de la présence... <i>mimesis vs</i> logique de la sensation et souffrance sans distance.	137
<i>La Poétique et La Politique : retour à Aristote</i>	139
<i>La fonction politique de la catharsis est-elle soluble dans le « matériau cathartique » ?</i>	142
<i>La souffrance non esthétique ou la « métaphysique d'artiste ». D'une fonction critique du théâtre à une politique de la perception et de la pitié?</i>	148
LA CITÉ DU THÉÂTRE POSTPOLITIQUE OU LA CRISE ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE DE LA REPRÉSENTATION DU MONDE ET DE L'HOMME	159
LA CITÉ DU THÉÂTRE POLITIQUE ŒCUMÉNIQUE :	
LE « THÉÂTRE D'ART-SERVICE PUBLIC » RÉPUBLICAIN	163
PORTRAIT DU THÉÂTRE POPULAIRE	
EN « THÉÂTRE D'ART-SERVICE PUBLIC »	164
LES MYTHES FONDATEURS : LE THÉÂTRE POPULAIRE, DÉMOCRATIQUE ET RÉPUBLICAIN, D'ATHÈNES À AVIGNON	169

L'Assemblée théâtrale et l'espace public démocratique : pour un théâtre ontologiquement politique	169
Le « théâtre antique » grec, aux sources de l' <i>agora</i> théâtrale démocratique?	170
<i>La tragédie grecque ou le théâtre comme « assise mentale » du politique?</i>	173
<i>Limites de la référence à la tragédie grecque comme modèle d'un théâtre politique d'aujourd'hui.</i>	176
Le mythe du théâtre populaire	181
<i>Des pionniers du théâtre populaire à l'institutionnalisation du théâtre public.</i>	
<i>La nécessaire illusion rétrospective du « long fleuve tranquille »</i>	181
<i>Un mythe rassembleur : le peuple-public, la communion théâtrale et la rénovation réciproque du public, du théâtre et de la société</i>	184
<i>Un colosse aux pieds d'argile. Le théâtre politique œcuménique, entre crise conjoncturelle et crise structurelle</i>	192
PORTRAIT DE L'ARTISTE CITOYEN EN INTELLECTUEL ENGAGÉ	204
La commémoration du bicentenaire ou la révolution des droits de l'homme	205
L'artiste citoyen contre la barbarie, pour les droits de l'homme et pour la devise républicaine. Causes et modes d'engagement	216
<i>Politique des droits de l'homme</i>	216
<i>L'intellectuel artiste citoyen et la forme affaire</i>	217
<i>Les causes de l'artiste citoyen : contre la barbarie, pour « les sans »</i>	223
<i>Les modalités de l'engagement de l'artiste citoyen, plus christique que critique</i>	236
LES DEUX ESTHÉTIQUES DE LA CITÉ DU THÉÂTRE POLITIQUE ŒCUMÉNIQUE :	
THÉÂTRE CITOYEN ET THÉÂTRE D'ART	243
Le théâtre documentaire citoyen	243
<i>Requiem pour Srebrenica de Py : tombeau pour le communisme et ode à l'Europe des droits de l'homme... et du christianisme</i>	244
<i>L'œuvre citoyenne de Mnouchkine ou la transfiguration du réel en art</i>	250
<i>La Ville parjure ou le réveil des Erinyes : le réel comme matériau de la tragédie</i>	251
<i>Et soudain des nuits d'éveil ou la défense de l'hospitalité</i>	256
<i>Le Dernier Caravansérail. Odyssées ou la transsubstantiation du matériau réel en art</i>	258
Le théâtre d'art ou l'utopie d'une esthétique populaire universelle	265
<i>Le renouveau du « théâtre d'art » depuis les années quatre-vingt ou la redéfinition de l'utopie de l'art kantienne</i>	265
<i>La relecture de Brecht en héraut du théâtre d'art</i>	268

LA CITÉ DU THÉÂTRE POLITIQUE ŒCUMÉNIQUE

À L'HEURE DE LA CRISE DU MODÈLE RÉPUBLICAIN. 284

LA CITÉ DE REFONDATION

DE LA COMMUNAUTÉ THÉÂTRALE ET POLITIQUE 287

LE THÉÂTRE, ART DE (MIEUX) VIVRE ET LIEU COMMUN 288

CONCILIER VOCATION ARTISTIQUE, CIVIQUE ET SOCIALE : LA DÉLICATE OUVERTURE
DES POLITIQUES PUBLIQUES DEPUIS LES ANNÉES QUATRE-VINGT 292

L'action culturelle étatique entre l'ancien et le nouveau 293

Une politique culturelle et sociale territorialisée complexe et évolutive :
le volet culturel de la politique de la ville 301

REFONDER LA COMMUNAUTÉ THÉÂTRALE ET POLITIQUE :

LE THÉÂTRE D'ART SOCIAL 316

Émancipation *vs* insertion, participation *vs* création,
communio*n vs* communication, communauté *vs* espace public. 318*Contre la séparation création/action culturelle/animation socio-culturelle,
un théâtre participatif. 318**La révolution de Gatti, de la Bastille à Fleury-Mérogis : entre émancipation,
insertion et révélation 323**Les Passerelles du Théâtre du Grabuge : les « créations partagées avec les habitants »
ou la tension entre impératif de création
et impératif de participation démocratique 332*Les relations avec les pouvoirs publics,
entre heureux malentendu et mésentente 332Pour un théâtre sans murs :
le décloisonnement des publics et des lieux théâtraux 336De la lecture d'un texte « fondateur » d'une communauté à la création
d'un « récit théâtral » commun 337

Un théâtre de la communion contre la tentation du repli communautaire 341

*Le théâtre d'art social : création d'un (contre) espace public,
d'une communauté sensible ou d'une œuvre d'art? 348**Conclusion : les difficultés du théâtre d'art social, objet politique
et théâtral non identifié 355*De nouveaux lieux pour refonder la communauté théâtrale et politique :
les « nouveaux territoires de l'art » et le théâtre de rue 357*Les « nouveaux territoires » d'un art ouvert sur la Cité et les cités :
une « nouvelle époque de l'action culturelle »? 358*

<i>Les arts de la rue, théâtre del/dans l'espace public?</i>	368
DES TENSIONS AUX CONTRADICTIONS ENTRE COHÉSION SOCIALE, DIVERSITÉ CULTURELLE ET DÉVELOPPEMENT CULTUREL DURABLE	374
LA CITÉ DU THÉÂTRE DE LUTTE POLITIQUE : ENTRE FILIATIONS ESTHÉTIQUES ET RECONFIGURATIONS IDÉOLOGIQUES	383
LE THÉÂTRE DE LUTTE POLITIQUE : AGONIE, SURVIVANCE OU RENOUVEAU? .	384
LE THÉÂTRE DE LUTTE POLITIQUE OU LA DÉLICATE RELANCE D'UN PROJET ET D'UN ART CRITIQUES	387
Un autre monde est possible... mais lequel? Du mouvement ouvrier au mouve- ment social, la gauche de la gauche entre filiations et reconfigurations.	390
Les causes du théâtre de lutte politique.	397
ESTHÉTIQUES EN LUTTE : POUR UN ART ÉMANCIPATEUR	423
Un art transitif : le théâtre comme outil d'intervention politique directe dans l'espace (du mouvement) social.	426
<i>Le théâtre d'intervention, outil d'émancipation des dominés/exploités/oppressés</i> . .	427
<i>Le théâtre, outil de diffusion pour intellectuels spécifiques</i>	431
<i>Le théâtre, instrument du mouvement social</i>	435
De l'esthétique comme moyen au service d'une fin politique : le renouveau du théâtre épique	444
<i>Rebonjour à la pièce didactique et à la parabole épique</i>	446
<i>Le théâtre documentaire historique : contre-information et forme-affaire</i>	461
LE THÉÂTRE DE LUTTE POLITIQUE, ENTRE RELANCE DE LA CRITIQUE ET DOMINATION PAR L'IDÉOLOGIE ESTHÉTIQUE	474
DE LA FONCTION POLITIQUE DU THÉÂTRE DANS UNE FRANCE TENDUE ENTRE DÉMOCRATIE, CAPITALISME NÉOLIBÉRAL ET MODÈLE RÉPUBLICAIN	479
INDEX	491