







# **THÉÂTRE ET SCÈNES POLITIQUES**

**HISTOIRE DU SPECTACLE EN SUISSE ET EN FRANCE  
AUX XIX<sup>e</sup> ET XX<sup>e</sup> SIÈCLES**

## REMERCIEMENTS

L'édition de cet ouvrage a reçu le soutien de la Section d'histoire de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, de la Commission des publications de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, du Domaine Histoire contemporaine de la Faculté des lettres de l'Université de Fribourg, de la Société académique vaudoise, de la Direction de la Culture de la Ville de Neuchâtel, de la Fondation van Walsem.



## MISE EN PAGE

Claudine Daulte, [mise-en-page.ch](http://mise-en-page.ch)

## CORRECTION

Évelyne Brun Kaouass, [br.eve@bluewin.ch](mailto:br.eve@bluewin.ch)

## COUVERTURE

Détail de l'affiche de Eric Jeanmonod pour *Les Aventures de Tabarin* par le Théâtre Mobile, mise en scène Marcel Robert assisté de René Donzé, Genève, juillet 1976. Arromath (Archives romandes du théâtre, Lausanne).

Sous la direction d'Alain Clavien, Claude Hauser  
et François Vallotton

## **THÉÂTRE ET SCÈNES POLITIQUES**

**HISTOIRE DU SPECTACLE EN SUISSE ET EN FRANCE  
AUX XIX<sup>e</sup> ET XX<sup>e</sup> SIÈCLES**

Éditions Antipodes



# ENTRE THÉÂTRE MILITANT ET DÉMOCRATISATION CULTURELLE

ALAIN CLAVIEN, CLAUDE HAUSER, FRANÇOIS VALLOTTON

Les relations entre scène théâtrale et critique sociale s'inscrivent dans une actualité qui touche aussi bien le contexte historiographique que scénographique contemporain. En 2009, l'historien Gérard Noiriel sortait un essai percutant intitulé *Histoire, théâtre & politique* aux Éditions Agone. Tout en partant du constat présent d'une dissolution – à ses yeux funeste – des liens entre sciences sociales et art dramatique, il y retrace l'émergence, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, d'un théâtre politique qui avait vocation à porter un projet de démocratisation culturelle tout en incitant les citoyens à prendre en main leur destin collectif. Au même moment en Suisse romande, sortait, chez Campiche, un recueil des pièces de Dominique Ziegler qui se caractérisent toutes par leur ancrage dans l'actualité et le regard critique porté sur les puissants de ce monde. L'auteur genevois rejoint dans différentes prises de position publiques les constats formulés par Noiriel sur la scène contemporaine tout en appelant à un théâtre engagé qui ne fasse pas fi du plaisir de son public<sup>1</sup>.

C'est dans ce contexte qu'il faut voir l'initiative du GRHIC – le Groupe de recherche en histoire intellectuelle contemporaine – d'organiser, en mai 2011, un colloque sur le thème «Théâtre et politique» dont ce livre constitue le prolongement. Privilégiant une réflexion pluridisciplinaire et comparatiste sur la fonction du théâtre dans les sociétés contemporaines, cette rencontre a réuni des chercheurs romands, alémaniques, tessinois mais également français ayant récemment publié sur ce thème<sup>2</sup>. Elle a également

1. Dominique Ziegler, *N'Dongo revient et autres pièces (Théâtre 2001-2008)*, Orbe: Campiche, 2009.

2. Aux contributions présentées dans le cadre du colloque des 5 et 6 mai 2011 sont venus s'ajouter les textes de Pascale Goetschel, Julie Champrenault, Claire Martini, Demis Quadri et Séverine Marmy.

intégré des professionnels du spectacle par le biais d'un partenariat qui associait à la manifestation la Haute école de théâtre de Suisse romande (HETSR). Soucieux de ne pas s'enfermer dans un discours exclusivement théorique, les organisateurs du colloque ont pu insérer cette rencontre scientifique au sein du programme du festival de théâtre universitaire Féculé créé il y a maintenant six ans à l'Université de Lausanne. La première journée du colloque a ainsi été prolongée par la présentation de la conférence-spectacle «Chocolat» fondée sur un texte de Gérard Noiriel. Créée en 2009 à la Cité nationale de l'histoire de l'immigration, elle renoue avec les principes fondateurs du théâtre engagé. Sous la forme du théâtre-performance, l'historien – qui joue son propre rôle – évoque l'histoire de Rafael de Leïos, plus connu sous son nom de scène de Chocolat. Après avoir fui l'esclavage de Cuba pour l'Europe, il a fait ses débuts de clown à Paris en 1889 et formera avec Footit le premier duo associant un clown blanc et un auguste (noir). Leur notoriété, fondée sur une caricature des rapports de pouvoir et de domination, trouvera des traductions à plusieurs niveaux: Chocolat, de par les nombreuses reproductions auxquelles il a donné lieu, va marquer l'entrée de la figure du Noir dans l'iconographie, et tout particulièrement dans l'imagerie publicitaire. Quant au couple Footit-Chocolat, il exercera une influence forte sur la création par Beckett des personnages de Pozzo et Lucky dans *En attendant Godot*<sup>3</sup>.

La présence parmi nous de Gérard Noiriel aura aussi été l'occasion de proposer une table ronde sur la réalité actuelle du théâtre engagé: comment a évolué la notion de «théâtre politique» ou de théâtre militant au cours de ces dernières années? Que signifient ces notions? Comment la notion de politique est-elle mobilisée aujourd'hui dans le travail de certains metteurs en scène contemporains? Quel rôle peut jouer le théâtre dans la conduite de luttes syndicales et politiques ici et maintenant? Dans ce cadre, Anita Testa-Mader et Angelica Lepori ont retracé l'expérience théâtrale conduite au sein du groupe «Officina Donna» à l'occasion de la grève des ateliers CFF de Bellinzone au Tessin, en 2008. Une occasion de réfléchir aux exigences formelles d'une démarche citoyenne de ce type – comment parvenir à faire réfléchir les spectateurs

3. Noiriel a consacré également un livre au personnage de Chocolat et aux diverses réceptions auxquelles il a donné lieu: Gérard Noiriel, *Chocolat clown nègre. L'histoire oubliée du premier artiste noir de la scène française*, Paris: Bayard, 2012.

sans surenchère didactique et militante? – et à l’impact d’une forme d’intervention qui s’adresse prioritairement à un groupe de personnes impliquées dans la lutte en question et, de ce fait, déjà convaincues<sup>4</sup>.

Sur le plan de la recherche historique, le colloque et le présent livre souhaitent dynamiser un domaine, l’histoire du théâtre en Suisse, qui reste encore relativement marginal, particulièrement dans la partie francophone du pays<sup>5</sup>. Si l’emménagement de la Schweizerische Theatersammlung dans ses nouveaux locaux de la Schanzenstrasse de Berne (1985), puis la création du premier institut d’études théâtrales dans la même ville (1992) ont marqué des étapes importantes dans l’institutionnalisation des études théâtrales, force est de constater que les spécialistes de ce domaine restent encore rares. La monumentale entreprise du *Dictionnaire du théâtre en Suisse*, dirigée par Andreas Kotte<sup>6</sup>, présente un matériel d’une richesse extraordinaire: un réseau national de chercheurs reste toutefois à constituer, de même que des approches traversantes propres à dépasser la perspective monographique dominante centrée sur certains personnages, certaines salles ou encore certaines troupes d’exception.

En ce sens, ce volume part d’une volonté de décloisonnement. D’abord en ce qui concerne les objets. En adéquation avec les nouvelles approches développées en France sous l’intitulé d’«histoire du spectacle vivant», nous avons souhaité privilégier un élargissement du regard visant à prendre en compte la multiplicité des

4. Les propos de la table ronde se prêtaient mal à une transcription pour le présent volume, l’intervention d’Anita Testa-Mader et d’Angelica Lepori reposant notamment sur plusieurs sources audiovisuelles consacrées aux spectacles du groupe «Officina Donna». Pour en savoir plus sur ce collectif, voir Angelica Lepori et Anita Testa-Mader, «Officina donna: l’altra metà della resistenza», in Nelly Valsangiacomo et Francesca Mariani Arco-bello (dir.), *Autre culture. Recherche, proposte, testimonianze*, Bellinzona: Fondazione Pellegrini Canevascini, 2011, pp. 329-349.

5. Outre le travail important mené depuis de nombreuses années par Joël Aguet, on signalera également les publications – ainsi que les entretiens réalisés dans le cadre de la série «Plans-fixes» – de Daniel Jeannet, et, pour ce qui concerne plus spécifiquement le théâtre politique et/ou militant, les contributions de Jorge Gajardo Muñoz («Du théâtre prolétarien au groupe L’Effort. Un théâtre ouvrier au temps des passions [Genève, 1930-1940]», *Cahiers d’histoire du mouvement ouvrier*, N° 19: L’héritage culturel, 2003, pp. 24-43), Pierre Jeanneret («Le théâtre prolétarien en Suisse romande», in Olivier Meuwly, *Art et politique dans le canton de Vaud au XIX<sup>e</sup> siècle, une relation équivoque*, Lausanne: Société d’histoire de la Suisse romande, 2009, pp. 171-202) et Anne-Catherine Sutermeister (*Sous les pavés, la scène: l’émergence du théâtre indépendant en Suisse romande à la fin des années 60*, Bâle: Éditions Theaterkultur/Lausanne: Éditions d’En bas, 2000).

6. Andreas Kotte (dir.), *Theaterlexikon der Schweiz – Dictionnaire du théâtre en Suisse – Dizionario Teatrale Svizzero – Lexicon da teater svizzer*, Zurich: Chronos, 3 vol., 2005.

effets sociaux, programmés ou imprévisibles, d'un spectacle sur tous ceux qui participent à sa réalisation, soit les auteurs, mais également les directeurs de théâtre, les comédiens tout comme ses spectateurs. Une démarche qui passait aussi par la prise en compte de lieux alternatifs aux scènes municipales officielles: du Kursaal qui témoigne d'une forme d'industrialisation du spectacle et d'une ouverture vers de nouveaux publics au cabaret ou au théâtre de rue, laboratoires – dans certains contextes – de formes contestataires.

Décloisonnement aussi sur le plan géographique en privilégiant une approche comparative, sur le plan suisse mais aussi international. Une perspective qui devrait souligner les spécificités de certains contextes locaux et régionaux tout en montrant les déclinaisons et les redéfinitions internationales de certaines notions liées au théâtre politique au cours des années 1930 ou à la démocratisation culturelle lors des années 1950.

Enfin et pour ce qui concerne la thématique plus spécifique retenue pour ce collectif, il nous a semblé utile de ne pas nous limiter à une approche du théâtre politique en tant que tel – dans une forme de discours généalogique de Romain Rolland à Brecht en passant par Piscator – pour interroger plus globalement les multiples interactions entre le théâtre et les sociétés qui le produisent, qui le considèrent et l'appréhendent. L'exemple de l'historiographie suisse autour du Cabaret Cornichon constitue un bon exemple des apports d'une perspective plus englobante du phénomène. Dès les années 1960, ce cabaret atypique créé en 1934 par Walter Lesch a été considéré, sur la base des témoignages de ses principaux protagonistes, comme un lieu paradigmatique de l'antifascisme en Suisse: en phase avec l'historiographie dominante de cette période d'une part, avec une vision très unilatérale de ce type de spectacle comme lieu de dissidence d'autre part, Cornichon nourrissait l'image d'une Suisse rétive aux influences idéologiques étrangères et de premier cabaret politique indigène. Plusieurs auteurs ont pu, par le recours à des documents externes, corriger cette image largement mythique et souligner la surreprésentation des numéros politiques dans la mémoire collective par rapport à leur présence réelle dans les programmes; par ailleurs, le caractère divertissant du cabaret et sa «suisstitude» (affirmée entre autres par le recours au dialecte) contribuent à la popularité d'une troupe qui incarne moins un lieu d'opposition et de contestation qu'une des déclinaisons de la politique culturelle officielle de la Confédération<sup>7</sup>.



Nous avons bien conscience du caractère fort lacunaire, arbitraire aussi, de cette première cartographie des lieux, des approches et des moments significatifs quant aux relations entre scène et politique en Suisse. Elle traduit un état de la recherche encore très embryonnaire mais qui devrait, espérons-le, nourrir des vocations de par l'importance du matériel disponible et la densité des entreprises et des expériences théâtrales de tous genres que le pays a connues. Nous sommes à ce titre particulièrement reconnaissants à nos collègues français, qui peuvent pour leur part s'appuyer sur une historiographie beaucoup plus conséquente<sup>8</sup>, d'avoir pu nous faire profiter de leurs éclairages et de leurs réflexions. Notre gratitude va également à toutes les personnes qui ont accepté de contribuer à ce volume ainsi qu'à tou·te·s celles et ceux qui, d'une manière ou d'une autre, ont contribué à son élaboration : Annick Budry, Martine Derrier, Jorge Gajardo Muñoz, Frank Gerber, Dominique Hauser, Ruth Hungerbühler, Peter Keller, Angelica Lepori, Marie-Jeanne Muheim, Gérard Noiriel, Anne-Catherine Sutermeister, Simona Travaglianti, Anita Testa-Mader.

7. (Note de la p. 10.) Une communication à deux voix sur Cornichon, présentée en allemand lors du colloque, n'a pu être reprise dans ce volume. Nous renvoyons aux publications de leurs auteurs : Frank Gerber, «Es dürfte hier eingeschritten werden müssen...». Das Cabaret Cornichon und die Zensur 1939-1945», in Andreas Kotte (dir.), *Theater der Nähe. Welttheater – Freie Bühne – Cornichon – Showmaster Gottes. Beiträge zur Theatergeschichte*, Zurich : Chronos, 2002, pp. 343-425 ; Peter Michael Keller, *Cabaret Cornichon. Geschichte einer nationalen Bühne*, Zurich : Chronos, 2011, coll. *Theatrum helveticum*, vol. 12.

8. Voir notamment Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon, «L'Histoire du spectacle vivant : un nouveau champ pour l'histoire culturelle?», in Laurent Martin, Sylvain Venayre (dir.), *L'histoire culturelle du contemporain*, Paris : Nouveau Monde, 2005, pp. 193-219.



**LES POLITIQUES DU THÉÂTRE  
EN FRANCE (1850-1960)**



# INTRODUCTION

JEAN-CLAUDE YON

**E**n 2011, un document émanant du Ministère de la culture et de la communication présente ainsi l'action de l'État en faveur du théâtre :

Au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, la construction progressive d'une politique théâtrale accompagne la reconstruction du pays tout entier. C'est à partir de 1946 en effet que se développe un vaste mouvement de décentralisation dramatique qui préfigure l'organisation décentralisée de la République et anticipe la création du ministère des Affaires culturelles en 1959. Dès la création du ministère des Affaires culturelles en 1959, André Malraux poursuit l'engagement initié avant lui en faveur du théâtre. Il consolide les budgets des deux théâtres nationaux existants, crée le troisième en détachant de la Comédie-Française l'Odéon, baptisé « Théâtre de France » dont la direction est confiée à Jean-Louis Barrault, et décide de l'évolution de ces théâtres en établissements publics. Malraux poursuit également la décentralisation dramatique, en suscitant la création de nouveaux CDN à partir de 1961, et contribue à l'émergence de troupes subventionnées. Enfin, le théâtre privé est également soutenu avec la création en 1964 du fonds de soutien au théâtre privé. Avec la création des maisons de la culture se constitue un réseau qui rencontre celui, préexistant, des CDN.<sup>1</sup>

Ce texte est symptomatique de l'importance accordée au théâtre par l'État français. L'action de Jeanne Laurent est placée sur le

1. « Le théâtre en France », texte disponible sur le site internet du Ministère de la culture et de la communication.

même plan que le vaste mouvement de reconstruction après-guerre. De surcroît, elle est présentée comme la préfiguration du Ministère de la culture, rien moins, voire même de la décentralisation entreprise à partir de 1982. Cette histoire « officielle » ne manque pas de héros (André Malraux, Jean-Louis Barrault) ni de lieux mémorables, en l'occurrence les Centres dramatiques nationaux (CDN). La politique théâtrale apparaît comme intimement liée au projet républicain. Si une telle vision correspond bel et bien à la politique menée sous la IV<sup>e</sup> République et sous la V<sup>e</sup> République, il ne faudrait pas croire pour autant, comme ce texte semble le suggérer, que rien n'avait été tenté avant la période de la Libération. S'il est difficile de parler de « politique théâtrale » à proprement parler avant 1959, le pouvoir, depuis l'époque moderne, a toujours considéré que le contrôle des spectacles faisait partie de ses prérogatives et que la parole théâtrale était affaire trop sérieuse pour être du seul ressort des gens de théâtre.

Sous l'Ancien Régime, ce contrôle prend la forme – outre la censure dramatique établie en 1701 – du « système du privilège », élaboré sous le règne de Louis XIV, qui limite le nombre de salles, détermine les genres qu'elles peuvent exploiter et établit un monopole au profit des scènes officielles érigées en instances normatives. Il faut au « Théâtre de la Foire » beaucoup de ténacité et d'inventivité, au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, pour exister en marge de ce système<sup>2</sup>. La Révolution fait voler en éclats les privilèges théâtraux, la loi des 13-19 janvier 1791 établissant la « liberté des théâtres ». Dans le rapport préliminaire à la loi, Chapelier assigne au théâtre un rôle politique de première importance : « Il faut que les spectacles épurent les mœurs, donnent des leçons de civisme, qu'ils soient une école de patriotisme, de vertu et de tous ces sentiments affectueux qui font la liaison et le charme des familles. »<sup>3</sup> Les Montagnards partagent la même conception : « Calculez avec nous la force morale des spectacles ; il s'agit de combiner leur influence sociale avec les principes du gouvernement ; il s'agit d'élever une école publique où le goût et la vertu soient également respectés. »<sup>4</sup>

2. Sur la vie théâtrale de l'Ancien Régime, la base César [www.cesar.org.uk] est une source d'une richesse inépuisable.

3. Cité dans Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris : Aubier, 2012, p. 27.

4. *Ibid.*, p. 36. Cette phrase est extraite d'une circulaire de juin 1794 envoyée aux directeurs de théâtre, aux autorités municipales et aux auteurs dramatiques.

L'organisation de représentations gratuites aux frais de la République illustre cette conviction que le théâtre est une des tribunes les plus efficaces dont dispose un gouvernement. Napoléon I<sup>er</sup> ne pense pas autrement, lui qui rétablit le système du privilège par trois décrets en 1806-1807. Dès lors, le XIX<sup>e</sup> siècle va voir s'affronter partisans et adversaires de la liberté du théâtre, enjeu qu'on peut placer avec la question du suffrage et celle de la liberté de la presse parmi les grandes questions politiques perpétuellement débattues. Dans un pays dont la capitale vit «en dramocratie<sup>5</sup>», la salle de spectacle est comme un succédané de l'hémicycle parlementaire. Au fil des changements de régimes, répression et liberté alternent sur scène. À vrai dire, la question comprend deux aspects : le contrôle administratif des salles d'une part et la censure dramatique de l'autre. Pour le premier point, il revient à Napoléon III d'avoir accordé en 1864 la «liberté des théâtres» qui laisse désormais la libre concurrence réguler le marché théâtral. Quant à la censure dramatique, l'incapacité de la III<sup>e</sup> République à voter une grande loi libératrice (comme celle de 1881 sur la presse) dit assez combien, même chez des hommes de progrès, la parole théâtrale pouvait faire peur. Seule une ruse budgétaire met fin en 1906, en catimini, au travail des censeurs.

La seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, en outre, est le moment où les réflexions sur le rôle social et politique du théâtre se multiplient. À cet égard, le Second Empire est une période de maturation dont on aurait tort de sous-estimer l'importance. En parallèle d'un renouvellement esthétique qui passe par l'émergence des avant-gardes dans les années 1880, deux questions suscitent de plus en plus de débats. Comment créer un «Théâtre du Peuple»? Comment décentraliser l'art théâtral afin que celui-ci ne soit pas l'apanage de la capitale? Si la III<sup>e</sup> République ne parvient pas avant 1914 à dépasser le stade des commissions parlementaires, le travail d'enquête et de réflexion qui est alors mené permet les premières réalisations concrètes dans l'entre-deux-guerres : création du Théâtre national populaire en 1920, initiatives diverses du Front populaire. Le régime de Vichy est lui aussi assez actif dans le domaine du théâtre et on a souvent remarqué que la politique théâtrale de la Libération s'inscrit en partie – songeons notamment au rôle joué par l'association «Jeune France» – à la suite de

5. Nous avons défini ce concept dans l'ouvrage cité aux deux notes précédentes.

ce qui avait été expérimenté durant les années de guerre. De ce fait, il n'est pas surprenant que le théâtre, dans la lignée de la décentralisation mise en place à partir de 1946, soit au cœur de la politique du Ministère des affaires culturelles créé en 1959. Depuis cette date, la politique théâtrale menée par la V<sup>e</sup> République a varié dans son intensité et dans ses objectifs, mais elle n'a jamais cessé d'être une des principales modalités de l'action du ministère. Bien des hommes et des femmes de théâtre, au reste, entendent donner une dimension politique à leur pratique artistique. Le Festival d'Avignon est sans doute le lieu où cette vocation politique du théâtre est la plus sensible – que ce soit lors de la contestation de Vilar en 1968, lors de l'annulation du festival en 2003 du fait de la grève des intermittents ou bien à l'occasion des vives polémiques qui ont entouré les spectacles de Jan Fabre en 2005. On remarquera par ailleurs que l'étude des liens entre théâtre et politique – ce qui dépasse largement la question des politiques du théâtre mises en œuvre par l'État – est un secteur de la recherche universitaire plutôt dynamique, tant en histoire qu'en études théâtrales<sup>6</sup>.

6. On en donnera ici deux exemples : l'existence d'un « Groupe théâtre(s) politique(s) », groupe de jeunes chercheurs constitué en 2004, et la publication à l'automne 2012 du dossier « Scènes politiques » qui compose le hors-série N° 8 de la revue *Parlement[s]*.



# LE SECOND EMPIRE A-T-IL EU UNE POLITIQUE THÉÂTRALE ?

JEAN-CLAUDE YON

Il peut sembler délicat, voire impossible, d'appliquer le terme « politique théâtrale » à un régime du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Les travaux de Vincent Dubois<sup>2</sup> ont montré qu'avant la création du Ministère des affaires culturelles en 1959, la culture n'est jamais constituée comme catégorie de l'action publique. Il est cependant intéressant de nuancer cette idée, au moins à titre d'hypothèse pour stimuler la réflexion. Pour parler de « politique », il faut certes que l'État entreprenne la réalisation d'un état des lieux (afin de rechercher ce qui est à changer) et qu'un projet cohérent soit élaboré et mis en œuvre avec une certaine continuité. Sous le Second Empire, on ne retrouve pas ces différents éléments pour tous les secteurs de la culture (celle-ci n'étant du reste pas pensée comme un ensemble) mais, malgré tout, l'État impérial développe une action conséquente dans ce secteur, multipliant les décisions qui modifient le paysage culturel du pays<sup>3</sup>. On peut citer les travaux de la Bibliothèque impériale<sup>4</sup>, la création du musée des Antiquités nationales<sup>5</sup>, la réforme de l'École des Beaux-Arts<sup>6</sup>, l'organisation

1. Cet article s'inspire de notre introduction au volume collectif que nous avons dirigé : Jean-Claude Yon (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris : Armand Colin, 2010. On nous permettra de renvoyer aussi à Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris : Aubier, 2012. Dans ce dernier ouvrage, l'action théâtrale du Second Empire est spécifiquement traitée de la page 93 à la page 115. Si nous sommes amenés à citer beaucoup nos travaux dans cet article, c'est que ceux-ci portent pour une large part sur la période du Second Empire.

2. Cf. Vincent Dubois, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris : Belin, 1999.

3. Cf. la troisième partie de notre manuel : Jean-Claude Yon, *Le Second Empire, politique, société, culture*, Paris : Armand Colin, 2<sup>e</sup> édition revue et augmentée, 2012.

4. Cf. Dominique Varry (dir.), *Histoire des bibliothèques françaises. Les Bibliothèques de la Révolution et du XIX<sup>e</sup> siècle 1789-1914*, Promodis Éditions du Cercle de la Librairie, 1991.

5. Cf. Arnaud Bertinet, *La politique artistique du Second Empire : l'institution muséale sous Napoléon III*, thèse d'histoire de l'art sous la direction de Dominique Poulot, Université de Paris 1, 2011.

du Salon des refusés<sup>7</sup>, etc. L'action gouvernementale est particulièrement importante pour le théâtre, ou plus exactement, pour ce que notre langage technocratique moderne nomme le «spectacle vivant». Le théâtre n'est-il pas, comme l'avait remarqué naguère Paul Gerbod, «la forme d'accès à la culture nationale la mieux institutionnalisée»? Faute de parler de «politique culturelle», peut-on alors maintenir le terme de «politique théâtrale»? C'est ce que nous allons étudier ici.

### L'ADMINISTRATION DES SPECTACLES

Sous le Second Empire, les spectacles changent plusieurs fois de tutelle administrative, le Ministère de l'intérieur, le Ministère d'État et le Ministère de la Maison de l'empereur et des Beaux-Arts en ayant successivement la charge. Dans un rapport d'octobre 1868, on peut lire :

Au début de son règne, S. M. l'Empereur a voulu donner aux arts une marque de sa sollicitude particulière en les rapprochant le plus possible de son action immédiate : dans ce but, le service des théâtres impériaux subventionnés et du Conservatoire impérial de musique et de déclamation a été distrait du ministère de l'Intérieur par le décret du 14 février 1853 et transféré au ministère d'État et de la Maison de l'Empereur. Plus tard, l'année suivante, un décret du 23 juin 1854 a complété cette mesure en plaçant également dans les attributions du ministère d'État et de la Maison de l'Empereur les autres théâtres de Paris, ainsi que ceux des départements.<sup>8</sup>

L'État impérial – qui s'intéresse avant tout à ce qui se passe dans la capitale, la décentralisation culturelle n'étant pas encore à l'ordre du jour – est assuré de la cohérence de son action car, de 1853 à 1870, le «Bureau des Théâtres» (structure dont le nom a varié au sein des divers ministères) est dirigé par le même homme,

6. (Note de la p. 19.) Cf. Alain Bonnet, *L'enseignement des arts au XIX<sup>e</sup> siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 à la fin du modèle académique*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2006.

7. Cf. Dominique Lobstein, *Les salons au XIX<sup>e</sup> siècle. Paris, capitale des arts*, Paris: La Martinière, 2006.

8. Archives nationales, F<sup>21</sup> 955, note de Camille Doucet du 15 octobre 1868.

Camille Doucet (1812-1895). Cet auteur dramatique, académicien, est la figure qui incarne l'action théâtrale du régime et qui lui donne son unité. Ernest Legouvé, bien plus tard, observa :

Ce poète était né chef de division. Il en avait toutes les qualités : ardeur au travail, entente des affaires, ponctualité, facilité de rédaction et d'élocution. [...] Tous les artistes, auteurs ou interprètes, lyriques ou dramatiques, relevèrent plus ou moins de lui ; [et] ils vinrent presque tous chercher en lui un arbitre, un intermédiaire, un conseiller, un appui. [...] Ses hautes fonctions mettaient Camille Doucet en relations avec les personnages les plus considérables de la cour, avec le souverain lui-même. Les fêtes, les bals, les cérémonies, ne l'appelaient pas seuls aux Tuileries. Le directeur des théâtres avait à y traiter des questions difficiles, à y conduire des négociations délicates. Là se développèrent ses dons naturels de finesse, de tact, de mesure, de goût. Il y apprit l'art de manier les choses et les gens, et sortit de cette nouvelle épreuve, homme du monde accompli.<sup>9</sup>

Doucet ne dispose que de moyens limités et d'une petite équipe (une vingtaine de fonctionnaires)<sup>10</sup>. Il doit en outre composer avec les ministres successifs dont il dépend et qui, pour la plupart, aiment s'occuper directement des affaires de théâtre, a priori plutôt plaisantes à traiter. Morny<sup>11</sup> et Walewski ne sont-ils pas eux-mêmes auteurs dramatiques ? Souvent, dans les cas litigieux en matière de censure, c'est le ministre qui tranche. *La dame aux camélias* est ainsi autorisée, en 1852, par Morny, contre l'avis des censeurs. La décision peut même remonter à l'empereur quand la pièce en débat aborde des questions politiques<sup>12</sup>. Napoléon III, à titre personnel, n'est pourtant guère intéressé par les spectacles. Il se rend chaque semaine au théâtre – conscient que c'est un moyen

9. Ernest Legouvé, *Dernier travail, derniers souvenirs : École normale de Sèvres*, Paris : J. Hetzel, 1898, chapitre XVI « Camille Doucet ».

10. Cf. l'article de Jean-Charles Geslot sur Doucet dans Jean-Claude Yon (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, op. cit., pp. 31-40.

11. Morny est sans doute l'homme d'État du XIX<sup>e</sup> siècle le plus féru de théâtre. Cf. Jean-Claude Yon, « De Paris à Deauville : Morny et la vie théâtrale », in Dominique Barjot, Éric Anceau et Nicolas Stoskopf (dir.), *Morny et l'invention de Deauville*, Paris : Armand Colin, 2010, pp. 403-418.

12. C'est par exemple le cas pour *Le fils de Giboyer* d'Émile Augier, une pièce qui interroge la place de la religion dans la société. Cf. Jean-Claude Yon, « *Le fils de Giboyer* (1862) : un scandale politique au théâtre sous Napoléon III », *Parlement[s]*, hors-série N° 8, 2012, pp. 109-122.

de se montrer à ses sujets – et fait venir des troupes théâtrales dans les résidences impériales, si bien que Xavier Mauduit a estimé à 750 le nombre de représentations théâtrales auxquelles il a assisté durant son règne<sup>13</sup>. Mais il n'a pas de culture théâtrale et le comte Baciocchi, surintendant des spectacles de la cour, n'est guère plus compétent. Ce manque d'intérêt manifesté par le souverain n'a pas empêché le régime d'entreprendre des réformes audacieuses en matière de spectacles.

### **SURVEILLER LES THÉÂTRES**

Il est vrai que, dans un premier temps, le Second Empire est avant tout préoccupé par la surveillance des théâtres. La censure dramatique, abolie *de facto* en février 1848, a été rétablie dès juillet 1850. Au début de l'Empire, elle s'applique avec sévérité. Les censeurs ont pour consigne de lutter contre les antagonismes de classes, d'empêcher les attaques contre l'autorité, la religion, la famille et les institutions, d'interdire enfin les tableaux de mœurs trop crus. Le théâtre doit cesser d'être une arène politique – comme il l'a été sous la Seconde République – pour n'être qu'un lieu de distraction. En 1862, dans un discours, Walewski explique: «C'est le devoir de l'État de moraliser le théâtre au nom de la société, afin de moraliser la société par le théâtre.»<sup>14</sup> Le «tour de vis» du début des années 1850 conduit notamment à la création, en 1851, d'une commission chargée de distribuer des primes annuelles aux ouvrages «moraux»<sup>15</sup>. On cherche ainsi à récompenser les auteurs dramatiques ayant fait jouer une pièce «de nature à servir à l'enseignement des classes laborieuses par la propagation d'idées saines et par le spectacle de bons exemples». La commission, où siègent Mérimée et Sainte-Beuve, a cependant bien du mal à trouver des ouvrages à primer et l'idée est abandonnée en 1856. Très sévère dans les années qui suivent le coup d'État, la censure se montre plus clémentine par la suite. Il ne faudrait pas pour autant minimiser

13. Cf. Xavier Mauduit, *Le ministère du faste: la Maison du président de la République et la Maison de l'empereur (1848-1870)*, thèse d'histoire sous la direction de Christophe Charle, Université de Paris I, 2 vol., 2012.

14. Discours reproduit dans *Le Ménestrel*, N° 37 du 10 août 1862.

15. Cf. Jean-Claude Yon, «La commission des primes aux ouvrages dramatiques (1851-1856): un échec instructif», à paraître dans les actes du colloque «L'art officiel dans la France musicale du XIX<sup>e</sup> siècle» organisé par l'Opéra-Comique en avril 2010.

son action : la scène théâtrale n'est pas libre sous le Second Empire. Toutefois, si la censure dramatique avait été pratiquée avec une constante fermeté, elle n'aurait pas permis la reprise pendant l'Exposition de 1867 d'*Hernani* à la Comédie-Française ni toléré les opéras-bouffes d'Offenbach, au contenu si acerbe. Son attitude face à l'opérette est empreinte d'une résignation quelque peu désabusée. En témoigne ce rapport de censure de *Didon*, un opéra-bouffe de Belot et Blangini fils donné au Théâtre des Bouffes-Parisiens :

Cet opéra-bouffe parodie de la façon la plus grotesque, par un mélange saugrenu d'antique et de moderne, les aventures de Didon et d'Énée à Carthage. Dans une première version, la pièce, extrêmement vive dans son ensemble, contenait une foule de détails des plus choquants au point de vue de la morale. La Commission a pensé que dans cet état il était impossible de l'autoriser. Sur nos observations, l'auteur a remanié son ouvrage; il a opéré beaucoup de suppressions et de notables modifications. Dans son état actuel la pièce ne nous paraît pas excéder assez les limites de ce qui est admis au théâtre pour être interdite. En conséquence, tout en regrettant le développement que semble vouloir prendre ce genre de parodie, dont l'accroissement ne peut être favorable au niveau du théâtre et au bon goût de l'art en général, nous ne saurions demander d'infliger à cet opéra-bouffe une interdiction dont n'ont pas été frappés des ouvrages analogues; tenant compte aussi, dans une certaine mesure, de la part faite à la musique dans l'œuvre, dont c'est peut-être une atténuation, nous ne pouvons faire autrement que de proposer l'autorisation.<sup>16</sup>

La censure intervient, on le voit, faisant au besoin réécrire une pièce, mais on a l'impression qu'elle ne se sent plus légitime pour dicter les règles du bon goût.

La même attitude plutôt conciliante est de mise en ce qui concerne les cafés-concerts. Le décret du 29 décembre 1851 a beau soumettre à autorisation le fait de chanter dans les cafés, la censure des chansons a beau être très active et le discours officiel sur les cafés-concerts très négatif, le pouvoir impérial laisse ce type d'établissements connaître un développement spectaculaire. Cet essor

16. Archives nationales, F<sup>21</sup> 992, rapport de censure de *Didon*, le 31 mars 1866.

est même facilité par ce que l'historiographie a appelé par erreur le «décret Doucet», à savoir la possibilité offerte en 1867 aux cafés-concerts de jouer des pièces, avec décors et costumes. S'il n'y a jamais eu de décret mais une simple tolérance verbale, cette décision a permis aux directeurs des cafés-concerts d'accentuer leur concurrence vis-à-vis des théâtres. Le café-concert séduit un public populaire, car il est peu cher (on ne paie que sa boisson) et d'un usage commode: on entre et on sort quand on veut, on peut fumer, prendre ses aises et profiter d'un spectacle qui ne vise que le divertissement. La production de chansons – comiques ou sentimentales – est pléthorique (la SACEM est fondée dès 1851 pour en percevoir les droits). Thérèse, la première grande vedette de l'histoire de la chanson, triomphe avec un répertoire de chansons sciemment stupides, comme *Rien n'est sacré pour un sapeur* (1864). En définitive, le Second Empire ne s'est pas plus opposé au café-concert qu'à l'opérette. Il regarde avec méfiance ces deux genres, dans lesquels il voit une forme de décadence artistique, mais ne prend aucune mesure forte pour limiter leur développement, se bornant à une surveillance assez peu efficace.

### **ENCOURAGER LES AUTEURS**

Comme les régimes qui l'ont précédé, le Second Empire pratique le «mécénat artistique» et distribue pensions et secours. Mais il sait se montrer plus original. Si la commission des primes dramatiques a été, comme on l'a vu, une tentative assez mal venue, la prise de conscience par les pouvoirs publics du manque de débouchés auquel sont confrontés auteurs et compositeurs les conduit à faciliter la réouverture de l'Opéra-National, créé en 1847 et qui avait rapidement fait faillite. L'établissement rouvre en septembre 1851 et, peu après, prend le nom de Théâtre-Lyrique. Il joue un rôle considérable dans l'évolution des genres lyriques (y sont créés *Faust*, *Les Troyens à Carthage*, *Les pêcheurs de perles*, etc.), ce que l'État reconnaît en lui accordant une subvention à partir de 1863, un an après lui avoir offert, via la préfecture de la Seine, une nouvelle salle. De même, si Offenbach parvient à ouvrir en 1855 le Théâtre des Bouffes-Parisiens, c'est que celui-ci est censé servir de scène de début pour les jeunes compositeurs. En 1867, un triple concours est lancé à l'Opéra, à l'Opéra-Comique et au Théâtre-Lyrique afin de révéler des compositeurs et des librettistes.

Le maréchal Vaillant, ministre de la Maison de l'empereur et des Beaux-Arts, commente ainsi cette initiative: «En ouvrant au travail des débouchés nouveaux, en lui assurant des facilités nouvelles, l'administration aura accompli sa tâche.»<sup>17</sup> Les résultats du triple concours, à vrai dire, sont quelque peu décevants et les ouvrages primés ne seront joués qu'après la chute du régime. La politique d'encouragements passe aussi par une série de mesures pratiques. Les comités de lecture de la Comédie-Française et de l'Odéon sont réformés de façon à faciliter la carrière des débutants. Les droits d'auteur augmentent en 1859 à la Comédie-Française et en 1860 à l'Opéra. Les lois sur la propriété littéraire des 8 avril 1854 et 14 juillet 1866 améliorent les droits posthumes (dont la durée passe à trente puis cinquante ans). Les droits des auteurs et des compositeurs français sont également mieux garantis à l'étranger du fait des nombreuses conventions bilatérales signées par la France à partir de 1851. Le Second Empire fait donc preuve d'une véritable volonté de soutenir la création dramatique et lyrique, ce qui prouve qu'il est conscient de l'importance du théâtre dans la société française. Walewski le dit bien, en 1862, dans le discours déjà cité: «Nulle part, le théâtre n'a été étudié, discuté, apprécié comme en France; nulle part, il n'a été, au même degré, la curiosité de tout le monde, la grande affaire de la critique; nulle part, en un mot, il n'est placé aussi directement sous la surveillance de l'esprit public.»

### **REDISTRIBUER L'OFFRE THÉÂTRALE PARISIENNE**

Assez logiquement, le Second Empire s'occupe prioritairement des théâtres subventionnés dont il entend améliorer le fonctionnement. La Comédie-Française, plutôt mal en point, voit son organisation administrative entièrement modifiée par les décrets des 27 avril 1850, 19 novembre 1859 et 22 avril 1869. Ces trois décrets sont au moins aussi importants que le fameux décret de Moscou pris par Napoléon I<sup>er</sup> en 1812. L'Opéra fait l'objet de réformes encore plus importantes. En 1854, l'État reprend l'établissement en gestion directe afin de combler ses dettes; à partir du décret du 22 mars 1866, on revient à une gestion privée déléguée à un directeur-entrepreneur, à savoir le système en vigueur de

17. Discours reproduit dans *Le Ménestrel*, N° 36 du 4 août 1867.

1831 à 1854. En outre, le Second Empire dote l'Opéra, installé depuis 1821 dans la salle « provisoire » de la rue Le Peletier, d'une salle pérenne. Un décret déclare d'utilité publique la construction d'une nouvelle salle le 29 septembre 1860 et, à la suite d'un concours, Charles Garnier est nommé officiellement architecte de l'Opéra le 6 juin 1861. La première pierre est posée le 21 juillet 1862. Le chantier aurait dû être terminé pour l'Exposition universelle de 1867 mais seule la façade est dévoilée le 15 août 1867, l'inauguration n'ayant lieu que le 5 janvier 1875. Ce « nouvel Opéra » (ainsi qu'on le nomme alors) est la plus grande réalisation architecturale du régime. Avec ce bâtiment extraordinaire, qui a durablement influencé l'architecture théâtrale dans le monde entier, le Second Empire a donné à l'Opéra une ampleur et une place dans le tissu urbain dignes d'un palais ou d'une basilique, ainsi que l'a montré François Loyer<sup>18</sup>. Le nouvel Opéra est bien la « cathédrale mondaine du Second Empire », selon la célèbre formule de Théophile Gautier.

Le régime modifie également la géographie des théâtres parisiens en démolissant en 1862 une partie du boulevard du Temple (le fameux « Boulevard du Crime »), ce qui entraîne la fermeture de sept salles de spectacle (dont trois vont rouvrir ailleurs dans Paris). Ce fait a souvent été interprété comme l'« assassinat » du théâtre populaire. C'est oublier que s'était développé, depuis la Restauration, tout un réseau de théâtres de quartier (dits « de banlieue », à Montparnasse, aux Batignolles, à Montmartre, à Belleville, etc.) et que les cafés-concerts sont alors en train de remplacer les théâtres comme lieux de distraction pour le peuple. C'est oublier aussi que la géographie des loisirs à Paris évolue depuis les années 1840, avec la montée en puissance des Champs-Élysées. La démolition de 1862 a beaucoup plus accompagné et accéléré une évolution qu'elle ne l'a provoquée. De surcroît, comme le prouve la correspondance échangée entre Doucet et le baron Haussmann<sup>19</sup>, l'opération s'est faite sans plan préétabli. Les autorités ont en effet hésité sur le lieu où reconstruire certaines des salles détruites. On a d'abord songé au boulevard des Amandiers, tout proche, avant de finalement rebâtir le Théâtre-Lyrique et le Théâtre du Cirque

18. Cf. l'article de François Loyer dans Jean-Claude Yon (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, op. cit., pp. 409-434.

19. Les principales lettres sont citées dans Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre...*, op. cit.



(aussitôt rebaptisé Théâtre du Châtelet) place du Châtelet et le Théâtre de la Gaîté au square des Arts-et-Métiers. Par ailleurs, la construction d'un Orphéon populaire a été envisagée place du Château d'Eau (actuelle place de la République). La salle, d'une conception très originale, aurait pu accueillir 10 000 spectateurs! Ce projet d'Orphéon témoigne que le Second Empire a réfléchi au «Théâtre du Peuple», une question qui sera beaucoup discutée à la Belle Époque. Dès les années 1850, un autre projet de salle pour le peuple est développé par Adolphe Dennery, le maître du mélodrame, sans aboutir. Dennery poursuit une démarche nettement conservatrice. Il écrit ainsi :

Est-il cependant une tribune, un journal dont la portée sur l'esprit du peuple soit comparable à celle du théâtre? La tribune impressionne pendant quelques instants. Le journal ne s'adresse qu'au lecteur isolé. Imprimé aujourd'hui, cet article disparaîtra demain. L'œuvre dramatique, au contraire, est représentée jusqu'à cent fois de suite. La grande vérité, les grands enseignements moraux qu'elle pourrait, qu'elle devrait renfermer, seraient présentés à cinq ou six mille spectateurs réunis, par l'acteur le plus sympathique au public, dans les situations les plus émouvantes, et entouré de tous les prestiges de la mise en scène. [...] Enfin, ce Théâtre serait un véritable monument national, qui aurait pour but de diriger vers le bien l'esprit impressionnable du peuple, qui userait de son prestige pour lui agrandir l'âme, développer en lui les sentiments de vertu et d'humanité, l'amour du pays et le respect aux *[sic]* grands principes d'autorité qui régissent les nations.<sup>20</sup>

Si le projet de Dennery ne se concrétise pas, le régime a bien compris, à l'instar des révolutionnaires jadis, que le théâtre offrait de remarquables possibilités de propagande. Il en use en particulier en matière de politique étrangère, Jean-François Mocquard, le secrétaire et chef de cabinet de l'empereur participant à l'écriture d'ouvrages sur la Syrie, la Chine ou encore l'affaire Mortara<sup>21</sup>.

20. Archives nationales, F<sup>21</sup> 1339, projet de Dennery non daté.

21. Nous nous proposons d'étudier en détail l'œuvre dramatique de Mocquard et ses implications politiques.

**LIBÉRER LES THÉÂTRES**

Toutes ces mesures ne conduisent pas, néanmoins, à l'élaboration d'une « politique théâtrale ». Des décisions importantes ont été prises, on le voit, mais ce qui a été décidé est avant tout le fruit des circonstances, par exemple du combat larvé entre Doucet et Haussmann, et non le résultat d'un projet global et réfléchi. Napoléon III n'en a pas moins pris une mesure fondamentale en proclamant la liberté des théâtres par le décret du 6 janvier 1864. C'est là la mesure la plus audacieuse et la plus importante de son action théâtrale. Par ce décret, le souverain met fin au système du privilège institué en 1806-1807 par son oncle sur le modèle de l'Ancien Régime. Dans ce système, le nombre des théâtres était limité, l'État encadrait étroitement leur activité et imposait de fortes restrictions de genres. Napoléon III, au contraire, renoue avec la liberté instituée par la loi des 13-19 janvier 1791. Désormais, tout individu est libre d'ouvrir un théâtre, sans avoir besoin d'obtenir une autorisation. Le nombre de salles n'est plus limité et chaque théâtre peut jouer tous les genres, dramatiques et lyriques. L'Opéra et la Comédie-Française perdent le monopole de leur répertoire. Cette liberté ne concerne pas les « spectacles de curiosités » (marionnettes, spectacles de magie, etc.) ni les cafés-concerts et les cirques, toujours soumis à une autorisation préalable. Elle ne remet pas en cause la possibilité pour l'État ou pour les communes de subventionner tel ou tel établissement. De même, la censure dramatique n'est pas supprimée. Cependant, par ce décret, le Second Empire montre qu'il a compris que les spectacles étaient en train de devenir une industrie culturelle et que celle-ci ne devait pas être entravée par une réglementation obsolète. En pratique, la liberté des théâtres n'a certes pas eu beaucoup d'effets à Paris, car la mesure a surtout entériné une situation de fait ; en province, elle a souvent entraîné une montée en puissance des municipalités dans la gestion des affaires théâtrales. Doucet, dans la note de 1868 déjà citée, se montre assez circonspect :

Cette expérience se poursuit depuis quatre ans et, s'il n'est pas permis encore d'en constater de grands et avantageux résultats, il est juste au moins de dire que l'état général des choses a plutôt profité que souffert de la législation nouvelle. Huit théâtres de petite dimension et d'importance secondaire se sont seuls élevés dans Paris depuis quatre ans, et rien n'est moins surprenant quand

on songe que le nombre des grandes salles existant déjà lors du décret du 6 janvier 1864 était assez considérable pour suffire à tous les besoins de l'art et à tous les plaisirs du public. [...] Les chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire ont vainement tenté d'honorer les scènes populaires et d'y porter leur utile enseignement; l'ignorance des uns, le mauvais goût des autres, l'indifférence de tous les eurent bientôt rendus aux théâtres subventionnés, à qui la concurrence industrielle cessa aussi de les envier dès qu'elle fut libre de les partager avec eux. Il a été donné ainsi de constater une fois de plus avec regret que, malgré les encouragements de l'État, malgré les constants efforts de l'administration, un certain abaissement s'était opéré dans le goût du public. Plus nombreuse qu'à aucune autre époque, mais composée d'éléments plus divers, la foule des spectateurs semble avoir oublié que dans ces questions délicates, une part de responsabilité lui incombe, que si l'administration protège préventivement les lois fondamentales de la société, elle doit respecter aussi la liberté des écrivains et que c'est au public qu'il appartient, en fin de compte, de fixer les règles du goût et de réprimer des écarts regrettables. [...] Loin d'entraver la libre concurrence, les subventions la favorisent au contraire en la stimulant. Bientôt, sans doute, si ce puissant mobile, si cette utile cause d'émulation cessait d'exister, ce n'est pas l'égalité du bien, mais l'égalité du mal qui s'étendrait sur tous les théâtres avilis et dégradés. L'industrie seule triompherait alors sur les ruines de l'art, sans que rien désormais [ne] l'empêchât de se livrer aux plus tristes calculs et aux plus grossières licences de la spéculation.<sup>22</sup>

Malgré ce bilan mitigé, cette liberté – que ni la monarchie de Juillet ni la Seconde République n'avaient osé proclamer – est bel et bien une mesure de bon sens, inévitable à plus ou moins longue échéance. En la décrétant sous l'influence de Camille Doucet, Napoléon III a la bonne idée d'appliquer aux théâtres le libéralisme qui caractérise la seconde décennie de son règne.

Au bout du compte, on doit donc conclure que le Second Empire n'a pas eu à proprement parler de « politique théâtrale ». Il lui a manqué un plan d'action global et réfléchi. L'optimisme de Doucet est passablement artificiel quand il constate en 1868 :

22. Archives nationales, F<sup>21</sup> 955, note de Camille Doucet du 15 octobre 1868.

Depuis seize ans, les hommes d'intelligence voués au culte des Lettres et des Arts ont vu tour à tour leurs droits reconnus, leurs intérêts satisfaits et leurs succès récompensés à toute occasion et dans toutes les circonstances; les distinctions honorifiques les plus flatteuses et les plus enviées ont été prodiguées au talent et, si l'administration ne peut créer le génie, jamais du moins elle n'a cessé d'encourager le travail, l'honnête et intéressant travail qui, de son côté, quand aucune passion mauvaise ne parvient à l'égarer, est heureux et reconnaissant de se sentir à la fois libre et protégé.<sup>23</sup>

Le Second Empire n'en a pas moins entamé un certain nombre de réflexions, notamment en lançant de grandes enquêtes, par exemple sur la pratique des «début»<sup>24</sup>, et en réunissant diverses commissions. Beaucoup d'actions ont été menées, certes dans un certain désordre, voire dans l'improvisation et sans buts clairement définis. La volonté de contrôle est réelle au début de l'Empire (et elle est alors sévère). Mais cette volonté s'émousse assez vite et l'attitude de l'État se caractérise principalement par une sorte de laisser-faire, les pouvoirs publics s'en remettant au jugement des spectateurs et au «marché» des spectacles tout en aidant les théâtres officiels à qui est confiée la tâche de servir de modèle. La III<sup>e</sup> République n'adoptera pas une attitude bien différente, incapable qu'elle sera de permettre la création d'un véritable «Théâtre du Peuple». Il convient donc de juger avec nuance l'action théâtrale du Second Empire, tout en ayant bien à l'esprit le fait qu'aucun autre régime n'a autant modifié le paysage théâtral français au XIX<sup>e</sup> siècle.

23. *Idem.*

24. Cf. l'article de Malincha Gersin dans Jean-Claude Yon (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, *op. cit.*, pp. 290-302.

# THÉÂTRE, POLITIQUE ET SOCIÉTÉ SOUS LA III<sup>e</sup> RÉPUBLIQUE: QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LES DISCOURS ET LEURS USAGES

PASCALE GOETSCHEL

**B**elle incongruité, en apparence, que la démarche qui consiste à associer le théâtre, entendu à la fois comme forme d'écriture, représentation et lieu artistique, à un régime politique, en l'occurrence la III<sup>e</sup> République française. Peut-on sérieusement mettre sur le même plan l'art dramatique de 1870 et de 1940? Le rapprochement semble bien peu raisonnable si l'on songe que le naturalisme a envahi une partie des scènes parisiennes dans les années 1880<sup>1</sup> et que cette situation a peu à voir avec l'hégémonie esthétique exercée, à la fin des années 1930, par les quatre metteurs en scène du Cartel (Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet, Georges Pitoëff)<sup>2</sup>. La recherche d'une quelconque unité en matière de politique publique paraît tout autant factice. Le début de la période s'inscrit dans le sillage des décisions prises sous le Second Empire: la liberté pour les théâtres, en continuité avec le décret de janvier 1864, une tolérance de fait dans les années 1880 et 1890 vis-à-vis de pièces à connotation parfois très politique, mais aussi une surveillance souvent tatillonne avant la disparition de la censure, faute de budgets affectés, à partir de 1906. La fin de la III<sup>e</sup> République est, quant à elle, placée sous un triple sceau: une volonté affirmée de secourir un secteur en difficulté, mêlée à un souci croissant de l'intervention étatique au nom de la popularisation artistique<sup>3</sup> et alimentée par des préoccupations réformistes

1. Voir Christophe Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme: roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris: PENS, 1979.

2. Voir, parmi de multiples ouvrages, Jean-François Dusigne, *Le théâtre d'art: aventure européenne du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris: Éditions théâtrales, 1997.

3. Rénovation de la Comédie-Française avec Édouard Bourdet accompagnée de trois membres du Cartel (Baty, Dullin, Jouvet), subvention au théâtre radiodiffusé et à certaines compagnies dans le cadre de l'Exposition internationale de 1937, fortes interrogations sur la réforme du théâtre en matière de décentralisation lyrique et dramatique.

autour d'une meilleure organisation des institutions et de l'aménagement de l'espace théâtral. Le tout en écho à nombre de contempteurs qui, à l'instar de Jacques Copeau, estiment que « le théâtre a besoin d'être décabotinisé, désembourgeoisé, désencaillé. Et il a besoin d'être organisé. »<sup>4</sup>

Lorsque l'on se tourne du côté de l'histoire du théâtre, l'approche chronologique est souvent plus large ou plus réduite que la III<sup>e</sup> République. Ainsi, les premières décennies républicaines peuvent être rattachées à la « dramaturgie » d'un large XIX<sup>e</sup> siècle avec une forte interrogation sur le moment de sa disparition : 1900 ? 1914 ? Plus tardivement<sup>5</sup> ? Peut aussi être conduite une histoire du théâtre d'un premier XX<sup>e</sup> siècle, édifiée à l'écart des circuits commerciaux « à travers des écrits, des expériences, des théories dont on saisit les échos dans de petites salles<sup>6</sup> ». Deux tendances sont alors distinguées : d'un côté, une évolution de 1900 à 1945 marquée par la revendication d'un théâtre pour tous<sup>7</sup>, le retour à l'art<sup>8</sup> et la volonté de faire table rase<sup>9</sup> ; de l'autre, l'histoire d'un État qui entre peu à peu en scène, en rupture avec la seule subvention au prestige, jalonnée par quelques moments forts : une pincée d'attention aux théâtres populaires au début du siècle<sup>10</sup> ; une subvention, assez maigre, accordée au Théâtre national ambulancier de Firmin Gémier en 1921 ; la politique culturelle volontariste du Front populaire<sup>11</sup> ; les initiatives décentralisatrices du régime de

4. Jacques Copeau, rubrique « À temps nouveaux arts nouveaux », *Comoedia*, 24 juillet 1936.

5. Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris : Aubier, « Collection historique », 2012.

6. Robert Abirached, « Introduction », *Le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Éditions L'Avant-scène théâtre, 2001, p. 17. De son côté, Jeanyves Guérin propose une lecture esthétique du théâtre entre 1914 et 1950 (*Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Paris : Honoré Champion, 2007).

7. Illustrée par Maurice Pottecher et son Théâtre de Bussang en bois installé dans les Vosges en 1895, elle est théorisée par Romain Rolland dans son *Théâtre du Peuple* (1903) et mise en œuvre, selon des modalités diverses, dans différents « théâtres populaires » des faubourgs et de la périphérie parisiens.

8. Outre les expériences du Théâtre d'Art de Moscou (Stanislavski), d'Adolphe Appia en Suisse et du Britannique Edward Gordon Craig, Robert Abirached cite André Antoine et son Théâtre Libre (1887-1896), Aurélien Lugné-Poe et le Théâtre de l'Œuvre (1893-1897), Jacques Rouché et son Théâtre des Arts (1910), Jacques Copeau, le Théâtre du Vieux-Colombier fondé à Paris en 1913 et son expérience bourguignonne ; les membres du Cartel.

9. Tendance inaugurée au Théâtre de l'Œuvre en décembre 1898 par Alfred Jarry et sa pièce, pourtant très peu jouée, *Ubu roi*. Dans cette perspective, s'inscrivent Pierre-Albert Birot et son « théâtre numérique » très inspiré des techniques du cirque et des marionnettes, Jean Cocteau et *Les mamelles de Tirésias*, Roger Vitrac et Antonin Artaud fondateurs du Théâtre Alfred-Jarry en 1926, ce dernier révolutionnant la théorie et la pratique théâtrale dans *Le théâtre et son double* (1938), Raymond Roussel.

Vichy<sup>12</sup>. Un dernier type de périodisation dépasse le strict cadre tertio-républicain, et intègre l'année-butoir de 1951 – date de la nomination de Jean Vilar à la tête du TNP<sup>13</sup>. *A contrario*, l'accent est parfois mis sur certains moments apparemment décisifs: le «moment 1900» d'expérimentation pratique de théâtres populaires<sup>14</sup> – théâtre par le peuple, pour le peuple, c'est selon; le «moment 36»<sup>15</sup>.

Toute entreprise de parallélisme entre le théâtre et la III<sup>e</sup> République paraît donc vaine. On ne résistera cependant pas à tenter le rapprochement. L'historien du théâtre Alain Viala lui-même, qui offre une synthèse esthétique apparemment éloignée de la question du régime politique, distingue une «configuration intéressante» de ce théâtre de la III<sup>e</sup> République. En commun, l'usage de l'électricité dans les mises en scène, des discours et des initiatives autour d'un théâtre populaire et militant, le tout dans un contexte de scolarisation massive et de fortes dynamiques idéologiques (non seulement le «théâtre populaire» mais aussi la dynamique d'agit-prop, la fibre chrétienne, le théâtre ouvrier à la fois politique et poétique)<sup>16</sup>. Sans doute l'identité de la période peut-elle être davantage trouvée dans le souci constant de faire vivre en République des institutions prestigieuses subventionnées de longue date

10. (Note de la p. 32.) Adrien Bernheim (1861-1914) fut le fondateur en 1901 d'une société destinée à favoriser la diffusion de l'art dramatique: l'Œuvre des Trente ans de théâtre. Inspecteur des Beaux-Arts, commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés, il fut nommé par le ministre de l'Instruction publique, Georges Leygues, comme représentant du gouvernement en charge d'étudier le théâtre populaire européen. Son enquête porta notamment sur les théâtres allemands et autrichiens sans que celle-ci eût véritablement de suite (Archives nationales, F<sup>21</sup>/4634). Par ailleurs, une commission consultative des théâtres populaires est instituée en 1905 (Archives nationales, F<sup>21</sup>/4688).

11. (Note de la p. 32.) Parmi les initiatives prises sous le Front populaire, on peut citer la nomination Édouard Bourdet à la Comédie-Française pour en conduire la réforme, une aide au jeune théâtre par le biais du Théâtre d'Essai de l'Exposition de 1937 ou le soutien au théâtre radiodiffusé.

12. Voir Serge Added, *Le théâtre dans les années Vichy 1940-1944*, Paris: Ramsay, 1992.

13. Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le théâtre en France*, Paris: Armand Colin, 1988-1989.

14. On peut citer les réflexions autour de l'édification d'un Opéra populaire, l'Œuvre des Trente ans de théâtre d'Adrien Bernheim, à laquelle participent plusieurs théâtres officiels, le Théâtre de la Gaîté-Lyrique et ses représentations populaires, la présence du théâtre dans le cadre du mouvement des universités populaires et des théâtres populaires à Paris et alentour, le rôle de la *Revue d'art dramatique* dans la volonté de favoriser l'essor des théâtres populaires, le rôle de Romain Rolland, l'essor du théâtre de plein air. Voir Denis Gontard, *La décentralisation théâtre en France 1895-1952*, Paris: Sedes, 1973. Voir également Vincent Dubois, «Les prémices de la «démocratisation culturelle». Les intellectuels, l'art et le peuple au tournant du siècle», *Polixix*, 1993, vol. 5, N° 24, pp. 36-56.

15. Voir Pascal Ory, *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire 1935-1938*, Paris: Plon, 1994.

16. Alain Viala, chapitre VI «Le théâtre de la III<sup>e</sup> République: innovations et consécration», *Histoire du théâtre*, Paris: PUF, coll. «Que sais-je?», nouvelle édition, 2012, p. 92.

(Comédie-Française, Odéon, Opéra, Opéra-Comique). Comme dans les concurrences multiples et successives auxquelles est confronté le théâtre: le music-hall à la fin des années 1880, le cinéma dès le milieu des années 1890 et la radio à partir des années 1920. La perspective proposée ici entend poser encore autrement la question. La période comprise entre 1870 et 1940 se présente comme un temps de convergences des discours autour du théâtre. Et ce temps a tout à voir avec le temps politique de la III<sup>e</sup> République. On prendra donc au sérieux les écrits liant le «destin du théâtre», pour reprendre le titre d'un ouvrage de Jean-Richard Bloch<sup>17</sup>, et celui de la France. Parce qu'ils dessinent une communauté de sens, voire de valeurs, autour du destin de l'art dramatique. Parce que ces mêmes écrits éclairent certains agissements du monde du spectacle, commandent à plusieurs décisions politiques, illustrent les nombreuses réactions hostiles à l'évolution des mœurs. Aussi le détour par le théâtre permet-il d'appréhender la difficile acceptation par les contemporains des mutations de leur temps.

### THÉÂTRE ET III<sup>e</sup> RÉPUBLIQUE: MÊME COMBAT!

Sans lui accorder plus d'importance qu'elle n'en a, commençons par jeter un regard sur l'étude de René Peter, ami de Marcel Proust, biographe de Debussy, justement intitulée *Le théâtre et la vie sous la Troisième République*. Il y combine étroitement art dramatique et régime: «Je me suis attaché à évoquer les diverses conjonctures où s'est trouvé le théâtre contemporain depuis ses origines, c'est-à-dire depuis le moment où la France changea d'idéal dramatique, à peu près vers le temps où elle changeait de régime.»<sup>18</sup> Selon lui, la scène française aurait été particulièrement riche au lendemain de 1870 grâce à un répertoire dominé par la comédie de mœurs et la pièce à thèse. Et d'en tirer une conclusion politique: «Au faste de la fête napoléonienne succède le dogmatisme bourgeois. Le style Second Empire est mort. La crinoline est remplacée par la tournure.»<sup>19</sup> À cette première période succéderait une deuxième, entre les années 1890 à 1940, placée sous le signe

17. Jean-Richard Bloch, *Destin du théâtre*, Paris: Gallimard, 1930.

18. René Peter, *Le théâtre et la vie sous la Troisième République*, Paris: Marchot, coll. «Lettre et art de France», Préface, 1<sup>re</sup> époque, 1947, pp. VII-VIII.

19. *Ibid.*, p. 2.



du combat esthétique entre les «partisans de la copie rationnelle, figée, statique, photographique»<sup>20</sup> et les tenants du théâtre «symbolique»<sup>21</sup>. Peu importe que le portrait dressé ici soit réduit à cette seule opposition esthétique et que l'analyse occulte une évolution antérieure à 1870. L'intérêt réside dans la découpe du temps, celle d'une période artistique de cinq décennies qui aurait été tout entière soumise à ce douloureux débat artistique. Comme s'il y avait une homologie entre III<sup>e</sup> République et lutte au sein du champ artistique.

Assez différemment, de nombreux articles de journaux et essais dépeignent un temps de la République tout aussi homogène, mais dont l'unicité se signifierait surtout par la situation très peu propice au théâtre français. Une série de salves concerne les difficultés des jeunes auteurs qui se verraient dans l'incapacité de faire jouer leurs œuvres. Vieille antienne qui prend alors un relief singulier. On regrette que les auteurs en soient réduits «à faire tristement le pied de grue»<sup>22</sup> devant le Français tandis que d'autres voient leurs pièces trôner en tête des affiches de spectacles, les Victor Hugo, Alexandre Dumas fils, Octave Feuillet, Édouard Pailleron, Émile Augier, Henry Becque ou Victorien Sardou, et, pour le théâtre lyrique, Meilhac et Halévy. S'y rattache un vif ressentiment «contre l'inertie directoriale régnante» de ces «directeurs [qui] tâtonnent, la plupart, lâchement et maladroitement, nient le mouvement actuel et vont aux morts, macabre sottise, pour chercher la vie et la joie»<sup>23</sup>. Ce qui fait écrire de manière perfide au *Figaro*, en 1902: «Près de dix mille actes par an! Et il se trouve des directeurs pour soutenir que la «crise du théâtre» vient de ce qu'il n'y a pas d'auteurs dramatiques.»<sup>24</sup> Plus tard, ces directeurs sont tout autant vilipendés. Le Trust des Théâtres, combinaison commerciale favorisée par Gustave Quinson, le directeur de nombreuses salles parisiennes, entre 1915 et 1918, est notamment l'objet d'une vindicte partagée. Et que dire des nombreuses attaques formulées durant les décennies suivantes contre des directeurs perpétuellement accusés d'affairisme!

20. René Peter, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> époque p. 15.

21. «Il fallait être aussi peu auteur dramatique que l'était le rugueux Zola pour croire, en 1873, que sa formule de réalisme, négociable en librairie, ferait également recette au spectacle.» René Peter, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> époque, p. 28.

22. *Op. cit.*, p. 37.

23. Jacques Des Gachons, «Le théâtre que nous voulons», *L'Ermitage*, octobre 1893, p. 198.

24. *Le Figaro*, 1<sup>er</sup> juillet 1902.

De fait, ces attaques correspondent à de puissantes querelles à l'œuvre au sein d'un champ artistique fortement clivé. Dans les années 1880 et 1890, des romanciers naturalistes peinent à trouver leur place sur les planches<sup>25</sup> tandis que de jeunes artistes qui publient dans les petites revues littéraires et artistiques fin-de-siècle se heurtent aux portes closes des théâtres<sup>26</sup>. Moins connu, peut-être, est le sentiment pénible, ressenti par les auteurs et singulièrement les plus jeunes, que les acteurs devenus «étoiles» leur volent la vedette. C'est là une des conséquences de la montée en puissance du *star-system*. Là encore, on aurait tort de croire que le phénomène est réservé à la III<sup>e</sup> République tant, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le succès d'acteurs et d'actrices fait déjà pâlir d'envie. Cependant, le recours à la publicité accroît le déséquilibre : il n'est pas neutre de relever que, lorsque des auteurs tentent de proposer aux directeurs de théâtre de mettre sur les affiches des spectacles leur nom sur le même plan que celui des acteurs, l'initiative tourne court. Le cinéma simplifie d'ailleurs la question, le nom des auteurs disparaissant purement et simplement des placards. Aussi faut-il se rendre à l'évidence. C'est sous la III<sup>e</sup> République que l'auteur de théâtre semble descendre de son piédestal :

Relégué au dernier rang de l'affiche par les comédiens, évincé par le metteur en scène, traité sans ménagements par le directeur, amputé de ses droits d'une façon avouée ou non, l'auteur finit par être un personnage épisodique et falot. On avait cru jadis qu'il était l'élément principal. Il l'avait cru lui aussi. Le plus grand progrès théâtral du XX<sup>e</sup> siècle a été de ruiner ce préjugé grotesque. Le théâtre est en même temps qu'une source de gloire une affaire en or... mais plus pour les auteurs. Demain, l'homme qui apportera une idée et un texte ne sera plus qu'un collaborateur de cinquième ordre, un simple catalyseur sur l'œuvre de qui rivaliseront avec leurs inventions géniales le metteur en scène, le directeur, les acteurs, le costumier, le décorateur, le machiniste, l'impresario, le fabricant d'escaliers et l'agent publicitaire à qui est affermé le programme.<sup>27</sup>

25. Voir Gustave Guiches, *Le Spectacle*, Paris : Spes, 1932, p. 21. Cité par Christophe Charle, *op. cit.*

26. Voir Vincent Dubois, « Les prémices de la «démocratisation culturelle». Les intellectuels, l'art et le peuple au tournant du siècle », *Politix*, N° 24, 1993, pp. 36-56.

27. René Peter, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> époque, p. 218.

Plus avant et par-delà les mutations sociales, la période de la III<sup>e</sup> République se prête assez bien à une lecture cyclique du théâtre, parti d'un âge d'or pour décliner, puis pour renaître. Or, deux cycles se seraient réalisés entre 1870 et 1940. C'est l'analyse que propose, en 1922, l'homme de lettres féru de sociologie, Gaston Rageot :

En 1887, les plaintes des critiques étaient non moins véhémentes et motivées qu'aujourd'hui et il serait piquant de les reprendre en les appliquant terme à terme à la situation présente: de cette crise était née l'évolution qui commença par le Théâtre Libre et qui se termina par la formule de la « pièce » d'avant-guerre où se combinaient, en proportions inégales, tous les éléments du drame et du vaudeville; le cycle rapide d'une restauration et d'une décadence, séparées d'une vingtaine d'années de succès, se trouve ainsi accompli, – et l'histoire pour l'instant, doit recommencer.<sup>28</sup>

#### DE L'IMPORTANCE DE L'IDÉE DE RÉNOVATION

Au cœur de ce système de représentations, se niche la sourde inquiétude de la décadence de l'art dramatique et l'obsession réitérée de sa nécessaire rénovation. Dans les années 1880 et 1890, d'aucuns glosent sur « l'utopie du vrai théâtre » ou le « Théâtre qui sera », un « *Théâtre neuf* de fond en comble, depuis la charpente fer et briques jusques (et y compris) au casier à manuscrits, depuis la machinerie jusqu'à l'organisation de la salle »<sup>29</sup>. D'autres s'agacent de la vétusté et de la défectuosité des salles au moment où les théâtres pourraient faire usage des « ressources infinies et sûres de la mécanique, de la vapeur, de l'électricité »<sup>30</sup>. Ces appels à rénovation matérielle connaissent d'ailleurs une traduction pratique, qu'il s'agisse de salles créées dans les années 1910 et 1920 (Théâtre des Champs-Élysées en 1913, Théâtre de la Madeleine en 1924...) ou

28. Gaston Rageot, « Notre théâtre est-il en décadence? », *Revue politique et littéraire. La Revue bleue*, N° 18, 16 septembre 1922, p. 602. On peut renvoyer à l'un de ses ouvrages plus anciens, Gaston Rageot, *Le succès: auteurs et public, essai de critique sociologique*, Paris: F. Alcan, 1906.

29. Jacques Des Gachons, « Le théâtre que nous voulons », *L'Ermitage*, décembre 1893, 2<sup>e</sup> article, p. 194.

30. Henri Céaire, lettre à Jacques des Gachons, reproduite dans l'article cité dans la note précédente, p. 101.

de l'utilisation de lieux à haut potentiel technique dans les années 1930 (la pièce de Jean-Richard Bloch, *Naissance d'une cité*, est jouée en 1937 au Vélodrome d'hiver). On notera toutefois l'écart avec les vastes constructions scéniques en Allemagne ou dans certains pays d'Europe centrale.

À ces considérations pratiques s'ajoute une exaltation du futur tout à fait singulière: «C'est à tort que Muhlfeld<sup>31</sup> criait, il n'y a pas longtemps, à la «fin d'un Art», à la mort du théâtre. C'est «la fin du passé» qu'il aurait dû prophétiser. Son cri, plutôt cri de découragement et de scepticisme, a réveillé les ardeurs, ranimé la superbe. Sur les ruines de Jérusalem Sion se dressera demain! Non! Le théâtre n'est pas mort. Il ne peut mourir.»<sup>32</sup> Derrière le style emphatique d'Adolphe Thalasso, cet auteur et critique rédacteur d'un essai sur le Théâtre Libre, il y a là un évident optimisme.

On ne peut ici passer sous silence l'expérience d'avant la Première Guerre mondiale de Jacques Copeau dont il a tiré un ouvrage au titre évocateur: *Le Théâtre du Vieux-Colombier: un essai de rénovation dramatique*. L'attention au théâtre populaire s'inscrit dans cette même croyance en des lendemains meilleurs qui verraient s'édifier un théâtre aux formes esthétiques renouvelées, un théâtre fait pour le Peuple, parfois par le Peuple, un peuple alors ô combien mythifié. Le titre de l'essai de Romain Rolland paru chez Hachette en 1913, qui fait lui-même écho à plusieurs écrits autour de ce même sujet, est à cet égard édifiant: *Le théâtre du Peuple, essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*<sup>33</sup>. Au fond, un champ lexical colle particulièrement bien à la période, celui du neuf, du nouveau, de la novation et de la rénovation.

Cette recherche effrénée de l'innovation se traduit par une ferme volonté de mettre en œuvre des réformes. Non que cet esprit réformateur ne fut présent auparavant, exprimé à propos de refontes administratives, politiques et esthétiques jugées nécessaires (réorganisation géographique, abolition ou allègement de la censure, question du privilège, discussions autour des règles du

31. Lucien Muhlfeld tenait la chronique littéraire à la *Revue blanche* avant d'être remplacé par Léon Blum. Sur les questions de la mort du théâtre, voir la conclusion de l'ouvrage déjà cité de Jean-Claude Yon, dans laquelle les écrits de Muhlfeld sont largement sollicités.

32. Adolphe Thalasso, cité par Adolphe Des Gachons, art. cit.

33. Pour un commentaire de cet ouvrage issu d'articles précédemment publiés et régulièrement réédité, voir Chantal Meyer-Plantureux (dir.), *Théâtre populaire, enjeux politiques, de Jaurès à Malraux*, Bruxelles/Paris: Complexe, 2006; de la même auteure, *Romain Rolland: théâtre et engagement*, Caen: CRHQ, 2012; Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010.

théâtre classique)<sup>34</sup>, mais, sous la III<sup>e</sup> République, l'usage du terme «réforme» se fait plus systématique, associé – fait nouveau – à d'autres termes, précisément à ceux de temps meilleurs et d'utopie mais aussi à un vocabulaire emprunté au lexique de la rationalisation et de la recherche d'efficacité<sup>35</sup>. La réforme, ou les tentatives de réformes (nombre d'entre elles ont en effet avorté avant 1940) fait florès dans les années 1920 et 1930, l'acmé se situant sous le Front populaire. Réforme du droit des pauvres, cette taxe sur les spectacles destinée à alimenter l'Assistance publique quasi unanimement condamnée par les directeurs de salles de spectacle, réforme des théâtres lyriques dont la qualité est jugée déficiente, réforme de l'organisation géographique avec préconisation de tournées, tentatives de mise en place de théâtres ambulants, recours aux recettes de la radiodiffusion, telles sont quelques-unes des multiples propositions soumises à la puissance publique<sup>36</sup>. De manière significative, le souci de conduire ces réformes s'accompagne d'un fort désir de «retour du théâtre au peuple», comme dans le rapport de Jacques Chabannes: «Mais alors que les cinémas portent dans chaque agglomération leurs spectacles trop souvent abrutissants ou vulgaires qui abaissent le niveau culturel du peuple, il est impossible de redonner au public le goût du beau spectacle sans aller à lui.»<sup>37</sup> On notera là que le peuple, chemin faisant, s'est transformé en public... de spectacle.

La quête de rénovation passe par la dénonciation récurrente de l'industrie théâtrale, autre lieu commun sous la III<sup>e</sup> République. Qu'on en juge: «Le théâtre actuel est une affaire, un commerce, un moyen de gagner de l'argent; son organisation est semblable à celle d'une fabrique, d'une usine quelconque», s'offusque Jean Dubois dans un essai publié en 1894, intitulé *La Crise théâtrale*<sup>38</sup>.

34. On trouve dès 1789 le titre suivant sous la plume de Jean-François Cailhava de L'Estandoux, *Les causes de la décadence du théâtre, et les moyens de le faire refleurir, augmenté d'un plan pour l'établissement d'un second théâtre français et la réforme des autres spectacles*. Le terme est repris dans plusieurs essais sous la monarchie de Juillet au moment de la Seconde République, voire un peu avant (*De la réforme théâtrale, ou la guerre des Treize contre le Théâtre français*, Paris: Albert Frères, 1847). Sous le Second Empire, un périodique s'intitule même *La Réforme théâtrale*.

35. Ferdinand Brunetière, «La réforme du théâtre», *La Revue des deux mondes*, 1<sup>er</sup> avril 1890.

36. Un carton entier est conservé aux Archives nationales sous l'intitulé «réforme du théâtre» (Archives nationales, F<sup>21</sup> 5194).

37. Archives nationales, F<sup>21</sup> 5194, Jacques Chabannes, plan pour un théâtre populaire et une école d'art dramatique, s. d. (probablement 1937).

38. Jean Dubois, *La crise théâtrale*, Paris: E. Moreau et C<sup>ie</sup>, 1894, p. 1.

Paul Gsell brosse le portrait d'un théâtre atteint par la médiocrité, tout juste bon aux «désœuvrés mondains», aux «femmes» et au «peuple», un théâtre «aux dialogues plats et vulgaires souvent empreints de sentimentalité niaise, plus souvent assaisonnés de pornographie, presque toujours formulés dans un langage incorrect si ce n'est ordurier», un théâtre dont les auteurs éviteraient les «idées neuves», les «sentiments profonds», les «sujets intéressants», les «problèmes originaux», dont les interprètes seraient «généralement bègues ou aphones». Bref, dans ces conditions, le théâtre serait «le plus bas de tous les genres littéraires»<sup>39</sup>. Et de trouver une cause unique à la décadence de cet art: «C'est que le théâtre est devenu de nos jours une grande usine et que chacun de nos auteurs dramatiques est un usinier, un fabricant.»<sup>40</sup> Au sein de ce concert de détestations, la foule est clairement désignée comme la coupable. Elle aurait, à tort, le goût pour les «pièces digestives» (Paul Gsell), elle rendrait l'art dramatique à la fois «anémié et corrompu» (Maurice Pottecher), elle ferait du théâtre un lieu de «cabotinage, bassesse, bluff, exhibitionnisme, veulerie» (Jacques Copeau)<sup>41</sup>. Le directeur en serait l'esclave, tout occupé à chercher à attirer cette «foule» capable, par sa seule venue, d'accorder le succès de deux à trois cents représentations successives. Il ne programmerait que des «pièces bourgeoisement pensées et simplement écrites» pour ce «gros public» à satisfaire<sup>42</sup>. Or, le pas est aisément franchi entre *foule* et démocratie, au détriment de cette dernière: «La foule, quelle qu'elle soit, et où qu'elle soit, au théâtre, dans la rue, dans une réunion électorale, sait désormais qu'elle ne dépend plus que d'elle-même et a des mœurs de souveraineté absolue. On lui a tellement répété qu'elle était la source du droit et de la justice et que ses décisions étaient sans appel.»<sup>43</sup>

### LE LANÇINANT SENTIMENT DE LA DÉCADENCE DES MŒURS

Au-delà, il y a le sentiment d'une inexorable décadence de l'art dramatique, et pas seulement des contempteurs d'un théâtre qui n'obéirait plus aux canons du théâtre classique. «Est-ce dire que la

39. Paul Gsell, «L'usine théâtrale», *La Revue*, 1<sup>er</sup> septembre 1909, p. 30.

40. *Ibid.*, p. 31.

41. Citations tirées de l'ouvrage de Robert Abirached, *op. cit.*, p. 17.

42. Jean Dubois, *op. cit.*, p. 2.

43. Albert Capus, «Courrier de Paris», *Le Figaro*, 4 novembre 1912.

III<sup>e</sup> République a tué la vie romanesque?» se demande René Peter, avant de conclure qu'elle «a surtout favorisé le paisible développement d'une sagesse lucrative, d'une «médiocratie» tranquille et d'ailleurs féconde. Dans le domaine moral, il s'est fondé un égalitarisme non moins éloigné des vertus héroïques que des grandes dépravations.»<sup>44</sup> Cette démonstration très peu favorable à la III<sup>e</sup> République, formulée après sa disparition, semble faire écho à maintes analyses conduisant à accuser le régime de tous les maux du temps. Plus tôt dans le siècle, les considérations sur la décadence mêlent souvent aspects esthétiques et éthiques. Ainsi, Paul Flat, critique à la *Revue bleue*, estime, en 1911, s'être «trouvé aux premières loges pour observer un parallélisme entre l'affaiblissement de la production dramatique et une certaine diminution générale de la moralité»<sup>45</sup>. Ce sentiment est relayé dans la grande presse quotidienne après la Première Guerre mondiale: «Le mari, la femme et l'amant, la fille-mère, la mère qui file abandonnant l'enfant naturel, le lit, les petits et les grands déshabillés, l'adultère, le mensonge, le vol, le meurtre, paraissent devenus les piliers indispensables du théâtre contemporain.»<sup>46</sup> L'homme politique radical Édouard Herriot, attentif aux choses du théâtre, use, certes de façon atténuée, du même registre: «Assez de théâtre mondain», assène-t-il. Et de réclamer après la Première Guerre mondiale: «À France nouvelle, théâtre nouveau, un théâtre plein de force, de sens et d'utilité.»<sup>47</sup> Les formules vont parfois beaucoup plus loin. Le journaliste Régis Messac, prompt à dénoncer la corruption, antimilitariste, antiburgeois et anticlérical, parle de «boîtes à ordures» et de «mercantis de la rampe» devenus «de véritables marchands de «cochon»<sup>48</sup>. La faute pour d'autres, très attentifs à la défense de la famille et de la nation, aux «entrepreneurs de spectacles» qui donnent à voir des «scènes ineptes», à entendre de «gros mots et des jurons, à voir salie l'institution du mariage. Et le tout devant «de bonnes familles françaises» et des étrangers»<sup>49</sup>.

44. René Peter, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> période, p. 306.

45. Paul Flat, discours sur le faux art dramatique français à l'étranger, reproduit dans la *Revue bleue*, 30 septembre 1911.

46. Guy Launay, «Un théâtre sain», *Le Matin*, 7 mars 1923.

47. Édouard Herriot, *Créer*, Paris: Payot, 1919, t. 2, p. 272.

48. Régis Messac, *La Liberté d'opinion*, 6 avril 1921. Le journaliste contribue à de nombreuses revues de «littérature prolétarienne», à des journaux syndicaux, ainsi qu'à des feuilles libertaires.

49. Antoine Redier, *Le Monde illustré*, 9 août 1919.

Ce type d'appréciations, exprimé de toutes parts de l'échiquier politique, trouve son pendant chez certains acteurs du monde catholique qui pensent voir dans la vie théâtrale de leurs temps le témoignage d'une triste dégradation des mœurs. Déjà avant le premier conflit mondial, mais aussi après, l'abbé Bethléem, chantre de la morale chrétienne, se présente en farouche contempteur du théâtre contemporain :

Il suffit de jeter les yeux sur la société actuelle pour constater que ce phénomène a pris de nos jours des développements inquiétants. La vie de rêve que mènent les oisifs et les femmes; la recherche inconsidérée du pittoresque, du théâtral et de la mise en scène dans les affaires et les relations; la sottise contemplation de soi-même; la fringale des émotions basses que l'on cherche à assouvir dans les salles de cour d'assises ou autour de l'échafaud; le succès prodigieux qu'obtiennent, parmi le peuple même, les journaux spécialisés dans le théâtre; la place qu'occupent dans les conversations, dans les acclamations de la foule les acteurs et les actrices, réputés à l'envi des généraux les plus braves et des plus célèbres philanthropes; l'émotion qui secoue tout un peuple à l'annonce d'une nouveauté dramatique ou à la disparition d'un comédien; voilà autant de faits qui montrent le furieux amour qu'éprouve pour le théâtre la génération actuelle. Cette frénésie, c'est au fond le besoin de sensations violentes et physiques.<sup>50</sup>

Qu'y a-t-il de si nouveau après-guerre? L'abbé Bethléem croit devoir incriminer un nouveau droit :

Il faut aimer; c'est un droit, et c'est ce qui s'appelle dans la langue contemporaine le droit au bonheur. C'est la morale nouvelle, celle qui, dans notre société émancipée, doit remplacer la morale traditionnelle basée sur la soumission à la loi chrétienne et l'idéal du bonheur dans l'avenir supraterrrestre.<sup>51</sup>

50. Abbé Bethléem, *Les pièces de théâtre: thèse et arguments*, Paris, 1910, rééd. en 1935 sous le titre *Les pièces de théâtre: manuel pratique à l'usage des honnêtes gens qui vont au théâtre ou qui écoutent les pièces de théâtre à la TSF*, Paris: Éditions de la revue des livres, pp. 21-22.

51. Abbé Bethléem, *op. cit.*, pp. 15-16.



On voit là combien ces analyses articulées autour du déni au «droit au bonheur» terrestre rejoignent des réflexions plus larges sur l'état jugé dégradé de la société.

Cependant, il n'est pas neutre de constater qu'un Léon Legavre, partisan du socialisme rationnel, exprime, dans un registre très différent de celui de l'abbé Bethléem, le même sentiment de dégradation morale. Dans son ouvrage paru en 1910, *La théâtromanie*, il décrit une société future qui irait à contre-courant d'un état de décadence bourgeois dans lequel la passion immodérée du théâtre aurait toute sa place :

Le peuple, qui s'élève, tente d'imiter la bourgeoisie, qui est près de disparaître. Pour ce qui nous occupe, disons que la bourgeoisie a pris le goût du théâtre à l'aristocratie de l'Ancien Régime. Elle en est arrivée à un point de «théâtromanie» en rapport avec la décadence de ses mœurs, l'abaissement de son esprit, la précarité de plus en plus évidente de sa domination; et la société de demain, qui déjà remplace en puissance la société d'aujourd'hui, acquiert peu à peu les déformations et les vices de celle-ci. Si l'on admet que le théâtre est un puissant moyen d'illusion, le plus puissant sans doute, on comprendra qu'il acquiert son plus grand développement aux époques de décadence et chez les nations qui meurent. C'est pourquoi nous avons pu écrire que la théâtromanie est le signe précurseur de la définitive décomposition d'un corps social et qu'en ce moment elle en est arrivée à un degré d'intensité qui ne fut peut-être jamais atteint.<sup>52</sup>

Le théâtre apparaît là tout à la fois comme le symptôme et le lieu de fabrique du déclin social. Se trouvent donc réunis autour d'un même discours déploratoire des pourfendeurs révolutionnaires de l'ordre bourgeois comme des contempteurs de l'évolution des mœurs.

À ces analyses produites au tournant du siècle, s'ajoutent des plaidoiries plus tardives, beaucoup plus virulentes et franchement tendancieuses, qui associent crise du théâtre, maux de la société et prétendues tares de l'État républicain. Comme s'il y avait une sorte d'homologie entre la France et son art dramatique. Les attaques de Lucien Dubech, ce disciple de Charles Maurras et

52. Léon Legavre, *La théâtromanie*, Paris: Marcel Rivière, 1910, pp. 102-103.

partisan de l'Action française, relèvent de ce registre. Dès les années 1920, l'auteur nationaliste dénonce, au cœur de l'«État follement centralisé de la République», «le théâtre [qui] était une proie deux fois tentante, car sa conquête était facile et son action immense». Il y intègre de violentes accusations antisémites: «Le fait est que le théâtre en France se trouve aux mains d'Israël.»<sup>53</sup> Pour lui, si le «bacille» juif<sup>54</sup> a saisi le théâtre, c'est que le théâtre est malade», il aurait connu une période prospère vers 1890, grâce à Antoine, vite estompée au profit d'un art jugé victime, depuis la guerre, d'un nouveau public peu averti, qu'il faudrait avant tout amuser et qui se réjouirait de la seule comédie licencieuse. L'odieux amalgame englobe, on le voit, la détestation du régime. Au-delà de la haine des juifs, le recours à des auteurs étrangers, le «cynisme» ou «l'incongruité» de certaines avant-gardes surgies après le Théâtre Libre sont l'objet d'attaques tout aussi brutales. Or, à chaque reprise, l'État démocratique est la cible centrale. Et derrière lui, la société tout entière: «Le théâtre, on ne le répétera jamais trop, n'est pas un élément directeur, c'est un élément commandé. Dans une société en désordre, il se modèle sur le désordre, de façon naturelle et nécessaire. Aucun art ne naît ni ne prospère dans le désordre. Plus le désordre augmente en Occident, plus l'art dramatique en porte les marques.»<sup>55</sup> On voit là combien les accusations se lèstent d'arguments antidémocratiques et antisémites qui seront largement repris sous l'Occupation au nom d'une préétendue nécessité de régénérer les milieux du spectacle et l'art théâtral.

### DES REGARDS DIVERGENTS

Quel sens donner à ce télescopage de réquisitoires souvent violents? Difficile d'en trouver une signification univoque, et ce malgré la relative unité des arguments déployés. D'abord, on l'a vu, parce que les opinions esthétiques et politiques des uns et des autres n'ont souvent rien de commun. On peut accuser le théâtre dit bourgeois pour lui préférer un théâtre anarchiste, prolétaire, moralisant, épuré, sans que les uns et les autres aient un lien quelconque.

53. Lucien Dubech, *La crise du théâtre*, Paris: Librairie de France, 1928, p. 15.

54. *Ibid.*, p. 19.

55. *Ibid.*, p. 202. Et encore, p. 209: «Ce n'est pas le théâtre qui sauvera ou perdra la société, c'est la société qui sauvera ou perdra le théâtre. Tout sera rétabli ou tout sera englouti en même temps.»

Plus avant, la période n'est pas perçue de manière uniforme. Certains déplorent la légèreté du théâtre d'avant 1914 et sa persistance après le conflit, quand d'autres relèvent, pour s'en féliciter, le souci de rénovation après 1918. C'est l'analyse de l'auteur et critique dramatique Edmond Sée: «La plupart des théâtres, dis-je, montaient des spectacles où le faste tapageur s'alliait à la pornographie; des opérettes frétilantes, sautillantes, incohérentes, amorphes (sur les modèles anglo-saxons), de lourds et méthodiques vaudevilles, et cela, dans le but de concurrencer le music-hall et le cinéma.»<sup>56</sup> Or, dès 1919-1920, le mouvement se serait inversé sous l'impulsion des théâtres d'à côté<sup>57</sup> (le Théâtre du Vieux-Colombier, le Groupement des jeunes auteurs, le Théâtre des Arts de Rodolphe Darzens, le Cartel...). L'après-guerre verrait donc «un théâtre nouveau» s'épanouir: «Rien n'arrêtera plus cette renaissance, cet épanouissement de l'Art dramatique, trop longtemps battu en brèche par les mauvais directeurs, les fabricants, les intermédiaires, les mercantis. On peut, on doit donc envisager l'avenir avec espoir, mieux, avec une confiante certitude!»<sup>58</sup> Pourtant, tout aussi nombreuses sont les lamentations autour de l'effondrement du répertoire dû au conflit<sup>59</sup>. René Peter tente une explication:

D'autres que moi expliqueront peut-être un jour les causes profondes de cette mode théâtrale par une réaction contre le réalisme ou le naturalisme de l'époque antérieure, par les influences bergsoniennes qui s'exercent alors sur les esprits, par la répercussion des notions récemment acquises en psychologie expérimentale et en psychanalyse, notions souvent utilisées par les jeunes auteurs. Il y a évidemment beaucoup de tout cela. Mais il y a surtout, dans le public, le choc moral profond qui lui a été infligé par la guerre, l'amer désenchantement de tous ceux qui avaient cru au progrès illimité dans le monde de la matière comme dans celui de l'esprit, l'atroce désillusion de tous ceux qui avaient vécu dans la béate inconscience des Républiques heureuses.<sup>60</sup>

56. Edmond Sée, *Le théâtre français contemporain*, Paris: Librairie Armand Colin, 1950, p. 146.

57. Parce que l'expression est utilisée par Edmond Sée et ses contemporains, je la reprends à dessin. C'est Adolphe Aderer qui consacre la formule dans son ouvrage, *Le théâtre à côté*, Paris: Librairies-imprimeries réunies, 1894.

58. Edmond Sée, *op. cit.*, p. 194.

59. Pierre Brisson intitule «Avant le déluge» son premier chapitre de *Théâtre des années folles* (Genève: Éditions du milieu du monde, 1943).

La présence conjointe de styles et de pièces très différents illustrerait cette confusion de l'après-guerre. D'un côté, Sacha Guitry et, de l'autre, Jules Romains; d'une part, des expériences poétiques et, de l'autre, des pièces de grande consommation; non seulement des pièces politiques mais aussi des comédies légères. On serait ainsi en face d'une organisation éclatée du secteur théâtral soumis à des modes dramatiques divergentes qui fait dire, de manière d'ailleurs assez contestable, à René Peter que «cette étrange simultanéité de vogue, fait unique dans l'histoire théâtrale de tous les pays, est peut-être le symptôme d'un mal profond que l'on appellerait sans doute le mal du siècle si le terme n'avait servi cent ans plus tôt». Et d'attribuer cette mutation à une modification des goûts: «Selon d'autres, l'aptitude à jouir aussi bien d'un genre dramatique que d'un autre vient de l'extrême mobilité d'humeur imposée par la vie moderne, trépidante s'il en fut.»<sup>61</sup> On pourrait faire remarquer que la diversification du goût, l'attrait pour les sensations fortes ou la fascination pour le spectaculaire ne sont pas propres à ces dernières décennies de la République. Que l'on songe à la recherche du «clou» du spectacle depuis au moins le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, la passion des «effets» spectaculaires ou la prolifération de genres multiples bien avant la fin du privilège de 1864. Il n'est cependant pas niable que le mouvement a subi une nette accélération au cours du premier XX<sup>e</sup> siècle, en lien avec les progrès techniques de la machinerie, les usages démultipliés de l'électricité et l'augmentation du nombre de salles<sup>62</sup>. De là à imaginer que le monde du spectacle est désormais clivé, entre des scènes plus artistiques et des scènes plus mondaines, clivage qui conduit à faire disparaître la notion de champ théâtral, il n'y a qu'un pas que certains franchissent allègrement: «Il y aura simplement division et il faudra cesser d'appeler théâtre ce qui n'en sera plus. On y aura du moins gagné de la netteté...»<sup>63</sup>

En définitive, le constat peut être aisément fait, à la lecture de toute cette littérature déployée autour de la «crise du théâtre», que

60. (Note de la p. 45.) René Peter, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> période, p. 282.

61. *Ibid.*, pp. 284-285.

62. En effet, contrairement à une opinion assez répandue, le nombre de salles de théâtre ne faiblit pas entre 1870 et 1940, et précisément entre les deux guerres. Ce sont les salles dédiées au café-concert et au music-hall qui subissent, en revanche, une nette érosion.

63. Gaston Rageot, art. cit., p. 603. On peut d'ailleurs renvoyer à un de ses ouvrages plus anciens, Gaston Rageot, *Le succès: auteurs et public, essai de critique sociologique*, Paris: F. Alcan, 1906.

les discours de déploration sont plus nombreux que les déclarations enthousiastes. Certes, ce type de discours a toujours été au cœur des stratégies des avant-gardes esthétiques depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais, au vu de ces multiples écrits, il est possible d'aller plus loin. Les seules considérations esthétiques paraissent désormais dépassées. Les présentations de l'évolution mortifère du théâtre, souvent faites en lien étroit avec la prétendue dégradation de la société, et pour certains, avec la faiblesse du régime, situent d'emblée les analyses sur un plan à la fois social, politique et moral. Elles nourrissent les projets de réforme des années 1930, dont une partie n'a pu voir le jour avant la Seconde Guerre mondiale. Rationalisation et réorganisation administrative, valorisation de la qualité des artistes, promotion du droit aux loisirs : on trouve là une première articulation entre les discours et leur mise en pratique. Une deuxième peut être imaginée. Pourquoi ne pas penser que certaines constructions intellectuelles, en l'occurrence celles formulées ici sur le théâtre, qui nous paraissent propres à la France, font le lit d'agissements ultérieurs, franchement antirépublicains, à l'œuvre précisément sous le régime de Vichy ? Assainissement, régénération, ces maîtres mots conduisent à l'exclusion d'hommes et de femmes des professions artistiques sous l'effet de l'Occupation, à une reviviscence de la censure, à la création de Comités d'organisation ou à l'ébauche corporative d'une grande « Famille du théâtre ». Une troisième articulation peut enfin être avancée. La Libération est l'heure de la renaissance et de la réappropriation du territoire. Pour le théâtre aussi. Une cohorte de mesures, en lien avec des discours qui valorisent le redressement du pays, le rétablissement de la légalité et la rénovation républicaine, en témoigne : une loi sur la licence d'entrepreneurs des spectacles est votée en 1945, la réforme des théâtres lyriques nationaux est reprise, l'aide aux jeunes auteurs et aux compagnies est encouragée tandis qu'un vaste mouvement en faveur de la décentralisation dramatique est soutenu par les pouvoirs publics dans les premières années de la IV<sup>e</sup> République<sup>64</sup>. Théâtre, société et politique sont bien intimement imbriqués.

64. Voir Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre 1945-1981*, Paris : PUF, 2004.



# LE FESTIVAL D'AVIGNON COMME LIEU DE (RÉ)INVENTION D'UNE POLITIQUE DÉMOCRATIQUE

EMMANUELLE LOYER

Lorsqu'en 1947, Vilar fonde le Festival d'Avignon, il s'agit d'inventer et de réinventer, par rapport à l'histoire proche et tout d'abord, l'expérience ambiguë de Vichy en matière de théâtre: une parenthèse paradoxale entre les réformes du Front populaire et la décentralisation théâtrale de la IV<sup>e</sup> République. Pourquoi paradoxale? Parce que certaines transformations engagées par Vichy – théâtre de plein air, lutte morale contre le théâtre de vaudeville et le répertoire bourgeois – pouvaient entrer en résonance avec les aspirations de metteurs en scène réformateurs comme Jean Vilar, Jean-Marie Serreau, Jean-Louis Barrault et d'autres, que l'on retrouvera à la tête des Centres dramatiques nationaux par la suite. En fait, le Festival d'Avignon va réinventer à chaque cycle de son histoire, à chaque génération aussi, sa version propre de la démocratie: l'agora studieuse de Vilar, l'*hybris* libertaire de 1968, ou l'atmosphère tempétueuse et revendicatrice des années 2000, pour ne donner que quelques exemples.

Que peut-on entendre par «politique démocratique»? L'exigence de démocratie culturelle est inscrite dans le Préambule de la Constitution votée par la Constituante en 1946. En plus de l'instruction, un droit à la culture pour tous y est reconnu, entérinant les orientations prises par le Front populaire en la matière, revues et corrigées par la lutte des maquis. Une politique démocratique à reconstruire, du reste, dans tous les domaines de la vie sociale, dans les institutions (réformées à la Libération) et dans les esprits. Quelle est finalement la signification de cette fameuse «démocratisation culturelle» qui fut à l'honneur dans les années 1950 et reste, jusqu'à aujourd'hui, une des légitimités fortes de l'intervention de l'État en matière culturelle en France?

Historiquement, elle a connu différentes formes: celle des Centres dramatiques nationaux créés par Jeanne Laurent dans les années 1947 et celle des Maisons de la culture des années 1960<sup>1</sup>. La démocratie consiste ici essentiellement en une politique d'offre culturelle qui prétend atténuer les obstacles symboliques et matériels de l'accès aux biens culturels: baisse des prix, horaires pour les travailleurs et tout un appareillage de techniques accompagnant le public ou même allant le chercher sur ses lieux de vie et de travail. Il s'agit d'organiser la rencontre entre le public et l'œuvre d'art dont on ne doute pas qu'une fois réalisée, elle soit féconde aussi bien pour le spectateur que pour l'auditeur et le lecteur.

La deuxième forme possible de démocratisation passe par la légitimation des arts «mineurs» – arts de la rue, BD, rock, mode, cuisine... – par les autorités culturelles, telles que le ministère de la rue de Valois. La démocratie ne se contente plus d'universaliser l'accès à un patrimoine savant mais d'«anthropologiser» l'approche de la culture par une reconnaissance de la valeur authentique de pratiques d'ores et déjà populaires. Mouvement inverse, donc, incarné par la politique de Jack Lang au début des années 1980<sup>2</sup>.

Enfin, la troisième option propose de mettre en place des protocoles d'expression/participation dans la pratique de l'art théâtral, par le développement du théâtre amateur ou par la création d'un rôle participant particulier du public dans la mise en sens d'un texte, comme ce fut le cas à partir de 1968 dans certaines mises en scènes révolutionnaires du Living Theater ou d'autres<sup>3</sup>: le public y jouait sa partie, rejoignait la scène, changeait de place, etc. La démocratie est ici traduite en homologie avec la transformation politique de l'arène publique: la démocratie directe voulue par les soixante-huitards. Le refus de la délégation se traduit théâtralement par le refus de la séparation entre scène et salle, interprétée comme réactionnaire, dans son principe même. Finalement, dans toutes ses modalités, la démocratisation a toujours été expérimentée à Avignon, et souvent en avant-première.

Mais, je voudrais ici me concentrer sur un aspect plus restreint, et finalement plus spécifique au Festival d'Avignon, plus fondamental

1. Voir sur ces sujets, Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre, 1945-1981*, Paris: PUF, 2004; Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris: La Documentation française, 1996.

2. Laurent Martin, *Jack Lang*, Paris: Complexe, 2008.

3. Voir Emmanuelle Loyer, «1968, l'an I du tout culturel?», *Vingtième siècle*, N° 98, avril-juin 2008, pp. 101-111.



aussi, à mon avis. Si le Festival d'Avignon fut, et demeure, un lieu d'invention et de réinvention d'une politique démocratique, c'est parce que, au sortir de la guerre, Vilar a su construire un festival devenu une institution, qui a véritablement reconstruit un public comme le pays reconstruisait une communauté nationale après les déchirements de Vichy. Rassemblant et construisant un public, il a également ouvert un espace public de discussion de la culture qui constitue, tels les salons dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle, un des nœuds de ce qu'on peut appeler une dynamique démocratique. C'est cela, plus que l'histoire des formes théâtrales, qui signe l'originalité du Festival d'Avignon jusqu'à aujourd'hui. On ne retrouve cette sociabilité publique du théâtre nulle part, même si ailleurs, la programmation peut être, en fonction des années, plus stimulante, plus avant-gardiste, plus ceci ou cela.

Le moment avignonnais du théâtre public en France dessine donc un des horizons de ce que pourrait être une vision démocratique de l'art dans la cité. C'est l'hypothèse qui fonde cette contribution.

### **LE MOMENT AVIGNONNAIS DU THÉÂTRE PUBLIC EN FRANCE**

Avignon est un festival, mais qu'est-ce qu'un festival?<sup>4</sup> Notons que c'est une formule assez moderne datant de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle – Bayreuth incarnant une sorte de modèle festivalier contre lequel Avignon se définira en se démarquant, notamment dans son modèle politique; une formule moderne de la délectation artistique qui allie une temporalité événementielle (quelques jours, éventuellement quelques semaines) à la redécouverte d'un patrimoine architectural: un temps et un espace soustraits au rythme banal de l'existence. Roland Barthes, qui suit de près l'aventure d'Avignon, compare cette forme festivalière aux grandes fêtes de l'Antiquité qui rythmaient la «succession même des ascèses et des fêtes»<sup>5</sup>, dans une version néanmoins sécularisée.

La première «Semaine d'art» (en 1947) s'inscrit dans une géographie festivalière qui n'a rien à voir avec la profusion d'aujourd'hui, mais qui néanmoins compte un certain nombre d'autres

4. Question qui fut posée récemment à l'occasion d'un colloque international consacré à «Pour une histoire des festivals (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)», 24, 25 et 26 novembre 2011, et organisé par le Centre d'histoire sociale du XX<sup>e</sup> siècle (Paris I) et le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (Versailles-Saint-Quentin en Yvelines).

5. Roland Barthes, «Pouvoirs de la tragédie antique» (1953), dans *Écrits sur le théâtre*, Paris: Seuil, 2002, p. 38.

manifestations naissant au même moment dans l'Europe en ruines de l'après-guerre: festival de cinéma de Cannes (finalement inauguré en 1946), Salzbourg, Florence, Locarno, Venise puis Orange et bientôt Aix prennent ou reprennent leurs activités. L'autre grand festival de théâtre jusqu'à aujourd'hui, celui d'Édimbourg, commence également en 1947. Cette constellation festivalière de l'après-1945 est le signe que le festival (de théâtre, de cinéma ou de musique) serait la forme par excellence de la fraternité par la culture visée par les sociétés et les gouvernements d'après le grand déchirement. La co-naissance de ces festivals et de l'Unesco, qui va développer durablement une véritable politique de la fraternisation et la paix possibles par le savoir et les arts, nous enseigne sur leur commune croyance selon laquelle les hommes sont bons et que seule l'ignorance a pu les dresser les uns contre les autres. Le Festival d'Avignon, comme les autres festivals, est le lieu historique de cet universalisme des Lumières partagé par une génération d'hommes éprouvés par la guerre, avant que ce dernier sombre dans le sentiment commun de son irréalisme et de son inefficacité.

Il s'agit donc de refaire une communauté universelle et d'abord nationale, dont le micromonde de la vie festivalière, acteurs et public mêlés, constitue un modèle miniature. Insistons tout de suite sur cette coprésence des comédiens et des spectateurs qui est particulièrement visible et importante au Festival d'Avignon (on voit les comédiens pas seulement sur scène, mais dans les rues, les cafés, à la piscine ou au supermarché, et surtout dans les nombreux débats organisés) et travaille là aussi à une démocratisation du modèle de partage artistique. Un tel modèle contraste avec Cannes, par exemple. Sacralisation de l'art mais désacralisation de l'artiste à Avignon. De ce point de vue, la troupe du TNP à Avignon sera toujours d'esprit démocratique: inscription sur l'affiche par ordre alphabétique, politique des salaires égaux, castration par Vilar du cabotinage des acteurs, sans compter la revalorisation des métiers techniciens et de l'administration face à l'égotisme professionnel des comédiens<sup>6</sup>.

6. Voir les notes de services de Vilar rassemblées par Melly Puaux et publiées dans *Du tableau de service au théâtre*, Louvain-La-Neuve: Cahiers théâtre Louvain, 53, 1985; Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar, une utopie d'après-guerre*, Paris: PUF, 1997.

### UN FESTIVAL DE THÉÂTRE

Notons qu'au tout début, Avignon n'est pas un festival de théâtre : c'est une exposition de peinture accompagnée *in extremis* par trois représentations théâtrales qui en constituent l'intéressant contre-point mais pas l'essentiel. Ce caractère pluri-artistique des débuts sera de nouveau présent à partir des années 1970. Néanmoins, le théâtre en est le cœur. Or, le théâtre est devenu en France au XX<sup>e</sup> siècle le fer de lance d'un secteur culturel que l'action publique peut et doit transformer. Depuis les Lumières et la Révolution française jusqu'à Romain Rolland, le théâtre est une figuration de la démocratie : le peuple s'y voit représenté<sup>7</sup>. En même temps que se développe le Festival d'Avignon dans les années 1950, se créent et prospèrent de nouvelles institutions de l'action culturelle : les Centres dramatiques nationaux, puis les scènes nationales. Lorsque Malraux lance les Maisons de la culture dans les années 1960, sur qui s'appuie-t-il ? Sur des hommes de théâtre qui constituent depuis plus d'une génération les soutiers de l'action culturelle démocratisatrice. Ce seront donc des « théâtres » qui deviendront les premiers directeurs des Maisons de la culture<sup>8</sup>. Le fait qu'Avignon soit un festival de théâtre, même s'il n'est pas que cela, n'est donc pas anodin pour notre sujet.

Quel type de théâtre voit-on à Avignon ? Évidemment, on ne peut répondre à cette question trop vaste, sur toute la durée du festival. Je me limiterai donc à la période des années 1940-1950 jusqu'en 1966, moment de réforme du Festival. Cette période dite pionnière voit l'invention de la grande forme vilarienne qui marie le genre tragique, une esthétique du tréteau nu avec une éthique de l'ascèse. Pourquoi le choix explicite du genre tragique<sup>9</sup> ? Parce que la tragédie, comme chez les Grecs, est le lieu même de réflexion sur le lien qui se tisse entre l'individu et la communauté, sur les contradictions entre l'individu et la société, entre la fidélité à soi et les règles de la collectivité (Antigone). Parce que les « classiques » sont théorisés par Vilar comme les dépositaires de l'universel, susceptibles d'être investis par des significations contemporaines (y compris en écorchant sauvagement le texte, ce que Vilar ne se

7. Voir Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le théâtre en France, du Moyen Âge à nos jours*, Paris : Armand Colin, 1992 ; Pascal Ory, *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris : Plon, 1994.

8. Sur ce point, voir Philippe Urfalino, *op. cit.*, chapitre 7, « Les privilèges du théâtre ».

9. Jean Duvignaud, « La tragédie : autocritique de l'histoire », *Théâtre populaire*, N° 13, mai-juin 1955.

prive pas de faire), des problèmes actuels mais réfléchis sur la scène immense du palais des Papes, une scène *bigger than life*, comme on dit au cinéma. Cette grande forme vilarienne, elle est démocratique dans la mesure où, rompant avec tous les codes narratifs du théâtre bourgeois, elle organise le retour à un répertoire « public » dans le sillage de l'agora grecque, des mystères médiévaux, du théâtre élisabéthain ou des scènes du théâtre révolutionnaire. Il y a là toute une généalogie dans laquelle vont s'inscrire ceux qui, de Copeau à Ariane Mnouchkine, entendent marier l'avant-gardisme esthétique et le progressisme politique. Au début des années 1950, la grande forme tragique silhouettée par Gérard Philipe est également un genre qui solennise l'épique de la Résistance dont la France a tellement besoin pour se reconstruire, même si elle n'y croit pas complètement: elle fait comme si. Le théâtre vilarien est le lieu symbolique de ce « faire comme si »<sup>10</sup>.

#### LE STATUT DU PUBLIC DANS LA FICTION DU THÉÂTRE POPULAIRE

Pour Vilar, le public a tout de suite été le modèle réduit du peuple assemblé. Le projet qui tend à reconstituer un public, à refaire une nation, est donc d'abord d'essence civique. Vilar veut rassembler, comme il l'a proclamé dans le « Petit Manifeste de Suresnes » (1951) « sur les travées de la communion dramatique le petit boutiquier de Suresnes et le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé ». Que dire de cette célèbre citation, beaucoup commentée, beaucoup discutée? Sur la sociologie du public d'Avignon, Vilar était en fait assez bien informé grâce à des enquêtes de plus en plus sophistiquées: c'est un public renouvelé de jeunes et de la petite fonction publique enseignante où se mêlent un large arc-en-ciel des « classes moyennes » dont certaines n'allaient pas au théâtre. D'ouvriers et de prolétaires? Peu. Mais l'important est de comprendre que cet impératif de public populaire fut toujours une

10. Cette hypothèse est fondée sur un livre récent de Pierre Laborie, *Le chagrin et le venin. La France sous l'Occupation*, mémoire et idées reçues, Paris: Bayard, 2011. L'historien y conteste la version, désormais dominante, selon laquelle la mémoire d'une Résistance héroïque aurait été intériorisée par tous les Français, aidés dans cette tâche, par la propagande gaulliste et communiste. En fait, d'après Laborie, les Français ordinaires ne se prenaient nullement pour de grands résistants même si les politiques officielles de la mémoire les y poussaient. Dans ce nouveau cadre d'analyse, le théâtre peut être ce lieu ambivalent où se jouent la dialectique des croyances et de la vérité, de l'être et du paraître.

sorte de «fiction méthodologique»<sup>11</sup> dont n'étaient dupes ni Vilar ni les autres responsables.

Pour eux, la base, ce qui est vraiment le mythe fondateur du théâtre public en France, est l'idée suivante: le public est l'essence d'un lien communautaire dans la mesure même où le théâtre, le temps de la représentation, est le lieu où s'abolissent les barrières sociales. C'est donc un lieu utopique, base de récréation, qui demande à être prolongé, d'une société plus égalitaire. D'où l'esthétique du tréteau nu, l'éthique de l'ascèse, l'exigence décentralisatrice et la transformation du spectateur en «participant»: «Je vous l'ai dit: à chaque fois que vous êtes spectateurs – j'allais dire participants – d'un spectacle à Avignon, l'œuvre représentée prend un sens plus profond et plus vif. Car lorsque le comédien accomplit valablement sa tâche, quand l'auteur a fait la sienne, il reste encore, à l'heure des clarines, ce troisième bonhomme dont tout depuis toujours dépend: le public.»<sup>12</sup> La participation imaginaire, créatrice, d'un public engagé dans le spectacle, est au centre des théories du théâtre populaire.

De l'expérience de Chaillot, le Festival d'Avignon importe des principes et des méthodes, pour renforcer le style démocratique que Vilar a voulu lui donner depuis 1951. Ce sont des mesures très simples – l'abaissement du prix des places, la simplification des systèmes de location, l'instauration d'une formule d'abonnement pour les trois pièces proposées chaque été – mais aussi, plus fondamentalement, un nouveau pacte qui sont proposés au public. En effet, traditionnellement, la sortie théâtrale est toute entière inscrite dans un processus de distinction sociale qui ne s'arrête pas aux prix élevés des places: l'heure des spectacles, l'apparence bourgeoise des salles parisiennes, la tenue de soirée souvent de rigueur, dressent une rampe morale entre le public populaire et le théâtre. Lorsque toutefois il lui arrive de s'y rendre, l'impression se réduit à un malentendu social humiliant: il s'est introduit «par effraction à une de ces fêtes de famille que les riches ont coutume de s'offrir.<sup>13</sup>» C'est cet ensemble de rites bourgeois que le TNP entend casser par l'introduction de nouvelles règles. Et il y réussit.

11. Jean-Louis Fabiani, *L'éducation populaire et le théâtre. Le public d'Avignon en action*, Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 2008, p. 30.

12. Lettre de Vilar à «Éducation et théâtre», (mai 1951), *Jean Vilar par lui-même*, Avignon: Maison Jean Vilar, 1991, p. 93.

13. Bernard Dort, «Un théâtre sans public, des publics sans théâtre», *Théâtre public, 1953-1956*, Paris: Seuil, 1967, pp. 324-325.

**UN NOUVEAU PROTOCOLE**

Celui-ci fait son apparition à Avignon: le pourboire est interdit pour les ouvreuses qui sont payées désormais par le Festival; l'habillement a toujours été varié à Avignon et la présence de nombreux jeunes en renforce le caractère décontracté dans des limites tracées par Vilar «shorts et smoking interdits». La confiance semble totale entre le public et le Festival, comme l'exprime une lettre parmi de nombreuses autres:

Le mercredi 26 juillet [1961], j'assistais à la représentation de *l'Alcade de Zalaméa* à une place numérotée 244 (entrée par la rue Gérard Philipe) et j'ai laissé tomber par inadvertance un cardigan marine entre les planches des gradins. J'aimerais beaucoup retrouver ce vêtement car il m'avait été prêté par une camarade. Si vous avez retrouvé cet objet, voudriez-vous avoir l'obligeance de m'indiquer comment je pourrai le reprendre. Je rentrerai à Paris à la fin du mois d'août. Je joins une enveloppe timbrée pour votre réponse.<sup>14</sup>

Cette requête est d'autant plus émouvante que son objet peut paraître minuscule. Et pourtant, l'enveloppe jointe, la certitude qu'on va lui répondre, supposent une relation qui n'est pas un simple service après-vente, mais bien une véritable alliance fondée sur la durée, sur une forme d'égalité et sur le souci du détail dans le rapport à l'autre. Le respect du spectateur, c'est aussi l'amour de la langue française. Tombé par hasard sur une note mal rédigée dans la documentation d'information, l'administrateur Jean Rouvet en est très contrarié et proteste avec vigueur: «Vous savez probablement que j'apporte un soin jaloux à tout ce qui est rédaction de documents publics. Qui a pu écrire «Malgré que?»<sup>15</sup> Cette incartade scandaleuse est rapidement corrigée.

De son côté, le spectateur se voit soumis à une même discipline, concernant notamment la ponctualité. Une chasse aux retardataires est lancée à Paris comme à Avignon. Pour Vilar, c'est une règle de saine hygiène et de savoir-vivre théâtral qui rejoint l'idée d'éduquer et de former un nouveau public plus respectueux du

14. Lettre de Jacqueline Woussens, n. d., Boîte 1961, archives Maison Jean Vilar (MJV), cité dans Emmanuelle Loyer et Antoine de Baecque, *Le Festival d'Avignon*, Paris: Gallimard, 2007, p. 138.

15. *Ibid.*, p. 140.

théâtre, de ses desservants et des autres. Les retardataires reçoivent donc à leur arrivée haletante un billet : « Vous êtes en retard : la représentation est maintenant commencée. Vous savez de quels soins nous aimons entourer la cérémonie « dramatique » et ses spectateurs. Et vous comprenez notre souci d'épargner à l'œuvre comme à notre public, ces bruits de porte, de fauteuils, ces chuchotements inévitables qui accompagnent l'arrivée des retardataires dans la salle. »<sup>16</sup> À Paris, il est possible de suivre le spectacle par écran interposé mais à Avignon, il n'y a plus qu'à imaginer la scène, avant que le premier « noir » permette à l'ouvreuse de placer les retardataires. Cette morale nouvelle du spectateur induit la notion de « pacte » qui associe le Festival à ses spectateurs.

### LE PACTE AVIGNONNAIS

Que dit ce pacte implicite entre une institution programmatrice de spectacles d'art (essentiellement théâtral) et ses « spectateurs-citoyens »<sup>17</sup> ? Tout d'abord, et pour éviter toute confusion, il faut noter que les spectateurs ne sont jamais partie prenante de la discussion sur la programmation. De ce point de vue, Vilar serait plutôt un autocrate éclairé, en tout cas, ne risquant pas de verser dans le populisme démagogique. La situation s'est historiquement présentée en 1948 lorsque le comité d'organisation du Festival s'est mis à remettre en cause les choix faits par Vilar. Celui-ci a mis en balance sa démission.

Ce pacte est une relation de confiance assise sur une grande fidélité de part et d'autre, qui explique que le spectateur accepte la mise à l'épreuve proposée par la Direction du festival, y compris s'il n'aime pas, s'il est choqué, déstabilisé, scandalisé par certains spectacles. Le spectateur est « participant » au sens où il n'est pas un simple consommateur de spectacles, il est un « producteur d'interprétations », il peut être assuré d'une discussion avant ou après le spectacle, qui en prolongera l'expérience heureuse ou malheureuse.

Le spectateur idéal d'Avignon n'est donc ni un consommateur frustré ni un « délicat ». Ni un « pèlerin », malgré la vogue de la métaphore religieuse pour décrire les logiques festivières mais aussi le sacré artistique. À Avignon, cela ne convient pas. En effet,

16. *Idem.*

17. Pour tout ce paragraphe, voir Jean-Louis Fabiani, *op. cit.*, p. 51.

Vilar ne désire pas «communier» avec son public, mais «communiquer», comme il le dit à plusieurs reprises. Rien de religieux chez un artiste se voulant l'artisan rationnel d'une fraternité ici-bas.

### **L'AGORA AVIGNONNAISE**

Avignon devient le lieu paradigmatique de la prise de parole publique sur la définition collective de la culture à travers les rencontres, les débats, et le rôle de laboratoire des politiques culturelles que remplissent les Rencontres d'Avignon à partir des années 1960.

### **LE FESTIVAL D'AVIGNON COMME LIEU DE RENCONTRES ET DE DÉBATS AUTOUR DE LA CULTURE**

À Avignon, depuis 1954, se multiplient les lieux de débats et les occasions de «reprises» de spectacles décortiqués, analysés, interrogés du point de vue du public<sup>18</sup>. Le festival s'est progressivement construit comme un espace de discussion critique où cette «communauté de partage sensible», pour reprendre l'expression de Jacques Rancière, mutualise un jugement de goût dont les critères sont collectivement constitués, selon les attendus propres à chaque époque.

Dans les années 1950, ce sont les Rencontres du Verger où prennent la parole acteurs, décorateurs, historiens du théâtre devant un public attentif plutôt venu pour apprendre que pour confronter les points de vue. Mais déjà, comme le rapporte un journaliste, «on y discute avec une austère rigueur des problèmes fondamentaux de la culture populaire dans notre société»<sup>19</sup>. Avignon est devenu un lieu de parole avant de devenir celui de la prise de parole. Prise de parole légitime pour chacun, le Verger accueille, dans la douceur de ses frondaisons, l'expression libérée momentanément de toute entrave sociale ou culturelle. Beaucoup osent, pour la première fois, dire leur avis en public. Entre les différents modèles de rencontres – cercle de famille, partage d'un savoir fraternel, compagnonnage, rencontre avec l'inconnu-e – les dialogues du Verger ne choisissent pas et offrent un éventail complet

18. Voir Emmanuelle Loyer et Antoine de Baecque, *op. cit.*, chapitre 4, «Les rendez-vous d'Avignon».

19. *Ibid.*, p. 149.



de tous ces types, y compris la rencontre amoureuse. Ils deviennent, à partir de 1954, un véritable rite avignonnais qui prolonge le spectacle par la réception critique et la possibilité de revivre puissamment l'œuvre théâtrale par le commentaire. Dans la géographie avignonnaise, la Cour met en scène le drame de l'Histoire et le « Verger relativise la Cour »<sup>20</sup>, introduit une parole humaine et en permet l'appropriation profonde.

Dans les années 1968, les assemblées sont beaucoup plus agitées. Bien que la discussion n'ait jamais cessé, s'expriment à livre ouvert les conflictualités sociales, idéologiques, générationnelles qui marquent plus globalement la société française du temps. « L'édition tronquée de 1968 fait apparaître une figure culturelle inédite dans le monde rationaliste et laïque d'Avignon, le gourou incarné par Julian Beck. »<sup>21</sup> Les ébats succèdent aux débats. Le discours est éruptif, conformément à la « prise de parole » théorisée par Michel de Certeau pour caractériser les événements de 1968 comme l'expression de ceux qui n'ont aucune compétence ni aucune vocation à s'exprimer<sup>22</sup>.

En 2005, un autre épisode de conflictualité dure pendant le Festival. L'enquête menée par Jean-Louis Fabiani auprès des CEMEA (Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active), une association historique partenaire d'Avignon, montre que le pacte, malgré de nombreux remous, n'a pas été fondamentalement remis en cause. Ce fut certes une année de crise et de contestation de la légitimité de la programmation par les deux nouveaux directeurs Vincent Baudrillier et Hortense Archambault; côté CEMEA, la dispute n'a pas les allures de bronca décrites par la presse parisienne: on discute, on s'interroge, on est déstabilisé, choqué (par les spectacles de Jan Fabre) mais jamais au point de partir en consommateur frustré ou de mépriser le travail des artistes<sup>23</sup>.

20. Bernard Dort, « Nos Avignon », dans Laure Adler et Alain Veinstein, *Avignon, 40 ans de festival*, Paris: Hachette/Festival d'Avignon, 1987, p. 12.

21. Jean-Louis Fabiani, *op. cit.*, p. 90.

22. Michel de Certeau, *La prise de parole. Pour une nouvelle culture*, Paris: Desclée de Brouwer, 1968.

23. Cf. Jean-Louis Fabiani, *op. cit.*, pp. 95 ss.

### AVIGNON, UN LABORATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES

Il faut encore évoquer un autre type de rencontres inauguré en 1964 et réunissant des hommes de théâtre, des élus, des sociologues, des universitaires, des hauts fonctionnaires de l'action culturelle en 1964, 1965, 1966, 1967. Rendez-vous de l'été pris autour de thèmes aussi divers que: «Pourquoi la culture? Pour qui?»; «La culture est-elle rentable?»; «L'État doit-il avoir une politique culturelle?»; «Situation actuelle et à venir du public». Le matin, on discute à huis clos et l'après-midi, le débat est exporté et publicisé au Verger<sup>24</sup>.

Naît alors une nouvelle mission orchestrée par Avignon qui s'impose dès lors comme un des lieux de réflexion sur les politiques culturelles, les missions de l'État et des collectivités en matière culturelle et plus largement encore sur le rôle de l'art dans la Cité. Elle accompagne du reste la politique de mise en place de l'action culturelle voulue par Malraux et incarnée dans les Maisons de la culture. Avignon devient un des lieux de formulation les plus clairs de la légitimité de la mission de l'État en matière artistique et du coup, logiquement, un des lieux de dure conflictualité au moment de sa remise en cause, notamment en 2003, lorsque le festival fut finalement annulé<sup>25</sup>.

### CONCLUSION

La «politique» que promeut le Festival d'Avignon, *in fine*, c'est la réaffirmation, chaque année, de la nécessité et de la possibilité d'une appréciation collective des œuvres d'art dans une temporalité festivalière qui fait de lui le grand rituel laïque que la République a longtemps peiné à inventer.

Dans notre monde de pratiques culturelles de plus en plus individualisées, de tourisme de masse téléguidé vers la consommation culturelle, Avignon promeut une solution alternative entre l'amateurl'éclairé et le dandy solitaire – solutions faussement séduisantes mais de plus en plus souvent avancées. Avignon, depuis Vilar, a toujours milité pour l'idée d'une «bonne foule», l'idée

24. Les textes des Rencontres d'Avignon ont été réunis et publiés par Philippe Poirrier dans *La naissance des politiques culturelles et les Rencontres d'Avignon (1964-1970)*, Ministère de la culture et de la communication, comité d'histoire, «Travaux et documents», N° 6, 1997.

25. Voir Emmanuelle Loyer et Antoine de Baecque, *op. cit.*, «Un non festival fondateur».

d'une médiation nécessaire et d'une mise en commun de la chose esthétique. Cette idéologie démocratique du Festival va, si l'on y songe, à l'encontre du processus d'autonomisation et de sacralisation corollaire de l'artiste sur la scène culturelle contemporaine.



# UNE POLITIQUE THÉÂTRALE POUR L'ALGÉRIE COLONIALE (1946-1962)?

JULIE CHAMPRENAULT

**E**n France, la naissance des politiques culturelles est indissociablement liée à la V<sup>e</sup> République et à la création, en 1959, du Ministère des affaires culturelles, incarné pendant une décennie par André Malraux qui lui donna une identité et une visibilité très fortes dans le paysage institutionnel français et sur la scène culturelle internationale. Mais l'omniprésence de la figure de Malraux a éclipsé les années pourtant fondatrices de la IV<sup>e</sup> République. Si 1959 est une date charnière, c'est à la Libération que les objectifs de démocratisation et de popularisation de la culture, élaborés d'un point de vue théorique sous le Front populaire et parfois expérimentés sous Vichy, sont revendiqués et délibérément assumés par des pouvoirs publics soucieux de redonner au territoire national une cohésion mise à mal sous l'Occupation. Ces préoccupations s'actualisent dans les différentes mesures prises par le Ministère de l'éducation nationale en faveur de la décentralisation théâtrale. Une concrétisation à la fois conceptuelle et pratique s'opère donc au moment où la France, sortant d'une guerre mondiale, qui prit les contours d'une guerre civile, repense à la fois son unité et ses frontières. La réappropriation du territoire français et l'affirmation de son intégrité sont donc des enjeux majeurs de ces années de transition. Le prestige international de la France, écorné par les quatre années de collaboration et par les vexations des conférences interalliées de 1945, repose alors sur un Empire colonial dont la Constitution de la IV<sup>e</sup> République et le Statut de l'Algérie redessinent entre 1946 et 1947 les contours administratifs et légaux.

La coïncidence de ces deux efforts politiques de cohésion et d'homogénéité n'est pas anodine, mais leur rencontre fut loin d'être évidente et n'a pas encore été véritablement instituée comme

objet d'histoire. La réussite exemplaire et prophétique des premiers Centres dramatiques nationaux (CDN) et du Festival d'Avignon comme l'évidente rupture de 1959 ont ainsi monopolisé pendant longtemps l'attention des chercheurs et des spécialistes des politiques culturelles. Depuis quelques années, l'horizon s'est élargi, l'échelle locale est de plus en plus sollicitée et l'analyse croisée des réussites et des échecs de la décentralisation est reconnue dans toutes ses potentialités heuristiques. Cependant, les frontières mêmes de la décentralisation, les limites hexagonales de cette politique n'ont pas été interrogées. L'étendue de l'Empire français et l'hétérogénéité de ses territoires et de ses populations – que la création de l'Union française ne remet pas complètement en question – font bien sûr obstacle à une réflexion solide sur ces espaces, mais l'alibi ne vaut pas pour les départements algériens qui, sur l'autre rive de la Méditerranée, vivent au rythme, certes décalé mais aux oscillations identiques, des décisions métropolitaines.

Le silence qui pèse ainsi sur l'Algérie, peuplée en 1946 de près d'un million d'Européens, interpelle alors l'historien. La plongée dans les archives, réflexe originel, nous permet de lever une première ambiguïté: l'omission de l'Algérie n'est pas due à une absence de sources. Le constat est clair: une histoire de la décentralisation théâtrale en Algérie est possible, mais c'est en effet l'histoire d'un échec, d'un oubli, d'un décalage parfois assumé et souvent dissimulé entre l'espace métropolitain et le territoire algérien qu'il nous faut alors mener et retracer en essayant, dans le même temps, de comprendre et d'expliquer l'exclusion de cet espace colonial de l'horizon des recherches sur les politiques culturelles.

Il convient donc d'opérer simultanément une distorsion chronologique et un déplacement du regard. Cette étude, centrée sur l'ère pré-malrucienne, qui prit les contours d'une période d'essai parfois imprécise mais riche de nombreuses promesses pour la décentralisation dramatique, s'attachera ainsi à saisir l'imbrication des enjeux politiques et esthétiques dans l'élaboration et la mise en pratique quasi simultanées d'une politique culturelle qui se déploie dans la France de la Libération et de la reconstruction. S'éloigner, dans un premier temps, du prisme métropolitain et faire de l'Algérie l'horizon de nos recherches sera alors l'occasion de régler la focale sur un espace encore peu étudié sous l'angle de l'histoire culturelle et, par un jeu de miroirs et d'allers-retours à la fois pratiques et conceptuels, que la situation coloniale exige, de prendre

du recul sur la politique de décentralisation théâtrale dans son ensemble.

La politique de décentralisation dramatique telle qu'elle s'est élaborée et telle qu'elle a été appliquée en France à partir de 1946 ne s'est pas déployée selon les mêmes modalités et selon les mêmes temporalités sur le territoire algérien. Cette étude est donc l'occasion de revenir sur les raisons de cet écart et sur les étapes de cet échec final que nous tenterons de comprendre et d'explicitier sous le prisme d'un exemple paradigmatique: la création sans cesse retardée d'un CDN à Alger. Loin d'être inexistante ou rejetée, la décentralisation théâtrale en Algérie fut confrontée à une discordance des temporalités et des discours et se conjugua au temps qui fut, par excellence, celui de la situation coloniale, le conditionnel.

#### **LA DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE À L'ÉPREUVE DES FRONTIÈRES IMPÉRIALES**

À la Libération, la France et l'Algérie entrent dans deux temporalités distinctes. Elles se rejoignent dans un cadre institutionnel commun, celui de l'Union française, mais se détachent paradoxalement très vite dans deux cadres administratifs au fonctionnement autonome après l'adoption du statut de l'Algérie.

Après la parenthèse des années de guerre pendant lesquelles Alger, se substituant à un Paris occupé, est devenu l'hôte du Comité français de libération nationale et ainsi de la souveraineté française, l'illusion d'une destinée républicaine parallèle pour les deux espaces métropolitain et colonial se défait rapidement. Les années 1944-1945 riment alors avec Libération mais aussi avec sédition. L'insurrection de Sétif et sa terrible répression en mai 1945 sont un douloureux écho au soulagement hexagonal de l'armistice avec l'Allemagne. Forte de ses sacrifices pour la France au cours des deux guerres mondiales, la population algérienne s'insurge violemment contre un système colonial inégalitaire et coercitif. En octobre 1946, la France adopte la Constitution de la IV<sup>e</sup> République alors qu'est créée, sous cette même signature, le nouveau cadre de l'Union française. Les notions d'assimilation et d'association sont définitivement rejetées, l'intégration est avancée et proposée dans le double cadre inédit de l'Union française et du statut de l'Algérie qui est adopté en septembre 1947. La métropole et ses trois départements coloniaux s'engagent donc dans deux

chemins institutionnels certes parallèles mais cependant très clairement distincts, qui dessinent des cadres administratifs aux contours très différents et souvent inadaptés à l'application identique des politiques publiques.

C'est dans ce même laps de temps que la culture fait une entrée discrète mais remarquée dans la sphère institutionnelle. Elle apparaît pour la première fois comme un droit dans le préambule de la Constitution de la IV<sup>e</sup> République<sup>1</sup> et une véritable politique de décentralisation théâtrale se met en place sous l'impulsion de Jeanne Laurent, sous-directrice des spectacles et de la musique<sup>2</sup>, qui se fait ainsi le relais enthousiaste de projets d'envergure portés par les grands noms du théâtre pour désenclaver l'art dramatique. Le volontarisme administratif, l'expertise esthétique et la disponibilité budgétaire se conjuguent enfin, après de nombreux rendez-vous manqués, et s'esquisse alors un modèle de gestion gouvernementale expérimental mais efficace.

#### **LA DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE À L'ÉCHELLE MÉTROPOLITAINE : UNE ÉQUATION FRAGILE**

S'inspirant des expériences pionnières de décentralisation menées au début du siècle par des hommes comme Firmin Gémier, Jacques Copeau ou encore Léon Chanceler, mais aussi des premières tentatives gouvernementales de donner chair à des projets de popularisation<sup>3</sup>, Jeanne Laurent et ses collaborateurs ont ainsi élaboré une politique de décentralisation dramatique ambitieuse. Dès 1946, le monopole exercé par la capitale sur la vie théâtrale française commence à se fissurer sous la double pression exercée par les professionnels du théâtre d'une part et les décideurs politiques de l'autre. En moins de dix ans, cinq centres dramatiques nationaux sont créés en province<sup>4</sup>. Le concours des jeunes compagnies et l'aide à la première pièce sont mis en place pour repérer les nouveaux talents et développer les liens entre théâtre amateur et

1. Préambule de la Constitution de la IV<sup>e</sup> République du 27 octobre 1946 : « La Nation garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture. »

2. Avant la création du Ministère des affaires culturelles en 1959, le théâtre est pris en charge au Ministère de l'éducation nationale par la sous-direction des spectacles et de la musique qui dépend de la direction des Arts et Lettres. Jeanne Laurent la dirige de 1946 à 1952.

3. On peut citer ici les initiatives du Front populaire et du régime de Vichy qui mit en place les premières subventions étatiques accordées à des entreprises théâtrales privées.



théâtre professionnel. Le TNP reprend vie sous la direction de Jean Vilar qui encourage par ailleurs la création théâtrale à Avignon à partir de 1947. De nombreux projets sont ainsi subventionnés et portés par le soutien actif de Jeanne Laurent. À son départ, en 1952, le rythme des mesures décroît mais le mouvement est lancé; il est réactivé en 1959 par la création du Ministère des affaires culturelles et l'élan que lui donne André Malraux.

La réussite de la politique de décentralisation théâtrale menée à l'échelle métropolitaine est donc le résultat d'un équilibre fragile et de la conjonction de plusieurs éléments favorables: la persévérance et l'acharnement d'une administratrice compétente, l'enthousiasme et l'implication de grands noms de la scène française, la bienveillance budgétaire, enfin, dont firent preuve le gouvernement et les institutions locales pour une action que l'on jugea susceptible de pouvoir redonner à la France une unité et une solidarité mises à l'épreuve sous l'Occupation<sup>5</sup>. Cet équilibre s'est donc joué entre Paris et la Province qui se partagèrent ainsi les rôles au cours des différentes étapes de concrétisation de ces projets de décentralisation. L'initiative, le recrutement, le financement, l'élaboration de structures administratives et d'un programme esthétique cohérents furent ainsi assumés de manière successive mais jamais figée par différents acteurs et différentes institutions. Si la décision finale se jouait à Paris, l'élaboration et la mise en place des différents projets relevaient d'un véritable partenariat comme en témoigne l'humilité dont fait preuve Jeanne Laurent au travers de cet hommage au « local » publié en 1955 dans son essai *La République et les Beaux-Arts*: « C'est la province elle-même qui a rendu possible pour le théâtre la décentralisation. »<sup>6</sup>

### COHÉRENCE MÉTROPOLITAINE ET CONFUSION ALGÉRIENNE

Suivons alors par une provocation certes tautologique, mais qui a le mérite de poser de manière explicite la question de la spécificité coloniale et d'interroger le silence bibliographique, la dialectique

4. (Note de la p. 66.) Créations en 1946 à Colmar du premier centre, le CDN de l'Est, en 1947 de la Comédie de Saint-Étienne, puis en 1949 du Centre dramatique de l'Ouest et du Grenier de Toulouse, enfin de la Comédie de Provence en 1952.

5. Le premier projet de CDN qui se concrétise est d'ailleurs celui de l'Est, projet encouragé au plus haut niveau de l'État qui fait de l'intégration de l'Alsace à l'espace national une priorité.

6. Jeanne Laurent, *La République et les beaux-arts*, Paris: Julliard, 1955, p. 157.

de Jeanne Laurent: si la province a rendu possible la décentralisation, l'Algérie l'a-t-elle rendue impossible? Afin de comprendre la nature des relations franco-algériennes de la fin de la période coloniale et de saisir les enjeux contenus dans l'entreprise de définition des notions de Peuple et de Culture qui se joue dans la France de la IV<sup>e</sup> République, il convient d'approfondir ce raisonnement en répondant aux questions suivantes: pourquoi le partenariat entre la France et l'Algérie ne s'est-il pas instauré? Sur quels obstacles la collaboration entre la Capitale et l'Algérie a-t-elle buté? Une responsabilité quant à l'échec de la décentralisation algérienne, enfin, peut-elle être clairement dégagée?

La politique de décentralisation théâtrale dut en grande partie son succès à sa lisibilité et à la répartition très claire des attributions de chacun de ses protagonistes. Le dialogue entre les différents acteurs de cette politique publique, mise en place par l'administration, encouragée et soutenue financièrement par le gouvernement et les collectivités locales et fortement orientée et relayée par les personnalités influentes de la scène dramatique, fut au cœur de son fonctionnement. Entre 1946 et 1952, Jeanne Laurent assumait – et revendiquait – par ailleurs, le rôle de figure tutélaire et incarnait cette action de démocratisation et de décentralisation du théâtre. Elle fut, de par sa compétence, son charisme et son volontarisme, une interlocutrice privilégiée pour chacun des protagonistes qui participèrent à cette expérience pionnière. C'est dans son bureau, au cours de réunions qu'elle présidait parfois de manière autoritaire, que se rencontrèrent ainsi les directeurs de troupes, les élus locaux et les décideurs administratifs qui furent à l'origine des premiers projets de décentralisation.

Si, en métropole, tout s'est joué dans un dialogue fécond entre les services de Jeanne Laurent et les acteurs de la scène dramatique, en Algérie les instances d'expertise et de décision se sont multipliées, faisant obstacle à la transposition des mesures métropolitaines, entretenant une situation administrative incertaine et un flou artistique qui furent préjudiciables au développement d'une action politique culturelle concrète et efficace. Le dialogue quotidien entre Paris et Alger fut par ailleurs fragilisé par les bouleversements de toute nature qui rythmèrent les quinze années précédant l'Indépendance et compliquèrent encore la situation en rendant inopérant un concept pourtant inhérent à la mise en place d'une politique publique: celui de la prospective.

Le premier obstacle qui entrave la mise en place d'une politique culturelle cohérente à l'échelle algérienne est donc un obstacle d'ordre administratif. La sous-direction des spectacles et de la musique concentre, pour les projets métropolitains, la qualification administrative, l'expertise esthétique et politique ainsi que la compétence budgétaire, ce qui confère à son action une lisibilité et une transparence nécessaires à un suivi efficace des dossiers de décentralisation. Pour l'Algérie, ces compétences sont mal délimitées et sont partagées selon des logiques opaques entre différentes instances de part et d'autre de la Méditerranée.

Le croisement des archives officielles émanant de France et d'Algérie nous donne un aperçu très clair de la complexité des démarches à respecter et de la sinuosité des parcours à effectuer pour assurer le suivi et la gestion d'un dossier de décentralisation. À Paris, la Direction des Arts et Lettres concentre l'essentiel de la compétence artistique et esthétique mais n'a aucune marge de manœuvre financière et budgétaire. Les demandes de subventions pour des projets en Algérie sont ainsi majoritairement adressés au service de Jeanne Laurent, qui bénéficie, dans les grandes villes algériennes, de son aura parisienne et de sa réputation de sérieux et de volontarisme, mais la réponse donnée est toujours identique et résonne comme une rengaine frustrante en Algérie :

La Direction des Arts et Lettres ne dispose pas de crédits qui permettent d'allouer une subvention à une entreprise de tournées au titre d'une activité extérieure à la métropole.<sup>7</sup>

En effet, depuis la mise en place du statut de l'Algérie, les budgets ne dépendent plus de la métropole et de l'Assemblée nationale mais de la nouvelle Assemblée algérienne. Cependant, en l'absence de véritable service organisé dédié aux affaires culturelles en Algérie, l'expertise artistique et logistique est donc, par défaut, assumée par les services parisiens. En l'absence d'interlocuteurs qualifiés sur le territoire algérien, et identifiés comme tels par les acteurs de la scène dramatique, la sous-direction parisienne fait donc office de référent naturel. L'expertise de Jeanne Laurent, mais aussi et surtout son entremise et son volontarisme sont donc sollicités en pre-

7. Formule que l'on retrouve dans de nombreuses lettres de la série F<sup>21</sup> au CARAN. Voir notamment F<sup>21</sup> 5206.

mière intention pour le suivi des affaires algériennes qui ne dépendent pourtant pas, d'un point de vue strictement réglementaire, de son ressort administratif. Ces requêtes procèdent d'une prise de conscience différenciée de la gestion des affaires culturelles en Algérie. Si certains ignorent ces subtilités administratives et s'adressent à Jeanne Laurent de bonne foi, d'autres préfèrent court-circuiter les instances de décision locales et espèrent une prise en compte informelle de leurs sollicitations par les services parisiens. Parfois, le recours au Ministère de l'éducation nationale est également rendu nécessaire par les faiblesses et les carences administratives et budgétaires des services algériens. Car, si Paris n'a pas la compétence budgétaire requise pour mettre en place une politique de décentralisation théâtrale en Algérie, il ne s'est pas pour autant opéré un transfert de compétences efficace en Algérie.

Les crédits votés par l'Assemblée algérienne pour le théâtre ne sont pas négligeables mais ils sont bien souvent insuffisants. Ils existent à différents échelons (gouvernement général, préfectures, municipalités) mais ne couvrent pas les besoins réels. Le patronage national et le soutien parisien sont donc nécessaires. Du point de vue de l'expertise artistique, la culture reste un domaine très marqué par la tradition régaliennne. Des commissions spéciales sont constituées dans les conseils municipaux mais la compétence esthétique et théâtrale des membres de ces commissions est souvent remise en cause et le recours parisien s'avère encore une fois inévitable comme en témoignent le volume important du courrier algérien traité par la sous-direction des spectacles et de la musique et le nombre conséquent des dossiers en réalité gérés par ces services.

La gestion des affaires théâtrales en Algérie se fait donc à différents niveaux de compétence et à différents échelons géographiques et administratifs, mais la circulation et les échanges qui se concrétisent en métropole achoppent ici sur l'absence d'un référent compétent sur le territoire algérien et sur le flou qui entoure le processus décisionnel en matière artistique et culturelle. On l'a vu, l'incompétence budgétaire parisienne retire à la capitale française tout rôle actif véritable, laisse l'Algérie dans une situation réelle de solitude culturelle et confronte de manière récurrente la scène dramatique algérienne à un silence national obstiné. Les dossiers de subventions, les courriers, se perdent ainsi dans les multiples navettes entre différents services qui se renvoient les responsabilités en France et en Algérie, et sont donc traités avec une lenteur

asphyxiant. L'enthousiasme et l'élan nécessaires pour mener à bien un projet artistique sont donc bien souvent annihilés par la lourdeur administrative qui résultent de ces compétences indéterminées.

À ces obstacles structurels viennent par ailleurs se superposer des problèmes d'ordre conjoncturel. En métropole, la mise en place de la politique de décentralisation est peu touchée par les querelles strictement partisans des lendemains de la Libération et coïncide avec une période de relative stabilité administrative et idéologique pendant laquelle un cadre de gestion culturelle solide se met en place. Jeanne Laurent reste à la tête de la sous-direction des spectacles et de la musique pendant près de six ans et assure donc une logique et une continuité à ce projet. Après son départ en 1952, les projets se font moins nombreux tandis que la création du Ministère des affaires culturelles en 1959 et l'arrivée d'André Malraux et de son équipe entraînent de nombreux bouleversements: la transition est complexe et le transfert de compétences qui s'opère avec le Ministère de l'éducation nationale est sujet à de nombreuses controverses et à des querelles d'influence qui ralentissent dans un premier temps la gestion quotidienne des dossiers et le processus décisionnel.

La vie culturelle algérienne pâtit quant à elle d'un manque de continuité qui se vérifie à tous les échelons et qui explique en partie le recours quasi systématique aux services métropolitains qui font figure d'interlocuteurs stables et fiables. Huit gouverneurs généraux se succèdent entre 1946 et 1962, leur intérêt pour les questions théâtrales et culturelles est variable et ils assument donc avec plus ou moins de constance leur rôle de relais et d'intermédiaires vis-à-vis des décideurs parisiens. Le constat est le même à l'échelle des municipalités, les maires accordent selon leurs priorités une importance variable aux problématiques culturelles et les commissions spécialisées prennent plus ou moins à cœur leur rôle d'animateur de la vie théâtrale locale.

Le dialogue culturel entre Paris et Alger<sup>8</sup> est enfin continuellement brouillé par les interférences politiques qui s'intensifient aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale. Avant même le déclenchement de la guerre d'indépendance en 1954, la fin des années 1940 et le début des années 1950 sont marqués par un durcissement des positions, la domination coloniale est de plus en

8. Alger fait souvent office de relais pour l'Oranie et le Constantinois.

plus coercitive, les manifestations culturelles des Algériens sont très surveillées et les revendications nationalistes sont de plus en plus clairement assumées. L'incertitude quant au futur proche de ce territoire hybride qui ne parvient plus à trouver sa place entre le colonial et le national rend toute velléité de prospective impossible et semble dresser autour de la politique de décentralisation théâtrale des parenthèses inamovibles.

En dépit de ces nombreux obstacles d'ordre structurel et conjoncturel, la possibilité d'une décentralisation dramatique en Algérie a été envisagée, beaucoup ont œuvré, milité et même bataillé pour son application et cru à sa concrétisation, mais celle-ci fut sans cesse repoussée. L'éventualité d'une action politique pour le théâtre en Algérie ne fut jamais conjuguée au présent de l'indicatif mais toujours marquée par la contrainte du subjonctif et par la frustration d'un éternel conditionnel.

#### **UNE POLITIQUE THÉÂTRALE AU CONDITIONNEL : UN CDN EN ALGÉRIE ?**

La bibliographie sur les Centres dramatiques nationaux est très riche<sup>9</sup>, historiens et sociologues se sont en effet rapidement intéressés à leurs parcours qui ont été étudiés de manière très exhaustive. Les troupes, le répertoire et les publics ont ainsi été analysés et ces expériences furent maintes fois mises en récit par leurs principaux animateurs, promoteurs et observateurs (metteurs en scène, comédiens, administrateurs locaux, etc.). Mais rien n'a encore été dit sur l'échec du projet algérien, un projet que l'on retrouve pourtant dans les archives sur une période de plus de dix ans. L'hypothèse de l'oubli de l'Algérie étant de ce fait écartée, celle de son exclusion assumée de l'horizon de la politique de décentralisation reste donc en suspens. Les départements algériens, qui se sont sans cesse rappelés au bon souvenir des décideurs parisiens, n'ont donc pas été oubliés mais bien souvent éludés, et parfois même exclus et le caractère prémédité de cet échec se doit alors d'être interrogé.

La politique de décentralisation, telle qu'elle a été élaborée et mise en place en métropole, était tout à fait connue, désirée et parfois fantasmée par la scène dramatique algérienne. Relayés par la

9. Pour une mise au point bibliographique voir Robert Abirached, *La décentralisation théâtrale*, Arles: Actes Sud, 2005, et Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre, 1945-1981*, Paris: PUF, 2004.

presse, par les tournées dramatiques métropolitaines, et par les formateurs de l'éducation populaire, l'expérience des CDN, la création du concours des jeunes compagnies, les mises en scène du TNP, et l'impact du Festival d'Avignon résonnaient par-delà la Méditerranée et suscitaient en Algérie une réelle convoitise.

Un dossier pour la création d'un Centre dramatique national, calqué sur le modèle métropolitain, fut ainsi monté par une troupe de théâtre amateur, dirigée par Geneviève Bailac, ancienne instructrice d'art dramatique pour les services de l'Éducation populaire en Algérie. Cette troupe, le Centre régional d'art dramatique (CRAD), créée en 1947, était affiliée à la fédération des Centres régionaux d'art dramatique patronnée à l'échelle nationale par Léon Chanceler et réclama à de nombreuses reprises le statut, l'étiquette (et donc le financement connexe) de CDN qu'elle ne parvint jamais à obtenir. Cette troupe algéroise de comédiens amateurs était essentiellement composée d'artistes français mais elle prônait l'intégration d'artistes algériens et présenta à plusieurs reprises, avec une troupe de langue arabe, des représentations pour un public algérien. Son ambition affichée de participer à la naissance d'un « véritable théâtre méditerranéen » au carrefour de plusieurs civilisations et traditions esthétiques fut jugée pour le moins utopique, parfois spécieuse, voire purement commerciale, par les observateurs lucides d'une vie dramatique algérienne très marquée par la ségrégation des artistes et des publics.

En croisant les correspondances on peut ainsi retracer la chronologie de ces demandes de création d'un CDN à Alger qui s'étalent sur plus de dix ans, entre 1947 et 1959. Le déclenchement du conflit armé en 1954 n'est en rien une rupture et les initiatives de rattachement de l'Algérie à la politique de décentralisation métropolitaine se poursuivent pratiquement jusqu'à l'Indépendance. Si les premières démarches de Geneviève Bailac datent de 1947, une lettre de 1950, adressée au gouverneur général Marcel-Edmond Naegelen par Pierre-Olivier Lapie de la Direction des Arts et Lettres, nous indique que le projet est en passe de se réaliser :

« Monsieur le ministre et cher collègue,  
 J'ai appris avec le plus vif plaisir la nouvelle de la création prochaine du Centre dramatique de l'Algérie.  
 Il me paraît en effet extrêmement intéressant de tenter l'extension à l'Algérie d'une expérience nouvelle dont vous aviez patronné les

débuts au moment de la création du Centre dramatique de l'Est à l'automne 1946, et dont aujourd'hui je suis avec attention les heureux développements sur le plan artistique et culturel.

Je suis heureux puisque vous en avez exprimé le désir de vous donner ici les précisions qui vous paraissent nécessaires sur l'importance des sommes qu'il conviendrait d'affecter au fonctionnement de ce Centre [...].<sup>10</sup>

Cependant, des courriers datés de 1951 et 1953, signés par Geneviève Bailac, demandant l'étiquette «centre dramatique» témoignent de l'échec de ce projet et une réponse ferme émanant du cabinet du gouverneur général Roger Léonard en août 1953 – jugeant le projet prématuré – fait preuve des hésitations à la fois parisiennes et algériennes concernant ce projet tour à tour soutenu et abandonné par les décideurs :

[...] Les essais de décentralisation artistique n'ont pas été jusqu'ici assez nombreux ni assez variés, les efforts des troupes d'amateurs n'ont pas encore abouti, dans l'ensemble, à des résultats suffisamment probants pour que le moment soit venu d'envisager la création d'un «Centre dramatique» même sous la forme indirecte que vous suggérez.

Car la prise en considération de votre requête conduirait vraisemblablement le CRAD à une transformation de nature et de destination qui en ferait, de toute évidence, un Centre dramatique analogue aux centres métropolitains fonctionnant sous l'égide du ministère de l'Éducation nationale [...].

Une telle institution, réalisée apparemment au bénéfice exclusif de votre association, risquerait aussi d'influencer défavorablement les activités des troupes d'amateurs dont le développement dans les circonstances actuelles est souhaitable à tous égards. Dans cet ordre d'idées, il importe hautement que ne soient ni interrompues, ni gênées les expériences si fructueuses entreprises à travers villes et villages d'Algérie par la troupe d'expression et d'animation du service des mouvements de jeunesse et d'éducation populaire [...].

Mais je demeure persuadé que grâce au patient travail, à la foi et à l'enthousiasme des nombreux amateurs éclairés conquis par la

10. CARAN, Série F<sup>21</sup> Beaux-Arts, F<sup>21</sup> 8372.



tâche à laquelle vous vous consacrez vous-même si heureusement, le jour n'est plus lointain où le centre dramatique d'Algérie sera une vivante et féconde réalité.<sup>11</sup>

Plusieurs raisons sont avancées pour retarder ou même annuler la création d'un CDN en Algérie: on insiste sur la jeunesse du théâtre algérien et on prétend que la création d'un CDN serait préjudiciable au développement d'une scène algérienne diversifiée. D'autres raisons, qui ne sont pas avancées directement ici, se lisent cependant en filigrane dans les dossiers constitués par les services parisiens: le théâtre algérien, tel qu'il est pratiqué par la compagnie du CRAD est ainsi jugé médiocre de par ses animateurs et ses acteurs. Quand, en 1950, la création d'un CDN est envisagée en Algérie, on propose ainsi des noms parisiens pour le diriger et la venue de la troupe de la Comédie française pour la représentation inaugurale, plaçant ainsi le projet sous l'ascendant esthétique de la métropole. La cohérence du projet porté par l'Algérie est par ailleurs remise en cause par les querelles internes qui déchirent le théâtre amateur algérois dans les années 1950 et qui voient s'opposer frontalement Geneviève Bailac et Henri Cordreaux, directeur de la Troupe de l'éducation populaire «L'Équipe Théâtrale», et deux conceptions du théâtre différentes. Les ambitions esthétiques des deux directeurs de troupes divergent et quand Henri Cordreaux reproche à Geneviève Bailac ses préoccupations commerciales, celle-ci critique publiquement son autoritarisme. Les courriers de dénigrement s'empilent ainsi dans les bureaux parisiens et l'absence de consensus sur les contours que devrait prendre ce CDN nuit donc à la crédibilité du projet au regard des instances de décision métropolitaines.

Enfin, le contexte politique entre bien évidemment en ligne de compte dans ce choix de temporiser et de surseoir sans cesse à la décision définitive de créer un CDN en Algérie ou d'abandonner irrévocablement le projet. L'incertitude concernant le devenir du territoire algérien, déjà présente en 1946, se renforce à partir de 1954, la méfiance vis-à-vis d'un théâtre de langue arabe naissant se durcit et l'administration française, en refusant de s'engager d'un point de vue idéologique et financier dans un projet structuré et pérenne, souhaite ainsi garder aussi bien la mainmise sur la culture qu'une marge de manœuvre la plus large possible.

11. CAOM, fonds du Gouvernement général de l'Algérie, 10 CAB 246.

Si le «oui» et le «non» fermes sont soigneusement évités le «peut-être» est érigé en valeur suprême et la politique de décentralisation dramatique algérienne se conjugue au conditionnel. Ce constat se vérifie dans de nombreux autres cas. Les troupes dramatiques algériennes ne sont que très rarement autorisées (et surtout financées) pour participer au Concours métropolitain des jeunes compagnies et l'on préfère mettre en place un concours nord-africain et même un concours spécifique pour le théâtre arabe plutôt que d'assurer une continuité territoriale qui se révèle ici profondément anachronique. Les directeurs de troupes éprouvent par ailleurs beaucoup de difficultés à obtenir des subventions pour organiser des tournées et sillonner le territoire algérien dans son ensemble. L'Algérie est donc confrontée à la problématique d'une décentralisation au carré: le modèle hexagonal n'atteint que très rarement les rives du port d'Alger et encore plus difficilement l'Oranie et le Constantinois.

La France et l'Algérie sont donc entrées dès 1946 dans deux régimes d'historicité différents, marqués par deux déclinaisons incompatibles du futur. En métropole, après cinq ans de guerre, le présent de l'indicatif redevient crédible et prometteur tandis que l'Algérie se voit directement renvoyée à son statut colonial et aux entraves du conditionnel auxquelles ce statut la condamne.

**LES POLITIQUES CULTURELLES  
THÉÂTRALES EN SUISSE**



# INTRODUCTION

FRANÇOIS VALLOTTON

« **D**epuis les invasions napoléoniennes d'il y a deux siècles, que je sache, la Suisse, contrairement à ses voisins, n'a subi ni invasion ni guerre. Il serait peut-être temps, après plus de deux siècles de paix, que « cette forteresse vide » s'emplisse du bruissement d'une vie culturelle et théâtrale intense, qui ne soit pas seulement de marché, de consommation, d'importation ou de show-biz. Il est peut-être temps que la Romandie s'occupe de ses artistes autrement qu'en leur offrant des noms de salles de spectacles ou de rues après leur mort. »<sup>1</sup>

Ce constat radical est tiré d'un ouvrage au ton pamphlétaire d'un des « théâtres » de l'immédiat après-guerre en Suisse romande, Bernard Bengloan. Après avoir participé aux nouvelles expériences représentées respectivement par le Théâtre populaire romand (TPR) à La Chaux-de-Fonds puis le Centre dramatique romand (CDR) à Lausanne, il fait un constat désabusé de l'évolution d'une scène théâtrale romande en ce début des années 1990: les visions ambitieuses des Joris et Apothéloz pour mieux coordonner la scène régionale en la dotant de salles adaptées et de troupes rassembleuses des forces créatrices régionales auraient cédé devant les politiques de prestige à court terme représentées par l'accueil de Besson à Genève, puis de Langhoff à Lausanne.

Si le regard de Bengloan est lucide à bien des égards quant au fossé important qui caractérise les relations entre milieux théâtraux d'une part, représentants des autorités politiques de l'autre, il ne doit pas occulter les aspects plus structurels qui caractérisent la politique culturelle helvétique. Il faut mentionner en premier lieu

1. Bernard Bengloan, *La muette. Le théâtre en Suisse romande (1960-1992): polemikos*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1994, p. 308.

les principes du fédéralisme et de la subsidiarité. Selon ce dernier, l'État fédéral ne s'implique que dans les activités qui ne peuvent être assumées par un échelon inférieur, soit les villes et les cantons, voire les institutions privées. Ce principe a pour conséquence une faible implication de la Confédération dans le pilotage et le financement de la culture, à l'exception du domaine spécifique du cinéma. Selon des chiffres récents, 48% des subventions culturelles proviennent des villes (avec une part prépondérante de Genève, Lausanne, Berne et Zurich), 41% des cantons et 11% (soit 265 millions de francs) pour la Confédération. Mentionnons également la contribution non négligeable du secteur privé qui se monte à 320 millions de francs en comptant l'apport des loteries. À cette dimension pécuniaire s'ajoute la difficulté de coordonner une politique sur les trois niveaux, chaque municipalité et chaque canton restant jalouse de ses prérogatives et de ses intérêts propres.

La tradition du théâtre populaire et du théâtre amateur sont bien vivaces au XIX<sup>e</sup> siècle, particulièrement dans certaines régions. En Suisse alémanique, les scènes municipales émergent dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle dans le sillage du mouvement libéral. Le phénomène – à l'exception de La Chaux-de-Fonds qui inaugure un théâtre à l'italienne dès 1837 – sera plus tardif en Suisse romande: le Théâtre municipal de Lausanne est fondé en 1871, le Grand Théâtre de Genève en 1879. Dénominateur commun: les activités dramatiques dépendent largement d'initiatives privées qui ne seront relayées que très parcimonieusement par les pouvoirs publics; les troupes permanentes peinent à prendre pied et la programmation est dominée par les tournées des troupes françaises.

Les choses changent au lendemain de la Seconde Guerre mondiale avec le développement d'une réflexion, fortement inspirée, pour ce qui concerne la Suisse romande, par l'expérience de la décentralisation en France, sur la nécessité d'un subventionnement régulier de l'activité théâtrale ainsi que sa démocratisation. À Lausanne, Apothéloz est l'instigateur d'une politique ambitieuse qui passe par une professionnalisation et une autonomisation des forces productrices régionales, ainsi qu'une meilleure coordination quant au financement et à la circulation des créations locales. Cette volonté se heurtera toutefois au début des années 1970 à la gestion très bureaucratique de la culture par les pouvoirs publics, ainsi qu'à la multiplication de troupes indépendantes revendiquant

leur part de subventions. Le financement au coup par coup et la marginalisation des troupes les plus contestataires caractérisent cette période. Au cours des dernières années, l'éventail des formes de soutien se diversifie toutefois considérablement. La tendance est aujourd'hui à une plus grande concertation et à une régionalisation des fonds publics, ainsi qu'à une attention spécifique à la diffusion et à la promotion du théâtre romand<sup>2</sup>.

Au niveau fédéral, la création de Pro Helvetia en 1939 marque une première étape. Il faudra toutefois attendre les années 1960, et une certaine forme de distanciation face aux pesanteurs idéologiques qui avaient caractérisé sa création, pour que cet organisme développe une politique de soutien, au demeurant très ponctuelle, à certaines troupes. Le début des années 1970 est marqué par l'élaboration d'une vaste enquête sur les forces et les faiblesses de la production culturelle en Suisse ainsi que sur l'action des différentes collectivités publiques dans ce domaine. C'est le rapport Clottu, du nom du président de la commission nommée à cet effet, publié en 1975. Si celui-ci présente un précieux panorama de la situation des acteurs et des professions du spectacle, ses recommandations – fruits d'un consensus difficile entre les aspirations souvent contradictoires des milieux concernés – resteront lettre morte jusqu'à la révision constitutionnelle de 1999. Son entrée en vigueur le 1<sup>er</sup> janvier 2012 confère enfin une légitimité à l'action de la Confédération, l'article 69 prévoyant que celle-ci « peut promouvoir les activités culturelles présentant un intérêt national et encourager l'expression artistique et musicale, en particulier par la promotion de la formation ».

2. Pour un bilan plus articulé sur la situation contemporaine, voir Anne-Catherine Sutermeister, « Aux limites du fédéralisme », *Mouvement*, cahier spécial « La scène suisse dans tous ses éclats », N° 63 (avril-juin 2012), pp. 2-6.





# L'OBSCÈNE, BAROMÈTRE DE LA POLITIQUE CULTURELLE LAUSANNOISE DE LA BELLE ÉPOQUE

OLIVIER ROBERT

Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, à quelques courtes périodes près, Lausanne ne possède qu'un seul théâtre. La Salle Duplex de Martherey (1804) est progressivement remplacée dès 1826 par le Casino-Théâtre de Saint-François, qui émigre à Georgette en 1872 et que nous appellerons, pour simplifier, « Le Municipal ». Mais ces salles sont privées. Ce n'est qu'à l'extrême fin du siècle que la Ville commencera à verser une subvention à ce qui deviendra son théâtre. On peut voir dans ce geste la première manifestation d'une politique culturelle lausannoise. Auparavant, depuis l'époque bernoise, l'action des autorités se limite à accorder, ou non, des autorisations de jouer.

Édifié dans un quartier bourgeois de l'est lausannois, le Municipal est plutôt fréquenté par les élites. La culture populaire se développe dans ces spectacles forains, qui fleurissent durant les dernières décennies du siècle sur les places du Tunnel, du Flon ou de la Riponne (ménageries, cirques, puis cinéma, et même opéra forain, entre 1907 et 1912). Ces derniers doivent obtenir une autorisation communale qui remplit à la fois des objectifs financiers et de contrôle. En 1900, une patente commerciale doit être refusée notamment :

À ceux qui exhibent des infirmités repoussantes ou se livrent à des productions ou chansons obscènes.<sup>1</sup>

Peu après l'arrivée du cinéma à Lausanne (1896), les demandes d'ouvertures de salles de spectacles se font de plus en plus nombreuses. La Ville, qui subventionne désormais le Municipal, doit

1. *Gazette de Lausanne*, 6 janvier 1900.

structurer l'activité culturelle. Elle le fait sur la base de trois contraintes: augmenter l'offre, éviter la concurrence et garantir la morale.

Nous allons examiner ces trois axes en regard de l'activité du Kursaal, la première salle à ouvrir à Lausanne au XX<sup>e</sup> siècle (1901) et qui sert de catalyseur à la mise en place d'une réflexion culturelle dans la capitale vaudoise.

Érigé dans un quartier ouvrier, le Kursaal est le premier lieu lausannois sédentaire, où se développe une culture populaire du divertissement et où s'organise le métissage social, grâce à une démocratisation de la représentation.

### **AUGMENTER L'OFFRE**

Il y a, au tournant du siècle, pénurie de divertissements à Lausanne. La ville passe de 34 000 habitants en 1890 à presque 65 000 en 1910 et le parc hôtelier suisse est en pleine expansion. Or, on s'ennuie à Lausanne.

Le 24 août 1912 *Lausanne-Plaisirs* s'en fait écho: «Le dîner terminé, nous ne savons vraiment que faire. Notre choix est vite fait: boire des bocks, jouer une partie de billard ou de jaquet, aller se coucher! Si nous, Lausannois, nous nous plaignons ainsi de notre sort, songez-vous un peu à ce que doivent faire, dire et penser les toujours plus nombreux étrangers en séjour dans les hôtels de notre ville! Il y a bien le cinéma. Mais on ne peut y aller tous les soirs.»

Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il y a plusieurs tentatives pour créer un casino avec des jeux de hasard. Toutes se heurtent à des résistances farouches des tenants du moralisme, représentés notamment par l'Université. Aussi, quand s'ouvrent le Kursaal ou le Casino de Montbenon, il n'est pas question qu'ils abritent des salles de jeux. Conséquence: inauguré en 1909, le Casino de Montbenon est rapidement en faillite. La presse locale le décrit comme un lieu excellent... pour les cures d'isolement.

Le manque de lieux de divertissement est particulièrement sensible en juillet et en août lorsque le Municipal est fermé. Aussi l'ouverture du Kursaal est soumise à l'obligation de ne pas faire relâche durant l'été. À cette condition, la commune est disposée à l'autoriser à jouer le dimanche après-midi et à remplacer la taxe de 5 fr. par représentation en un forfait de 60 fr. par mois (500 fr. actuels).



**KURSAAL - LAUSANNE**  
DIRECTION  
WOLFF-PETITDEMANGE

PROGRAMME OFFICIEL

Les Grands Magasins  
**INNOVATION**  
Rue du Pont LAUSANNE  
BIGAR FRÈRES  
offrent toujours les dernières Créations  
pour la  
Toilette Féminine  
et Masculine ::

F. Fehlmayr

Programme officiel du Kursaal, opérette *Cartouche*, 1922. © Musée historique de Lausanne.

Or, si les théâtres ferment en été, c'est notamment parce qu'ils se transforment en fournaies, boudées par le public. La salle de Bel-Air n'est pas climatisée. Elle dispose d'un gros ventilateur qui disperse la fumée des cigarettes mais ne rafraîchit pas. En 1904 et 1905, Lausanne est frappée de vagues de chaleur. On enregistre des pics à 32°C (37° à Paris) en 1904 et en 1905, la canicule s'étend de début juillet jusqu'au 10 août. Le Kursaal décentralise ses matinées du dimanche à Sauvabelin, dans les hauts de la ville. Le samedi soir, on joue à Bel-Air, le dimanche après-midi, s'il fait beau, au Signal. À la fin du spectacle, les décors sont ramenés à Bel-Air pour la représentation du soir. Les contraintes sont telles que l'expérience ne sera pas renouvelée. En 1907, le Kursaal change de direction et reste fermé de mi-mai à mi-septembre. En 1908 et en 1909, le directeur loue sa salle à la société cinématographique Pathé qui propose une programmation spécifique. Nouvel échec. Le théâtre reste ouvert en 1910, mais tourne au ralenti. Aussi, à partir de 1912, il ferme définitivement en été, tandis qu'à quelques centaines de mètres, le luxueux Lumen, qui dispose d'une ventilation efficace, peut continuer à proposer des spectacles. En 1913, le directeur du Kursaal a l'idée géniale de décentraliser ses représentations d'été devant le Casino de Montbenon. En cas de pluie, elles auront lieu dans la salle. Mais il n'a pas le temps de concrétiser son projet, puisqu'il est limogé pour cause de faillite.

### **ÉVITER LA CONCURRENCE**

Il est hors de question que de nouvelles salles de spectacles fassent de l'ombre au Municipal, au moment où ce dernier commence à être subventionné. Dès l'origine, la Ville est actionnaire du théâtre, ce qui lui octroie un droit de regard sur sa gestion. Mais, ne parvenant à fonctionner que grâce à la vente des places, il est régulièrement en déficit et treize directions se succèdent durant les trente premières années sans parvenir à le sortir des chiffres rouges. Face à cette situation, la Commune accepte, en 1899, d'allouer un subventionnement annuel de 10 000 fr. (environ 82 000 fr. actuels), représentant environ 8% du chiffre d'affaires.

La Ville craint la concurrence sur le plan des jours d'ouverture et du contenu des programmes.

Aussi, en 1901, quand est inauguré le Kursaal, la Commune lui impose deux conditions non négociables : faire relâche les soirs où le

Municipal donne des représentations, ainsi que les dimanches après-midi; ne pas monter de pièces (théâtre ou opérette) de plus d'un acte.

Un jour chômé est un jour sans recette. Comme les artistes sont engagés à la semaine et non à la représentation, ils touchent le même montant, qu'ils jouent ou non. Le théâtre doit multiplier les représentations s'il veut espérer survivre. La condition imposée par la Municipalité en matière de relâche place de ce fait le Kursaal dans de grandes difficultés. Par ailleurs, elle est absurde pour trois raisons. Les programmes des deux théâtres sont différents. Le Kursaal, plus populaire et moins cher, attire un autre public que le Municipal. Enfin, il est exceptionnel que le Municipal soit ouvert le dimanche en matinée.

La réserve concernant la longueur des pièces est plus judicieuse. La Municipalité a imaginé que le Kursaal pourrait être amené à faire évoluer sa programmation. Les attractions ne remplissent pas toujours la salle et ne comblent pas les aspirations du théâtre. En 1906, son directeur, Paul Tapie, se risque à présenter une pièce en deux actes<sup>2</sup>. La réaction de son confrère du Municipal, Jacques Bonarel, est immédiate et conduit à un rappel à l'ordre. Tapie devra patienter encore deux ans pour voir la mesure être levée. Par la suite, nombre de soirées seront dédiées à une œuvre unique, opérette ou pièce de théâtre. Les escarmouches se multiplient entre les deux salles, qui programment parfois la même pièce en même temps, afin de se faire un maximum de concurrence.

Le Kursaal des débuts est un théâtre de l'hétéroclite et on peut lui appliquer la description de Sylvie Perault à propos d'établissements français similaires :

Il n'est pas rare que le spectateur ait l'impression d'un empilement de performances – vocales, visuelles, musicales ou physiques –, sans qu'il y ait de lien véritable entre elles. Pourtant le succès est au rendez-vous et, dans ces lieux où l'on consomme et se divertit, on assiste aux premiers brassages sociaux. C'est le terreau sur lequel se développe une véritable culture populaire du divertissement.<sup>3</sup>

2. Il s'agit de *L'aventure*, pièce de Max Maurey, un vaudevilliste à la mode, futur directeur du Théâtre des Variétés, fondateur du Grand-Guignol. *L'aventure* avait été donnée au Municipal en décembre 1905.

3. Dans son excellent article, Sylvie Perault, « Du scandale au banal », in *Obscénité, pornographie et censure. Les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification*, Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010, p. 161.

**GARANTIR LA MORALE**

La morale passe communément par le rapport à l'obscénité. Le terme a deux significations.

La première renvoie à ce qui offense la pudeur dans le domaine de la sexualité. Quant à la seconde, elle stigmatise ce qui offense le bon goût par son inconvenance, ce qui est choquant sans référence sexuelle obligée.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'obscénité renvoie au sexe et couvre le champ sémantique de la pornographie ou, tout au moins, de la vulgarité ou de l'impudicité. En 1876, à sa sortie, le livre de Jean Richepin<sup>4</sup>, *La chanson des gueux*, est qualifié d'obscène; il vaut un procès et un mois de prison à son auteur. Raymond Poincaré prend la défense du poète et élargit la définition de l'obscénité: «Un livre obscène c'est tout simplement un livre mal écrit [...]. Une œuvre d'art n'est jamais immorale. L'obscénité commence où l'art finit.» Poincaré deviendra président de la République en 1913, quant à Richepin, il sera élu maire de sa commune et finira à l'Académie française.

Dans le prolongement de Poincaré, le sens de l'obscénité s'élargit au fil du XX<sup>e</sup> siècle à la notion d'indécence au sens large. Ainsi, dans les années 1960, les étudiants de Berkeley qualifieront d'obscène la guerre du Vietnam.

Au Kursaal, dès 1912, la *girl*, anglaise comme il se doit, constitue un vecteur important de séduction et de sédition. La mode est née en France grâce aux Sisters Barrison, de vraies sœurs américaines, qui ont commencé à travailler au Danemark avant de se produire, à partir de 1890, aux Folies-Bergère. D'une tenue assez chaste, coiffées de chapeaux en dentelle ou de charlottes, elles ne dévoilent que peu d'éléments de leur anatomie. Mais elles agüichent le spectateur et vont se dénuder de plus en plus au fil des ans. Au Kursaal, la *girl* n'apparaît que peu avant la guerre. Cependant, dès l'ouverture, certaines attractions sont présentées par des femmes habillées d'un maillot collant de couleur chair (Miss Dundee). Il cache peau et poils, mais révèle ces formes de la femme que les frous-frous de la mode s'évertuent à cacher. À la même époque (1905), Colette fait scandale en paraissant sur scène avec Mathilde de Morny, la fille du duc, dans une guenille qui laisse imaginer sa

4. Jean Richepin (1849-1926), poète révolté, maire de sa commune. Auteur naturaliste il fut joué à la Comédie-Française dès 1886. Écrivit le livret du *Magé*, opéra de Massenet et deux de ses poèmes seront mis en musique par Gabriel Fauré (op. 51).





Anonyme, place Bel-Air depuis le Grand-Pont, 1901-1909, carte postale.  
© Musée historique de Lausanne.



Henri Gross, salle de spectacle du Kursaal à la rue Mauborget 10, 1901-1909.  
© Musée historique de Lausanne.

nudité. L'obscénité provient autant du dévoilement du corps que de la transgression des codes, provoquée en l'occurrence par la présence d'une aristocrate aux côtés d'une femme de lettres.

Mais à Lausanne, ville provinciale protestante, on n'en est pas encore là et le soufre reste dilué.

### **COMMENT MESURER LE DEGRÉ DE L'OBSCÉNITÉ**

La magnitude d'un séisme se gradue sur l'échelle de Richter. À Lausanne, c'est la jeune fille qui, avant guerre, sert d'échelle à la moralité. La presse définit trois catégories de spectacles: ceux où les jeunes filles peuvent conduire leur mère, ceux pour les jeunes filles sans leur mère, ceux qui sont interdits aux jeunes filles.

Ces derniers constituent naturellement davantage des appels à la transgression que des garde-fous, ce qui fait enrager les ligues de vertu. Celles-ci ne cessent d'interpeller la Municipalité qui s'avoue souvent impuissante face à une législation déficiente.

Si la censure est une limitation arbitraire ou doctrinale de la liberté d'expression, elle est un outil de l'autorité qui lui permet de diffuser ce qui lui semble pouvoir l'être. À Lausanne, en matière de spectacle, elle sera politique durant la guerre et le reste du temps principalement morale.

La France abolit la censure théâtrale en 1906, adoptant un régime de même type que les États-Unis, l'Angleterre ou les Pays-Bas. La liberté devient le principe et la restriction l'exception. Le système répressif remplace progressivement le système préventif. En cas d'infraction ou de transgression, il permet la sanction et la réparation par décision de justice. En Suisse, c'est exactement le contraire et la censure se développe dans l'arbitraire; elle permet de contrôler la représentation en amont.

Une façon indirecte et relativement simple d'exercer le contrôle consiste à réduire les subventions. Or, Lausanne n'a de prise financière que sur le Municipal, seul établissement subventionné. Elle poursuit donc le système de régulation, mis en place sous les Bernois, en imposant que la représentation des œuvres soit soumise à autorisation.

Ses choix, elle les fait de façon arbitraire et sur pression. Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, notre pays voit fleurir les ligues de vertu. Elles se constituent au nom de la morale publique.



En 1888, la Conférence intercantonale contre la presse immorale prône la censure au nom de la protection de la morale publique. En 1891, l'Association suisse contre la littérature immorale tient un congrès intercantonal visant à réagir contre le flot toujours grandissant des publications malsaines.

En 1907 est créée la Société vaudoise des Amis du jeune homme. Elle stigmatise notamment l'hérédité alcoolique, les jeux d'argent, la littérature criminelle et pornographique, les cartes postales obscènes, les bals publics, ainsi que le théâtre, le cinématographe et le doute religieux provoqué par l'athéisme. Le préfet de Lausanne prend un arrêté qui tient compte de ces préoccupations morales.

En 1911, à Lausanne, les Unions chrétiennes de jeunes gens s'insurgent contre une série de pièces qu'elles jugent « prétextes à exhibitions malsaines et à propos graveleux ».

Les années folles, avec les opérettes *Phi-Phi* ou *Ta Bouche*, seront encore l'occasion de vigoureuses contestations de la part du Secrétariat romand d'hygiène sociale et morale.

Le 27 janvier 1928, le directeur de Kursaal décide de monter l'opérette *Trois jeunes filles nues* de Raoul Moretti. Cette œuvre – reprise en 2006 sur France télévision et jouée par les animateurs les plus connus de la chaîne – a été programmée en *prime time* sans aucune récrimination. Il n'en est pas de même en 1928 et la Municipalité s'oppose à sa représentation. Le contenu n'est en fait qu'une modernisation de l'intrigue de la vieille opérette *Mam'zelle Nitouche* de Hervé. Mais le titre trop suggestif pose problème.

L'avocat du directeur du Kursaal monte au créneau pour défendre la pièce :

En dépit de son titre, c'est une pièce charmante et qui n'a rien de choquant. Elle a eu beaucoup de succès l'an dernier aux Bouffes-Parisiens et cette année au Théâtre Marigny. Je rappelle que le Théâtre Marigny est actuellement un « théâtre de famille » ne jouant que des pièces qui peuvent être vues et entendues par chacun.

Jacques Wolff, le directeur du Kursaal, relève que la pièce a été donnée l'année précédente par le Pensionnat de Florissant pour les familles des pensionnaires, mais se garde bien de préciser que seuls quelques extraits ont été présentés. La Direction de police s'estime en droit de maintenir l'interdiction, mais craint qu'un refus

conduise le Bel-Air à mettre en avant la représentation de Florissant, ce qui rendrait la sanction policière incompréhensible, tout en portant préjudice au pensionnat. Wolff obtient l'autorisation de jouer à trois conditions :

1. Modifier le titre et afficher *Trois jeunes filles modernes* ou *Trois jeunes filles*;
2. Faire les coupures du livret réclamées par la censure;
3. Ne pas divulguer le véritable nom des auteurs sous quelle forme que ce soit.

Wolff affiche l'œuvre sous le titre *Trois jeunes filles... ?* Les deux ponctuations finales sont évidemment beaucoup plus aguicheuses que le « nues » originel et témoignent de la malicieuse intelligence du directeur.

Les arguments sont toujours les mêmes, la bonne réputation de la ville et le risque de perversion de la jeunesse dans une cité d'éducation (Université). On peut lire dans une lettre conservée dans les archives de police :

Travaillant dans divers domaines à l'éducation et à la préservation de cette jeunesse, nous sommes angoissés et tentés de nous décourager en présence de l'école d'immoralité que quelques mercantis du vice imposent à notre population.<sup>5</sup>

L'Université sert de relais aux ligues de vertu et quelques-uns de ses représentants les plus notoires sont de tous les combats. Ainsi, déjà à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les professeurs Henri Paschoud, Alexandre Herzen ou Eugène Renevier, alors recteur, se sont élevés fermement contre l'introduction des jeux de hasard qui, dans une ville d'éducation, corrompent la jeunesse.

La censure initie la transgression. Sans transgressant, il n'y a pas d'évolution possible. Or, tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, le cadre de la moralité ne va cesser d'évoluer. Celui qui transgresse s'attaque aux codes moraux ou éthiques. Ainsi, la législation, et plus largement le droit, sont-ils constamment condamnés à se développer. On peut donc affirmer que le délinquant – le transgressant – est un artisan de l'amélioration du droit.

5. AVL, Corps de police, 413, 1926-1940, N° 2.

N'imaginons pas que le territoire de la censure se soit réduit linéairement au fil du temps. Dans les années qui suivent 1968, le nu des deux sexes va être largement exposé aux yeux de tous sur les scènes de théâtre. Mais le régime ne s'est pas assoupli pour autant. Il laisse simplement apercevoir les lacunes d'un système de contrôle focalisé sur le cinéma et qui impose d'avoir 16 ans révolus pour voir *Le viager* (Tchernia), *Fantômas* (Hunebelle) et 18 ans pour *Jules et Jim* (Truffaut) ou *La rupture* (Chabrol).

Aujourd'hui, le cadre moral n'a pas disparu. Il s'est déplacé de la lutte contre la pornographie vers une lutte sociale tout aussi radicale.

En 1900, les formes féminines et *a fortiori* le sexe et les poils sont considérés comme scandaleux ou obscènes. Aujourd'hui, la réprobation publique porte entre autres sur les questions raciales ou religieuses. Qu'on se souvienne du débat autour de la représentation du *Mahomet* de Voltaire à Genève par Hervé Loichemol en 1997, puis en 2005.

En 1931, la marche officielle de l'Exposition coloniale, *Nénufar*, est chantée par un chansonnier à la mode, Alibert :

Quittant son pays un p'tit négro vint jusqu'à Paris voir l'exposition coloniale. C'était Nénufar un joyeux lascar ; pour être élégant c'est aux pieds qu'il mettait ses gants.

Un jour Nénufar entra dans une grande parfumerie, il voulait des fards pour les lèvres de sa p'tite amie. Donnez-moi qu'il dit du rouge en étui, j'en veux trente kilos, car c'est une négresse à plateaux.

Le propos dérange, alors qu'une femme nue à la télé ne heurte même plus les enfants.

Durant une bonne partie du XX<sup>e</sup> siècle, à Lausanne, c'est exactement le contraire. La mise en scène de la différence (nains, Noirs, Jaunes...) est un excellent fond de commerce des théâtres d'attractions. Le problème est magistralement posé dans le film *La Vénus noire* d'Abdellatif Kechiche sorti en octobre 2010.

En 2004, la réédition d'un disque consacré aux chansons coloniales, dont *Nénufar*, fait l'objet d'une polémique parisienne dont les télévisions se font l'écho. Les ligues des Droits de l'homme demandent l'interdiction pure et simple du disque et n'obtiennent finalement que son changement de titre : *Au temps des colonies* remplace *Le beau temps des colonies*.

La question que pose un tel corpus enregistré est de savoir s'il s'agit d'un témoignage historique ou d'une incitation à la discrimination, prolongeant une banalisation du racisme.

Alors que, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la transgression réside dans des affiches, même dessinées, qui évoquent un peu trop les formes féminines, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, elle se manifeste dans les campagnes Benetton et, aujourd'hui, dans les placards électoraux de l'UDC (le mouton noir ou les minarets, par exemple).

À l'ère du clip vidéo tout s'accélère. Au XX<sup>e</sup> siècle, pour faire évoluer les mentalités on comptait une à deux générations. Force est de constater avec quelle rapidité la société occidentale est passée de la dictature des fumeurs à celle aussi impérieuse des non-fumeurs. Au Kursaal, on fumait et on buvait toute la soirée dans une atmosphère mal ventilée sans que cela ne choque quiconque.

À l'Université de Lausanne, dans les années 1980 encore, après le déménagement à Dorigny, étudiants et professeurs fument pendant les cours. Les voix éparses des non-fumeurs sont totalement ignorées. En cinq ans, l'Université de Lausanne devient totalement non-fumeurs, sans véritable acte de résistance, même dans la Faculté des sciences sociales et politiques, pourtant réputée rebelle. L'acte de fumer a été tellement chargé de valeurs morales qu'en 2009, lors de l'exposition Jacques Tati à la Cinémathèque de Paris, il a fallu remplacer sur l'affiche la célèbre pipe de M. Hulot par une ridicule girouette.

Alors, aujourd'hui, la plus grande transgression ne serait-elle pas d'allumer une cigarette dans une salle de spectacle?

# LA POLITIQUE CULTURELLE DE FRIBOURG: LE CAS DU THÉÂTRE LIVIO

NOÉMIE HAYOZ

L'histoire de la salle de théâtre-cinéma Livio est singulière<sup>1</sup>: inaugurée en novembre 1923, elle est en activité pendant un demi-siècle, jusqu'en mai 1975 et sera démolie deux ans plus tard. Cette salle de théâtre à l'italienne a été construite à Fribourg par un entrepreneur d'origine tessinoise, Séverin Livio, au début des années 1920. Sa famille gèrera l'exploitation de cette institution culturelle durant plusieurs décennies.

Néanmoins, les autorités fribourgeoises seront interpellées à plusieurs reprises afin d'aider financièrement les propriétaires; en effet, dans les années 1950, la Commune va accepter de prêter de l'argent pour permettre d'effectuer des travaux de rénovation. À la fin des années 1960, il est question de vendre le théâtre: après des années de discussions houleuses, les autorités communales décident de ne pas racheter le Livio mais de favoriser un nouveau projet de salle polyvalente.

Dans un premier temps, nous allons voir comment cette initiative privée a vu le jour en nous arrêtant un instant sur la famille Livio et la construction de cette nouvelle salle à Fribourg. Puis nous examinerons les rapports entre les propriétaires de la salle et la Commune lors de la rénovation de la salle. Enfin, nous allons voir comment et pourquoi la question du rachat de cette salle par la Commune s'est posée et pourquoi le théâtre Livio a finalement disparu.

1. Cet article est tiré de mon mémoire de master: Noémie Hayoz, *Une « petite Scala » à Fribourg: le cinéma-théâtre Livio. Usages et enjeux d'une salle de spectacle privée (1923-1975)*, Fribourg, s.n., 2011, 157 p.

### UNE INITIATIVE PRIVÉE

Devons-nous nous étonner qu'une salle de théâtre soit construite grâce à une initiative privée? Pas vraiment, il semble qu'à cette époque les autorités fribourgeoises soient plutôt frileuses en matière d'affaires culturelles. Ainsi, de nombreux projets ont vu le jour grâce à l'action de particuliers qui souhaitent accueillir des troupes de théâtre, des musiciens, puis des spectacles cinématographiques.

C'est par exemple le cas du Théâtre de Fribourg situé à la rue des Bouchers. Créé en 1823 par une société de 14 actionnaires faisant partie du patriciat fribourgeois, il sera en activité de 1823 à 1927. Bâtie dans d'anciens abattoirs, la salle proposait 456 places assises et 95 debout (dont une loge réservée au syndic). Au fil des ans, les installations nécessitent de grands travaux de rénovation mais l'argent manque... et le contexte n'est pas favorable: en effet, la Ville lance le projet d'un Casino-théâtre aux Grand-Places<sup>2</sup>. L'ouverture du Livio en 1923 accélérera la fin de l'histoire du Théâtre de Fribourg: en effet, la Société sera dissoute en 1927 (soit quatre ans après l'ouverture du Livio) et le bâtiment finalement détruit en 1965<sup>3</sup>. Aujourd'hui, seul le Café du théâtre atteste l'existence, naguère, d'un lieu de divertissement à cet endroit.

### LA FAMILLE LIVIO

Les circonstances de l'arrivée à Fribourg de la famille tessinoise sont malheureusement méconnues. Un article écrit par Jean Plancherel à l'occasion de la fin de la rénovation du théâtre en 1955, nous livre quelques informations:

Il y a septante ans environ qu'un jeune maçon tessinois, Séverin Livio, débarquait à Fribourg pour y travailler. Et quand je dis «débarquait», ce n'est pas très exact, car ce garçon, n'ayant pu se payer le voyage en chemin de fer, était venu à pied de son canton

2. Ce projet ne se réalisera pas.

3. Le spécialiste de ce théâtre est l'historien fribourgeois Hubertus von Gemmingen. À ce sujet, voir ses différents articles: «Freiburg und sein Stadttheater: «perpétuer dans la société le goût des délassements agréables», in *Fribourg: une ville aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Fribourg: Éditions de La Sarine, 2007, pp. 336-344; «Théâtre de Fribourg» in *Theaterlexikon der Schweiz*, Zurich: Chronos, 2005, p. 1905; «Freiburgs enges Bretterhaus: Aufstieg und Fall des «alten Theater», Theaterspielorte und Theaterbau-ten in der Stadt Freiburg (III)», in *Freiburger Geschichtsblätter*, Fribourg, N° 78, 2001, pp. 185-236.

# THÉÂTRE LIVIO FRIBOURG



**CARNAVAL 1928 • GRAND ORCHESTRE**  
**DIMANCHE 19 FEVRIER DE 20h.<sup>30</sup> à 3 heures**  
**GRANDE SOIRÉE DE GALA | PARC FLEURI!....**  
 DECORATION:

**LUNDI 20 FEVRIER AUX MÊMES HEURES,**  
**GRAND BAL PARÉ ET MASQUÉ**  
**AVEC CONCOURS DE COSTUMES ET DE DANSES**

<b>PRIX AVEC DIPLOMES</b>		<b>ORIGINALITÉ</b>		<b>CHAQUE PRIX: 2 LOTS EN NATURE</b>
1 <sup>er</sup> PRIX: 2	PRIX DE [r. 100.-]	1 <sup>er</sup> PRIX: fr. 30.-	2 <sup>me</sup> 20.-	VALSE ANCIENNE: 1 <sup>er</sup> , 2 <sup>me</sup> & 3 <sup>me</sup> PRIX.
2 <sup>me</sup> 2	50.-			VALSE MODERNE: 1 <sup>er</sup> IDEM
3 <sup>me</sup> 6	20.-			ONE-STEP: 1 <sup>er</sup> IDEM
ND. LES MEILLEURS SUJETS PRÉSENTÉS AURONT LA PRÉFÉRENCE.				ND. PAS DE DIPLOME POUR LES 2 <sup>me</sup> & 3 <sup>me</sup> PRIX.

**MARDI 21 FEVRIER DE 21 HEURES A 4 HEURES**  
**• GRANDE SOIRÉE DANSANTE**  
**BATAILLE!.... CLOTURE DU CARNAVAL**  
 LOCATION DES PAVILLONS, KIOSQUES, TABLES ET CHAISES AU MAGASIN DE MUSIQUE L. VON DER WEID, FRIBOURG.  
LITHOGRAPHIE CHARLES ROBERT-FRIBOURG

Jean-Charles Haering, *Théâtre Livio Fribourg. Carnaval 1928. Grande soirée de gala, Grand bal paré et masqué*, 1928, Ch. Robert Fribourg; Lithographie en couleur, 100 × 70 cm. © Bibliothèque cantonale et universitaire Fribourg. Collection d'affiches. Droits réservés.

natal. Travailleur, connaissant bien vite tous les secrets de son métier, il se fixa dans notre ville, où, peu à peu, il développa une florissante entreprise générale de bâtiment.<sup>4</sup>

Il est difficile de savoir ce qui relève de la légende. Des plans de bâtiments conservés aux Archives de l'État de Fribourg nous permettent d'en apprendre un peu plus: un certain François Livio, le père de Séverin, demande une concession d'auberge, en 1898, au Champ des Cibles dans une rue parallèle au boulevard de Pérolles alors en pleine construction. Originaire du Tessin, il est venu à Fribourg pour s'y installer et créer son entreprise de construction «Fr. Livio & fils, entrepreneurs». Une fois la concession obtenue, il édifiera un café, le Café du Simplon<sup>5</sup>, que la famille gèrera durant plusieurs décennies. En annexe de celui-ci se trouve une salle de danse à laquelle il ajoutera une petite scène pour accueillir des séances cinématographiques dès le mois d'octobre 1912. Le cinématographe des Livio changera de noms à plusieurs reprises: d'abord appelé «Casino-Simplon» (1912), puis le «cinéma Casino» (1914), son nom sera rallongé en «cinéma Casino-Simplon» (1917) et enfin en «Grand cinéma central Casino Simplon».<sup>6</sup> Fort du succès de cette petite salle, son fils décidera de construire une salle de spectacle plus grande à côté du café familial.

### LE THÉÂTRE LIVIO

Le 28 décembre 1920, Séverin Livio écrit à *La Liberté* pour annoncer son projet de bâtir une salle de spectacle:

M. Livio, l'entrepreneur si avantageusement connu de notre ville, a commencé la construction d'un casino-théâtre, qui comblera une lacune depuis longtemps ressentie à Fribourg. Le nouvel édifice est situé au Champ des Cibles, derrière le Cinéma-Simplon; il sera aménagé d'après les données les plus récentes et les plus perfectionnées.<sup>7</sup>

4. Jean Plancherel, «Fribourg: la rénovation du théâtre», *La Liberté*, 1<sup>er</sup>-2 octobre 1955.

5. Des plans sont visibles aux Archives de l'État de Fribourg, CH AEF Genoud-Cuony, VI 55.1, 55.2 et 55.3.

6. Nadya Abd-Rabbo, *Archéologie du spectacle cinématographique dans le canton de Fribourg: 1896-1939. L'arrivée du cinéma et son accueil: initiatives et résistances*, Fribourg, [s.n.], 1994, pp. 13-14.

7. *La Liberté*, 28 décembre 1920.



Les plans du projet sont dessinés par l'architecte Ernest Devolz : l'ouverture de la scène est de 9 m pour une largeur totale de 17 m 75, une profondeur de 7 m 25 et une hauteur de 6 m 75<sup>8</sup>. L'entreprise Winckler est chargée de la construction des charpentes. La salle peut accueillir jusqu'à 1200 spectateurs : elle comprend un parterre et deux galeries auxquelles les spectateurs accèdent grâce à des escaliers situés près de l'entrée principale<sup>9</sup>. La soirée d'inauguration a lieu le 18 novembre 1923 ; à cette occasion, l'Orchestre de la Suisse romande vient donner un concert<sup>10</sup> : 1027 curieux ont fait le déplacement<sup>11</sup>. Le succès est tel que l'Orchestre reviendra l'année suivante au mois de novembre.

Cette salle devient rapidement une véritable institution à Fribourg : en effet, en plus des représentations théâtrales et cinématographiques et des concerts, les sociétés locales investissent régulièrement l'endroit pour leurs soirées privées. Au programme, on trouve aussi des matchs de boxe, de catch, des défilés de mode, des conférences. De nombreuses personnalités ont foulé le plancher de cette scène : citons, entre autres, Joséphine Baker, Claude Nougaro, Claude François, Eddy Mitchell ou encore l'acteur Fernand Raynaud. La grandeur de la scène est très appréciée par les troupes de théâtre étrangères comme les Galas Karsenty, les tournées Bertran ou encore les tournées Charles Baret qui viennent régulièrement présenter leurs nouveaux spectacles.

L'aspect social d'une telle institution n'est pas non plus négligeable : en effet, Séverin Livio avait pour habitude de laisser entrer gratuitement les chômeurs (cela provoquera d'ailleurs des tensions avec les directeurs des autres cinémas fribourgeois). Plus tard, des séances de cinéma en italien seront programmées les week-ends, répondant à un besoin de la communauté italienne de Fribourg. Toutes ces caractéristiques montrent bien que cet endroit était non seulement un lieu de divertissement mais aussi, et surtout, un lieu de sociabilité.

8. Hubertus Von Gemmingen, «Théâtre Livio», in *Theaterlexicon der Schweiz*, Zurich : Chronos, 2005, pp. 1926-1927.

9. Cette configuration est assez rare dans les théâtres à l'italienne : en effet, habituellement les escaliers pour monter aux balcons se situent hors de la salle afin de gagner de la place.

10. Programme des représentations musicales et théâtrales fribourgeoises, 18 novembre 1923. Fribourg : Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque cantonale universitaire, LD55/6.

11. *Ibid.*, Décompte des frais.

**THEATRE LIVIO  
FRIBOURG**

---

**Carnaval**



**GRAND BAL  
PARÉ MASQUÉ**

---

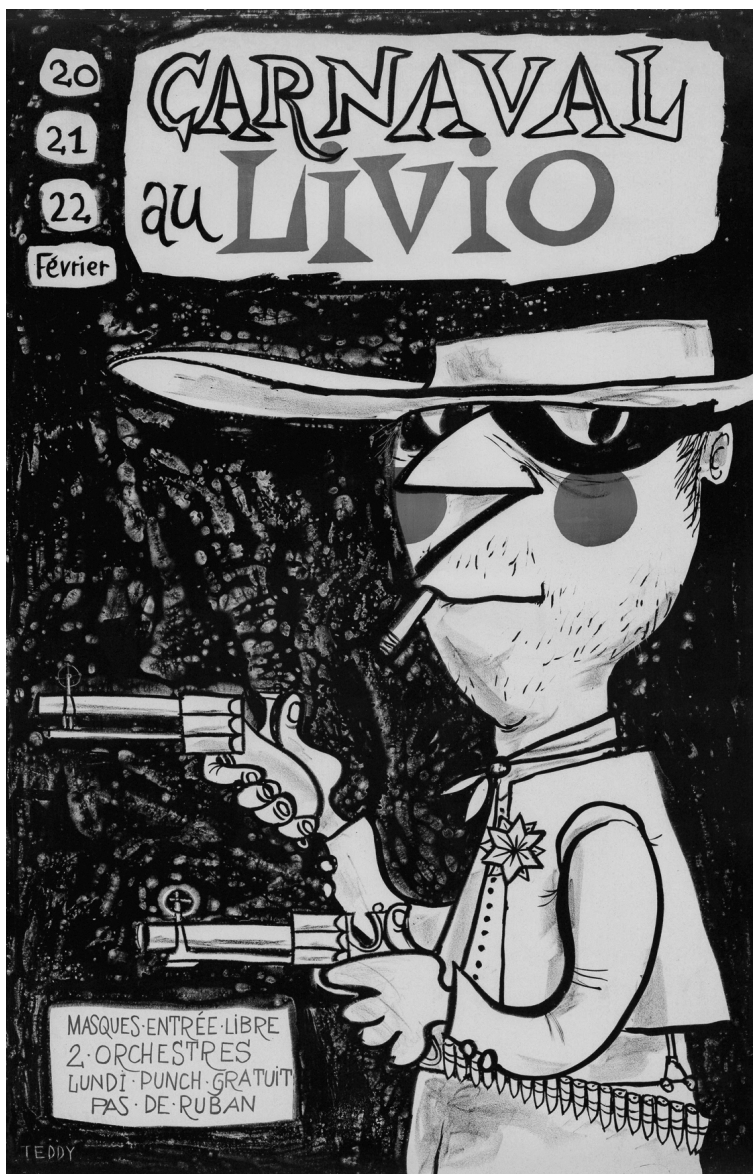
**Dimanche 2 mars. 20½ fr  
Mardi 4 mars 20½ fr**

**Grand Orchestre  
Pilet**

**TABLES RÉSERVÉES S'ADRESSER AU  
MAGASIN VON DER WEID RUE DE LAUSANNE**  
Jordan v.

LITHO. CH. ROBERT. FRIBOURG

Willy Jordan, *Théâtre Livio Fribourg, Carnaval, Grand bal paré masqué*, s.d. (années 1920), Ch. Robert Fribourg: Lithographie en couleur, 100 × 65 cm. © Bibliothèque cantonale et universitaire Fribourg. Collection d'affiches. Droits réservés.



Teddy Aeby, *Théâtre Livio. Fribourg, Carnaval au Livio*, s.d., Ch. Robert Fribourg: Lithographie en couleur, 75 × 50 cm. © Bibliothèque cantonale et universitaire Fribourg. Collection d'affiches. Droits réservés.

### LES RAPPORTS ENTRE LES LIVIO ET LA COMMUNE

Si, dans un premier temps, les propriétaires du Livio gèrent leur salle sans l'aide de la Commune, cette situation va changer à deux occasions: premièrement lors des travaux de rénovation qui seront effectués dans les années 1950, puis lors de la question du rachat du théâtre par la Commune, qui sera discuté dans les deux décennies suivantes. Les comptes rendus des débats des séances du Conseil communal<sup>12</sup> mettent en lumière une certaine lenteur, pas toujours innocente, à prendre des décisions.

### LA RÉNOVATION: LE FONDS CASINO-THÉÂTRE

En 1946, le théâtre appartient toujours à la famille Livio: c'est désormais le fils de Séverin, Georges, et sa femme Anna qui l'exploitent. Vingt ans après l'inauguration, des travaux de rénovation sont nécessaires: d'une part, les installations ne répondent plus aux nouvelles normes de sécurité dictées par l'Établissement cantonal d'assurance des bâtiments de Fribourg (ECAB) et, d'autre part, les troupes de théâtre rechignent à venir à cause de la vétusté des installations. Mais comment financer de tels travaux?

L'architecte fribourgeois Albert Cuony, membre de la Société de développement de Fribourg (SDF)<sup>13</sup>, annonce au Conseil communal que les propriétaires souhaitent rénover leur salle. Il estime que la Commune doit aider le seul théâtre qui existe encore à Fribourg<sup>14</sup>. En aidant les Livio, la SDF poursuit un but bien précis; en effet, elle souhaite mettre en place un abonnement pour le théâtre. Après plusieurs années de discussions et de négociations houleuses (Georges Livio tient à garder son indépendance), et de rebondissements (un premier accord est signé en 1953, puis refusé par M. Livio), une convention est enfin signée en 1954 qui prévoit l'octroi d'un prêt de 132 500 fr. Dans l'intervalle, Georges Livio a déjà effectué les premières étapes de la rénovation.

Les grands travaux de rénovation se déroulent en trois temps<sup>15</sup>. Albert Cuony a dessiné les plans: en 1953, la scène ainsi que les

12. Les protocoles du Conseil communal de Fribourg sont consultables aux Archives de la Ville (AVF).

13. Cette Société de développement de Fribourg est l'ancêtre de l'Office du tourisme.

14. Cette affirmation n'est pas exacte puisque la salle du Capitole permettait aussi d'accueillir des pièces de théâtre mais les dimensions de la scène étaient plus petites.

15. *La Liberté*, 1<sup>er</sup>-2 octobre 1955, «La rénovation du théâtre Livio».

coulisses ont été modernisées, l'isolation de la toiture a été refaite et les loges des artistes sont équipées de chauffage et d'installations sanitaires. Une année plus tard, le hall d'entrée est rénové : une fresque peinte par Bernard Schorderet décore la nouvelle entrée. Enfin, la dernière étape des travaux a lieu en 1955 avec un rafraîchissement des balcons ainsi que la réfection du parquet de la salle. Ce dernier est devenu plus sophistiqué et pratique puisque « c'est sur ce parquet que l'on monte et démonte, en deux heures, un faux plancher métallique sur lequel sont ajustées les lignées de fauteuils des spectateurs »<sup>16</sup>.

#### LA QUESTION DU RACHAT DU THÉÂTRE PAR LA COMMUNE

C'est en 1942, lors d'une séance du Conseil communal, que le syndic Ernest Lorson informe ses collègues qu'il est possible d'acheter l'immeuble du théâtre Livio pour la modique somme de 480 000 fr.<sup>17</sup>. On ne connaît pas les raisons précises de cette offre de vente, mais on peut néanmoins émettre une hypothèse. En 1930, une nouvelle salle de cinéma ouvre à Fribourg : il s'agit du Capitole, une société anonyme qui a les moyens de faire installer le cinéma sonore dès son apparition, alors que le Livio doit attendre 1937<sup>18</sup>. Peut-être cette concurrence et la perspective de gros investissements effraient-elles ? Mais le Conseil communal ne donne pas suite à l'offre présentée par son président. Sans réponse, Séverin Livio confie son exploitation à son fils et à sa belle-fille.

Mais de malheureux événements frappent la famille : Séverin et sa femme, Marie, meurent en avril 1955, à deux jours d'écart, puis leur fils Georges décède en mars 1957. Dans un premier temps, sa veuve reprend le cinéma-théâtre et le café à son nom. Mais la charge est trop lourde pour elle seule ; elle décide alors de louer ou de vendre les bâtiments.

Cette décision inquiète le Conseil communal, car une convention signée par les époux Livio en 1954 prévoyait le maintien de l'exploitation jusqu'en 1984. Les membres de la Société de développement de Fribourg, qui avaient œuvré en faveur du Livio pour

16. *Idem*.

17. AVF, protocoles du Conseil communal, séance du 27 octobre 1942.

18. En travaillant sur le théâtre Livio pour écrire mon mémoire, j'ai pu constater que l'arrivée de la nouvelle salle de cinéma Capitole cause du tort pendant les années 1930 à la programmation du Livio.

obtenir le fonds nécessaire à la rénovation, sont également soucieux, car ils avaient mis en place, avec succès, un théâtre à l'abonnement après les travaux de rénovation et le Livio est le seul théâtre de Fribourg capable d'accueillir de grandes productions.

Une solution s'esquisse bientôt: Jean Salafa souhaite reprendre l'exploitation avec sa femme, Marcelle Salafa-Torriani. Ils vont gérer le théâtre dès le 1<sup>er</sup> novembre 1962<sup>19</sup>. Satisfaite de la situation, la Commune accorde des subventions pour maintenir son exploitation. Les Salafa ne sont pas des novices dans le domaine: en effet, les grands-parents de Marcelle Torriani possédaient un cinéma ambulant avec lequel ils parcouraient la Gruyère, avant d'ouvrir une salle permanente à Bulle. Le cinéma est toujours une affaire de famille puisque le fils de Jean et Marcelle Salafa, Marc, gère actuellement différentes salles situées dans le canton, regroupées sous la raison sociale « Cinemotion »<sup>20</sup>.

De 1962 à 1967, le couple gère l'exploitation avec compétence. Mais au mois de mai 1967, la question du rachat du théâtre refait surface: M<sup>e</sup> Georges Carrel, avocat de l'hoirie Livio, annonce que l'immeuble est en vente pour 4 500 000 fr. Si la Commune souhaite maintenir l'existence de cette salle, elle juge le prix beaucoup trop élevé. Une expertise est demandée, qui conclut à la nécessité de nouveaux travaux de rénovation. Dans une convention signée avec les propriétaires en 1954, une clause accordait la priorité à la Commune en cas de vente de la salle. Malgré tout, cette question est laissée de côté pendant quelques années, car aucune solution n'est trouvée.

Un coup de théâtre survient en 1970: le couple Salafa annonce l'arrêt de ses fonctions pour le mois d'octobre. Les avocats de la famille Livio relancent la Commune sur la question du rachat: le prix est baissé à 3 500 000 fr. Ce montant comprend non seulement la vente du bâtiment abritant le théâtre mais aussi des immeubles, garages et entrepôts. Après de nombreuses discussions, la Commune fait une offre à 2 500 000 fr., jugée trop basse par l'avocat de l'hoirie qui essaie de négocier le prix à 2 700 000 fr.

19. Lausanne, Archives de la Cinémathèque suisse, ACSR, Lettre d'Anna Livio à l'ACSR dans laquelle elle annonce sa démission et la reprise de l'exploitation par Jean Salafa, 6 octobre 1962.

20. Pour en savoir plus sur l'histoire de la famille Salafa, lire le numéro de *Pro Fribourg*, N° 168, 2010.





Jean-Charles Haering, *Théâtre Livio Fribourg. Orchestre «Miquette»*, 1930, Ch. Robert Fribourg: Lithographie en couleur, 75 × 65 cm. © Bibliothèque cantonale et universitaire Fribourg. Collection d'affiches. Droits réservés.

Si les discussions ne trouvent pas d'issue, c'est qu'à cette époque, une autre idée est apparue dans les débats du Conseil communal: pourquoi la Commune ne financerait-elle pas la construction d'une maison des congrès aux Grand-Places, à côté de l'immeuble de l'Eurotel<sup>21</sup>? En attendant une décision, les autorités gagnent du temps auprès de la famille Livio en imposant expertise sur expertise et en repoussant toujours une réponse définitive. Finalement, lasse d'attendre, l'hoirie Livio signe en 1973 une promesse de vente à un particulier: Louis Nuoffer, propriétaire d'une entreprise de chauffage. Ce dernier a plusieurs projets: dans un premier temps, il désire détruire ces immeubles pour construire des locatifs. Ce projet étant refusé par les autorités, il propose de démolir et de bâtir un parking, ou encore un abri pour la protection civile.

En 1973, lorsque la promesse de vente du Livio est signée par Louis Nuoffer, le syndic, Lucien Nussbaumer, se demande s'il peut obliger le nouveau propriétaire à continuer l'exploitation de la salle<sup>22</sup>. De fait, le couple Salafa continue de gérer la salle pendant deux ans encore. Au printemps 1975, Louis Nuoffer obtient le permis de démolition et le permis de construire. Les jours du Livio sont dès lors comptés. La dernière séance de cinéma a lieu le 2 mai 1975. Le lendemain, dans la rubrique des salles de cinéma du quotidien *La Liberté*, sous l'encart «Livio», il est écrit «fermé». Le bâtiment du Livio sera détruit en 1977. En attendant une nouvelle salle de théâtre, les représentations théâtrales auront provisoirement lieu au Capitole, salle désormais gérée par les Salafa.

#### LE PROJET DE LA MAISON DES CONGRÈS

L'idée de construction d'une maison des congrès aux Grand-Places voit le jour au début des années 1970 en même temps que le projet de la tour de l'Eurotel. Les conseillers municipaux sont invités à trancher entre deux projets concurrents: l'achat et la rénovation du Livio ou la construction d'une maison des congrès aux Grand-Places. Le bureau d'architecture Charrière Page est mandaté pour étudier quel projet coûterait le moins cher à la Ville. Au terme de son étude, il conclut que la construction d'une nouvelle salle serait la

21. Établissement tenu aujourd'hui par une autre chaîne hôtelière.

22. AVF, Protocoles du Conseil communal, séance du 28 août 1973.



**THEATRE LIVIO**  
**LE COMTE MICHEL DE FRIBOURG**



**MICHEL**

PASTORALE DE PAUL BONDALLAZ  
MUSIQUE DE JOSEPH BOVET  
DECORS & COSTUMES DE VONLANTHEN  
150 EXECUTANTS

**MATINEES à 15 H. 26 AVRIL, 10 & 14 MAI**  
**SOIREES à 20H 30. 5 & 7 MAI** PRIX DES PLACES  
FRS: 5, 4, 3, 2,50, 2, 1,50

**GALA DE BIENFAISANCE LE 28 AVRIL**  
PRIX DES PLACES : FRS : 20, 10, 5, 3, 2.

LOCATION, MAGASIN DE MUSIQUE "VON DER WEID"  
LITH. C. ROBERT. FRIBOURG

Louis Vonlanthen, *Théâtre Livio Fribourg. Le comte Michel*, 1936, Ch. Robert Fribourg: Lithographie en couleur, 100 x 65 cm. © Bibliothèque cantonale et universitaire Fribourg. Collection d'affiches. Droits réservés.

solution la plus favorable: la solution Livio reviendrait à 14 millions de francs, alors que la construction d'une nouvelle salle est budgétée à 11 millions de francs. Le problème est que le bureau mandaté pour faire les expertises est le même bureau chargé de construire la nouvelle salle. Il y a donc bel et bien un conflit d'intérêts<sup>23</sup>.

Les discussions autour de ce projet se font «dans les coulisses». En 1974, une publicité pour le projet de l'Eurotel paraît dans *La Liberté*, accompagnée d'un croquis de la maison des congrès. Pourtant, aucun projet n'avait encore été présenté au Conseil général, les Fribourgeois n'étaient donc pas au courant de ce dessein.

Ce projet suscite des remous: les Fribourgeois ont le sentiment d'être mis devant le fait accompli. L'Association Pro Fribourg critique ouvertement le manque d'envergure de la politique culturelle municipale:

Créer un théâtre, ce n'est pas seulement construire une salle, c'est prévoir une activité financière par un budget important. Rien n'indique qu'on va vers une telle réalisation. Les antécédents sont peu favorables: la Commune n'a jamais eu de budget culturel digne de ce nom: elle n'a eu recours qu'à des aumônes distribuées avec parcimonie. Elle est de plus largement responsable du manque d'équipements actuel: l'ancien théâtre a disparu sans fleurs ni couronnes et la solution boiteuse du «théâtre» Livio était à la mesure des seuls spectacles d'abonnement.<sup>24</sup>

De plus, dans un premier temps, les milieux culturels de la ville, qui sont tout de même les futurs utilisateurs de ce lieu, ne sont pas consultés. La SDF, qui avait soutenu le projet de rénovation du Livio dans les années 1940 et 1950, soutient dorénavant la nouvelle salle. On reproche également à la Commune de vouloir investir dans une salle de théâtre pour des raisons de prestige: en effet, en 1981, le canton fêtera le 500<sup>e</sup> anniversaire de son entrée dans la Confédération.

À cette époque, les projets de maisons de congrès semblent se multiplier:

23. Rappelons que, par ailleurs, il n'y a pas eu de concours d'architecture. De plus, le coût final de la construction de la maison des congrès sera bien plus élevé que prévu, passant de 11 à 21 millions de francs...

24. «Vers un dégel culturel?», *Pro Fribourg*, N° 32, mars 1977, p. 20.

Dans les années 1960 et 1970, toute la Romandie est atteinte par une maladie architecturale: la salle polyvalente, le palais des Congrès. Sans doute, la haute conjoncture encourage-t-elle ces lubies qui se révéleront pour la plupart coûteuses, prestigieuses, inadaptées et particulièrement inefficaces en ce qui concerne le développement de l'art théâtral.<sup>25</sup>

Pourquoi parler de maison des congrès plutôt que de salle de spectacle polyvalente? Les conseillers communaux sont bien conscients de l'affection des Fribourgeois pour le théâtre Livio. En effet, M. Masset pense que «psychologiquement, il est préférable de parler surtout de maison de congrès plutôt que du théâtre uniquement»<sup>26</sup>. Un de ses collègues redoute même que quelqu'un puisse reprendre l'exploitation du Livio et fasse concurrence à la maison des congrès. Finalement, comme nous l'avons vu, l'hoirie Livio choisira de ne plus attendre et de vendre le bâtiment à un particulier qui ne souhaite pas continuer l'exploitation de la salle et préférera le démolir. Le projet de la maison des congrès ne se réalisera jamais: soumis à un référendum, le projet est refusé par le peuple en 1977, laissant Fribourg sans théâtre pendant plusieurs décennies, ce qui provoque l'indignation et l'incompréhension du journaliste Marc Waeber:

Il y avait là un théâtre fantastique qui n'a jamais rien coûté à la ville. Pourquoi ne pas le racheter, pour pas cher, au moment où la famille Livio a cessé l'exploitation? Pourquoi ne pas mettre un ou deux millions pour le rénover? Pourquoi le laisser démolir et remplacer par des immeubles commerciaux, où, de nouveau, il n'y aura pas d'appartements pour les citoyens de Fribourg? Et pourquoi, pour le remplacer, envisager la construction d'un truc de 16 millions qui sera collé à l'Eurotel dont, soit dit entre nous, on n'a pas fini de parler?<sup>27</sup>

25. Bernard Bengloan, *La muette. Le théâtre en Suisse romande (1960-1992): polemikos*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1994, p. 198.

26. AVF, protocoles du Conseil communal, séance du 5 décembre 1972.

27. «Le feuilletton de Contact par Marc Waeber», *Contact*, 8 décembre 1977.

**CONCLUSION**

Si le problème d'une salle de spectacle adaptée à Fribourg se pose une première fois au début du XX<sup>e</sup> siècle avec le projet du Casino-théâtre aux Grand-Places, le Livio comblera cette lacune. À la suite de l'annonce du projet de vente de cette salle, les débats reprennent et de nombreux projets font leur apparition<sup>28</sup>. Cependant, il faudra attendre bien des années pour qu'un projet se concrétise, puisque l'inauguration de la salle «Équilibre» n'a eu lieu qu'en décembre 2011.

La démolition de la salle mythique du Livio laissera un goût amer à certains Fribourgeois, comme en témoigne cette lettre parue dans le «courrier des lecteurs» de *La Liberté* pour faire part de son mécontentement envers l'emplacement de cette salle. En effet, cette dernière est située en plein centre-ville, et enlève le peu de verdure qu'il restait. La lectrice fâchée évoque alors son souvenir du Livio qu'elle va jusqu'à qualifier de «petite Scala» :

Je ne peux m'empêcher de me laisser aller à la nostalgie. Fribourg avait, grâce à un Tessinois entrepreneur-maçon artiste M. Livio, un théâtre qui ressemblait à une petite Scala de Milan. La commune de Fribourg, au temps de la syndication de M. Lucien Nussbaumer, n'a pas daigné se pencher sur ce bijou d'architecture et rénover le bâtiment.<sup>29</sup>

Peut-on parler de politique culturelle à Fribourg durant cette période? On retrouve effectivement deux éléments qui la définissent, à savoir un constat qui émane d'une réflexion, ainsi que l'intention de remédier à la situation en construisant de nouvelles infrastructures. Il y a donc bel et bien une volonté de faire évoluer la situation en instaurant un projet à long terme. Ce qui fait défaut, c'est un projet cohérent. En effet, pourquoi posséder une salle sans mettre en place une vraie politique culturelle? Pourquoi ne pas consulter les professionnels de la culture censés être les futurs utilisateurs de cette nouvelle salle? Si l'intention y est, il manque une certaine cohérence à ce projet. Cet élément est une

28. Pour plus d'informations sur les différents projets de salles à Fribourg, lire Jean Dubas, *Vie culturelle: les théâtres de la ville*, Fribourg: Jean Dubas, 1997, p. 60.

29. Thérèse Bavaud-Yerli, «Le théâtre va manger l'espace vert du centre», *La Liberté*, 7 août 2000.

carence non négligeable dans un projet qui nécessite un grand investissement financier.

La politique culturelle de Fribourg à cette époque est donc fragmentaire: en effet, si des subventions sont ponctuellement octroyées pour encourager des événements culturels, il n'y a aucune cohérence et continuité dans la gestion des affaires culturelles. La culture existe principalement grâce à d'heureuses initiatives privées qui bénéficient parfois de l'aide de l'État. La situation ne changera que progressivement, avec la mise en place d'une Commission des affaires culturelles, en 1982.



# LA QUÊTE D'UNE POLITIQUE CANTONALE DE DÉMOCRATISATION CULTURELLE À NEUCHÂTEL

LE CENTRE CULTUREL NEUCHÂTELOIS ET LE CENTRE DE CULTURE ABC  
À LA CHAUX-DE-FONDS

MARIE-JEANNE CERNUSCHI ET YVONNE TISSOT

Institutionnalisés par André Malraux, les concepts de décentralisation théâtrale et d'éducation populaire provoquent une génération spontanée de «centres culturels» en Suisse. Dans le canton de Neuchâtel, les centres culturels ont joué, et jouent encore, un rôle de premier plan dans la médiation et la diffusion locale de la culture théâtrale, ainsi que dans le soutien à la création indépendante régionale. Tous ces lieux naissent entre 1962 et 1972 de l'initiative de troupes de théâtre amateurs inspirées par le modèle français des Maisons de la culture et par la présence, dans le canton, du Théâtre populaire romand<sup>1</sup>(TPR). Le canton de Neuchâtel compte quatre centres culturels (que nous abrègerons CC), deux en milieu urbain, le Centre de culture ABC à La Chaux-de-Fonds (fondé en 1967), le Centre culturel neuchâtelois (ci-après CCN) à Neuchâtel (fondé en 1968), et deux dans des villages, la Tarentule (fondé en 1962), à Saint-Aubin, et les Mascarons Centre culturel du Val-de-Travers, à Môtiers (fondé en 1972). Ces amateurs dynamiques souhaitent renouveler l'offre ainsi que la pratique théâtrales et ouvrir des pistes de réflexions sur la culture. Rapidement, les deux centres urbains profitent du soutien financier de leur commune, se professionnalisent et cessent la collaboration avec une troupe de théâtre amateur. Les centres culturels de la Tarentule et des Mascarons restent, pour leur part, des lieux gérés

1. Après une première tentative sous la direction de Marcel Tassimot (1959), le Théâtre populaire romand renaît en 1961 à l'instigation de l'auteur Bernard Liège et sous la direction de Charles Joris. Leur but est d'offrir du théâtre de qualité en région périphérique. La compagnie s'organise en communauté dans une ferme du Val-de-Ruz. Elle y fabrique ses spectacles qu'elle joue à raison de plus ou moins soixante représentations dans tous les cantons romands. En 1968, celui qu'on appelle communément le TPR prend ses quartiers à La Chaux-de-Fonds.

par des bénévoles, le premier comme salle d'accueil, le second comme espace de création amateur régional.

Dans cette contribution<sup>2</sup>, nous nous concentrerons sur les CC de La Chaux-de-Fonds et de Neuchâtel, car ils sont les seuls à être dotés d'une structure professionnelle. Qui plus est, ils offrent une saison théâtrale régulière depuis bientôt cinquante ans et sont reconnus par l'État de Neuchâtel dans ses intentions en matière de politique culturelle. Nous nous intéresserons dans un premier temps à la manière dont ils émergent, puis légitiment et définissent leur mission. Tous deux s'inscrivent au sein du mouvement de la décentralisation et tentent – à leur façon – d'engager le débat sur la démocratisation culturelle dans le canton. On en trouve la trace dans les discussions de la commission cantonale «du théâtre» de 1971 à laquelle sont associés les directeurs du CCN et de l'ABC. Celles-ci seront l'objet de la deuxième partie de cette contribution qui décrira comment la notion de CC s'élabore dans les débats politiques et la législation cantonale en matière culturelle.

### **L'EXEMPLE DU CENTRE CULTUREL NEUCHÂTELOIS - THÉÂTRE DU POMMIER À NEUCHÂTEL**

Le 15 février 1968, à la rue du Pommier 9, s'ouvre à Neuchâtel le Théâtre de poche neuchâtelois-Centre de culture. À l'origine de cette institution, on trouve une troupe de théâtre amateur qui cherche un local pour préparer et présenter ses créations. Il s'agit de la compagnie du Théâtre de poche neuchâtelois (désormais TPN), qui a déjà une douzaine d'années d'existence (issue de la fusion des Compagnons du Château, dirigée par Claude Schumacher, et de Salamalec, animée par Jacques de Montmollin et François Flühmann)<sup>3</sup>.

L'appellation «centre culturel» sera adoptée en mai 1971. Selon Jacques de Montmollin, l'un des premiers codirecteurs du centre, le terme est utilisé pour la première fois lors d'une séance de la commission Haldimann<sup>4</sup>. Le changement de nom n'implique

2. Cette recherche est issue des travaux menés dans le cadre de la rédaction du livre *En scène! La vie théâtrale en pays neuchâtelois*, Cahier de l'Institut neuchâtelois, Hauterive: Attinger, 2010.

3. Pour plus de détails sur l'histoire du CCN et d'autres centres culturels, voir l'ouvrage *En scène!*, *op. cit.*

4. La Commission du théâtre, dite «commission Haldimann» du nom de son président, est chargée de «rapporter sur la situation du théâtre en pays neuchâtelois». Réunie en avril 1971, elle produit son rapport en juillet 1972. Elle est créée à l'initiative du conseiller d'État neuchâtelois François Jeanneret.



aucune modification particulière dans le fonctionnement du centre, mais s'ajuste aux termes utilisés dans le rapport Haldimann et, plus généralement, dans le débat culturel<sup>5</sup>. Selon Jacques de Montmollin, il permet de renforcer ce qu'il appelle «l'institutionnalisation». L'habitude est alors prise de désigner la salle du Pommier comme Centre culturel neuchâtelois.

À travers l'exemple du CCN, nous allons dégager quelques-unes des caractéristiques du modèle de centre culturel tel qu'il est conçu dans les années 1970-1980.

### DES AMBITIONS DE MAISON DE LA CULTURE

Dès ses débuts, le fonctionnement du CCN est inspiré des Maisons de la culture françaises. Ainsi, en 1967, une brochure intitulée *Le TPN s'installe à Neuchâtel*, fait une première allusion à la décentralisation en France «où l'on crée en province de nombreuses maisons de la culture afin que cette dernière ne soit plus l'apanage du seul Paris et que chaque région soit, à sa façon, un foyer artistique». On peut y lire le souhait de créer un tel foyer artistique en ville de Neuchâtel.

Dans son éditorial de novembre 1968, la revue *Exigence*, publiée par le TPN, fait une longue description de la Maison de la culture de Grenoble, inaugurée en février 1968. Elle rend compte de son architecture et décrit son mode de fonctionnement, son financement, et, bien sûr, ses visées culturelles. Mais surtout, l'acte constitutif du centre de culture définit ainsi ses buts: «Développer les arts et la culture en organisant des spectacles théâtraux, musicaux et cinématographiques, des expositions, des conférences et des débats.»<sup>6</sup>

On voit bien qu'au départ, le CCN a d'autres ambitions que de servir de lieu de représentation pour les spectacles d'une troupe amateur. Un coup d'œil à la programmation nous montre que, dès la première saison, tous les domaines culturels vont être abordés. Le répertoire théâtral se veut neuf, il privilégie les textes contemporains rarement mis en scène, les auteurs suisses (Walter Weideli, Max Frisch, Bernard Liègme), les formes encore inédites

5. Par exemple dans les travaux de la Commission fédérale d'experts pour l'étude de questions concernant la politique culturelle suisse, présidée par Gaston Clottu, qui a commencé son travail en 1969 et qui livre son rapport en 1975.

6. Acte constitutif du centre de culture, 18 novembre 1968, art. 2.

(cabarets musicaux, créations collectives). Les projections cinématographiques<sup>7</sup>, souvent proches du documentaire, ont un net caractère politique. En musique, l'accent est mis sur les musiques du monde en faveur à l'époque: musique roumaine, latino-américaine ou folk breton. Les expositions sont ouvertes aux artistes neuchâtelois.

### **UNE PROFESSIONNALISATION RAPIDE**

Deux codirecteurs sont engagés: Jacques de Montmollin et Bernard André, remplacé l'année suivante par André Oppel. Salariés chacun pour un demi-poste, ils doivent compléter leurs revenus par une activité professionnelle annexe durant les deux premières années. En 1971, la Ville de Neuchâtel leur délègue la programmation culturelle de la salle de la Cité universitaire qui vient de s'ouvrir. Ce nouveau mandat leur permet alors de compléter leurs demi-postes et de travailler uniquement pour le CCN. La même année, un technicien régisseur (pour les éclairages) est engagé pour un poste partiel.

Le lien avec les professionnels de la culture était déjà perceptible à l'ouverture du Centre: parmi les personnes à l'origine du CCN, Bernard André, André Oppel et Claude Schumacher ont tous les trois joué dans la première troupe du Théâtre populaire romand de Marcel Tassimot. Sans formation théâtrale professionnelle à proprement parler (Bernard André a travaillé comme libraire et caissier dans une banque; André Oppel est graphiste, il a joué dans la compagnie amateur Scaramouche; Claude Schumacher a une formation universitaire en lettres), ils ont néanmoins été associés à la seule et première troupe professionnelle du canton. De même, dans les débuts du centre, on relève la présence très active de la comédienne Anne-Marie Jan, formée avec Charles Joris au Théâtre national de Strasbourg. Elle donne un cours de théâtre et monte de nombreux spectacles. Rappelons qu'elle deviendra ensuite actrice au Théâtre populaire romand durant de nombreuses années.

7. Le CCN met sur pied un ciné-club. Rappelons que la première intervention de Malraux au sujet des Maisons de la culture a lieu au Festival de Cannes de 1959 et qu'il y parle des ciné-clubs, qui mettent à la portée de tous les films de qualité.

### **LA RECHERCHE D'APPUIS FINANCIERS SOLIDES AUPRÈS DE LA VILLE ET DU CANTON**

Avant même l'ouverture du CCN, le Canton, par son conseiller d'État Gaston Clottu, fait un don de 30 000 fr. pour l'aménagement des locaux. Une fois la salle trouvée, la troupe du Poche s'organise sous la forme d'une Fondation, qui comprend un représentant du Canton et un de la Ville; les rencontres régulières favorisent l'échange d'idées, la discussion et certainement aussi les demandes de soutien. C'est la Fondation qui nomme le personnel du centre.

Pour le CCN, l'appui financier de la Ville sera déterminant: il passe de 40 000 fr. (1968) à 80 000 fr. (1969), puis à 120 000 fr. (1970), 161 000 fr. (1971), jusqu'à atteindre 235 000 fr. (1990-1994). L'aide du canton, elle, passe progressivement de 65 000 fr. (1976) à 150 000 fr. (1998).

Ce financement privilégié, sans commune mesure avec celui des autres CC dans le canton<sup>8</sup>, marque l'appui que le monde politique donne au CCN. Rappelons que tant André Oppel que Jacques de Montmollin ont siégé au Conseil général de Neuchâtel et au Grand Conseil, l'un dans les rangs socialistes, l'autre sous la bannière libérale, ce qui leur a permis de cultiver un large éventail de relais politiques.

Ce soutien financier est du reste indispensable. La salle du Pomnier peut accueillir entre 60 et 90 spectateurs; pour la saison 1968-1969, la moyenne est de 59 personnes. Le CCN a donc peu de marge de progression pour drainer davantage de spectateurs. C'est pourquoi il milite très fortement dès sa création pour l'ouverture d'un nouveau théâtre à Neuchâtel, qui remplacerait le désuet bâtiment de 1769 (actuellement Maison du Concert), où il pourrait faire jouer une partie des spectacles qu'il invite.

### **TISSER DES LIENS AVEC LE PUBLIC**

L'idée d'animation culturelle, telle qu'elle est entendue à l'aube des années 1970, a aussi une dimension politique. Il s'agit de faire réfléchir le spectateur en abordant des thèmes d'actualité ou quotidiens, de le déstabiliser par des formes d'art non conventionnelles.

8. Par comparaison, le Centre de culture ABC, à La Chaux-de-Fonds, touche 12 500 fr. de la Ville et 10 500 fr. du Canton en 1970. Entre 1990 et 1996, il obtient de 85 000 à 100 000 fr. de la Ville et de 25 000 à 33 250 fr. du Canton.

On aime les débats publics, les œuvres engagées, les écritures radicales. Tout centre culturel affiche une ligne artistique.

Corollaire de cette démarche, on s'entoure des spectateurs les plus fidèles, qui deviennent de véritables soutiens à l'institution. Le CCN peut compter sur l'Association neuchâteloise des amateurs de théâtre, dont les membres paient une modeste cotisation de 10 fr. par année leur donnant droit à un tarif d'entrée réduit ainsi qu'à la préséance pour souscrire à un abonnement. L'Association verse chaque année une dizaine de milliers de francs<sup>9</sup> dans la caisse du CCN.

Celui-ci va aussi partir à la rencontre d'autres publics. À plusieurs reprises<sup>10</sup>, il rassemble des comédiens amateurs de tout le canton dans des spectacles de grande envergure, joués sous tente, sous la conduite de professionnels. Ces représentations permettent de réunir les publics de chacune des troupes participantes. Le CCN organise trois festivals de spectacles de rue<sup>11</sup>, faisant intervenir le théâtre dans les lieux de vie quotidiens des gens. En collaboration avec deux passionnés, il met sur pied Festi'Jazz<sup>12</sup>, développe Passion-cinéma (sorte de mini-saison de ciné-club, dès 1991) et il donne naissance à la Lanterne magique (1992), club de cinéma pour enfants de 6 à 12 ans. Dès 1969, il propose aussi des cours de danse, de technique (éclairages), de décoration, de théâtre et d'expression corporelle, mettant en relation les praticiens professionnels et les amateurs.

Le CCN se tourne aussi vers les jeunes; une troupe de comédiens adolescents ainsi qu'une mini-saison pour les enfants sont mises sur pied au cours des années 1970. Puis, en 1981, il ouvre l'École de théâtre amateur, qui rencontre un immense succès (environ soixante élèves chaque année). Les professeurs sont issus de la scène professionnelle ou semi-professionnelle. La formation court sur trois ans, avec un concours éliminatoire à la fin de chaque année. De nombreux comédiens amateurs du canton ont suivi ces cours; certains d'entre eux ont ensuite entrepris une carrière professionnelle.

9. Les autres centres culturels du canton, ainsi que le Théâtre populaire romand, connaissent aussi ce système, dit des «membres-amis».

10. *Les Diables de Loudun* en 1974; *Frank V*, de Dürrenmatt, en 1983.

11. En 1988, 1989 et 1990.

12. De 1991 à 1998. La manifestation existe maintenant sous le nom de Festi'Neuch. [[www.festineuch.ch](http://www.festineuch.ch)].

De toutes ses activités, le centre entend tirer un bénéfice en termes de reconnaissance de son rayonnement culturel, qu'il fait valoir lorsqu'il déplore le manque de soutien financier qu'il trouve auprès des communes du littoral neuchâtelois.

### **LES ANNÉES 2000: REDÉFINITION DE LA MISSION**

Au début des années 1990, les volées successives d'élèves de l'École de théâtre favorisent la formation de troupes d'amateurs plus ou moins éphémères, mais productives, qui cherchent des lieux où montrer leurs spectacles. En même temps, les troupes professionnelles indépendantes deviennent de plus en plus nombreuses dans le canton. Enfin, le Passage, nouveau théâtre de la ville, s'ouvre en 2000. Il draine un large public.

Dans ces circonstances, le CCN est contraint de redéfinir son rôle dans la vie culturelle neuchâteloise. À partir de 1999, la salle du Pommier se ferme aux amateurs. Paradoxalement, les comédiens formés à l'École se voient contraints de chercher ailleurs des salles prêtes à les accueillir.

La programmation se replie sur le théâtre professionnel de petit format. En 2002, l'arrivée de Roberto Betti au poste de directeur, qui connaît bien les troupes romandes par ses mandats au sein de la Commission des arts de la scène et au Fonds vaudois du théâtre, ouvre le Pommier aux compagnies professionnelles romandes. En contrepartie, cela devait favoriser les tournées des troupes professionnelles neuchâteloises en dehors du canton.

Une page s'est tournée. Le développement de l'offre culturelle, le professionnalisme, la spécialisation des divers partenaires culturels a signé la fin du concept généraliste du centre culturel tel qu'il se présentait dans les années 1970.

Notons encore qu'en 2008, profitant de l'achat de l'immeuble par la Fondation, la direction du CCN remplace son logo d'origine par celle d'un arbre évoquant un pommier, en même temps que sur le matériel publicitaire, le terme Théâtre du Pommier tend à se substituer à l'appellation de CCN. La mue a vraiment eu lieu.

### **LE CENTRE DE CULTURE ABC, THÉÂTRE AMATEUR ET ANIMATION SOCIOCULTURELLE**

À La Chaux-de-Fonds, l'ABC germe en 1967 à l'initiative de Jean Huguenin, un horloger passionné d'art dramatique, et de deux chefs de troupes amateurs, André Gattoni (l'Équipe) et Ernest Leu (Amateur Bühne Chaux-de-Fonds/ABC, troupe germanophone). Ensemble, ils rénovent une petite salle de cinéma transformée en théâtre de poche et y installent leurs activités. Jean Huguenin se propose d'y programmer une saison culturelle multidisciplinaire à la manière des Maisons de la culture française<sup>13</sup>. André Gattoni et Ernest Leu vont y organiser les répétitions et les productions de leur troupe respective. Après quatre années de fonctionnement informel, l'ABC se constitue en association et adopte officiellement le nom de «centre de culture». Mais il gardera longtemps le petit nom de «théâtre ABC» :

Depuis son inauguration, le théâtre ABC a déployé une intense activité théâtrale enrichie de séances de cinéma en nombre croissant. [...] Le théâtre ABC permet ainsi à des troupes suisses de se produire et par là même, de promouvoir un théâtre amateur de qualité. [...] Son champ d'activité s'élargit cette année de plusieurs domaines artistiques, consacrant par là le titre de centre de culture qui lui devrait être attaché désormais.<sup>14</sup>

Pendant une dizaine d'années, les deux champs d'activité vont évoluer côte à côte, le théâtre amateur «maison», qui se veut contemporain et exigeant, et la programmation. Elle se compose de spectacles de théâtre amateur en tournée (Cartel des petites salles), de projections de cinéma d'art et d'essai, de cabaret (chanson, mime, humour) et de concerts de musique du monde. Mais peu à peu, la part dévolue au théâtre amateur diminuera jusqu'à disparaître, laissant toute la place à la programmation professionnelle.

13. Enregistrement sonore conservé à la Bibliothèque de la Ville de La Chaux-de-Fonds (BVCF).

14. *Feuille d'avis de Neuchâtel*, 29 octobre 1970.

**DES ENVIES DE RENOUVELLEMENT CULTUREL**

Au départ, la volonté de l'ABC est de diversifier l'animation culturelle à La Chaux-de-Fonds, en particulier au niveau théâtral. Le terrain est alors occupé par la programmation du théâtre de la ville, qui peut être qualifiée de bourgeoise (galas Karsenty), les productions de la troupe amateur des Tréteaux d'Arlequin et les créations du Théâtre populaire romand (TPR) dès 1968. L'ABC joue également un important rôle de médiation socioculturelle au travers de l'activité de ses troupes amateurs, mais aussi par l'ouverture d'un café adjacent à la salle de spectacle où se déroule une intense vie sociale. Pour des raisons géographiques mais aussi de philosophie, l'ABC entretient des liens forts avec le Centre d'animation et de rencontre pour la jeunesse dont sont issus plusieurs de ses membres et des directeurs. Dans ce cadre, le CC offre des cours de théâtre donnés par des comédiens du TPR.

Même si l'association décrit peu ses missions en comparaison avec le CCN, son but est rapidement atteint: dans les années 1970, le nombre de soirées de cinéma et de spectacle est en moyenne de 130 à 200 par an, avec une fréquentation de près de 5000 à 7000 spectateurs. La Commune de La Chaux-de-Fonds soutient l'initiative dès ses débuts; le Canton accorde une subvention dès 1969. Mais le soutien des pouvoirs publics est extrêmement modeste en comparaison de celui accordé d'entrée de jeu au Centre culturel neuchâtelois (en 1967: 5000 fr. [ABC] contre 80000 fr. [CCN]<sup>15</sup>). L'ABC fait les frais d'être situé dans la même ville que le TPR. En effet, malgré les demandes des uns et des autres, l'État considère cette institution comme chaux-de-fonnière, et non cantonale, et la finance avec l'enveloppe dévolue à cette commune. Il ne reste donc que les miettes pour l'ABC. En raison des vieilles querelles qui opposent le Haut et le Bas du canton, l'État pratique une politique de répartition géographique entre les régions, ce qui avantage considérablement le CCN qui occupe un quasi-monopole dans le Bas du canton. Malgré ce manque de reconnaissance, l'ABC développe une dynamique de création multiculturelle dont la réputation n'est plus à faire.

15. Aujourd'hui encore, la disparité est évidente entre les deux structures qui sont pourtant porteuses d'une mission analogue (2009: 160000 fr. [La Chaux-de-Fonds] contre 355000 fr. [Neuchâtel]).

### DÉVELOPPEMENT DES OUTILS DE CRÉATION

Dès les années 1980, les équipements techniques sont modernisés et l'ABC commence à accueillir les créations de la scène indépendante qui se développe. Il collabore étroitement avec la compagnie du Théâtre pour le moment, basée à Berne, mais dont les membres participent activement à l'animation théâtrale du CC. Usant de ses nouveaux outils techniques (notamment au niveau des lumières), le CC se fait producteur de spectacles. Il est à l'origine de plusieurs créations audacieuses mélangeant amateurs et professionnels. Il étend ponctuellement son territoire à une église désaffectée, le Temple allemand, pour des productions de plus grande envergure (dès 1989). Les années 1990 sont marquées par une dynamique de création interdisciplinaire avec des collaborations entre arts plastiques, musique, arts de la scène, cinéma.

En 1999, après plusieurs années de tractations, l'ABC assoit sa légitimité de CC régional en déménageant ses activités dans une friche industrielle rénovée pour lui à la rue du Coq. En plus du Temple allemand, il possède désormais la complémentarité d'une petite salle de spectacle et d'exposition, une salle de cinéma au sous-sol et un café-restaurant<sup>16</sup>. Pour l'association, cet événement marque aussi une étape de reconnaissance formelle par l'État de Neuchâtel<sup>17</sup> qui participe financièrement à l'achat de ces nouveaux locaux. L'ABC cesse désormais son animation dans le domaine du théâtre amateur, il oriente principalement son activité vers le soutien à la création indépendante (tant théâtrale que musicale) et une saison axée sur l'exigence et la découverte. Par ailleurs, sa programmation de cinéma d'art et d'essai lui a valu de nombreux prix au niveau suisse<sup>18</sup>.

### LES CC, UNE ARLÉSIENNE DANS LES DÉBATS DE LA POLITIQUE CULTURELLE CANTONALE

L'action des CC est par essence politique, son propos étant idéalement d'améliorer l'accès à la culture. Dès leur création, l'ABC et le CCN furent associés au débat naissant concernant la politique culturelle cantonale, révélant la nécessité de doter le canton d'une

16. L'État augmente alors sa subvention de 25 000 à 40 000 fr.

17. Interview de Daniel Ruedin, ancien chef du Service des affaires culturelles, 29 avril 2011.

18. [www.independent-pictures.ch]



loi-cadre sur la culture<sup>19</sup>. Suivons comment le concept de CC tente de se définir au travers des procès-verbaux de la Commission cantonale du théâtre (1971-1972), puis comment il apparaît presque quarante ans plus tard dans le plan d'intention du Conseil d'État en matière de politique culturelle (2007-2009) et dans le projet de politique culturelle de la Scène indépendante neuchâteloise (2006).

### LA COMMISSION DU THÉÂTRE

Le 2 avril 1971, le conseiller d'État François Jeanneret convoque une commission pour réfléchir «au problème du théâtre dans le canton de Neuchâtel»<sup>20</sup>. Le but est de rédiger un décret concernant la politique culturelle du canton en matière de théâtre, qui sera soumis au Grand Conseil. Jacques de Montmollin (CCN) et Jean Huguenin (ABC), et par la suite un délégué de la Tarentule, sont invités à y participer aux côtés de représentants politiques (Raymond Spira, député, et Jean Haldimann, préfet), du TPR (Charles Joris) et du théâtre amateur (Jacques Cornu et André Kübler). Cependant, dans le rapport final qu'il sera chargé de rédiger, Jean Haldimann, préfet des Montagnes, note ceci concernant les centres culturels:

Au fur et à mesure que se déroulaient ces débats et tout en dépouillant la documentation qui lui a été remise, la Commission du théâtre a dû se rendre à l'évidence que si les centres culturels en pays de Neuchâtel s'occupent activement de théâtre, leurs efforts se portent également dans d'autres directions.<sup>21</sup>

C'est une manière élégante pour le préfet d'éluider la question, le rapport n'en parlera ensuite plus du tout. Il y a pour lui un problème de classification administrative: faut-il classer les CC avec

19. C'est dans les années 1990 que la majorité des cantons romands se dotent d'une loi-cadre sur la culture: Vaud, Loi sur les activités culturelles, en 1978; Fribourg, Loi sur les affaires culturelles, en 1991; Neuchâtel, Loi d'encouragement des activités culturelles et artistiques, en 1991; Valais, Loi sur la promotion de la culture, en 1996; Genève, Loi sur l'accès et l'encouragement à la culture, en 1996.

20. Situation du théâtre en pays neuchâtelois: rapport de la commission du théâtre au Conseil d'État de la république et canton de Neuchâtel dit «Rapport Haldimann», 1972, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel (BPUN).

21. *Idem*.

les centres d'éducation ouvrière? Le but de la commission étant avant tout de produire un décret sur la politique théâtrale du canton, il lui semble difficile de donner de la place aux CC dont le champ d'action dépasse la seule activité théâtrale (bien qu'elle reste leur activité principale).

Heureusement pour notre recherche, il reste une trace des discussions sur les CC dans les procès-verbaux de la commission<sup>22</sup>. On dénote d'emblée une certaine incompréhension à leur égard. C'est un concept, une « nouveauté », que certains ont de la peine à « piger »<sup>23</sup>. Certes, les CC tâtonnent encore dans leur manière de se définir et de légitimer leur action. Mais ils doivent aussi combattre des préjugés, parfois accentués par la concurrence historique existant dans le canton entre le « Haut » (La Chaux-de-Fonds) et le « Bas » (Neuchâtel).

Jacques de Montmollin, directeur du CCN, possède un beau réseau politique à droite, son institution a déjà obtenu de larges subventions, mais il a de la peine à faire comprendre à ses interlocuteurs que le CCN n'est pas l'équivalent du TPR dans le Bas. Il milite pour que les CC ne soient pas apparentés à des théâtres et soient subventionnés par un autre fonds que celui du théâtre.

Jean Huguenin, qui semble plus emprunté dans cette commission sans doute en raison de son origine sociale<sup>24</sup>, lutte surtout pour la reconnaissance de son activité professionnelle: il estime que l'ABC mérite plus que 19 500 fr. (12 500 fr. de la Ville de La Chaux-de-Fonds et 7 000 du Canton) de subventions par an. Cela lui vaut un salaire de misère de 600 fr. par mois. Le cours des débats de la commission semble l'avoir amené à prendre conscience que l'ABC peut s'affirmer comme une institution publique. Lors de la première séance, en avril 1971, il explique que « l'ABC n'a pas eu l'audace de se déclarer centre culturel ». En décembre 1971, il annonce cependant que l'ABC a pris le titre de « Centre de culture » et s'est constitué en association (auparavant, il n'avait pas de statuts juridiques).

22. Classeur des procès-verbaux de la commission du théâtre, 4 avril 1971-15 mars 1972, BPUN.

23. Le terme est d'André Kübler, avocat à Neuchâtel, directeur de la troupe de théâtre amateur Scaramouche, lors de la dernière séance, le 15 mars 1972.

24. Il doit rédiger au préalable ses interventions, qui sont fort rares dans les procès-verbaux de la commission (fonds ABC, BVCF). Jean Huguenin est horloger de profession. Ses activités à l'ABC l'amèneront à la direction du théâtre de La Chaux-de-Fonds dès 1973.

### DES LIEUX DE DÉMOCRATISATION CULTURELLE

Il apparaît nettement dans les débats que Charles Joris, directeur du TPR, est l'inspirateur discret, direct ou indirect, de ces deux CC qui s'inscrivent dans l'idéologie de la démocratisation culturelle (il dit aussi travailler à jeter les bases d'un centre culturel jurassien). La Ville de La Chaux-de-Fonds, où il est né et a installé sa troupe, a démarré un ambitieux chantier de réflexion en politique théâtrale, notamment à la suite de la rénovation de son théâtre à l'italienne en 1966<sup>25</sup>. Dans le rapport de 1968, qui entérine la décision d'accueillir le TPR à La Chaux-de-Fonds, la commission consultative suggère «à longue échéance, la construction d'un centre culturel multilatéral, du type ‹Maison de la culture›, qui comprendra une ou plusieurs salles de théâtre»<sup>26</sup>. En 1969, deux membres de cette commission (André Sandoz, président de la ville, et Raymond Spira) attirent l'attention du conseiller d'État François Jeanneret sur la nécessité de la définition d'une politique cantonale de démocratisation culturelle :

«La démocratisation des connaissances» a pour corollaire une «démocratisation de la culture». Si l'État aide à supprimer les obstacles à faire des études, il doit aussi intervenir pour que les activités culturelles ne demeurent pas le privilège d'une élite fortunée. [...] Le canton pourrait s'inspirer de la politique de La Chaux-de-Fonds.<sup>27</sup>

Pour Charles Joris, les CC sont complémentaires à l'action du TPR qui consacre une importante partie de son temps à des actions de médiation. En complément, il propose de créer une chaire d'études théâtrales à l'Université de Neuchâtel. Selon lui, les CC sont les lieux où la pratique théâtrale peut se réaliser, le but final étant «de défendre des réalités nouvelles, de créer des lieux de

25. Rapport du Conseil communal à l'appui de diverses propositions concernant la politique du théâtre à La Chaux-de-Fonds; Rapport de la Commission consultative chargée de l'étude des problèmes du théâtre à La Chaux-de-Fonds, 1968, BPUN. À noter que la métropole horlogère fait l'objet d'une «étude expérimentale du développement culturel de villes européennes», financé par le Conseil de l'Europe «Rapport sur les objectifs généraux de la politique culturelle de la ville de La Chaux-de-Fonds et la mise en œuvre de l'étude systématique de son développement culturel»/ [document rédigé par Charles Augsburger, Gaston Benoît, Roland Châtelain *et al.*], [Strasbourg]: [Conseil de l'Europe] Conseil de la coopération culturelle, Comité de l'éducation extrascolaire et du développement culturel, 1972, Bibliothèque de la Ville de La Chaux-de-Fonds.

26. *Idem.*

27. Classeur des procès-verbaux de la commission du théâtre, 1971, BPUN.

rencontre et d'échange avec le public pour lui donner sa chance de s'épanouir».

Lors de la 6<sup>e</sup> séance de la commission, Jacques de Montmollin a l'occasion de présenter une définition plus détaillée du concept de CC que son équipe rêve de réaliser :

Le Centre culturel est une institution polyvalente par définition, dont la vocation essentielle est la confrontation et la rencontre de toutes les formes d'expression culturelles, visant à favoriser chez l'être humain l'ouverture au monde...

– Un lieu de confrontation et de dialogue, en organisant des débats, des symposiums, des conférences, des spectacles, des expositions, des manifestations diverses visant à la vulgarisation de la culture, au plan philosophique, social, esthétique, scientifique, politique, économique...

– Un foyer de création, en suscitant et encourageant une activité créatrice touchant les différentes formes d'expression culturelles.<sup>28</sup>

Pour Jacques de Montmollin, les activités de création vont de pair avec l'organisation de débats : la culture joue un rôle central dans le débat démocratique. (Cette description rappelle de manière frappante les activités du Club 44 à La Chaux-de-Fonds qu'il dirigera de 1986 à 1996<sup>29</sup>, et de la Bulle – forum économique et culturel des régions dont il sera la cheville ouvrière.)<sup>30</sup> Jacques de Montmollin souhaite la création d'un Centre culturel cantonal, dont la direction serait basée à Neuchâtel, avec des antennes dans les différentes régions du canton dont l'ABC, la Tarentule et le Centre culturel du Val-de-Travers (créé en 1972). À la base, le choix du nom de «Centre culturel neuchâtelois» laissait du reste la porte ouverte à l'élargissement de l'institution du chef-lieu au canton. «Un CC a les caractéristiques d'un service public et doit être pris en charge par la collectivité. [...]», argumente Jacques de Montmollin. «Le CCN s'insérera parmi les chaînons d'une éducation permanente.»

28. *Idem.*

29. Fondé par un riche entrepreneur en horlogerie chaux-de-fonnier, le Club 44 propose une large programmation de conférences et de débats de société depuis 1957. Les enregistrements réguliers de ses soirées souvent animées par des célébrités constituent aujourd'hui l'un des plus importants fonds d'archives sonores de Suisse. Le fonds est déposé à la Bibliothèque de la Ville de La Chaux-de-Fonds.

30. Jacques de Montmollin conduira de 1982 à 2008 ce forum gonflable itinérant à travers les différentes régions de Suisse latine pour susciter les échanges et les débats.

À la clôture de la commission du théâtre, le Conseil d'État promet la création d'une commission pour étudier la question des centres culturels, mais nous n'en avons pas trouvé la trace<sup>31</sup>. Le Centre culturel cantonal n'aboutira donc pas. Parmi les raisons de cet échec, on peut évoquer le refus de l'ABC d'être englobé dans une entité cantonale, et aussi le manque de motivation du monde politique à institutionnaliser une structure dévouée à la démocratisation culturelle. Les CC n'apparaissent pas dans le décret rédigé par la commission sur l'octroi de subventions en faveur du développement de la culture théâtrale, du 11 décembre 1973. Ils restent du ressort des autorités communales, même si le Canton continue de soutenir leur développement par le subventionnement.

### TREMPAINS ET LIEUX DE PRISE DE RISQUES

Vingt ans plus tard, la définition des CC reste vague dans le discours politique cantonal. Neuchâtel vote en 1991 une loi-cadre d'«encouragement des activités culturelles et artistiques». Il est fait mention des CC au point b) de l'article 3: «L'encouragement des activités culturelles et artistiques par l'État s'étend notamment aux domaines suivants: la création et la recherche dans les différents secteurs de l'activité culturelle et artistique (littérature, beaux-arts, musique, danse, théâtre, centre culturel, cinéma, photographie, arts populaires).» Les CC sont donc considérés comme un secteur d'activité culturelle et artistique.

Pour la petite histoire, notons qu'en 1993, l'État de Neuchâtel se dote d'un Services des affaires culturelles (auparavant cette tâche incombait au Secrétariat général). Quant à la loi-cadre, elle n'évoluera pas comme cela avait été promis. En 2004, une révision et un règlement d'application sont sur le point d'être votés par le Grand Conseil lorsque interviennent les élections: le nouveau gouvernement fait passer à la trappe ce nouveau projet. À la place, la conseillère d'État Sylvie Perrinjaquet propose deux ans plus tard un plan d'intention en matière de politique culturelle qui se veut «ciblé et ambitieux»<sup>32</sup>. Dans ce document, l'activité des CC est rattaché uniquement au domaine des arts de la scène (théâtre, danse, musique):

31. Dans l'état actuel de nos recherches.

32. Plan d'intention du Conseil d'État en matière de politique culturelle (2007-2009).

Ils jouent un rôle important en permettant la production et la diffusion de projets réalisés dans des conditions professionnelles. Par leurs activités, les CC participent à l'information et à la sensibilisation du public.<sup>33</sup>

Ce sont les nouveaux termes pour parler de démocratisation culturelle. La mission des CC est réduite à servir de tremplin pour les jeunes professionnels des arts de la scène. On est loin des rêves multiculturels des débuts. L'intention est de «donner aux talents émergents la possibilité de s'exprimer et de se faire connaître en augmentant les subventions des deux principaux centres culturels du canton. En contrepartie, ces derniers participent à la coproduction et à la promotion d'un certain nombre de projets proposés par des artistes émergents.» Les directeurs des deux «institutions» sont désormais associés au groupe de travail chargé de l'attribution des subventions. Notons que la promesse d'augmentation de financement ne sera que partiellement tenue. La subvention du CCN passera de 152 000 fr. à 160 000 fr. en 2008; de son côté, l'ABC se verra gratifier d'une augmentation de 9000 fr. en 2007 (subvention de 61 500 fr. qui redescend à 60 000 fr. en 2008 déjà).

En 2006, la scène indépendante neuchâteloise réagit vivement à la publication de ce plan, elle réplique par «Une constellation en équilibre. Projet de politique culturelle de la scène indépendante professionnelle du Canton de Neuchâtel». Les créateurs indépendants s'émeuvent du rôle des CC exclusivement attribué aux «talents émergents» et s'inquiètent de la pérennité du soutien cantonal qui sera accordé aux «talents accomplis». Les indépendants sont les principaux utilisateurs des CC, qui constituent pour eux des lieux de proximité avec le public, des salles où l'on peut prendre des risques dans le répertoire sans danger de pertes financières: «Ces lieux ouverts à une culture attractive et ponctuellement singulière sont donc fondamentaux pour répondre aux demandes de créateurs qui produisent des objets artistiques parfois difficilement programmables dans l'institution.»

Un éclairage est nécessaire à ces débats. Depuis 2006, la constellation dramatique neuchâteloise est en constant déséquilibre, car le Conseil d'État travaille au projet d'un Centre de création régional. En 2008, le Conseil d'État répondait aux indépendants dans un

33. *Idem.*

rapport au Grand Conseil<sup>34</sup> : il dit avoir entendu «leur souhait que la création hors institution trouve sa juste place dans le paysage artistique neuchâtelois et ne soit pas abandonnée au profit d'un soutien massif au centre de création régional». Il s'engage à encourager la complémentarité entre artistes «indépendants» et «institutionnels»<sup>35</sup>. Bien que légèrement institutionnalisés, les CC semblent être destinés à poursuivre leurs activités aux côtés des indépendants, même s'ils devront revoir leur position face à la création du Centre neuchâtelois des arts vivants, dont la première saison débute à l'heure où nous terminons ces lignes.

34. Rapport d'information du Conseil d'État au Grand Conseil sur la politique culturelle, 29 septembre 2008.

35. «Le Conseil d'État tient à la vitalité et à la force de proposition des indépendants. Il n'entend pas les opposer aux artistes œuvrant dans un cadre institutionnel mais encourage les uns et les autres à travailler de concert, en termes de complémentarité plutôt qu'en termes de concurrence.», *idem*.





## **LES SCÈNES ALTERNATIVES**



# INTRODUCTION

ALAIN CLAVIEN

Les préoccupations politiques n'apparaissent-elles pas plus nettes et plus constantes sur les marges qu'au centre du champ théâtral? La question peut se poser. D'autant que du côté des scènes alternatives, la politique ne se marque pas uniquement par le contenu explicite des pièces, mais souvent aussi par un mode de fonctionnement et des stratégies particulières qui ciblent notamment un public différent, celui qui ne fréquente jamais l'institution bourgeoise qu'est le théâtre.

Dans certains cas, le dosage politique peut être lourd. Ouvertement partisan, proche du Parti communiste, dédié à la propagation de la révolution, le groupe «Octobre» que présente Claire Martini en offre un bon exemple: des textes didactiques qui illustrent la lutte des classes, décrivent la condition ouvrière et appellent à l'action, appuyés par un arsenal artistique inventif mobilisant les moyens les plus modernes de l'époque, musique, cinématographe, lanterne magique, doivent amener à un dépassement de l'acte esthétique pour aboutir à une action politique. Populaire et militant, ce qui représente un double handicap de légitimité, même dans des années 1930 très politisées, «Octobre» offre le modèle de ce que l'on va appeler le théâtre d'action, régulièrement réactivé au cours du siècle.

Le lien intime entre théâtre et politique n'est pas nécessairement explicite et revendiqué. Au contraire. Ainsi la Scuola Teatro Dimi-tri, qui n'apparaît pas au premier abord comme un lieu très engagé. Dans un texte un brin polémique, faisant feu de tout bois, Demis Quadri entreprend pourtant de démontrer le contraire. Décrit comme une déclinaison du «*physical theater*», l'école du fameux mime alémanique installé au Tessin (et l'auteur considère cette émigration elle-même comme éminemment politique...)

propose des enseignements de pantomime, de danse, d'acrobatie, de musique, qui mettent le corps au premier rang, à l'encontre d'un mouvement général de séparation des genres dans le monde du spectacle vivant. Elle apparaît ainsi à la fois comme marge et lieu d'une résistance aux normes dominantes de la mise en scène traditionnelle, et l'auteur évoque à son propos Pina Bausch, Ariane Mouchkine ou Dario Fo, pour affirmer son caractère hautement politique.

Avec la troupe des Faux-Nez, que présente Joël Aguet, la posture est différente. La troupe dirigée par Charles Apothéloz dispose, certes, dès 1953, d'un lieu, le cabaret des Faux-Nez à Lausanne, mais elle le quitte plusieurs fois pour organiser des spectacles de plein air, baptisés «Théâtre dans la rue», avec la volonté de toucher des publics qui ne se rendent jamais au théâtre. Critiques, les pièces évitent pourtant d'être didactiques, car ces spectateurs qu'il faut apprivoiser fuiraient certainement devant des histoires apparemment trop compliquées ou des propos ouvertement politiques. Plusieurs opérations de ce type sont ainsi mises sur pied, en été, puis en décembre 1957, en été 1958, en été 1959. Apothéloz lance, en parallèle, des manifestations plus ambitieuses, baptisées «Théâtre populaire des Faux-Nez». Il s'agit de louer une grande salle et d'y réunir en quelques soirs plusieurs milliers de spectateurs. Le premier essai, avec *Le Revizor*, est un succès : 12 000 spectateurs en sept représentations, le prix du billet ayant été fixé à 3 fr. Si ces expériences suscitent l'effroi de quelques députés pour qui le mot «populaire» est une manière cryptée de dire «communiste», elles impressionnent vivement le nouveau syndic de Lausanne, Georges-André Chevallaz. En 1959, il nomme Apothéloz à la tête du Théâtre municipal de Lausanne. Le nouveau directeur s'y montrera très actif, montant notamment Brecht, Dürenmatt, Frisch, tout en mettant en place une passerelle entre la petite scène des Faux-Nez qui permet des essais et la grande scène municipale... Un *outsider* qui ne renie pas son passé.

Du temps plus éloigné de la Première Guerre mondiale, on se souvient du Cabaret Voltaire. Alexandre Elsig le montre, c'est l'arbre qui cache la forêt. Et une forêt assez dense, notamment à cause de l'action des propagandes. La Suisse est alors un terrain de bataille des propagandes alliées et centrales, et le cabaret est l'une des armes de cette lutte. Dans leur combat pour défendre l'Allemagne contre l'accusation de barbarie, le II<sup>e</sup> Reich investit dans la

culture au sens large, jusqu'au théâtre de variétés et de divertissement. Il s'agit de prouver que la légèreté et l'humour ne sont pas un apanage français, mais qu'ils en existent une version germanique. Des sommes considérables sont investies, les Allemands rachètent discrètement une grande majorité des salles de cabaret ou de variétés alémaniques. Pour quel résultat? Difficile de l'évaluer, d'autant que l'on visait une discrète contamination des consciences plus qu'une propagande offensive trop explicite. Mais l'article illustre l'engrenage de la propagande dans une guerre totale, la nécessité de répondre à l'autre sur son terrain, que ce terrain soit réel, ou largement fantasmé.



# AU «PETIT THÉÂTRE» DE LA GRANDE GUERRE: LA PROPAGANDE ALLEMANDE DANS LES CABARETS ALÉMANIQUES

ALEXANDRE ELSIG

Lorsque l'on associe le monde du cabaret et la Suisse de la Première Guerre mondiale, les projecteurs se braquent habituellement sur les dadaïstes zurichois. Lancé en février 1916, le Cabaret Voltaire marque traditionnellement les débuts de l'histoire du cabaret littéraire en Suisse. Malgré son succès, il ne concerne cependant qu'une infime partie du public contemporain, regroupant le microcosme avant-gardiste zurichois. Une autre facette du monde du cabaret helvétique de ces années de guerre, plus sombre, reste méconnue, même si elle fut bien plus importante sur le plan quantitatif: il s'agit de l'action de propagande exercée par l'Allemagne par le biais du divertissement léger alémanique. À partir de 1917, par force subventions et rachats, le Reich réussit à contrôler la grande majorité des salles de cabaret et de variétés alémaniques, touchant jusqu'à 25 000 spectateurs par semaine.

Le champ du divertissement pur par lequel les Allemands entendent influencer les esprits se distingue de celui du cabaret dit «littéraire», aux ambitions esthétiques propres, même si les deux connaissent certaines accointances (multiplicité des supports, rythme soutenu, comique, érotisme...). Le vaste domaine de cette propagande de variétés (*Varietépropaganda*) est défini en juillet 1917 par son responsable auprès de l'*Auswärtiges Amt* (A.A.), l'Office allemand des affaires étrangères, Richard Otto Frankfurter:

Le théâtre de variétés comprend l'ensemble des arts mineurs parlés (opérettes, théâtre en dialecte ou populaire, cabaret, marionnettes) et les arts mineurs non parlés (que sont la danse, le ballet, les virtuoses de musique, les concerts-peintures, les jeux d'ombres, les athlètes lourds-légers, le dressage, l'équilibrisme, les cartes, la magie, les comiques, le grotesque, etc.).<sup>1</sup>

Les Allemands ne se placent donc pas dans la lignée des cabarets littéraires inaugurée par le Chat Noir (1881), mais bien dans celle du Théâtre des Variétés parisien (1810), du music-hall anglo-saxon ou encore du *Tingeltangel* allemand. En Suisse alémanique, l'installation définitive de ce type de divertissement s'est réalisée au tournant du siècle. Deux théâtres imposants ouvrent leurs portes en 1900, le Corso-Theater à Zurich et le Kardinaltheater à Bâle (remplacé par le Kùchlin Varietè-Theater en 1911). Ils sont pensés sur des modèles étrangers à succès, comme les Folies-Bergère (1869)<sup>2</sup>. Par ce nouveau vecteur culturel, les «classes moyennes»<sup>3</sup> de la Belle Époque accèdent au phénomène du divertissement léger, lieu de socialisation, de restauration et de fête, où il faut voir et être vu. L'architecture imposante du Corso et du Kùchlin symbolisent autant une envie de légitimation d'un art «moderne» que son caractère d'objet culturel de masse. Par exemple, 3500 spectateurs peuvent prendre place dans la salle du Kùchlin<sup>4</sup>.

En 1916, ce que l'on appelle «cabaret» en Suisse alémanique constitue un sous-ensemble du théâtre de variétés. Même s'ils proposent plusieurs numéros chantés ou satiriques, les cabarets sont bien plus destinés à une audience masculine et les soubrettes y occupent le haut de l'affiche. Le public habitué de ces lieux intimistes se compose ainsi majoritairement de «noceurs et de cocottes», selon les termes de Richard Frankfurter, alors que les théâtres de variétés attirent un spectre social plus large<sup>5</sup>.

Une propriété relie les cabarets et les théâtres de variétés alémaniques de la Grande Guerre: leur caractère international. Un sondage épisodique dans les publicités du *Züricher Post* entre août 1914 et la fin 1916 ne permet pas de dégager de véritables tendances quant à l'origine des artistes en représentation. Une

1. (Note de la p. 137.) Bundesarchiv, Berlin-Lichterfelde (BAr), R901/71846, Richard Frankfurter, Kulturpropaganda, s.l.n.d., présenté au directeur du Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amtes (A.N.), Erhard Deutelmöser le 12 juillet 1917. Toutes les citations de sources allemandes ont été traduites en français pour des raisons de simplification. Le terme de «théâtre de variétés» a été préféré à «music-hall» pour traduire «*das Varietè*».

2. Christoph Bignens, *Corso: ein Zürcher Theaterbau 1900 und 1934*, Niedersteufen: Arthur Niggli, 1985, p. 33.

3. BAr, R901/71197, Harry Kessler, responsable de la propagande culturelle en Suisse, à Gisbert von Romberg, ministre d'Allemagne à Berne, [Zurich], 26 octobre 1916.

4. BAr, R901/72820, Romberg au comte Hertling, Chancellerie du Reich, Berne, *Rapport sur l'organisation Kessler*, 25 mars 1918.

5. Frankfurter note que certains cercles de la «bourgeoisie parvenue» fréquentent également les cabarets, ce qui n'est pas du tout le cas des artisans et des ouvriers. Voir BAr, R901/71846, Richard Frankfurter, *Rapport sur les entreprises de variétés en Suisse*, [Berlin], [14 juillet 1917].



seule certitude: les théâtres de variétés et les cabarets constituent un art importé, toutes les nationalités y étant représentées. Sur-tout, les Allemands n'ont pas sur ces établissements, aussi appelés *Kleinkunsthöhne*, la mainmise qu'ils possèdent sur le théâtre classique et lyrique. Cette absence de suprématie, alliée à la renommée entourant le Paris de Montmartre comme capitale de l'amusement, explique en partie l'intérêt qu'ont pu avoir les autorités allemandes pour le music-hall alémanique. Mais elle ne suffit pas à faire comprendre pourquoi l'Empire wilhelminien, engagé dans le conflit le plus meurtrier de son histoire, s'est intéressé à un art si frivole. D'autres causes plus profondes ont joué, mettant en scène les mutations décisives connues par le phénomène de propagande au cours de la Première Guerre mondiale.

### LA PROPAGANDE DANS LE FOSSÉ

Dès le début du conflit, les belligérants se sont placés devant le « tribunal des neutres »<sup>6</sup> dans une triple optique: légitimer leur combat, renforcer leur cohésion interne et chercher à miner le moral adverse. Placée au carrefour de trois, puis quatre belligérants, la Suisse représente un terrain d'action privilégié et fait rapidement figure de plaque tournante des propagandes. Sa seule position géostratégique ne saurait expliquer l'intérêt que les belligérants ont porté à un pays d'un peu moins de quatre millions d'habitants. Très vite, les Suisses donnent à leur neutralité une importance tant politique qu'identitaire. Les voix helvétiques s'exprimant sur la guerre se trouvent dès lors parées d'une apparence d'objectivité que toutes les bonnes faveurs se disputent.

Pour les propagandes française et allemande, la Suisse est le neutre européen dont l'opinion est la plus travaillée<sup>7</sup>. Elle constitue dans le même temps un « laboratoire » pour ces deux belligérants,

6. Voir par exemple Raoul Mortier, *Au tribunal des neutres. À la gloire de la France*, Paris: Dunot/Pinat, 1917.

7. En préparation, ma thèse détaillera cette affirmation. Pour le cas allemand, un indicateur peut être donné: dans son premier rapport exhaustif, la Zentralstelle für Auslandsdienst (ZfA), responsable de la propagande auprès des neutres, donne les chiffres précis des destinataires auxquelles elle adresse ses envois de brochures. Sur les 25 362 adresses, les États-Unis et la Suisse représentent chacun 19,5%, les Pays-Bas 12,7% et la Scandinavie 11,2%. Voir BAr, R9011/72438, *Die [ZfA] und ihre bisherige Tätigkeit*, [v. septembre 1915]. Pour la France, voir Jean-Claude Montant, *La propagande extérieure de la France pendant la Première Guerre mondiale: l'exemple de quelques neutres européens*, Paris/Lille: Atelier national de reproduction des thèses, 1988.

qui y testent plusieurs formules dont leur dispositif de propagande culturelle. Phénomène inédit par son ampleur et surtout par son institutionnalisation étatique, la propagande extérieure pousse chaque camp à l'innovation, dans un empirisme constant. Sur le plan conjoncturel, 1916 est une année charnière dans cette guerre des esprits. À mesure que le conflit se déchaîne et s'enlise dans les gigantesques batailles de Verdun et de la Somme, les propagandes se dynamisent, placées devant l'obligation de s'ouvrir de nouveaux champs de bataille. En Suisse, la propagande effectuée jusque-là a surtout été le fait d'une « guerre de papier » (presse, brochures, photographies de guerre, etc.). Ces canaux de diffusion ne sont plus aussi performants qu'à leurs débuts, car la peau des Suisses s'est progressivement durcie face à ce que l'on considère comme des agressions extérieures. Après la bataille de la Marne, mais surtout dès la deuxième année du conflit, le terme qui revient le plus souvent à l'évocation de la propagande étrangère est celui d'« inondation »<sup>8</sup>, d'« *Überschwemmung* »<sup>9</sup> – faisant écho à une image nationale en pleine construction, celle d'une Suisse qui se présente telle une île pacifique prise dans un océan déchaîné<sup>10</sup>.

En 1916, la propagande n'est plus la force centrifuge qu'elle fut au début de la guerre, où elle contribuait à creuser le fameux « fossé moral » entre Alémaniques et Romands, où le contexte général d'enthousiasme belliqueux et de déchaînement des passions constituait un terrain favorable à son épanouissement. Avec une guerre longue, le phénomène entre dans une phase où il constitue bien plus une force centripète entre les différentes aires culturelles du pays, soudées dans un même objectif de défense. La propagande culturelle est lancée dans l'espoir de contourner cette réprobation instinctive des Suisses. Elle se distingue avant tout par son caractère indirect, ne cherchant pas à évoquer frontalement les questions soulevées par la guerre, mais bien à resserrer les liens d'affinités culturelles d'autrefois.

8. *Journal de Genève*, « Lettre de Zurich, Les abus de la propagande allemande », 11 juillet 1915.

9. BA, R901/72166, Rapport non signé du bureau suisse de la ZfA à Wilhelm von Radowitz, Berlin, 27 juillet 1915.

10. Sur la construction de cette image au cours de la Première Guerre mondiale, voir François Walter, « La Suisse comme île », in *Tour de France: eine historische Rundreise*, Armin Heinen et Dietmar Hüser (dir.), Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2008, pp. 420-422.

**Palais Mascotte**  
Revue Telephone 4916

Das internationale Star-Programm vom 1. bis 15. Juni  
Täglich abends 8 Uhr

IRENE MARGO, Opernsängerin  
LARIEVE, akrobatische Tänze  
Paula Theissen, Violin-Virtuosin  
Cilli Bauer, Vortrags-Künstlerin  
James Wolf, russisch-deutscher Bassist  
Grete Margot, prima Ballerina assoluta  
Guido Gialdini, der beliebte Piffikus  
Else Saldern, die bekannte  
Vortrags-Künstlerin

Bachus Jacobi  
der berühmte süddeutsche Humorist  
und Komiker

sowie die übrigen Attraktionen

Billett-Vorverkauf: Theaterbureau Corso



**BONBONNIÈRE**

Künstl. Leitung: HEINZ FUSS  
Vom 1.-15. Juni 1917, täglich abende 8½ Uhr:

**Milda Breiten**  
die unvergleichliche Cabaret-Diva

**Heinz Fuss**  
mit neuen Satiren

**Lilly Engels**  
Vortragskünstlerin

**Mimi Fritz und Gerardo**  
Les célèbres couples de Folies Bergère, Paris  
sowie das übrige Attraktions-Programm.

Jeden Sonntag nachmittags 4 Uhr Vorstellung  
zu ermässigten Preisen.

Züricher Post, 5 juin 1917.  
Ces annonces publicitaires  
présentent les programmes  
estivaux du Palais Mascotte  
et de la Bonbonnière. Ces  
deux cabarets zurichois sont  
alors sous l'emprise du Ser-  
vice allemand de propa-  
gande.

© Zentralbibliothek Zürich.

**LOGIQUE DE CONCURRENCE**

Les péripéties qui ont mené à l'engagement culturel allemand en Suisse sont bien connues<sup>11</sup>. En novembre 1916, le comte Harry Kessler parvient à se faire nommer responsable de la Kulturpropaganda en Suisse, un plan que cet officier de 46 ans a lui-même imaginé. La mise sur pied de ce programme est due à la forte logique de concurrence entre les propagandes française et allemande. En 1916, estimant qu'ils ne peuvent laisser le champ libre à leurs adversaires, plus actifs jusque-là, les Français structurent fortement leurs organes de propagande en Suisse. Sur le plan artistique, cela se traduit par le passage de la Comédie Française à Zurich et à Bâle au printemps. À la fin de l'été, les concerts dirigés par Charles Huguenin, musicien suisse établi à Paris, connaissent un grand succès, y compris outre-Sarine<sup>12</sup>. Cette incursion française marque les Allemands.

En septembre 1916, lorsque Alexandre Moissi, célèbre comédien interné en Suisse, parle à Harry Kessler de la propagande culturelle de toutes sortes de l'Entente<sup>13</sup>, celui-ci ne peut être que réceptif : le comte est alors à la recherche d'une mission officielle en Suisse, lui permettant de continuer à servir l'Allemagne hors du front. Kessler propose alors à la légation allemande de Berne un plan de propagande culturelle pour répondre aux Français, désirant «apporter du théâtre, de la musique, de l'art (notamment [de l']art appliqué), aussi du théâtre de variétés et des belles filles»<sup>14</sup>. Pour justifier la somme d'un million de francs suisses que coûterait son plan, Kessler insiste sur le fait que la partie adverse travaillerait déjà avec des moyens bien plus élevés :

11. L'abondance de la littérature sur le sujet tient principalement au journal détaillé laissé par le comte Kessler, responsable de la propagande culturelle allemande en Suisse. Voir entre autres : Peter Grupp, « Voraussetzungen und Praxis deutscher amtlicherkulturpropaganda in den neutralen Staaten während des Ersten Weltkrieges », in *Der Erste Weltkrieg: Wirkung, Wahrnehmung, Analyse*, Wolfgang Michalka (éd.), Munich/Zurich : Piper, 1994, pp. 799-820 ; Peter Grupp, *Harry Graf Kessler, 1868-1937, Eine Biographie*, Munich : C. H. Beck, 1995 ; Alexandre Košťka, « Sur deux fronts, Harry Kessler et la propagande culturelle allemande en Suisse », in *Écritures franco-allemandes de la Grande Guerre*, Jean-Jacques Pollet (dir.), Arras : Artois Presses Université, 1996, pp. 83-108 ; Günter Riederer, « Zwischen Fronteinsatz, Propagandakrieg und Diplomatie – Harry Graf Kessler und sein Tagebuch in der zweiten Hälfte des Ersten Weltkriegs (1916-1918) », in Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch 1916-1918*, Stuttgart : Cotta, 2006, pp. 9-66.

12. Jean-Claude Montant, *op. cit.*, pp. 1191-1197.

13. « Théâtre, tournée de conférenciers, cocottes, argent de corruption », détaille Kessler. Harry Kessler, *Das Tagebuch, op. cit.*, 11 septembre 1916, p. 74.

14. *Ibid.*, 14 septembre 1916, p. 76.

Quand on veut penser qu'il s'agit de travailler tout un peuple, dans toutes ses couches, et que le but est d'empêcher que la partie adverse, comme cela est attendu avec certitude, n'éveille des sentiments qui nous seraient, politiquement et militairement, incomfortables et même dangereux au plus haut point, alors j'espère que la somme d'un million de francs, que je considère comme nécessaire pour atteindre ce but, n'apparaisse pas trop élevée.<sup>15</sup>

Kessler trouve en Gisbert von Romberg, ministre d'Allemagne à Berne, une oreille attentive, car le légat entendait justement renforcer l'effort de propagande de presse en Suisse, après avoir constaté le fléchissement marqué de la germanophilie des Alémaniques. L'« affaire des colonels » était notamment passée par là<sup>16</sup>. Le plan Kessler est alors défendu par Romberg à Berlin. Il bénéficie même de l'appui personnel d'Erich Ludendorff, arrivé à la tête du 3<sup>e</sup> Commandement suprême de l'armée aux côtés de Hindenburg en août 1916 et intéressé tout spécialement aux nouvelles virtualités offertes par le cinématographe<sup>17</sup>. La Wilhelmstrasse valide le projet et un premier fonds imposant de 1,25 million de marks (environ 1 million de francs suisses) est débloqué pour la première saison d'hiver 1916-1917<sup>18</sup>.

Les propagandistes allemands, aussi bien à Berlin qu'à Berne, affirment la nécessité politique de tenir les scènes de variétés alémaniques pour répondre à une influence supérieure et à un engagement antérieur des Français. Harry Kessler décrit ces théâtres comme une porte d'entrée « commode » pour les influences étrangères en Suisse alémanique<sup>19</sup>. Il estime que le Gouvernement français en profite largement : « Même la Française la plus ordinaire venant d'une province éloignée apporte aux citoyens et citoyennes suisses l'atmosphère de Paris », se désole Kessler, qui entend « casser l'idée que l'amusement, l'élégance et l'humour ne sont chez eux

15. BA, R901/71197, Harry Kessler à Gisbert von Romberg, Zurich, 26 octobre 1916.

16. Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes (PA), Berlin, R122982, Romberg à Theobald von Bethmann-Hollweg, Chancellerie du Reich, Berne, 8 septembre 1916.

17. BA, R901/71197, Roehm p.o. Ludendorff, chef d'état-major général des armées en campagne, à l'Office des affaires étrangères, Pless, 8 novembre 1916.

18. BA, R901/71197, Décret du secrétaire d'État aux Affaires étrangères, Gottlieb von Jagow, Berlin, 18 novembre 1916. Cette somme correspond à environ 8 millions de francs actuels, en tenant compte des limites inhérentes à l'utilisation de l'indice suisse des prix à la consommation. Autre élément de comparaison : le budget annuel de roulement de la ZfA, en 1915 et en 1916, est de 2 à 2,5 millions de Reichsmark.

19. BA, R901/71197, Kessler à Romberg, [Zurich], 26 octobre 1916.

qu'à Paris»<sup>20</sup>. En l'absence d'une réaction allemande, le comte craint la «francisation» de l'ensemble des scènes alémaniques. Les Allemands engageront ainsi d'incroyables moyens – en dix-huit mois, la *Varietépropaganda* coûte plus d'un million de marks – dans une optique purement défensive et par anticipation d'un possible engagement adverse. Car rien ne prouve, dans l'état actuel des recherches, que l'État français contrôlait bel et bien de tels lieux de divertissement. Jean-Claude Montant, qui a travaillé sur les archives du Quai d'Orsay, ne mentionne jamais de propagande française par la voie du divertissement léger<sup>21</sup>. Quant aux sources allemandes, elles ne sont jamais très disertes sur le mode opératoire précis des Français. Kessler évoque simplement la ponctualité avec laquelle les artistes de l'Entente s'annoncent aux propriétaires de salle, contrairement aux difficultés douanières rencontrées par les artistes des puissances centrales. Le cabaret du Café de Paris à Zurich pourrait également faire office de preuve, mais son caractère francophile n'indique pas forcément un soutien officiel. À la toute fin de la guerre, Kessler rédigera d'ailleurs une brochure rétrospective sur les menées culturelles françaises en Suisse. Dans le chapitre consacré aux théâtres de variétés, le comte se contente de préciser que la forte offensive allemande sur les salles alémaniques de premier plan a permis d'étouffer toute velléité de l'Entente, les Français restant cependant actifs dans des établissements de seconde zone<sup>22</sup>.

Deux hypothèses peuvent expliquer les informations lacunaires fournies par les archives allemandes: dans une guerre qui engage tous les moyens possibles, les propagandistes ont pu voir la main du Gouvernement français là où ne se trouvait qu'une domination privée du marché artistique, leur jugement critique ne résistant pas au tourbillon causé par la guerre. Mais c'est plus sûrement une logique opportuniste qui a été à l'œuvre: Kessler et Romberg ont pu insister sur le danger représenté par la France pour donner plus de poids à leurs propres initiatives. Le comte, convaincu du

20. *Idem*.

21. Voir particulièrement la partie consacrée à la propagande artistique: Jean-Claude Montant, *op. cit.*, pp. 1191-1201. Même constat dans l'étude de Pascal Bongard, «*L'autre guerre*», *Intellectuels et propagande française en Suisse pendant la Grande Guerre (1914-1918)*, Université de Fribourg, mémoire de licence non publié, 1996.

22. Kessler cite un seul lieu contrôlé par les Français: le cabaret Luxemburg à Zurich. Harry Graf Kessler, *Feindliche Kunstpropaganda in der Schweiz*, Berlin: Reichskanzlei, s.d. [1918], p. 36.

pouvoir d'attraction des variétés sur les foules, a voulu utiliser leur potentiel, quel qu'en soit le prix. Sinon comment comprendre sa véritable phobie à l'égard des visées françaises dans les cabarets, alors qu'une imposante barrière, celle de la langue, se dressait devant ces dernières en terre germanophone?

### **UNE PROPAGANDE QUI N'EN EST PAS UNE**

Le plan de Kessler s'affirme très vite comme un matraquage culturel d'une ampleur sans précédent. Il est pensé sur deux niveaux. Le premier, celui des « arts majeurs », offre aux élites suisses des prestations musicales, théâtrales et picturales de tout premier plan. L'idée consiste à la fois à lutter contre les accusations de barbarie lancées par l'Entente, dans une perspective de combat de civilisation, et à prouver sa solidité économique. Les salles alémaniques accueillent les plus grands artistes de l'époque: Max Reinhardt dirige le Deutsches Theater de Berlin, Arthur Nikisch le Gewandhausorchester de Leipzig, Richard Strauss son opéra *Elektra*, parmi d'autres tournées, souvent conclues par des soupers fastueux, réunissant tout ce que la Suisse compte de *happy few*.

La « culture de masse », portée par le théâtre de variétés et le cinéma, constitue le second niveau d'action. Cette organisation bicéphale est grandement dépendante des intérêts esthétiques propres de Harry Kessler, mécène et collectionneur d'art. Ce dernier s'occupe personnellement des arts majeurs, mettant son réseau tentaculaire à disposition de l'Allemagne. En revanche, les arts mineurs sont laissés en sous-traitance à des hommes de confiance. Pour les théâtres de variétés et les cabarets, Kessler engage le Viennois Heinrich Zeller, un directeur de troupe installé à Berlin. Le but qui lui est fixé à la fin 1916 est simple: prendre le contrôle des scènes alémaniques, en les subventionnant ou les louant. Zeller est à la fois un administrateur, un directeur de revue et un prête-nom. Tous les contrats qu'il conclut avec les propriétaires de salle alémaniques sont ensuite doublés avec les autorités allemandes. La même méthode est employée sur le plan du cinéma, par l'intermédiaire de l'agent Hermann Flegenheimer. L'Allemagne aspire à un contrôle vertical de ces deux vecteurs culturels, de la production à la distribution. Dans ce but, une société-écran est créée à Berlin, l'Internationale Gastspielgesellschaft (Intergast). Elle sert de couverture au Reich pour traiter directement avec les artistes et les

institutions culturelles en Allemagne et en Suisse. Intergast assure également le lien avec l'autorité militaire allemande dans les fastidieuses questions de passeport et de congé militaire.

En quelques mois, l'Allemagne s'assure le monopole des Klein-kunsthöfen alémaniques, à coup de centaines de milliers de francs. Kessler estime qu'au 1<sup>er</sup> mai 1917, le Reich contrôle la totalité des théâtres de première catégorie<sup>23</sup>. Pour les plus petites salles, qui « tolèrent le goût français », des mesures sont prises pour qu'aucune propagande ententiste n'y soit faite<sup>24</sup>. Le point central du dispositif se situe à Zurich, considérée comme la capitale artistique de la Suisse, avec la location du Corso et de son cabaret annexe, le Palais Mascotte, du cabaret Bonbonnière et du théâtre Wintergarten. Les Allemands arrivent même à placer certains de leurs protégés dans le Café de Paris, pourtant réputé francophile. Le cas du Stadthalle dans le Kreis IV zurichois, est particulier: en été 1917, Kessler plaide pour son contrôle dans le but d'y influencer sur les masses ouvrières qui utilisent le lieu, notamment pour leurs rassemblements syndicaux. Convaincus de l'importance de l'investissement, les Allemands s'engagent dans une location de cinq années, pour y proposer un mélange de variétés et de cinéma à des prix modiques. Le coût d'exploitation est estimé à 50 000 fr. par an et la Stadthalle-Betriebs AG, d'apparence indigène, est mise sur pied<sup>25</sup>.

Le réseau allemand s'étend à toute la Suisse alémanique. À Bâle, les propagandistes s'assurent le contrôle du Kuchlin et du cabaret Palais Mascotte; à Berne du Variété Maulbeerbaum et du cabaret d'été du Schänzli sur les hauteurs. Les Allemands s'engagent aussi dans des plus petites villes, comme Lucerne, Saint-Gall ou encore Interlaken. Des tournées y sont organisées par Zeller, comme celle du « Miroir déformé ». L'affiche présentant ce spectacle, réalisée par le Suisse Otto Baumberger, symbolise l'aspect léger et espiègle de ce « Petit théâtre » (*Kleines Theater*). Car il n'y a pas véritablement de numéros de propagande pensés expressément pour le public

23. BA, R901/71197, Harry Kessler à Wilhelm von Radowitz, haut conseiller à l'A.N., [18 avril 1917].

24. BA, R901/71846, Richard Frankfurter, *Rapport sur les entreprises de variétés en Suisse*, s.l. [14 juillet 1917].

25. BA, R901/71854, Contrat de location entre Kahn & C<sup>ie</sup> et K. Eser, Zurich, 13 juillet 1917; PA, Bern 1378, Stadthalle-Betriebs AG, Statuts de l'assemblée générale constitutive, 27 septembre 1917; BA, R901/72692, Bureau Fürstner à la division O. de la légation de Berne, Zurich, 20 mars 1919.





Otto Baumberger, *Corso*, 1911. Par le théâtre de variétés, la société bourgeoise de la Belle Époque accède au domaine du divertissement léger, lieu de socialisation et de fête où il faut voir et être vu, comme le suggère cette affiche d'Otto Baumberger, alors âgé de 22 ans. © Cabinet des estampes, Bibliothèque nationale suisse.

suisse. Ce qui compte, pour les dirigeants allemands, revient à occuper le terrain pour empêcher l'ennemi d'y prendre pied. Cette retenue s'explique aussi par l'aspect formel des soirées: les spectacles comprennent souvent une douzaine de numéros, dont une minorité seulement est chantée ou parlée et permettrait de faire passer des messages ciblés de propagande. Au-delà de cette limite structurelle, les Allemands font le choix conscient de ne pas proposer au public alémanique des numéros trop offensifs, de peur qu'ils ne deviennent offensants. En automne 1917, Richard Frankfurter réalise une mission d'inspection en Suisse, à la suite de laquelle il plaide pour que les chansons et les petites revues satiriques «qui font discrètement passer des idées de propagande» soient écrites depuis Berlin, puis introduites insidieusement dans les numéros de variétés<sup>26</sup>. Justifiant l'action effectuée jusque-là, Kessler conseille de se montrer très prudent sur ce point:

L'an passé, nous avons d'abord voulu montrer aux Suisses que les variétés allemandes disposaient également de belles femmes et des gags nécessaires, ce qui a été réussi.<sup>27</sup>

Les idées défensives de Kessler l'emportent. Les Allemands agiront par une voie détournée, devant un public que l'on sait très chatouilleux, tirant parti des expériences réalisées par les autres vecteurs de propagande. Pour s'assurer contre tout débordement, une censure préventive est mise sur pied depuis Berlin. Tout confrencier allemand, chargé de la présentation des numéros, doit soumettre son texte à la direction d'Intergast et aux autorités militaires avant de se rendre en Suisse.

Le caractère inoffensif de la *Variétépropaganda* ressort également des contrats d'engagement. Toute «production de politique nationale» est interdite, alors que les femmes sont obligées de changer de toilette de scène toutes les deux semaines<sup>28</sup>. Mais les exigences

26. Les cabarets constituent une meilleure plateforme de propagande, mais leur caractère reste trop confidentiel pour satisfaire quantitativement les besoins allemands, d'après le rapport de Frankfurter. Voir BA, R901/71846, Richard Frankfurter, *Rapport sur les entreprises de variétés en Suisse*, s.l., [14 juillet 1917].

27. BA, R901/71846, P.V. de la séance à l'A.A. en présence de von Radowitz, Kessler, Frankfurter, Pistor, Otto Fürstner, Johannes Oertel, concernant l'entreprise des variétés, Berlin, 5 octobre 1917.

28. BA, R901/71846, Heinz Saltenburg à Richard Frankfurter, Berlin, 14 octobre 1917; Contrat entre Intergast et le directeur Heinrich Zeller, Berlin, s. d.

particulières du monde des variétés ne s'arrêtent pas là. Comme l'ingérence allemande ne peut apparaître au grand jour, Zeller a la possibilité d'engager des artistes en provenance de pays ennemis pour donner à ses revues, « périodiquement », l'apparence internationale adéquate. Une condition est toutefois ajoutée : ces numéros d'artistes de l'Entente doivent être de moins bonne qualité que les numéros proposés par les artistes des puissances centrales. Un autre artifice a consisté à faire jouer des artistes allemands sous des noms à consonance étrangère, probablement pour les numéros non parlés<sup>29</sup>. Si Zeller se fournit auprès des contingents allemands en ce qui concerne les conférenciers et les chanteurs, il a toute liberté d'enrôler des artistes des pays alliés aux Allemands, surtout des soubrettes autrichiennes, des Bulgares et des Turcs, mais aussi des neutres<sup>30</sup>. Vu la rareté des artistes suisses à disposition, les Allemands n'ont pas pu les utiliser en couverture<sup>31</sup>.

### TOUT EST COMPROMIS

Une erreur de calibrage a miné dès le départ toute l'entreprise de propagande culturelle allemande. Malgré son caractère prétendument inoffensif, l'offre est si riche et abondante que les Suisses ne sont pas dupes. Ils peinent à croire que de tels artistes se produisent sans soutien de leur gouvernement. À la mi-novembre 1916, Romberg se plaint de la compromission précoce de l'entreprise<sup>32</sup>. Kessler note lui aussi, dès les premiers concerts de Nikisch, que « partout, l'on parle de propagande »<sup>33</sup>.

D'autres problèmes ne tardent pas à surgir à l'interne contre Zeller et ses programmes, car l'action de propagande n'est pas aussi apolitique et discrète que désirée. En mars 1917, la police criminelle berlinoise enquête sur demande du contre-espionnage sur la personnalité de Heinrich Zeller : un agent l'a entendu chanter la *Marseillaise* dans le cabaret zurichois La Bonbonnière. À la remarque outrée de l'agent, Zeller a répondu qu'il se trouvait dans

29. BA, R901/71846, Richard Frankfurter, *Kulturpropaganda*, [juillet 1917].

30. BA, R901/71846, Contrat entre Intergast et le directeur Heinrich Zeller, Berlin, s.d.

31. BA, R901/71846, P.V. de la séance à l'A.A., concernant l'entreprise des variétés, Berlin, 5 octobre 1917.

32. BA, R901/72525, Romberg au chancelier Bethmann Hollweg, Berne, 14 novembre 1916.

33. Harry Kessler, *Das Tagebuch*, op. cit., 20 novembre 1916, p. 112.

un lieu « international »<sup>34</sup>. Un mois plus tard, une plainte officielle émane de la section politique de l'état-major allemand. Les militaires s'étonnent que de l'argent soit injecté dans les cabarets suisses, estimant que « la direction du Reich devrait avoir plus important à faire »<sup>35</sup>. Zeller a surtout déclaré ouvertement qu'il travaillait pour la propagande allemande, en ajoutant que les coûts ne jouaient aucun rôle. Ce subventionnement généreux se fait même directement sentir en Allemagne. Un agent berlinois se plaint de devoir s'aligner sur les primes « exorbitantes » offertes en Suisse. L'humoriste Paul Steinitz pouvait prétendre à 1000 fr. suisses auparavant, alors qu'il gagne désormais pas moins de 3000 fr. par mois<sup>36</sup>. De plus, le cabarettiste épingle ouvertement la cherté de la vie et le manque de nourriture outre-Rhin. Les militaires goûtent peu à la franchise de ces déclarations... Dans ce document à charge, ils attaquent enfin la mauvaise réputation de Zeller, dont les troupes se composeraient majoritairement de mauvaises danseuses, de « dames vraiment très douteuses » devant surtout pousser les clients à la consommation<sup>37</sup>. L'Auswärtiges Amt n'entend pas laisser ces attaques sans réponse<sup>38</sup>. Kessler est contacté mais il se contente de couvrir totalement l'action de Zeller, estimant qu'il remplit parfaitement la tâche qu'on lui a fixée. Le décalage de jugement est total : le comte propose en octobre 1917 à l'A.A. d'honorer Zeller du titre de Königlich Preussischen Kommissionsrats<sup>39</sup> ! Pourtant, les indiscretions relevées par l'état-major allemand ne tombent pas du ciel. En automne 1917, les autorités suisses relèvent elles aussi que Zeller travaille ouvertement pour la propagande allemande<sup>40</sup>... Pire, malgré la volonté de ne pas faire de propagande offensive, certains numéros présentés sont détournés par les artistes dans un sens défavorable à la cause allemande.

34. BA, R901/71197, Vice-consul Pistor, Note secrète, Berlin, 19 mars 1917.

35. BA, R901/71198, Section politique de l'état-major à l'A.N., Berlin, 6 avril 1917.

36. Zeller, lui aussi, bénéficie d'un train de vie plus qu'honorable. Il loge à l'hôtel Savoy à Zurich, à la Paradeplatz. Son salaire annuel de 45 600 fr. le place au-dessus des revenus de la classe moyenne. Le contraste est saisissant avec la vie de bohème qui est, en temps normal, le lot des artistes de variétés en Suisse. Les expériences menées par Hugo Ball, homme à tout-faire de la troupe Flamingo avant le lancement du Cabaret Voltaire, en sont un bon exemple. Voir le roman que Ball a consacré à son expérience : Hugo Ball, *Flametti oder Vom Dandysmus der Armen*, Berlin : Parthas, 2011 [1918].

37. BA, R901/71198, Section politique de l'état-major à l'A.N., Berlin, 6 avril 1917.

38. BA, R901/71198, Radowitz à Romberg, Berlin, avril 1917.

39. BA, R901/71183, Kessler à Radowitz, Berlin, 2 octobre 1917.

40. Archives fédérales suisses (AFS), E27/13893, Propagande contre l'Entente, vol. 1, Document sans en-tête.

En décembre 1917, une chanson du cabarettiste Theo Körner tourne le Reich et son Empereur en ridicule. Kessler se fait durement remettre à l'ordre par l'attaché militaire de la légation allemande, von Bismarck: « Si on ne peut déjà pas venir devant le peuple suisse avec des caricatures, alors que penser d'une telle saleté? »<sup>41</sup> Kessler refuse de prendre position sur ce cas, arguant qu'il s'agirait d'un malentendu, l'artiste s'étant moqué des Français de 1870 et non des Allemands de 1914. Signe de la faute probable commise par Körner, Kessler craint qu'une justification officielle n'entraîne pour l'artiste de sérieux problèmes avec l'autorité militaire à son retour en Allemagne<sup>42</sup>. Mais l'effet le plus inattendu de la compromission de l'entreprise provient finalement de la nationalité de Heinrich Zeller. Ce dernier étant autrichien, la majorité de l'opinion zurichoise prend ses spectacles pour une émanation de la propagande austro-hongroise...<sup>43</sup>

### INVESTIR, COÛTE QUE COÛTE

Si plusieurs dérapages sont dénoncés avec virulence, le tour de vis donné depuis Berlin à la propagande culturelle provient d'un calcul plus économique que politique. Malgré les possibilités de rendement offertes par la branche, l'entreprise allemande de variétés génère d'énormes déficits. Après six mois, quelque 125 000 marks ont été investis à perte, soit un peu moins du quart du déficit global de l'entreprise Kessler<sup>44</sup>. Surtout, entre le 1<sup>er</sup> juillet 1917 et le 30 juin 1918, la perte générée représente un peu moins d'un million de marks (un tiers du déficit global)<sup>45</sup>. Kessler et ses agents dépensent sans compter, car les chiffres de fréquentation des salles sont plutôt bons. Une illustration: pour la seule seconde quinzaine de novembre 1917, malgré plus de 26 000 spectateurs payants dans cinq théâtres de variétés et cabarets, le déficit atteint 8 000 fr.<sup>46</sup>

41. PA, Bern 1376, Major von Bismarck à Kessler, Berne, 3 décembre 1917.

42. PA, Bern 1376, Kessler à Romberg, Berne, 1<sup>er</sup> décembre 1917. Autre élément convergent: le responsable logistique de la propagande écrite en Suisse, Hans Attenberger, dénonce lui aussi le numéro de Körner. Voir BA, R901/71846, Attenberger à Romberg, Zurich, 1<sup>er</sup> octobre 1917.

43. BA, R901/71846, Frankfurter à Deutelmöser, directeur de l'A.N., Berlin, 5 septembre 1918.

44. BA, R901/71197, Kessler à la ZfA, Berne, 9 mai 1917.

45. BA, R901/71199, Comptabilité détaillée du 1<sup>er</sup> juillet 1917 au 30 juin 1918.

46. BA, R901/71847, Direction théâtrale Heinrich Zeller, Statistiques du 16 au 30 novembre 1917.

Ainsi, les pertes sont moins générées par un désistement du public que par un déséquilibre du *cash-flow*. Le public suisse pouvait assister à des spectacles d'artistes normalement réservés aux grandes villes allemandes (Rudolf Nelson, Willy Prager, Milda Breiten...) à des prix défiant toute concurrence. Sur les 28 quinziaines de statistiques financières à disposition, seules deux génèrent du bénéfice<sup>47</sup>.

Ce gouffre financier, ajouté à une gestion comptable plus qu'opaque, sonne le glas de l'autonomie accordée à Kessler. Dès mars 1918, la propagande culturelle ne bénéficie plus d'un budget propre mais doit passer sous la dépendance du fonds de propagande de la légation de Berne<sup>48</sup>. L'*Auswärtiges Amt* demande alors à Romberg de «liquider toutes les entreprises de variétés», à l'exception du Corso, s'il ne les tient pas pour «absolument nécessaires selon des raisons extrêmement urgentes»<sup>49</sup>. Malgré ces directives, les investissements dans les cabarets suisses vont se poursuivre jusqu'à la fin de la guerre, et même au-delà. Pour deux raisons : premièrement, Romberg continue avec conviction l'action entamée par Kessler et estime que le danger de laisser se déchaîner les «assauts de la propagande ententiste» reste bien trop élevé<sup>50</sup>. Le légat insiste sur les acquis :

Au moment où le comte Kessler a pris en charge ce domaine de la propagande (que j'aimerais définir avant tout comme une propagande défensive dans le sens où, par nos efforts, ces établissements ne sont plus à la disposition de nos ennemis), il y avait toujours la plainte bruyante selon laquelle on n'y entendait que des chansons françaises.<sup>51</sup>

Deuxièmement, les Allemands sont pris dans un engrenage coûteux, car la plupart des contrats qu'ils ont conclus courent jusqu'à fin 1918. Les dénoncer sans raison juridique valable entraînerait

47. BA, R901/71847, Listes statistiques bimensuelles transmises par Zeller à l'A.A.

48. BA, R901/71199, Wilhelm von Stumm, sous-secrétaire d'État aux Affaires étrangères, à Romberg, Berlin, 9 février 1918.

49. PA, Bern 1378, Note sur la rencontre entre le secrétaire Schmid, le vice-consul Pistor et le *Geheimrat* Koch, Berlin, s.l.n.d. [v. janvier 1918].

50. BA, R901/72820, Romberg à Georg von Hertling, chancelier du Reich, Berne, 25 mars 1918.

51. PA, Bern 1377, Romberg à von Hertling, chancelier du Reich, Berne, 26 janvier 1918.

des polémiques de presse qui mettraient en lumière leur action. Les conséquences seraient bien trop fâcheuses, estime Richard Frankfurter<sup>52</sup>. Ce dernier prône des mesures d'investissement et de privatisation censées être rentables sur le long terme, mais qui se révéleront désastreuses une fois la guerre terminée. Constatant en octobre 1917 que les conditions de location du Corso sont défavorables, les Allemands entament des négociations d'achat. Les actionnaires suisses, Otto Ulmer et Carl Helbling, acceptent à condition que l'achat concerne également l'hôtel bâlois Zum Storch et les deux cabarets Mascotte. Le montant est fixé à 1,5 million de francs, hypothèques comprises. Au printemps 1918, les Allemands passent à l'action et prennent le contrôle de la société du Corso, avec l'aide de la Diskontogesellschaft, une grande banque allemande contactée par Kessler, qui engage un demi-million dans l'affaire. Zeller entre au Conseil d'administration du Corso en mai<sup>53</sup>. En juin, le même calcul débouche sur l'achat du Kuchlin<sup>54</sup>. Cette véritable fuite en avant de capitaux doit être insérée dans le contexte de radicalisation de la guerre, après la paix imposée de Brest-Litovsk. Jusqu'à la mi-juillet 1918, les Allemands mènent en effet une offensive à l'ouest qu'ils espèrent décisive. L'acquisition du Corso et du Kuchlin, les deux théâtres de variétés les plus importants de Suisse allemande, sont censés leur assurer une « place au soleil » sur les scènes helvétiques une fois la paix revenue. Soutenu par Wilhelm von Radowitz, sous-secrétaire d'État, Kessler n'estime-t-il pas que la propagande culturelle deviendra après-guerre une « nouvelle branche de la diplomatie [...] à destination des masses, comme l'ancienne se destinait aux individus influents »<sup>55</sup> ?

La suite est connue : l'offensive échoue, l'Allemagne est vaincue. Ainsi les investissements colossaux de la propagande allemande se retournent contre leurs concepteurs. Les Allemands de la toute nouvelle République doivent continuer à honorer les contrats de leurs prédécesseurs. Si Zeller quitte la direction de la

52. BA, R901/71846, Frankfurter à Deutelmoser, Berlin, 5 septembre 1918.

53. Archives d'État du canton de Zurich (AEZ), Z 2.1099, Corso-Gesellschaft, Inscription au registre du commerce, 24 mai 1918 ; BA, R901/71856, Vice-consul Pistor (A.N.) au haut-conseiller financier Schmiedicke, Berlin, 5 février 1918.

54. Un versement de 250 000 fr. est effectué et un engagement de 750 000 fr. pris sur dix ans. Voir BA, R901/71856, Otto Friedrich Berger, directeur de la Diskontogesellschaft, au directeur de la Banque impériale, Berlin, 11 juin 1918.

55. Harry Kessler, *Das Tagebuch*, op. cit., 28 janvier 1918, p. 262.



société du Corso le 15 mai 1920<sup>56</sup>, les stratégies de désengagement semi-public se poursuivent encore quelques années. Il faut attendre le mois de décembre 1924 pour que l'Immobilien-Betriebs-Gesellschaft, qui gérait l'ensemble des contrats de variétés en Suisse depuis avril 1918, cède ses parts du Corso à une société autrichienne, la Dianabad-Aktien-Gesellschaft. Mais les Allemands restent aux commandes, puisque Richard O. Frankfurter entre au Conseil d'administration, qu'il quittera en 1929. La société du Corso est finalement liquidée le 29 décembre 1930 par un certain Wolfgang Börlin, compagnon de route de la Deutschscheizerische Gesellschaft pendant la guerre, un célèbre groupement germanophile<sup>57</sup>.

### UN THÉÂTRE DE LA GUERRE EN MINIATURE

En automne 1917, les autorités fédérales, sachant que Zeller travaillait à la solde de la propagande allemande, ne sont pas intervenues. L'homme n'est d'ailleurs même pas surveillé par le Ministère public fédéral. Il faut dire que les mesures de protection de la neutralité mises en place ne tiennent pas compte des cas particuliers de propagande culturelle. La Commission fédérale de contrôle de la presse, instituée en juillet 1915, n'a en principe pas autorité pour censurer des numéros de cabaret offensants. En novembre 1915, saisie pour un cas de dénonciation anti-française dans un cabaret, la Commission rejette toute responsabilité sur les cas de représentations scéniques aux cantons<sup>58</sup>. Zurich étant la ville la plus travaillée sur ce plan, l'absence de réaction de ses autorités cantonales est révélateur du peu d'intérêt que les pouvoirs publics ont accordé à la «propagande de variétés». Malgré certains écarts ponctuels, ce genre de manipulation est resté dans son ensemble trop superficiel pour que la censure y voie de véritables atteintes à la neutralité.

56. AEZ, Z 2.1099, Corso-Gesellschaft, Inscription au registre du commerce, Zurich, 17 septembre 1920.

57. *Ibid.*, P.V. de l'assemblée générale ordinaire, Zurich, 7 décembre 1924; Inscription au registre du commerce, Zurich, 20 janvier 1926. Sur Börlin, voir Stephan Winkler, *Die «Stimmen im Sturm» (1915-1916) und die «Deutschscheizerische Gesellschaft» (1916-1922)*, Bâle, mémoire de licence, 1983, pp. 64 ss.

58. AFS, E2001(A), vol. 798, Ernst Röthlisberger, président de la Commission fédérale du contrôle de la presse, au conseiller fédéral Arthur Hoffmann, Département politique fédéral, Berne, 11 novembre 1915.



Les conditions économiques plus que tendues de la fin 1917 expliquent, plus que toute volonté politique, une certaine mise en sourdine « indigène » à l'action de propagande. Dès octobre, le Département de l'économie publique ordonne la fermeture des « cinématographes, théâtres-variétés et autres établissements semblables » douze jours par mois, pour cause de manque de charbon<sup>59</sup>. Une nouvelle limitation intervient en hiver, la frontière entre la Suisse et l'Allemagne devenant de plus en plus imperméable. Fin 1917, les 125 membres du Berliner Domchor, dont des femmes et des enfants, sont retenus à Lindau, sur ordre des autorités suisses<sup>60</sup>. Les cabarets sont aussi touchés. Entre janvier et mars 1918, les rapports bimensuels font état de nombreux artistes allemands n'arrivant plus à entrer en Suisse pour s'y produire. Les mêmes artistes se retrouvent alors à l'affiche, ce qui leur fait perdre toute attractivité. Courant 1918, la dévaluation continue du Reichsmark et l'épidémie de grippe de l'été finissent de noircir le tableau pour les Allemands.

En conclusion, le théâtre léger de la propagande allemande n'a pas été un théâtre de propagande. Là où la collusion aurait pu être forte entre arts de la scène et politique, il n'y eut finalement qu'un emploi secondaire des possibilités d'influence offertes par ce vecteur culturel. Prudents, les Allemands comptaient agir par une « contamination des consciences »<sup>61</sup> plutôt que par une prise de risque offensive. Cette prudence a probablement été moins volontaire qu'imposée par le contexte général de la Grande Guerre. Ce sont en effet les décisions de l'état-major qui ont donné les conditions-cadres dans lesquelles devaient se débattre les propagandistes. La violation de la neutralité belge, des buts de guerre expansionnistes ou la guerre sous-marine illimitée ont profondément marqué l'opinion helvétique. L'Allemagne impériale n'a pas non plus pu jouer sur la corde « démocratique » des Confédérés, tant prisée des propagandistes de l'Entente.

Placée face à une situation de départ défavorable, la propagande culturelle allemande a en outre souffert de fortes approximations dans son exécution. La disproportion est saisissante entre les moyens colossaux investis et le faible bénéfice dégagé. Cela s'explique avant tout par la logique concurrentielle qui a entraîné

59. *Gazette de Lausanne*, « Nouvelles restrictions », 11 octobre 1917.

60. BA, R901/71185, Liebert au vice-consul Pistor, Lindau, 11 janvier 1918.

61. Alexandre Kostka, *op. cit.*, p. 83.

les systèmes de propagande ennemis sur la voie de la surenchère. Fantômes et réalités, peurs et opportunisme se sont entremêlés pour lancer une course qui est devenue une véritable fuite en avant. Invention de la guerre, la machine d'intoxication artistique, une fois lancée, est devenue inarrêtable.

L'utilisation des cabarets par la propagande allemande est en définitive l'un des exemples les plus significatifs pour souligner la détermination avec laquelle les belligérants se sont engagés dans la bataille pour les neutres. La Suisse a bien été un théâtre de la guerre en miniature – moins le sang des tranchées – où les belligérants se sont mis en représentation, où ils ont tenté de promouvoir une image irréprochable d'eux-mêmes. La guerre des propagandes sur sol neutre offre ainsi une bonne illustration d'un conflit en voie de totalisation, irradiant tout sur son passage. Le combat ne s'est pas livré exclusivement à coup d'idées, de conférences et de coupures de presse, mais également par l'intermédiaire de sou-brettes, de coupes de champagne et de « chiens volants ».

# ANALYSE PRAGMATIQUE D'UN THÉÂTRE MILITANT: LE GROUPE OCTOBRE

CLAIRE MARTINI

**E**n 2007, André Heinrich publie un recueil de textes du groupe Octobre, théâtre militant des années 1930. La majorité de ces textes ont été écrits par Jacques Prévert entre 1932 et 1936. Destinés initialement à être joués, ils n'avaient jamais fait l'objet d'un regroupement de la part de l'auteur ou d'une volonté de fixation par l'écrit émanant des membres du groupe. André Heinrich les a recueillis grâce au travail de Michel Fauré<sup>1</sup>, aux archives de Suzanne Montel, à leur publication dans des journaux de l'époque comme *La scène ouvrière* et à la mémoire de membres du groupe qui ont dicté certaines pièces manquantes<sup>2</sup>. C'est dire si la publication de ce recueil pose question quant à la création d'un imaginaire et d'un objet «le groupe Octobre» en tant qu'œuvre littéraire écrite. Fixer des textes et en constituer un recueil entraîne la création d'une sorte de corpus (qui fut d'ailleurs le corpus de textes de mon mémoire de maîtrise, intitulé *Le groupe Octobre [1932-1936]. Un exemple de théâtre militant ou l'utilisation de la performance et du rire comme arme politique et sociale*) et propose une interprétation forcément biaisée. Les pièces étaient destinées avant tout à être jouées et elles émanaient d'un groupe militant qui n'avait à aucun moment entrepris de conserver ses textes en vue d'une publication. Dès lors, faut-il blâmer cette démarche dénaturante qui a réduit l'œuvre d'Octobre à une série de textes peu représentatifs de toute la stratégie discursive mise en place par le biais d'affiches, d'interventions directes, de musique, de lanterne magique, etc., de ce groupe? Précisons d'emblée que ce recueil est agrémenté de nombreuses

1. Michel Fauré, *Le groupe Octobre*, Paris: Christian Bourgois, 1977.

2. Par exemple, l'extrait du texte *Le camelot* a été dicté par Raymond Bussières à Michel Fauré et aux frères Prévert pour le film *Mon frère Jacques*.

photos et indications historiques qui nous éclairent sur le contexte de représentation des pièces. Le lecteur y trouve également de multiples informations biographiques sur les membres du groupe, ainsi que sur leur lien avec la politique dans les années précédant le Front populaire. Ces annexes sont indéniablement de première importance dans l'étude d'un théâtre que l'on peut sans hésiter qualifier d'engagé relativement à son inscription historique et à son idéologie, et même de militant par son activisme politique. Étudier Octobre hors de son contexte de création n'aurait aucun sens étant donné que ce contexte en est précisément la matière et le moteur. L'approche sociologique et historique, notamment par l'utilisation de photos, de descriptifs de soirées et de témoignages, est centrale dans une étude qui, à partir des textes également, appréhende le travail d'Octobre comme performance à but social et politique. Le contexte et les thématiques déterminent les visées du groupe tandis que les moyens utilisés nous permettent de questionner l'art militant en tant que producteur de stratégies discursives. Avant de poursuivre et de préciser l'analyse, relevons encore que la publication de ce recueil permet également de garder en mémoire un groupe de théâtre qui, par sa connotation militante, risque d'être victime de l'effet d'institution et donc exclu des ouvrages d'histoire littéraire. Fortement lié à une volonté politique du PCF<sup>3</sup> qui fonde la FTOF<sup>4</sup>, le caractère indéniablement militant du groupe Octobre n'est pas remis en question et les liens avec le Parti communiste français et d'autres instances politiques ne sont pas discutés<sup>5</sup>. Mais est-ce là une raison suffisante pour faire l'impasse sur une analyse textuelle ou formelle du fonctionnement du théâtre au niveau de son art? Bien qu'Octobre soit l'un des théâtres les plus connus de la FTOF<sup>6</sup>, les études qui lui sont consacrées se focalisent sur les aspects politico-historiques ou biographiques en excluant sa part artistique à proprement parler. Nous souhaitons nous intéresser au fonctionnement de ce théâtre comme vecteur d'actions. Des stratégies discursives et artistiques

3. Parti communiste français.

4. Fédération du Théâtre ouvrier de France. Créée le 25 janvier 1931 comme section nationale de l'UITO.

5. Pour une étude détaillée des relations entre le groupe et des instances politiques ainsi que leur remise en question, voir Haramila Jolly, «Une mémoire reconstruite», *Revue française d'histoire des idées politiques*, N° 8, Paris : Picard, 1998.

6. Plusieurs études ont maintenant été faites sur le groupe Octobre, à commencer par l'ouvrage précité de Michel Fauré.

sont mises en place au sein même de la langue, au niveau de la représentation et dans l'usage de l'intermédialité. Ce groupe de théâtre utilise le langage artistique dans un but qui dépasse le champ esthétique pour aboutir à l'action politique. À travers la forme théâtrale, le groupe agit sur un plan politique, ou ne devrions-nous pas dire plutôt qu'un groupe, fondé par une réciproque amitié et un commun désir d'engagement, explore les différentes ressources du champ artistique, en utilisant tant ses possibilités discursives que ses possibilités techniques, pour exercer et propager une activité militante?

Notre but est d'illustrer l'action militante du groupe Octobre par une approche pragmatiste du théâtre dans sa fonction de transmetteur d'une volonté d'action concrète dans un contexte précis. Le premier niveau d'analyse se situe dans les textes eux-mêmes et dans la langue. Nous verrons comment le théâtre permet de représenter, d'inciter, mais aussi de passer à l'action par le biais des actes de langage. En second lieu, la représentation théâtrale sera questionnée en vue d'explorer les niveaux de discours présents également dans la mise en scène: là encore, plusieurs canaux sont utilisés, de la catharsis à l'ordre de passer à l'action puis à l'action elle-même en tant que performance. Ces stratégies sont étayées par la mobilisation de toutes les possibilités communicationnelles du champ artistique à disposition. L'utilisation d'accroches visuelles (pancartes, affiches, tracts), l'usage de l'intermédialité (musique, lanterne magique), la production cinématographique (documentaire ou fiction), illustrent la richesse et la polyvalence de cette forme de théâtre. Les nouvelles techniques se mêlent au terreau de l'art populaire, représenté par le rire, la satire, le burlesque et le carnavalesque, et nous donnent un bel exemple d'art militant mêlant poésie et violence dans ses propos comme dans sa manière de vivre: l'artiste et l'activiste se rejoignent au cœur d'une performance tant langagière que sociale.

#### **LA MISE EN SCÈNE DE LA LUTTE DES CLASSES**

Dans un premier temps, focalisons-nous sur les textes. Nous avons mis en évidence trois niveaux de discours dans les textes du groupe. En premier lieu, Octobre propose une représentation de la lutte des classes. La révolution sociale est mise en scène, les figures populaires sont thématiques à travers la présence de personnages

types de l'ouvrier ou du paysan dans les pièces les plus théâtralisées telles que *Le Tableau des merveilles*, *Suivez le druide*, *Le Palais des mirages*, *La Bataille de Fontenoy*. Fonction classique du théâtre, ce niveau sert de décor à un discours qui, par sa forme plus directe, fonctionne à un autre niveau de la représentation. La mise en place de la thématique prolétarienne favorise également l'apparition du modèle dans le théâtre. Le personnage type du résistant fait son apparition sous les traits d'un travailleur qui représente l'homme vivant, métaphore de la manière du « bien vivre » selon Jacques Prévert. Le motif de l'homme vivant est récurrent dans les textes du groupe. Modèle exemplaire, ce personnage joue le rôle du pédagogue, tant par son rôle théâtral qu'à travers son discours. Dans la pièce *Fantômes*, l'ouvrier met ainsi en abyme le rôle que s'attribue le groupe Octobre, par sa sollicitude envers le fils rebelle effrayé par l'aspect cadavérique de ses parents :

Il ne faut pas avoir peur... ils ressemblent à des morts parce qu'ils vivent comme des morts... ils ont des vieilles idées d'autrefois dans la tête, c'est comme un magasin d'antiquaire...<sup>7</sup>

Le départ du fils à la fin de la pièce sert d'exemple de l'attitude que devrait adopter le public et qui consiste à se départir du « monde des morts-vivants », métaphore saisissante de la société sclérosée. Le théâtre, pédagogue et révélateur, permet la prise de conscience et l'éveil des hommes, ou du moins une meilleure conscience des réalités sociales.

À la métaphore de l'homme vivant et l'utilisation du modèle s'ajoute l'autorité sous la forme d'un ordre donné au public :

Nous sommes vivants./ Là-bas les plus vivants sont menacés de mort/Défendez-les!<sup>8</sup> [...] C'est notre vie vivante/La vie des travailleurs vivants.<sup>9</sup>

7. André Heinrich (dir.), *Album Jacques Prévert*, Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1992, p. 161.

8. *Ibid.*, p. 204.

9. *Ibid.*, p. 432.

### L'INCITATION À L'ACTION OU L'APPEL À LA RÉVOLUTION

Nous regroupons sous le terme « incitation » deux méthodes différentes. Une première série d'incitations est constituée par des appels directs à l'action. Il s'agit du discours au premier degré, transmis la plupart du temps par les chœurs parlés. Dans l'analyse du théâtre en tant qu'actes de langage, nous plaçons ce discours dans la catégorie des actes illocutionnaires commissifs et directifs<sup>10</sup>. La mise en place de ce type de discours passe par l'utilisation des modes impératif et déclaratif. Les affirmations sur la marche du futur font office de promesses, dans le même temps les ordres sont très clairs dans de nombreux textes. Tous deux visent une transformation future du monde, en lien avec le discours prononcé :

Non ce n'est pas une vie de vivre comme nous vivons et cette vie, cette vie d'enfer c'est nous qui la changerons<sup>11</sup>.

Lutte contre la guerre/Et si on te mobilise, ne marche pas.../  
Cours/Cours à la caserne/Cours à l'arsenal/Prends le fusil, la mitrailleuse/Sois pilote ou biffin/mais prends, prends les armes/Et reconnais les tiens<sup>12</sup>. [...] Défendez-les/Défendez-vous<sup>13</sup>.

Les appels directs et même autoritaires sont précédés d'une description de la condition ouvrière et des injustices sociales qui sert à justifier le passage à l'acte devenu une nécessité à la suite des exemples cités. Le groupe répète inlassablement les thématiques qui lui sont chères, à savoir l'anticapitalisme, l'antimilitarisme, le communisme, le pacifisme, et met tout particulièrement en lumière les schémas sociaux défavorables aux classes ouvrières et paysannes, ainsi que les absurdités du système capitaliste. L'utilisation des classes défavorisées en temps de guerre, la moindre valeur attribuée à la vie des ouvriers ou encore la corruption sont pointées du doigt, mettant en mots le caractère injuste d'un système bien intégré par les victimes elles-mêmes. L'absurdité de l'inégalité de traitement est mise en exergue dans le texte *Le gâteau de Marina* qui illustre le désintérêt de la presse pour les couches défavorisées :

10. Pour une théorie des actes illocutionnaires, voir Françoise Armengaud, *La pragmatique*, Paris : PUF, coll. Que sais-je?, 1985.

11. *Ibid.*, p. 220.

12. *Ibid.*, p. 143.

13. *Ibid.*, pp. 204-205.

[...] parlez-moi plutôt du gâteau des noces/du grand gâteau de trois mètres de haut/Un agent tue un chômeur/le brave agent est acquitté/Qu'est-ce qu'un chômeur?/ Un chômeur de 1 mètre 70 de haut/Parlez-moi plutôt du gâteau.<sup>14</sup>

L'ironie permet de dénoncer le scandale évident d'un état de fait sociétal et dénote un effort d'ordre didactique, première étape de la lutte. Il répond en effet au besoin d'informer largement en vue d'une prise de conscience censée mener à la révolution. Avant tout, il faut s'assurer que les mécanismes soient mis en évidence et que leur injustice soit dénoncée pour pouvoir ensuite inciter le public à se battre en vue de l'obtention de droits sociaux. Discours didactique, utilisation de l'impératif et également fonction poétique du langage; tous les moyens sont utilisés, la langue et ses subtilités sont mises au service de la cause. Le registre poétique de la langue confère de la beauté à la lutte, ainsi que du réalisme dans les situations décrites:

[...] C'est la musique du chien pauvre qui crève à la fourrière... c'est le grincement de la carie dentaire dans la grande gueule de la misère... [...] l'ambulance qui vient chercher le noyé et puis le noyé qui n'a pas l'habitude de monter en voiture et qui suit l'ambulance à pied... [...] Continue... J'ai toujours beaucoup aimé les instruments à corde de pendu...<sup>15</sup>

Outre sa fonction de révélateur, la métaphore sert également à imaginer les déclarations des prolétaires en les rendant plus explicites. Ainsi, le casseur de cailloux dit en passant: «C'est joli... et puis ça change des cloches, cette sale musique de nuages!»<sup>16</sup> Ou encore: «[...] tu fais des bruits de bottes avec ta bouche... des bruits pour nous faire peur.»<sup>17</sup> Jouant sur une fibre plus émotionnelle, la poésie permet de rendre les situations plus réalistes par leur mise en image. De plus, le fait d'essayer de rendre compte le plus précisément possible de la réalité tout en la sublimant fait partie du fonctionnement des textes de Prévert. La réalité est ce qu'elle est, mais il est possible d'en faire quelque chose de beau.

14. *Ibid.*, pp. 280-281.

15. *Ibid.*, p. 400.

16. *Idem.*

17. *Ibid.*, p. 403.



# Appel à la lutte

Avec une violence et une rapidité inouïes, les événements de ces jours derniers nous mettent brutalement en présence du danger fasciste immédiat.

**HIER :** Émeutes fascistes.  
Défection du gouvernement républicain.  
Prétentions ouvertes de **tous** les éléments de droite à la constitution d'un gouvernement antidémocratique et préfasciste ;

**AUJOURD'HUI :** Gouvernement d'Union sacrée.  
Répression sanglante des manifestations ouvrières.

**DEMAIN :** Rappel du Préfet de Coup d'Etat.  
Dissolution des Chambres.

## IL N'Y A PAS UN INSTANT A PERDRE

L'unité d'action de la classe ouvrière n'est pas encore réalisée.

Il faut qu'elle le soit **sur le champ**.

Nous faisons appel à tous les travailleurs organisés ou non décidés à barrer la route au fascisme, sous le mot d'ordre

## UNITÉ D'ACTION

Cette Unité d'action, que les ouvriers veulent et que les Partis mettent à l'ordre du jour, il est nécessaire, il est urgent, il est indispensable de la réaliser en y apportant le **très large esprit de conciliation** qui exige la gravité de l'heure.

C'est pourquoi nous adressons un appel pressant à toutes les organisations ouvrières afin qu'elles constituent sans retard l'organisme capable — et seul capable — d'en faire une réalité et une arme.

Nous avons tous présente à l'esprit la terrible expérience de nos camarades d'Allemagne. **Elle doit servir de leçon.**

# Vive la grève générale !

10 Février 1934

Ont déjà signé :

ALAIN MICHEL et JEANNE ALEXANDRE, YVES ALLEGRET, JEAN et PIERRE AUDARD, JEAN AUJAME.

FRANÇOIS BARON, ROGER BLIN, JEAN-RICHARD BLOCH, ANDRÉ BRETON.

ROGER CACCIA, ROGER CAILLOIS, GEORGETTE CAMILLE, HENRI CARTIER, FÉLIX CHALLAYE, RENÉ CHAR, LOUIS CHAVANCE, PIERRE et ANDRÉ CHENAL, A. CLAUDOT, ARMAND COLOMBAT, RENÉ CREVEL.

DOCTEUR JEAN DALSACE, FRED DELANGLADE.

PAUL ELUARD.

ÉLIE FAURE, RAMON FERMANDEZ, MARCEL FOURRIER.

ROGER GILBERT-LECOMTE, JEAN GUEHENNO, PAUL GRIMALT.

MAURICE HEINE, MAURICE HENRY, GEORGES HUGNET, VALENTINE HUGO.

SILVAIN ITRINE.

MARCEL JEAN, HENRI JEANSON, GERMAINE KRULL.

LEFFEVRE FERNAND LEGER, MICHEL LEIRIS, ETIENNE LERO, ANDRÉ LHOTE, LORIS, MAXIMILIEN LUCE.

DORA MAAR, ANDRÉ MALRAUX, JEAN MAMY, MARCEL MARTINET, J. et M.-L. MAYOULX, PIERRE MERLE, R. MENIL, JEAN MITRY, PIERRE MONATTE, J.-M. et M. MONNEROT.

ROGER PARRY, PASTOUREAU, A. PATRI, MARGUERITE PAZ, EDOUARD PEINSON, BÉNJAMIN PERET, HENRI PHILIPPON, HENRI POULAILLE, JACQUES et PIERRE PREVIERT.

S. et D. RIBAK, JULES RIVET, ROHIN, GUI ROSEY, ROGER ROUMAGNAC.

SABAS, PAUL SIGNAC, J. SURIER, JEAN SYLVEIRE.

YVES TANGUY, TCHIMOUKOW, H. et Y. TRACOL.

JEAN VIGO, ROGER VITRAC.

WEITZMANN, GEORGES WEINSTEIN.

PIERRE YOYOTTE, RENÉ ZUBER.

Cet appel a été envoyé notamment aux organisations suivantes : Parti communiste, Jeunesses communistes, C.G.T.U., Fédération ouvrière et paysanne, Parti socialiste S.F.I.O., Jeunesses socialistes, Jeunes-Gardes socialistes, C.G.T., Parti d'unité prolétarienne, Union communiste, Union anarchiste, Ligue communiste, Cercle communiste démocratique, etc.

Intellectuels, appuyez cet appel de votre nom en envoyant votre signature à l'adresse suivante :

Gilbert Marcel, 5, rue Stanislas-Meunier, Paris-20<sup>e</sup>.

Maison des Syndicats  Service de l'Imprimerie

Tract rédigé par le Comité d'action antifasciste à la suite des émeutes du 6 février 1934 et signé par plusieurs des membres du groupe Octobre. © Association atelier André Breton.

En outre, le foisonnement d'exemples et de références au quotidien rend la cause concrète et palpable, et ajoute une réelle incarnation aux conceptions théoriques. Le groupe se sert toujours d'exemples pour opérer une montée en généralité. Le texte *Les Sept-Provinces*, une des *Actualités*, prend comme point de départ le bombardement d'un navire hollandais en pleine mutinerie pour dénoncer l'indifférence bourgeoise généralisée dans tous les pays:

Et comme chaque matin/Les bourgeois de tous les pays ont pris leur petit-déjeuner au lit/ [...] /Ça ne fait pas beaucoup de bruit dans le monde/Une malheureuse bombe d'hydravion.<sup>18</sup>

Les pronoms, quant à eux, instaurent un effet de communauté et les impératifs invitent à la lutte. La mise en place de tous ces éléments vise à conférer un caractère inexorable à la révolution sociale:

Demain nous saurons sur qui nous tirerons/Les machines à tuer, nous les prendrons/Nous avons su les fabriquer/Nous saurons bien les faire marcher/Et ceux qui crachent tricolore en l'air/Leur propre sang leur retombera sur le nez/Il y aura des morts/Mais une nouvelle vie pourra commencer/Alors les Hommes pourront vivre/Alors les enfants pourront rigoler/Vous n'empêchez pas la terre de tourner/Vous n'empêchez pas le drapeau rouge de flotter...<sup>19</sup>

Cet extrait constitue un bon exemple de profération. Le texte prend un caractère prophétique par l'utilisation du mode déclaratif, ainsi que par l'analogie entre le drapeau, symbole de la révolution, et la rotation de la terre qui semblent aussi inéluctables l'un que l'autre.

Pour convaincre ou servir de modèle, il est nécessaire de faire figure d'authenticité et de légitimité. Les membres du groupe, bien qu'issus du monde ouvrier pour la plupart, sont néanmoins proches du monde artistique. D'autres sont issus de milieux plus aisés, raison pour laquelle il est important de créer un *ethos* de prolétaire pour légitimer le rôle d'un agitateur opérant de «l'intérieur».

18. *Ibid.*, p. 134.

19. *Ibid.*, p. 208.

L'*ethos* de l'ouvrier est construit sur la mise en évidence de problématiques chères à ce monde-là, la compréhension de la situation des ouvriers et l'implication de sa propre personne dans ces problématiques. Comme nous l'avons évoqué plus haut, les pronoms sont aussi vecteurs d'identité. L'affirmation du groupe: «Ou eux/ou nous»<sup>20</sup> les inclut dans la lutte. En revanche, leur injonction: «Défendez-les/Défendez-vous»<sup>21</sup> leur sert à se distancier pour laisser la responsabilité de l'action au public qui doit agir par lui-même. L'objectif final est la reconnaissance d'une communauté qui doit s'unir et s'engager ensemble dans la lutte: «[...] reconnais les tiens.»<sup>22</sup> L'implication verbale et même physique du public avant, pendant et après le spectacle renforce ce sentiment d'appartenance et d'unité dans la révolte. Les décors et les scènes sont construits avec le concours du public qui se voit ainsi emmené physiquement dans la lutte par la participation à la création concrète du théâtre.

Le double langage est constant dans les pièces. Le sens en est toujours le même: la révolution (incitation, représentation et réalité). Mais le message est transmis de manière alternative ou simultanée par un ou plusieurs canaux. La redondance du message provient de l'utilisation de la représentation classique théâtrale, comme nous l'avons vu plus haut, avec la proposition d'un modèle, de la présence des chœurs parlés qui fournissent un discours direct au premier degré et de l'utilisation d'un discours symbolique, métaphorique ou allusif. L'explicite côtoie l'implicite, la catharsis est volontairement bousculée et sa manipulation devient le vecteur du message: soit elle est instaurée pour jouer sur le symbolique, le poétique et le modèle, soit elle est anéantie pour faire basculer le texte dans le discours direct. Cet élément nous amène à explorer un moyen plus classique d'incitation au passage à l'acte. Selon Aristote, la catharsis opérée durant les représentations théâtrales sert de purge aux passions humaines paralysantes, telles que la peur et la pitié. Nous pouvons mettre en évidence deux sentiments humains fortement thématés dans le théâtre d'Octobre: le rire et la colère. La présence d'un champ lexical de la violence illustrant cette colère, qu'elle soit thématique ou stylistique par le biais de l'utilisation d'un langage grossier ou insultant, est très marquée.

20. *Ibid.*, p. 144.

21. *Ibid.*, p. 206.

22. *Ibid.*, p. 143.

Le groupe incite le public à prendre les armes, à se battre, à se défendre: «Travailleurs attention/Il faut matérialiser votre haine/Haïr/Lutter/S'unir [...]»<sup>23</sup> L'utilisation en alternance de verbes offensifs et défensifs nous permet de faire la constatation suivante: la violence virtuelle sert à exciter le public en vue de l'action concrète. En effet, elle fonctionne comme palliatif à la peur face à un ennemi bien plus fort, ce qu'Octobre ne manque pas de rappeler. En réalité, les membres du groupe ont le sentiment de mener une action défensive contre l'opresseur qu'est la société capitaliste. La position de faiblesse sociale justifie le recours aux moyens alternatifs que sont les grèves, les manifestations et le champ artistique. Le théâtre devient le lieu symbolique de l'expression de l'art d'agitation en ce qu'il incite à l'action en utilisant l'euphorisation comme palliatif à la peur. Le rire remplit la même fonction, il est associé au motif de l'homme vivant et possède également un pouvoir subversif, c'est d'ailleurs pour cette raison que Prévert lui-même affirme: «Ne plaisantez pas avec l'humour/l'humour c'est sérieux.»<sup>24</sup> Ces procédés touchent au registre sensoriel, ils instaurent la catharsis qui permet de transposer les luttes réelles dans le domaine de l'œuvre maîtrisée (*poiesis*) pour ensuite vaincre la peur paralysante et permettre l'action (*actio*). Les registres sensoriels et émotionnels mobilisés sont nombreux, le rire et la violence sont les plus présents, mais n'excluent pas la tendresse, la tristesse, la dureté qui trouvent également une place dans ces textes aux langages multiples allant du registre de la pédagogie à celui du symbole, de l'émotion, de la poésie et de l'ordre intimé. Ces deux niveaux constituent une fonction engageante du langage. Acte très peu «direct», il sert la légitimité de la cause en l'expliquant et a pour objectif d'agir sur la conscience et les émotions du public.

### L'ACTION CONCRÈTE

Après la représentation et l'incitation à l'action, le dernier niveau de discours dans le théâtre d'Octobre est celui de l'action concrète. En effet, nous considérons que les représentations du groupe Octobre peuvent être traitées comme de véritables performances.

23. *Ibid.*, p. 131.

24. Cité par Arnaud Laster, «L'humour complice de l'amour chez Jacques Prévert», Cahiers de recherche du surréalisme, *Mélusine*, N° 10, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1988, p. 159.

# LA SCÈNE OUVRIÈRE

ORGANE MENSUEL DE LA  
FÉDÉRATION DU  
THÉÂTRE  
OUVRIER DE  
FRANCE

Numéro 2  
Février 1931

68, rue des ARCHIVES, III<sup>e</sup>  
PARIS



Page de couverture de  
*La scène ouvrière*,  
organe mensuel de la  
Fédération du théâtre  
ouvrier de France, du  
2 février 1931.

© Bibliothèque nationale  
de France.

Leur action n'est pas seulement d'inciter et de représenter, mais elle est également une partie intrinsèque à leurs propres productions. La performance intervient tout d'abord au niveau de la langue par la déconstruction des clichés et la remise en question de la doxa qu'elle véhicule. La langue, normative et porteuse de constructions sociales, contribue à transmettre et à pérenniser des schémas en place. Le groupe Octobre, outre sa volonté de mettre en avant les constructions sociales et de pointer du doigt les inégalités, se réapproprie dans le même temps le discours officiel pour le parodier, le détourner, en rendant par là caduque toute impression d'immanence propre au discours des puissants. Il reprend des paroles de chefs, tel le discours d'Édouard Henriot du 25 juillet

1932<sup>25</sup>, de religieux<sup>26</sup>, des classiques littéraires et des chansons populaires. Ces jeux référentiels illustrent le caractère construit du langage qui participe au maintien de l'ordre établi. La culture, tout comme l'Histoire, garantit l'ordre et la pérennisation des institutions. La déconstruction passe également par le détournement des lieux communs et des proverbes. La langue et son utilisation deviennent subversives dès lors qu'on en questionne les codes: Messieurs du Comité des Forges, c'est à force de forger qu'on devient forgeron, c'est à force de ceinturer qu'on devient ceinturon...<sup>27</sup>, ou encore:

[Portillon] J'ai l'impression que le temps est à l'orage.../[Commandant] C'est la saison.../[Commandante] Après la pluie, le beau temps.../[Portillon] Après tout mieux vaut ce temps-là que pas du tout...<sup>28</sup>

Les dictons, ou phrases proverbiales, sont tournés en dérision du fait de leur utilisation parodique par Prévert. Dans *Vive la presse*, trois prolétaires reprennent avec ironie le chant de *Roland à Roncevaux*<sup>29</sup>: « Mourir pour la patrie, c'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie. »<sup>30</sup> Ils dénoncent ainsi la persistance et l'origine culturelle des lieux communs ou préceptes qui définissent les valeurs de la société guerrière dans laquelle ils vivent. Dans *L'Émasculée conception*, les gens de la campagne reprennent les paroles de chansons religieuses dans leurs dialogues:

[L'homme] Comment, vous n'êtes pas au courant... mais c'est inouï... des anges dans nos campagnes ont entonné l'hymne des cieux./[L'autre] Non! Gloria in excelsis Deo!/[L'homme] Comme je vous le dis!<sup>31</sup>

25. « Mesdames, Messieurs, chers petits enfants,/ Dans l'ordre extérieur, l'essentiel de la pensée du gouvernement, c'est la paix et pour nous la guerre doit être considérée comme un crime collectif, comme un crime collectif!!! [...] », *ibid.*, pp. 93-94.

26. « Je pense que ces événements dont fort heureux... Il y a quarante ans que je les attends... La France se refait et selon moi, elle ne peut se refaire autrement que par la guerre qui la purifie. », *ibid.*, p. 117. Discours de M<sup>gr</sup> Baudrillard prononcé en août 1914.

27. *Ibid.*, p. 112.

28. *Ibid.*, p. 309.

29. Chanson de Rouget de Lisle composée en 1792.

30. *Ibid.*, p. 43.

31. *Ibid.*, p. 83.

Ces différents textes et chansons appartenant au patrimoine culturel commun sont repris sous forme de caricatures et servent à opérer une mise à distance par rapport aux lieux communs issus de vieux préceptes dépassés.

Les normes sont également renversées par l'utilisation du rire et par le retournement carnavalesque des valeurs. Un autre type de communication que le langage officiel s'installe. Sur ce sujet, il est intéressant de relire Bakhtine :

Jamais personne n'est arrivé à le [le rire] rendre entièrement officiel. Il est toujours resté l'arme de la liberté entre les mains du peuple.<sup>32</sup>

Un excellent exemple de l'humour comme outil de subversion, de libération, puis d'incitation à l'action sérieuse se retrouve dans la charade proposée au roi par le bouffon dans la pièce *Un drame à la cour* :

Votre premier ministre est un imbécile./Votre second ministre est un idiot./Votre troisième ministre est un crétin./Votre quatrième ministre est.../[Le Roi] ...une fripouille./Mais quelle est la solution, bouffon?/[Le Bouffon] La solution... Sire, vous êtes le roi des cons...<sup>33</sup>

La charade entraîne une révolution et la fuite du roi. Figure de subversion, le bouffon met en abyme le travail du groupe Octobre : le rire teinté de violence est mis au service de la révolution en agissant comme modèle, incitateur et réformateur au niveau des codes sociaux. On se permet d'insulter le roi. C'est le carnaval qui renverse, qui euphorise et permet ensuite de passer à l'action. Prévert reconstruit la langue et donc les normes. Danièle Gasiglia-Laster affirme à ce sujet :

Pour le plaisir... mais rarement au hasard. Et son écriture tout en utilisant le langage de tous les jours, sans se priver des termes familiers ou argotiques, réinventera en même temps ce langage.

32. Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par A. Robel, Paris : Gallimard, 1978, p. 102.

33. *Ibid.*, pp. 283-284.



Parce que les phrases toutes faites, les lieux communs lui paraissent dangereux et que pour faire bouger la société, il faut secouer les mots.<sup>34</sup>

Prévert effectue une mise à distance du réel dans son caractère normatif et socialement construit, dans le but de réinterpréter la vie et de lutter contre la peur paralysante. Il passe enfin à l'action sur le réel constitué des consciences, de la langue et de la doxa.

La lutte devient performative au niveau du langage et de la doxa qu'il véhicule, mais également dans le choix du lieu de représentation et la manière de procéder. Les représentations des pièces, tant par le choix du lieu, que par le choix du moment de la représentation, constituent des performances *in situ*. Prenons comme exemples le texte *Citroën*, écrit à l'annonce de la grève des usines éponymes et joué sur place, ainsi que le texte *14 juillet*, destiné à être déclamé dans les beaux quartiers à la manière d'une action directe. Le caractère éphémère de l'action théâtrale est au service d'une constance de l'action : l'œuvre est mouvante mais l'objectif est stable. La performance a ceci de particulier qu'elle constitue le mélange le plus marqué de l'art et de la vie, car elle réunit le registre de l'esthétisme et celui de l'événement en passant de la représentation à l'action. Les conditions de représentation deviennent parties prenantes de l'œuvre.

Notre étude se base sur l'interprétation d'actes théâtraux en tant qu'ils constituent des actes de discours. Pour que nous puissions les considérer de la sorte, il faut d'abord mettre en évidence le changement de paradigme théâtral. En effet, la représentation classique du théâtre ne constitue qu'un miroir des émotions, des actions ou du langage. Le théâtre devient performance à condition qu'une déconstruction de la diégèse et de la catharsis se produise. Dans le cas contraire, il demeure voué à représenter des actes de langages et non à en être réellement le producteur. À la réappropriation de la langue s'ajoute la réappropriation des lieux et celle des codes théâtraux. Le théâtre n'est plus séparé de la vie par la représentation, mais il s'intègre à des luttes concrètes qui se poursuivent sous la forme de revendications sociales, de grèves, d'actions directes, de meetings politiques, etc. Les membres du groupe sont d'ailleurs impliqués de différentes manières dans la lutte poli-

34. Danièle Gasiglia-Laster, *Jacques Prévert, «Celui qui rouge de cœur»*, Paris: Séguier, 1994, p. 122.



tique et sociale. D'aucuns adhèrent au PCF, d'autres signent l'Appel à la lutte. Et le théâtre devient surtout le lieu de l'action en brouillant les frontières entre fiction et réalité. Les techniques d'abolition de la catharsis sont multiples. Comme déjà dit précédemment, la présence de chœurs parlés représentant la parole collective du peuple devient le deuxième canal du message. Il se situe hors diégèse et diffère dans sa stratégie de communication au niveau du discours prononcé en constituant une adresse directe à l'égard du public. De plus, nous avons noté le caractère *in situ* du théâtre qui devient performance aussi par le lieu de son action et les conditions des représentations: la séparation public/scène est atténuée, de même que celle qui existe entre esthétique/plaisir et action. Un exemple édifiant de jeu avec la diégèse se trouve dans l'intervention du machiniste dans la pièce *La famille Tuyau-de-Poêle ou Une famille bien unie*. Le concept de théâtre dans le théâtre est utilisé pour dénoncer le théâtre bourgeois comme illustration de la vie bourgeoise. Le personnage du machiniste se situe en dehors du niveau diégétique. Il s'adresse à une rangée de comédiens jouant le rôle d'un faux public. Cette mise en scène permet l'apparition d'un deuxième niveau de théâtre. Le machiniste interrompt le déroulement de la pièce en provoquant ainsi les huées du faux public et l'intervention de l'acteur tenant le rôle du lieutenant-colonel. Les didascalies indiquent que ce dernier lui demande «avec sa voix naturelle d'acteur»<sup>35</sup>: «Enfin, mon vieux, qu'est-ce que tu veux?»<sup>36</sup> L'abandon volontaire de la catharsis permet d'instaurer un autre niveau de communication qui passe du registre de la représentation à celui des actes de discours. La mise en avant des techniques théâtrales peut s'observer aussi dans la construction de la scène en présence du public, comme lors de spectacles improvisés dans des cafés. La construction concrète de la scène accentue le caractère artificiel de la représentation théâtrale: l'illusion n'est jamais recherchée.

Le travail de déconstruction des normes en vue de l'établissement d'une nouvelle réalité est d'ailleurs autolégitimé dans une des pièces par une analogie entre jeu social et jeu de théâtre. Ce dernier devient le lieu ou le moyen d'expérimentation par excellence des changements sociaux:

35. *Ibid.*, p. 187.

36. *Idem.*

Tout cela va se modifier. On a rien [sic] à perdre... peut-être même qu'on a quelque chose à gagner... Il faut jouer... Il faut remuer les choses, déplacer les objets...<sup>37</sup>

Il faut bien sûr remettre ces faits dans leur contexte, celui des années 1930 marquées par une redéfinition du rôle de l'homme et de l'artiste dans la société, par la réflexion sur des nouvelles formes artistiques héritées de l'URSS et son agitki, de l'Allemagne et son théâtre politique, et des surréalistes proches du monde militant parisien. L'engagement politique et «l'esprit de 1930» règnent au cœur de violents affrontements idéologiques, de polarisation des extrêmes, mais également d'euphorie de lutte sociale collective et optimiste.

Populaire et militant, ce théâtre n'en reste pas moins représentatif d'une période d'émulation des techniques de l'art et de redéfinition de la place de l'homme et de l'artiste dans la société. La qualité des textes et une forme d'indépendance revendiquée face à la FTOF<sup>38</sup> font d'Octobre un groupe militant tout à fait à part, qui allie la force de l'engagement individuel à la poésie et à l'utilisation de tous les moyens d'expressions artistiques à disposition. Octobre, c'est donc aussi le symbole d'un art populaire et vivant qui tire son énergie d'une réalité sociale vécue et d'une volonté d'en changer. Les moyens techniques mis en œuvre ainsi que le recours à de nombreux biais artistiques témoignent de la volonté d'abolir l'art total ou fétichiste qui se suffirait à lui-même. Les nouveaux modes d'expression artistique sont pensés en fonction de leur capacité à exprimer des actions nouvelles.

Comme nous l'avons déjà vu, le deuxième niveau de performance est celui de l'action *in situ*, c'est-à-dire de l'action réelle dans son contexte. Pour étudier ce niveau, nous suivons Paul Zumthor qui définit la performance en ces termes :

La performance, plus que la lecture, est une situation réelle: les circonstances qui l'accompagnent la constituent. La réception du message engage plus ou moins tous les registres sensoriels.<sup>39</sup>

37. *Ibid.*, p. 401.

38. Selon Madeleine Rebérioux: «[...] Octobre, dont la composition est à l'image de la diversité de l'extrême gauche française, romp[ent], par l'originalité de leur violence verbale, avec les consignes et les critiques.» Madeleine Rebérioux, «Culture et militantisme», *Le Mouvement social*, N° 91, 1975, p. 10.

39. Paul Zumthor, «Pour une poétique de la voix», *Poétique*, 40, 1979, pp. 520-521.

Les différents canaux présents dans le texte se retrouvent dans le déroulement de la représentation par la multiplication des supports artistiques et des registres convoqués : cognitif, sensoriel, émotionnel. Les soirées organisées par le groupe comprennent l'utilisation d'une lanterne magique pour projeter des images durant la représentation, de la musique et des chansons, du mime et de la danse. L'appel aux sens est provoqué par le mélange de la poésie, de la musique et de l'expression corporelle comme autant d'autres moyens d'exprimer des situations et des émotions que le texte. En outre, l'utilisation de la technique du collage et du montage permet l'apparition de différents niveaux de discours au cours de la représentation. L'exploration de nombreux moyens d'expressions permet de délivrer non seulement un message et une vision du monde, mais de mettre également en place des nouveaux codes qui légitiment l'action par la réappropriation du domaine culturel. Nous pouvons parler de l'apparition d'une contre-culture avec ses propres règles et son système de référence interne. Octobre participe à l'élaboration de cette contre-culture qui implique une nouvelle pratique artistique ayant pour but le changement social et une nouvelle conception du rapport entre les deux. L'action sociale s'unit à l'action langagière dans un mouvement de reconstruction des normes, sociales et artistiques.

Prenons encore un exemple qui illustre la diversité des actions du groupe, la volonté d'inciter à l'action tout en éduquant, la capacité subversive du jeu avec les codes langagiers et visuels, l'appropriation de moyens artistiques à la pointe dans le but de servir l'action militante. Il s'agit du film *Prix et profits* commandé par Rémy Boyau, responsable de la cinémathèque de l'enseignement laïc, à Yves Allégret en collaboration avec le mouvement Freinet.

Ce film documentaire reprend un schéma de Proudhon pour illustrer le mécanisme du capitalisme à travers l'analyse du parcours d'une pomme de terre du producteur au consommateur. Le cheminement suit l'évolution de son prix en fonction des intermédiaires et aboutit à l'évidence de la nécessité de supprimer ces derniers. La collaboration avec le mouvement Freinet illustre le besoin d'éduquer les enfants dès leur plus jeune âge pour un véritable changement social. Le film thématise le rôle conservateur de l'éducation par la présence d'un manuel scolaire véhiculant une vision bourgeoise de la condition ouvrière et de l'Histoire. Précisons que

le film n'est pas réalisé par le groupe Octobre, mais par un de ses membres, Yves Allégret, même si plusieurs membres du groupe participent à sa réalisation<sup>40</sup>. Nous avons choisi ce documentaire, exemplaire dans la recherche de nouveaux moyens pour l'instauration d'un nouveau discours. Le court métrage est tourné selon un angle didactique, le scénario du film met en évidence les absurdités du système. Là encore, le rôle de révélateur est primordial pour éveiller les consciences de personnes qui, trop habituées à être les sans-voix, n'ont aucun moyen de s'élever contre le système.

Le premier message du film peut se résumer ainsi: «L'union fait la force.» En effet, après l'éveil des consciences, il est nécessaire de s'unir pour organiser la lutte. Le film, à la manière du théâtre d'Octobre, fonctionne comme un modèle, voire une voie à suivre. La révolution est en marche derrière des images qui illustrent par des moyens simples, accessibles à tous, la force potentielle de l'union du prolétariat et du monde paysan. Rappeler cette potentialité fait partie du processus d'éducation mis en place pour des couches sociales habituées à être soumises aux lois du marché et du patronat. L'illustration du caractère construit d'une telle situation permet de balayer une forme d'essentialisme dans la conception inégalitaire de la société et d'imaginer une refonte globale du système. Pour y parvenir, il faut tout d'abord illustrer, critiquer, balayer la doxa soutenue par le langage et alimentée de préceptes religieux, moraux, politiques pour ensuite proposer un nouveau système. Tourné en Pathé-Baby, le documentaire dure une vingtaine de minutes. Les moyens sont assez simples, le cinéaste fait alterner de nombreux plans fixes avec quelques petits travellings qui permettent la symbolisation et la clarté dans les oppositions. La pédagogie utilisée consiste à laisser le spectateur se constituer sa propre opinion tout en lui mettant à disposition tous les éléments nécessaires: la révélation doit venir de lui-même. La chaîne didactique de l'augmentation du prix pointe l'absurdité du système capitaliste sans la nommer explicitement. Elle est même dédoublée, en apparaissant une première fois au cours du film au fur et à mesure des étapes, puis, plus rapidement, une seconde fois pour résumer en quelque sorte le propos.

40. Présenté en août 1932 pour la première fois, le film compte Marcel Duhamel, Pierre Prévert, Jacques Prévert et Éli Lotar au rang de ses figurants. Il sera également utilisé par le groupe Octobre lors de ses représentations.

Les intertitres, neutres jusqu'aux deux tiers du film, finissent par reprendre de manière explicite le message, à la façon du chœur parlé dans le théâtre, et réaffirment ainsi la nécessité de s'unir et de se révolter contre les responsables de la cherté de la vie: « Il faut les supprimer/ Qui?/ EUX! » Le paysan producteur et l'ouvrier consommateur doivent faire alliance pour « éliminer » les intermédiaires. Là encore, le coup de poing sur la table et le choix du terme « éliminer », terme fortement connoté, entraînent une sensation de violence et provoquent un sentiment de révolte et d'adhésion immédiates chez les spectateurs. L'attaque du film est dirigée contre les systèmes capitaliste et éducatif, ces derniers étant considérés comme les chantres du statu quo. Le livre que lit la fillette propose une interprétation bourgeoise de l'Histoire qui se réjouit du très bon niveau de vie des couches populaires. Mais l'Histoire est celle des puissants et c'est pour cette raison que le groupe Octobre souhaite la changer. Nous pensons à la pièce *La Commune* qui thématise l'Histoire et son caractère tributaire de ses auteurs :

Notre histoire à nous/Ce sont les jacqueries, les communes/  
Nos paroles historiques/Les mots d'ordre du prolétariat/Nos  
batailles/Les grèves, les insurrections [...].<sup>41</sup>

Parallèlement à leurs activités théâtrales, les membres du groupe Octobre participent à la réalisation de films. Médium populaire par excellence, ce groupe est également novateur et permet les rapprochements symboliques, les collages et évidemment le montage. Les moyens techniques ont plus d'impact au cinéma qu'au théâtre et le médium capte d'avantage l'attention des foules. Prévert et ses amis participent ainsi à quelques productions, comme *Le crime de Monsieur Lange*, dans lequel la moralité d'un crime est discutée en fonction des raisons qui ont poussé M. Lange à le commettre. Ce film, scénarisé par Jacques Prévert, n'offre pas un aspect militant aussi appuyé que le théâtre ou le documentaire, mais il constitue un autre moyen d'induire une réflexion alternative chez les spectateurs et de faire sa place sur la scène culturelle.

Notre approche du théâtre Octobre se veut pragmatiste, c'est-à-dire qu'elle envisage le théâtre en tant qu'acte de langage et acte politique. Les différents moyens mis en œuvre par les membres du

41. *Ibid.*, p. 55.

groupe sont au service d'un objectif à caractère social global et s'inscrivent dans une époque où le fait politique est prédominant dans la vie de chacun. C'est un théâtre de son temps qui est également celui d'une politique théâtralisée: n'oublions pas que les liens qui existent entre art et politique durant l'entre-deux-guerres sont à penser dans les deux sens. En effet, nous observons un foisonnement de l'engagement politique dans le quotidien des gens de ce début de siècle. Théâtre, affiches, grèves, cinéma, réunions de partisans, chants: le monde culturel est forcément entraîné dans les débats politiques et participe à la lutte dans le registre de la représentation, mais également dans celui de l'incitation à l'action et de la lutte concrète comme nous avons tenté de le démontrer. N'oublions pas que cette influence, que l'on peut qualifier de thématique, connaît son pendant, au niveau formel, dans le sens inverse. La politique elle-même se voit théâtralisée afin de favoriser le ralliement des troupes. Nous suivons l'analyse d'Éric Nadaud<sup>42</sup> qui argue que la gauche française (et sûrement internationale) se réapproprie des techniques de propagande utilisées tout d'abord par les mouvements fascistes et qui relèvent du domaine symbolique, voire de la mise en scène. Le poing levé devient le symbole de la SFIO<sup>43</sup>. En outre, un logo et une tenue vestimentaire associée au parti sont créés et fournis. Le fait d'arborer des signes distinctifs sert tout d'abord comme moyen de reconnaissance réciproque, mais permet également de galvaniser les foules par le biais de la théâtralisation. Le mélange des champs n'intervient évidemment pas uniquement au sein du groupe Octobre, il est un exemple saillant des interdépendances entre le militantisme et le théâtre ou toute forme de représentation esthétique. Bien que le message thématique soit clair, les productions de cette forme de théâtre ne peuvent être rangées sous la dénomination de pamphlet du fait de la qualité formelle du message, du caractère polymorphe de l'intervention d'Octobre, du soin porté à la poésie du texte. Tous ces éléments illustrent la stratégie discursive mise en place par la recherche d'une grande variété de moyens. Nous suivons Madeleine Rebérioux qui décrit cette période en ces termes:

42. Éric Nadaud, «Le renouvellement des pratiques militantes de la SFIO au début du Front populaire (1934-1936)», *Le Mouvement social*, N° 153, 1990, pp. 9-32.

43. Section française de l'Internationale ouvrière. Parti politique socialiste français, créé en 1905.

[...] De toutes parts, le « monde réel » presse ceux qui, par la plume ou la parole, le geste ou l'image mouvante, disposent de quelque pouvoir d'expression, en même temps que, dans les organisations liées au mouvement ouvrier, s'expriment de nouveaux besoins.<sup>44</sup>

C'est dans la recherche de synergie de moyens favorisant l'expression d'idées novatrices que l'on peut classer ces artistes-actrices qui usent de toutes les techniques artistiques à leur disposition pour changer la réalité, du niveau symbolique au niveau le plus pragmatiste. Comme nous le rappelle Raymond Bussières: « Or nous, ce qui nous intéressait, ce n'était pas du tout le théâtre, c'était la révolution. »<sup>45</sup> Le choix du canal de cette lutte nous incite à parler d'une forme d'esthétisation du combat. Nous nous référons à Richard Shusterman qui déclare que « le rôle de l'art – comme celui de la philosophie – n'est pas de critiquer la réalité, mais de la changer »<sup>46</sup>. Sans entrer dans une philosophie esthétique par la généralisation de ce propos, nous nous permettons de l'appliquer au groupe Octobre en tant que représentant d'une forme de théâtre ayant explicitement cette vocation. Une analyse formelle est envisageable dès lors qu'on considère comme lui que: « on suppose à tort que ce qui fonctionne comme moyen ne saurait être librement choisi et goûté comme fin »<sup>47</sup>. Par sa pratique le groupe Octobre établit un pont entre la *poiesis* et la *praxis* dans un faire artistique. L'établissement d'une contre-culture ainsi que la réappropriation des canevas de l'art constituent également une lutte sociale contre l'art institutionnel souvent garant d'une forme de conservatisme. Prenons comme exemple le Proletkult en URSS qui officialise cette démarche en la mettant en pratique. Bien que populaire et militant, donc tributaire d'un double handicap de légitimité, le groupe peut être analysé à l'aune du projet que l'on peut qualifier d'artistique et de politique. Artistique de fait et politique dans l'intention, ce projet passe par une réappropriation de l'art par les couches populaires pour que leurs revendications soient entendues. Mobilisation polyvalente et prolifique de l'art et

44. Madeleine Rebérioux, *op. cit.*, p. 9.

45. Guy Gauthier, « Il y a trente ans Octobre », *Image et son*, N° 189, décembre 1965, p. 51.

46. Richard Shusterman, *L'art à l'état vif: la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris: Minuit, 1991, p. 41.

47. *Ibid.*, p. 81.

de ses possibilités discursives dans une esthétisation de la lutte ou action artistique et sociale, Octobre sert véritablement de modèle de théâtre d'action.



# FAUX-NEZ: DE LA RÉVOLTE À L'EXPRESSION POLITIQUE

JOËL AGUET

La trajectoire des Faux-Nez et, plus encore, celle de leur animateur Charles Apothéloz offrent une série de jalons chronologiques utiles pour voir, en Suisse romande, émerger, s'instaurer, puis se dissoudre diverses formes de « théâtre politique ».

## LOURD CONTEXTE LAUSANNOIS

À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, Lausanne passe le cap des 100 000 habitants et n'a plus qu'une seule scène théâtrale régulière, le Théâtre municipal, qui a le quasi-monopole de l'activité théâtrale professionnelle dans toute la Suisse romande, hormis Genève. Or, celui qui en est le directeur depuis 1928, le Vaudois Jacques Béranger, décide de rompre en 1945 avec le système séculaire de la troupe dramatique composée de comédiens engagés pour la saison: dès la réouverture aisée des frontières, il compose essentiellement son programme annuel en faisant appel aux tournées parisiennes et, au printemps, à des réalisations lyriques. La seule production « maison » est la Revue annuelle qui tient l'affiche pour des dizaines de représentations à la fin de l'hiver, drainant un public venu s'amuser et se rincer l'œil. Cette solution est simple et très rentable pour lui: Béranger est devenu le représentant pour la Suisse des Tournées Herbert et des Galas Karsenty. Il touche un pourcentage comme agent, continue de recevoir son salaire de directeur et la subvention municipale reste accordée sans les risques liés à toute production. Pour un subventionnement comparable, Maurice Jacquelin, directeur de la Comédie de Genève, propose chaque saison douze à quinze productions propres et des accueils intéressants. Les acteurs établis à Lausanne émigrent donc soit en France, soit à Genève et ceux qui ne se résolvent pas à

rejoindre des villes où le soutien à la culture est plus clairvoyant fondent une compagnie, réalisent leurs propres spectacles à leurs risques et périls, survivant principalement grâce au travail fourni par le studio de Radio-Lausanne. Les plus durables parmi ces petites structures sont alors la Compagnie des comédiens du Théâtre municipal, organisée autour de Claude Mariau qui entretient un circuit de tournée en Suisse romande, la Compagnie Jean Hort, les productions de Jean Kiehl à Neuchâtel et celles de Paul Pasquier à Fribourg et Lausanne. Les comédiens lausannois ont aussi la possibilité de seconds rôles au sein des grandes réalisations du Théâtre du Jorat à Mézières ou des Arènes d'Avenches (les grands rôles étant alors attribués à des comédiens parisiens).

Important lieu de vie nocturne, le cabaret «Au Coup de Soleil» ouvert en 1940 par et pour le chansonnier Jean Villard-Gilles dans un sous-sol tout proche de Saint-François est resté durant la guerre, avec ses fausses fenêtres peintes pleines de lumière, un espace d'ouverture, un lieu où soufflait l'esprit, notamment francophile, mais Gilles regagne Paris dès 1948 et la cave ferme. Reste le Tabaris, cabaret ouvert en 1939 à la rue de Tivoli, qui trouve dès mai 1952 à s'installer dans un quartier plus huppé: la place Saint-François. Ses propriétaires, Armand et Césy Pasche programment surtout des numéros de petit music-hall, de strip-tease et des tours de chant où passent à l'occasion Maurice Chevalier, Fernandel, Tino Rossi, Charles Trenet, Mistinguett, Lucienne Boyer, Marie Dubas, Ray Ventura et bien d'autres.

Hors la production professionnelle, plusieurs groupes d'amateurs se présentent épisodiquement sur diverses scènes, comme celle de Montbenon ou des salles de paroisse. Les rares réalisations qui détonnent alors dans l'esthétique et la morale bourgeoise ultra-dominante de l'époque sont le fait d'équipes de jeunes en formation comme «Théâtre 45» de Roland Jay, ou certaines soirées «théâtrales» des Sociétés d'étudiants (principalement Belles-Lettres et Zofingue).

#### **QU'EN EST-IL EN SUISSE ET EN EUROPE VOISINE?**

La seule autre ville de Suisse romande à offrir une activité professionnelle en continu est Genève où, en plus des deux scènes dramatiques en activité (celle de la sérieuse Comédie et du boulevardier Casino-Théâtre), est inauguré en mars 1948 le petit plateau



Jaquette illustrée par René Creux recouvrant les pièces parues aux Éditions de La Cité (Lausanne) jouées par la Compagnie des Faux-Nez, dont *Force de loi* de Henri Deblüë, 1959. Arromath (Archives romandes du théâtre, Lausanne).

du Théâtre de Poche. Cette scène privée présente un répertoire policier ou de comédies légères, volontiers anglo-saxonnes. Quant aux scènes alémaniques, elles vivent les derniers feux de l'*Exil-Theater*, cet apport massif de grands comédiens et metteurs en scène d'Allemagne, juifs ou communistes, qui ont pu trouver à s'y réfugier et y travailler le temps que passe la folie nazie.

Dans les pays environnants, sur les ruines laissées par la guerre, quelques pousses vigoureuses apparaissent. En Italie, Paolo Grassi fonde le Piccolo Teatro de Milan avec un autre jeune communiste, de retour des camps de réfugiés en Suisse: Georgio Strehler. Là, se joue, dès 1947, le grand répertoire «populaire» européen, des grands auteurs russes avec Gorki, Ostrovski, Dostoïevski, Tchekhov, les français Molière, Baty, Anouilh, Salacrou, les anglais Shakespeare, T. S. Eliot, l'espagnol Calderon, et les italiens Pirandello, Gozzi et bien sûr Goldoni avec *Arlechino servitore di due padroni*. Ces grands textes sont proposés dans un équilibre subtil de réalisme cru et de formes théâtrales abouties, une esthétique d'une efficacité critique inédite. De même à Berlin, Bertolt Brecht revient d'exil, via la Suisse, et fonde avec sa compagne Helena Weigel, communiste, le Berliner Ensemble, pour y représenter ses propres pièces, anciennes et nouvelles, ainsi que celles de Gorki, Lenz ou Gerhart Hauptmann. Développant une esthétique de la ruine, une perfection dans les ruptures de jeu et une sollicitation nouvelle de la réflexion du public. Brecht ouvre de nouveaux champs de compréhension et des perspectives à un théâtre qui parle de la chose politique...

En France, les cartes de rationnement font encore longtemps partie du quotidien; à Paris, domine encore durant des années le théâtre d'auteur des années 1930, aux mêmes modes de jeu et de travail; hormis cela, l'exemple artistique donné par les metteurs en scène du Cartel est en fin de course: Pitoëff est mort à Genève en 1939, Charles Dullin dirige le Théâtre de la Cité (anciennement Sarah Bernhardt, actuellement Théâtre de la Ville) jusqu'en 1947 et décède en 1949, Louis Jouvet revenu de sa longue tournée sud-américaine (1940-1944) a rouvert son Athénée pour quelques saisons, mais meurt en 1951, Baty cesse de diriger le Théâtre Montparnasse en 1947 et s'éteint en 1952. Commencent à s'affirmer leurs successeurs, quasi tous formés par Dullin: les Jean-Louis Barrault, Pierre Valde et, bien sûr, Jean Vilar qui lance en 1947 sa Semaine d'art en Avignon, puis se voit remettre les destinées du

Théâtre national populaire fondé par Gémier un quart de siècle plus tôt. La Province, elle, est une terre culturelle en friche, sur laquelle – mais il va falloir attendre –, va pousser le théâtre de la «décentralisation» et s'esquisser quelques renouveaux avec notamment Jean Dasté à Grenoble, puis Saint-Étienne, Hubert Gignoux à Rennes, Maurice Sarrazin à Toulouse, René Planchon à Lyon.

### **ÉQUIVALENCES ET DIFFÉRENCES ROMANDES**

En Suisse romande, un jeune homme possède la légitimité symbolique d'appartenir à la génération des héritiers du Cartel: François Simon, formé par Dullin, a travaillé avec les Pitoëff et il est de surcroît le fils du «monstre sacré» Michel Simon. Son travail théâtral est tout de suite reconnu, en marge des scènes genevoises existantes. Il lance ainsi successivement plusieurs équipes théâtrales dans les années 1940 et 1950, toutes éphémères, jusqu'à la fondation en 1958 du Théâtre de Carouge.

Dix ans plus tôt, en 1948, démarre à Lausanne l'aventure des Faux-Nez. Même si le théâtre est un art collectif et que toute aventure théâtrale digne de ce nom implique le rassemblement de nombreuses destinées, une personnalité cristallise souvent autour d'elle les énergies et mène finalement l'action selon ses propres manières de procéder, dans lesquelles on identifie l'artiste. Pour les Faux-Nez lausannois, cette personnalité est clairement celle de Charles Apothéloz.

### **QUI EST LE METTEUR EN SCÈNE DES FAUX-NEZ?**

Charles Apothéloz est né en 1922: il est de la génération qui a eu vingt ans en pays neutre pendant la Seconde Guerre mondiale. Jeune footballeur, puis athlète émérite (champion suisse de relais 4 × 100 m), il suit des études de droit et des initiatives communautaires de jeunesse encouragées par son père, petit industriel d'extrême droite. La faillite, puis la disparition brutale de ce dernier casse le modèle paternel. Le jeune homme se révolte. Dans la seconde partie des années 1940, Charles Apothéloz mange souvent chez André Horst (alias Gerhard Hirsch, qui prendra le nom de Gorz, puis le pseudonyme de Michel Bosquet), juif autrichien formé comme ingénieur chimiste à Lausanne et surtout philosophe sartrien, dont le questionnement politique et l'analyse

sociale entrent pour beaucoup dans sa formation de pensée politique et critique. Alors qu'Apothéloz a fait normalement son école de recrue et un premier cours de répétition, il refuse de continuer: un tribunal militaire le condamne en décembre 1949 à sept mois de prison ferme, qu'il purge (aux deux tiers, pour «bonne conduite») avec les détenus de droit commun du pénitencier de Bochuz, en 1950. Cette expérience lui donne de nouvelles motivations à se battre, déjà au service des autres détenus avec ses connaissances juridiques. Ensuite, il obtient en quelques mois sa licence de droit et poursuit à Paris en rédigeant un diplôme de spécialisation en Sorbonne. Il ne cherche pourtant pas à faire une carrière de juriste: le théâtre et ses publics l'attirent davantage. Il y trouve une façon d'exister qui lui convient dans une société qu'il rejette et en fait la seule place possible pour lui, celle de «l'artiste». Il avait commencé au début des années 1940 comme trésorier d'un groupe amateur yverdonnois, dont le jeune metteur en scène était Benno Besson; vers 1944, il prend des rudiments de travail corporel avec Jean Villard-Gilles (élève de Jacques Copeau), joue avec Théâtre 45 mené par Roland Jay (issu des Comédiens routiers), collabore avec des groupes d'étudiants bellettriens, jusqu'à les mettre en scène.

### **SUCCÈS SANS LENDEMAIN ?**

Les débuts des Faux-Nez sont entrés dans la légende du théâtre romand. Pour sa théâtrale de l'automne 1948, la société d'étudiants de Belles-Lettres de Lausanne obtint, après diverses péripéties, les droits sur un scénario de Jean-Paul Sartre intitulé *Les faux nez*: une fable amusante sur le masque social et le mensonge d'État. Réalisée vaille que vaille par une vingtaine d'étudiants et quelques renforts féminins, l'expérience est suffisamment positive pour motiver une douzaine d'entre eux à poursuivre, avec pour objectif attrayant de présenter le spectacle dans la catégorie amateurs du Concours des jeunes Compagnies à Paris, à la fin du printemps 1949. Outre Charles Apothéloz, Freddy Buache le fondateur de la Cinémathèque suisse, l'auteur et footballeur Jacques Guhl, le peintre Jacques Clavel et le graphiste Roger Virgile Geiser étaient du nombre. Avant de se présenter à Paris, la «Compagnie des Faux-Nez» améliore sa réalisation en la rodant de façon itinérante dans les villes et les villages du canton de Vaud, démarche en

partie financée par les dons en nature collectés à l'issue du spectacle et pour le reste grâce à une vente en Suisse de lithographies et d'esquisses offertes par le groupe des peintres espagnols de Paris (notamment Clavé) et un dessin de Picasso dédié «à la jeunesse». En raison de cet apport d'argent, parce qu'ils ont durant quelques semaines «vécu de leur art», le concours parisien les inscrit parmi les professionnels: ils obtiennent néanmoins le 3<sup>e</sup> prix du concours, assorti du prix de la meilleure mise en scène.

Avec ce résultat, ils sont lancés dans la capitale française. Pourtant, ils reviennent tous à Lausanne<sup>1</sup> où ils réalisent alors un spectacle pour enfants au Théâtre municipal, qui les engage dans des dépenses insoupçonnées sans pour autant leur offrir de soutien. L'opération les laisse lourdement endettés. Le groupe, déjà plusieurs fois recomposé, se disperse après une tentative de vie en communauté dans le Midi de la France. Puis Apothéloz purge sa peine de prison pour refus de servir, obtient sa licence en droit à Lausanne, poursuit en Sorbonne.

### **EN MARS 1953, L'OUVERTURE DU CABARET DES FAUX-NEZ**

Dès l'automne 1952, plusieurs éléments de l'équipe et quelques autres se rassemblent à Lausanne autour du projet d'un cabaret à installer dans une cave de plain-pied avec le haut du quartier (mal famé) du Rôtillon, auquel les spectateurs accèdent depuis la «très chic» rue de Bourg: ils descendent plusieurs escaliers et débouchent dans la cave à côté du bar. En face, la scène va d'un mur voûté à l'autre quasi sans profondeur ni dégagements de côté; une porte au fond, dissimulée par des tentures, donne sur la ruelle et permet aux comédiens un minimum de circulation. Après plusieurs mois de labeur pour dégager, creuser et aménager 110 places et un peu d'éclairage dans l'espace voûté, le Caveau des Faux-Nez ouvre ses portes le 3 mars 1953, avec Gilles et Urfer en têtes d'affiche. La Compagnie des Faux-Nez est à ce programme avec la

1. Dans un entretien avec Raymond Spira paru dans la revue *Théâtre populaire*, N° 35 (fin 1959), Charles Apothéloz déclare: «Si j'ai toujours parlé d'un théâtre romand, si j'ai tenté de le susciter, c'est parce que je voulais m'adresser aux Suisses romands, parce que je voulais essayer de rester dans mon pays. L'art dramatique n'est pas pour moi une activité gratuite.» Il dit aussi que s'il n'avait pas poursuivi dans le théâtre, il aurait fait simplement clochard, parce que cette posture marginale d'artiste lui permettait seule d'émettre la critique de ce qui l'entourait, trouvant ainsi le moyen de s'intégrer à une société qu'il sentait le rejeter et que lui aussi rejetait.





Dispositif de René Creux pour *Justice dans la Rue* de Franck Jotterand, montée par les Faux-Nez dans une mise en scène de Charles Apothéloz; ici en répétitions aux Diablerets, début juillet 1959, avant la tournée d'été à Lausanne et dans le canton de Vaud. Arromath (Archives romandes du théâtre, Lausanne).





Personnages de *Justice dans la rue* de F. Jotterand: le syndic Julien Viquerat (Armand Abplanalp) couronné roi du tir par Anna (Nicole Goy) avec Gérald Gorgerat aux cuivres et l'Ours de foire; photo pour *L'Illustré* (juillet 1959). Arromath (Archives romandes du théâtre, Lausanne).

réalisation jugée désopilante d'une pièce de Jean Tardieu *Un mot pour un autre*, et d'autres trouvailles de l'avant-garde des auteurs des années 1950. Il est à noter que ce lieu est le seul en Suisse<sup>2</sup> à présenter, durant les années 1950, les œuvres de Ghelderode, Ionesco (dès 1954), Beckett (1958). Ce répertoire artistiquement novateur, en rupture formelle et thématique avec les normes en vigueur, côtoie dans ces mêmes années des œuvres de satire sociale comme *Le p'tit bonheur* de Félix Leclerc ou *La paix* d'Aristophane, en 1955, année où l'Assemblée fédérale annule l'initiative pacifiste «l'œuf de colombe» déposée par Samuel Chevallier pour réduire les dépenses militaires suisses. Dans ces deux registres d'avant-garde ou de critique comique de la société, on remarque une forte présence d'auteurs romands; la prise en compte du verbe d'autres artistes vivant ou ayant vécu au bord du Léman montre une rare volonté de saisir l'expression d'une région, d'un certain esprit de l'époque, mais aussi de s'inscrire dans une épaisseur historique. En moins de dix ans, les Faux-Nez reprennent nombre d'œuvres de C. F. Ramuz, Rodolphe Töpffer, Fernand Chavannes, René Morax, Géo-H. Blanc ou Alfred Gehri, montent des textes qu'ils écrivent ou adaptent eux-mêmes et suscitent un bon nombre de nouveaux auteurs. Ce sont d'ailleurs deux auteurs romands qui leur offrent leur premier grand succès. En effet, à l'automne 1955, ils ouvrent la saison avec une «soirée villageoise» – parodie de théâtre rural qui associe un ancien succès comique de René Morax *Les quatre doigts et le pouce ou la main criminelle* avec *La Fête des vigneronns de la Côte*, écrit pour eux par Frank Jotterand. Le spectacle obtient un succès comique de plus de cent cinquante représentations. Apothéloz cherche alors à franchir une nouvelle étape et obtenir de la Ville une salle de 400 places qui permette à la Compagnie de mieux rentabiliser ses réussites: l'ancienne salle du Kursaal-Théâtre Bel-Air, devenu un cinéma, qui est alors à remettre. Sa demande ne reçoit aucun écho. La réalisation suivante des Faux-Nez, *Ubu roi* de Jarry, très longtemps peaufinée et qui avait engagé des moyens bien supérieurs à la normale n'obtient qu'un succès d'estime: l'accumulation des dettes les mène à deux doigts de la saisie. Dans ce contexte, le «Théâtre dans la rue» est une échappée belle.

2. Avec le Schauspielhaus de Zurich en ce qui concerne Ionesco et Beckett.

### QUÊTE DE REPRÉSENTATIVITÉ

De juillet à septembre 1957, Apothéloz improvise la tournée à travers tout le canton de Vaud d'un spectacle de tréteaux monté à mi-juin pour un rassemblement littéraire à l'occasion des 10 ans de la disparition de C. F. Ramuz: *La Grande Guerre du Sondrebond*. Le poème ramuzien sur ce sujet d'histoire nationale est présenté dans une forme théâtrale populaire, avec un conteur, des soldats et une fanfare en uniforme du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. L'accueil et l'importance des publics rassemblés (évaluée à plus de cinquante mille personnes) ouvrent de nouveaux horizons aux Faux-Nez. Apothéloz amorce dès lors plusieurs démarches pour sortir de l'étroite cave de la rue de Bourg et atteindre une plus importante partie de la population, avec des réalisations qui interrogent l'époque et le pays. Les affichettes et la couverture du texte-programme de *La Grande Guerre* manifestent en ce sens une esthétique volontairement plus attractive: aux gravures anguleuses et troublantes de Pierre Estoppey succède le graphisme ludique et direct de Gilbert Koull, dans l'esprit des propositions de Marcel Jacno ou de Léon Gischia pour le TNP.

La deuxième expérience de «Théâtre dans la rue» fait la douloureuse épreuve du froid de l'hiver, en présentant *Noël dans la rue* de Géo-H. Blanc, sorte de «Nativité» moderne, jouée en une vingtaine de minutes trois ou quatre fois chaque soir dans différentes rues ou places de Lausanne du 18 au 25 décembre 1957. Le dispositif scénique conçu par Gilbert Koull se déplaçait sur un lourd char tracté, servant de scène; de nouveau une fanfare menée par Gérald Gorgerat offrait des enchaînements musicaux et le texte de Géo-H. Blanc était vendu en brochure à 2 fr. aux spectateurs. Un double feuillet distribué au public donnait la distribution suivie des paroles de *Voici Noël* que le public était incité à chanter à la fin.

Cette sorte de théâtre cherche à atteindre hors des salles les gens qui ne s'y rendent jamais; il a des implications «politiques» non seulement par ce qu'il énonce ou montre, mais parce qu'il atteint ce public différent. Or, ces spectateurs-là fuiraient devant des histoires apparemment trop «compliquées» ou des propos identifiés comme «politiques»: le sujet est ici d'une simplicité «biblique», mais dans le contexte de xénophobie ambiante où les principaux étrangers vilipendés sont alors les Italiens, désigner les personnages de Joseph et Marie en les appelant Giuseppe et Maria n'était pas sans portée.

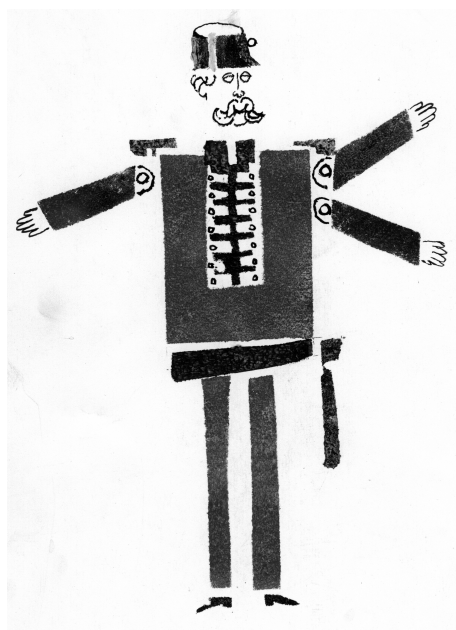
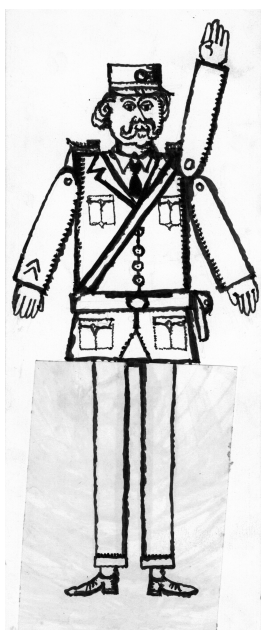
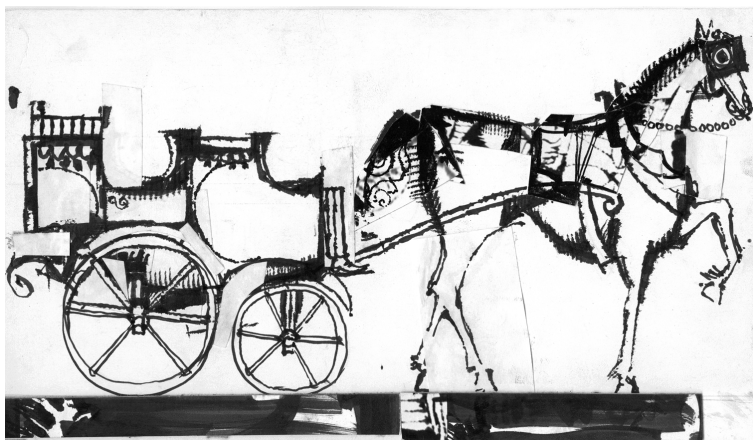
**LE « THÉÂTRE POPULAIRE DES FAUX-NEZ »**

En 1958, les Faux-Nez et Apothéloz se risquent à une autre opération d'envergure. Ils tentent de réunir en quelques soirs plus de dix mille spectateurs à l'une de leurs réalisations en salle. L'entreprise est nommée « Théâtre populaire des Faux-Nez », ce qui faisait évidemment référence, à la fin des années 1950, au travail accompli à Paris par Jean Vilar avec le Théâtre national populaire. Pourtant, l'usage du mot « populaire » fit frémir plus d'un politicien imaginant déjà à Lausanne et dans le canton de Vaud des hordes de bolcheviques pleins de couteaux entre les dents. Cela tombait bien, la première œuvre proposée venait de Russie. Il s'agissait du *Revizor* de Gogol.

Le programme du spectacle ne fait pas mystère du projet général :

Forts de leurs expériences de dix années et de la réussite récente du Théâtre dans la rue, les Faux-Nez ne sont pas loin de penser que la crise actuelle du théâtre est une crise du public: les classes sociales qui faisaient vivre depuis cent ans le théâtre de langue française en sont incapables de nos jours. Le théâtre contemporain, s'il ne veut pas demeurer un théâtre de laboratoire, doit chercher son public ailleurs, dans les masses qui aspirent à la culture, parmi ceux qui n'iront pas au théâtre comme à une coûteuse cérémonie mondaine, mais pour y trouver un plaisir de l'esprit, un enseignement, un exemple. Le théâtre d'aujourd'hui doit atteindre ce public et lui offrir des œuvres qui l'intéressent. Parmi elles, les classiques du grand répertoire international: Goldoni, Lope de Vega, Schiller, Corneille, Molière, Musset et les grands auteurs russes: Tchekhov et Gogol.

Plus loin, ce texte de présentation remercie les grands organismes et groupements, syndicats, associations et coopératives « qui ont permis par l'achat massif de billets la représentation de ce spectacle à des prix populaires » et souhaite la bienvenue aux 10 000 spectateurs attendus. Il y en aura 12 000 dans la salle du Théâtre de Beaulieu qui contient environ 1 850 places, une septième représentation ouverte au public individuel ayant été ajoutée. La proposition d'un grand classique étranger comique à découvrir à un prix d'entrée fixé pour tous à 3 fr. (à l'époque, juste au-dessous du prix d'un billet de cinéma) avait donc réussi.



Figurines pour la maquette du dispositif et costume de *Justice dans la rue* de Jotterand, 1959; dessin à la plume, collage, dessin sur impressions pochoir de René Creux. Arromath (Archives romandes du théâtre, Lausanne).

Quant à la part critique du texte, elle avait bien sûr retenu l'attention du metteur en scène: Apothéloz confie l'année suivante lors d'un entretien publié par la revue *Théâtre populaire*:

Je choisis des œuvres en fonction de l'intérêt qu'elles peuvent présenter pour le public romand. C'est pourquoi le premier classique qui figure à notre répertoire est *Le Revizor*, car la critique de Gogol est valable pour nous, la société suisse d'aujourd'hui présentant le même mur d'inertie que la société russe d'il y a un siècle.<sup>3</sup>

Apothéloz espérait pouvoir enchaîner deux mois plus tard sur une autre grande réalisation à la même enseigne et dans le même lieu. Il doit attendre un peu plus d'une année pour y parvenir avec *George Dandin* de Molière, fin avril 1959. Une vingtaine de jours plus tard, Apothéloz et les Faux-Nez «renforcés» d'une autre dizaine de comédiens genevois et lausannois créent au Théâtre municipal de Lausanne *Force de loi* d'Henri Debluë, qui met en jeu la dernière exécution capitale civile en Suisse, après le vote populaire ayant décidé l'abandon de la peine de mort, mais avant l'entrée en application de la nouvelle loi. Roland Barthes écrira quelques années plus tard, à propos de cette pièce interdite de représentation à Paris: «Les peuples, eux aussi, sont responsables de leur bêtise.» Belle et sombre réussite artistique, la création lausannoise prouva encore, si besoin était, l'existence d'un public intéressé par autre chose que les guignolades, revues et boulevards, ou, tout au moins, que ce public pouvait occuper les huit cents places du Théâtre municipal sur trois représentations.

### RÉVOLUTION CULTURELLE LAUSANNOISE

Pris par leurs autres réalisations et notamment à l'été 1958 par la tournée sous chapiteau de *Y'en a point comme nous* de Jack Rollan, les Faux-Nez ne présentent leur troisième opération «dans la rue» qu'à l'été 1959. *Justice dans la rue* de Franck Jotterand imagine un syndic vaudois assez idéaliste pour enlever le bandeau des yeux de la statue de la Justice à Lausanne: du même coup, la Justice éclairée

3. Charles Apothéloz, «Le Théâtre des Faux-Nez», propos recueillis par Raymond Spira, *Théâtre populaire*, N° 35, Paris, 3<sup>e</sup> trim. 1959, p. 41.





*Force de loi*, de Henri Debluë, au Théâtre Municipal de Lausanne, en mai 1959, par la Compagnie des Faux-Nez, mise en scène de Charles Apothéloz, décor de René Creux, avec de gauche à droite: le prêtre (William Jacques), Maître Schmidt (Daniel Fillion) et le condamné Mathias Worf (Armand Abplanalp). Arromath (Archives romandes du théâtre, Lausanne).

récompense les bons (notamment les Faux-Nez qui obtiennent des subventions), mais aussi sévit contre les autres, si bien que l'héroïque syndic craignant pour sa prochaine réélection ira remettre sagement le bandeau.

Cette aimable satire fut étonnamment autoréalisatrice: Georges-André Chevallaz, nouveau syndic à la tête de la Ville de Lausanne depuis les élections municipales de novembre 1957, nomma Charles Apothéloz à la tête du Théâtre municipal dès cette fin d'été 1959! Outre la maladie de Béranger, toujours directeur en place, plusieurs considérations de stratégie culturelle incitaient en effet Lausanne – qui se préparait à organiser en 1964 la troisième Exposition nationale suisse du XX<sup>e</sup> siècle et espérait être choisie pour développer les studios de la future télévision suisse romande – à ne plus se satisfaire des réalisations importées qui accaparent alors le principal outil de production théâtral lausannois et l'essentiel des subventions accordées. Le pari payant de Chevallaz est de faire confiance à celui qui a des solutions pour débloquer une situation intenable, relancer la production régionale et développer un secteur



La grande poupée du Fantoche lusitanien (Salazar) avec son concepteur, le scénographe Jean-Claude Maret, dressée au bord du dispositif du spectacle *Le Chant du fantoche lusitanien* de Peter Weiss créé en français par le Théâtre de l'Atelier à St-Gervais (Genève), avril 1968. Arromath (Archives romandes du théâtre, Lausanne).





Affichette du spectacle *Le Chant du fantoche lusitanien* de Peter Weiss par le Théâtre de l'Atelier en tournée au Centre dramatique romand, décembre 1968; avec François Rochaix en Colonisateur portugais, croix en main. Arromath (Archives romandes du théâtre, Lausanne).

théâtral autochtone inventif, fort, intéressant, capable de drainer de nouveaux publics.

Car la première démarche consistait à rencontrer une audience, le discours mille fois répété par l'ancien directeur étant qu'aucune réalisation romande ne parviendrait à attirer assez de spectateurs. L'un des premiers gestes du nouveau directeur<sup>4</sup> est d'ailleurs de fonder une « Guilde » pour former, informer, organiser le public, et il inaugure sa fonction en mettant en scène, pour les fêtes de fin d'année 1959, *Les trois mousquetaires* d'après Dumas (comme Roger Planchon venait de le faire à Lyon) : le public lausannois ayant répondu présent à ce rendez-vous, la suite de sa saison fut moins consensuelle. Il monta ainsi trois mois plus tard une pièce qui lui tenait à cœur, *Les soldats de papier* de Franck Jotterand, en partie autobiographique pour l'auteur, comme pour le metteur en scène, puisqu'il s'agit d'étudiants pendant la guerre tenaillés entre une réalisation théâtrale historique et le désir de s'engager plus concrètement aux côtés des résistants.

En ce qui concerne la programmation, il débarrasse l'abonnement des Galas Karsenty et Tournées Herbert (à moitié en 1960-1961, définitivement ensuite) qu'il remplace en ouvrant la grande scène municipale aux principaux autres réalisateurs de spectacles en Suisse romande. Il ménage durant plusieurs années les goûts éclectiques des divers publics qu'il s'agit d'additionner. D'ailleurs en 1960, les Lausannois ne sont pas légion à pouvoir prétendre attirer d'importants publics : hormis Apothéloz lui-même, reviennent surtout ces années-là les noms de Paul Pasquier, qui entretient un rapport suivi avec les grands classiques du répertoire, ainsi que Pierre Almette et Pierre Walker, deux metteurs en scène des spectacles généralement « légers » tournés par Claude Mariau. Ces derniers présentent un répertoire français à succès, comme le faisait à Lausanne Marcelle de Kenzac, seconde épouse de l'éditeur genevois Paul-Fabien Perret-Gentil, dans son Théâtre du Petit-Chêne, salle dévolue au théâtre ouverte en décembre 1953, pouvant accueillir plus de spectateurs et dotée d'une scène offrant davantage de possibilités que celle des Faux-Nez, mais qui ferma fin mars 1959.

4. Charles Apothéloz est nommé directeur artistique du département dramatique, Manuel Roth directeur du département lyrique et Paul-Henri Jaccard administrateur.

Peu à peu, grâce à la petite scène des Faux-Nez qui permet des essais, le nom de nouveaux metteurs en scène panache des saisons dont une part est dévolue aux textes engagés dans l'interrogation de leur temps. Surtout, Apothéloz propose lui-même au cours de ses huit premières saisons de directeur huit pièces de Max Frisch et de Friedrich Dürrenmatt qu'il crée pour la plupart en français: toutes convoquent de grands sujets de société et amènent régulièrement des réactions politiques outrées, par exemple lorsque le cahier dramaturgique proposé au public d'*Andorra* de Frisch, et tout spécialement les pages sur l'antisémitisme en Suisse pendant la Seconde Guerre mondiale, est censuré par les autorités. Dès 1962 et l'invitation de Benno Besson qui vient créer en français avec les comédiens lausannois *Sainte Jeanne des Abattoirs*, Brecht est présenté régulièrement à Lausanne, notamment par Alain Knapp (assistant de Besson à cette occasion), mais aussi François Simon avec le Carouge (*Puntila*), Apothéloz lui-même pour *La vie de Galilée*, puis encore Raymond Braun. Cette dramaturgie semble devenue si évidente qu'en 1970-1971, *Les Horaces et les Curiaces*, texte désigné par Brecht comme un *Lehrstück* devient une «pièce didactique pour écoliers» proposée aux jeunes élèves dans une mise en scène du bon barde Roger Cuneo.

La conscience politique qui se développe autour de ce répertoire radicalise peu à peu les positions et vers la fin des années 1960, le «refus» du «théâtre bourgeois» ou, à l'inverse, l'idolâtrie des productions estampillées «Au théâtre ce soir» se manifestent de façon aussi tranchée que les positions politiques de cette période de révolte. Et le rejet des anciennes formes sera suivi d'étonnants retours de balancier, mais cette situation n'est pas propre à Lausanne: elle se remarque dans la plupart des villes occidentales où une institution théâtrale a pu évoluer avec son temps. Il s'agit donc de remarquer que le théâtre «politique» arrive dans le monde francophone à la fin des années 1950 et surtout dans les années 1960, tout au moins celui qui se rallie autour de l'œuvre de Brecht et de la découverte de Piscator dont *Le théâtre politique*<sup>5</sup> est publié en France en 1962. Or, ce théâtre germanique bénéficie à son origine des grandes structures bien soutenues par les collectivités de ces régions. Pour produire en terres francophones cette dramaturgie

5. Erwin Piscator, *Das Politische Theater*, Berlin: A. Schultz, 1929; traduction française Arthur Adamov et Claude Sebisch, Paris: L'Arche, 1962; rééd. en 1972 avec un bref supplément.

porteuse de grandes nouveautés formelles et de contestation du système politique, il s'agissait de disposer de réels moyens de « fabrication », comme seules en disposaient vraiment les grandes structures, avec leurs équipements, leur capacité à payer d'importantes distributions, des temps de préparation plus longs ne sacrifiant pas une réflexion intellectuelle suivie, sans parler de l'écho fourni par leur statut institutionnel qui compta pour faire découvrir plus rapidement au public le meilleur d'une dramaturgie ayant bénéficié de décennies d'évolution séparée. Plusieurs politiciens conservateurs s'en offusquent d'ailleurs à cette époque: c'est avec l'aide financière en provenance de la communauté que vivent les lieux de représentation proposant à leur public une contestation politique du système.

En fait, cet âge du théâtre politique ne dure guère et se trouve mis en porte-à-faux lui-même comme une forme « datée » dès la fin des années 1960 déjà, et plus encore au cours des années 1970. Les nouvelles façons d'exprimer sa contestation du système proviennent du grand modèle états-unien ou plus exactement de la « contre-culture » développée dans cette autre forme de société, où le soutien aux arts est essentiellement de l'ordre du mécénat privé. Les chercheurs d'aujourd'hui devraient d'ailleurs s'interroger davantage que ça n'a été le cas jusqu'ici sur le soutien très rapidement apporté par les autorités et les médias à cette mode nouvelle qui se trouve peu à peu privilégiée un peu partout.

En 1970, Apothéloz qui a été le premier à défendre et à encourager un théâtre politique – dans un contexte pluraliste – expérimente aussi ces approches apportées en Europe par le Living Theatre ou le Bread & Puppet. Peut-être retourne-t-il à d'anciennes amours qui redeviennent pour lui d'actualité: l'éclatement du Centre dramatique romand fait perdre à l'institution qu'il dirige plus de la moitié de ses moyens. Par ailleurs, l'évolution artistique incite à des dramaturgies plus morcelées: il propose un spectacle de Théâtre dans la rue avec une version allégée de *Comment M. Mockinpott fut libéré de ses tourments* de Peter Weiss. Dans l'ordre de ce nouveau théâtre d'intervention, de gestes et de mouvement plus que d'interprétation et plutôt vécu qu'explicatif, il proposera lors de sa dernière saison de directeur un *Jeu de l'évêque et de l'âne*, joyeuse et festive opération où la critique sociale est de valeur carnavalesque. Puis, ayant abandonné le théâtre des professionnels à partir de 1975, il poursuit avec quatre

grandes célébrations populaires impliquant des milliers de figurants amateurs, dont la Fête des vigneronns 1977.

### **CONCLUSION**

Si le théâtre invoque périodiquement les origines grecques du genre, pour rappeler la nécessaire implication de cet art dans la Cité, à l'inverse la prise en compte du théâtre par le politique n'a souvent que peu à voir avec l'art, la justice, la pertinence. Cette mise à l'ordre du jour n'arrive que rarement au moment adéquat... pour le théâtre. Les rythmes et les raisons de l'homme ou de la femme politique lui appartiennent en propre et le théâtre, lorsqu'il y est soumis ou confronté, n'en ressort que rarement à son avantage. Néanmoins les gens de théâtre ont besoin de soutien, notamment politique... Ils doivent donc plus souvent qu'à leur tour jouer avec ce feu ou «cette étrange matière» dont parle Elmire à propos de Tartuffe, tout en sachant que la vie politique est porteuse des plus beaux sujets et qu'elle peut souvent susciter les plus grands intérêts de la part du public. Un homme ou une femme de théâtre responsable se doit d'y rester attentif. À Lausanne, la période des grandes réalisations de théâtre politique, mises en scène par ou sous la direction d'Apothélos, sont comprises dans une période où le syndic de Lausanne, bien que conservateur, écouta l'artiste plus que ses fonctionnaires et lui permit d'être écouté.



# LE THÉÂTRE EN MOUVEMENT

LA RECHERCHE SUR LE *PHYSICAL THEATRE* PASSE  
PAR LA SUISSE ITALIENNE

DEMIS QUADRI

Le théâtre est toujours politique: il n'est pas nécessaire de suivre les chemins indiqués par Augusto Boal avec son *teatro do oprimido* (théâtre de l'opprimé) ou par Marco Paolini avec son *teatro civico* (théâtre civique) pour s'en rendre compte. Lorsqu'on décide de mettre en scène *Il servitore di due padroni* (*Arlequin valet de deux maîtres*) de Carlo Goldoni, par exemple, on fait un choix par rapport à ce que l'on veut montrer aux spectateurs dans un espace public. La mise en scène d'une pièce de Goldoni de nos jours est toujours une façon de répondre à une situation sociale et politique déterminée. Derrière la décision de présenter un spectacle au public il y a un choix contemporain dans une société donnée: un choix qui pour ce fait même se caractérise comme politique. Mais on n'a pas besoin de considérer le terme «politique» de façon aussi totalisante pour se rendre compte des liens entre théâtre et politique. Au cours de l'histoire culturelle européenne, ces deux aspects de la civilisation humaine ont toujours parcouru des chemins strictement entrelacés: on ne peut pas comprendre le chœur de la tragédie de la Grèce antique sans le considérer comme la voix collective du groupe social des citoyens<sup>1</sup>; à la Renaissance, le passage du spectacle en plein air, où le public peut être plus ou moins grand et varié, à la mise en scène dans des bâtiments, où les spectateurs appartiennent plutôt à l'aristocratie et à la haute bourgeoisie, témoigne d'une séparation des classes sociales sur les plans économique, social et culturel<sup>2</sup>; à la même époque, ou un peu plus tard, les premiers professionnels du théâtre

1. Guido Paduano, «La spiegazione del dolore», in Eschilo, Sofocle, Euripide, *Il teatro greco. Tragedie*, Milan: BUR, 2006, pp. 15-17.

2. Giovanni Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Rome/Bari: Laterza, 1988, pp. 42-49.

européen moderne, c'est-à-dire les protagonistes de la *Commedia dell'Arte*, luttent pour affirmer le caractère licite de leur métier face aux autorités politiques et religieuses<sup>3</sup>. À propos du XX<sup>e</sup> siècle, on peut considérer parmi les protagonistes de l'histoire du théâtre un géant de l'écriture dramatique comme Bertolt Brecht, qui théorise une idée de *Verfremdungseffekt* (effet de distanciation) comme concept à cheval entre esthétique et politique et qui, dans son *Petit Organon pour le théâtre*, affirme que le théâtre aura besoin de se consacrer aux tendances les plus vives de la société, en s'associant aux représentants les plus vigoureux du désir de grandes transformations sociales<sup>4</sup>. Le fait de citer Brecht ici n'est pas gratuit, parce que l'auteur allemand nous permet d'approcher les deux sujets principaux de cet article: le *physical theatre* et le trajet artistique entrepris par la Scuola Teatro Dimitri de Verscio pendant son histoire. Brecht, partisan par excellence d'un théâtre consciemment politique, est en effet considéré comme l'une des influences primordiales qui ont poussé le théâtre contemporain vers un intérêt pour des formes d'arts scéniques qui privilégient la centralité du corps de l'acteur et du côté visuel.

### RÉFLEXIONS AUTOUR DU *PHYSICAL THEATRE* ET DE LA *SCUOLA TEATRO DIMITRI*

Le *physical theatre* (qui, il ne faut pas l'oublier, est encore loin de connaître une définition univoque et exhaustive) se mélange inévitablement avec des perspectives politiques, sociales, économiques et culturelles à partir de ses caractéristiques structurelles déjà. Si l'on considère l'avis de Lloyd Newson de la compagnie DV8 Physical Theatre, par exemple, l'utilisation de cette expression se lie trop souvent à des raisons de marketing: elle semble en effet indiquer tout ce qui ne satisfait pas les conventions compassées du théâtre commercial<sup>5</sup>. Ce qui est défini comme *physical theatre* risque donc de devenir en partie une version «baba-cool» des arts scéniques officiels ou traditionnels. Du point de vue culturel, on peut facilement constater que la stratégie dramaturgique la plus souvent

3. Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, Florence: La casa Usher, 2007, pp. 393-450.

4. Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, Paris: Éditions de l'Arche, 1963, fragment 23.

5. Dymphna Callery, *Through the Body. A Practical Guide to Physical Theatre*, Londres: Nick Hern Books, 2011 [1<sup>re</sup> édition 2001], p. 6.



adoptée par les artistes qui peuvent être rattachés au *physical theatre* exemplifie très bien la tendance actuelle à remplacer la mise en scène traditionnelle par une technique de montage<sup>6</sup> : une démarche que l'on retrouve du côté de la création artistique ou, pour ce qui concerne les mécanismes psychologiques et sociaux, au sein des développements identitaires et de la construction du savoir parmi les plus jeunes générations<sup>7</sup>.

Un autre aspect politique, social et culturel du *physical theatre* répond à une autre caractéristique assez fréquente dans les manifestations du phénomène théâtral d'avant-garde : l'émergence du corps de l'acteur à la place du personnage traditionnel<sup>8</sup>. Un exemple très intéressant et important d'analyse de la mise en scène du corps humain et de ses implications a été fourni récemment en Italie par *Le corps des femmes*, un « documentaire de 25 minutes sur l'usage du corps de la femme à la télévision » qui part de la « constatation que les femmes, les femmes vraies, sont en train de disparaître de la télévision et qu'elles ont été remplacées par une représentation grotesque, vulgaire et humiliante »<sup>9</sup>. En effet, c'est justement à partir d'une réflexion sur féminisme, sexualité et genre comme construction culturelle que la monographie *Physical Theatres. A Critical Introduction* de Simon Murray et John Keefe, qui n'oublie bien sûr pas de prendre en considération le point de vue du matérialisme culturel, aborde le sujet de la signification des codes sociaux et culturels qui constituent le cadre dans lequel les actions et les rôles prennent forme dans les différentes déclinaisons du *physical theatre*<sup>10</sup>. L'utilisation du corps, dans tout théâtre comme dans la vie quotidienne, a toujours une signification politique. D'ailleurs, si l'on considère les positions explicites d'artistes comme Pina Bausch, Lloyd Newson, Ariane Mnouchkine ou Dario Fo, qui ont tous, de façon plus ou moins importante, influencé l'idée de *physical theatre*, on voit tout de suite que, dans leur travail, les préoccupations d'ordre politique ou social ont un rôle bien moins que marginal<sup>11</sup>.

6. Valentina Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milan : Mondadori, 2007, pp. IX-XIV.

7. Gianni Canova (éd.), *Drammaturgie multimediali. Media e forme narrative nell'epoca della replicabilità digitale*, Milan : Edizioni Unicopli, 2009 ; Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Turin : Einaudi, 2009.

8. Valentina Valentini, *op. cit.*, pp. IX-XIV.

9. [www.ilcorpodelledonne.net/?page\_id=515], consulté le 21 mai 2012.

10. Simon Murray, John Keefe, *Physical Theatres. A Critical Introduction*, New York : Routledge, 2007, pp. 27-31.

11. *Ibid.*, pp. 73-116.

Dans le paragraphe précédent, on a fait allusion au fait que le *physical theatre* ne connaît pas encore une définition univoque et exhaustive. Mais l'on peut de toute façon affirmer qu'il est axé sur l'expression corporelle, le mouvement – et, pour cette raison, il se situe dans un rapport (qui n'a pas encore convenablement été analysé) de proximité ou d'identité avec le théâtre de mouvement – et le geste. Dans son activité créatrice et artistique, il utilise des éléments qui viennent du cirque (par exemple le jonglage ou l'acrobatie), de la danse moderne ou contemporaine, du cabaret, du mime, de la clownerie, etc. Pour cette raison, il est souvent assez difficile d'établir une frontière entre *physical theatre* et, par exemple, certaines formes de danse-théâtre ou de nouveau cirque. Mais c'est aussi pour cette raison que l'on peut considérer dans le panorama du *physical theatre* l'activité de la Scuola Teatro Dimitri, qui dans son curriculum d'études offre des cours qui correspondent bien à la liste des disciplines indiquées comme influentes sur ce type de théâtre et auxquelles il faudrait ajouter au moins l'improvisation théâtrale<sup>12</sup>, la voix<sup>13</sup> et le rythme<sup>14</sup>.

La naissance de la Scuola Teatro Dimitri de Verscio peut être aussi lue à la lumière d'une analyse politique: la présence au Tessin de son fondateur, le clown Dimitri, a en effet ses origines dans le cadre de la migration culturelle vers la Suisse italienne qui a lieu depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et qui est motivée par différentes raisons: la recherche d'asile politique, le désir d'un repli créatif, le pouvoir d'attraction exercé par une société hôte tolérante, les attraits d'un climat méridional et le faible coût de la vie qui caractérisent la région. Pour certains aspects, il s'agit d'un phénomène qui est comparable à celui de la formation à Zurich du mouvement Dada: le mouvement qui peut être considéré comme l'un des plus radicalement révolutionnaires du XX<sup>e</sup> siècle naît dans la ville sur la Limmat parce que c'est dans cette localité, située en territoire neutre, que beaucoup d'intellectuels et d'artistes cherchent un abri face à la Première Guerre mondiale<sup>15</sup>. Mais la migration du Nord vers le Tessin est aussi interprétée par ses protagonistes de

12. Voir par exemple Michael Chekhov, *To the Actor*, New York: Routledge, 2002.

13. Voir par exemple Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1993.

14. Voir par exemple Roberto Ciancarelli (éd.), *Il ritmo come principio scenico. Ricerche e sperimentazioni del ritmo nel teatro e nella danza del Novecento*, Rome: Dino Audino, 2006.

15. Flaminio Gualdoni, *Dada*, Genève/Milan: Skira, p. 7.

façon plus spirituelle et philosophique: le Sud représente, pour les artistes et les intellectuels qui partent à sa recherche, la lumière, le principe créatif qui est à l'origine d'une nouvelle vitalité. Si le Nord symbolise la tête, avec son côté rationnel et rigoureux, le Sud représente le corps, avec ses implications fluides et dionysiaques<sup>16</sup>. Il est ainsi séduisant d'observer que la Scuola Teatro Dimitri, une école de théâtre qui met le corps de l'acteur au centre de la formation qu'elle propose, soit née dans une région qui a été considérée selon une certaine perspective comme caractérisée par une forte «corporalité».

### **WORK IN PROGRESS: LA RECHERCHE ACADEMIQUE À VERSCIO**

Pour analyser le cas spécifique du rapport entre le théâtre de mouvement offert par la Scuola Teatro Dimitri, la figure du clown (étant donné l'activité artistique dans laquelle l'un des fondateurs de l'école, Dimitri justement, est engagé depuis des années) et la situation politique et culturelle qui caractérise la réalité tessinoise, la haute école spécialisée de Verscio a entrepris en 2012 un projet de recherche, soutenu par le Fonds national suisse pour la recherche scientifique, qui a précisément pour titre *Clownerie – Teatro di movimento – Physical theatre. Ricerche culturali e teatrali sull'esempio della Scuola Teatro Dimitri nel contesto della migrazione culturale nella Svizzera italiana* («Clowneries – Théâtre de mouvement – *Physical theatre*. Études culturelles et théâtrales à l'exemple de la Scuola Teatro Dimitri dans le cadre de la migration culturelle vers la Suisse italienne»). Le projet<sup>17</sup> part de l'analyse du contexte d'émergence de la Scuola Teatro Dimitri ainsi que de l'offre que ce même institut a proposée ou propose dans le cadre de la formation théâtrale professionnelle. Dimitri fonde son théâtre et son école<sup>18</sup> dans les années 1970<sup>19</sup>, avec l'aide capitale de sa

16. Theo Kneubühler, «Gli artisti, gli scrittori e il Canton Ticino (dal 1900 a oggi)», in Harald Szeemann (éd.), *Monte Verità. Antropologia locale come contributo alla riscoperta di una topografia sacrale moderna*, Locarno/Milan: Dadò/Electa, 1978, p. 138.

17. Dirigé par Richard Weihe, il bénéficie de la collaboration de Nelly Valsangiacomo, de Heidy Greco-Kaufmann et Ruth Hungerbühler. La préparation du projet a fourni à Ruth Hungerbühler et Simona Travaglianti les contenus pour leur communication au colloque *Théâtre et politique* organisé en 2011 à Fribourg et Lausanne par le Groupe de recherche en histoire intellectuelle contemporaine.

18. Elle devient Haute école spécialisée en 2002.

19. Pierre Lepori, *Il teatro nella Svizzera italiana. La generazione dei fondatori (1932-1987)*, Bellinzona: Casagrande, 2008, pp. 187-190.

femme Gunda et du mime tchèque Richard Weber, qui aura un rôle fondamental dans le développement de la pédagogie de l'institut. Né à Ascona en 1935 comme Jakob Müller, Dimitri<sup>20</sup> est un clown qui a connu dans sa carrière un grand succès au niveau national (par exemple grâce à sa collaboration avec le cirque Knie en 1970) et international (par des tournées qui l'ont amené à sillonner le monde)<sup>21</sup>. Sa formation, qu'il a été obligé de se fabriquer en allant en chercher les différentes composantes dans plusieurs endroits (entre autres, à Paris chez Marcel Marceau)<sup>22</sup>, en a fait un artiste pluridisciplinaire et lui a donné l'idée de créer une école où les différents arts qu'il considérait utiles pour un acteur de théâtre de mouvement complet (acrobatie, pantomime, danse, clownerie, musique, etc.) seraient enseignées dans le cadre d'un seul et même programme d'études. C'est ainsi que, après avoir fondé son théâtre en 1971, il réalise ce rêve ultérieur, partagé avec Richard Weber<sup>23</sup>, en donnant naissance en 1975, dans le village de Verscio, à un institut scolaire qui, tout en ayant en commun avec lui son nom et son éclectisme, a développé un style et une esthétique plutôt différents par rapport à ceux de Dimitri lui-même. Bien que le travail artistique proposé par Dimitri et développé dans l'école homonyme ne se soient en général pas mêlés de la « *res publica* » – indépendamment des prises de position vigoureuses de son fondateur sur de nombreuses questions politiques –, la Scuola Teatro Dimitri naît dans un contexte qui peut être considéré sur trois différents niveaux: cantonal, national et international<sup>24</sup>. Ces trois niveaux ont un lien important avec l'histoire de l'école et sont en connexion étroite avec des événements et des phénomènes qui se sont produits à partir du deuxième après-guerre: la reprise économique, les changements sociaux et le développement culturel, puis la crise des années 1970<sup>25</sup>.

L'idée à la base du projet pédagogique de la Scuola Teatro Dimitri au moment de sa fondation est celle de proposer une formation

20. [www.clowndimitri.ch/ff/home.htm], consulté le 14 septembre 2012.

21. Pierre Lepori, *op. cit.*, p. 188.

22. Voir Friedrich Kappeler, *Dimitri – Clown*, Zurich: T & C Film, 2004, et Warner Home Video, 2005.

23. Pierre Lepori, *op. cit.*, pp. 187-188.

24. Giulia Pescioli, *La nascita e lo sviluppo della Scuola Teatro Dimitri (1971-1984)*, mémoire de master en histoire, Faculté des lettres, Université de Lausanne, 2011, pp. 25-40.

25. *Ibid.*, p. 25.

différente par rapport à celle des autres écoles des arts dramatiques: une formation où les étudiants puissent apprendre des disciplines telles que par exemple la pantomime, l'acrobatie, le jonglage, le théâtre de mouvement, l'improvisation, la danse, etc.<sup>26</sup>. Cette offre constitue en 1975 un cas unique en Europe et va à l'encontre de la tendance à la séparation du théâtre littéraire des formes dramatiques plus explicitement liées à l'expression corporelle. Du point de vue culturel et politique, cette position – qui correspond à des intérêts qui, depuis la fin des années 1960, sont en train de se renforcer et dont il faut admirer la précocité – doit probablement être mise en relation avec le climat qui a accompagné les mouvements sociaux de 1968<sup>27</sup>: l'intérêt pour les formes de théâtre de mouvement ou de *physical theatre* répond en effet d'une manière efficace au rejet des autorités fossilisées et de la culture représentée par le théâtre bourgeois traditionnel, à la prise de conscience de l'importance du corps dans sa valeur autant concrète que symbolique et à la critique de certaines élites académiques qui ont animé la planète à cette époque-là<sup>28</sup>.

Le projet de recherche susmentionné tentera de mettre en valeur le grand intérêt des deux perspectives esquissées dans les paragraphes précédents en considérant, d'un côté, le développement de la Scuola Teatro Dimitri et, de l'autre, les contenus de son programme d'études<sup>29</sup>. Dans le cadre de la partie historique et socioculturelle, il faut premièrement considérer que la famille d'artistes dans laquelle Dimitri a grandi représente justement un exemple de la migration du Nord vers la Suisse italienne que l'on a considérée plus haut. Même si son importance pour le développement culturel et artistique en Suisse est très souvent attestée<sup>30</sup>, ce phénomène n'a été étudié que partiellement d'un point de vue historique et social, et surtout par des auteurs germanophones prioritairement intéressés aux trajectoires et aux expériences d'individus particuliers. À l'heure actuelle, il n'existe pas d'enquêtes centrées sur la perspective de la société hôte qui puissent éclairer le regard de celle-ci sur les immigrés et leur intégration. Le

26. «In autunno Dimitri inizierà a Verscio una scuola internazionale di teatro», *Giornale del Popolo*, 15 mai 1975, p. 7.

27. Mark Kurlansky, 1968. *L'année qui ébranla le monde*, Paris: Presses de la Cité, 2005.

28. [[www.alternativelibertaire.org/spip.php?article1926](http://www.alternativelibertaire.org/spip.php?article1926)], consulté le 21 mai 2012.

29. [[www.teatrodimitri.ch/scuola/Forschung?lang=it](http://www.teatrodimitri.ch/scuola/Forschung?lang=it)], consulté le 22 mai 2012.

30. Voir par exemple Jean-Marc Adolphe, «La Suisse n'est plus un pays neutre», in *La scène suisse dans tous ses états*, cahier spécial de *Mouvement*, N° 63, avril-juin 2012, p. 1.

projet de recherche de la Scuola Teatro Dimitri prévoit donc une analyse des réseaux sociaux et artistiques (*network analysis*)<sup>31</sup> de ce type d'immigrés et une étude sur la politique culturelle du Tessin en tant que région frontalière sur l'axe Nord-Sud à partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>32</sup>. Dans ce cadre, il sera possible aussi, d'un côté, d'élaborer et d'analyser les riches et passionnants matériaux d'archives qui concernent le *mondo Dimitri* et, de l'autre, d'adopter un point de vue méthodologique orienté vers le New Historicism<sup>33</sup>.

Dans le cadre de la partie théâtrale de la recherche, l'offre artistique et éducative de la Scuola Teatro Dimitri permet d'aborder deux phénomènes qui ont été un peu négligés par les études académiques: la figure du clown et le *physical theatre*. Pour ce qui concerne la première, bien qu'on puisse trouver des monographies récentes sur ce sujet<sup>34</sup>, les contributions fondamentales restent toujours liées à des travaux qui ne sont pas tout récents: par exemple les recherches de Tristan Rémy<sup>35</sup>. Quant au *physical theatre*, il est en effet fréquemment considéré (même si l'exemple tessinois d'un Daniele Finzi Pasca, qui a créé des spectacles pour le Cirque du Soleil, pour le Cirque Éloize et pour la cérémonie de clôture des Jeux olympiques de Turin, montre qu'il existe aussi une tendance contraire) comme une forme de théâtre non conventionnelle et plutôt marginale, liée en particulier aux espaces et aux scènes de représentation alternatifs. À ce propos, il est intéressant de prendre en considération l'avis de Toby Wilsher, metteur en scène anglais qui s'occupe d'un des centres d'intérêt de la Scuola Teatro Dimitri et plus généralement des formations en *physical theatre*: le masque<sup>36</sup>. Wilsher, en s'inspirant d'une communication de Ruth Mackenzie dans le cadre de l'édition 2003 du Chichester Festival Theatre, constate en effet que si, en général, la culture et les arts – de la mode à la musique, du cinéma aux beaux-arts –

31. Stanley Wasserman, Katherine Faust, *Social Network Analysis. Methods and Applications*, New York: Cambridge University Press, 1994.

32. Giulia Pescioli, *op. cit.*, pp. 123-124.

33. Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago: University Press, 1980.

34. Voir par exemple Alan Clay, *Angels Can Fly. A Modern Clown User Guide*, Newtown: Artmedia Publishing, 2005.

35. Tristan Rémy, *Les clowns*, Paris: Bernard Grasset, 1945; et *Entrées clownesques*, Paris: L'Arche, 1962.

36. Voir par exemple Jacques Lecoq, *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Arles: Actes Sud, 1997; Dario Fo, *Le gai savoir de l'acteur*, Paris: Éditions de l'Arche, 1990.

cherchent très souvent ce qui est nouveau, de ce point de vue le théâtre *mainstream* est resté plutôt en arrière<sup>37</sup>.

Pour revenir à l'école de Verscio, le clown Dimitri (en tant que fondateur) et les clowneries (offertes dans la formation) soulèvent des questions sur l'histoire du clown et sur sa signification que jusqu'à présent les chercheurs n'ont pas su résoudre d'une manière convaincante: de l'apparition du *fool* dans le théâtre élisabethin, au rôle de l'Arlequin comme figure clownesque de la *Commedia dell'Arte*, de la relégation des clowneries des Grands Théâtres de Paris aux scènes secondaires à leur réhabilitation par le cinéma et le théâtre contemporains. Plus globalement, la *Scuola Teatro Dimitri*, en tant qu'institut qui offre une formation en *physical theatre*, doit être considérée dans le cadre des développements artistiques du deuxième après-guerre: même si le théâtre bourgeois et naturaliste a maintenu une position prédominante, les arts scéniques ont connu un mouvement important vers le dépassement d'une idée de la mise en scène liée à la représentation d'un texte et vers le développement des techniques expressives du corps. L'offre formatrice de la haute école spécialisée de Verscio s'inscrit dans le crédit croissant conféré dans le contexte occidental à des formes d'art telles que le *physical theatre*, la danse-théâtre, le *happening*, la performance, etc.<sup>38</sup>. Le but de cette deuxième partie de la recherche sera donc, d'un côté, de fournir une contribution fondamentale à l'histoire du clown et, de l'autre, de procéder à une analyse des concepts et des techniques liés au *physical theatre* et au théâtre de mouvement. Pour ce faire, et en considération du mur terminologique qui souvent se crée entre l'activité des artistes et celle des chercheurs, il sera intéressant d'adopter, outre certaines approches propres à Michel Foucault<sup>39</sup>, une perspective proche de celle de l'ethnologue américain Clifford Geertz. Son anthropologie interprétative se propose d'analyser les cultures à partir des interprétations multiples qui constituent l'horizon culturel dans lequel les acteurs sociaux eux-mêmes se situent<sup>40</sup>: en adoptant cette perspective dans le cadre de l'étude des activités théâtrales et de leurs

37. Toby Wilsher, *The Mask Handbook. A Practical Guide*, New York: Routledge, 2007, p. 6.

38. Marco De Marinis, *Il nuovo teatro (1947-1970)*, Milan: Bompiani, 1987.

39. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969; et «Réponse au Cercle d'épistémologie», *Cahiers pour l'analyse*, N° 9, 1971, pp. 9-40.

40. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973; et *Ici et là-bas. L'anthropologue comme auteur*, Paris: Métailié, 1992.

acteurs, on pourra peut-être éviter certaines incompréhensions et incommunicabilités qui sont, jusqu'à un certain point, analogues à celles qui peuvent être rencontrées par l'anthropologue dans son travail de terrain<sup>41</sup>. Pour situer certains aspects de la création théâtrale liés aux tendances dramaturgiques contemporaines considérées plus haut (notamment en parlant des techniques de montage qui ont pris la place de la mise en scène traditionnelle), des autres clés de lecture pourront probablement être tirées des réflexions de Marc Augé sur la surmodernité et ses caractéristiques<sup>42</sup>.

Pour les raisons indiquées dans la première partie de ce texte, l'aspect politique sera inévitablement toujours présent dans les analyses du travail et de l'histoire qui caractérisent la Scuola Teatro Dimitri. Mais l'institut de Verscio est impliqué aussi dans un autre projet de recherche financé par le Fonds national: *Die polykulturelle Schweiz am Beispiel der Schauspielsaubildung* («La Suisse multiculturelle à l'exemple de la formation pour acteurs»)<sup>43</sup>. Ce projet est dirigé par Pia Strickler et se propose d'analyser les enseignements présentés dans les quatre hautes écoles supérieures de théâtre situées dans les trois principales régions linguistiques suisses: la Zürcher Hochschule der Künste, la Hochschule der Künste Bern, la Haute École de théâtre de Suisse romande (La Manufacture) et justement la Scuola Teatro Dimitri (Supsi) de Verscio. Dans ce cas il s'agira d'analyser si et comment l'ancrage culturel influence les lieux de formation considérés. C'est l'occasion pour intensifier d'abord la communication entre des instituts qui souvent peinent à trouver des synergies faute de connaissance réciproque et développer ensuite – en partant des données empiriques recueillies à travers l'observation et l'enregistrement vidéo d'un certain nombre de leçons – une théorie interprétative pour l'analyse de la mise en scène et la recherche pédagogique dans le domaine théâtral. Pour ce qui concerne l'analyse politique et socioculturelle enfin, il s'agit aussi d'une occasion pour explorer dans le cadre des arts de la scène les barrages et les infiltrations du *Rösti* – et du *Polentagraben*.

41. Clifford Geertz, «Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight», in Paul Rabinow, William M. Sullivan (éds), *Interpretative Social Sciences. A Reader*, Berkeley: University of California Press, 1979, pp. 181-224.

42. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Seuil, 1992; et *Où est passé l'avenir*, Paris: Panama, 2008.

43. [<http://ipf.zhdk.ch/deutsch/forschung/laufende-forschungsprojekte/die-polykulturelle-schweiz-am-beispiel-der-schauspielsaubildung>], consulté le 21 mai 2012.



**LE THÉÂTRE DES ANNÉES 1960:  
MUTATIONS ET TRANSFERTS**



# INTRODUCTION

CLAUDE HAUSER

**P**ériode de rupture et de contestation fondamentale dans l'histoire des sociétés occidentales, les années 1960 se concluent dans une atmosphère révolutionnaire qui imprègne les champs politique et culturel. L'art dramatique constitue alors à la fois une empreinte et une matrice de ces mutations profondes.

En France comme en Suisse, à l'image d'une évolution plus générale du théâtre vers un type de culture alternative, voire de contre-culture contestataire, les troupes, les metteurs en scène et les auteurs dramatiques s'engagent dans des modes d'expression artistique qui se veulent en prise directe avec l'évolution de la société et mobilisent le théâtre dans la diffusion de messages souvent très politisés. Réflexion collective autour de la culture et de sa nécessaire démocratisation, recherche de nouvelles formes théâtrales qui puissent toucher de plus larges publics, expériences de vie communautaire au sein de troupes autogérées, remise en cause des politiques culturelles établies jusqu'à leur féroce critique par l'intermédiaire de mises en scène satiriques... À chaque fois, le genre théâtral révèle son potentiel «révolutionnaire» et son rôle de ferment culturel de la contestation. Il favorise ainsi la rencontre des milieux intellectuels et des mouvements populaires, au contact inédit de scènes nouvelles qui investissent la rue, ou détournent de leur fonction première, en les politisant à l'extrême, les lieux d'expression traditionnels de l'art dramatique.

Dans le contexte culturel français, polarisé par le centre parisien et de hauts lieux d'expression théâtrale riches d'une histoire qui remonte à l'Ancien Régime, la contestation de Mai 68 investit une scène à forte teneur symbolique: celle du Théâtre de l'Odéon. Plus que partout ailleurs il est vrai, les institutions républicaines ont maintenu en France une influence de poids sur le genre théâtral,

qu'il s'agisse de la censure ou d'un soutien public débouchant dès l'entre-deux-guerres sur la mise en place d'une véritable politique culturelle. Dans ce contexte, on saisit mieux l'ampleur du geste symbolique que représente l'occupation de l'Odéon par la jeunesse du mai parisien, évoqué dans l'article d'Antoine de Baecque. Par cette mise en cause radicale d'un « service public » du théâtre cher à Jean Vilar, ainsi que des choix du Ministère des affaires culturelles développés par le tandem Malraux-Barrault, c'est le crédo culturel de toute une génération qui est contesté par ceux qui souhaitent voir émerger, sous les pavés, une scène renouvelée, alternative, reflet d'une société fondamentalement transformée.

1968 représente bien un moment fort de cristallisation du changement dans l'évolution du champ théâtral. Profonde, la mutation déborde largement les frontières de l'Hexagone. Non seulement par l'intermédiaire de « l'effet Living Theater », phénomène contre-culturel qui touche la scène européenne, y compris helvétique, à la fin des années 1960. Avant cette poussée d'adrénaline qui marque notamment l'expérience des « Tréteaux libres » ou du « Théâtre mobile » à Genève, le terrain suisse romand a été préparé sous l'influence d'auteurs-phares qui influencent l'engagement d'une nouvelle génération prête à faire éclater après-guerre le carcan socioculturel de la Défense nationale spirituelle. Œuvres dramatiques et partis pris citoyens de Sartre et de Brecht sont ainsi mis sur le devant d'une scène redessinée par les locomotives d'un « nouveau théâtre romand » que sont notamment Charles Apothéloz, Charles Joris et Bernard Liègme. L'expérience novatrice, menée non sans à-coups mais avec constance par le Théâtre populaire romand tout au long de la décennie 1960, est révélatrice à cet égard. En analysant l'instrument particulier de cette tranquille révolution théâtrale, soit les « cahiers-répertoires » de la troupe emmenée par Charles Joris, Séverine Marmy montre comment ce mouvement de démocratisation et de décentralisation de l'art dramatique se conçoit et tente de se réaliser dans un champ culturel romand aux contours volontairement élargis par ses principaux acteurs. Longtemps desservies par une politique culturelle helvétique qui demeure l'apanage quasi exclusif des grands centres urbains, des régions périphériques telles que celle de l'arc jurassien profitent ainsi de l'essor et de la force d'animation culturelle d'un théâtre itinérant qui se veut populaire, éducatif et festif.

Autre effet induit par le mouvement révolutionnaire de 1968, et ressenti comme souvent avec un léger décalage temporel dans le contexte suisse romand, l'imbrication du culturel et du politique s'observe dans le phénomène de théâtralisation de la vie publique qui se concrétise par exemple à Genève au tournant des années 1970, sous l'influence déterminante du « Théâtre Mobile ». Fondamentalement contestataire et engagée, la production de cette troupe indépendante à l'appellation programmatique met en scène de manière très critique une politique culturelle genevoise et ses travers jugés autocratiques au travers de pièces emblématiques qui font scandale. L'étude de cette expérience théâtrale engagée par Tiphaine Robert et Chloé Traube permet de comprendre les formes du transfert culturel qui s'opère à partir de « l'épicentre de Mai 68 », non seulement par une diffusion en forme de cercles concentriques à partir de Paris, mais aussi par l'intermédiaire de « répliques » surgies des réalités régionales. Bien après les flambées de mai et la « révolution paradoxale » de l'Odéon, la révolte et la répression marquent également, à leur manière, la thématique de l'art dramatique et l'évolution de la scène politico-culturelle genevoise. Avec, au bilan, des effets à moyen terme qui démontrent que sur la scène culturelle romande aussi, rien n'est plus comme avant l'entracte décisif et prolongé de « Mai 68 » : modification du rapport au public, extension des scènes, reconnaissance du théâtre indépendant et alternatif par les instances de consécration culturelle et les politiques publiques de subvention municipales. Autant d'atouts qui s'avèrent importants pour la pérennité d'un art théâtral dont le pouvoir symbolique, certes fort, est alors de plus en plus contesté par d'autres arts du spectacle et l'expansion rapide de la culture de masse.



# L'ODÉON ET LA RÉVOLUTION

ANTOINE DE BAECQUE

**D**u théâtre, il fut beaucoup question en 1968. Plus encore que ceux du cinéma sans doute, les milieux du théâtre, impliqués depuis longtemps dans la politique culturelle, sont sensibles à 1968 et secoués par la crise. En trois mois, de mai à juillet, cette scène devient l'une des tribunes majeures, sinon la principale, de la contestation<sup>1</sup>. Pièce en trois actes, débutant avec la prise de l'Odéon, comme une journée de 1789, occupé pendant tout un mois à partir du 15 mai 1968, centre névralgique de la parole contestataire, libertaire, politique, étudiante, alter ego de la Sorbonne. Viennent ensuite les Assises de Villeurbanne, qui réunissent du 21 mai au 14 juin, en secret et à huis clos, tel un complot du théâtre français, les responsables des Centres dramatiques nationaux, des Maisons de la culture, ou des principaux théâtres publics. Ces chefs de l'action culturelle et de la décentralisation rejouent une sorte de longue nuit du 4 août où, abolissant les privilèges de la politique culturelle, ils mettent à mal un ministère qu'ils ne reconnaissent plus. Cela au nom d'une étrange alliance entre les créateurs (de Planchon à Chéreau, en passant par Bourseiller, Garran ou Maréchal) et les animateurs socioculturels (dont le théoricien le plus influent est le philosophe de Nanterre, Francis Jeanson). Ils se retrouvent pour signer une Déclaration qui se termine sur ces mots de l'autocritique et de la dénonciation de la politique malrucienne :

1. Emmanuelle Loyer, *Mai 68 dans le texte*, Paris: Complexe, 2008; «La Crise (1968-1970)», in *Histoire du Festival d'Avignon* (avec Antoine de Baecque), Paris: Gallimard, 2007, pp. 228-284. Marie-Ange Rauch, *Le Théâtre en France en 1968. Crise d'une histoire, histoire d'une crise*, Paris: Éditions de l'Amandier, 2008.

En fait, la coupure ne cessait de s'aggraver entre les cultivés et les non-cultivés, entre ces exclus et nous tous qui, bon gré mal gré, devenions de jour en jour davantage complices de leur exclusion.

Troisième acte, un mois et demi plus tard à Avignon, le procès du roi Vilar. Par un étrange retournement, un festival de gauche, qui a déjà opéré sa réforme interne depuis les transformations de 1966, se trouve pris dans la tourmente révolutionnaire: les gauchistes y contestent un Vilar devenu le symbole à leurs yeux de la «culture de Papape», y fustigent «Saint André des arts», ministre qui voudrait leur faire oublier la politique, et dénoncent une politique culturelle soupçonnée d'abêtir, d'endormir, d'aliéner, son public tout en excluant le non-public de ceux qui n'osent pas aller au théâtre.

Ce qui se joue dans cette crise est un effort de vérité, de démythification: le gauchisme a le mérite de montrer que la culture d'un côté et la réalité sociale d'un autre ne peuvent pas être séparés de façon étanche. Au contraire, à travers les crises successives qui ont secoué cinéma et théâtre, l'année 1968 induit un déplacement des frontières entre la culture et la politique, indique que la culture ne peut être ni un sanctuaire, ni un pré carré, mais pas non plus un espace dégagé de tout contexte où le peuple rencontrerait le beau et l'art en le reconnaissant au premier coup d'œil. La crise du théâtre en 1968 démontre *in fine* que, culturellement, le «grand projet» de Malraux n'était qu'un colosse d'argile, une politique de la grandeur sans véritable fondation. L'esprit de Mai aura donc soufflé sur l'Odéon.

#### **L'ODÉON DE BARRAULT, FORME PRÉRÉVOLUTIONNAIRE:**

L'histoire de ces neuf ans de direction de Barrault à l'Odéon<sup>2</sup> se confond avec la décennie gaullienne: le 21 octobre 1959, l'Odéon-Théâtre de France est inauguré par le président de la République avec *Tête d'or* de Claudel; en avril 1968, le même spectacle, repris, triomphe avant que, quelques mois plus tard, le 28 août, Barrault ne soit remercié par André Malraux. Entretemps, Barrault a rêvé d'incarner une certaine forme de jeunesse et

2. Pascale Goetschel, «Le Théâtre de France: l'Odéon de Barrault», in *L'Odéon, un théâtre dans l'histoire*, Antoine de Baecque (dir.), Paris: Gallimard, 2010, pp. 148-180.



de modernité. Il l'a fait dans un théâtre, l'Odéon, qui a construit sa réputation sur la recherche et l'expérimentation, mais aussi dans un théâtre public. D'emblée, il en a pressenti les risques :

C'était risqué de se livrer à l'« officiel ». N'allions-nous pas nous y engourdir ? En devenant Théâtre de France, n'allions-nous pas, aux yeux des gens, nous « académiser » ?<sup>3</sup>

Prescience de la déflagration de 1968 ? Plus sûrement, conscience d'une certaine forme d'ambivalence : vouloir être moderne dans une grande institution nationale : un théâtre national moderne.

Faire ce que bon lui semble en matière de création, tel est le credo de Jean-Louis Barrault. En fait, sa carte blanche est assez fortement noircie par les indications venues d'en haut, celles d'un ministre, Malraux, qui surveille de près ce qu'il considère comme la vitrine la plus exposée de sa politique culturelle. C'est Malraux, ainsi, qui a suggéré *Tête d'or* pour le spectacle d'inauguration. Les discussions pour la saison 1960-1961 sont édifiantes, car si *Jules César* a été choisi par Malraux parmi les pièces de Shakespeare cochées, le ministre exprime ses réticences à propos de la création de la *Foire d'empoigne* d'Anouilh. Cette lettre de Barrault à Malraux, datée du 17 août 1960, montre que les choix de programmation ne sont pas simples :

Le Théâtre de France est justifié si, par comparaison avec la Comédie-Française qui doit être un théâtre de répertoire, il est fondamentalement un théâtre de créations. Si nous refusons la pièce de Anouilh, celui-ci est perdu pour les théâtres nationaux et je ne vois plus très bien alors ce que nous pourrions monter ! Ne croyez-vous pas qu'il vaut mieux se faire secouer et rester un théâtre de créations, que de se barricader dans une grandeur, que pour l'instant, on ne trouve que dans le passé et devenir un musée. La pièce de Anouilh est une satire. Elle est drôle, habile, bien menée. Anouilh s'est amusé. C'est sa nature : quand il s'amuse, il grince ! La scène du théâtre de France ne doit-elle pas être une tribune où tout artiste de valeur trouve la possibilité de s'exprimer librement ? Et d'autres auteurs, comme Audiberti, ne doivent pas se trouver

3. Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris : Seuil, 1972, p. 315.

affolés à l'idée que nos théâtres nationaux ont les narines trop sensibles... Le théâtre où fut créé *Le Mariage de Figaro* doit rester fidèle à sa mission de « mauvais garçon ». Et considérée sur ce plan-là, la pièce d'Anouilh n'est pas bien terrible.<sup>4</sup>

Mais Jean-Louis Barrault n'aura pas gain de cause. La pièce est abandonnée. La pression politique était sans doute trop forte pour une œuvre qui ne manquerait pas d'aboutir à un parallèle entre le retour de Napoléon et celui de De Gaulle... L'Odéon est désormais, malgré les protestations discrètes de Barrault, moins « mauvais garçon » que sous Beaumarchais et les rois de France.

Alors Barrault monte Claudel... Mais pas seulement. Les pièces contemporaines, voilà la fierté de Barrault: « Je suis celui qui a monté le plus grand nombre de pièces de jeunes! Ou du moins, de représentants du théâtre d'aujourd'hui. Il y a eu, pour ne citer que ceux-là, Vauthier, Schehadé, Ionesco »<sup>5</sup>, recense-t-il en 1965 tandis que, retraçant son propre bilan à Malraux, à la fin de la saison 1967, il pointe quatre pièces (*Tête d'or*, *Rhinocéros*, *Oh! les beaux jours* et *Les Paravents*) et énumère les auteurs nouveaux: Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Jean-Pierre Faye, René-Jean Clot, Robert Pinget<sup>6</sup>. Théâtre d'auteurs donc, théâtre pluriel, d'écrivains français reconnus, Claudel, Genet, mais aussi d'auteurs de ce théâtre littéraire qui a fleuri après la guerre, qu'il s'agisse d'invention poétique, du théâtre de l'absurde ou d'écritures proches du Nouveau Roman. Ce premier pas vers le théâtre contemporain est suivi d'un autre, décisif: la création du Petit-Odéon. Une petite scène sans rideau et sans décors, faisant face à des rangées d'une dizaine de sièges, certains situés en mezzanine: 118 places, non numérotées. Le 14 janvier 1967, premier spectacle: deux pièces en un acte de Nathalie Sarraute: *Le Silence* et *Le Mensonge*. Le succès est vif. Ce Petit-Odéon, on peut le définir comme un laboratoire de textes, un théâtre de chambre pour créations d'œuvres nouvelles dans un lieu intime.

Mais cet Odéon d'humeur préévolutionnaire a son Affaire, comme le même Théâtre, avant 1789, eut son scandale: *Le Mariage*

4. Lettre de Jean-Louis Barrault à André Malraux, 17 août 1960; Paris: Archives nationales (CARAN) 800368, art. 58.

5. *Le Figaro littéraire*, 15 octobre 1964 (ou 1965?).

6. Note de Jean-Louis Barrault à André Malraux, août 1967; Paris: Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle (ASP).

*de Figaro*. C'est l'affaire des *Paravents*, lors de la soirée du 29 avril 1966, perturbée par des jeunes militants d'extrême droite. Quelques jours plus tôt, après la première, l'accueil de la pièce de Genet sur la guerre d'Algérie est fortement divisé. Le ton de Jean-Jacques Gautier dans *Le Figaro* est outré :

Je n'ai point « la tripe spécialement tricolore », mais j'aimerais tout de même que l'on me dise si le fait de nous montrer une section de légionnaires venant lâcher à tour de rôle ses flatulences au-dessus du visage d'un officier mort « pour qu'il respire une dernière fois l'air du pays » (il faut l'écrire puisqu'on nous montre et qu'on nous l'explique sur la scène de l'Odéon, qui porte aussi le nom de la France), si ce fait, dis-je, est compatible avec la mission de l'établissement et le sens de notre grandeur.<sup>7</sup>

Gilles Sandier contre-attaque dans *Arts*, s'en prend au conservatisme rance et cocardier du crique du *Figaro* et encense, dans *Les Paravents*, « parmi les quelques moments sublimes que j'ai connus en vingt ans de théâtre ». Malraux s'est montré solidaire de Barrault et il assiste, symboliquement, à la dernière représentation des *Paravents*. Cependant, le scandale provoqué par la pièce a jeté la suspicion sur le théâtre en haut lieu. Barrault raconte comment, lors de la réception du 1<sup>er</sup> janvier 1967 à l'Élysée, De Gaulle semble lui battre froid : « Vous faites beaucoup parler de vous ! » aurait-il lancé à son adresse. Cependant, en regard de l'histoire du théâtre et de la culture, Barrault et Genet sortent vainqueurs : les représentations des *Paravents* restent le fait marquant de l'Odéon des années 1960.

La saison suivante, 1967-1968 a valeur de symbole : le succès ne se dément pas mais on y découvre les traces d'une rupture avec la jeunesse sur laquelle Barrault comptait tant et qui lui fera défaut en Mai 1968. Pourtant, l'Odéon de Barrault se veut toujours et surtout le symbole d'un jeune théâtre novateur : en 1968, Barrault confie un premier « atelier de recherche » du Théâtre des Nations à Peter Brook, ensuite devait venir le temps de Giorgio Strehler. Le mouvement de rénovation formelle et de rajeunissement semblait lancé... Mais c'est en consacrant la nouveauté que Barrault se condamne en faisant entrer ses futurs contradicteurs dans la place :

7. Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 13-14 mars 1965.

ironie de l'histoire, syndrome du cheval de Troie. C'est en effet à l'occasion d'une soirée autour de la poésie beatnik, organisée le 20 février 1968 par Simone Benmussa, dans le cadre des « mardis gratuits », que la situation se détériore. Jean-Jacques Lebel, l'artiste majeur du happening en France, vent debout contre la « culture bourgeoise », convié, y a vu d'emblée un « piège ». Il n'assiste pas à la soirée mais la « prépare » à sa façon. Le chahut s'organise : certains acteurs dénoncent l'institutionnalisation du théâtre, Barrault est pris à partie par un autre agitateur fameux de l'été qui suivra, Julian Beck, le leader charismatique du Living Theater. Son amertume est d'autant plus grande qu'il se sent proche du Living de Beck qu'il a invité pour deux de ses spectacles, *The Brig* et *Mysteries*.

La salle était comble, écrit Barrault dans ses souvenirs. L'Odéon craquait de partout. Sur scène, il y avait autant de cheveux longs que dans les rangées de fauteuils. Naïvement, j'avais l'impression que nous étions tous rassemblés pour une fête. À l'heure « H », la « manif » éclata, lancée précisément par un des acteurs du Living. Ce fut un beau désordre [...]. J'en retirais une impression saumâtre, assez désagréable. Notre sincérité avait été surprise. Elle avait, en fait, été tournée en ridicule... J'en fus plus attristé que vexé.<sup>8</sup>

L'écart s'est donc creusé entre une partie du public, fut-elle très minoritaire, à laquelle Barrault aspirait tant à plaire, et le directeur dont le sort a fini par se confondre avec l'institution, donc avec la politique culturelle de l'État gaulliste. Pour leurs plus grands déboires au cours des événements de Mai 1968.

#### **CONTRE LE « THÉÂTRE BOURGEOIS »**

En effet, les critiques les plus virulentes montent contre la politique culturelle de Malraux<sup>9</sup>. Certaines de ces critiques avancent

8. Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, op. cit., p. 352.

9. Emmanuelle Loyer, « 1968, l'an I du tout culturel? », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, N° 98, avril-juin 2008, pp. 101-112 ; « Les Maisons de la culture entre sanctuarisation culturelle et messianisme politique », in 68. *Une histoire collective*, Philippe Artières et Michelle Zancarini-Fournel (dir.), Paris : La Découverte, 2008, pp. 144-151. Antoine de Baecque, *Crises dans la culture française*, Paris : Bayard, 2008.



Couverture de Claude Huart pour le livre de Christian Bouyer, Paris : Debresse, 1968.

que le recrutement du public des Maisons de la culture reste cantonné à la bourgeoisie, élargie aux classes moyennes enseignantes, mais n'attire nullement le grand public populaire auquel les Maisons étaient pourtant destinées. Enquêtes et ouvrages, notamment celui de Pierre Bourdieu et d'Alain Darbel, *L'Amour de l'art* (1966), démontrent la vanité d'une profonde démocratisation et l'échec des Maisons de la culture relativement à ce point sensible: la théorie malrucienne du choc esthétique ne permet pas de forcer les déterminismes sociaux. Pour les cathédrales de Malraux, c'est une forme d'arrêt de mort puisque leur échappe désormais l'essentiel: la mystique du peuple.

Autre source de critique, le militantisme de l'action culturelle, qui dénonce dans la Maison de la culture la faillite de la rencontre avec le public, y voyant la propagation d'une culture «héréditaire, particulariste, bourgeoise»: les classiques, c'est-à-dire l'essentiel du répertoire du théâtre public, ne sont vus ici que comme les vecteurs hypocrites de la scission et de la distinction, maintenant plus que jamais la coupure culturelle entre public et non-public, entre cultivés et non-cultivés. Monte également une critique plus spontanéiste, hostile à toute forme institutionnalisée de la culture, qui voit en Malraux l'ennemi principal et en ses Maisons de la culture un encadrement insupportable à la création. Jean Dubuffet, peintre de l'art brut, écrit par exemple, en 1968, un pamphlet au fort retentissement, *Asphyxiante culture*, où Malraux et ses «braillements patriotiques» sont ridiculisés telles de simples agitations pathétiques de grand-prêtre et de dérisoires signes d'une bureaucratie parasitaire qui annihilerait toute création en tentant de la normer par une politique culturelle.

D'autre part, la verve situationniste s'attaque encore plus radicalement au statut de la culture dans la société capitaliste, stigmatisant l'aliénation culturelle profonde de la société des loisirs. Ainsi dans un texte largement diffusé datant de 1966, un des moteurs de la thermodynamique du mouvement de 1968, *De la misère en milieu étudiant*, écrit par Mustapha Khayati, l'usage de la provocation, voire du terrorisme verbal, alimente une critique radicale, iconoclaste, vengeresse:

La misère réelle de la vie quotidienne étudiante trouve sa compensation immédiate, fantastique, dans son principal opium: la marchandise culturelle. Dans le spectacle culturel, l'étudiant retrouve

naturellement sa place de disciple respectueux. [...] Incapable de passions réelles, il fait ses délices des polémiques sans passion entre les vedettes de l'Inintelligence, sur de faux problèmes dont la fonction est de masquer les vrais : Althusser, Garaudy, Sartre, Barthes, Picard, Lefebvre, Lévi-Strauss, Halliday, Châtelet, Antoine, Humanisme, existentialisme, structuralisme, scientisme, nouveau criticisme, dialecto-naturalisme, cybernétisme, planétisme, métaphilosophisme. Dans son application, il se croit d'avant-garde parce qu'il a vu le dernier Godard, acheté le dernier livre argumentiste, assisté au dernier happening de Lapassade, ce con.

À cette critique sociologique, à ce rejet créativiste, à cette diatribe situationniste, s'ajoute une remise en cause idéologique. C'est à l'extrême gauche, notamment étudiante, que naît cette critique radicale, avant même 1968. Dans *Calliope Jeune Théâtre*, revue de la Fédération nationale du théâtre universitaire où écrivent Jean-Jacques Hocquart, Serge July, Alain Crombecque, Marc Kravetz, on peut ainsi lire une attaque gauchiste frontale contre le ministère et sa politique culturelle :

Une nouvelle culture est-elle envisageable dans le cadre politique qui est le nôtre en France actuellement ? En fin de compte, les Maisons de la culture seront-elles autre chose que de puissants foyers de dépolitisation au service de l'idéologie dominante ?

C'est une aliénation que proposerait ici la culture selon Malraux, un opium du peuple visant « une pure stratégie d'intégration douce au prix d'un gigantesque mensonge ». Cette critique de l'aliénation retourne contre Malraux et sa politique une frange politisée de la jeunesse, celle qui fera son Mai à la Cinémathèque, à l'Odéon, à Cannes, à Villeurbanne et à Avignon, après avoir fait s'écrouler sous ses coups de boutoir le credo du progressisme culturel – dans lequel elle avait bien souvent été elle-même élevée (en ce sens, cette lutte de générations est un reniement autant qu'un déchirement). Dans cette logique contestataire, la politique remplace la culture, tant comme mission que comme croyance.

**LA « PRISE » DE L'ODÉON**

L'occupation de l'Odéon le 15 mai au soir apparaît, du côté des assaillants, comme une sorte d'exploit guerrier qui doit relancer le combat après la grève générale du 13 mai. Si les barricades ressortissent à la mémoire et à la geste du Paris révolutionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle, la prise de l'Odéon s'arrime à un imaginaire de la Révolution française<sup>10</sup>. Ni les syndicats étudiants, ni les milieux professionnels du spectacle n'ont cautionné cette prestigieuse conquête, fruit de l'action combinée de petits groupes contestataires réunis autour de quelques personnes – dont l'artiste polymorphe Jean-Jacques Lebel, on le retrouve, et l'architecte-urbaniste Paul Virilio, avec l'appui du Mouvement du 22 mars.

Après l'exemple de la Sorbonne occupée le 13 mai au soir, un conclave d'étudiants et d'artistes se propose de « prendre » le Théâtre de l'Odéon. La conspiration s'ourdît au cours des 14 et 15, mais il faut auparavant convaincre les machinistes du théâtre et les comédiens, dont certains assistent au débat du 15 mai au soir à Censier. On envisage de rebaptiser le théâtre: Rosa Luxemburg. On y renonce, est préféré un slogan en forme de programme iconoclaste: «L'imagination prend le pouvoir.» Un des mots d'ordre les plus célèbres de 1968 encadre donc les troupes d'étudiants qui, forts de ce nouvel élan, convergent spontanément à l'Odéon le 15 au soir et entrent aisément dans le théâtre, au moment où le public reflue, après la représentation des ballets de Paul Taylor, programmés dans le cadre du Théâtre des Nations. Le Théâtre de l'Odéon est occupé! Il est rapidement bondé. Le moment est unique: les spectateurs d'un nouveau genre, un peu étonnés, sont devenus acteurs d'un spectacle qu'ils ont à inventer.

Jean-Louis Barrault arrive, perplexe, tendu, crispé, mais s'efforçant de sourire. Il tente de parler avant de subir les événements avec un mélange de détresse et de masochisme. Comme Vilar un mois plus tard, Barrault se sent proche de la jeunesse et désire être aimé d'elle. Le lendemain soir, Daniel Cohn-Bendit, arrivé en renfort sur le nouveau théâtre des opérations, fait entendre sa voix. Il n'est pas inconnu de Barrault, qui reconnaît en lui un des étudiants du service d'ordre de l'UNEF protecteur des représentations des *Paravents* en 1966, lorsque la pièce de Genet provo-

10. Emmanuelle Loyer, « 1968. Les Nuits blanches de l'Odéon », in *L'Odéon, un théâtre dans l'histoire*, op. cit., pp. 182-206.



quait à l'Odéon l'ire de groupes d'extrême droite. Mais Dany le Rouge le fusille de sa rhétorique implacable :

Nous avons eu l'idée d'investir le théâtre de France... Nous avons pensé que le théâtre était une expression de la culture bourgeoise [...]. M. Barrault était directeur de ce théâtre et il fut rare de le trouver à l'avant-garde de la lutte contre la bourgeoisie.<sup>11</sup>

C'est alors que, dans le feu de cette soirée étrange, Barrault opère une sorte de dénudement progressif, d'abandon de son identité sociale et professionnelle et entonne la tirade célèbre qui lui sera tant reprochée en haut lieu :

Devant l'ampleur de cette révolte, «Barrault ne présente plus aucun intérêt» [...]. Actuellement, le directeur du Théâtre de France, moralement, n'existe plus [...]. Soit, Barrault est mort, mais il reste un homme vivant. Alors qu'est-ce qu'on fait?

Contrairement à son compagnon, Madeleine Renaud, ulcérée, n'est nullement contaminée par les jeunes : «Je comprends votre mouvement ; mais notre théâtre n'est pas un théâtre bourgeois et il y a d'autres théâtres à prendre.»<sup>12</sup>

En effet, pourquoi l'Odéon ? Parce que précisément, outre sa situation géographique au cœur du quartier Latin, il s'agit d'un théâtre d'État, symbole d'une politique culturelle prestigieuse, mais surtout d'un théâtre «de gauche», d'un théâtre d'avant-garde. Quelques jours auparavant, dans une des réunions du futur «groupe Odéon» :

Prenons un théâtre, dit quelqu'un. – La Comédie-Française ? – Non, c'est comme l'Académie, trop poussiéreux, déjà mort... En effet, l'impact serait nul. Il faut un théâtre «jeune» qui incarne vraiment l'art de cette société du gadget. – Alors, prenons l'Odéon.<sup>13</sup>

Jeune, de gauche, d'avant-garde, le Théâtre de France, aux yeux des révolutionnaires, est triplement pernicieux, car il permet un

11. Propos reproduits un peu partout dans la presse.

12. *Le Figaro*, 16 mai 1968.

13. Patrick Ravignat, *L'Odéon est ouvert*, Paris : Stock, 1968, p. 35.

triple abcès de fixation et ordonne de jouer la révolution plutôt que de la faire. Dans la salle, le 15 mai au soir, il y a sans doute beaucoup d'admirateurs de Barrault; certains sont déchirés par leur ancien acquiescement coupable à des spectacles que leurs lectures situationnistes et les préceptes d'un gauchisme culturel qui s'élabore dans les années 1960 leur interdisent désormais.

Tous les cris fustigeant, dans le théâtre de l'Odéon, une gigantesque supercherie masquant le triomphe de l'idéologie bourgeoise se lisent dans l'un des premiers tracts du CAR-Odéon, le 17 mai 1968:

L'imagination prend le pouvoir. La lutte révolutionnaire des travailleurs et des étudiants qui est née dans la rue s'étend maintenant aux lieux de travail et aux pseudo-valeurs de la société de consommation. Hier Sud-Aviation à Nantes, aujourd'hui le Théâtre dit de France, l'Odéon. Le théâtre, le cinéma, la peinture, la littérature, etc., sont devenus des industries accaparées par une «élite» dans un but d'aliénation et de mercantilisme. Sabotez l'industrie culturelle. Occupez et détruisez les institutions. Réinventez la vie. *L'art c'est vous! La révolution c'est vous!* Entrée libre À l'ex-théâtre de France, à partir d'aujourd'hui.<sup>14</sup>

Concrètement, depuis le 15 mai au soir, l'Odéon-Théâtre de France a cessé «pour une durée illimitée d'être un théâtre». Il devient à partir du 16 mai «un lieu de rencontre entre ouvriers, étudiants et artistes» – une permanence révolutionnaire créatrice – un lieu de meeting politique ininterrompu», ainsi que l'annonce le premier tract du 16 mai.

Dès lors, et pendant un mois, la scène de l'Odéon devient une tribune libre. Le théâtre est surmonté à l'extérieur de drapeaux rouges et noirs et de deux larges banderoles: «Étudiants et travailleurs», «L'Odéon est ouvert»; à l'intérieur, à partir du 19 mai, le rideau de fer est baissé – pour pallier le danger d'effondrement de la scène et couper court aux effets rhétoriques des tréteaux – et on y lit: «L'ex-Odéon est une tribune libre.»

14. Tract du CAR-Odéon (Comité d'action révolutionnaire), 17 mai 1968, cité dans le *Journal de la Commune étudiante*. Textes et documents, novembre 1967-juin 1968, choisis et présentés par Alain Schnapp et Pierre Vidal-Naquet, Paris: Seuil, 1969, p. 256.

### LES PARADOXES RÉVOLUTIONNAIRES DE L'ODÉON

Reportons nous cependant cent huitante-six ans en arrière, lors de la soirée du 9 avril 1782, lorsqu'est inauguré, en présence de la reine Marie-Antoinette, construit par les jeunes architectes Peyre et de Wailly selon le nec plus ultra de l'architecture des Lumières, un nouveau théâtre baptisé officiellement «Théâtre Français», destiné aux Comédiens Français<sup>15</sup>.

À près de deux siècles de distance, un étrange parallèle révolutionnaire s'est joué à l'Odéon. Déjà, il s'agit d'un lieu privilégié de «politique culturelle», une scène symbole et du pouvoir et de la culture, de leur théâtralisation commune, inextricable. Marie-Antoinette, protectrice des arts, qui considère la culture comme un domaine d'action privilégié, et la Comédie-Française directement dans sa sphère d'influence, est un Malraux influent et ambitieux. Le «nouveau théâtre» de l'époque, ce «mauvais garçon» qui inspirera Barrault, on l'a dit, est joué sur la même scène par Beaumarchais et son *Figaro*. Après des échanges et des négociations plus longues et délicates encore que celles de Barrault et Malraux, la pièce, écrite depuis six ans, est jouée au Théâtre Français à partir du 27 avril 1784. Rarement la critique du privilège, de l'aristocratie, des hiérarchies soutenant le système de l'Ancien Régime, avait trouvé d'expression aussi directe, mais surtout aussi drôle, dite avec un entrain si contagieux. Jamais on avait traité les grands avec une telle hardiesse, et jamais non plus ils étaient venus voir cela avec un tel engouement... Le plaisir à se voir ainsi railler, c'est le bel esprit de l'élite des dernières années d'un régime qui se complaît dans la douceur de vivre, une élite aristocratique dont le mérite consiste d'abord à rire d'elle-même, à moquer ses propres privilèges et à défendre les idées dont elle n'est pas porteuse. Selon Charles Nodier, d'ailleurs, après *Le Mariage de Figaro*, «la Révolution était faite». C'est donc là le cheval de Troie introduit sur la scène du futur Odéon (qui ne prendra ce nom qu'à partir de 1796) au cœur même de la forteresse politique.

Sur cette scène, on trouve déjà un agitateur charismatique, mi-Beck mi-Lebel si j'ose dire, qui va tout secouer, diviser, provoquer, fort de sa jeunesse, de sa rébellion théâtrale face aux règles et aux codes établis: Joseph Talma est cet homme qui brise l'unité des

15. Antoine de Baecque, «Fondation du Théâtre Français» et «Un théâtre en révolution», in *L'Odéon, un théâtre dans l'histoire*, op. cit., pp. 12-38 et 40-75.

Comédiens Français, chef des «républicains», proche des milieux patriotes, désireux de changer les statuts, le répertoire, le système d'un Théâtre Français jugé englué dans le passé et le conservatisme et qui pousse les comédiens français vers la Révolution. Lorsque celle-ci survient, en 1789, le théâtre change de nom, devenant Théâtre de la Nation, mais le conservatisme est bien enraciné, de même que les privilèges, et une majorité de comédiens résistent. Talma fait sécession, le montre ouvertement à l'occasion de la tragédie anti-royaliste *Charles IX*, jouée sur ces planches en novembre 1789, puis s'en va fonder, en avril 1791, avec ses proches, un nouveau théâtre républicain, la scène rouge, celle de la nouvelle Comédie-Française, adoptée par le nouveau régime comme la sienne. Dès lors, l'Odéon paye cash sa fidélité à la politique culturelle royale: en 1793, une pièce anodine, *L'ami des lois*, où la langue jacobine est moquée, est censurée par la Commune de Paris. En septembre suivant, *Pamela ou la Vertu récompensée*, encore plus anodine, provoque la fermeture du théâtre et l'emprisonnement des comédiens pour incivisme. Ils croupiront près d'un an dans les geôles de la Terreur, échappant de peu, miraculeusement, à un procès exemplaire voulu par le Comité de salut public, et les ex-comédiens frustrés Héroult de Séchelles, Collot d'Herbois, Billaud Varennes, qui en auraient envoyé bon nombre, les principales vedettes d'Ancien Régime, quasi toute la distribution du *Mariage de Figaro*, à la guillotine.

La crise iconoclaste anti-théâtrale, celle des gauchistes dénonçant l'imposture d'un théâtre bourgeois en 1968, la voici sur les planches de l'Odéon en 1794, qui prend le nom de Théâtre de l'Égalité. Durant quelques mois, s'y déroule une expérience de théâtre d'État, militant, politique, encadré, sous la tutelle directe du Comité de salut public. Le gouvernement de la République veut faire du théâtre un outil pédagogique de propagande, promouvant ses valeurs, ses vertus, ses héros, et le Comité de salut public adresse une *Lettre aux artistes pour leur rappeler ce que doit être le théâtre dans la Révolution*, au moment où «[le Comité] s'active à la régénération prochaine des théâtres»:

Le despotisme avilit les théâtres; la liberté les adopte: ils doivent la servir et justifier la nouvelle existence qu'elle leur prépare. Les théâtres doivent devenir parmi nous les écoles primaires de l'homme fait. Cette idée doit enflammer le zèle des artistes et doubler leur activité.<sup>16</sup>

Le décret du 10 mars 1794 stipule l'objectif de cette réouverture: «Art. 1<sup>er</sup>. Le Théâtre ci-devant Français étant un édifice national, sera rouvert sans délai, il sera uniquement consacré aux représentations données par et pour le peuple, à certaines époques de chaque mois. Art. 2. L'édifice sera orné au-dehors de l'inscription suivante: Théâtre du Peuple. Il sera décoré au-dedans de tous les attributs de la liberté. Art. 3. Il n'y sera joué que des pièces patriotiques d'après le répertoire qui sera arrêté par la municipalité sous la surveillance du District, qui en rendra compte au Comité de salut public.»<sup>17</sup> Le théâtre est alors remanié et les transformations témoignent d'une salle théâtrale refaite à neuf selon les préceptes décoratifs et architecturaux révolutionnaires: toutes les distinctions entre les sièges sont abolies et la salle s'apparente à une vaste galerie circulaire sans loges ni balcons, grand amphithéâtre de bancs s'élevant progressivement du parterre jusqu'au plafond. Les anciens ornements ont été supprimés, des niches aménagées sur tout le pourtour afin de placer les statues de la Liberté, de l'Égalité, les bustes des martyrs révolutionnaires, Marat, Le Pelletier, Châlier, Bara, ainsi que Rousseau ou certains héros de l'Antiquité. Les peintures baroques et rococo ont disparu, recouvertes par des rayures tricolores. Cependant, malgré quelques succès, la troupe et son théâtre ne réussissent pas à survivre économiquement après thermidor et la chute de Robespierre. Le Théâtre de l'Égalité ferme ses portes le 26 décembre 1794. Cette expérience républicaine d'un Théâtre d'État n'aura duré que sept mois.

### FIN DE PARTIE À L'ODÉON

Lorsque d'importantes forces de police arrivent le 14 juin 1968 à 9 heures le matin, point n'est besoin d'utiliser la force. Une centaine de personnes, décrite par le préfet Grimaud comme une «colonie assez diverse où demeurait un seul étudiant», descend pacifiquement les marches du théâtre sous les flashes de la presse nationale et étrangère. Car la «chute de l'Odéon» est un événement à retentissement international dans sa signification symbolique, encore renforcée par le troc immédiat des drapeaux rouge et

16. (Note de la p. 230.) Lettre du Comité de salut public aux artistes pour leur rappeler ce que doit être le théâtre dans la Révolution, 26 thermidor an II, Archives de la Comédie-Française, 2AG-1794-2.

17. *Odéon Magazine*, N° 24, 1923.

noir par la bannière tricolore. Le 28 août 1968, Jean-Louis Barrault est limogé brutalement par quelques lignes d'André Malraux :

Au moment où vont être publiés les nouveaux statuts du Théâtre de France, je dois vous informer qu'après vos diverses déclarations, j'estime que vous ne pouvez plus continuer d'assumer la direction de ce Théâtre, quelle que soit sa future vocation.

La grande nomination de 1959 est la seule victime de Mai 68, payant la révolution en ce lieu symbole de la politique culturelle française. Les nouveaux statuts du théâtre sont publiés au *Journal officiel* du 23 octobre 1968 : l'ex «Théâtre de France» est directement rattaché à la Comédie-Française et devra s'orienter «vers la recherche en esthétique théâtrale».

Ainsi l'Odéon – scène du pouvoir mais également scène où le pouvoir est remis en jeu, telle une jacquerie théâtrale – est un espace paradoxal de révolte politique : on y joue la révolution par le théâtre mais pour mieux dénoncer le théâtre comme jouet du pouvoir.

# LE THÉÂTRE POPULAIRE ROMAND AU COURS DES ANNÉES 1960<sup>1</sup>

SÉVERINE MARMY

La naissance du Théâtre populaire romand (TPR) s'inscrit dans le mouvement du théâtre populaire tel qu'il se développe en France et en Europe dans les années 1950, suivant un double mouvement de démocratisation et de décentralisation engagé sous l'impulsion de différents dramaturges et metteurs en scène. Dans l'immédiat après-guerre, la recherche d'un public nouveau et élargi est au centre des préoccupations de Brecht et du Berliner Ensemble, du Piccolo Teatro de Milan et bien entendu du Théâtre national populaire (TNP) dont Jean Vilar assure le renouveau dans toute la France dès 1953. Plusieurs comédiens du Théâtre populaire romand ont accompli leur formation dans la mouvance du TNP de Jean Vilar, notamment Charles Joris, futur directeur du TPR, qui a accompli sa formation au Centre dramatique de l'Est à Colmar. Mais le TPR est à concevoir également dans un contexte régional spécifique, revendiqué dans son appellation<sup>2</sup>. Si la volonté des comédiens suisses de vouloir pratiquer leur art dans leur pays sur un mode fédéraliste les rapproche du mouvement de décentralisation vers les provinces observé en France, le choix de la région neuchâteloise où s'implante le TPR signale également chez eux une volonté d'affirmer culturellement une région souvent en marge des centres que représentent pour le théâtre les villes de Genève et de Lausanne.

1. Ce texte a pour base un travail de séminaire en histoire contemporaine réalisé en juin 1999 à l'Université de Fribourg, dans le cadre d'une thématique générale portant sur « Médiations et médiateurs culturels en Suisse romande aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ».

2. Pour plus de détails, consulter notamment l'article de Raymond Spira, « L'aventure du Théâtre populaire romand », in *En scène! La vie théâtrale en pays neuchâtelois*, Hauterive: Attinger, 2010, pp. 199-232, ainsi que l'ouvrage d'Anne-Catherine Sutermeister, *Sous les pavés, la scène: l'émergence du théâtre indépendant en Suisse romande à la fin des années 1960*, Bâle: Theaterkultur/Lausanne: Éditions d'En bas, 2000.

En 1959, dans un entretien mené par Raymond Spira pour le compte de la revue française *Théâtre populaire*, Charles Apothéloz présente les conditions de possibilité nécessaires au développement d'un théâtre populaire romand. Il fait remarquer que, depuis trois ans environ, les auteurs romands qui, «presque tous, et c'est très important, évoquent des problèmes propres à notre pays, font maintenant salle comble»<sup>3</sup>. Charles Apothéloz considère qu'il y a bien là un renouveau du jeune théâtre romand, mais regrette le manque de politique commune pour accompagner ce mouvement. Son objectif prioritaire est ainsi la création d'un Centre dramatique romand. Selon lui, l'animateur d'une troupe romande doit avoir une «politique d'approche, tenir compte des particularismes locaux, de la rivalité chauvine qui existe entre nos grandes villes»<sup>4</sup>. Il s'agit pour Apothéloz de créer d'abord un courant d'opinion favorable dans le public.

#### **L'ÉCHEC DU PREMIER THÉÂTRE POPULAIRE ROMAND**

Un premier Théâtre populaire romand (TPR), implanté à Neuchâtel, est fondé à la fin 1959. Il est dirigé par Marcel Tassimot, un «déserteur de la Guerre d'Algérie, réfugié en Suisse»<sup>5</sup>, «jeune animateur français, [...] fervent de l'école brechtienne du théâtre épique»<sup>6</sup>. Les statuts de cette «Société coopérative du théâtre populaire et culturel romand» précisent ses buts et ses objectifs à long terme, qui apparaissent très proches, mais plus ambitieux, de ceux que développera le nouveau TPR :

##### *Article 2*

Elle a pour but :

- a) De rendre le théâtre populaire et accessible à toute personne, quelle que soit sa condition sociale ;
- b) D'ouvrir une école d'art dramatique en Suisse romande ;
- c) De diffuser parmi le peuple des nouvelles littéraires ;
- d) De défendre les intérêts économiques des spectateurs.

3. Charles Apothéloz, *Théâtre populaire*, N° 35, 1959, in *Cris et écrits : textes sur le théâtre (1944-1982)*, textes réunis par Joël Aguet, Lausanne: Payot/[Willisau]: Éditions de la Société suisse du théâtre, 1990, pp. 41-48.

4. *Ibid.*, p. 45.

5. Bernard Bengloan, *La muette. Le Théâtre en Suisse romande 1960-1992. Polemikos*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1994, p. 49.

6. *Bulletin d'information des amis du TPR*, N° 19, mars 1965, p. 1.



*Article 3*

Elle cherche à atteindre ces buts par :

- a) L'engagement d'une troupe d'acteurs professionnels syndiqués ; elle vouera tous ses soins pour trouver des acteurs ayant une formation professionnelle impeccable ;
- b) L'abaissement du prix des places au niveau de celui des places de cinéma ; notamment en émettant des abonnements de saison ;
- c) La réalisation de spectacles culturels, sans égard au côté commercial ;
- d) La mise de fonds, basée sur un pour-cent qui sera déterminé par le C.A., sur les recettes des spectacles, en vue de la création d'une école d'art dramatique ;
- e) La création d'une revue littéraire et l'envoi d'articles dans la presse.<sup>7</sup>

Cette première troupe, qui a parcouru la Suisse romande avec deux spectacles, *La cruche cassée* de Kleist et *Les fourberies de Scapin*, de Molière, se dissout à l'été 1960 avec un déficit d'exploitation de 200 000 fr. Selon certains de ses protagonistes, le premier TPR a échoué pour des raisons essentiellement météorologiques, l'été 1960 se révélant pourri et ne permettant que dix représentations en plein air au lieu des quarante prévues<sup>8</sup>. Ce projet avait par ailleurs été soutenu par les syndicats FOBB/FOMH (Fédération suisse des ouvriers sur métaux et horlogers), mais pas suffisamment semble-t-il :

Le délégué syndical de Neuchâtel n'avait pas fait part de toutes les finesses de l'entreprise aux autorités faïtières de Berne. La tournée se révéla lourde en préparations, constructions, répétitions, acquisitions, charges salariales au regard de ce qu'escomptaient engager financièrement ces Messieurs de Berne. [...]. Le délégué syndical de Neuchâtel fut rappelé à l'ordre par ses autorités de Berne.<sup>9</sup>

Selon Bengloan, le premier TPR avait pourtant bénéficié d'un accueil favorable dans les différents cantons visités et d'un accueil élogieux dans la presse. L'explication que donne le *Bulletin* du TPR

7. *L'amant militaire. La 27<sup>e</sup> mise en scène de l'histoire du Théâtre populaire romand, 1961-1976*, La Chaux-de-Fonds: TPR, (s.d.).

8. Bernard Bengloan, *La muette...*, *op. cit.*, p. 53.

9. *Ibid.*, pp. 52-53.

de mars 1965 de ce premier échec est cependant quelque peu différente :

[...] les audaces artistiques et les partis pris idéologiques [de Tassimot] se heurtèrent rapidement aux insuffisances d'une troupe mal adaptée à de telles exigences, et aux préjugés d'un public qui, pour être « populaire », n'en demeurerait pas moins terriblement conservateur.<sup>10</sup>

En dehors d'un sigle, d'un petit matériel, d'un tréteau, de quelques projecteurs, d'une installation de sérigraphie et de quelques promesses de soutien de la part des syndicats ouvriers, le nouveau TPR héritait donc surtout d'un préavis défavorable quant à ses chances de réussite<sup>11</sup>.

#### **LE NOUVEAU TPR DE CHARLES JORIS**

Le mouvement du TPR est relancé le 1<sup>er</sup> août 1961, par une petite dizaine de personnes dont Charles Joris, un jeune Valaisan ayant grandi à Neuchâtel, et Bernard Liègme, né au Locle en 1927. Au début des années 1950, Liègme vit à Paris d'activités journalistiques. C'est alors l'époque du théâtre de l'avant-garde et du théâtre de l'absurde, esthétique qui inspirera ses premières œuvres. Il rencontre Adamov, se lie avec Jean-Marie Serreau qui monte *Homme pour homme* de Brecht. Liègme fait venir ce spectacle en Suisse romande, et la réaction du public est plutôt négative. Liègme suit alors la tournée et présente avant la pièce un exposé sur le théâtre de Brecht. Il participera ensuite à l'aventure des Faux-Nez avec Charles Apothéloz, avant de quitter Lausanne en 1955 pour Paris. À cause de soucis financiers, il reviendra à Neuchâtel où il s'installe avec sa femme. Enseignant à l'École supérieure de jeunes filles, il partage alors son temps entre l'écriture et le théâtre avec la compagnie de la Saint-Grégoire de Jean Kiehl où il rencontre Charles Joris<sup>12</sup>. Dans les entretiens qu'il a menés avec Claude Béguelin, ce dernier évoque les deux perspectives principales qui ont conduit à la création du TPR : l'idéal d'un théâtre

10. *Bulletin du TPR*, N° 19, mars 1965.

11. *Lamant militaire...*, *op. cit.*, p. 3.

12. Joël Aguet, «Le Théâtre et ses auteurs», in *Histoire de la littérature en Suisse romande*, t. III. *De la Seconde Guerre aux années 1970*, Lausanne: Payot, 1998, p. 229.



*L'histoire fantastique du roi des allumettes*, par le TPR, avec Yvette Théraulaz (au centre). Collection suisse du théâtre, Berne. Photo de Maryvonne Berberat.

itinérant et la conception d'un travail collectif. La vocation itinérante est née d'une réaction au déplacement de troupes françaises, dans toute la métropole, mais aussi en Suisse romande où elles commençaient à prendre le relais des compagnies jusqu'alors presque exclusivement parisiennes.

Elles donnaient un certain élan à la vie culturelle romande, mais ne constituaient pas moins une colonisation de fait, encore que la frontière entre deux pays parlant la même langue reste ambiguë (...). Je voyais cela d'une manière assez radicale: une troupe devait être formée de gens qui ne font rien d'autre que du théâtre; ils acquièrent une formation commune par l'entraînement, pratiquent l'autogestion, multiplient les contacts avec le public. [...] Et comme nous avons tous la même couleur politique, nous voulions nous appuyer sur des organisations de gauche – les milieux coopératifs, les syndicats ouvriers, etc. pour organiser notre public. Un tel théâtre n'existait pas en Suisse romande.<sup>13</sup>

13. Claude Béguelin, *Le Théâtre populaire romand, Entretiens avec Charles Joris*, op. cit., pp. 80-81.

Dès lors, la section FOMH de Neuchâtel va mettre gratuitement à disposition de la nouvelle troupe une ferme à Chézard. La troupe permanente va y vivre en communauté durant trois ans, pour des raisons de compression maximale du budget. Cette vie communautaire n'est donc pas un choix et le TPR veut être avant tout une communauté de travail: «La première année, nous avons été contraints de vivre en communauté rigoureuse.»<sup>14</sup> Rapidement, les membres de la troupe souhaitent voir évoluer leur situation, et se donnent la peine de préciser leurs idéaux:

Nous ne prêchons pas le retour à la nature, et nous n'avons pas de goût particulier pour la vie misérable et communautaire.<sup>15</sup>

Notre propos n'est pas ici de retracer la vie de la troupe. Nous nous intéressons plutôt à suivre le TPR jusqu'en 1970 dans ses rapports avec l'extérieur: avec le public d'abord, différentes associations (culturelles, syndicales, coopératives de consommation, etc.) ensuite, enfin avec les autorités. Pour saisir ces liens et ces contacts, nous nous sommes essentiellement fondés sur le *Bulletin d'information des Amis du TPR* et ses livres-répertoires.

## DEUX PUBLICATIONS COMPLÉMENTAIRES

Le TPR débuta tout d'abord la collection *Répertoire* suivant le modèle du Théâtre national populaire, qui la publie quant à elle aux Éditions de l'Arche à Paris. C'est Bernard Liègme qui, à la fin de la première saison, prend contact dans ce sens avec Nils Andersson, libraire et éditeur lausannois. Avec l'appui de cet éditeur et de l'imprimeur Ganguin à Montreux, «qui était prêt à travailler à des conditions très favorables», le TPR peut lancer cette collection et deviendra son propre éditeur dès le N° 14, *Homme pour Homme*, après l'expulsion de Suisse de Nils Andersson<sup>16</sup>.

Permettre l'accès de tous à la culture, financièrement mais également intellectuellement: cet objectif explique que ces livres-répertoires soient généralement assez didactiques. Ils présentent

14. *Bulletin du TPR*, N° 19, mars 1965.

15. *Bulletin...*, N° 9, août-septembre 1963.

16. Claude Béguelin, *Le Théâtre populaire romand, op. cit.*, p. 61. Sur l'expulsion d'Andersson, voir François Vallotton (dir.), *Livre et militantisme. La Cité Éditeur*, Lausanne: Éditions d'En bas, coll. Mémoire éditoriale, N° 5.

normalement le texte de la pièce et l'accompagne d'un dossier qui s'appelle tantôt « cahier de travail », « notes sur le texte », « notes documentaires », etc. Ces dossiers s'orientent soit vers le genre du manifeste (définition des objectifs du TPR par exemple), soit vers le documentaire, souvent très didactique (culture théâtrale, situation historique, problèmes actuels), soit enfin vers la dramaturgie ou l'interprétation littéraire. Ils sont rarement rédigés complètement et entièrement par un membre de la troupe du TPR. Le TPR n'a jamais développé de grandes théories, que ce soit dans le domaine politique, dramaturgique ou social. Ses idées sont généralement exposées de manière très brève et souvent dans le cadre d'entretiens. Cela ne signifie pourtant pas qu'il ne s'implique pas. Il s'exprime en réalité beaucoup plus par les choix qu'il fait en donnant la parole à tel ou tel dramaturge, auteur, spectateur, critique... Ses publications sont donc surtout significatives par leur caractère de « tribune organisée ».

Dans le *Bulletin*, on retrouve cette composition en mosaïque : les rubriques sont multiples et il n'y a pas d'organisation récurrente. Cette publication tirée à 1500 exemplaires sert à la fois de procès-verbal, de rapport d'activité, de programme, de lieu d'échange et de débat, et propose des développements thématiques. On peut ainsi saisir au travers de ces deux publications complémentaires les trois principales phases de l'évolution du Théâtre populaire romand au cours des années 1960.

#### **PÉRIODE MILITANTE ET STRUCTURATION DU MOUVEMENT (1961-1964)**

Durant sa première saison, le TPR va chercher à organiser ou à installer plusieurs structures destinées à renforcer son action. Parallèlement à son activité dramaturgique, il met en place son activité de publication régulière et développe un réseau d'amis. L'axe « populaire », c'est-à-dire la conquête et le renouvellement du public, est largement dominant dans les objectifs et les actions de cette période.

Le TPR est présenté avant tout comme une cause à défendre. Dans cette perspective, l'idée du bulletin naît lors d'une rencontre à Chézard (24-25 mars 1962) avec les Amis du TPR. Se voulant un « organe d'information » interne<sup>17</sup>, il souhaite permettre une

17. *Bulletin d'information*, N° 1, mai 1962, p. 5.

coordination optimale entre le TPR et son réseau d'Amis. Le ton employé dans le bulletin au cours de cette première période est généralement assez militant, et s'exprime surtout au travers d'un vocabulaire engagé et d'un usage assez important des impératifs :

Amis du Théâtre populaire romand, vous êtes actuellement 180, prêts à travailler dans votre localité pour faire avancer non pas le TPR mais la cause qu'il défend. À Genève, à La Chaux-de-Fonds, à Saignelégier, ailleurs encore vous vous êtes déjà battus pour amener au théâtre le public le plus large possible et plus particulièrement tous ceux qui, jusqu'ici, s'en sont désintéressés souvent à juste titre. [...] Car vous savez bien que ce TPR, pour lequel ensemble nous nous battons, sera ce que nous ferons de lui, de toutes nos forces réunies<sup>18</sup>. [...] Il est hautement recommandable d'intensifier la propagande directe et le recrutement du public, en particulier par la vente de billets de main à main auprès du public peu habitué à se rendre au théâtre.<sup>19</sup>

Ce ton mobilisateur a bien sûr valeur de manifeste pour les jeunes membres du TPR qui veulent s'imposer et s'affirmer dans un contexte qui ne leur est pas vraiment favorable. Dans cet esprit, les Amis du TPR vont se révéler très actifs pour faire connaître les activités de la troupe : à La Chaux-de-Fonds en distribuant des tracts dans la rue et en organisant des cortèges festifs ; à Neuchâtel en vendant des billets de main à main ou en exposant les publications, photos et textes du TPR. En revanche, ils ne répondent pas à la demande de participation au *Bulletin* et ne prennent pas en charge l'édition de celui-ci.

Durant ses premières saisons, le TPR est soutenu par un public de plus en plus large, ainsi que par plusieurs sociétés coopératives de consommation et de magasins Migros, sous forme de bons de réduction et de publicité. Il reçoit aussi l'aide de bon nombre de sections syndicales qui diffusent ses tracts et même quelquefois distribuent des bons de réduction (à leur charge) à leurs adhérents, celui encore des cartels syndicaux qui ont vendu des billets à prix réduits ou lui ont versé des subventions, celui de plusieurs industriels qui ont acheté des places réparties ensuite dans leur

18. «Avant-propos», in *ibid.*, p. 1.

19. *Ibid.*, p. 5.



Le TPR en répétition. Collection suisse du théâtre, Berne. Droits réservés.

entreprise<sup>20</sup>. En mettant en exergue l'activité publicitaire des Amis-TPR ou l'aide apportée par des associations comme celles citées ci-dessus, le TPR montre bien qu'il porte l'accent sur le point « populaire » de son programme.

Cela se remarque également dans les enquêtes qu'il entend mener auprès du public, même si les questionnaires reçus en retour sont peu nombreux. Les questions portent non seulement sur l'accueil fait au spectacle et sur sa forme (création élaborée en collectivité) mais aussi sur la compréhension, sur l'interprétation de la pièce, ou sur une prise de conscience ou une critique sociale. Le choix des pièces présentées révèle le même objectif prioritaire. Bernard Liègme écrit ainsi le premier spectacle de la troupe: *Les murs de la ville*. Dans le premier livre de la collection *Répertoire*, le « Cahier de travail » met en avant le choix d'une pièce romande, répondant aux impératifs du théâtre qui est « art collectif, donc lié à la vie sociale (...) parce qu'elle s'adresse directement au public

20. *Bulletin...*, N° 2, juin 1962, p. 2.

romand bien connu de l'auteur»<sup>21</sup>. Un choix corroboré et précisé par une citation de Jean Dasté, mise en exergue dans ce premier «Cahier de travail» :

Nous nous sommes appelés Théâtre populaire romand parce que nous voulons jouer dans toute la Suisse romande. Nous sommes partis de Neuchâtel. Nous aurions tout aussi bien pu partir du Valais ou de Fribourg. Il ne nous restait que le domaine des tournées, c'est-à-dire à créer un théâtre ambulant. Nous voulions précisément atteindre ce public nouveau, qui existe partout, même dans les villages, et que le théâtre a laissé de côté. Toucher ce public, régulièrement, voilà notre but.<sup>22</sup>

Peu de temps après, à la demande des Amis du TPR, les membres de la troupe préciseront encore leur démarche :

Le TPR tend à devenir un instrument au service de la collectivité. Nous tenons d'ailleurs à lui faire reconnaître son titre de service public.<sup>23</sup>

La notion d'instrument, qui revient constamment dans ces programmes, résume ainsi le profil pris par le TPR durant ces premières années, largement tributaire du concept de «théâtre populaire» développé antérieurement en France. Au fil du temps, l'activité de la troupe tendra à s'ajuster de plus en plus au contexte régional dans lequel elle évolue.

#### **NOUVELLE APPROCHE DU PUBLIC ET RESSERREMENT RÉGIONAL (1964-1966)**

La mobilisation et l'organisation de son public au travers de l'Association des Amis du TPR n'ayant pas répondu à toutes ses attentes, la troupe va alors se diriger vers une autre forme de contact avec le public, par l'intermédiaire des festivals (par exemple à Neuchâtel) et la collaboration avec d'autres organisations culturelles et des sociétés coopératives. Cette période est l'occasion

21. Bernard Liègme, *Les murs de la ville*, Lausanne: La Cité Éditeur, «*Répertoire*», N° 1, p. VI.

22. Charles Apothéloz, *Cris et écrits*, *op. cit.*, p. 66.

23. *Bulletin...*, N° 5, novembre 1962.



d'une collaboration régionale plus étroite et de l'établissement de relations plus approfondies avec les autorités locales. Cependant, les tournées en Suisse romande continuent.

En juin 1962, le TPR avait organisé un festival à Estavayer. Il décide de renouveler l'expérience à Neuchâtel en août 1964. L'idée d'une grande manifestation estivale en plein air ne va pas de soi. En effet, le théâtre est normalement en vacances à cette époque de l'année. Mais en France par exemple, l'expérience a pu se révéler très positive, la réussite du Festival d'Avignon en étant la meilleure preuve. Le Festival de Neuchâtel doit ainsi permettre de toucher un large public et de montrer l'importance du TPR dans la vie culturelle de la région :

Il doit contribuer largement à la vie culturelle du canton et à l'essor touristique de la ville. Chaque été en effet, de nombreux vacanciers en font une étape sur la route des Alpes. Le succès que le festival rencontrera vraisemblablement auprès d'eux devrait amener les Neuchâtelois à mesurer l'importance que peut prendre l'événement et à vouloir en jouir tout autant que les touristes de passage.<sup>24</sup>

Dans le bulletin d'août 1964 consacré au Festival, l'accent est très nettement porté sur la région de Neuchâtel, sur l'attachement du TPR à cette région et sur la bonne collaboration avec les autorités locales. Si le TPR a eu au départ une ambition romande, c'est avant tout du canton de Neuchâtel que proviennent les subventions qu'il reçoit. On commence donc à y observer une intensification de l'animation par rapport au reste de la Suisse romande :

Le TPR est de plus en plus en relations avec les autorités qui lui réservent un accueil toujours plus favorable. (...) La Ville met à notre disposition la place de la collégiale, le Conseil d'État nous fait l'honneur de présider la manifestation, c'est dire assez la confiance qui nous est témoignée.<sup>25</sup>

Dans le bulletin-programme du Festival de 1965, une attention particulière est portée à présenter le théâtre populaire comme le

24. *Bulletin...*, N° 13, août 1964, p. 3.

25. *Bulletin...*, N° 13, août 1964.

théâtre du public, et à le distinguer d'un théâtre politique. Là encore, on peut voir la volonté de s'intégrer pleinement dans la société, de ne pas se donner une couleur politique particulière, même si, dès ses débuts, le TPR a clairement été soutenu par des associations de gauche.

Le troisième et dernier festival à Neuchâtel, en 1966, est placé sous le « haut patronage » du conseiller d'État Gaston Clottu, chef des Départements de l'intérieur et de l'instruction publique, de Friedrich Dürrenmatt (*Bulletin-programme*, N° 27, juin-juillet 1966). Le mois précédent, le TPR a lancé une souscription, car il est menacé de disparition s'il ne trouve pas 150 000 fr. Dans le bulletin de mai 1965, où paraît l'appel à l'aide, plusieurs personnalités du monde du théâtre, de la politique ou de l'économie donnent leur appui au TPR, démontrant le réseau de reconnaissance et de solidarité que la troupe a pu créer en cinq ans: Friedrich Dürrenmatt, Charles Apothéloz, Pierre Ruegg, président du groupe de Lausanne du syndicat suisse romand du spectacle, Samuel Chevalier, l'Union de Banques Suisses (qui fait un don de 50 000 fr.), Joseph Villat, secrétaire fédératif VPOD, Hubert Gignoux, directeur du Centre dramatique de l'Est se mobilisent ainsi pour aider à la survie de la troupe en difficulté financière.

Les collaborations du TPR avec les collectivités se multiplient également grâce à l'appui de plusieurs organisations culturelles. Il a pu entreprendre « une recherche concluante du public dans les écoles, les usines, les collectivités »<sup>26</sup>. Certaines associations d'Amis-TPR sont toujours actives et efficaces. Le *Bulletin* rappelle dans son numéro 16 (décembre 1964) qu'ils ne sont pas « un facteur d'efficacité publicitaire, mais un foyer de vie culturelle dans la cité ». L'année 1965 va ainsi être organisée en fonction « d'un événement qui intéressera toute la Suisse »: le 75<sup>e</sup> anniversaire de l'Union suisse des coopératives. À l'occasion de ces festivités, le TPR est invité à présenter *Jeunesse 65* (une création du TPR sur la jeunesse suisse qui avait fait l'objet d'un premier spectacle à l'occasion de l'Exposition nationale en 1964). L'Union en a acheté 35 représentations:

Cette participation est importante. Elle permet au théâtre de sortir de son isolement, au TPR de se joindre, avec une œuvre suisse,

26. *Bulletin...*, N° 16, décembre 1964.

aux initiatives et à la vie sociale de notre pays. Ne pas nous isoler de la vie culturelle suisse romande, mais au contraire rencontrer ceux qui l'animent et l'animer avec eux, tels sont nos objectifs de toujours.<sup>27</sup>

Le développement d'un réseau local prédomine désormais dans les activités du TPR. Dès le début de la saison 1963-1964, le choix de la vie communautaire est d'ailleurs abandonné pour ne subsister que pendant les tournées. «La troisième année, il fallait absolument faire sauter le carcan de la vie communautaire. Parce qu'elle faisait un décalage trop fort avec la société ambiante.»<sup>28</sup>

### UN THÉÂTRE D'ANIMATION (1967-1970)

Le TPR va aborder une nouvelle phase de son histoire à la fin des années 1960. Il va nettement intensifier son activité d'animation, en milieu scolaire notamment, et se concentrer sur la région de La Chaux-de-Fonds qui va l'accueillir dans le cadre de la nouvelle politique culturelle mise en place. Ainsi, dès 1968, le TPR a réduit sa vocation romande au canton de Neuchâtel et au Jura bernois<sup>29</sup>.

À partir de décembre 1966, le bulletin prend une nouvelle forme et paraît désormais sous un nouveau nom, *Bulletin mensuel des amis du TPR*, dans une édition imprimée. Au terme de cinq ans d'activité, le TPR redéfinit ses objectifs :

[...] si nous refusons l'étiquette politique qu'on essaie de nous coller, nous demeurons tenant d'un art qui «conscient de la gravité des problèmes qui se posent à l'homme du XX<sup>e</sup> siècle, tente d'aider ceux qui veulent les résoudre, et d'éveiller ceux qui cherchent à les ignorer. Nous ne nous rattachons à aucune conviction ou théorie particulière, mais notre ambition est d'être un facteur de compréhension pour tous.»<sup>30</sup>

27. *Bulletin...*, N° 17, janvier 1965, p. 3.

28. *Bulletin...*, N° 19, mars 1965, p. 6.

29. *Journal...*, N° 68, octobre 1971, p. 1.

30. *Bulletin...*, N° 28, décembre 1966.

Au printemps 1967, les comédiens du TPR révèlent qu'ils tentent depuis deux ans de s'installer dans une ville et que La Chaux-de-Fonds semble prête à les accueillir. Un de leurs principaux objectifs est d'insérer davantage leur création dramatique dans un cadre scolaire en proposant des spectacles aux grandes écoles et en initiant les élèves au théâtre, avec la collaboration des enseignants. L'animation scolaire permet au TPR de mettre en place et de disposer (enfin) d'une structure efficace, même si elle est limitée, au niveau de la diffusion de la culture. Il peut réaliser au niveau scolaire et local, en collaborant avec une institution déjà en place, l'organisation qu'il avait pu souhaiter au niveau du public romand :

La diffusion du spectacle se fait le plus possible par l'intermédiaire des sociétés pédagogiques. Nous multiplions les rencontres avec les enseignants, dans le cadre de ces sociétés et des écoles. Des articles ont été publiés dans le bulletin de l'Instruction publique neuchâteloise et dans *L'Éducateur*. Nous documentons fortement tous ceux à qui nous proposons le spectacle.<sup>31</sup>

Dans ce prolongement, et en lien avec la rénovation du théâtre à l'italienne de la ville de La Chaux-de-Fonds, une commission consultative est désignée par le Conseil général afin d'étudier la situation du théâtre dans la localité. Elle dépose son rapport en 1968 et recommande, au terme de son mandat, la création d'une commission permanente du théâtre. Celle-ci a pour fonction la coordination de l'animation et de l'information dans le domaine du théâtre et doit disposer d'un rôle consultatif pour l'attribution des subventions. Sur cette lancée une sous-commission de formation et d'animation est placée sous la responsabilité du TPR. En 1968, le TPR présente un plan triennal qui officialise son lien avec les autorités de la ville de La Chaux-de-Fonds: la troupe dispose désormais d'un port d'attache qui autorise le développement de projets à plus long terme.

Le Festival de Neuchâtel devant s'arrêter (pour des problèmes de financement par les autorités), le TPR reprend la formule, en la modifiant un peu, pour organiser tous les deux ans une biennale à La Chaux-de-Fonds. La première a lieu en été 1968 sur le thème: «Le Théâtre aujourd'hui». Le TPR veut lui donner la forme d'une

31. *Journal...*, N° 45, juin 1969.



Théâtre de Beau-Site, à La Chaux-de-Fonds. Collection privée. Droits réservés.

«véritable réflexion collective» à partir de spectacles théâtraux. Les questions qui se posent autour de cette première thématique sont les suivantes: «Que peut nous apprendre le théâtre sur le monde d'aujourd'hui? De quelle manière le théâtre peut-il s'adresser à un public populaire, c'est-à-dire à chacun? À quoi en est le théâtre en Suisse romande?» Dans le *Journal du TPR* de février 1969, sous le titre évocateur «Le TPR fait le point au seuil d'une ère nouvelle et relance une animation culturelle basée sur un système de collectivités», Pierre Kramer précise les objectifs de la troupe:

Le début de cette année coïncide, pour le THÉÂTRE POPULAIRE ROMAND, avec la mise en application d'un nouveau plan d'animation [...]. L'installation définitive de la troupe à La Chaux-de-Fonds, ses efforts d'extension, les résultats obtenus modèlent une situation dont les particularités serviront de tremplin à une diversification des activités sur un mode original. C'est ainsi que le travail d'animation sera entrepris à partir d'un système de collectivités, dans les deux villes des Montagnes neuchâtelaises.

(...) Cette animation régulière, sur place, doit aboutir à la création d'une collectivité TPR.<sup>32</sup>

Cette conception de la collectivité reprend quelque peu l'idée développée avec les associations d'Amis du TPR, mais cette fois-ci au niveau de groupements: un délégué TPR dans des usines, entreprises, écoles privées, homes, hôpitaux, bibliothèques, sociétés, devient l'animateur du TPR au sein de sa communauté.

### CONCLUSION

Au tournant décisif des années 1968, le *Bulletin du TPR* a symptomatiquement évolué d'un simple organe culturel à une tribune politique exposant des sujets d'actualité, largement développés. Ainsi, le Théâtre de Carouge, invité à la Biennale chaux-de-fontaine, présente son « théâtre documentaire », *Le chant du fantoche lusitanien*, de Peter Weiss, qui dénonce la dictature de Salazar :

Ainsi, beaucoup de gens ignorent encore que les nationalistes d'Angola, du Mozambique et de Guinée mènent, depuis plusieurs années déjà, une guerre d'usure contre la dictature de Salazar et le système colonialiste portugais, [...].<sup>33</sup>

Dans le *Bulletin* d'octobre 1968 (N° 39), Max Frisch s'exprime, quant à lui, au sujet des événements de Zurich du 29 juin au 2 juillet 1968. Enfin, en novembre 1969, le TPR publie dans son journal la traduction du discours que Dürrenmatt a fait le 25 octobre de cette année-là, lorsqu'il a reçu le Grand Prix de littérature du canton de Berne. L'écrivain défend sa conception de la politique culturelle en Suisse et rejoint les idées exprimées par Charles Apothéloz une décennie plus tôt: « Que la Suisse ne s'explique, en tant qu'État, que par ses communes, que le fédéralisme soit en politique une chose encore importante, dans la vie culturelle, ce sont d'autres aspects qui priment. »<sup>34</sup>

32. *Journal...*, N° 42, février 1969.

33. *Bulletin...*, N°s 36-37.

34. *Journal...*, novembre 1969.

La deuxième biennale de La Chaux-de-Fonds (18 septembre au 4 octobre 1970), après les deux premières saisons d'implantation dans une ville, est consacrée au thème « Le théâtre aujourd'hui ». Le TPR y annonce :

Le théâtre populaire est un laborieux état de reconstruction. À l'instar d'une société en mutation, le théâtre est « déchiré, divisé en qualité de courants. Mais de ces courants contradictoires émerge un certain nombre d'hommes et de compagnies, qui, sans tomber dans le piège de la mode, fonde le théâtre moderne, celui qui sera capable de mettre en scène les nouveaux états de cette société en pleine évolution ». <sup>35</sup>

Le TPR introduit par ce texte un numéro du journal consacré à Benno Besson, à qui il accorde une grande importance dans la réalisation d'un théâtre moderne. La création collective, que le TPR a très souvent pratiquée, va tout à fait dans cette direction selon Charles Joris et doit permettre de faire coïncider le théâtre avec la nouvelle réalité :

Il est vrai que lorsque le mode d'élaboration en est bien compris, elle permet un stimulant travail d'équipe autour du noyau des réalisateurs; elle témoigne alors de la réalité contemporaine sociale, au moins dans sa structure d'organisation. Mais jusqu'ici, dans notre région, aucune réalisation n'a pleinement abouti. <sup>36</sup>

Cette tendance correspond nettement plus à celle du théâtre populaire brechtien qui marque l'évolution du TPR, en particulier depuis la mise en scène d'*Homme pour Homme* en 1968. À la fin de la décennie 1960, riche en interrogations, projets et réalisations diverses, c'est ainsi sur la recherche d'une forme dramaturgique adaptée aux réalités sociales en évolution que le TPR va concentrer avant tout son action.

35. *Journal...*, N° 46, juillet-août 1969.

36. *Journal...*, N° 50, décembre 1969.





# LES DÉBUTS DU THÉÂTRE MOBILE À GENÈVE (1969-1972)

TIPHAINE ROBERT ET CHLOÉ TRAUBE

**A**u cours de ses quelque vingt ans d'existence (1969-1991), le Théâtre Mobile a connu des orientations différentes, faisant de son histoire une «histoire plurielle». Nous avons pris le parti de nous arrêter sur une période bien précise, celle des années 1969-1972, période qui correspond à sa première «phase». Après 1972, la situation du Mobile change ostensiblement puisqu'il devient un théâtre subventionné. Il nous a semblé que l'analyse sous l'angle des mouvements de Mai 68 aurait perdu de son effet en dépassant la période du «premier Mobile»<sup>1</sup>. En outre, afin de rendre notre recherche plus concrète, nous avons choisi d'approfondir deux pièces emblématiques de la démarche de la troupe: *La ruée vers l'ordre* et *Western*. Leur analyse nous a permis de mieux comprendre le fonctionnement du Théâtre Mobile d'un point de vue artistique aussi bien que politique, car ces pièces se rapportent toutes deux à des événements d'actualité. Enfin, il nous a semblé pertinent de

1. À ce jour, encore aucune étude n'a été consacrée exclusivement au Théâtre Mobile. Toutefois, ce phénomène a été abordé dans le cadre de recherches plus larges dédiées au théâtre en Suisse romande ou aux mouvements nés de 1968. Anne-Catherine Sutermeister s'est penchée sur l'évolution des théâtres indépendants en Suisse romande au cours des années 1960-1970 en particulier et consacre, dans cette vaste étude, un chapitre au Théâtre Mobile (Anne-Catherine Sutermeister, *Sous les pavés, la scène. L'émergence du théâtre indépendant en Suisse romande à la fin des années 1960*, Bâle: Theaterkultur/Lausanne: Éditions d'En bas, 2000). Le sociologue genevois Dominique Gros s'est, quant à lui, intéressé à l'histoire des mouvements alternatifs genevois de 1968 à 1987. Il aborde l'évolution de la culture marginale et les mouvements qui en sont nés de manière synthétique (Dominique Gros, *Dissidents du quotidien. La scène alternative genevoise, 1968-1987*, Lausanne: Éditions d'En bas, 1987). À Genève, le destin des jeunes troupes théâtrales et celui de la contre-culture en général se trouve bien souvent lié à la Maison des jeunes de Saint-Gervais (MJC), inaugurée en 1963. À l'occasion de ses 30 ans d'existence, la sociologue et journaliste Maryvonne Stepczynski-Maitre lui a consacré un petit ouvrage qui évoque le Théâtre Mobile dans le contexte des événements du printemps 1971 qui se sont soldés par l'occupation de la MJC par les manifestants (Maryvonne Stepczynski-Maitre, *Saint-Gervais. Trente ans de culture à Genève*, Genève: Saint-Gervais Éditions, 1993).

replacer le Théâtre Mobile dans son contexte, à savoir l'éclosion à Genève et en Suisse romande des mouvements de «contre-culture», et leurs rapports avec la culture officielle.

## QUEL THÉÂTRE POUR GENÈVE ?

### THÉÂTRE ET POLITIQUE CULTURELLE AU TOURNANT DES ANNÉES 1960-1970

À la fin des années 1960 à Genève, quatre théâtres professionnels sont subventionnés par la Ville: la Comédie, le Nouveau Théâtre de Poche, le Théâtre de Carouge et, à partir de 1967, le Théâtre de l'Atelier. La Ville soutient le Grand Théâtre où se donnent les opéras. En 1967, le conseiller d'État Claude Ketterer propose une motion pour «coordonner les efforts de la Ville, de l'État, des villes et des communes ceinturant Genève»<sup>2</sup>. Son but est surtout de faire participer l'État au subventionnement des théâtres. La motion suscite de grandes résistances mais finit par être acceptée. Dans le même temps, les théâtres subventionnés décident de se réunir en cartel, sous l'égide de Jean Vigny, pour promouvoir une meilleure politique en faveur des théâtres genevois. Ils élaborent ensemble un plan quadriennal qui sera provisoirement accepté par les autorités en 1969.

Étant donné la nécessité de juguler les problèmes financiers de certains théâtres et grâce à la pression faite notamment par le Cartel et le Conseil des théâtres et de la musique (CTM)<sup>3</sup>, la situation des théâtres en place progresse et un dialogue est désormais établi avec les autorités. Mais, lorsque de nouvelles troupes apparaissent à la fin de la décennie:

La Ville sortait d'une période où elle subventionnait très mal le théâtre. [...] Ils avaient déjà accepté l'Atelier par les poils, cela ne leur plaisait déjà pas beaucoup. [...] Donc pour eux c'était évident, pour des raisons qui étaient aussi bien peut-être culturelles et politiques mais surtout financières: «On s'arrête là», quatre théâtres à Genève, ça suffit.<sup>4</sup>

2. «Motion en faveur d'une politique culturelle concertée. La majorité de la commission dit non.» (article non signé), *Journal de Genève*, 30 janvier 1968.

3. Pierre Biner, «Après le Cartel, le Conseil des théâtres et de la musique. Il ne peut pas tout, mais il est déjà écouté», *Journal de Genève*, 4 octobre 1967.

En marge de la culture officielle, émerge peu à peu une nébuleuse de troupes proposant un théâtre plus « alternatif » et revendiquant bientôt à son tour des subventionnements. Comme l'explique Jürg Bissegger, dans un article qui prend clairement position en leur faveur :

[...] le financement de la recherche [...] apparaît dans le domaine de l'art théâtral immédiatement comme suspect. On veut bien entretenir les comédiens, mais à condition qu'ils produisent. Que leur « rendement » soit suffisant et accessible à chacun.<sup>5</sup>

À la fin des années 1960, si une association théâtrale désire recevoir une aide financière, c'est à la Commission des beaux-arts qu'elle doit s'adresser. Dirigée à partir de 1967 par Lise Girardin, elle gère un budget de 17 millions de francs par année<sup>6</sup>. En parcourant les procès-verbaux de la Commission, on constate que la plupart de ses membres sont très imperméables à l'idée que la Ville puisse proposer autre chose que la programmation en vigueur. La Commission estime d'ailleurs avoir un certain droit de regard sur les programmes et défend l'idée que les théâtres doivent offrir des pièces « accessibles » au grand public<sup>7</sup>. Dans ce contexte, on peut difficilement s'imaginer que la Ville soit encline à subventionner des troupes qui pratiquent un théâtre expérimental, critiquent le système ou proposent simplement autre chose que les théâtres établis.

### LES MARGINAUX

En septembre 1970, une douzaine de groupes artistiques non subventionnés s'associent pour demander aux autorités une subvention annuelle « [...] destinée à assurer une meilleure diffusion de leur travail »<sup>8</sup>, ainsi que des locaux pour pouvoir s'exprimer. Léon

4. (Note de la p. 252.) Entretien avec Pierre Bauer (Yverdon, mercredi 25 mars 2009).

5. Jürg Bissegger, « Théâtre de recherche en Suisse romande. Des sous SVP », *Journal de Genève*, 8 octobre 1970.

6. Dominique Gros, *op. cit.*, p. 25.

7. Archives de la Ville de Genève, 300.C. 1. Commission des beaux-arts et de la culture, procès-verbal de la séance du 18 décembre 1969 : Lors de la préparation de la saison d'été à venir, « M. Zwicky demande de prévoir plus de spectacles de variétés pour la saison 1970. Il faut des spectacles « faciles » et plaisants plutôt que des pièces « ardues » et difficiles parfois à comprendre. » Après cette discussion, on fait entrer les directeurs des théâtres concernés et on leur dit que la commission a émis le souhait d'avoir plus de pièces amusantes...

8. M. J.-D., « Réunis hier à la Halle de l'Île. Les théâtres de recherche adressent une pétition à la Ville », *Journal de Genève*, 14 décembre 1970.

Meynet, une personnalité importante du théâtre indépendant, et Marcel Robert, le fondateur du Théâtre Mobile, mettent en place cette coordination. Le premier rédige un manifeste qu'il envoie à la Commission et demande à être auditionné. La réaction d'une des membres de la Commission est symptomatique du climat de l'époque: « Ces jeunes gens demandent une salle, une subvention, des installations, etc. et tout pour rien. Pour leur bien-être, c'est très mauvais de tout leur donner immédiatement. »<sup>9</sup> Après discussion, on accepte tout de même de recevoir Léon Meynet. Mais pendant l'audition, ses camarades sèment le désordre dans les couloirs de l'institution et les négociations tournent court<sup>10</sup>. Les contestataires ne s'arrêtent toutefois pas là. Ils organisent une conférence de presse<sup>11</sup> et s'autoproclament « Marginaux ». Les différents théâtres y sont largement représentés (Théâtre Mobile, Théâtre « O », Théâtre Particule, Tréteaux Libres, Groupe Expression), mais y figurent aussi des groupes musicaux<sup>12</sup>, littéraires<sup>13</sup>, cinématographiques<sup>14</sup> et un organisme pour l'animation du mouvement nommé Vision Zéro<sup>15</sup>.

Dans la foulée, les Marginaux organisent un festival à la Maison des jeunes et de la culture (MJC), le festival « Delirvana II »<sup>16</sup>. Son affiche représentant des seins nus et le fait que Léon Meynet n'ait probablement pas demandé d'autorisation déclenchent le courroux de la MJC<sup>17</sup>. La pièce très provocante *Requiem pour Roméo et Juliette* des Tréteaux Libres – une troupe théâtrale formée à la suite du passage du Living Theatre à Genève – a elle aussi de quoi choquer son conseil de fondation. Au cours de l'hiver, le mécontentement des Marginaux se manifeste par différentes actions ayant pour but de sensibiliser la population et, sans doute, de provoquer

9. (M<sup>lle</sup> Oltramare) Archives de la Ville de Genève, 300.C. 1, Commission des beaux-arts et de la culture, procès-verbal de la séance du 1<sup>er</sup> octobre 1970.

10. Anne-Catherine Sutermeister, *op. cit.*, pp. 92-93; Entretien avec Pierre Bauer (Yverdon, mercredi 25 mars 2009): Il existe à propos de ces événements deux versions, soit les jeunes gens auraient brûlé un tapis et renversé une poubelle, soit ils auraient posé un écriteau « Cul-ture » sur une poubelle.

11. Dominique Gros, *op. cit.*, p. 25; Anne-Catherine Sutermeister, *op. cit.*, pp. 92-96; Maryvonne Stepczynski-Maitre, *op. cit.*, pp. 62-64.

12. Full House et Geneva Music Community.

13. Éditions « Onan », Groupe paddy, CEuf.

14. Grandja film group, U.À.T. Films.

15. M. J.-D.: « Réunis hier à la Halle de l'Île. Les théâtres de recherche adressent une pétition à la Ville », art. cit.

16. Maryvonne Stepczynski-Maitre, *op. cit.*, pp. 68-69.

17. M. J.-D.: « Delirvana II » interdit à la MJC. Une histoire de fantôme », *Journal de Genève*, 17 décembre 1970.



Affiche de Eric Jeanmonod pour *Les Aventures de Tabarin* par le Théâtre Mobile, mise en scène Marcel Robert assisté de René Donzé, Genève, juillet 1976. Arromath (Archives romandes du théâtre, Lausanne).

les autorités. Parmi elles, un happening sous la forme d'une Passion du Christ organisé le jour de Noël 1970 dans les Rues Basses de Genève évoque le chemin de croix que les Marginaux seraient contraints d'endurer pour obtenir la reconnaissance de leur travail<sup>18</sup>.

Début 1971 paraît dans l'*Œuf*, un journal associé à Vision Zéro, un texte signé par les Marginaux dont voici un extrait :

Nous croyons que l'art n'est pas réservé à quelques spécialistes mais doit être un processus de recherche ouvert à tous dans lequel l'artiste professionnel a le rôle d'animateur. Sa fonction est de révéler ou de stimuler la force créatrice de chacun dans tous les secteurs de la vie sociale [...].<sup>19</sup>

Le Théâtre Mobile s'inscrit dans ces idéaux : Marcel Robert et les autres professionnels cadrent les comédiens et leur donnent même des cours<sup>20</sup>. L'un des buts du Mobile est aussi d'ouvrir le théâtre à un public plus large – un souhait de démocratisation par ailleurs très en vogue à ce moment-là – grâce, notamment, à des essais d'adaptation de l'horaire des représentations aux sorties d'usine<sup>21</sup>. Un mois plus tard, le *Journal de Genève* consacre deux articles à l'*underground* genevois<sup>22</sup>, mettant en avant les difficultés que connaissent les Marginaux pour faire valoir leur esthétique, par manque de moyens financiers d'une part, mais aussi par le fait qu'ils se voient refuser presque systématiquement leurs demandes de location de salle. Dans l'un de ces articles figure un tableau des subventions octroyées aux théâtres officiels avec leur total de spectateurs. Une colonne du tableau, où l'on a ajouté les théâtres non subventionnés, nous apprend que le Mobile, le Théâtre «O» et les Tréteaux Libres totalisent à eux trois pas moins de 18000 spectateurs pour les saisons 1969-1970<sup>23</sup>.

18. Anne-Catherine Sutermeister, *op. cit.*, pp. 95-96.

19. Coordination des groupes marginaux, *Œuf*, 10 janvier 1971, cité par Dominique Gros, *op. cit.*, p. 25.

20. Entretiens avec René Donzé (Genève, mercredi 18 mars 2009), Jean-Charles Simon (Lausanne, jeudi 19 mars 2009) et Christian Robert-Charrie (Genève, mercredi 1<sup>er</sup> avril 2009).

21. Selon René Donzé, cela ne semble pas avoir vraiment fonctionné (entretiens avec René Donzé, Genève, mercredi 18 mars 2009).

22. Claude Maigre, « *Underground*. La solitude certes, mais à qui la faute? », *Journal de Genève*, 5 février 1971 et « *Underground* II. Payez... nous répartirons! », *Journal de Genève*, 9 février 1971.

Tout au long de l'hiver 1970-1971, le débat est ainsi alimenté par la presse et les protagonistes de la contre-culture genevoise, alors que les autorités restent muettes et refusent systématiquement le dialogue avec les Marginaux, le peu d'expériences dans ce sens s'étant mal passé. Pourtant le mouvement gonfle ses rangs et ne tardera pas à faire parler de lui, au printemps 1971, comme nous le verrons avec la mise en scène de *La ruée vers l'ordre*.

## LA NAISSANCE DU MOBILE (1969-1972)

### LES PREMIÈRES REPRÉSENTATIONS

Le Théâtre Mobile voit le jour en décembre 1969 avec le montage de *Fin de partie*, de Samuel Beckett (1957). Quatre comédiens réunis par Marcel Robert sous le nom de «Théâtre Mobile» sont associés à cette première adaptation. L'expérience ayant rencontré un certain succès, Marcel Robert décide de mettre en scène une pièce contemporaine (1969), *Une tempête*, d'Aimé Césaire. Avec ce savant mélange entre *La tempête* de Shakespeare, dont l'auteur antillais reprend les personnages, et les idéaux politiques et révolutionnaires de l'époque, Marcel Robert «[veut] souligner le rapport que le texte [entretient] avec l'actualité politique et économique contemporaine»<sup>24</sup>. À l'exception de son initiateur, la troupe est complètement renouvelée, les trois premiers acteurs de *Fin de partie* ne faisant plus partie de la nouvelle distribution<sup>25</sup>. Pour cette représentation, le Théâtre Mobile n'a pas de lieu où se représenter (il s'en est vu refuser un certain nombre par les autorités) et se rabat sur le Parc Trembley.

Fort de ses deux pièces à la distribution variée, le Théâtre Mobile est ainsi né d'une double impulsion et d'un «départ en deux temps», dont le personnage clé demeure Marcel Robert<sup>26</sup>.

23. (Note de la p. 256.) Claude Maigre, «*Underground II*. Payez... nous répartirons!», *Journal de Genève*, 9 février 1971. Le journaliste relève que, pour un nombre semblable de spectateurs (19000), le théâtre de Carouge touche 170000 fr. de subventions, et que le Poche en reçoit 102000 fr. pour 11000 spectateurs.

24. Anne-Catherine Sutermeister, *op. cit.*, p. 125.

25. Entretien avec Pierre Bauer (Yverdon, mercredi 25 mars 2009).

26. Il n'existe presque aucune source concernant la fondation du Théâtre Mobile et sa première pièce: *Fin de partie*. Il n'a en outre pas été possible de rencontrer Marcel Robert dont le témoignage aurait été précieux pour combler ces lacunes. Ce chapitre se fonde donc essentiellement sur l'ouvrage d'Anne-Catherine Sutermeister, *op. cit.*, 2000, p. 122 ss.

C'est dans le cadre de la Semaine de la Paix organisée à Genève en novembre 1970 que le Théâtre Mobile poursuit son activité, jouant les *Procès d'objecteurs de conscience*. Au début de l'année 1971, Marcel Robert choisit une nouvelle pièce: *Macbird!* de l'auteur américain Barbara Garson<sup>27</sup>. Mise en scène au Café Perinet-Blanchard sous la forme d'une lecture-spectacle, la pièce reprend *Macbeth* de Shakespeare en la transposant dans les États-Unis des années 1960.

Au début du mois de juin de la même année, Marcel Robert et d'autres «Marginaux» proposent un festival en plein air, autofinancé et gratuit, nommé d'après sa situation puisqu'il a lieu au Bout-du-Monde (Genève), sur un chantier prêté par un mécène. Pour l'occasion, le Théâtre Mobile présente *En attendant Godot*. Comme le relève un journaliste de la *Tribune de Genève*, la personnalité du mystérieux Godot pourrait, dans ce contexte, évoquer M<sup>me</sup> Lise Girardin: «En attendant les subventions»<sup>28</sup>.

#### LE FONCTIONNEMENT DU THÉÂTRE MOBILE

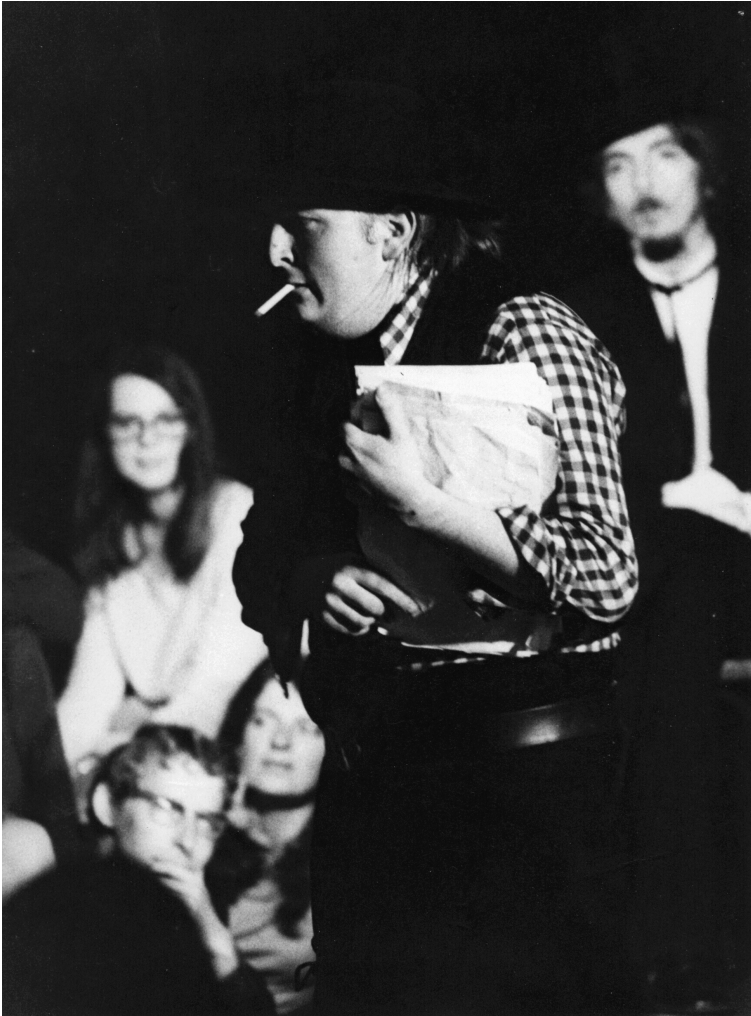
Comme on l'a vu, le Théâtre Mobile n'est pas subventionné à ses débuts. Jusqu'à ce qu'il reçoive sa première aide de la Ville, il fonctionne grâce à un système d'autofinancement qui ne va toutefois jamais jusqu'à rapporter le moindre cachet pour les comédiens. Notons que le Mobile ne cesse pourtant de se manifester auprès des autorités. Cette situation chancelante se retrouve dans le nom même de la troupe, fidèle à l'ironie qui lui est propre. La polysémie du mot est ainsi doublement révélatrice. En effet, le sens premier de l'adjectif «mobile» se réfère directement à la situation du groupe en recherche constante d'un endroit où s'établir. L'essence propre du groupe est aussi signalée par le second sens de son qualificatif qui exprime la vision de Marcel Robert et de la troupe d'un «mobile d'agitation politique»<sup>29</sup>. Si on peut qualifier les démarches du Théâtre Mobile d'«engagées», il ne faut pas les comprendre comme un engagement politique systématique, étant

27. A. T., «Macbird: Le Théâtre Mobile nous donne le frisson shakespearien», *La Suisse*, s.d. Archives de la Ville de Genève, Fonds du Théâtre Mobile, TM.PI.3.1 Productions internes.

28. G.B. (Georges Bratschi), «Le Théâtre Mobile joue Becket. «En attendant Godot», *Tribune de Genève*, s.d. Archives de la Ville de Genève, Fonds du Théâtre Mobile, TM.D.1.1, Relations publiques, dossier: Présentation des 12 premiers spectacles.

29. Cité par Anne-Catherine Sutermeister, *op. cit.*, p. 122.





*Western* par le Théâtre Mobile avec au milieu du public Jean Schlegel en Insti-  
tuteur et au fond Jean-Christian Marti (le Croque-mort); création et mise en scène  
collectives, au Café Pernet (Blanchard), printemps 1972.  
Arromath (Archives romandes du théâtre, Lausanne).

donné qu'elles ne sont pas menées d'après un programme idéologique clairement défini et encore moins inscrit derrière celui d'un parti. «Au tout début, on a commencé par du théâtre de provocation»<sup>30</sup>, dit René Donzé, tandis que Michel Beretti parle de «contestation»<sup>31</sup>. Le terme d'«anarchiste»<sup>32</sup> revient même parfois et témoigne d'une démarche spontanée qui vise à remettre en question certains aspects du fonctionnement politique et social de l'époque mais sans apporter de réponse ou de proposition concrète de changement. Il s'agit surtout de poser des questions, d'interpeller, tout en gardant une volonté d'amusement, car, comme le dit Jean-Charles Simon, «il fallait qu'on se marre et que la révolution se fasse par le rire»<sup>33</sup>.

Le critère artistique est aussi un point central de la démarche marginale à laquelle le Théâtre Mobile participe et qui se caractérise par certains aspects, comme celui de l'éclatement scénique par exemple, permettant l'intégration du spectateur à l'action. Moyens de lui faire vivre ce qu'il se passe sur la scène, c'est aussi, comme le dit Pierre Bauer<sup>34</sup>, une manière de se différencier du théâtre traditionnel «bourgeois». C'est d'ailleurs le mot d'ordre qui règne sur la plupart des partis pris du Mobile: il s'agit avant tout de montrer sa différence face au théâtre traditionnel.

## DEUX PIÈCES EMBLÉMATIQUES

### «EN 1971, LA JEUNESSE SAGE EST MORTE!»<sup>35</sup>:

#### LA RUÉE VERS L'ORDRE

Il convient d'exposer brièvement les événements du printemps 1971 genevois afin de comprendre le choix et l'adaptation de la pièce *La ruée vers l'ordre*, qui y sont en grande partie liées. La situation entre les Marginaux et les autorités, déjà électrique, s'envenime en avril 1971, lorsque la troupe des Tréteaux Libres décide de s'installer

30. Entretien avec René Donzé (Genève, mercredi 18 mars 2009).

31. Entretien avec Michel Beretti (par courrier électronique, entre le 4 et le 30 mars 2009).

32. Entretien avec Pierre Bauer (Yverdon, mercredi 25 mars 2009).

33. Entretien avec Jean-Charles Simon (Lausanne, jeudi 19 mars 2009).

34. Entretien avec Pierre Bauer (Yverdon, mercredi 25 mars 2009).

35. «Tract du Mouvement pour un centre autonome», juin 1971, dont voici l'extrait: «En 1971, la jeunesse sage est morte, la jeunesse impertinente est née. On dira toujours tout partout; on dira merde quand on le pense; on ridiculisera tout ce qui est ridicule, c'est-à-dire tout le monde normal.», cité par Maryvonne Stepczynski-Maitre, *op. cit.*, p. 62.



Le Théâtre Mobile (dont les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> depuis la gauche, Pierre Maulini et Marion Chalut et à l'ombre du fusil Jean Schlegel) mêlé à la troupe du Theater am Neumarkt pour *Hurle Chine!* de Tretiakov, Zurich, 1975. Arromath (Archives romandes du théâtre, Lausanne).

dans le temple désaffecté de la Servette et d'y jouer ses pièces, après un énième refus des autorités de leur accorder des locaux<sup>36</sup>. La police interpelle les acteurs et les incarcère. En plus de violation de domicile, ils sont accusés «d'outrage à la morale publique, de débauche de mineurs, d'usage de drogue et de vols»<sup>37</sup>. Les comédiens entament alors une grève de la faim pendant que s'organisent des manifestations de soutien auxquelles participe le Théâtre Mobile<sup>38</sup>. L'affaire fait l'objet de deux interpellations au Grand

36. Cha., «Les Tréteaux Libres occupent une chapelle désaffectée», *La Suisse*, 1<sup>er</sup> mai 1971; Louis Gaillard, «Les Tréteaux Libres» occupent un temple désaffecté», *Journal de Genève*, 1<sup>er</sup> mai 1971.

37. C. M. (Claude Maigre), «Roméo et Juliette ont mal tourné. Dix comédiens des «Tréteaux Libres» devant le juge», *Journal de Genève*, 5 mai 1971. À noter que la presse et surtout la *Tribune de Genève* se dépêche d'en faire de gros titres au parfum de scandale notamment en racontant des détails du contenu des pièces, relevés par des gendarmes en civil, très choquants pour une grande partie de la population.

38. H. V. (Henri Villy), «Grève de la faim. Les groupes marginaux revendiquent...», *La Suisse*, 9 mai 1971; M. J.-D., «Les Tréteaux Libres» font la grève de la faim», *Journal de Genève*, 7 mai 1971; Em. H. (Emmanuel Haymann), «Calme manifestation devant la prison», *Journal de Genève*, 7 mai 1971; «Tréteaux Libres. Une protestation des animateurs de centres de loisirs», *La Suisse*, 14 mai 1971.

Conseil<sup>39</sup>. Le député libéral Claude Ferrero critique le Département de justice et police et se montre plutôt indulgent envers les Tréteaux, ce qui indigné son collègue Jean Vincent du Parti du Travail, qui voit un danger d'amalgame entre cette troupe «libertine»<sup>40</sup> et l'extrême gauche. Mais l'interpellation de Vincent vise surtout le chef du Département de justice et police, Henri Schmitt. Le député communiste critique d'abord le fait qu'un compte rendu de police racontant la pièce se soit retrouvé dans les journaux et condamne ensuite l'attitude – disproportionnée – des policiers genevois dans cette affaire. L'interdiction de manifester qui plane sur les Marginaux pourrait servir de prétexte pour menacer les manifestations syndicales. Du côté de la Ville, alors que la campagne électorale pour l'exécutif bat son plein, les responsables politiques sont appelés à prendre position. Lise Girardin, sans fuir les réalités, reste prudente : «[...] nous devons encourager les courants nouveaux, voire d'avant-garde. [...] Les écrits prônant l'extrémisme politique ne devraient être jugés que sur leur valeur artistique et culturelle.»<sup>41</sup> Le maire, Pierre Raisin, est, quant à lui, très clair : «La pression exercée par ces va-nu-pieds est intolérable.»<sup>42</sup> Le 14 mai, alors qu'une gréviste des Tréteaux est hospitalisée, le Théâtre Mobile organise une conférence de presse<sup>43</sup> où Marcel Robert s'insurge «contre l'image déformante, voire diffamatoire, qu'on offre actuellement des Marginaux». Il explique que «sa carrière théâtrale n'avait rien de «bohémien»<sup>44</sup> et qu'au bout de deux ans de demandes vaines, il était logique qu'une «explosion» comme celle des Tréteaux Libres ait lieu<sup>45</sup>. A posteriori, on constate que l'affaire a eu un effet détonateur puisqu'elle a offert la possibi-

39. Archives de l'État de Genève, Mémorial du Grand Conseil, 2 avril au 10 septembre 1971, pp. 1343-1460: Interpellation de M. Claude Ferrero (Libéral) sur «La liberté du théâtre à Genève»; interpellation de M. Jean Vincent (Travail) à propos «Des désordres et des interventions policières subconséquentes».

40. Archives de l'État de Genève, Mémorial du Grand Conseil, 2 avril au 10 septembre 1971, pp. 1343-1460: Interpellation de M. Jean Vincent (Travail) à propos «Des désordres et des interventions policières subconséquentes».

41. «Jeunes, mettez les radicaux à l'épreuve», *La Suisse*, 9 mai 1971 (réclame politique sous forme d'interview de Lise Girardin).

42. Maryvonne Stepczynski-Maitre, *op. cit.*, p. 72.

43. M. RY, «Le Théâtre Mobile veut fumer le calumet de la paix», *La Suisse*, 15 mai 1971.

44. M. J.-D., «Affaire des Tréteaux Libres: Où en est-on maintenant?», *Journal de Genève*, 15 mai 1971: On y publie «une lettre de parents indignés» signée par 35 personnes, où l'on se félicite de «l'épuration nécessaire et salutaire» de «tels débauchés» orchestrée par M. Schmitt. L'avis des *impressarii* et du Cartel des théâtres est également publié: ceux-ci ne veulent pas parler de censure, mais se positionnent en faveur de l'octroi de locaux aux groupements hors cartel.

lité à des troupes comme le Théâtre Mobile, plus modérées par rapport aux Tréteaux, d'être enfin considérées. On parlera désormais d'un « avant » et d'un « après » mai 1971.

Les événements s'enveniment encore le 15 mai avec une grande manifestation coordonnée par les Marginaux, du Grand Théâtre à la Vieille Ville<sup>46</sup>. Le Mobile propose une pièce de théâtre de rue, critique acerbe de la politique culturelle genevoise incarnée par Lise Girardin, que Marcel Robert interprète, déguisé pour l'occasion en « Dame Monotétine » qui ne donne du lait qu'au Grand Théâtre, le principal « glouton » et aux institutions déjà en place<sup>47</sup>. Ces manifestations se terminent par l'occupation de la MJC, où le Mouvement pour un centre autonome laisse filtrer une certaine violence qui couvait depuis quelque temps<sup>48</sup>. L'occupation dure jusqu'à ce que la police évacue la MJC – non sans heurt – avant sa fermeture pendant tout l'été. Le Mobile continue toutefois à proposer du théâtre de rue<sup>49</sup> et ses actions se poursuivent avec le festival du Bout-du-Monde en juin 1971<sup>50</sup> et la pièce suivante.

*La ruée vers l'ordre* est une pièce comique écrite par un horloger français du nom de Georges Michel qui revient sur les événements de Mai 68 en exposant une mosaïque de scènes où personne n'est épargné<sup>51</sup>. La pièce s'ouvre sur une discussion entre des représentants des ouvriers et des patrons. Ces derniers refusant d'écouter les revendications, le peuple se rebelle. Le président (une caricature de Charles de Gaulle) s'entretient avec tous les représentants bourgeois et l'on débat de ce qu'il faut faire pour rétablir la situa-

45. (Note de la p. 262.) M. J.-D., « Affaire des Tréteaux Libres: Où en est-on maintenant? », *Journal de Genève*, 15 mai 1971.

46. Ma., « La Vieille Ville en liesse. Musique, tendresse et revendication », *Journal de Genève*, 17 mai 1971.

47. Entretien avec Jean-Charles Simon (Lausanne, jeudi 19 mars 2009) et René Donzé (Genève, mercredi 18 mars 2009); Maryvonne Stepczynski-Maitre, *op. cit.*, pp. 76-77. Les acteurs du Théâtre « O », quant à eux, se placent devant la cathédrale, chacun vêtu d'un drap blanc et bâillonné de scotch.

48. H. V. (Henri Villy), « À la Maison des Jeunes. Un bon coup de balai. Mais les manifestations continuent », *Le Journal de Genève*, 21 mai 1971.

49. François Truan, « Théâtre dans la rue. Pour ou contre un centre autonome », *Journal de Genève*, 24 mai 1971.

50. Au dos du programme de la pièce, le Mobile explique qu'il est en outre à la recherche d'une salle pour son prochain spectacle. Il est rajouté que « si nous ne trouvons aucun local d'ici la rentrée, nous serons contraints d'occuper un lieu désaffecté, en espérant qu'il y aura assez de gens conscients pour s'opposer aux larbins matraqueurs de M. Schmott ». Programme d'*En attendant Godot*. Archives de la Ville de Genève, Fonds du Théâtre Mobile, TM.PI.4 Productions internes.

51. Georges Michel, « La ruée vers l'ordre », *Travail théâtral*, N° 2, janvier-mars 1971, pp. 84-118.

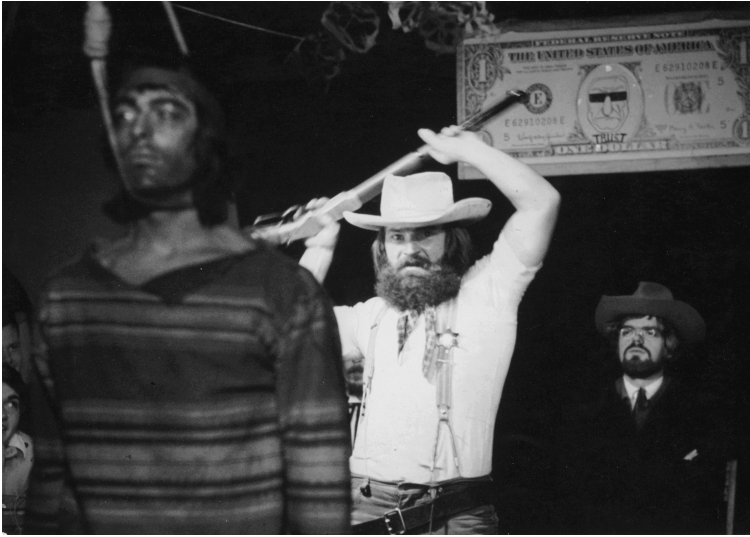
tion. La pièce s'attaque ensuite au Français moyen par une scène d'embouteillage pour le moins épique et se termine par la «Chanson de la majorité silencieuse» que reprend de manière ironique une série de clichés français (camembert, télé, etc.). On décrit ensuite la préparation et l'enregistrement télévisé du discours officiel du président en mettant en évidence le côté manipulateur et démagogique de cet appel au calme. S'ensuit la parodie d'une campagne électorale entre «Zizie», du parti de la stabilité, et «Pisdou», du parti de la tranquillité. Après cela, c'est le zèle, la suspicion et finalement la violence policière que l'on met en avant par plusieurs petites situations où d'innocents promeneurs sont systématiquement interpellés. Georges Michel s'attaque aussi à la publicité et à la société de consommation notamment par le biais d'une scène où l'on arrête un quidam parce qu'il est trop maigre et qu'il ne consomme pas assez. L'une des dernières scènes montre un groupe de jeunes contestataires réprimés à coups de matraque alors qu'ils faisaient du théâtre de rue.

C'est sous l'égide de Marcel Robert que le Théâtre Mobile décide d'adapter cette pièce au contexte genevois de l'«après mai 1971». Elle est présentée à la Maison de quartier de la Jonction du 10 novembre au 4 décembre 1971. De nombreux articles relatent que le Mobile aurait fait participer les habitants du quartier à l'élaboration de la pièce<sup>52</sup>, une information démentie toutefois par les témoins que nous avons interrogés<sup>53</sup>. Un journal (dont le nom a malheureusement été coupé au sein du fonds d'archives que nous avons consulté) nous donne un élément de réponse :

*La ruée vers l'ordre* pose le problème de la répression. Et bien des gens, à la seule évocation de ce mot, frémiront. [...] L'idée [de faire participer les gens] n'est sans doute pas mauvaise. Mais pourquoi donc avoir choisi, pour cette première expérience, un sujet qui va provoquer d'emblée de violentes réactions de la part d'une grande majorité des «moins jeunes»? [...] de très nombreux habi-

52. Rr., «À la Maison de quartier de la Jonction. Une expérience de théâtre ouvert», *La Voix ouvrière*, 13 octobre 1971; G. G., «Une pièce répétée en public», *Le Courrier*, 15 octobre 1971; G. G. (Georges Gros), «On se rue vers l'ordre à la Jonction», *Le Courrier*, 20 octobre 1971; Alain Wild, «La participation au Théâtre Mobile. La Ruée vers l'or», *Tribune de Genève*, 13 octobre 1971; D. J., «Genève: Les habitants d'un quartier associés au travail du Théâtre Mobile», *Tribune de Lausanne*, 14 octobre 1971.

53. Entretiens avec Christian Robert-Charrue (Genève, mercredi 1<sup>er</sup> avril 2009) et Pierre Bauer (Yverdon, mercredi 25 mars 2009).



Philippe Stüffel en Indien, Gérald Battiaz en Ranger et Pierre Bauer en Sheriff Smith dans *Western* par le Théâtre Mobile, au Café Pernet (Blanchard), printemps 1972. Arromath (Archives romandes du théâtre, Lausanne).

tants de la Jonction vont saisir l'essence de la thèse que défendent « ces gauchistes » diront-ils. Et la plupart d'entre eux ne prendront même pas la peine d'aller expliquer leur point de vue aux « répétitions ouvertes. »<sup>54</sup>

Le Mobile remanie passablement la structure de la pièce, change quelques répliques pour l'adapter au contexte suisse<sup>55</sup>. Il reprend la scène de théâtre de rue où les acteurs jouent des exemples de bavures policières genevoises plus ou moins véridiques relevées par la presse au cours de l'année 1971<sup>56</sup> et auxquelles M. Schmitt a dû répondre plus d'une fois. En voici un extrait<sup>57</sup>:

54. V. H., « La Ruée vers quoi? », sans nom du journal, s.d.

55. En plus d'expressions typiquement genevoises introduites (un ancien combattant devient un vieux grenadier, etc.), le Théâtre Mobile a aussi choisi de supprimer des passages typiquement français.

56. Voir M. J.-D., « Manifestation hier soir à Genève. Violent chassé-croisé », *Le Journal de Genève*, 12 juin 1971 et surtout M. J.-D., « Le Centre autonome essaie de s'expliquer », *Le Journal de Genève*, 9 juin 1971, où l'on énumère les différents cas où la police a interpellé ou molesté des personnes qui n'avaient parfois rien à voir avec les manifestations; Roger d'Ivernois, « Signatures en faveur de la décriminalisation de l'avortement », *Le Journal de Genève*, 28 septembre 1971.



FEMME: «Je m'appelle Germaine, je suis secrétaire. Le 7 juin dernier en sortant de mon travail, je passais par le quartier de Saint-Gervais. Des jeunes manifestaient. Je m'approchai par curiosité afin de voir ce qu'il se passait, quand, dans un mouvement de foule, je tombai à terre et perdis mes lunettes, quand...» (*Fracas*)  
 FEMME: «Monsieur Schmott, est-il vrai qu'une passante a été molestée par vos gendarmes?» M. SCHMOTT: «C'est une scandaleuse diffamation! Peut-être y a-t-il eu quelques... quelques menues bousculades! Nos agents agissent avec fermeté mais n'emploient jamais la violence, jamais!»<sup>58</sup>

La prise en charge du public a sans doute étonné plus d'un spectateur, fouillé par des acteurs déguisés en policiers suspicieux<sup>59</sup> pendant qu'il doit scrupuleusement remplir un questionnaire afin de déterminer le prix de sa place, tout à fait arbitrairement, «pour montrer l'aléatoire de l'administration, l'imbécillité de nos correspondants politiques»<sup>60</sup>. À la fin du spectacle, après avoir interrompu la scène de théâtre de rue, les policiers évacuent purement et simplement le public, sans que celui-ci ne puisse applaudir les comédiens dans le chaos de cette non-fin. Au sein de la critique, on parle d'une «étonnante soirée»<sup>61</sup>, ou «comment plumer les poules sans les faire crier»<sup>62</sup>; on critique quelques exagérations et la

57. (Note de la p. 265.) René Donzé a en sa possession des enregistrements audio de *La ruée vers l'ordre* et *Western*. Il nous en a fait une copie CD. Nous le remercions ici vivement de cet apport (en plus du temps qu'il nous a consacré) sans lequel nous n'aurions pas pu approcher ces pièces. Les extraits que nous citons sont tirés des retranscriptions que nous en avons fait.

58. Voici deux extraits supplémentaires de la fin de *La ruée vers l'ordre* qui font référence aux événements relatés dans la presse: FEMME: «Je m'appelle Geneviève, je suis mère de famille. Le 23 septembre, je me trouvais à la place de la Fusterie. Avec quatre de mes camarades, nous faisons signer des listes de pétitions d'initiatives fédérales pour la décriminalisation de l'avortement. Nous avions déjà une dizaine de listes remplies de signatures, les passants s'approchaient, s'intéressaient, posaient des questions. Tout se passait dans le calme quand...» (*Fracas*). FEMME: «Est-il vrai Monsieur Schmott que des pétitions ont été déchirées?» M. SCHMOTT: «Mais non mais non mais non, quelques pétitions seulement ont été légèrement froissées! D'ailleurs nous avons rendu toutes les pétitions!» (...); HOMME: «Je m'appelle Antoine. Je suis apprenti. Le 3 juin, je manifestais à une manifestation de rue. C'est à la suite d'une charge de police que j'ai été brutalement matraqué au visage, j'ai décidé de quitter la manifestation aidée par une camarade. Je perdais mon sang abondamment dans la rue, quand...» (*Fracas*). FEMME: «Monsieur Schmott, est-il vrai [...] (*Intervention policière violente*), on était en train de faire du théâtre!» POLICIER: «C'est pas du théâtre, c'est de la provocation.» HOMME: «Et la liberté d'expression?» (*Violence, coup de sifflets*) Fin du spectacle. Fonds René Donzé.

59. Pierre Bauer nous explique que le symbole de l'oriflamme sur l'uniforme fut remplacé par un petit cochon en plastique... Entretien avec Pierre Bauer (Yverdon, mercredi 25 mars 2009).

60. Entretien avec René Donzé (Genève, mercredi 18 mars 2009).



stigmatisation manichéenne policier-bourreau/gauchiste-victime<sup>63</sup>, mais la réception est, dans l'ensemble, très positive<sup>64</sup>. On peut penser que cet accueil enthousiaste accordé aux premières pièces du Mobile par la presse devait parfois contraster, comme on l'a vu plus haut, avec l'avis du quidam. Ce contraste s'estompera peu à peu, surtout grâce à la pièce suivante du Mobile: *Western*.

### WESTERN

«Toute ressemblance avec des personnes existantes ne serait que pure coïncidence!» avertit la phrase visible sur les programmes et affiches du spectacle<sup>65</sup>. Le ton est ainsi donné.

C'est en 1972 que le Théâtre Mobile met en scène *Western*. La troupe est dans une configuration nouvelle puisque, pour la première fois, Marcel Robert est absent. Le Mobile choisit alors de donner une nouvelle lecture-spectacle au Café Pernet-Blanchard. Un scénario voit ainsi le jour, «écrit sur le vif par les comédiens, sans aucune prétention littéraire»<sup>66</sup>, conçu au gré des improvisations et des idées récoltées à la volée, dans un processus de création collective très spontané.

Le cadre de la pièce est un saloon dans une ville du Far West où les habitants se sont réunis pour la fête de l'Indépendance, en 1872. L'espace scénique est éclaté: le saloon est littéralement reconstitué puisque les spectateurs entrent dans un espace où sont disposées tables et chaises avec, comme unique indice théâtral, une petite scène placée au fond de la pièce. Les spectateurs s'installent

61. (Note de la p. 266.) H., «La ruée vers l'ordre de Georges Michel», *Voix ouvrière*, s.d. Archives de la Ville de Genève, Fonds du Théâtre Mobile, TM.D.1.1, Relations publiques, dossier: Présentation des 12 premiers spectacles.

62. (Note de la p. 266.) Daniel Jeannot, «La ruée vers l'ordre», *Tribune de Lausanne*, s.d. Archives de la Ville de Genève, Fonds du Théâtre Mobile, TM.D.1.1, Relations publiques, dossier: Présentation des 12 premiers spectacles.

63. Georges Gros, «La Ruée vers l'Ordre, farouche caricature ou règlement de compte?», *Le Courrier*, 11 novembre 1971; John Cormark «La ruée vers l'ordre», *La Suisse*, s.d. Le journaliste conclut: «Bref, beaucoup de gens sont attaqués, et même assez violemment... Sauf les contestataires...».

64. H.-C. T., «Les aléas de la démocratie...», *Feuille d'Avis de Lausanne*, 21 décembre 1971; François Truan, «La ruée vers l'ordre», *Journal de Genève*, 15 novembre 1971; G. B. (George Bratschi), «La ruée vers l'ordre à la Jonction», *Tribune de Genève*, 11 novembre 1971. Archives de la Ville de Genève, Fonds du Théâtre Mobile, TM.D.1.1, Relations publiques, dossier: Présentation des 12 premiers spectacles.

65. Archives de la Ville de Genève, Fonds du Théâtre Mobile, TM.PI.6.1 *Western*: dossier (1972).

66. *Idem*.

au milieu des entraîneuses qui servent les boissons, de manière qu'ils puissent «vivre»<sup>67</sup> la pièce. Viennent ensuite les comédiens qui se mêlent aux spectateurs-clients, les interpellent et entament leur jeu: la pièce débute avec une chanson interprétée par la patronne, puis des discours.

Le Shérif Smith, alias Henri Schmitt incarné par Pierre Bauer, est le premier à prendre la parole en mettant en garde les habitants de sa ville contre un ennemi intérieur qui ne respecte pas les règles ni les institutions: le paria<sup>68</sup>. Le lien est aisément fait avec un discours prononcé par Henri Schmitt lors de la Commémoration de l'Escalade du 12 décembre 1971 à Genève dans lequel il avait déjà «stigmatisé» les «groupuscules [qui] agissent dans l'ombre et ne montrent pas leur visage», les «quelques trois ou quatre cents extrémistes que compte la République, [avec] leur désir de contester et de semer le trouble»<sup>69</sup>.

La parole est ensuite donnée au Colonel Trevor – Jean-Charles Simon ou François Germond – qui remet vigoureusement en cause l'enseignement et l'éducation des jeunes. Son discours a été très fortement inspiré par celui du lieutenant-colonel Jean-Jacques Rivoire, prononcé lors de l'anniversaire de la Restauration, au mois de décembre 1971, dont la virulence avait poussé le conseiller d'État André Chavanne (chef du Département de l'instruction publique, socialiste) à quitter les lieux<sup>70</sup>. La première partie se conclut dans l'animation, par une invitation du révérend à se lever pour chanter le cantique suisse dont le thème musical détourne la mélodie de *Glory Alleluia*.

Puis les discours reprennent sous forme de débat, avec l'intervention d'une institutrice et d'une fermière au sujet de leurs conditions de vie et de travail. Le colonel Trevor se prononce encore, de même que le révérend. On demande ensuite à la patronne des

67. *Idem*.

68. «[...] Notre petite ville est déjà riche en traditions... cependant elle doit être vive! L'éloignement du danger extérieur relâche les liens et obscurcit la conscience de l'intérieur. Prenons garde! L'ennemi ne tente pas de s'introduire dans nos murs par une nuit, il est en tous ceux qui, à l'intérieur de nos frontières, de nos cités, de nos saloons, nous hantent à visage défaitiste. L'ennemi ce sont ces gens chevelus, couverts de plumes, vivant en communauté au son d'une musique barbare et rejetant les bienfaits de notre civilisation. L'ennemi c'est celui qui ne respecte pas les règles du jeu! [...]», Fonds René Donzé, Archives sonores, *Western*.

69. Discours de M. Henri Schmitt cité par Roger d'Ivernois: «La République de Genève a commémoré l'Escalade. La Compagnie 1602 s'adresse au «Noble et Magnifique Seigneur Syndic de la Garde» (alias M. Henri Schmitt)», *Journal de Genève*, 13 décembre 1971.

70. H. V. (Henri Willy): «Au pied de la Tour Baudet. Les patriotes se sont assemblés, hier soir, pour l'anniversaire de la Restauration», *Journal de Genève*, 31 décembre 1971.



Le Théâtre Mobile présente *Foutue Histoire*, création collective, d'abord à la Maison de Quartier de la Jonction à Genève en février et mars 1974, puis à Lyon, Zurich, Nyon, Thonon, Genève, La Chaux-de-Fonds, Biemme, Porrentruy, Monbéliard, Delémont, Le Noirmont, Pontoise (Paris), Genève, Mulhouse, Dijon; ici avec Jean Schlegel et Gérald Battiaz. Arromath (Archives romandes du théâtre, Lausanne).

lieux, Madame Lili (Marie-Françoise Barde) de donner son avis sur un certain spectacle de théâtre. À elle de reprendre, avec une grande ironie, les opinions de Lise Girardin et de ses collaborateurs<sup>71</sup>. La discussion se poursuit, rythmée par les exclamations du public de consommateurs, lorsque, tout à coup, les rangers débarquent, relatant qu'«un Indien, ou plusieurs, ont incendié des baraques installées à l'entrée du village pour la fête de l'Indépendance»<sup>72</sup>. L'incident fait directement référence à un fait divers réel, toujours lors de la fête de l'Escalade: trois jeunes contestataires avaient mis le feu à une échoppe de la Compagnie 1602 dans la nuit du 11 au 12 décembre<sup>73</sup>.

71. «Comment veut-on que je donne mon avis sur un spectacle de théâtre, ça n'est pas mon rayon! Et je ne peux pas être partout à la fois! Ce qu'il y a de certain, c'est que ces «comédiens» osent se moquer dans ce «machin» innommable de Mister Trust, de nos institutions, de notre façon de vivre, de penser et de prospérer! [...] Mais on ne peut montrer à notre sympathique population un spectacle aussi grossier, vulgaire et consternant! [...]», Fonds René Donzé, Archives sonores, *Western*.

72. Archives de la Ville de Genève, Fonds du Théâtre Mobile, TM.PI.6.1 *Western*: dossier (1972).

73. «L'incendie d'une échoppe de la Compagnie 1602», *Journal de Genève*, 13 janvier 1972.

Certains se précipitent dehors pour arrêter les coupables, tandis qu'à l'intérieur Madame Lili propose un intermède musical. Les rangers reviennent avec un coupable: «un pauvre indien qui passait par-là»<sup>74</sup> à qui on fait un procès. «C'est une parodie de justice par le biais du show. Les jurés – les spectateurs – sont contraints de déclarer l'accusé coupable»<sup>75</sup>: il sera pendu. Mais le héros arrive juste à temps pour rétablir la vérité. Clint – c'est comme ça que le héros se nomme – met ainsi la faute sur les coupables: les notables et Mister Trust, leur maître, ce qui a pour effet de déclarer une bagarre générale. Surgit alors, comme une sorte de *deus ex machina*, un personnage qui prend le public à partie et lui propose de voter la fin de l'histoire, provoquant par là même un retour au mode théâtral nié jusque-là. On procède à un vote à main levée auprès du public pour décider entre une fin optimiste ou pessimiste à l'histoire, les spectateurs déçus par l'issue étant vivement conviés à «revenir le lendemain en groupe pour faire pencher la balance»<sup>76</sup>.

*Western* remporte un vif succès, en témoignent les queues à l'entrée du Café Pernet, bien avant le début de la représentation<sup>77</sup>. Certaines représentations totalisent jusqu'à 130 spectateurs<sup>78</sup> et ce phénomène se propage au-delà de Genève puisque le Mobile fera tourner *Western* pendant plus d'un an<sup>79</sup> pour quelque 69 représentations en Suisse et en France.

Le succès de *Western* est d'autant plus fulgurant qu'il se réfère à des faits précis et locaux, ce qui n'aurait pas forcément laissé présager que la critique puisse fonctionner en dehors de Genève. Le cadre plaît, l'ambiance est entraînante, et, tout compte fait, le schéma global de la dénonciation est parfaitement applicable à un contexte dépassant l'anecdote régionale. Peut-être que la citation permet, au contraire, de donner plus de poids aux discours et donc à la farce. Mais c'est surtout le mode du café-théâtre que l'on apprécie, ce mélange spectateur-acteur permettant de créer une

74. Archives de la Ville de Genève, Fonds du Théâtre Mobile, TM.PI.6.1 *Western*: dossier (1972).

75. *Idem*.

76. *Idem*.

77. Entretien avec Pierre Bauer (Yverdon, mercredi 25 mars 2009).

78. Daniel Jeannot, «Un western à ne pas manquer. Règlement de comptes à Genève», *Tribune de Genève*, avril 1972.

79. La première a eu lieu le 6 avril 1972 au Café Pernet-Blanchard à Genève et la dernière, selon les documents, le 22 mai 1973 au Theater am Neumarkt de Zurich. Archives de la Ville de Genève, Fonds du Théâtre Mobile, TM.PI.6.1 *Western*: dossier (1972).

atmosphère propice à la transmission du message, le tout dans une ambiance amusante. La « critique [était] toujours comique d'ailleurs. C'est le burlesque qu'on recherchait, le côté *revue*. »<sup>80</sup> Cette pièce est tout à fait emblématique du Théâtre Mobile, que ce soit au niveau de la démarche artistique, idéologique et de la manière dont il fait passer une opinion en sollicitant le public – c'est-à-dire en utilisant toutes les ressources émotionnelles et participatives d'une assemblée qui collabore malgré elle à la dénonciation. Relevons encore une clé potentielle de son succès: le thème du western, sur lequel la pièce repose, témoigne de l'inscription du Mobile dans son époque. En plein âge d'or du western spaghetti à la Sergio Leone aux schémas simplistes, le Mobile exploite là un lieu commun, bien présent dans l'imaginaire collectif. Ainsi, le public majoritairement jeune se rue pour voir *Western*, « l'un des spectacles les plus drôles vus au cours des derniers mois dans le théâtre romand... Une fois de plus, le Théâtre Mobile prouve qu'il est la troupe la plus dynamique de Suisse romande par son travail de réflexion cohérent au travers du divertissement. »<sup>81</sup> Un critique particulièrement élogieux de la *Tribune de Genève* est allé jusqu'à retourner les faiblesses du Théâtre Mobile en qualités: « Pourquoi construire des théâtres? Le Théâtre Mobile n'en a pas. Et il remplace le défaut de subventions par les idées. Il sait créer un climat. »<sup>82</sup>

Le manque d'argent et le problème du lieu offrent sans nul doute aux comédiens une liberté de recherche qui leur permet de concevoir quelque chose de nouveau, attirant non seulement les foules, mais définissant surtout leur propre empreinte au sein du groupe des Marginaux.

## CONCLUSION

C'est après *Western*, forte de son énorme succès, que la troupe reçoit enfin ses premières subventions de manière épisodique, au cours de l'année 1973<sup>83</sup>. Dès 1974, la Ville lui accorde même des

80. Entretien avec René Donzé (Genève, mercredi 18 mars 2009).

81. Citation d'un article de Marcel Leiser dans *Construire* qui figure sur le programme du Théâtre du Lapin Vert à Lausanne. Archives de la Ville de Genève, Fonds du Théâtre Mobile, TM.PI.6.2 *Western*: programmes (13.04.1972-3.02.1973).

82. « Galopez au Western du Théâtre Mobile », *Tribune de Genève*, 14 avril 1972. Archives de la Ville de Genève, Fonds du Théâtre Mobile, TM.PI.6.3 *Western*: presse (13.04.1972-3.02.1973).

locaux, au Grütli, puis, progressivement, une subvention fixe et annuelle, qui, ajoutée à celle de l'État, lui permet de bénéficier de 110 000 fr. par an<sup>84</sup>. En 1976, le Mobile intègre le cartel des théâtres dramatiques de Genève, faisant ainsi désormais partie des «scènes traditionnelles genevoises»<sup>85</sup>. La fin des années 1970 est riche en événements: les collaborations avec des troupes de Suisse ou d'ailleurs sont nombreuses et le public répond à l'appel. Mais le tournant de la décennie voit un essoufflement du Théâtre Mobile, malgré le succès des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, avec l'éviction de Marcel Robert et le départ du Grütli, devenu Maison des Arts du Grütli en 1984. Le Théâtre Mobile est de nouveau vagabond et ses spectacles n'attirent dès lors plus autant de spectateurs, à tel point que la Ville finit par supprimer la subvention accordée au Mobile en 1991. C'est alors la fin de l'aventure.

L'évolution du Théâtre Mobile atteste combien il aura été un fruit de son époque. Né du terreau culturel extrêmement fertile constitué par les nouvelles conceptions des années 1960, le Mobile a navigué sur la vague du «Mai 68 genevois» qu'a été le mois de mai 1971. Il est donc issu de son temps jusqu'à l'«essoufflement» qui a précédé la fin de l'expérience. René Donzé l'explique dans une formule lapidaire: «Vous avez un outil qui correspond à une époque. L'époque a changé, l'outil ne sert plus à rien!»<sup>86</sup> Mais, au-delà des critères thématiques, artistiques et politiques catégorisables, il semble surtout que le Théâtre Mobile a été façonné par ses membres appartenant à une génération que l'on nomme «68», mue par certains objectifs et idéaux et qui le caractérisent désormais.

83. (Note de la p. 271.) 16 500 fr. durant l'année 1973 (parallèlement à quelques appuis financiers accordés au TM par l'État de Genève). Archives de la Ville de Genève, Comptes rendus de l'administration municipale, VG 3 1971-1975.

84. Archives de la Ville, Compte rendu financier de la Ville de Genève 1966-1979; Archives d'État, Compte d'État de la République et du canton de Genève, 1975-1979.

85. Archives de la Ville, Comptes rendus de l'administration municipale, 1976, VG 4 1976-1980.

86. Entretien avec René Donzé (Genève, mercredi 18 mars 2009).

# POSTFACE

## REMARQUES PROSPECTIVES SUR LE «THÉÂTRE POLITIQUE» EN SUISSE ROMANDE

JOËL AGUET

**L**e colloque fribourgo-lausannois de 2011 réunissait sous le titre «Théâtre et politique» deux thématiques aux richesses presque infinies: l'observation selon laquelle «tout est politique» s'est largement répandue, au moins dès les années 1970, et Antoine Vitez a démontré qu'il est possible de «faire théâtre de tout». Ces «tout» ouvraient bien sûr de larges possibilités d'intervention au colloque. Ils compliquent singulièrement la synthèse. Même en envisageant un emploi soustractif du «et» qui inciterait à prendre en compte uniquement les facettes du théâtre en lien direct avec le domaine politique, les champs à envisager restent immenses.

### FOCALES

Le premier champ qui vient à l'esprit est celui de la politique théâtrale, c'est-à-dire le chantier des politiques culturelles. Plusieurs intervenants ont évoqué le sujet lors du colloque, mais pour la plupart de façon anachronique. Des politiques culturelles commencent à s'élaborer en France à la fin des années 1940. En Suisse romande, le phénomène remonte à la fin des années 1960 pour les trois plus grandes villes (Genève, Lausanne, La Chaux-de-Fonds) et au tournant des années 1980-1990 pour les cantons et la quarantaine de villes qui se dotent dès lors de structures d'accueil ou de production professionnelles. Utiliser le terme de «politique culturelle» dans des contextes antérieurs est donc de l'ordre de la récréation métaphorique et se compare mal à travers les temps, les lieux, les situations diverses.

Autre aspect dont l'étude est encore très négligée, celui sur les activités en faveur de plus larges démocratisations du théâtre serait

évidemment au cœur du sujet. Par exemple, que sait-on de l'action de l'Union pour l'Art social fondée à Genève en 1902, mouvement philanthropique inspiré d'exemples belges et français réunissant toutes les bonnes volontés (au départ essentiellement d'esprit socialiste) qui désiraient que «les joies de l'art et du beau, n'appartinissent pas seulement, à une classe plus ou moins nombreuse de privilégiés», mais qu'elles soient accessibles à tous «comme la lumière du ciel ou l'air pur»<sup>1</sup>? Et pourtant, les mécènes liés à l'Art social ont contribué notamment à la construction de La Comédie de Genève, inaugurée en 1913. De façon différente, la Guilde du Théâtre fut à Lausanne et dans le canton de Vaud l'organisme qui permit au Centre dramatique romand d'atteindre le grand public dans les années 1960 et avec un immense succès. De nos jours, la «médiation culturelle» tente de développer des discours et des stratégies pour attirer vers les nouveaux courants de l'art la grande part de la population qui ne s'y intéresse pas.

Dans un tout autre genre, théâtre et politique se retrouvent parfois face à face sous les feux l'un de l'autre. Par exemple, lorsque discours ou conseillers élus sont joués sur scène, pour y être raillés, critiqués (c'est le fond de commerce des revues satiriques), ou au contraire servis et défendus (dans des fêtes ou des ouvrages de circonstance). Il est encore plus ordinaire aujourd'hui que les incidents ou les malheurs des gens de théâtre soient évoqués lors des assemblées et des séances de conseils, ne serait-ce qu'à l'occasion de soutiens financiers publics: le sort des artistes dépend alors de prises de position favorables, ou non, dans les débats des hommes et des femmes politiques.

Une fausse piste, résultant d'un glissement sémantique, n'a en revanche aucune raison d'être suivie: il est faux de considérer les genres et les formes «populaires» comme plus «politiques» que le théâtre de boulevard, accumulant les références bourgeoises, ou les réalisations d'avant-garde. Tous ont «leurs» publics particuliers, le cabaret, le café-conc' ou le music-hall attirent d'autres parties de la population que les matinées littéraires et les représentations classiques, et pourtant, ce n'est pas parce qu'un public est davantage populaire, que le contenu du spectacle auquel il assiste doit être

1. Jean Lahor, *W. Morris et le mouvement nouveau de l'art décoratif*, Genève, 1897, p. 61, cité par Christine Amsler, «La Comédie de Genève, une réalisation de l'union pour l'Art social», in *Des pierres et des hommes. Hommage à Marcel Grandjean*, Lausanne: Bibliothèque historique vaudoise, 1995.



considéré comme plus ou moins « politique ». Même un théâtre qui décrirait le monde à la façon de la « bibliothèque bleue », tout sirupeux de fiction mièvre et de mise en jeu rebattue, confortant le discours dominant et ses a priori sur l'état du monde, resterait un théâtre diffusant une certaine vision conservatrice mais néanmoins « politique ». En revanche, s'en distingue le genre désigné comme « théâtre politique ». L'adjectif précise et oriente : dans le théâtre politique, le sujet de la fiction, ou du récit, et/ou ses interprétations dégagent une vision critique de la société du temps, au moment de la représentation, et tente de la faire entendre au public.

### DÉFINITIONS

Si la notion à cerner est celle de théâtre politique, un historien du théâtre peut aborder le sujet. L'emploi de la formule théâtre politique est d'ailleurs très large pour certains et applicable apparemment aujourd'hui à toutes les époques. Dans son article pour le *Dictionnaire du théâtre* réalisé sous la direction de Michel Carvin, Philippe Ivernel affirme d'emblée : « La catégorie même du théâtre politique ne remonte guère qu'aux grands bouleversements culturels du XX<sup>e</sup> siècle » ; mais il affirme dans le paragraphe suivant : « Puisque l'adjectif « politique » dérive d'un substantif grec, *polis*, désignant la cité, tout théâtre s'inscrivant au sein de la collectivité est forcément politique. »<sup>2</sup> Sa définition large convoque donc allègrement dès le V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. toute représentation « capable d'éveiller la conscience critique » du spectateur, c'est-à-dire à peu près tout le théâtre hors celui de pur divertissement. Il est possible d'être plus précis.

En effet, bien que la Russie pré- et postrévolutionnaire ait été un riche vivier d'expériences esthétiques nouvelles, aux implications et aux présupposés politiques évidents, c'est pourtant en Allemagne, dans les années 1920, que s'origine le terme de « théâtre politique », autour du travail d'Erwin Piscator et de son ouvrage *Das Politische Theater*<sup>3</sup>. En Allemagne, de nombreux groupes défavorisés socialement s'étaient organisés pour tenter de défendre leurs

2. Philippe Ivernel, « Politique (le théâtre) », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris : Bordas, 1995, t. 2.

3. Paru à Berlin en 1929 ; traduit par Arthur Adamov, l'ouvrage est publié à Paris, à l'Arche, en 1962.

droits et se montraient sensibles à une expression politique du monde par l'art du théâtre; ils furent un soutien pour cette démarche qui, par ses diverses qualités, inspira aussi d'autres artistes, notamment Bertolt Brecht, alors à ses débuts. Suivent la coupure hitlérienne en 1933, la Seconde Guerre mondiale, le redressement économique. Lorsque paraissent en France les idées de Piscator exposées avec le récit qu'il donne de sa pratique, puis, l'année suivante, les *Écrits sur le théâtre* de Brecht (1963), les intellectuels francophones qui réfléchissent alors sur les arts de la scène s'emparent de ces nouvelles idées et notions, qu'ils feront à leur tour évoluer. La définition d'un sens strict de «théâtre politique» devrait partir de cette origine, avant de suivre ses développements francophones dans le temps; on verra sans doute ainsi, que l'expression «théâtre politique» ne se retrouve fréquemment dans les textes et la presse en français qu'à partir du début des années 1960 et jusque dans les années 1970... avant de faire résurgence à partir de l'an 2000.

En revanche, les thématiques sociales surgissent nettement plus tôt dans la littérature dramatique, œuvres jouées sous différentes enseignes qui semblent notamment prospérer au tournant du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. Liens ou ruptures de filiation restent pourtant difficile à dessiner, par exemple, entre le «théâtre naturaliste» décrit en France par Zola, mis sur la scène par Antoine, explicité par Julien et répercuté partout jusque vers 1910 environ, et le «théâtre populaire» prôné par Romain Rolland et mis en action par divers animateurs dont le plus grand en France reste Firmin Gémier.

Les différents mouvements de «théâtre social» ou de «théâtre civique» se posent rarement comme héritiers l'un de l'autre: se connaissent-ils même? Ils semblent autant de réponses individuelles et circonstancielles au besoin d'expression de réalités sociales, politiques, traitées de façon à être dénoncées avec l'espoir de transformations positives. Divers historiens leur ont assimilé d'autres expériences comme le Théâtre du Peuple de Bussang dans les Vosges, bien que, dans ce cas, le répertoire de légendes et de farces rustiques développait surtout un message cocardier à peu de distance de l'Alsace-Lorraine, alors allemande. Dans l'entre-deux-guerres, à partir de la fin des années 1920, naissent à travers toute l'Europe des «théâtres prolétariens» d'obédience communiste, qui se transforment, pays par pays, dans les années 1930. Dès les années 1950, le théâtre populaire devient une cause nationale en

France à travers Jean Vilar, puis Roger Planchon, sans oublier le travail essentiel des pionniers de la décentralisation. Chacune de ces trajectoires artistiques témoigne – si on l’interroge – de l’invention, de l’inspiration ou de la reprise de formes de théâtre politique.

Ainsi, il serait très profitable d’adjoindre à tout programme de recherche une prise en compte purement statistique et datée de quelques expressions liées à ces formes théâtrales, pour en inventorier l’usage de façon claire dans le temps et l’espace, à commencer par les emplois des différentes notions de théâtre politique. Par exemple, assez près de nous, des labels comme « théâtre engagé », « théâtre dans la Cité » ou « théâtre citoyen » sont très usités pendant quelques années puis disparaissent quasiment ensuite. Il s’agirait donc de repérer la fréquence d’emploi de leurs équivalents à travers le XX<sup>e</sup> siècle, en déterminant quelques sources précises (ou au statut récurrent) et de les relier avec les théories et les pratiques contemporaines qui convoquent ces termes, lesquels se modifient régulièrement. Pour être complète, une étude sur le sujet devrait de façon constante préciser sémantiquement et historiquement quels termes sont employés par les théâtres eux-mêmes (et leurs critiques) pour caractériser leur pratique. Cela, non pour fermer des pistes mais pour éclairer au plus juste celles qui existent. À trop dissoudre ou à délayer les mots les plus forts de leur sens, à trop vouloir jongler avec les synonymes, la langue de la pensée se retrouve sans valeur. Situer et dater le plus précisément possible l’émergence d’une conception du théâtre et ses mises en application permet de la comprendre dans son évolution, ce qui la rend moins facile à dénigrer ou à récupérer. En ce sens, retrouver historiquement le vocabulaire contemporain des faits étudiés, et ses connotations ou références de l’époque, n’est pas seulement une attitude scientifique, mais aussi un acte politique.

## **CHANTIERS**

À la suite de ce colloque, pour resituer quelques-unes des principales interventions donnant lieu à un article, l’expression « théâtre politique » est adoptée dans le sens large et générique proposé par Philippe Ivernel, c’est-à-dire traversant les temps et les lieux. Mais pour éviter d’assimiler des expériences trop distinctes, resituons tour à tour dans leur temps et leur contexte les principales expériences

marquantes de «théâtre s'inscrivant au sein de la collectivité» comme l'écrit Ivernel, afin de relever ce qui fait leur singularité, leur efficacité en Suisse romande, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours, sans oublier les expériences qui se réclameront de Piscator ou de Brecht.

Dans cette perspective est proposé un survol rapide du parcours de Charles Apothéloz avec les Faux-Nez, puis le Centre dramatique romand, et ce qui s'ensuit – de la fin des années 1940 aux années 1970: c'est la première expérience marquante – en partie assimilable à du théâtre politique – qui eut des effets durables en Suisse romande.

Pour être plus complet, rappelons que de 1900 jusqu'à la Première Guerre mondiale, un important courant de «théâtre social» se fait jour chez divers écrivains romands. Par exemple deux grandes figures du Parti socialiste, dont l'œuvre littéraire s'inscrivait dans le cadre de leur lutte, ont laissé chacun une pièce marquante: le Neuchâtelois Walter Biolley *L'araignée* (1904), drame naturaliste sur les ravages de l'alcool, et le Vaudois Paul Golay *Le calvaire* (1914), où un jeune capitaine progressiste refusant de briser une grève ouvrière est mis au ban de son milieu. Paul-Émile Mayor, Roth de Markus à Vevey ont aussi publié, et parfois monté eux-mêmes, des textes ouvertement revendicatifs. L'un des premiers grands drames contemporains de René Morax, *Henriette*, de facture naturaliste, montre l'écrasement d'une famille dont la fille est séduite et abandonnée. Virgile Rossel avec *La Vaudoise*, ou le Fribourgeois Louis Thurler et Charles Goth à Genève portent tour à tour sur la scène une critique de l'exploitation des plus démunis. La Mobilisation de 1914-1918 et ses durables séquelles effacèrent, semble-t-il, le souvenir de ces dramaturgies mises au service d'un peu plus de justice sociale.

Au début des années 1930 à Genève, de jeunes représentants de la nouvelle génération militante communiste développent un groupe de théâtre prolétarien dont le travail audacieux (ils sont les premiers à monter en français une pièce de Brecht *Les fusils de la Mère Carrar*), connaît de belles heures, bien qu'il s'agisse d'un groupe d'amateurs dont l'activité est limitée à leurs loisirs, peu diffusée, et à son tour vite oubliée lorsque la guerre suivante l'interrompt.

Si l'aventure des Faux-Nez menés par Charles Apothéloz débute fin 1948, le Théâtre de Carouge qui naît dix ans plus tard propose d'emblée, en marge de ses grandes réalisations de classiques du

répertoire européen, quelques textes au propos politique affirmé, dont *Guerre et paix* dans la version de Piscator (été 1958), *Les noms du pouvoir* de Broszkiewicz (1959), *Réussir à Chicago* de Weideli (1962), ainsi que *Schweik* et aussi *Puntila* de Brecht (1964-1965 et 1965-1966). Manifestant de façon plus constante leurs positions politiques, les jeunes élèves issus des cours de Carouge rassemblés autour de François Rochaix et du Théâtre de l'Atelier à la Maison des jeunes de Saint-Gervais présentent régulièrement Brecht de 1964 à 1972, *Grand'peur et misère*; un *Cabaret Brecht 1925*, *Dans la jungle des villes* et *Baal* (puis dans le cadre du Théâtre de Carouge *Mère Courage* et *Arturo Ui*); de même et de façon originale, ils réalisent *Garden Party* de Vaclav Havel (1967) puis *Le chant du fantoche lusitanien* de Peter Weiss en pleine éruption de 1968. Puis, anarchiste et cinglant, Michel Viala dénonce les machines à broyer l'humain, se moque des petits-bourgeois se proclamant révolutionnaires, enchaîne les situations drolatiques ou dramatiques de petites incapables de surmonter leurs problèmes de nantis, alors que le bonheur est souvent si proche.

À Neuchâtel, le Théâtre populaire romand monte des textes critiques de Bernard Liège et d'Henri Debluë au début des années 1960, puis notamment *Jeunesse 65*, et dans les années 1970 une douzaine de spectacles sous forme de théâtre documentaire.

Les voies du théâtre politique changent effectivement de formes, de sujets et de publics dans les années 1970. À Lausanne comme à Genève surgissent plusieurs jeunes équipes dont l'essentiel du discours revendicatif vise les institutions théâtrales et les autorités politiques qui ne les soutiennent pas immédiatement. Deux de ces expériences renouvellent plus que les autres le ton de la critique. À Lausanne, Boulimie débute en 1962 comme une aventure de cabaret universitaire, qui continue d'obtenir de longs succès publics pour les spectacles de sketches de l'humoriste Lova Golovtchiner, décalés, moqueurs, critiques envers tous les pouvoirs, ou dessinant des personnages comiques de cauchemar; l'équipe ouvre en 1970 un petit théâtre à la place Arlaud où l'expérience se poursuit encore. À Genève, le Théâtre Mobile présente son premier spectacle en février 1970: la contribution de Thiphaine Robert et Chloé Traube est consacrée ici aux premiers spectacles de ce groupe, jusqu'en 1972, année où il commence à recevoir ses premières aides financières publiques. Cette période d'activité où la compagnie réalise une demi-douzaine de

spectacles<sup>4</sup>, est-elle vraiment la période la plus «politique» de l'équipe? Celle-ci en présentera ensuite une quarantaine d'autres jusqu'à sa dissolution en 1991, et parmi elles d'intéressantes créations collectives, jusqu'en 1980. Poursuivre l'examen de cette sorte de théâtre d'intervention, très rétif aux conventions, semble s'imposer dans une perspective d'ensemble.

À partir des années 1980 pourtant, les fins de parcours se multiplient et la plupart des aventures encore en cours changent de nature. Toute allusion au politique ou à la critique sociale apparaît bientôt dans les médias comme une insulte au «bon goût» et tout à fait hors de propos désormais. Il serait utile de retrouver le déploiement chronologique de ce discours qui devient rapidement dominant pour au moins une quinzaine d'années. Ensuite, il s'agit aussi de noter, dès l'an 2000 environ, le renouveau d'un théâtre politique, notamment chez quelques jeunes auteurs romands comme Dominique Ziegler ou Jérôme Richer.

Hors du circuit professionnel, proche du militantisme politique, divers cas de spectacles apparaissent au détour de luttes ou de manifestations<sup>5</sup>. Outre leur caractère éphémère, ces bribes théâtrales nécessitent des approches ayant davantage recours à l'étude sociologique et à l'histoire politique qu'à la dramaturgie. Néanmoins, comme chacune de ces réalisations semble demander un abord particulier, il serait judicieux d'élaborer un descriptif unique adapté à la plupart des cas, qui aiderait à mieux faire considérer ces démarches de création prioritairement politiques dans le champ artistique.

## TRAVERSES

Plus transversalement, un premier chantier d'envergure envisagerait l'examen des diverses politiques culturelles en Suisse romande pour relever leurs influences, directes ou indirectes, voulues ou involontaires, sur l'extinction (parfois le développement) d'expériences de théâtre politique, ces quarante ou cinquante dernières années. À cette occasion, on pourrait songer à une typologie des politiques

4. Voir aussi à ce propos Anne-Catherine Sutermeister, *Sous les pavés la scène*, Lausanne: Éditions d'En bas, 2000, pp. 122-135.

5. Deux présentations lors du colloque ont traité de tels objets: celle d'Anita Testa-Mader et Angelica Lepori sur une expérience de théâtre militant à l'occasion du conflit des Ateliers CFF de Bellinzone et celle de Jorge Gajardo Muñoz sur «L'action en Suisse romande de l'Association internationale de défense des artistes».

culturelles un peu moins bipolaires qu'elles ne sont ressenties actuellement, entre le « tout touristique » orienté vers la consommation de spectacles au prestige importé et le « tout artistique » ne se souciant de promouvoir que les artistes et les productions d'une expression régionale pérenne et de qualité; ou encore entre les politiques « trop personnelles » où toutes les instances de décision dépendent d'un seul autocrate, plus ou moins éclairé, et les « trop erratiques » où la dilution des attributions laisse faire ou étouffe sans vision ni perspective, au coup par coup, au « coup de cœur ». Divers critères seraient à fixer pour comparer les réussites de ces politiques à court, moyen et long terme, comme leurs échecs, leurs trouvailles, leurs emprunts, dérives ou compromis, et cela bien sûr aux échelons politiques communal et cantonal de toute la région romande.

Enfin, le discours historique lui-même devrait être examiné à son tour à partir de la notion de « révisionnisme culturel ». Il s'agirait en somme de repérer des emplois – malheureux et clairement inappropriés – de termes anachroniques artificiellement plaqués sur d'autres réalités et qui en modifient la perception, nuisent ou embellissent la présentation d'une époque, d'un fait artistique: on relèvera en particulier toutes les occurrences de « l'âge d'or »! Mises à part de louables tentatives de vulgarisation (en principe toujours prudentes), l'emploi de termes et de notions précis mal replacés dans le temps ou la géographie fausse la compréhension, c'est-à-dire manipule – inconsciemment ou non – pour discréditer une expérience artistique ou en lisser et embellir une autre. Que cela puisse particulièrement affecter le théâtre politique est une intuition.





## BIOGRAPHIE DES AUTEUR·E·S

Dramaturge auprès de plusieurs théâtres genevois au cours de ces vingt dernières années, **Joël Aguet** est historien du théâtre, auteur de plusieurs ouvrages dont *Charles Apothéloz, cris et écrits* (Payot, 1990); *La Comédie de Genève 1989-1999* (FAD, 1999); *Le Carouge 1958-2008. Chronique du Théâtre de Carouge-Atelier de Genève* (Théâtre de Carouge-Atelier de Genève, 2008) et responsable de la rédaction romande du *Dictionnaire du théâtre en Suisse* (Chronos, 2005).

Spécialiste de l'histoire culturelle du XVIII<sup>e</sup> siècle, **Antoine de Baecque** est professeur à l'Université de Paris-Nanterre. Rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* de 1996 à 1998, puis rédacteur en chef des pages culture du journal *Libération*, il a également écrit de nombreux livres et articles sur le cinéma (*La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Fayard, 2003; *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*, Flammarion, 2009; *Godard. Biographie*, Grasset, 2010) et sur le théâtre (*Histoire du Festival d'Avignon*, en collaboration avec Emmanuelle Loyer, Gallimard, 2007; *L'Odéon. Un théâtre dans l'Histoire*, Gallimard, 2010).

**Marie-Jeanne Cernuschi (Ducommun)**. Historienne, rédactrice de plusieurs chapitres d'un livre sur le Refuge huguenot en Pays de Vaud, et de *En scène!* (Attinger, 2010), consacré au théâtre dans le canton de Neuchâtel. A collaboré durant trente ans aux spectacles et à l'administration du théâtre de poche La Tarentule à Saint-Aubin. Enseigne le français, l'expression corporelle et le théâtre au Lycée Jean-Piaget, École supérieure Numa-Droz à Neuchâtel.

**Julie Champrenault** est professeure agrégée d'histoire au lycée Langevin-Wallon de Champigny-sur-Marne (94). Elle est rattachée au Centre d'histoire de Sciences-Po (CHSP) et prépare actuellement une thèse intitulée *Cultures et Empire. Une société théâtrale en situation coloniale: Algérie 1946-1962*.

**Alain Clavien** est professeur ordinaire d'histoire contemporaine à l'Université de Fribourg. Ses domaines de recherche sont l'histoire culturelle de la Suisse, l'histoire de la presse et l'histoire des intellectuels. Il est cofondateur du Groupe de recherche en histoire intellectuelle contemporaine. Dernières publications: *Helvetia et le goupillon. Religion et politique en Suisse romande, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles* (Société d'histoire de la Suisse romande, 2012), *Grandeurs et misères de la presse politique. Le match Gazette de Lausanne-Journal de Genève* (Antipodes, 2010).

Assistant à l'Université de Fribourg, **Alexandre Elsig** travaille à une thèse intitulée «*Les schrapnels du mensonge*». *La Suisse face à la propagande allemande de la Grande Guerre*. Il a réalisé le site *14-18. La Suisse en cartes postales* [www.14-18.ch] et prépare un livre consacré à l'histoire de l'anarcho-syndicalisme genevois de l'entre-deux-guerres.

**Pascale Goetschel** est maître de conférences en histoire contemporaine (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) et directrice du Centre d'histoire sociale du XX<sup>e</sup> siècle (UMR 8058). Ses recherches en cours, menées en vue d'une HDR, portent sur la «*crise du théâtre*» (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles). Elle a publié et dirigé plusieurs ouvrages consacrés à l'histoire des spectacles, et plus précisément du théâtre. On citera *Renouveau et décentralisation du théâtre* (PUF, 2004); plusieurs directions d'ouvrages avec Jean-Claude Yon (dir.), *Directeurs de théâtre XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle. Histoire d'une profession* (Publications de la Sorbonne, 2008) et *La sortie au spectacle (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, à paraître en 2014; ainsi que la direction d'un dossier de revue consacré au «*Spectaculaire à l'œuvre*», *Sociétés et représentations*, avril 2011, N<sup>o</sup> 31.

**Claude Hauser** est professeur d'histoire contemporaine à l'Université de Fribourg (Suisse). Il est spécialisé en histoire des intellectuels et des relations culturelles internationales et s'intéresse également à l'histoire du Québec et de la francophonie, ainsi qu'aux questions de minorités nationales. Il a publié récemment le livre *Jura, les 7 clichés capitaux. Essai d'histoire culturelle* (Alphil, 2012) et en codirection les ouvrages suivants: *La diplomatie par le livre. Réseaux et circulations internationales de l'imprimé de 1880 à nos jours* (Nouveau Monde Éditions, 2011), *Sociétés de migrations en débat. Approche comparatiste Québec-Canada-Suisse* (Presses de l'Université Laval/Société jurassienne d'Émulation, 2013).

**Noémie Hayoz** a étudié l'histoire et le français à l'Université de Fribourg, consacrant, en 2011, son mémoire de fin d'études en histoire contemporaine intitulé *Une petite Scala à Fribourg: le cinéma-théâtre Livio. Usages et enjeux d'une salle de spectacle privée (1923-1975)*. Elle enseigne actuellement au Cycle d'orientation de la Gruyère à Bulle.

Professeur des universités, **Emmanuelle Loyer** enseigne l'histoire contemporaine à Sciences-Po Paris. Spécialisée dans l'histoire culturelle des sociétés contemporaines, elle a travaillé sur les pratiques et politiques artistiques (*Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, une utopie d'après-guerre*, PUF, 1997, et, en collaboration avec Antoine de Baecque, *Le Festival d'Avignon*, Gallimard, 2007), puis sur l'exil et les phénomènes intellectuels transnationaux (*Paris à New York. Intellectuels et artistes en exil, 1940-1947*, Grasset, 2005). Plus récemment, elle s'est intéressée aux rapports entre littérature et sciences sociales et travaille désormais à une enquête biographique sur Claude Lévi-Strauss.

**Séverine Marmy** est licenciée en lettres de l'Université de Fribourg en 2002 où elle a étudié la littérature et la linguistique française, ainsi que l'histoire contemporaine.

Après avoir obtenu un master ès Lettres avec spécialisation en sciences historiques de la culture en 2011 à l'Université de Lausanne, **Claire Martini** enseigne le français au gymnase de Beaulieu, puis décide de se spécialiser dans le domaine théâtral. En 2013, elle entreprend un tour du monde tout en terminant un CAS en dramaturgie et performance du texte à l'Université de Lausanne.

**Demis Quadri** obtient en 2004 une licence en langue et littérature italiennes, philologie romane et ethnologie à l'Université de Fribourg (Suisse). Après avoir collaboré à l'Institut d'études théâtrales de Berne (recherche sur la Commedia dell'Arte), il obtient en 2011 un doctorat en Études théâtrales et en langue et littérature italiennes aux Universités de Berne et de Fribourg avec une thèse sur les recueils manuscrits du XVII<sup>e</sup> siècle (*Scenari più scelti d'istrioni*). Depuis 2004, il est membre de la commission culturelle Elisarion et a été boursier, en 2006-2007, à l'Institut suisse de Rome. Traducteur (entre autres des romans de Marie-Jeanne Urech) et créateur (collaborant par exemple avec Zorro & Bernardo pour *L'âne et le lion*, 2008), il est aujourd'hui professeur et responsable de la formation continue et de la communication à la Scuola Teatro Dimitri (Supsi) de Verscio.

Après des études de lettres à l'Université de Lausanne et de musique au Conservatoire de cette ville, **Olivier Robert** est engagé par l'Orchestre de chambre de Lausanne pour un livre et une exposition, à l'occasion de son 50<sup>e</sup> anniversaire. Il consacre une part importante de son activité professionnelle à la conservation patrimoniale, à la fois comme archiviste et comme conservateur de musée. En 2005, il collabore à l'ouvrage *Mozart, 1766 – en passant par Lausanne* publié sous la direction d'Adriano Giardina et de Béatrice Lovis aux Éditions de l'Aire et met en scène *Le Monde bis*, un opéra contemporain de François Margot, en création au Théâtre Barnabé de Servion. Invité régulier de la Radio suisse romande pour des séries d'émissions sur la musique, il est l'auteur d'un ouvrage à paraître en 2014 aux Éditions d'en bas, sur les *Petits théâtres lausannois de la Belle Époque*.

Après une maturité en arts visuels et un séjour à Cologne en Allemagne, **Tiphaine Robert** entreprend des études en histoire de l'art et en histoire à l'Université de Fribourg, conclues par un master en 2012. Son mémoire portait sur la sculpture commémorative en Suisse au XX<sup>e</sup> siècle. Durant ses études, elle a notamment travaillé comme guide au Musée historique et au Musée de la communication à Berne. Elle élabore actuellement une thèse de doctorat sur la vie associative des exilés hongrois en Suisse après 1956 et travaille comme assistante à la chaire d'histoire contemporaine de l'Université de Fribourg.

Licenciée en histoire de l'Université de Lausanne, **Yvonne Tissot** allie la recherche en histoire culturelle avec la pratique des arts de rue et du chant lyrique. De 2010 à 2012, elle a mené un projet de recherche pour la Haute École de théâtre de Suisse romande. Elle est actuellement en charge de la médiation pour le Théâtre populaire romand – Centre neuchâtelois des arts vivants à La Chaux-de-Fonds. Parmi ses écrits figurent *Le Théâtre de La Chaux-de-Fonds, une bonbonnière révolutionnaire: Comment une petite ville horlogère se dota d'un théâtre en 1837* (Payot, 2003), «*En scène!*» *La vie théâtrale en Pays neuchâtelois* (Attinger, 2011).

Agrémentant ses études de stages comme costumière pour des productions de films pour la télévision française ou au Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne, **Chloé Traube** obtient en 2009 un bachelor en histoire de l'art et histoire contemporaine à l'Université de Fribourg. Après de nouvelles expériences durant un an dans le milieu du marché de l'art, elle poursuit ses études à l'Université de Genève où elle acquiert en 2012 son titre de master en histoire de l'art. Spécialisée dans l'art contemporain, son mémoire était consacré à l'étude d'Yves Saint Laurent et Henri Matisse. Elle travaille actuellement au sein du département Haute joaillerie d'une maison de vente aux enchères à Genève.

**François Vallotton** est professeur ordinaire d'histoire contemporaine à l'Université de Lausanne où il enseigne plus spécialement l'histoire des médias. Auteur de nombreuses contributions dans le domaine de l'histoire culturelle et intellectuelle, il a notamment consacré sa thèse à l'histoire de l'édition suisse francophone. Cofondateur du Centre interdisciplinaire des Sciences historiques de la culture à l'Université de Lausanne, il a aussi développé de nombreux projets d'enseignement et de recherche portant sur l'histoire de la radio et de la télévision dans une perspective suisse mais également transnationale.

**Jean-Claude Yon** est professeur d'histoire contemporaine à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines. Spécialiste d'histoire des spectacles du XIX<sup>e</sup> siècle, il est directeur du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaine (CHCSC). Il a notamment publié des biographies d'Offenbach (Gallimard, 2000, réédition 2010) et de Scribe (Librairie Nizet, 2000) ainsi que, chez Armand

Colin, en collection «U»: *Le Second Empire. Politique, société, culture* (2004, nouvelle édition revue 2012) et *Histoire culturelle de la France au XIX<sup>e</sup> siècle* (2010). Il a notamment dirigé le volume *Les Spectacles sous le Second Empire* (Armand Colin, 2010) et a publié en 2012 chez Aubier *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre* et, en 2013, chez Citadelles & Mazenod, *Théâtres parisiens: un patrimoine du XIX<sup>e</sup> siècle*.

# TABLE DES MATIÈRES

Alain Clavien, Claude Hauser, François Vallotton Entre théâtre militant et démocratisation culturelle . . . . .	7
--	---

## **LES POLITIQUES DU THÉÂTRE EN FRANCE 1850-1960**

Jean-Claude Yon Introduction . . . . .	15
---	----

Jean-Claude Yon Le Second Empire a-t-il eu une politique théâtrale? . . . . .	19
--	----

Pascale Goetschel Théâtre, politique et société sous la III <sup>e</sup> République. Quelques réflexions sur les discours et leurs usages . . . . .	31
---	----

Emmanuelle Loyer Le Festival d'Avignon comme lieu de (ré)invention d'une politique démocratique . . . . .	49
---	----

Julie Champrenault Une politique théâtrale pour l'Algérie coloniale (1946-1962)? . . . . .	63
--	----

## **LES POLITIQUES CULTURELLES THÉÂTRALES EN SUISSE**

François Vallotton Introduction . . . . .	79
--	----

<b>Olivier Robert</b> L'obsène, baromètre de la politique culturelle lausannoise à la Belle Époque .....	83
--	----

<b>Noémie Hayoz</b> La politique culturelle de Fribourg: le cas du théâtre Livio ....	95
--	----

<b>Yvonne Tissot et Marie-Jeanne Cernuschi</b> La quête d'une politique cantonale de démocratisation culturelle à Neuchâtel. Le Centre culturel neuchâtelois et le Centre de culture ABC à La Chaux-de-Fonds .....	113
---	-----

**LES SCÈNES ALTERNATIVES**

<b>Alain Clavien</b> Introduction .....	133
--	-----

<b>Alexandre Elsig</b> Au « petit théâtre » de la Grande Guerre: la propagande allemande dans les cabarets alémaniques .....	137
--	-----

<b>Claire Martini</b> Analyse pragmatique d'un théâtre militant: le Groupe Octobre .....	157
--	-----

<b>Joël Aguet</b> Faux-Nez: de la révolte à l'expression politique .....	179
---	-----

<b>Demis Quadri</b> Le théâtre en mouvement – La recherche sur le <i>physical theatre</i> passe par la Suisse italienne .....	201
---	-----

**LE THÉÂTRE DES ANNÉES 1960 ET 1970.**

**MUTATIONS ET TRANSFERTS**

<b>Claude Hauser</b> Introduction .....	213
--	-----

<b>Antoine de Baecque</b> L'Odéon et la révolution .....	217
---	-----



**Séverine Marmy**  
 Le Théâtre populaire romand au cours des années 1960 ..... 233

**Tiphaine Robert et Chloé Traube**  
 Les débuts du Théâtre Mobile à Genève (1969-1972) ..... 251

**POSTFACE**  
**Joël Aguet**  
 Remarques prospectives sur le « théâtre politique »  
 en Suisse romande ..... 273

**BIOGRAPHIE DES AUTEUR·E·S** ..... 283



# AUX ÉDITIONS ANTIPODES

CATALOGUE COMPLET SUR [WWW.ANTIPODES.CH](http://WWW.ANTIPODES.CH)

## GRHC

Florence Bays et Carine Corajoud, *Edmond Gilliard et la vie culturelle romande. Portrait de groupe avec maître (1920-1960)*, 2010.

Alain Clavien, *Grandeurs et misères de la presse politique. Le match Gazette de Lausanne – Journal de Genève*, 2010.

Alain Clavien et François Vallotton, «*Devant le verre d'eau.*» *Regards croisés sur la conférence comme vecteur de la vie intellectuelle (1880-1950)*, 2007.

Alain Clavien et Nelly Valsangiacomo, *Les intellectuels antifascistes dans la Suisse de l'entre-deux-guerres*, 2006.

Franziska Metzger et François Vallotton, *L'historien, l'historienne dans la cité*, 2009.

Stéphanie Roulin, *Un credo anticommuniste. La Commission Pro Deo de l'Entente internationale anticommuniste ou la dimension religieuse d'un combat politique (1924-1945)*, 2010.

## HISTOIRE.CH

Gérald et Silvia Arlettaz, *La Suisse et les étrangers*, 2004.

Gérard Benz, *Les Alpes, la Suisse et le chemin de fer*, 2007.

Thomas David, Bouda Etemad, Janick Marina Schaufelbuehl, *La Suisse et l'esclavage des Noirs*, 2005.

Claude Hauser, *L'aventure du Jura. Cultures politiques et identité régionale au XX<sup>e</sup> siècle*, 2004.

Gianni Haver et Pierre-Emmanuel Jaques, *Le spectacle cinématographique en Suisse (1895-1945)*, 2003.

Cédric Humair, *1848. Naissance de la Suisse moderne*, 2009.

Damir Skenderovic et Christina Späti, *Les années 68*, 2012.

## HISTOIRE

Damien Carron, *La Suisse et la guerre d'indépendance algérienne (1954-1962)*, 2013.

Alain Clavien, Hervé Gullotti et Pierre Marti, «*La province n'est plus la province.*» *Les relations culturelles franco-suisse à l'épreuve de la Seconde Guerre mondiale (1935-1950)*, 2003.

Thierry Delessert, «*Les homosexuels sont un danger absolu.*» *Homosexualité masculine en Suisse durant la Seconde Guerre mondiale*, 2012.

Geneviève Heller, *Ceci n'est pas une prison. La maison d'éducation de Vennes. Histoire d'une institution pour garçons délinquants en Suisse romande (1805-1846-1987)*, 2012.

Morena La Barba, Christian Stohr, Michel Oris et Sandro Cattacin (dir.), *La migration italienne dans la Suisse d'après-guerre*, 2013.

Brigitte Studer, Gérald Arlettaz et Regula Argast, *Le droit d'être suisse. Acquisition, perte et retrait de la nationalité de 1848 à nos jours*, 2013.

Jean-Pierre Tabin et Carola Togni, *L'assurance chômage en Suisse. Une sociohistoire (1924-1982)*, 2013.

#### **HISTOIRE MODERNE**

Michael Bruening, *Le premier champ de bataille du calvinisme. Conflits et Réforme dans le canton de Vaud (1528-1559)*, 2011.

Karine Crousaz, Saniela Solfaroli Camillocci (éds), *Pierre Viret et la diffusion de la Réforme. Pensée, action, contextes religieux*, 2014.

Dimitri Skopelitis et Dimitri Zufferey, *Construire la Grèce (1770-1843)*, 2011.

#### **MÉDIAS ET HISTOIRE**

Gianni Haver (dir.), *Photo de presse. Usages et pratiques*, 2009.

Gianni Haver et Lise Bilat (dir.), *Le héros était une femme... Le genre de l'aventure*, 2011.

Philippe Kaenel et François Vallotton, *Les images en guerre (1914-1945). De la Suisse à l'Europe*, 2008.

Michaël Meyer (dir.), *Médiatiser la police. Policer les médias*, 2012.

Katharina Niemeyer, *De la chute du mur de Berlin au 11 septembre 2001. Le journal télévisé, les mémoires collectives et l'écriture de l'histoire*, 2011.

#### **HISTOIRE ET SOCIÉTÉ**

##### **CONTEMPORAINES**

Stéphanie Chouleur, *Les fêtes du peuple jurassien. Films amateurs et séparatistes (1949-1982)*, 2013.

Cédric Humair et Laurent Tissot (éds), *Le tourisme suisse et son rayonnement international (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, 2011.

Marc Perrenoud, *Banquiers et diplomates suisses (1938-1946)*, 2011.

Céline Schoeni, *Travail féminin : retour à l'ordre! L'offensive contre le travail des femmes durant la crise économique des années 1930*, 2012.

**LE CARTABLE DE CLIO**

N° 13, 2013. *Le genre en histoire. La construction du féminin et du masculin.*

**REGARDS ANTHROPOLOGIQUES**

Laurence Ossipow, Marc-Antoine Berthod, Gaëlle Aeby, *Les miroirs de l'adolescence. Anthropologie du placement juvénile*, 2014.

**LE LIVRE POLITIQUE - CRAPUL**

Alexandre Lambelet, *Des âgés en AG. Sociologie des organisations de défense des retraités*, 2014.

**LITTÉRATURE, CULTURE, SOCIÉTÉ**

Hadrien Buclin, *Maurice Blanchot ou l'autonomie littéraire*, 2011.

Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, *Formes de l'engagement littéraire (XV<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, 2006.

**CONTRE-PIED**

Alain Bovet, *La démocratie et ses gènes. Le génie génétique dans l'espace public suisse (1990-2005)*, 2013.

**EXISTENCES ET SOCIÉTÉ**

Yohan Ariffin et Anne Bielman Sánchez (dir.), *Qu'est-ce que la guerre?*, 2012.

Agnese Fidecaro, Stéphanie Lachat (éds), *Profession: créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*, 2007.

Françoise Gavillet-Mentha, *Un métier désenchanté. Parcours d'enseignants secondaires 1970-2010*, 2011.

Marylène Lieber, Ellen Hertz et Janine Dahinden (dir.), « *Cachez ce travail que je ne saurais voir.* » *Ethnographies du travail du sexe*, 2010.

Jean-Pierre Tabin, Arnaud Frauenfelder, Carola Togni, Véréna Keller, *Temps d'assistance. Le gouvernement des pauvres en Suisse romande depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, 2010 (2008).

**ANTILOGIES****ÉCRITS PHILOSOPHIQUES**

Jean-François Aenishanslin, *Grammaire de la phénoménologie*, 2012.

**NOUVELLES QUESTIONS FÉMINISTES**

Vol. 32/1, 2013, *Violences contre les femmes.*

Vol. 32/2, 2013, *Travail social.*

**A CONTRARIO**

Muriel Jolivet, *Tokyo memories. Journal 1995-2005*, 2007.

Martine Ruchat, *Le « Roman de Solon ». Enfant placé – Voleur de métier. 1840-1896*, 2008.

**LITTÉRATURE**

Raphaël Baroni, *Les villes englouties*, 2011.

Martine Ruchat, *La passion selon Charles-Henri Rapin ou le roman de soi*, 2012.

**TRACES DU TEMPS**

Nicole Gaillard, *Couples peints*, 2012.

Impression  
La Vallée – Aoste  
Avril 2014