

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE

École doctorale lettres, langues, spectacles ED 138

EA 4414 – Histoire des arts et des représentations

LES LIEUX DE LA CRITIQUE DE

THÉÂTRE EN FRANCE :

Enjeux esthétiques et convictions politiques

(1964-1981)

Présentée et soutenue publiquement le 4 novembre 2014 par

Léa VALETTE

**Thèse de doctorat d'Arts du spectacle, mention Études théâtrales
sous la direction d'Emmanuel WALLON**

Composition du Jury :

Christian BIET

Marco CONSOLINI

Emmanuelle LOYER

Olivier NEVEUX

Emmanuel WALLON

À mes parents

REMERCIEMENTS

En premier lieu, ma gratitude va à mon directeur, Emmanuel Wallon, pour avoir su me laisser la liberté de mener cette recherche à ma manière sans jamais être avare de précieux conseils qui n'ont eu de cesse de stimuler ma réflexion tout au long des multiples étapes de ma production. Merci également aux membres du jury, Emmanuelle Loyer, Christian Biet, Marco Consolini et Olivier Neveux pour avoir accepté de consacrer leur temps à lire et à critiquer mon travail, mais aussi pour leurs séminaires ou leurs ouvrages qui ont éclairé mes recherches.

Je tiens aussi à remercier Alfred Simon et Simone Pissaro qui ont accepté de répondre à mes questions afin de préciser mon travail sur la critique. Ma reconnaissance va également à Gilles Nadeau pour sa disponibilité et son aide pour accéder aux numéros de *La Quinzaine Littéraire*.

Cette thèse doit beaucoup aussi aux membres du Groupe Théâtre(s) Politique(s) : Marjorie, Bérénice, Armelle, Laëtitia, Nathalie C, Nathalie E, Cyrielle, Audrey, Estelle, Laure et Émile... Vos encouragements et vos conseils ont été indispensables à l'élaboration de ce travail.

Ma gratitude va aussi à l'ensemble de mes relecteurs qui ont tenté de batailler contre mes lacunes orthographiques. Je pense ici à Julien, Agathe, Antoine, Chloé, Anne-Laure, Rodolphe, Pierre-Yves, Simon. Je remercie aussi Mathias qui a sauvé à deux reprises cette thèse d'une catastrophe informatique. Je n'oublie pas non plus mes compagnons de bibliothèque et en particulier Marie.

Ce sont aussi mes amis qui par leur présence ont su me donner du courage dans les moments les plus durs de ce travail, me faire quitter mon bureau pour renouer avec le monde extérieur quand cela était nécessaire. Je pense ici à Ève, Pauline, Sylvain, Simon, Julien, Raphaël, Nina, à tous les Pantinois d'adoption pour une soirée ou plus, à quelques Nanterriens, aux Bisontins que je ne vois pas assez souvent, mais aussi à mes multiples colocataires qui se sont distingués par leur patience.

Je tiens à remercier aussi les membres de la compagnie Teatro Armado et en particulier Fanny. Je ne serai dire combien son soutien, ses nombreuses discussions sur le théâtre, la politique, les deux, ses encouragements constants m'ont aidé durant ces années.

En dernier lieu, aucun mot ne peut exprimer la reconnaissance que j'éprouve envers ma famille et en particulier mes parents. Leur soutien, leur confiance, leur patience, leur amour, sont la colonne vertébrale de ce travail. Vous avez su m'insuffler de l'énergie et de la persévérance pour achever cette recherche et poursuivre ma vie. Merci.

Sommaire

SOMMAIRE	7
INTRODUCTION	9
A. LA CRITIQUE DE THEATRE EN FRANCE AVANT 1945	12
1) Le développement de la critique au cours du XIX ^{ème} siècle	12
2) La critique de gauche avant 1945	17
B. L'EVOLUTION DES CONDITIONS D'EXERCICE DE LA CRITIQUE APRES 1945	26
1) Une crise de la presse qui touche la critique dramatique	26
2) La modification des structures du secteur théâtral	28
3) L'héritage persistant de la critique traditionnelle	33
C. UNE AUTRE CRITIQUE POUR UN AUTRE THEATRE : L'ENJEU DU THEATRE POPULAIRE	36
1) Théâtre Populaire : Une revue spécialisée en soutien au projet de Vilar	36
2) Une nouvelle critique pour un nouveau théâtre	38
3) Découverte de Brecht, mise en crise de Vilar	39
D. ÉTAT DES LIEUX DE LA CRITIQUE DRAMATIQUE EN 1964	44
1) Panorama de la critique de presse en 1964	44
2) Critique journalistique et critique savante	49
E. LA CRITIQUE COMME OBJET D'ETUDE	58
1) État de la recherche	58
2) Trois revues, trois parcours critiques	60
3) L'activité critique en question : enjeu de la recherche	77
4) Une recherche ancrée dans les études théâtrales	82
 PREMIERE PARTIE :	
UN TRIO DE REVUES DESACCORDE	87
A. LA REVUE COMME LIEU DE CRITIQUE	95
1) Les revues dans le paysage politique et intellectuel	97
2) La critique dans tous ses états	117
3) De la guerre d'Algérie à mai 1968 : et le politique dans tout ça ?	132
4) Après 68: Que faire ?	147
5) Les questions culturelles en débat : Avant-garde contre culture de masse	161
La fin des années 1970: vers la fin des revues ?	178
B. ESPRIT : DU THEATRE POPULAIRE A LA FETE THEATRALE	181
1) Topographie des articles publiés dans Esprit	183
2) Les auteurs des articles	193
3) Les numéros spéciaux	208
4) Les différents types d'articles	223
Conclusion : une critique personaliste	249
C. LES TEMPS MODERNES : DE L'ENGAGEMENT A L'EXPERIENCE	253
1) Panorama des articles sur le théâtre dans Les Temps Modernes	255
2) Les chroniques de spectacles	264
3) Un nouveau lieu d'exploration de la critique : les politiques culturelles	294
4) Une écriture critique diversifiée	318
D. LA QUINZAINE LITTERAIRE : LE CRITIQUE EN LIBERTE	329
1) Géographie des articles sur le théâtre publiés dans La Quinzaine Littéraire	330
2) Les critiques de spectacles : explorer les capacités politiques de la représentation	341
3) Les autres types d'articles	368

SECONDE PARTIE :

OBJETS ET MATERIAUX DE LA CRITIQUE.....	391
A. PIECES ET SPECTACLES EN REVUE.....	399
1) Des spectacles évènements.....	402
2) Polémiques et controverses.....	445
B. LES POLITIQUES CULTURELLES, OU LE THEATRE ET LE POUVOIR.....	479
1) Avant 1968 : Les politiques culturelles selon Malraux : défense ou mise en doute.....	481
2) La crise de 1968.....	504
3) Les années 1970 : le temps de la défiance.....	525
C. DU TEXTE DRAMATIQUE A LA THEATRALITE, OU LES POUVOIRS DU THEATRE.....	565
1) La primauté du texte en question.....	567
2) La mise en scène comme langage autonome après Brecht.....	587
3) La revanche des acteurs : héritage d'Artaud et création collective.....	612

TROISIEME PARTIE :

UNE PENSEE DE LA CRITIQUE EN CHANTIER.....	653
A. CONCEPTIONS DU POLITIQUE / VISIONS DU THEATRE.....	659
1) Militantisme et théâtre.....	661
2) Le théâtre comme outil d'émancipation.....	690
B. CONCEPTS, OUTILS ET ARGUMENTS POUR UNE CRITIQUE ENGAGEE.....	713
1) Postures du critique.....	716
2) Une pensée de la critique en chantier.....	765
CONCLUSION : RETOUR CONTEMPORAIN SUR/A LA CRITIQUE ENGAGEE	805
BIBLIOGRAPHIE.....	819
ANNEXES.....	847
TABLES DES MATIERES.....	1011

Introduction

Un mois avant Mai 1968, dans *Les Temps Modernes*, Bernard Dort, critique, essayiste de théâtre, fait le bilan de vingt ans de décentralisation : la démocratisation de l'accès au théâtre, mais aussi la recherche d'un répertoire en prise avec l'Histoire. Selon le spécialiste de Brecht, « une question hante le théâtre : celle de son aptitude à représenter la réalité contemporaine, à mettre sur la scène le monde dans lequel nous vivons. »¹ La revendication d'un théâtre « service public » a permis l'établissement de structures nouvelles, mais n'a pas été accompagnée d'un renouvellement du répertoire :

Il [le théâtre français] a eu beau pratiquer, souvent avec bonheur, l'actualisation ou l'historicisation des classiques, cela n'a pas suffi à lui assurer une prise directe sur la vie. Peu à peu est apparue une véritable contradiction entre l'activité culturelle de nos nouveaux « théâtres populaires » et leur volonté de devenir des lieux de création théâtrale où s'élaborerait une nouvelle vision de notre réalité. Maintenant, ces théâtres ont de plus en plus conscience de se trouver placés devant un choix : ou ils se contenteront d'être des musées (vivants) de la culture théâtrale la plus large possible, ou ils s'attaqueront directement à la réalité.²

À la veille de 1968, le théâtre se trouve donc devant une alternative qui ne cesse d'être interrogée par les critiques. Ceux-ci ont participé à la bataille pour la mise en place d'un théâtre public, ils entendent prendre part à cette bataille pour un renouveau du théâtre. Elle se veut politique : le théâtre doit retrouver sa place dans la cité. Mais quelle est-elle ? Ici déjà les avis divergent : le théâtre doit-il chercher à s'adresser à tous comme le proposait Jean Vilar à la fondation du TNP ? Doit-il être le lieu de la mise en crise de l'idéologie bourgeoise comme le propose Brecht ? Derrière cette alternative, ce sont bien deux options qui sont proposées à l'activité théâtrale : retrouver une place originelle au sein de la Cité ou participer à sa mise en cause en vue de l'établissement d'une nouvelle société. Entre ces deux positions, la pratique théâtrale et la critique dramatique naviguent confrontées, à la réalité des conditions de production et de diffusion du théâtre et de la presse. C'est aussi une bataille esthétique qui se joue. Bernard Dort, dans cet article, pointe aussi les insuffisances du répertoire joué dans ces nouveaux théâtres subventionnés. La recherche d'un théâtre en prise directe avec la vie, d'une forme esthétique qui soit interrogation politique et poétique de la réalité est au cœur des préoccupations de la critique. Le refus politique de l'autonomie de l'art ne signifie pas la subordination de l'esthétique, mais la tentative de renouvellement de celle-ci.

¹ Bernard DORT, « Une propédeutique de la réalité » in *Théâtre réel : essais de critique 1967-1970*, Le Seuil,
² *Idem*.

Dans ce débat, la place de Bernard Dort, chroniqueur de la revue *Théâtre populaire*, fondateur de *Travail Théâtral*, spécialiste de Brecht, est à la fois centrale et particulière. Les références à ses textes et à ses positions sont omniprésentes. Son activité tout comme les deux publications auxquelles il a participé ont fait d'ailleurs l'objet de plusieurs études³. Cependant, la critique dramatique dans les années 1960 et 1970 ne se limite pas à la mouvance brechtienne. Alfred Simon, Renée Saurel et Gilles Sandier qui officient respectivement aux *Temps Modernes*, à *Esprit* et à *La Quinzaine Littéraire* oscillent entre les positions décrites plus haut. Néanmoins, tous les trois entendent inscrire leur activité dans la lutte pour un nouveau théâtre, interroger les notions de théâtre populaire, théâtre public, théâtre politique, théâtre militant. Nous verrons que la référence à Brecht n'est pas si déterminante qu'elle l'est dans les écrits de Bernard Dort. De même, la mise en doute d'une vision « culturisante » du théâtre public qu'il ébauche, dans l'extrait introductif, n'est pas commune à tous les critiques. En premier lieu, les critiques qui interviennent dans des journaux situés à droite de l'échiquier politique ne se posent pas ou peu la question. Pour la critique de gauche, il serait faux de la résumer à une critique brechtienne. Nous verrons qu'il n'y a pas d'homogénéité de la critique sur le plan politique comme sur le plan esthétique. Dans ce cas, peut-on parler de critique de gauche ? Comment la critique dramatique nourrit-elle le débat sur le lien entre esthétique et politique ? En quoi l'ensemble de ces réflexions qui sont menées sur la représentation théâtrale, mais aussi sur l'activité théâtrale, s'inscrit-il dans une modification des conditions d'exercice de la critique ?

En tout premier lieu, il a paru nécessaire de revenir sur les origines de la critique dramatique en lien avec le développement des théâtres de boulevard au cours du XIX^{ème} siècle. Je reviendrai sur les premières contestations de ce modèle et rappellerai très brièvement les débats sur les liens entre art et politique qui ont lieu dans la première partie du XX^{ème} siècle. Afin de mieux comprendre les enjeux de la critique au cours des années 1960, nous verrons l'influence de la mise en place des politiques culturelles sur l'exercice de la critique et la

³ *Les Pouvoirs du théâtre essai pour Bernard Dort*, dir. SARRAZAC Jean Pierre, Editions théâtrales, Paris, 1994. « Bernard Dort, un intellectuel singulier », par Chantal MEYER-PLANTUREUX, Bertrand POIROT-DELPECH, Claude COSTE, Gérard-Denis FARCY, Antoine DE BAECQUE, Raphaël NATAF, Jean-Pierre SARRAZAC, Antonio ATTISANI, George BANU, Albert DICHY, Franca TRENTIN, Monique LE ROUX, Jean-Michel DEPRATS, Gilbert DAVID, Matthias LANGHOFF, Jack LANG, Jacques LASSALLE, Béatrice PICON-VALLIN, Colette SCHERER, Nathalie LEGER, *Théâtre/Public*, n°154, janvier-février 1999.

Marco CONSOLINI, *Théâtre populaire (1953-1964) : histoire d'une revue engagée*, IMEC, coll. Edition contemporaine, Paris, 1998.

Julie DE FARAMOND, *Travail théâtral, 1970-1979, une décennie passée en revue*, Thèse d'études théâtrales, sous la direction de Jean-Louis BESSON, université Paris X-Nanterre, 2005.

Julie DE FARAMOND, *Pour un théâtre de tous les possibles : la revue "Travail théâtral", 1970-1979*, L'entretemps, Montpellier, 2010.

constitution avec la revue *Théâtre populaire* d'un nouveau modèle. Cet historique de la critique fait, je présenterai les enjeux de cette recherche. Je reviendrai alors sur les grandes questions relatives à l'histoire du théâtre, des revues et du milieu intellectuel pour justifier de la pertinence du choix de ces trois revues. Cette justification effectuée, je présenterai la démarche méthodologique choisie et les questionnements auxquels nous confronte l'étude de ces critiques.

A. La critique de théâtre en France avant 1945

Selon Evelyne Ertel, la critique, s'il s'agit d'une activité commune à tout spectateur, se définit ainsi :

Activité qui consiste principalement à rendre compte dans la presse quotidienne et périodique des nouvelles représentations théâtrales (création d'œuvres ou mises en scène nouvelles d'œuvres anciennes), mais qui englobe aussi la chronique de la vie théâtrale ; Dans un sens plus large, elle s'étend à toute forme d'étude et de réflexion portant sur l'art et la pratique du théâtre : son lieu d'intervention est alors plutôt la revue spécialisée.⁴

La critique serait donc avant tout une activité journalistique liée à l'actualité théâtrale. Elle est donc déterminée par une double périodicité : la succession des spectacles au cours d'une saison théâtrale et la fréquence à laquelle paraît le support journalistique dans lequel elle est publiée. Selon son lieu d'intervention, ses objectifs seraient différents : la chronique de l'actualité théâtrale pour les quotidiens et périodiques tandis que dans les revues spécialisées, elle serait étude sur le théâtre. Cette définition de la critique est marquée historiquement, elle est le fruit des évolutions qu'ont subies l'activité théâtrale et le monde de la presse.

1) Le développement de la critique au cours du XIX^{ème} siècle

Maurice Descotes dans son *Histoire de la critique dramatique*⁵ date la naissance de la critique dramatique vers 1620-1630 alors que le théâtre devient un lieu de socialisation pour la bourgeoisie naissante. Elle n'est pas, dans un premier temps, liée à la presse qui n'existe pas ou peu. L'apparition de la critique dramatique dans sa forme moderne est consécutive aux modifications des conditions d'exercice du théâtre et de la presse. Le développement au cours du XIX^{ème} des techniques de l'imprimerie marque les débuts de la presse moderne dont la chronique dramatique sera une des rubriques principales du journal tout au long du siècle. Au même moment, l'activité théâtrale se développe sur la base d'une économie de marché.

⁴ Evelyne ERTEL, « La critique dramatique », *Encyclopédie du théâtre Michel Corvin*, Larousse, Paris, 1995, p. 444.

⁵ Maurice DESCOTES, *Histoire de la critique dramatique en France*, G. Narr, Paris, J.-M. Place, Coll. Études littéraires françaises, Tübingen, 1980.

a) La libéralisation de l'activité théâtrale et ses conséquences sur la critique

La suppression du privilège accordé à la Comédie française par le décret des treize et dix-neuf janvier 1791 marque les débuts des théâtres privés parisiens. Le chroniqueur n'a donc plus seulement à rendre compte des spectacles de la Comédie française pour un public de connaisseurs, mais il doit s'ouvrir à une activité théâtrale florissante. Par ailleurs, le décret implique que les théâtres sont des entreprises de droit privé, la libre concurrence s'exerce donc. Un article dans la presse est synonyme de gain ou de perte financière importante pour le directeur. La critique s'institutionnalise donc avec le théâtre bourgeois du XIX^{ème} siècle et reste inscrite sous sa forme développée dans les premiers grands quotidiens, le feuilleton dramatique. Dans la première moitié du XIX^{ème} siècle il s'agit avant tout d'un exercice littéraire parsemé d'anecdotes, voire même de confidences comme on peut en trouver dans les chroniques de Jules Janin. Hebdomadaire et paraissant au bas de la première page, le feuilleton dramatique est bientôt complété par des chroniques écrites par des soiristes ou des courriéristes qui paraissent dès le lendemain des générales. Ce type de critique écrite très rapidement et où « l'impression spontanée l'emporte nécessairement sur l'analyse scientifique »⁶ est le fruit d'une augmentation de l'offre théâtrale tout au long du siècle. Il s'agit de satisfaire un public toujours plus important. Elle correspond aussi, comme l'explique Thomas Ferenzi dans la préface d'*Un siècle de critique dramatique*⁷, à une évolution de la presse. La fin du XIX^{ème} siècle marque l'avènement de la figure du reporter, soit un journalisme de fait plus que d'opinion. Il s'agit avant tout de transmettre des informations. La situation est différente pour le critique qui revendique sa subjectivité, mais refuse de faire école : il s'agit d'un compte-rendu reposant sur une appréhension impressionniste de la représentation théâtrale.

L'évolution de la critique dramatique est donc liée à la mise en place d'une économie du théâtre privé, mais aussi d'une presse florissante. La chronique dramatique qui s'est développée au cours du XIX^{ème} siècle, et dont Jean-Jacques Gautier, critique dramatique du *Figaro*, en est le dernier représentant, est en parfaite adéquation avec le théâtre auquel elle se rattache et avec son public. Le théâtre au XIX^{ème} siècle ne subit pas la concurrence du cinéma et de la télévision, c'est l'industrie de loisirs par excellence. Il est au centre de la vie sociale,

⁶ *Un siècle de critique dramatique : de Francisque Sarcey à Bertrand Poirot-Delpech*, dir. Chantal MEYER-PLANTUREUX, Édition Complexe, Bruxelles, 2003, p. 11.

⁷ *Idem*.

notamment pour la bourgeoisie qui acquiert alors le pouvoir économique et politique, et cette vie sociale est relayée par la presse. Le chroniqueur dramatique répond alors socialement, économiquement et esthétiquement au goût de ses lecteurs : il défend un théâtre d'entreprise privé, à but lucratif, où le seul critère de jugement est le plaisir donné par la pièce. Maurice Descotes situe l'âge d'or de cette critique entre 1870 et 1900, soit l'avènement du système capitaliste. Il écrit : « La monopolisation des pouvoirs par la bourgeoisie est désormais un fait accompli »⁸ et il ajoute plus loin : « Cette prédominance épanouie se traduit par l'exaltation des valeurs qui sont la base d'une ascension si longtemps poursuivie : la soumission aux réalités positives, la sauvegarde de l'institution familiale, l'hostilité à tout cléricalisme, le culte de la respectabilité et la révérence portée à la culture. »⁹. Il s'agit donc d'une critique faisant la promotion d'un théâtre à l'image de la classe au pouvoir dans les organes d'information dont s'est dotée cette même classe. Francisque Sarcey, critique au *Temps*, journal conservateur de l'époque, illustre parfaitement ce type de fonctionnement. Il se considère comme le porte-parole du « goût actuel du public »¹⁰. Son ambition est avant tout journalistique. Il n'entend pas participer à une réflexion plus large sur le théâtre même si par ses articles il participe à la promotion d'un théâtre contre lequel Zola (dont nous parlerons plus tard) va s'insurger : la « pièce bien faite ». Cet exercice de la critique correspond à une vision idéologique de celle-ci et du théâtre auquel elle se rattache.

b) Le XX^{ème} siècle : rupture de l'accord entre la scène et la salle

Au cours du XX^{ème} siècle, le théâtre subit la concurrence de plus en plus importante du cinéma puis de la télévision. Il cesse d'être le loisir par excellence. Pourtant, l'exercice de la critique reste pour l'essentiel lié à sa forme journalistique. Dans cette même préface citée précédemment, Thomas Ferenzi écrit :

Au XX^{ème} siècle la critique dramatique a, pour l'essentiel, confirmé cette tendance. Certes le principe de la séparation entre les faits et les opinions, règle d'or théorique du journalisme dit objectif, ne lui était pas applicable, la subjectivité du chroniqueur étant acceptée, voire revendiquée. Mais les rubriques théâtrales des journaux ont continué de donner la priorité à l'information du public sur la réflexion doctrinale.¹¹

⁸ Maurice DESCOTES, *Histoire de la critique dramatique en France*, op.cit., p. 315.

⁹ *Ibidem*, p 315.

¹⁰ *Un siècle de critique dramatique : de Francisque Sarcey à Bertrand Poirot-Delpech*, dir. Chantal MEYER-PLANTUREUX, op. cit., p. 26.

¹¹ Maurice DESCOTES, *Histoire de la critique dramatique en France*, op.cit., p. 13.

Or cette priorité donnée à l'information implique une communauté d'esprit partagée entre les lecteurs, le public et le critique. Francisque Sarcey, s'il se refusait à considérer son travail de critique comme une exégèse, écrivait pour un public conservateur et défendait une forme théâtrale correspondant aux canons esthétiques de la bourgeoisie. Or la fin du XIX^{ème} siècle, comme le note Bernard Dort dans *condition sociologique de l'invention de la mise en scène*¹², est marquée par une ouverture du théâtre à un public plus diversifié qui rompt l'accord de principe entre la salle et la scène. Cette rupture implique, pour Bernard Dort, l'invention de la mise en scène. Cette diversification des publics est une des raisons, selon Maurice Descotes, du déclin de la critique journalistique tout au long du XX^{ème} siècle :

Le déclin a été rapide. Il n'est pas dû à la pénurie de personnalités qui auraient pu être, au XX^{ème} siècle aussi marquantes que celles de Janin, Gautier ou Sarcey. De même que la décadence de la tragédie ne s'explique pas par l'absence de nouveaux Corneilles ou de nouveaux Racines, mais par l'inadaptation du genre tragique aux nouvelles mentalités, aux nouvelles structures sociales et morales, aux nouveaux publics constitués, de même la critique s'est trouvée au début du XX^{ème} siècle, en porte à faux, se perpétuant en des formes qui correspondaient de moins en moins aux véritables besoins.¹³

Face à cette rupture de l'accord de principe, quel peut être le rôle du critique dramatique dans sa définition traditionnelle ? En effet, celui-ci se définit comme « spectateur moyen », il doit y avoir accord entre les critiques et ses lecteurs. Sartre définit l'activité critique comme telle :

Le critique d'un hebdomadaire ou d'un quotidien est en réalité le représentant qualifié d'une certaine fraction du public. Il n'est écouté que si son jugement est en général confirmé par ses lecteurs. Autrement dit, tout se passe comme s'il devinait l'opinion des milieux qui le liront : et cela vient du fait qu'il en fait lui-même parti.¹⁴

Or sur quelle base se fait cet accord avec l'apparition de la mise en scène ? Politique ? Esthétique ? Jacques Brenner, très suspicieux vis-à-vis de toutes formes de critique politique, regrette dans l'introduction de son ouvrage, *Les critiques dramatiques*¹⁵, la disparition de ce « spectateur parmi d'autres »¹⁶ qu'incarnait le critique traditionnel. Il explique celle-ci par la perte de canons esthétiques communs à une génération de spectateurs :

Une génération se partage en un certain nombre de familles d'esprit. Une famille d'esprit peut ne refléter qu'un esprit de classe, mais, en art et en littérature, on voit des gens qui appartiennent à des milieux très différents, s'intéresser aux mêmes œuvres. Le critique contemporain qui ne dispose plus d'aucun canon de beauté – sinon celui qu'il

¹² Bernard DORT, « Condition sociologique de la mise en scène théâtrale », in *Théâtre réel : essais de critique 1967-1970*, op. cit., p. 51-66.

¹³ Maurice DESCOTES, *Histoire de la critique dramatique en France*, op.cit., p. 391.

¹⁴ Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de situations*, Gallimard, coll. « Folio Essai », Paris, 1973, cité par Thomas FERENCZI « La critique entre l'humeur et la théorie » *Le Théâtre*, Bordas, Paris, 1995 [1982], p. 181.

¹⁵ Jacques BRENNER, *Les critiques dramatiques*, Flammarion, Paris, 1970.

¹⁶ *Ibidem*, p. 13.

adopte arbitrairement, c'est-à-dire par une décision sentimentale – ne peut plus prétendre qu'à être le représentant d'une de ces familles d'esprit.¹⁷

Dans cet extrait, sur un mode nostalgique, il oppose la défense d'un choix par « décision sentimentale » au recours à un canon esthétique celui-ci ne reposant pas uniquement sur des critères de classe. L'évolution de la critique dramatique vers un mode impressionniste au cours du XX^{ème} serait donc pour Jacques Brenner dû à la perte de référence commune. Cette absence de référence commune implique pour Bernard Dort une rupture de l'accord de principe entre la scène et la salle dont le critique est le porte-parole. Elle entraîne l'apparition de la mise en scène. Le critique traditionnel serait donc en incapacité, face à la mise en scène moderne telle qu'elle fut initiée par André Antoine, de s'adapter au nouveau mode de production théâtrale. De fait, la critique devient une pratique dont le seul critère de jugement est le goût personnel de l'auteur. Le critique écrit selon sa subjectivité, on parle alors de critique impressionniste, mais en aucun cas il n'entend faire école. La fraction large à laquelle il s'adressait se réduit et sa place dans les périodiques aussi. Certes Francisque Sarcey n'entendait pas non plus faire école dans le sens où il se refusait à pratiquer une écriture exégétique sur le théâtre, pourtant son travail de critique était en complète adéquation avec une forme théâtrale, la « pièce bien faite » où la bourgeoisie se représente à elle-même. S'il est faux de réduire le théâtre de la fin du XIX^{ème} siècle à cette forme, il est clair que le théâtre tel qu'il est pratiqué à cette époque repose sur une idéologie bourgeoise, et est lié aux prémices de l'industrie des loisirs qui va se développer au XX^{ème} siècle par le biais du cinéma puis de la télévision.

La critique est donc traditionnellement liée à une pratique journalistique : le chroniqueur écrit pour un lectorat spécifique, celui du périodique où il exerce, mais il correspond aussi à une pratique et une vision commune du théâtre. Les références du critique et des lecteurs-spectateurs sont communes. Ils partagent une même idéologie. Maurice Descotes explique le manque d'intérêt qu'a pu porter la critique sur les pratiques avant-gardistes par cette communauté que forment critiques et lecteurs :

C'est pourquoi les grands critiques dramatiques, non pas les plus perspicaces et les plus originaux, mais ceux qui ont été vraiment écoutés par le public de leur temps, ont été – de Desfontaines à Fréron ou Voltaire, de Geoffroy à Sarcey – ceux dont les jugements se rattachaient à des principes, à des convictions qui étaient partagés par le groupe de lecteurs auxquels ils s'adressaient, principes et convictions qui étaient loin d'être seulement esthétiques.¹⁸

¹⁷ *Ibidem*, p. 17.

¹⁸ Maurice DESCOTES, *Histoire de la critique dramatique en France*, *op.cit.*, p. 393.

La critique dans sa forme traditionnelle est donc une pratique de classe liée à des références esthétiques, mais aussi à un mode de production théâtrale. L'économie théâtrale, exception faite des pratiques amateurs où va se développer la pratique d'Antoine et des salles publiques (Comédie française, Odéon, Opéra, Opéra-Comique), est une économie de type privé. Elle fonctionne selon la loi du marché. Les propriétaires de théâtre cherchent avant tout à réaliser un profit maximum en offrant au public le plus fortuné le divertissement qui est à son image. C'est l'avènement du théâtre de boulevard comme forme, mais aussi en tant qu'économie théâtrale. Si l'âge d'or de la critique telle que la pratiquait Francisque Sarcey et telle qu'elle sera encore pratiquée dans beaucoup de périodiques correspond à la fin du XIX^{ème} siècle, c'est parce qu'elle correspond à un type de pratique théâtrale spécifique : la séance s'adresse à un public déterminé, la bourgeoisie parisienne ; il lui est présentée des œuvres où ses préoccupations sont mis en scène (A la fin du XIX^{ème} la « pièce bien faite » tient parfaitement ce rôle) ; ces dernières sont produites via des entreprises privées qui cherchent à générer des bénéfices. La critique dramatique de cette période s'inscrit alors dans un système économique et idéologique qui est celui de la nouvelle classe dominante.

2) La critique de gauche avant 1945

a) Les valeurs de la critique traditionnelle

Si la critique a pu prendre autant d'importance dans la presse à la fin du XIX^{ème} c'est parce que le théâtre représente le loisir par excellence d'une classe sociale qui possède les moyens de production, le système politique, avec l'instauration de la Troisième République, et le système idéologique :

D'autre part, pendant deux siècles, cette critique n'a cessé, aux inévitables variantes près, de se situer par rapport à des valeurs qui ont été définies par l'humanisme classique, perpétuées par une tradition pédagogique d'une solidité et d'une continuité exceptionnelle : la primauté accordée à l'étude psychologique, l'exigence de cohérence, la portée morale (sinon moralisatrice) et, de façon négative, la méfiance à l'égard de tout ce qui est « hors nature » (c'est-à-dire de tout ce qui contredit ce que l'on conçoit comme « naturel »), de tout ce qui est flou, incertain, insaisissable, de tout ce qui, ne se concevant pas bien, ne s'énonce pas clairement.¹⁹

¹⁹ *Ibidem*, p. 394.

Maurice Descotes définit ici l'ensemble des valeurs qui forme les canons esthétiques sur lesquelles repose la critique traditionnelle. Il lie ces canons esthétiques au système idéologique. Cette pensée humaniste est transmise par le biais des pratiques artistiques, mais aussi par l'appareil médiatique. La critique traditionnelle s'entend donc ici comme un exercice idéologique visant à la reproduction des valeurs d'une classe sociale, la bourgeoisie, portées aussi bien par le théâtre qu'elle juge, que par le périodique dans lequel elle paraît. Le critique agit comme un relais social même si ce rôle idéologique n'est pas revendiqué. En effet, cette grille de valeurs implique non seulement l'énumération de prérogatives proposées par Maurice Descotes mais aussi une pensée de l'art en autonomie avec le politique. La valeur artistique, ce qui fait œuvre d'art, ne serait pas liée à un système de valeurs, encore moins à un système économique, mais serait immanent à l'œuvre elle-même. Selon Maurice Descotes qui étudie la critique uniquement jusqu'à la seconde guerre mondiale, la seule période historique où ces valeurs ont été remises en cause est la Révolution française. Il écrit :

La seule période au cours de laquelle la grille des valeurs de la critique a été véritablement renouvelée est donc celle, très fugitive, de la Révolution. Les structures anciennes et les conditions mêmes d'existence de la vie théâtrale ayant été bouleversées, les critères traditionnels passent alors inévitablement au second plan : la profondeur ou la finesse de l'analyse d'une œuvre, la qualité du style ne comptent plus en regard de l'efficacité « civique ». Mais même quand elle apparaît ainsi dépouillée de ses attributs traditionnels, la critique dramatique reste fidèle à sa nature profonde, donc à sa vocation : c'est bien toujours une idéologie que véhicule une critique qui postule que l'œuvre dramatique doit être engagée dans l'exaltation de l'idéal révolutionnaire. Mais elle le fait ouvertement, sans le moindre respect humain, sans plus se soucier de recourir à des attendus dramaturgiques.²⁰

Que ce soit revendiqué ou non, la critique véhicule une idéologie. Dans le cas de la critique dramatique sous la Révolution française, seuls les critères politiques comptent, mais le refus de l'autonomie de l'esthétique vis-à-vis du politique n'implique pas forcément une servilité vis-à-vis du politique, l'absence de prise en compte de critères esthétiques. On peut légitimement se demander si le politique n'implique pas plutôt une réévaluation des critères esthétiques puisque les grilles de valeurs ne sont pas les mêmes, et si cette réévaluation n'entraîne pas, de fait, un asservissement de l'esthétique vis-à-vis du politique.

²⁰ *Idem.*

b) Quelques exemples de critiques dramatiques de gauche

Dès la fin du XIX^{ème} siècle, le théâtre se saisit des nouvelles thématiques qu'offre le mouvement ouvrier. De même, le mouvement ouvrier use du théâtre comme outil de propagande en direction de la classe ouvrière. Une nouvelle figure dramatique, le peuple, apparaît sur scène. Des auteurs comme Octave Mirbeau, et par la suite Romain Rolland vont chercher à construire une dramaturgie engagée au côté des combats ouvriers. Si leur littérature dramatique ne fait plus office de référence, ils sont tous deux engagés dans les premiers mouvements de théâtre populaire. Octave Mirbeau fait jouer ses pièces dans les premières universités populaires tandis que Romain Rolland, dans son ouvrage sur le théâtre populaire,²¹ se réfère à l'expérience de Maurice Pottecher à Bussang. Ces pratiques, à la lisière du théâtre amateur, ne seront pas ou peu relayées par la grande presse, mais feront l'objet de comptes-rendus dans la presse socialiste. Pourtant, ces deux auteurs vont s'en prendre à la critique dramatique. Octave Mirbeau s'attaque violemment à Francisque Sarcey quand celui-ci ne reconnaît pas l'apport du naturalisme, courant littéraire et théâtral dont il défend les expériences. Romain Rolland, quant à lui, écrit en 1899 :

Supprimer la critique, afin que le public enfin puisse penser, juger par lui-même. Supprimer la critique, pour mettre l'œuvre en présence de la foule. Qu'on fasse des théâtres du peuple, des éditions du peuple : qu'on nous donne le moyen de lui parler directement. Nous n'avons pas besoin de l'intermédiaire de courtiers en art.²²

Ici, la critique serait donc un frein à la rencontre entre le peuple et l'art. Romain Rolland n'envisage pas la possibilité d'une critique qui accompagne le peuple dans cette rencontre avec le théâtre. La seule fonction de la critique est mercantile. Cette critique du caractère mercantile de la critique est très courante. On la retrouve aussi dans les oppositions entre Zola et Francisque Sarcey. Mais, contrairement à Romain Rolland, Émile Zola a été critique dramatique au *Voltaire* puis au *Bien Public*. Sa critique, s'il elle n'est pas résolument politique, entend réformer la pratique du théâtre actuelle. Bernard Dort le prend en exemple quand il s'agit pour lui de définir les tâches du critique. Il écrit à son propos :

Pour ouvrir la voie à une nouvelle dramaturgie, c'est donc tout le système théâtral qu'il était nécessaire de mettre en question, de l'extérieur et de l'intérieur à la fois. D'où le choix de Zola : il ne sera pas seulement auteur dramatique, il va être aussi un critique.

²¹ Romain ROLLAND, *Le Théâtre du peuple*, Editions Complexes, Bruxelles, 2003.

²² Romain ROLLAND, « Point de critique », *Un siècle de critique dramatique : de Francisque Sarcey à Bertrand Poirot-Delpech*, dir. Chantal MEYER-PLANTUREUX, *op. cit.*, p. 64.

Mais pas n'importe quel critique, pas un second Sarcey en plus audacieux ; le critique systématique du système théâtral régnant.²³

Zola n'entend pas uniquement émettre un avis sur l'actualité théâtrale, mais il cherche à se faire le porte-drapeau d'un théâtre à venir. Son rôle n'est donc pas celui d'un « spectateur moyen », mais au contraire d'un pédagogue. Il contesta d'ailleurs les conditions d'exercice de la critique journalistique. Les contingences de la presse, l'exigence de l'information transmise le plus rapidement possible ne permettent pas au critique de faire ce que devrait être son métier. Dans son feuilleton hebdomadaire, il va même préférer parler de la théorie théâtrale – envisagée dans une perspective naturaliste – que des spectacles de la semaine s'il juge ceux-ci peu intéressants. Son entreprise critique est une entreprise de théorisation et cela passe en premier lieu par la remise en cause de l'idée de la « pièce bien faite », de convention qui sera immanente à l'œuvre dramatique. Pour Zola, une époque détermine son style dramatique, il n'existe pas une forme absolue, mais si la littérature et la peinture ont pris acte des progrès scientifiques et des mutations industrielles, le théâtre reste en arrière. Il est donc nécessaire que l'avant-garde que représente pour lui le courant naturaliste se saisisse du théâtre. La critique doit être à l'avant-garde et aux antipodes de la manière dont la critique de Sarcey se place vis-à-vis des innovations esthétiques. Elle ne fait que suivre le goût d'un certain public. Il écrit à propos de Francisque Sarcey : « La communion entre le critique et son public est ainsi entière. Il devient le grand homme de la bourgeoisie »²⁴. Zola introduit donc une analyse de classe dans les attaques qu'il lance à Francisque Sarcey. Peut-on uniquement pour ces raisons considérer la critique de Zola comme une critique de gauche ?

Bernard Dort érige Zola en modèle, car il voit dans sa pratique une « affirmation du pouvoir et du rôle d'une véritable critique dramatique qui ne saurait être que critique globale de l'activité théâtrale »²⁵. L'affirmation d'un projet esthétique en rupture avec la pièce bien faite tient-il forcément d'une critique politique du théâtre ? Les revendications de Copeau quelques années plus tard tendent aussi à rénover le théâtre, mais celui-ci ne se place pas dans une perspective politique de gauche. De même, le mouvement symboliste se dote de nombreuses publications et interroge l'activité théâtrale. Le projet politique qui sous-tend l'activité de Zola reste flou, basé avant tout sur un humanisme de gauche. Malgré tout, il lie

²³ Bernard DORT, « Un « nouveau » critique : Émile Zola », in *Théâtre réel : essais de critique 1967-1970*, op. cit. , p. 35. Il convient ici de rappeler que le modèle que Bernard Dort voit dans la critique de Zola est celui de la critique qu'il cherche lui-même à construire. On peut se demander si la critique de Zola bénéficie de toutes les qualités que lui incombe Bernard Dort en voyant dans cette recherche d'illustres prédécesseurs une stratégie de légitimation de son propre travail.

²⁴ *Un siècle de critique dramatique : de Francisque Sarcey à Bertrand Poirot-Delpech*, dir. Chantal MEYER-PLANTUREUX, op. cit. , p. 31.

²⁵ Bernard DORT, « Un « nouveau » critique : Émile Zola », op. cit. , p. 35.

une rénovation esthétique avec la recherche de nouveau public tout en s'interrogeant sur la fonction même du critique. Il passe de la position de « spectateur moyen » soit de la salle à un regard que Georges Banu définira comme « à mi-pente »²⁶, entre la salle et la scène. Dans ce sens, on peut considérer l'activité de Zola comme annonciatrice de la critique des années 1960, même si elle ne se situe pas dans une appartenance politique stricte.

Au début du XX^{ème} siècle, un autre critique marque la vie théâtrale française : Léon Blum. De 1897 à 1914, le futur chef du gouvernement du Front populaire a été critique dramatique à l'*Humanité*, *Coemedia*, *La Grande Revue*, *Le Matin* et dans d'autres revues. Il publie aussi bien des chroniques que de courts articles écrits la veille pour le lendemain. Cette activité critique se fait conjointement avec son entrée en politique (il organise pendant ces années les intellectuels dreyfusards et participe, avec Jaurès, à la création de l'*Humanité*). Peut-on pour autant parler d'une critique politique ? Léon Blum se place du côté des naturalistes et va, tout au long de sa carrière de critique, défendre un théâtre social. Chantal Meyer Plantureux dans un article sur la critique de Blum²⁷ note cet engagement en faveur d'un théâtre de critique sociale et notamment sur des sujets peu abordés comme l'égalité hommes-femmes. Cet intérêt social entraîne une attaque de Copeau²⁸ dans la NRF. Il lui reproche son esprit partisan, mais aussi de nouer des amitiés qui l'empêchent de critiquer ouvertement certaines œuvres. La réponse de Blum, reproduite dans *Un siècle de critique dramatique*²⁹, nous indique sa vision de la critique. Contrairement à Zola, Blum ne remet pas en cause l'activité traditionnelle du critique. Dans une comparaison avec le critique littéraire qui peut choisir de traiter tel ou tel ouvrage, il écrit :

Nous autres, nous avons passé l'engagement contraire. Nous sommes obligés à parler de tout. Nous sommes les esclaves de l'affiche, et bien loin que nous puissions opposer à la production courante le froid silence du poète, c'est son examen qui absorbe la plus large part de notre activité. Nous jouons donc en réalité un double rôle, ce qui rend presque impossible l'usage de critères ou de règles uniformes.³⁰

Blum refuse donc de se référer à quelques partis-pris dans son travail de critique. Celui-ci est basé sur son ressenti de spectateur. On reste donc ici dans une vision relativement traditionnelle de l'exercice critique. L'intérêt que Blum porte à un théâtre de critique sociale n'influe pas sur l'appréhension du travail de critique dramatique. Face à Copeau, il soutient

²⁶ Georges BANU, « Le regard à mi-pente », *Théâtre/Public*, n° 75, mai 1987, p. 25-28.

²⁷ Chantal MEYER-PLANTUREUX, « Léon Blum, la critique dramatique comme laboratoire de ses idées politiques », *Théâtre / Public*, n°181, avril 2006, p. 28-32.

²⁸ Jacques COPEAU, « Sur la critique au théâtre et sur un critique », *Un siècle de critique dramatique : de Francisque Sarcey à Bertrand Poirot-Delpech*, dir. Chantal MEYER-PLANTUREUX, *op. cit.*

²⁹ Léon BLUM, « Je suis critique de profession et, j'ose le dire, de vocation », *Un siècle de critique dramatique : de Francisque Sarcey à Bertrand Poirot-Delpech*, dir. MEYER-PLANTUREUX Chantal, *op. cit.*

³⁰ *Ibidem*, p. 97.

qu'il a une approche pluraliste. Sa critique n'est pas, selon lui, déterminée par des critères politiques.

Les deux exemples de Zola et Blum nous indiquent déjà les voies de la critique de gauche telle qu'elle sera pratiquée : une réflexion sur la pratique du critique, un répertoire de critique sociale, une tentative de penser le système théâtral dans son ensemble. Leurs travaux critiques sont liés à une vision humaniste de la rencontre du théâtre et du peuple. Cette vision liée au développement du mouvement ouvrier et de ses organisations prend de plus en plus d'importance au cours du XX^{ème} siècle ; pourtant, son influence sur la critique dramatique, malgré ces deux exemples, reste faible. Maurice Descotes écrit :

Dans le domaine théâtral, une pression s'exerce, tantôt sourde, tantôt fracassante, pour faire éclater les cadres traditionnels de la dramaturgie : pour atteindre un autre public que l'habituel public bourgeois, pour concevoir une mise en scène libérée du vérisme, pour mettre en œuvre un répertoire dégagé des critères anciens.

Mais le cadre général dans lequel se développe l'activité dramatique demeure le même. Ainsi en est-il du statut des théâtres et du statut de la presse qui, l'un et l'autre, restent ce qu'ils étaient avant la guerre.³¹

Les conditions économiques d'exercice de la critique restent identiques et ne permettent pas de développer une réflexion politique sur l'esthétique. En effet, malgré les quelques expériences de théâtre populaire, l'économie théâtrale n'est pas modifiée. La classe ouvrière est exclue du théâtre. La presse de gauche ne rend donc pas compte avec beaucoup d'assiduité de la vie théâtrale. La critique dramatique ne va pas être pendant la première moitié du XX^{ème} siècle à l'avant-garde de l'élaboration d'une pensée sur les liens entre politique et esthétique. C'est dans le cadre des organisations de la classe ouvrière que ce débat va avoir lieu.

c) Brefs rappels des enjeux des débats sur l'esthétique dans le champ politique

Tout d'abord, rappelons que le théâtre militant se développe avant 1914 notamment en France. Il est joué dans les universités populaires, lors de soirées organisées par les organisations politiques. Ce sont souvent des amateurs qui interprètent soit des pièces du répertoire bourgeois, des vaudevilles, des mélodrames soit des œuvres écrites par des militants ou des auteurs communistes³². Tout au long du XX^{ème} siècle, se développe une

³¹ Maurice DESCOTES, *Histoire de la critique dramatique en France, op.cit.*, p. 351.

³² Sur le théâtre militant avant 1914, voir la thèse de Marjorie GAUDEMER, *Le Théâtre de propagande socialiste en France, 1880-1914 – Mise au jour d'une fraction de l'histoire du théâtre militant*, Thèse d'études théâtrales, sous la direction de Christian BIET, Université Paris Ouest - Nanterre, 2009.

activité artistique et en particulier théâtrale au côté du combat politique que ce soit en Russie lors de la révolution de 1917 avec les expériences d'Agitation-propagande, de Meyerhold, du Proletkult, en Allemagne avec le travail de Piscator et là aussi des expériences d'Agit-prop que l'on retrouve en France. L'histoire de ces différentes expériences qui sera popularisée par la revue *Travail Théâtral* dans les années 1970 en France ne peut être résumée ici en quelques lignes.

Il ne s'agit pas de réduire ici les débats sur les rapports entre théâtre et politique qui ont lieu dans les organisations du mouvement ouvrier et en particulier les partis communistes, mais de rappeler les lignes de force qui traversent les différentes prises de position. La question de l'art apparaît déjà dans les écrits de Marx et d'Engels. Celle-ci est tout d'abord analysée comme le produit de la division sociale du travail, mais cette analyse ne signifie pas le rejet pur et simple de toute forme d'art. L'art est vu comme le produit d'une époque historique, inscrit dans le système capitaliste, soumis à la loi du marché. L'artiste se retrouve cependant dans une position marginalisée vis-à-vis de la production qui implique une possible portée critique de l'art. Cette vision qui reste peu développée chez Marx comme chez Engels ne répond pas à la question d'un rôle politique clair de l'art dans le cadre de la lutte des classes. Jean Marc Lachaud, dans son ouvrage *Marxisme et Philosophie de l'art*³³, conclut celui-ci d'une manière qui nous semble résumer à juste titre les débats qui ont pu être développés dans l'entre-deux guerre et qui seront réactualisés dans les années 1960:

La problématique essentielle est bien, pour le marxisme de comprendre l'art dans ses rapports avec l'infrastructure et les superstructures. Cette question n'est pas définitivement résolue, tant à cause des recherches sur les liaisons existantes entre infrastructures et superstructures, que par l'apparition concrète d'avant-gardes (futurisme, expressionnisme...), posant avec une acuité profonde les relations de l'art et de la littérature.³⁴

Il n'est donc pas efficient selon Lachaud de ne considérer l'approche marxiste de l'art que du point de vue de la théorie du reflet : l'art serait le reflet de la société dans laquelle il a été produit, de l'« infrastructure » car inscrit dans une « superstructure ». La question des avant-gardes artistiques implique de réfléchir sur l'art dans le cadre d'un mouvement dialectique : une avant-garde en rupture avec le modèle esthétique dominant ne reflète pas nécessairement, non plus, une avant-garde politique, mais ces possibles rencontres entre avant-gardes politique et esthétique ne peuvent être évacuées d'un questionnement sur les

J'emploie ici le terme communiste, mais avant 1914 la seconde internationale regroupe aussi bien, les communistes réunis par la suite dans la Troisième Internationale, que les sociaux-démocrates.

³³ Jean-Marc LACHAUD, *Marxisme et philosophie de l'art*, Editions Anthropos, Paris, 1985.

³⁴ *Ibidem*, p. 216.

rapports de l'art et du politique. À travers l'étude du contexte des années 1930 et notamment des débats entre Bloch et Lukacs, Jean Marc Lachaud distingue deux questions posées qui traversent les pratiques militantes comme les débats théoriques :

Quels enseignements pouvons-nous recueillir des relations entre les avant-gardes artistiques et l'avant-garde politique, de la rencontre entre les artistes, les intellectuels et le KPD, des tentatives de forger un art et une littérature prolétariens ? Quelles leçons pouvons-nous dégager de la stratégie culturelle du Front populaire, du débat sur le réalisme ?³⁵

Autour de ces deux questions, s'articule l'ensemble des débats qui animent les artistes militants comme les théoriciens de l'entre-deux guerre. Dès la mise en place du régime soviétique, le débat qui s'instaure entre Lounatcharsky et le Proletkult s'inscrit dans ces questionnements : Le Proletkult dirigé par Bogdanov défend la construction d'une culture prolétarienne neuve, au cœur d'une pratique artistique des ouvriers. Cette édification passe par la destruction de toutes les formes héritières de la culture bourgeoise. À l'opposé, Lounatcharsky, tout en soutenant l'ensemble des pratiques artistiques, défend une appropriation critique de la culture bourgeoise. Cette appropriation critique s'accompagne chez le commissaire à l'instruction publique d'une défense et d'une pratique individuelle d'un art héritier du réalisme. Il sera, par exemple, très critique des expériences de Meyerhold tout en lui confiant la direction des théâtres. Ce même débat oppose Piscator à la Volksbühne lors de la mise en scène des *Brigands* de Schiller mis en scène et adapté par Piscator alors que le théâtre du principal syndicat allemand défend une fidélité au texte, et par là même à la culture classique allemande. Dans l'introduction de son ouvrage sur les théâtres d'interventions³⁶, Philippe Ivernel note les mêmes désaccords dans la pratique théâtrale en France. Ces débats s'accompagnent d'une pratique où cohabitent des expériences d'Agit-prop, de ce que P. Ivernel nomme « un théâtre « autoactif » ou encore « spontané » »³⁷ et des formes héritières du réalisme, inscrit dans « un système traditionnel de représentation »³⁸ (Barbusse, Marcel Martinet, Romain Rolland ...).

Le tournant jdanovisme des démocraties populaires, à certaines exceptions près, fait que cette cohabitation n'est plus d'actualité. Les débats sur les rapports entre esthétique et marxisme seront continués en dehors des partis communistes. À ce propos Philippe Ivernel écrit :

³⁵ *Ibidem*, p. 212.

³⁶ Philippe IVERNEL, « Ouverture historique 1936 et 1968 », *Le théâtre d'intervention depuis 1968, tome 1*, dir. Philippe IVERNEL et Jonny EBSTEIN, L'Âge d'Homme, Collection Recherche, Lausanne, 1983.

³⁷ *Ibidem*, p. 9.

³⁸ *Ibidem*, p. 19.

Le tournant officialisé en URSS par le 1^{er} Congrès de l'Union des écrivains soviétiques (1934) est sans doute un facteur décisif dans cette évolution. On sait que le nouveau cours, orienté vers le « réalisme », un réalisme « national dans la forme et socialiste dans le contenu », s'en prend aussi bien aux avant-gardes taxées de formalisme qu'aux embryons d'art prolétarien suspects de « schématisme ». Il tend à restaurer l'héritage culturel, et en particulier les canons de l'art social cher au 19^e siècle. [...]

En France dans des conditions pourtant foncièrement différentes, un processus parallèle s'enclenche, favorisé par le caractère limité, fragile de l'expérience d'agit-prop. Il s'échelonne sur quatre années au terme desquelles le Front populaire victorieux proclame comme sa doctrine officielle une politique culturelle de démocratisation, essentiellement conçue en terme de diffusion nationale des « grandes » œuvres classiques et modernes.³⁹

Ces débats résumés ici très brièvement sont avant tout menés dans les réseaux du Parti Communiste. Ils apparaissent dans sa presse. Après la guerre, on les retrouvera dans les échanges autour de l'activité théâtrale. *Travail Théâtral* y fera particulièrement référence cependant ils auront lieu en dehors des cadres organisationnels. La question de l'héritage de la culture humaniste irriguera les débats sur la démocratisation théâtrale. Cette dernière va impliquer, par ailleurs, une modification des conditions d'exercice de la critique après 1945.

³⁹ *Ibidem*, p. 13.

B. L'évolution des conditions d'exercice de la critique après 1945

1) Une crise de la presse qui touche la critique dramatique

À la Libération, la presse subit de fortes modifications. Tout d'abord, le gouvernement provisoire met en place un ensemble de dispositions visant à interdire les journaux de la collaboration. Toute une série de titres disparaît donc tandis que, dans la mouvance de la résistance intellectuelle, se créent de nouveaux périodiques. *Les Lettres françaises* jusqu'alors clandestines paraissent officiellement. Elles deviennent entre 1947 et 1953 un des organes de la presse communiste. De la même manière, *Combat*, dirigé par Camus, est issu d'un mouvement de résistance. *Les Temps Modernes* sont aussi créés deux ans plus tard dans cette même dynamique issue de la Libération. Pourtant, cette effervescence ne fait que retarder une crise de la presse écrite qui subit de plus en plus la concurrence de la radio et la télévision. L'avènement de la figure du reporter est en cours même si cette effervescence aurait pu faire penser à un renouveau de la presse d'opinion. Dans sa thèse sur la critique dramatique d'après-guerre⁴⁰, Catherine Guidoni note l'influence de cette évolution sur la critique dramatique. Elle n'est plus écrite par un homme de lettres, mais par un journaliste. Son statut est régenté par un système très strict⁴¹. Le feuilleton dramatique hebdomadaire, déjà de plus en plus concurrencé par les articles courts paraissant le lendemain, disparaît. Seul Robert Kemp, au *Monde*, continue cette tradition en publiant un long papier paraissant une fois par semaine au rez-de-chaussée de la première page. Dans l'ensemble des journaux, le billet du lendemain remplace la chronique et celui qui était le critique secondaire, le courriériste devient le critique principal. Les articles sont plus courts et ont pour but de donner des renseignements sur la représentation plutôt que de donner un avis argumenté sur une mise en

⁴⁰ Catherine GUIDONI, *La critique dramatique au 20e s : son influence sociale, son rôle publicitaire et commercial : étude de la critique dramatique dans la période qui suit la Seconde Guerre mondiale (1945-1958), notamment d'après les quotidiens hebdomadaires : « Le Figaro », « Le Figaro littéraire », « France-soir », « L'Humanité », « Le Monde », « Les Lettres françaises »*, Thèse de 3e cycle Etudes théâtrales, sous la direction de André TISSIER, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 1978.

⁴¹ Nous reviendrons sur ces règles qui régissent l'exercice de la critique dramatique plus précisément dans le cadre de cette présentation.

scène, et encore moins sur l'activité théâtrale dans son ensemble. S'il pouvait y avoir encore quelque volonté exégétique de la part de certains critiques dramatiques dans l'entre-deux-guerre, elle est complètement absente après 1945 dans les journaux à grand tirage. Cette mutation est due notamment à la crise du papier que subit la presse. Nombre de périodiques doivent faire le choix de réduire leur tirage ou leur nombre de pages. Il s'ensuit des modifications majeures dans l'exercice de la critique traditionnelle. Le manque de place implique de donner un maximum d'informations en un minimum de signes. Ces nouveaux critiques sont avant tout des journalistes n'ayant pas forcément une culture théâtrale. Ils sont, selon Catherine Guidoni, avant tout à la recherche de tournures de phrase percutantes plus que dans une volonté analytique.

Le développement des hebdomadaires pourrait faire relativiser cet état des lieux. Pourtant, Catherine Guidoni, en prenant notamment pour exemples les critiques des *Lettres Françaises*, écrit : « on ne distingue les critiques d'hebdomadaires que parce que l'on peut y trouver jusqu'à cinq représentations au lieu d'une seule »⁴². Nous verrons par la suite que les modifications des structures théâtrales tendent à relativiser ce jugement sur la critique d'hebdomadaire. Si elle est très influencée par la critique journalistique, le travail effectué sur le *Nouvel Observateur*⁴³ a montré l'influence importante de la critique de revue et notamment de *Théâtre Populaire* dont nous parlerons plus tard sur la critique journalistique des périodiques orientés à Gauche. De même, la critique des *Lettres Françaises*, suite à l'élaboration par le PCF d'une politique de soutien clair aux théâtres publics, va évoluer sur un mode plus militant voir savant lorsqu'Émile Copfermann publie des articles relevant de l'étude dans l'hebdomadaire.

Malgré tout, la critique dramatique journalistique subit une modification profonde due aux conditions de production de la presse, mais aussi aux modifications des structures du théâtre. La concurrence du cinéma implique une perte du caractère événementiel que pouvait avoir une sortie théâtrale, les publics se réduisent à des habitués. Catherine Guidoni écrit :

Le critique d'hier pouvait apparaître comme le chef de file des grands courants artistiques, son influence sur les auteurs et sur les lecteurs était culturelle, presque spirituelle, elle s'exerçait sur la pensée critique ou créatrice. Le critique de l'après-guerre ne guide le lecteur que dans le choix d'un divertissement occasionnel. Son influence ne s'exerce plus que sur le lecteur et pour une soirée.⁴⁴

⁴² Catherine GUIDONI, *La critique dramatique au 20e s : son influence sociale, son rôle publicitaire et commercial*, op. cit., p. 27.

⁴³ Léa VALETTE, *Critique dramatique et engagement politique (1964-1981) : L'exemple du Nouvel Observateur. Analyse des parcours de Françoise Kourilsky, Guy Dumur et Robert Abirached*, Mémoire Master 2 Etudes théâtrales, sous la direction d'Emmanuel WALLON, Université Paris X- Nanterre, 2006.

⁴⁴ Catherine GUIDONI, *La critique dramatique au 20e s : son influence sociale, son rôle publicitaire et commercial*, op. cit., p. 34-35.

Nous avons pu voir que cette vision de la presse d'avant-guerre est à relativiser. Il n'existe pas forcément de grands courants de pensée. La critique à vocation théorique est avant tout l'œuvre des auteurs, des metteurs en scène, parfois des militants politiques. Pourtant, le symptôme que met en avant Catherine Guidoni relève la perte d'influence du critique dramatique vis-à-vis d'un public constitué. La critique comme rubrique n'implique plus forcément une lecture régulière, mais elle devient un lieu d'information que l'on consulte de temps à autre. Ce caractère journalistique de la critique entraîne un rapport plus fort à la politique éditoriale du journal. L'ensemble des articles de presse, quel que soit leur sujet, est très marqué par le positionnement idéologique du journal. On voit donc émerger de plus en plus une critique politique de l'activité théâtrale, mais cette dernière est surtout relative à la mise en place de la décentralisation théâtrale.

2) La modification des structures du secteur théâtral

a) Les premières expériences de décentralisation touchent peu la critique dramatique

La seconde partie du XX^{ème} siècle est marquée par les débuts de l'intervention à grande échelle de l'État et des municipalités dans les financements de l'activité théâtrale. Déjà, le Front Populaire,- mais aussi paradoxalement l'État français pétainiste,- avait développé des embryons de politiques culturelles s'étendant au-delà des fonctions de conservation allouées à la Comédie Française. À la suite de l'expérience très limitée de Firmin Gémier à la tête du Théâtre National Populaire, celui-ci tombe dans l'oubli, son activité est extrêmement réduite et ne va être réactivée qu'en 1951 avec la nomination de Jean Vilar. Entre ces deux dates, plusieurs tentatives vont être poursuivies, mais rapidement avortées. Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale et qui était donc chargé aussi du secrétariat aux Beaux Arts, est le premier à chercher à insuffler une cohérence en matière de politiques culturelles. Il veut moderniser les structures existantes et populariser les pratiques théâtrales. Il réforme la Comédie Française en renforçant les pouvoirs de l'administrateur, Edouard Bourdet, qui va être aidé des metteurs en scène du Cartel. C'est le premier, avec Léo Lagrange, ministre de la Jeunesse et des Sports, à envisager la décentralisation culturelle : il commande un rapport à Charles Dullin sur la question et tente de réactiver le Théâtre national ambulant. Ces

tentatives n'aboutiront pas, faute de moyens et de temps. Mais cette idée de décentralisation est reprise sous l'Occupation par l'État français : l'industrie du spectacle n'échappe pas à la réorganisation de l'économie sur un mode corporatiste prôné par le gouvernement pétainiste. L'expérience « Jeune France » en est caractéristique : on subventionne des jeunes troupes, mais dans un objectif propagandiste et avec une censure très forte. Il s'agit de moraliser le théâtre et la France en s'attachant particulièrement à la jeunesse. Les écrits de Jacques Copeau sur la nécessité de la régénérescence de la Nation par le théâtre, le travail de Léon Chancerelle avec les scouts, sont caractéristiques de cette période.

Ces différentes expériences, malgré leurs limites et leur positionnement politique extrêmement douteux pour ce qui concerne l'occupation, donnent les bases des politiques culturelles d'après-guerre. Le pays ressort divisé, affaibli de la Seconde Guerre mondiale. Si le gouvernement est auréolé des gloires de la Résistance, les progrès sociaux obtenus à la libération ne sont pas que le fruit de ce gouvernement provisoire, mais bien d'un rapport de forces dont les grèves de 1947 représentent le point d'orgue. Pascale Goetschel dans son ouvrage *Renouveau et décentralisation du théâtre 1945-1981*⁴⁵, analyse la décentralisation initiée par Jeanne Laurent comme le produit de l'effervescence culturelle et politique du gouvernement provisoire. L'État français, à la suite des vagues de nationalisation, se transforme en État-providence. L'effervescence du mouvement intellectuel, de l'éducation populaire développe l'idée que la culture est l'affaire de tous. Il s'agit, par la culture, de reconstruire une forme d'unité nationale, différente de celle de l'État français, mais symptomatique d'une reprise en main par le pouvoir des affaires du pays. Le premier centre dramatique créé est d'ailleurs celui d'Alsace. L'objectif est d'affirmer la primauté de la langue et de la culture française dans un département annexé à l'Allemagne pendant la guerre. Les autres centres dramatiques, issus de la première vague de décentralisation seront créés de manière plus aléatoire en fonction des équipes existant dans les régions. Ces différentes expériences n'ont que peu d'influence sur les conditions d'exercice de la critique dramatique parisienne. Celle-ci se soucie peu de cette activité théâtrale en province.

⁴⁵ Pascale GOETSCHER, *Renouveau et décentralisation du théâtre (1945-1981)*, Presses universitaires de France, Paris, 2004.

b) Une nouvelle relation public/théâtre où le critique peine à trouver sa place

La réactivation du TNP⁴⁶ en 1951 et la construction d'un réseau de soutien à celui-ci influent sur la vie théâtrale et sur l'exercice de la critique. Cette modification reste minoritaire puisque le théâtre fonctionne majoritairement selon un modèle libéral. Pourtant, Le TNP ne représente pas seulement une tentative étatique pour réformer les structures théâtrales, il est porté par un mouvement intellectuel. La fondation des « Amis du Théâtre Populaire », vaste réseau de spectateurs, est héritière des différentes structures de l'éducation populaire. L'objectif de Vilar est de refonder les rapports entre théâtre et public. Pour cela il va s'attacher à repenser des pratiques théâtrales afin de permettre à tous d'accéder à la « cérémonie théâtrale ». Ses mesures sont connues : il avance l'heure des représentations à vingt heures, supprime tous les pourboires, interdit l'accès à la salle aux retardataires, multiplie des formules de locations... Le TNP s'entoure surtout d'un réseau d'associations comme Loisirs et Culture ; ces réseaux vont prospecter dans les comités d'entreprise, développent les abonnements théâtraux si bien que les trois quarts de la salle du TNP sont réservés à ces associations et regroupements au début de l'exploitation d'un spectacle.⁴⁷ Jean Vilar et Jean Rouvet, son administrateur, organisent par la suite des « avant-premières » soit des représentations avant la générale pour les comités d'entreprises de la régie Renault, des PTT, les jeunesses musicales de France... Les générales pour la critique sont d'ailleurs supprimées. Derrière cette politique, le TNP cherche à former un nouveau public qui ne soit plus assujéti aux jugements de la critique. Le développement des abonnements tend à amoindrir le rôle prescripteur de la critique dramatique en favorisant une relation en continu entre un théâtre et son public.

Ces mesures rappellent la défiance de Romain Rolland à l'égard des chroniqueurs. Il est vrai qu'une partie de la presse de droite va faire campagne contre le TNP en le taxant d'entreprise communiste. Pour contrer celle-ci, Vilar va s'entourer d'un réseau de critiques le

⁴⁶ Je reviendrai plus précisément sur les rapports que le TNP entretient avec les critiques. Sur l'expérience de Vilar à Chaillot, je m'appuie en particulier sur les ouvrages d'Emmanuelle LOYER, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar. Une utopie d'après-guerre*, PUF, Paris, 1997 de Phillipa WEHLE, *Le théâtre populaire selon Jean Vilar*, Éditions Alain Barthélémy et Acte Sud, Avignon, 1981 et de Laurent FLEURY, *Le T.N.P. de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, Presses Universitaires de Rennes, « Res Publica », Rennes, 2006.

⁴⁷ Voir Sonia DEBEAUVAIS, « Public et service public », dans *La décentralisation théâtrale I : Le premier âge 1945-1958*, dir. Robert ABIRACHED, Actes Sud Papiers, collection cahiers de l'ANRAT, Arles, 1992.

soutenant sur lequel je revendrai plus tard. Si l'expérience du TNP reste minoritaire au début des années cinquante, elle implique une réévaluation du rôle de la critique ; en quoi un critique peut-il avoir de l'influence, en terme publicitaire, sur un spectateur si celui-ci est abonné ? Si celui-ci voit le spectacle avant lui ?

Bien sûr, un théâtre, aussi important soit-il, ne change pas radicalement les conditions d'exercice de la critique, mais les pratiques initiées par Jean Vilar au TNP vont être reprises dans nombre de théâtres se réclamant du même combat pour l'accès de tous, et notamment la classe ouvrière, à la culture. Le départ de Jeanne Laurent bloque l'expansion de la décentralisation théâtrale, mais de multiples expériences, à la limite de l'amateurisme, comme le théâtre des Marronniers dirigé par Roger Planchon, à Lyon, forment les bases de la deuxième décentralisation qui se fera sous l'impulsion du Ministère Malraux à partir de 1959. Le projet des Maisons de la Culture reprend l'idée impulsée par Jeanne Laurent : une culture pour tous, unifiante, voire réconciliatrice. La création du Ministère donne un second souffle à la décentralisation théâtrale : les maisons de la culture de Bourges, Caen, Amiens sont créées. Les animateurs de celles-ci reprennent les méthodes de prospection du public du TNP. De plus, les différents metteurs en scène de la première décentralisation comme de la seconde ont acquis une certaine légitimité artistique, leurs spectacles sont joués à Paris. On s'intéresse aux spectacles créés en province, mais les déplacements des critiques hors de Paris restent rares. De plus en plus, ces théâtres de la décentralisation apparaissent donc comme ceux qui apportent aussi une innovation esthétique même si elle est limitée par le manque de moyens. On suit, par exemple, avec attention, le travail de Roger Planchon qui quitte Les Marronniers pour le théâtre de la Cité de Villeurbanne. Si les théâtres d'essais de Paris avaient pu constituer une sorte d'avant-garde esthétique en programmant les auteurs du nouveau théâtre, ceux-ci s'essouffent. Ces petits théâtres ne pouvant accueillir que peu de spectateurs ferment les uns après les autres même si certains arrivent encore à survivre.

Sous l'impulsion d'animateurs, et avec l'aide des mairies PCF, se développent les théâtres de banlieues : Théâtre de l'Est Parisien, Théâtre Gérard Philippe à Saint Denis, Théâtre de la Commune à Aubervilliers... Ces théâtres prennent pour référence directe le travail de Vilar au TNP et développent une politique de démocratisation culturelle. Il ne s'agit pas ici d'analyser et de questionner ces différentes politiques. Nous en reparlerons plus tard tout au long de ce travail de recherche. Nous avons pu voir précédemment que les conditions d'exercice de la critique sont déterminées par les conditions de production de l'activité théâtrale. Maurice Descotes comme Catherine Guidoni notent cette interdépendance entre les structures de théâtre et l'évolution de la critique dramatique. Si l'activité théâtrale ne se limite

pas, à partir de 1947 et plus encore après 1959, au théâtre public, il est indéniable que celui-ci prend de plus en plus d'importance dans la vie théâtrale française. Les théâtres publics se développent tandis que les théâtres privés, en particulier les théâtres d'essai qui cherchent à lier rentabilité économique et innovations esthétiques, ferment. Ils sont donc de plus en plus importants dans le champ théâtral, tous mettent en place des politiques d'abonnements bientôt reprises dans le privé. Ces politiques qui visent à fidéliser un public rendent celui-ci moins influençable par la critique. Dans un article paru en 1977 dans le journal de la Comédie Française, Colette Derigny fait ce même constat : « L'influence de la critique est restreinte chez les personnes souscrivant des abonnements. Si 27,1 % d'entre elles admettent y être sensible, 59,9 % prétendent n'être pas touchées par les comptes rendus publiés avant qu'elles n'aient vu le spectacle »⁴⁸ Ainsi, même si tous les spectateurs des théâtres publics ne sont pas des abonnés, les politiques de prise de contact avec des publics, de rencontres avec celui-ci tendent à supprimer le rôle de médiateur que pouvait jouer la critique.

Cet état des lieux est à relativiser. Encore aujourd'hui, la critique dramatique existe dans tous les journaux, le théâtre privé continue de survivre et le théâtre public s'est fortement développé. Certes les politiques de relations avec les publics de théâtre sont moins importantes, de même les limites de la démocratisation culturelle nous sont apparues. Pourtant, cette politique culturelle pour un théâtre populaire a fortement modifié les conditions d'exercice de la critique et même de cette critique traditionnelle qui se refuse, pour partie, à prendre en compte ce théâtre. Nous verrons comment une critique traditionnelle se maintient dans les années 1960 et 1970 et comment parallèlement à celle-ci se développe un critique engagé au côté de ces théâtres publics. Pour cette critique, il ne s'agira pas uniquement de soutenir une activité théâtrale, mais de réformer sa façon d'envisager son métier.

⁴⁸ Colette DERIGNY, « Le public a la parole. La critique vous influence-t-elle ? », *Comédie Française*, n°55, janvier-février 1977.

3) *L'héritage persistant de la critique traditionnelle*

La modification des structures économiques du théâtre s'accompagne d'une diversification, tout au long du XX^{ème} siècle, de l'offre théâtrale. Pour Bernard Dort, celle-ci joue sur les conditions de l'activité critique :

Avec l'apparition à la fin du XIX^{ème} siècle, de petits théâtres remettant en cause l'homogénéité de la production théâtrale, la critiquant même radicalement et la tournant en dérision – que l'on songe à la création d'*Ubu-Roi* –, la fonction du critique a également été mise en question. Le critique a été obligé, soit de se choisir lui-même, contre le théâtre, soit de choisir un certain type de théâtre contre d'autres formes théâtrales. [...] La critique est d'autant plus problématique qu'il est devenu matériellement impossible au critique de tout voir.⁴⁹

Le critique ne peut plus selon Bernard Dort s'en référer à la nécessité de rendre compte de toute l'activité théâtrale, il est obligé de choisir selon des critères qu'il doit expliciter. Sur cette base, il se dessine, dans l'immédiat après-guerre, deux types de critiques selon Catherine Guidoni : une critique d'ordre sociologique qui entend prendre part au renouveau théâtral et une critique impressionniste à valeur commerciale. Cette dernière se concentre avant tout sur le théâtre de boulevard, ou du moins, traite de la même manière une pièce produite à Marigny, au TNP, au théâtre de la Huchette. Ces critères sont les mêmes : le plaisir du critique. Elle assume donc sa subjectivité et refuse de voir, dans ces préférences esthétiques, des critères d'ordre idéologique. Cette forme de critique reste largement majoritaire dans la presse à grand tirage. Que ce soit dans *Le Monde*, *Le Figaro* ou les autres journaux, la fonction traditionnelle, commerciale du critique se maintient, malgré la diversification des médias publicitaires. Catherine Guidoni écrit : « Cette critique dramatique d'après-guerre, étroitement liée à la publicité de théâtre, doit, en partie, le maintien de son influence à son intégration au système publicitaire et la faiblesse de cette même influence à l'évolution de ce système en matière de théâtre »⁵⁰. Le développement des annonces publicitaires à la radio et à la télévision reste très faible en matière de publicité théâtrale. La publicité dans les journaux continue de se maintenir et la critique dramatique est inscrite dans ce système publicitaire. Souvent elle n'est pas utilisée comme seul support publicitaire lors du lancement des pièces, mais elle sert à

⁴⁹ « Le Théâtre : Jeu de sens. Entretien avec Bernard Dort » dans « La critique théâtrale dans tous ces états », dir. LAVOIE Pierre, *Jeu*, n°40, Montréal, 1986, p. 226.

⁵⁰ Catherine GUIDONI, *La critique dramatique au 20e s : son influence sociale, son rôle publicitaire et commercial*, op. cit., p. 237.

maintenir une campagne publicitaire de soutien lorsque l'exploitation de la pièce est déjà commencée.

Ces campagnes publicitaires reposent avant tout sur la personnalité du critique attaché à son journal : « le non-anonymat du critique dramatique correspond en fait à partir de 1945 à une option commerciale des journaux qui choisissent de répondre au souhait des lecteurs de plus en plus sensibles à la vedettisation et à une demande du groupe des annonceurs, auteurs, directeurs du théâtre, metteurs en scène. »⁵¹. Le rôle commercial de la critique malgré son recul est donc exacerbé dans certains périodiques. On retrouve, comme à la fin du XIX^{ème} siècle, une forte personnalisation du critique même si celui-ci ne pratique plus le feuilleton théâtral. L'exemple le plus caractéristique de ce phénomène est la critique de Jean-Jacques Gautier dans *Figaro*. Son nom est lié au journal et aux lecteurs de celui-ci : « La fréquence et la constance de l'emplacement de l'article du critique contribuent à créer le vedettariat, facteur d'influence publicitaire. À cette constance d'emplacement s'ajoute une continuité certaine dans la présentation de l'article »⁵².

Une partie de la critique dramatique, celle qui entend défendre un autre type de théâtre, va s'opposer à ce fonctionnement traditionnel. Les attaques des critiques de gauche, liées dans un premier temps à la défense du projet de Vilar, sont particulièrement ciblées sur Jean-Jacques Gautier. Roland Barthes, par exemple, écrit :

Mais comme il paraît qu'une critique favorable de Gautier vaut un million de publicité, et comme ce critique s'attaque d'ordinaire au bon théâtre, on est bien obligé d'accorder au phénomène Gautier, indépendamment du personnage, l'importance d'un problème d'économie. Naturellement, l'efficacité de Gautier ne procède pas de son talent : c'est parce que ce critique défend férocement le bon usage que les lecteurs du Figaro doivent faire de leur argent en matière de théâtre que Gautier se trouve nanti du pouvoir de faire ou de défaire un spectacle.⁵³

On retrouve ici le même reproche que faisait Zola à Francisque Sarcey. Comme l'auteur naturaliste, Roland Barthes remet en cause les critères de jugement de la critique traditionnelle, celui du « bon théâtre », mais il va plus loin en liant cette critique au public bourgeois et même, plus tard, en défendant le choix fait par Vilar de ne pas convier la critique aux avant-premières. Au cours de cet article très virulent, il s'attaque à la vision traditionaliste du théâtre véhiculée par Jean-Jacques Gautier, mais il va plus loin que ses prédécesseurs. D'une part, il refuse le mode de fonctionnement traditionnel du théâtre et de la critique, mais surtout il lie les choix esthétiques de Gautier à sa classe sociale :

⁵¹ *Ibidem*, p. 71.

⁵² *Ibidem*, p. 72.

⁵³ Roland BARTHES, « Comment s'en passer ? » in *Ecrits sur le théâtre*, Edition du Seuil, coll. « Points essais », Paris, 2002, p. 102.

Les marchandises prohibées sont les idées politiques (on connaît bien ce sophisme de classe qui veut nous persuader que tout art « politique » est une manœuvre de propagande, comme si l'art prétendument neutre n'était pas un art terroriste) : l'intelligence (toujours suspecte aux causes rétrogrades) : le rêve (état réputé contraire au bon sens , et par conséquent à, toute saine gestion d'intérêts) : et d'une manière générale, cela va de soi, tout ce qui peut être, de près ou de loin, qualifié d'avant-garde, c'est à dire pourvu d'une forme un peu libre, détachée même timidement des strictes déterminations de la mentalité bourgeoise (car tout de même, pour crier au scandale devant Ionesco, il faut avoir à peu près le niveau mental d'un préfet de la Restauration).⁵⁴

Ces attaques virulentes s'inscrivent dans un contexte théâtral où une partie de la critique se place résolument du côté du nouveau théâtre qu'entend construire Vilar. On retrouve le même type d'analyse dans des textes de Bernard Dort. Face à une critique de consommation, une critique qui refuse d'explicitier le contenu politique dans lequel s'inscrit sa vision du théâtre, une autre critique va défendre un projet politique pour le théâtre. Paradoxalement, elle ne va pas se développer dans la presse d'opinion liée au Parti Communiste mais dans une revue liée à une maison d'édition, l'Arche.

⁵⁴ *Idem.*

C. Une autre critique pour un autre théâtre : l'enjeu du théâtre populaire

Catherine Guidoni note toujours dans la même étude le développement dans la presse d'opinion d'une critique qui défend les pièces politiques. Le regard de la presse communiste est plutôt bienveillant vis-à-vis du TNP mais elle ne défend pas inconditionnellement le projet de Vilar. Certes la critique d'obédience communiste s'oppose à la critique des grands quotidiens, mais elle reste distante vis-à-vis du TNP quand les pièces montées par celui-ci ne correspondent pas au réalisme socialiste, seule forme théâtrale admise par le parti. Des spectacles comme *Lorrenzaccio* et *Nucléa* de Pichette seront donc critiqués par la presse communiste.

Le TNP, même si celui-ci entend se défaire au maximum de l'influence de la critique, va chercher à trouver des soutiens au-delà des communistes pour faire face aux attaques de la droite parlementaires. De cette nécessité naît la revue *Théâtre populaire*. Celle-ci va chercher à développer un nouveau modèle critique pour ce théâtre qui est en train de se construire. Ce processus l'amènera à se détacher de l'influence de Vilar au profit d'une autre référence, Brecht.

1) Théâtre Populaire : Une revue spécialisée en soutien au projet de Vilar

C'est par l'intermédiaire de Robert Voisin, directeur de l'Arche et trésorier des Amis du Théâtre Populaire (ATP) que cette aide va venir. Dans son ouvrage sur la revue *Théâtre Populaire*⁵⁵, Marco Consolini relate les circonstances difficiles dans lesquelles fut créée la revue. La nomination de Vilar à la tête de Chaillot est loin de faire l'unanimité :

On le soupçonnait d'une part d'accorder à son rôle de metteur en scène une importance excessive, et de l'autre, on lui reprochait de défendre une avant-garde prétentieuse ; mais, en réalité, ces critiques déguisaient mal des raisons politiques : Vilar était sans conteste un homme de gauche et son projet « Théâtre - Service public » ne pouvait que susciter de forte opposition dans les milieux politico-culturels de la droite.⁵⁶

⁵⁵ Marco CONSOLINI, *Théâtre populaire (1953-1964) : histoire d'une revue engagée*, op.cit.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 15.

Les attaques de la droite parlementaire sont virulentes : on lui reproche ses liens présumés avec le PCF et le choix de *Mère Courage*, pièce d'un auteur est-allemand dans un climat marqué par un sentiment anti-allemand et anti-communiste, lors du festival de Suresnes de 1951. L'isolement de Vilar est d'autant plus fort qu'à la même période Jeanne Laurent est démise de ses fonctions à la sous-direction des spectacles et de la musique à la direction générale des Arts et Lettres.

Face au peu de soutien de la gauche communiste, il est nécessaire pour Vilar de trouver les soutiens ailleurs. Paradoxalement, ce seront des critiques. C'est dans ce contexte qu'intervient la création de la revue *Théâtre Populaire*. L'objectif est clair : défendre Vilar. Il s'agira non seulement d'avoir une attitude de bienveillance vis-à-vis du TNP et de toutes les expériences se rapprochant de cet idéal de théâtre populaire, mais de développer, dans le cadre de la défense de ces nouvelles structures, une nouvelle approche de la critique en opposition avec la critique impressionniste. Le projet politique de la revue comme l'explique Daniel Mortier⁵⁷ n'est pas, dans un premier temps, très original. L'objectif est de soutenir un théâtre de « communion sociale ».

Les rédacteurs de la revue entendent opposer deux visions du théâtre : il y a d'un côté le théâtre de boulevard fonctionnant sur le modèle d'une entreprise privée qui recherche uniquement les bénéfices au mépris de l'art théâtral, celui-ci ne s'adresse qu'à un certain type de public, la bourgeoisie parisienne que la critique traditionnelle guide dans ses choix. À l'opposé, le théâtre de Vilar entend redonner au théâtre sa vraie valeur, celle d'un art de la cité, s'adressant à tous et plus particulièrement à ceux qui jusqu'alors étaient exclus de la cérémonie théâtrale. Il s'agit de retrouver un théâtre qui soit inscrit dans la cité, un théâtre de participation historique. Soutenir l'entreprise de Vilar, voilà la mission de *Théâtre Populaire*. On retrouve dans cet éditto des accents proches du célèbre appel de Copeau à la création du Vieux-Colombier. Le projet politique et esthétique de la revue est, dans un premier temps, assez flou : « Un projet de communion sociale, de réconciliation avec l'histoire nationale et de reconstruction morale du pays ; et, simultanément, la nécessité de faire table rase, d'atteindre le « degré zéro » du théâtre, d'en faire le lieu où la réalité nue se manifestait. »⁵⁸. Ce projet lie donc une défense d'un théâtre comme outil démocratique, civique dans un cadre républicain à un renouveau sur le plan esthétique qui passerait par la promotion des avant-gardes théâtrales et notamment le nouveau théâtre, mais aussi par une moralisation de l'activité théâtrale. Dans

⁵⁷ Daniel MORTIER, *Celui qui a dit non, celui qui a dit oui ou la réception de Brecht en France, 1945-1946*, Champion, Paris, 1986.

⁵⁸ Marco CONSOLINI, *Théâtre populaire (1953-1964) : histoire d'une revue engagée*, op. cit., p. 23.

un ouvrage plus tardif et plus critique vis-à-vis du TNP, Émile Copfermann définit comme tel le projet culturel de Vilar : « La « culture » est unanimité, unifiante, conciliatrice et réconciliatrice (avec comme postulat de départ : la culture c'est ce que nous désignons sous ce nom, le théâtre par exemple).»⁵⁹ Effectivement, celui-ci n'est pas basé sur un projet de lutte de classe, mais bien d'unité nationale autour de valeurs républicaines. Il ne s'agit pas de remettre en cause ce qui est défini comme culturel, mais d'en démocratiser l'accès. Ce n'est donc pas le projet qui fait la spécificité de la revue. Son originalité vient du fait qu'elle désire être un instrument d'approfondissement théorique sur le théâtre et non seulement sur la représentation. Ce n'est donc pas le positionnement idéologique qui est nouveau, mais la manière dont ce positionnement idéologique implique un nouveau mode d'appréhension du fait théâtral.

2) Une nouvelle critique pour un nouveau théâtre

La volonté de repenser la critique de Vilar amène certains des collaborateurs comme Bernard Dort et Roland Barthes à défendre une vision plus radicale du théâtre. Dès le cinquième numéro de la revue, Bernard Dort signe un article « Un Théâtre sans public, des publics sans théâtre »⁶⁰. Cette esquisse d'analyse sociologique des publics de théâtre amène Dort à une conclusion qui rejoint celle de Barthes, auteur de l'édito du même numéro : le théâtre de la Cité tel que le prône Vilar, théâtre de la communauté, n'est possible que par une remise en cause complète de l'économie théâtrale. Les deux auteurs vont donc plus loin que le projet vilarien. L'article se conclut par un appel à une critique totale, « Une critique qui ne se limiterait pas à telle ou telle pièce, à sa mise en scène ou à sa distribution, mais aux pièces, aux efforts de tel ou tel metteur en scène ou directeur de théâtre dans leurs rapports avec le public, avec l'histoire et avec le monde contemporain. »⁶¹. Pour promouvoir un nouveau théâtre, il s'agit d'inventer un nouveau type de critique : le nouveau rapport entre la scène et la salle qu'entend instaurer le théâtre populaire selon Vilar implique de repenser les prérogatives de la fonction. Elle ne peut être uniquement sanction, elle ne peut faire ou défaire

⁵⁹ Émile COPFERMANN, *Le théâtre populaire, pourquoi ? Suivi de La Sorbonne du théâtre, Et si ce n'était pas Vilar, Le théâtre, L'État et les autres*, Maspero, coll. Petite collection Maspero 43, Paris, 1969, p. 11-12.

⁶⁰ Bernard DORT, « Un théâtre sans public, des publics sans théâtre », *Théâtre Populaire*, n°5, janvier-février 1954 reproduit dans Bernard Dort, *Théâtre public*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 315-333.

⁶¹ Bernard DORT, « Un Théâtre sans public, des publics sans théâtre », *op. cit.*, p. 19.

le succès d'une représentation, mais doit être l'allié attentif à la saison.⁶² On ne s'attache plus à critiquer une représentation, mais une activité théâtrale. Une mise en scène de Vilar, Dasté ou Sarrazin est envisagée en fonction de leur activité tout au long de la saison et au-delà au TNP, à Saint-Etienne ou au Grenier de Toulouse. Le metteur en scène de théâtre public a fait le choix d'inscrire son activité théâtrale dans un rapport autre aux spectateurs, il défend un travail sur le long terme, cherchant à créer un public d'habitues, refusant de considérer sa pratique du spectateur comme une pratique de consommateur. Dans ce nouveau rapport idéal, le critique doit avoir une place particulière. Comme l'explique Marco Consolini : « La revue devra choisir : rester dans le noyau de la critique purement esthétique, opposant au théâtre comme divertissement le théâtre comme « religion de l'indispensable Beauté », ou se déplacer sur le terrain politique et élaborer une critique des formes et des contenus théâtraux propres à la bourgeoisie. »⁶³

C'est ce second choix qui orientera désormais les choix de la revue toujours fidèle au projet de Vilar. L'intérêt sociologique, la volonté d'ouverture du théâtre à des nouveaux publics confortent le soutien à Jean Vilar. À la veille de la tournée du Berliner Ensemble à Paris en juin 1954, le modèle esthétique défendu par la revue reste quant à lui toujours flou, « oscillant entre Hegel et Nietzsche, entre le mythe hégélien d'un théâtre où « l'humanité peut prendre conscience d'elle-même » et les réminiscences du conflit entre la clarté apollinienne et le chaos dionysiaque. »⁶⁴. La découverte de Brecht va permettre de préciser celui-ci.

3) *Découverte de Brecht, mise en crise de Vilar*

Le 29 juin 1954, le Berliner Ensemble présente au théâtre des Nations *Mère Courage et ses enfants* de Brecht. Il s'agit d'une révélation pour une partie de l'équipe de *Théâtre Populaire* et notamment Bernard Dort et Roland Barthes. Brecht devient le moteur de la réflexion critique de la revue. Par l'étude du procédé brechtien, le périodique trouve le modèle esthétique en adéquation avec cette pensée du théâtre en construction. Si l'idéal théâtral de la revue restait flou au niveau esthétique, la dramaturgie brechtienne semble répondre à ses

⁶² Le refus de sanctionner tel ou tel théâtre n'est bien sûr pas seulement du au positionnement idéologique. Il s'agit aussi d'une impossibilité de sanctionner. Rappelons que la revue *Théâtre Populaire*, si elle reste un outil majeur pour la compréhension du théâtre des années 1950, n'était distribuée qu'à très faible échelle. Par ailleurs, ce nouveau public dont elle attendait que le théâtre s'empare n'était pas les lecteurs de cette revue que l'on peut supposer avant tout comme une lecture des milieux théâtraux ou intellectuels.

⁶³ Marco CONSOLINI, *Théâtre populaire (1953-1964) : histoire d'une revue engagée*, op.cit., p. 33.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 41.

préoccupations politiques et esthétiques. La découverte de Brecht apparaît comme providentielle. Roland Barthes écrit :

Or, un homme vient, dont l'œuvre et la pensée contestent radicalement cet art à ce point ancestral que nous avons les meilleures raisons du monde pour le croire "naturel" ; qui nous dit, au mépris de toute tradition, que le public ne doit s'engager qu'à demi dans le spectacle, de façon à "connaître" ce qui y est montré, au lieu de le subir ; que l'acteur doit accoucher cette conscience en dénonçant son rôle, non en l'incarnant ; que le spectateur ne doit jamais s'identifier complètement au héros, en sorte qu'il reste toujours libre de juge les causes, puis les remèdes de sa souffrance ; que l'action ne doit pas être imitée, mais racontée ; que le théâtre doit cesser d'être magique pour devenir critique, ce qui sera encore pour lui la meilleure façon d'être chaleureux.⁶⁵

Brecht est d'autant plus défendu que son travail théâtral répond à cette attitude critique prônée par *Théâtre Populaire*. À la volonté d'une « critique totale » de la revue répond une œuvre dramatique qui en appelle à celle-ci. Barthes qualifie l'arrivée de Brecht comme une révolution. Il ajoute dans cet éditorial :

Quoi qu'on décide finalement sur Brecht, il faut du moins marquer l'accord de sa pensée avec les grands thèmes progressistes de notre époque : à savoir que les maux des hommes sont entre les mains des hommes eux-mêmes, c'est-à-dire que le monde est maniable ; que l'art peut et doit intervenir dans l'histoire ; qu'il doit aujourd'hui concourir aux mêmes tâches que les sciences, dont il est solidaire ; qu'il nous faut désormais un art de l'explication, et non plus seulement un art de l'expression ; que le théâtre doit aider résolument l'histoire en en dévoilant le procès ; que les techniques de la scène sont elles-mêmes engagées ; qu'enfin, il n'y a pas une essence de l'art éternel, mais que chaque société doit inventer l'art qui l'accouchera au mieux de sa propre délivrance.⁶⁶

À partir de là s'engage un véritable combat pour la promotion de Brecht et du réalisme critique qui durera jusqu'au début des années 1960. Les références se font plus précises : on privilégie Marx à Nietzsche. La revue n'est pourtant pas homogène sur la réception de Brecht. Une seconde équipe réunie autour de Roland Barthes et Bernard Dort, auxquels se joignent Émile Copfermann ou Françoise Kourilsky promeut le modèle brechtien tandis que Morvan Lebesque, Jean Paris, Guy Dumur et Jean Duvignaud seront bien plus en retrait, voire dubitatifs.

Cette nouvelle orientation va amener la revue à être de plus en plus en plus critique par rapport au projet de Vilar. Ce dernier propose une refonte des structures théâtrales, mais refuse de considérer ses mises en scène comme un modèle théorique et esthétique. Le projet de décentralisation théâtrale, la revendication d'un théâtre de la cité, pour tous, « service public » de Vilar sont finalement portés plus par un projet social que politique. La politisation du projet théâtral de *Théâtre Populaire*, par la découverte de Brecht, amène les auteurs à revoir leur analyse de la politique culturelle naissante :

⁶⁵ Roland BARTHES, « La révolution brechtienne », in *Ecrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 134.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 135.

Poussés par l'enthousiasme pour le Berliner Ensemble, pour ce théâtre qui paraissait ne s'abaisser à aucun compromis, ils analysèrent froidement l'apparition des premiers signes de sclérose du TNP. Ils donnèrent l'exemple, absolument inédit à l'époque, d'une *vraie* critique totale, critique qui s'efforçait de lire derrière le spectacle, derrière l'ensemble des spectacles d'un théâtre, un projet culturel et politique qui les légitimait.⁶⁷

L'analyse des politiques culturelles qui s'ensuit poursuit donc la volonté d'une critique sociologique entamée par Bernard Dort. Il ne s'agit pas seulement de discuter uniquement d'un point de vue esthétique, mais aussi de confronter une vision politique du théâtre à une réalité sociologique. Émile Copfermann, alors qu'il travaille pour le TNP, est partie prenante de ce processus critique. L'influence du réalisme critique est prépondérante dans la construction de sa pensée :

Et c'est de la découverte du théâtre de Brecht puis, ensuite, de celui d'Erwin Piscator que je serai conduit à critiquer... Le théâtre de Vilar, celui des centres dramatiques et, plus généralement, la notion même de théâtre populaire, qui plus est... au moment même où je travaillais avec le TNP.

La critique que je fais alors porte sur la notion, que je trouve vague et floue, de théâtre populaire. Qu'est-ce que ce théâtre qui prétend tous les publics alors qu'il atteint seulement et principalement les classes moyennes ? Pourquoi le répertoire demeure-t-il cantonné, principalement, aux classiques ? Cette saison – 1955 –, le TNP joue *la Ville* de Paul Claudel et *Marie Tudor* de Victor Hugo ? Pourquoi ce Claudel-là et ce Victor Hugo ? Demandra une partie des ATP.⁶⁸

Les premiers doutes qu'il émet sur le TNP portent donc sur le répertoire de « haute culture » que défend Vilar au profit d'une appréhension critique des œuvres et des valeurs humanistes. Ce questionnement sur le répertoire du théâtre populaire est présent tout au long du *Théâtre Populaire, pourquoi ?*, ouvrage qui sera publié en 1965 et qui porte en lui l'ensemble de la réflexion menée par la revue :

Le théâtre populaire ne serait plus d'exaltation culturelle positif : de valeurs acquises, les valeurs de la société en place, mais de critique (négatif : pour ou vers la formulation de valeurs nouvelles), d'un certain point de vue, décadent, de remise en cause.⁶⁹

Déjà les objectifs diffèrent entre Vilar et le projet brechtien de la revue : Il ne s'agit pas d'offrir une culture, d'unifier par celle-ci, mais de diviser le public en lui faisant prendre conscience de son appartenance sociale. Il y a donc bien une différence d'enjeu entre la pratique de Vilar et l'analyse de Copfermann, partagé par *Théâtre Populaire* : « Reflétant la réalité sociale, se refusant à la masquer, le théâtre peut diviser le public comme le public divise le théâtre. »⁷⁰. La communauté appelée par Vilar n'est pas celle qu'entend Copfermann.

⁶⁷ Marco CONSOLINI, *Théâtre populaire (1953-1964) : histoire d'une revue engagée*, op.cit., p. 91.

⁶⁸ Émile COPFERMANN, « Enjeux politiques et sociaux du théâtre populaire », *La décentralisation théâtrale 1 : Le premier âge 1945-1958*, dir. Robert ABIRACHED, op. cit., 1992, p. 148-149.

⁶⁹ Émile COPFERMANN, *Le théâtre populaire, pourquoi ?*, op. cit., p. 176.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 115.

À travers la critique du répertoire du TNP, c'est la définition même du public populaire de Vilar qui est remise en cause. En effet, là où celui-ci appelle à une réconciliation par le théâtre, la revue en appelle à une division. Quand Émile Copfermann parle d'une fraction du public et non d'une communauté nationale, il pense au prolétariat auquel le théâtre critique de Brecht veut s'adresser. L'échec relatif de Vilar à amener les classes populaires au théâtre n'est donc pas seulement une question de conjoncture, mais bien une question d'idéologie. La critique du répertoire de Vilar n'est pas forgée sur des principes esthétiques purs, mais sur une confrontation d'enjeux politiques.

Si l'on peut reprocher à *Théâtre Populaire* son dogmatisme comme le fera d'ailleurs Alfred Simon à plusieurs reprises et notamment dans un article paru dans *les Lettres Françaises* le 21 juin 1956⁷¹, les comptes-rendus critiques de la revue sont « le miroir d'une véritable prise de position critique qui ne s'en tenait pas à considérer le théâtre comme un moment accessoire de la vie sociale, mais comme un espace auquel il revenait d'élaborer des perspectives de libération »⁷². Cette prise de position critique, si elle ne s'accompagne pas forcément d'une défense inconditionnelle du réalisme critique, est largement partagée par la critique de gauche. La revue pose les bases d'une critique qui se refuse à considérer le théâtre et, plus généralement l'art, indépendamment d'un processus historique. Malgré sa faible diffusion, lorsque la revue cesse de paraître en 1964, un an après la démission de Vilar du TNP, elle a posé les bases d'une réflexion politique sur le théâtre en dehors du champ politique traditionnel. La mise en place d'une critique qui permet d'interroger le théâtre dans son rapport à l'Histoire – le sous-titre de la revue est « Le Théâtre peut et doit intervenir dans l'Histoire » - va alimenter l'ensemble du milieu théâtral. Que ce soit pour rejeter ce modèle comme Morvan Lebesque, ou Ionesco ou pour en avoir une approche critique comme Alfred Simon ou Gilles Sandier, toute la profession se positionne. Au-delà d'une interrogation sur les formes théâtrales qui amènerait le théâtre à retrouver « son pouvoir maïeutique »⁷³, la revue va interroger les politiques culturelles. Les analyses très critiques d'Émile Copfermann sur les Maisons de la Culture, mises en place par Malraux, mais aussi sur la première décentralisation et le TNP reposant sur une vision unifiante de la culture héritière du théâtre de Vilar, posent les bases de la contestation violente de cette politique de démocratisation culturelle en 1968.

⁷¹ Alfred SIMON, « Pour une critique intransigeante », *Les Lettres Françaises*, n°625, 21 au 27 juin 1956, p. 1 et 8.

⁷² Marco CONSOLINI, *Théâtre populaire (1953-1964) : histoire d'une revue engagée*, op.cit., p. 121.

⁷³ *Idem.*

Les thématiques développées dans la revue irriguent l'ensemble des débats sur le théâtre dans les années 1960 : le numéro spécial d'*Esprit* sur le théâtre en 1965⁷⁴ fait intervenir les anciens collaborateurs de la revue. Roland Barthes, Bernard Dort, Françoise Kourilsky, Bernard Dort donnent régulièrement des contributions à différentes revues et périodiques, par exemple dans *les Temps Modernes* en avril 1968⁷⁵, Françoise Kourilsky collabore au *Nouvel Observateur* tandis qu'Émile Copfermann écrit dans *Les Lettres Françaises*... Si la revue s'arrête en 1964, son inscription est très forte dans le paysage critique.

⁷⁴ *Esprit*, Numéro spécial « Notre Théâtre. Théâtre moderne et public populaire », n°338, mai 1965.

⁷⁵ Bernard DORT, « Une propédeutique de la réalité », *op. cit.*

D. État des lieux de la critique dramatique en 1964

1) Panorama de la critique de presse en 1964

Pierre Bourdieu, dans « Le champ littéraire »⁷⁶, texte où il opère une synthèse de ses travaux sur l'art, propose une méthode pour penser sociologiquement le domaine artistique :

La science des œuvres suppose donc trois opérations nécessaires et nécessairement liées : premièrement, situer le champ littéraire (etc.) au sein du champ du pouvoir, avec lequel il est dans le rapport du microcosme au macrocosme ; en second lieu, analyser la structure interne du champ littéraire (etc.), univers obéissant à ses propres lois de fonctionnement de transformation, c'est-à-dire la structure des relations objectives entre les positions qu'y occupent les individus ou des groupes placés en concurrence pour la légitimité artistique ; enfin analyser les habitus des occupants de ces positions, c'est-à-dire les systèmes de dispositions qui, étant le produit d'une trajectoire sociale et d'une position à l'intérieur du champ littéraire (etc.) trouvent dans cette position une occasion plus ou moins favorable de s'actualiser.⁷⁷

Si l'on applique cette méthode à notre objet de recherche, on peut noter, au cours de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, une évolution majeure au sein du champ de la critique. Jusqu'alors, cette dernière était majoritairement journalistique et reposait sur les goûts personnels de ses auteurs. Malgré une diffusion relativement confidentielle par rapport à la critique journalistique, *Théâtre Populaire* a bouleversé les rapports de force en présence. Si cette forme de critique exigeante reste minoritaire, elle influence largement l'ensemble des écritures sur le théâtre. De ce fait, l'ensemble de la profession a été sommé de se positionner par rapport à elle.

La revue *Théâtre Populaire* ne se donne pas seulement pour objectif de populariser ses préférences esthétiques et politiques, elle met en place un nouveau modèle critique que Bernard Dort définit quelques années plus tard comme tel :

Face à une critique de consommation (qui est de plus en plus remplacée par la publicité), une autre critique est possible et nécessaire. Elle serait à la fois critique du fait théâtral comme fait esthétique et critique des conditions sociales et politiques de l'activité théâtrale. Définissons-la d'une part comme critique sémiologique de la représentation théâtrale et d'autre part comme critique sociologique de l'activité théâtrale.⁷⁸

⁷⁶ Pierre BOURDIEU, « Le champ littéraire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 89, septembre 1991, p. 3-46. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1991_num_89_1_2986

⁷⁷ *Ibidem*, p. 6-7.

⁷⁸ Bernard DORT, « Les deux critiques », in *Théâtre réel : essais de critique 1967-1970*, op.cit., p. 47.

Ce modèle ne correspond pas évidemment à toute la critique dramatique qui suit la disparition de *Théâtre Populaire*. Il est lié à une spécialisation de la fonction critique. Pourtant, la rigueur savante prônée par Dort, ses références et celles de ses collègues irriguent plus largement la critique journalistique. Leur ambition théorique polarise la presse de gauche, même si une partie de ses rédacteurs la considère dogmatique, tandis que la critique de droite s'oppose violemment à toute idée de théâtre politique. Dans son article « Le théâtre en changement »⁷⁹, Robert Abirached montre à quel point la critique dramatique de l'époque est scindée de part et d'autre d'une faille qui épouse peu ou prou la ligne de démarcation politique entre la gauche et la droite, mais qui sépare aussi, sur le plan esthétique, les partisans d'un théâtre mimétique, voué à la méditation ou à la distraction, des tenants d'un théâtre en rupture avec les conventions sociales et les canons de la beauté classique. Il écrit :

Un premier point, d'abord, qu'il me paraît important de rappeler : le théâtre est alors un enjeu de société, au centre d'un véritable débat. Il existe une critique influente et compétente dans de nombreux et importants journaux (le *Figaro Littéraire*, *Arts*, *les Lettres Françaises*, *Combat*, aujourd'hui disparus, sans compter, *le Monde*, *le Figaro*, *le Nouvel Observateur* qui accordent alors une place non négligeable à leurs chroniques théâtrales) : Jacques Lemarchand, Gilles Sandier, Pierre Marcabru, Émile Copfermann, Jean Paget, Bertrand Poirôt Delpech, Renée Saurel, Guy Dumur, et moi-même étions, malgré nos différences, du même côté et intervenions de façon souvent militante face à des confrères plus attachés à la tradition, mais tout aussi ardents, dont la figure emblématique demeure Jean-Jacques Gautier. Le théâtre est objet de querelle et de discussion, en prise directe sur la vie sociale et politique, d'autant plus qu'il est en plein mouvement et qu'il apparaît une nouvelle génération qu'il faut aider à prendre la parole et à se faire connaître (de Mnouchkine à Chéreau et de Lavelli ou Garcia à Vincent, mais j'y reviendrai). Mais ce dont pouvaient témoigner en premier lieu les critiques, pour s'en offusquer ou pour s'en réjouir, c'était la politisation générale des questions théâtrales et culturelles : tandis que la première décentralisation était plus civique que militante, chacun était sommé désormais de prendre position et d'infléchir, sans échapper aux urgences du moment, son action artistique.⁸⁰

L'extinction de *Théâtre Populaire* s'inscrit paradoxalement dans une politisation de l'activité théâtrale. À la suite des pionniers de la décentralisation, de jeunes metteurs en scène comme Roger Planchon, Patrice Chéreau, Guy Rétoré accèdent aux aides publiques. Ils considèrent leur activité théâtrale en prise avec les questions politiques. On peut s'étonner de l'importance que Robert Abirached donne à la critique dans ce processus. En effet, malgré la diminution de la place attribuée à la chronique théâtrale dans les journaux, celle-ci par le biais des débats qui irriguent l'activité théâtrale, est vivante. Elle conserve, comme le note Colette Dérigny dans une enquête sur le public de la Comédie Française, une influence importante. Mais qui sont ces critiques qui alimentent le débat théâtral selon Robert Abirached ?

⁷⁹ Robert ABIRACHED, « Le théâtre en changement », *La décentralisation théâtrale 2 : Les années Malraux 1958-1968*, dir. Robert ABIRACHED, Arles, Actes Sud Papiers, collection cahiers de l'ANRAT, 1993.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 191-192.

Guy Dumur travaille lui aussi à *Théâtre Populaire*. Il est, dès le début de la parution de la revue, dans le comité de rédaction. Pourtant, il reste un chroniqueur atypique de la revue où il se sent beaucoup plus proche de Vilar que de Brecht. Sa vision du théâtre est aussi morale que politique. Il fait ses débuts à *Combat* avant de rejoindre la revue de Robert Voisin, puis de devenir le critique de *France-Observateur* et du *Nouvel Observateur*. Son approche du théâtre est peut-être plus littéraire que celle des autres critiques présentés. Il participera à la découverte de Ionesco qu'il défendra avec moins d'ardeur quand celui-ci exposera ses opinions politiques et s'opposera dans *L'Impromptu de l'Alma* aux postures de Bernard Dort et Roland Barthes. Défenseur d'un théâtre de l'engagement, il croit en Gatti et voit, au moment de 1968, la naissance d'un théâtre nouveau fondé sur le système ancestral de la troupe. Guy Dumur conserve tout au long de sa carrière une grande influence. Son écriture reste dans une forme plutôt traditionnelle : son style est soigné et ses chroniques sont d'une facture assez classique. À ses côtés au *Nouvel observateur*, Françoise Kourilsky et Robert Abirached complètent la chronique théâtrale de l'hebdomadaire. Leurs articles, moins réguliers, ont vocation à être plus pointus que ceux de Guy Dumur, plus centrés sur l'actualité théâtrale. Comme Françoise Kourilsky, ancienne collaboratrice de *Théâtre Populaire*, Émile Copfermann travaille au côté de Claude Olivier aux *Lettres Françaises*. Ils succèdent à Elsa Triolet qui ne donne plus que quelques chroniques théâtrales. Le travail de Copfermann est particulier. Il s'intéresse en priorité aux politiques culturelles et publie presque exclusivement sur ce sujet. Après son renvoi de la publication communiste, il participe à la création de *Travail Théâtral*. Il dirige par ailleurs les publications théâtrales de la maison d'édition Maspéro.

La mention de Jacques Lemarchand peut étonner. Comme Guy Dumur, il fut un des premiers à reconnaître l'innovation dramaturgique de Ionesco. C'est grâce à sa rencontre avec Camus qu'il devient critique dramatique à *Combat*. Ses articles sont vifs et engagés contre le théâtre de boulevard. Au cours de ses années à *Combat*, il est l'homme de l'avant-garde. C'est lui qui fait connaître, en plus de Ionesco, Adamov. Lorsqu'il quitte *Combat* pour le *Figaro Littéraire*, son ton devient moins véhément et surtout moins entendu face à la personnalité du critique du quotidien, Jean-Jacques Gautier. Malgré tout, Jacques Lemarchand s'engage en faveur d'une nouvelle forme de théâtre. Il ne s'agit pas, comme chez les chroniqueurs, de défendre un style de théâtre, fût-ce le brechtisme, mais un théâtre plus exigeant. Il s'opposera d'ailleurs dans *Bref* aux critiques de la revue de Voisin en écrivant : « J'ai horreur de la

critique normative »⁸¹, article qui entend réfuter la vision unilatérale de R. Barthes et B. Dort. Il est par ailleurs très proche de Renée Saurel.

Face à Jean-Jacques Gautier, le critique qui conserve le plus de poids n'est autre que Bertrand Poirôt-Delpech, critique dans l'autre grand quotidien français, *Le Monde*. Il fait ses débuts comme chroniqueur judiciaire. Ses critiques, écrites dans un style simple, sont faites sur un mode impressionniste : il ne s'agit pas de faire une analyse, mais de livrer un jugement personnel. Malgré tout, ses choix esthétiques sont souvent aussi des choix politiques, même s'ils ne sont pas exprimés et revendiqués comme peuvent le faire Gilles Sandier ou Bernard Dort. Bertrand Poirôt-Delpech, par ses jugements souvent posés et malgré son attachement au théâtre plutôt engagé, tendrait à représenter une sorte de position d'équilibre parmi les remous de la scène théâtrale, sinon un îlot de neutralité dans le paysage critique de l'époque.

Face à toutes ces plumes affûtées, la critique conservatrice se défend. Elle est bien sûr représentée avant tout par la forte personnalité de Jean-Jacques Gautier. Celui-ci semble être un stéréotype du critique traditionaliste. Dans la lignée de Francisque Sarcey, il défend la pièce bien faite, son seul critère de jugement est le plaisir. Selon lui, le théâtre est un divertissement et il est hors de question qu'il soit considéré comme une arme politique. Son goût théâtral est à l'image du lectorat du *Figaro* : conservateur. On dit alors de lui qu'il est le dernier critique à pouvoir « remplir ou vider une salle ». Il prend fait et cause pour un théâtre de facture classique : ses préférences vont au théâtre de boulevard, à des auteurs comme Sacha Guitry, Henry de Montherlant, Marcel Achard, tandis qu'il éreinte à la fois les auteurs du nouveau théâtre et les metteurs en scène contemporains, en particulier ceux qui défendent un théâtre politique. De même Jean Dutourd, critique à *France-Soir*, refuse le théâtre politique au profit d'un théâtre de divertissement.

Dans le paysage critique de droite, la personnalité de Pierre Marcarbru est, à ce titre, plus intéressante. Robert Abirached le classe parmi les critiques intervenant de manière militante. De même, Alfred Simon, critique d'*Esprit*, se considère proche de lui :

Et puis les critiques de droite n'étaient pas idéologiques dans le sens de la droite, par exemple Marcarbru. Pour moi, Marcarbru était, politiquement, un citoyen républicain, « de Centre ». J'étais loin d'être d'accord avec ses jugements idéologiques, politiques, mais il pouvait être critique sur les positions esthétiques du *Figaro* : Par exemple, il disait que dans le *Figaro* il n'y avait pas moyen d'écrire un article positif et un peu développé sur Beckett parce que Beckett était exclu complètement des perspectives du *Figaro*.⁸²

Critique à *Arts*, avant Gilles Sandier — qui prendra par la suite la rubrique théâtre de *La Quinzaine Littéraire* — puis à *France-Presse*, ses critères ne semblent nullement relever de

⁸¹Jacques LEMARCHAND, « J'ai horreur de la critique normative », *Bref*, n°15, 15 juin 1956, p. 1.

⁸² Entretien avec Alfred Simon réalisé le 3 avril 2010.

critères politiques et ses goûts sont relativement éclectiques. Malgré leurs forts désaccords sur ce que doivent être la critique et le théâtre, Pierre Marcabru demandera souvent conseil à Gilles Sandier dont il respecte les choix esthétiques. Il envisage son métier avec humilité et écrit des critiques où le sensible prime sur la dialectique.

On peut s'étonner que dans le paysage clivé que nous décrit Robert Abirached, aucun journaliste des publications du PCF ne soit cité. Nous avons déjà évoqué la critique des *Lettres Françaises*, hebdomadaire proche du PCF, dirigé par Aragon. Malgré le développement de la presse d'opinion, les critiques intervenant dans des journaux communistes (*L'Humanité*, *L'Humanité Dimanche*, *La Marseillaise*...) restent en retrait face aux débats initiés par la revue *Théâtre Populaire*. La critique du PCF vis-à-vis du TNP est relativement frileuse quant à certains choix esthétiques de Vilar. Même si le réalisme socialiste n'est pas toujours clairement revendiqué par les instances du parti, les œuvres qui ne se plient pas à cette ligne sont en général soit ignorées, soit attaquées par les organes communistes jusqu'au comité central de mars 1966. Comme l'expliquent Frédérique Matonti dans son ouvrage sur *la Nouvelle Critique*⁸³ et Marie-Lise Fayet dans sa thèse qui revient en détail sur le tournant représenté par cette échéance de débat interne, la réunion d'Argenteuil marque la rupture avec le jdanovisme comme source unique du jugement esthétique. De fait, malgré l'installation de Brecht à Berlin-Est, le travail de celui-ci n'est pas systématiquement relayé par la presse communiste, bien que le journal d'Aragon, *Les Lettres Françaises*, qui jouit d'une certaine autonomie par rapport au comité central, ait publié des articles sur Brecht. Par ailleurs, le PCF reste relativement hostile à toute forme de théâtre militant depuis les années 1930 et le démantèlement des fédérations de théâtre ouvrier de France. Le développement d'une activité culturelle dans les villes tenues par des mairies communistes, en banlieue surtout, se fait sur un modèle relativement similaire à la politique menée par Vilar : les efforts de ces metteurs en scène à la direction de ces théâtres de banlieues se concentrent avant tout sur la popularisation de leur travail auprès des habitants même s'il envisage la création de manière plus politique que le directeur du TNP.

Malgré la baisse d'influence de la critique dramatique, celle-ci, après l'arrêt de *Théâtre Populaire*, reste irriguée par des débats initiés dans la revue. Le rapport du théâtre au

⁸³ Frédérique MATONTI, *Intellectuels communistes : essai sur l'obéissance politique : la Nouvelle critique, 1967-1980*, La Découverte, Paris, 2005 ; Marie-Lise FAYET, *Le Parti communiste français et la culture de 1956 à 1981, Une exception culturelle dans le centralisme démocratique*, Thèse de Doctorat en Arts du Spectacle, mention études théâtrales, sous la direction d'Emmanuel WALLON, soutenue à l'Université Paris Ouest Nanterre le 18 janvier 2011.

politique, s'il est refusé par une partie de la critique, est interrogé et réévalué, que ce soit dans les colonnes des quotidiens et des hebdomadaires dont nous venons de dresser le portrait ou dans les pages des revues qui font l'objet de ce travail.

2) Critique journalistique et critique savante

Dans l'ensemble des articles de réflexion sur leur activité, les critiques s'accordent pour dire que l'activité critique est dépendante du support périodique dans lequel elle paraît. Maurice Descotes, dans son ouvrage sur la critique relève cette soumission : « Une place particulière doit enfin être faite à l'évolution des structures de la presse, des conditions techniques, financières, légales, de son fonctionnement. Quelle que soit sa volonté d'indépendance, le chroniqueur est tributaire du statut de son journal »⁸⁴.

a) Des fonctions différentes selon la périodicité du support

Le critique est, en premier lieu, tributaire de son propre statut dans le journal. La perte de place de la critique journalistique dans les quotidiens et hebdomadaires s'inscrit dans un processus où le critique est de plus en plus assujéti au régime salarial des journalistes. Comme l'explique Georges Lermnier, dans un article « Engagement et responsabilité du critique dramatique »⁸⁵, la fonction de critique dramatique est de plus en plus régie par les lois en vigueur dans la presse :

Aujourd'hui le métier de critique dramatique est lié à l'exercice d'une profession particulière qui s'appelle le journalisme (...) C'est un journaliste professionnel aux termes de la loi du 29 mars 1935. Il est détenteur de la précieuse « carte rouge », délivrée très parcimonieusement par la Direction des Impôts, qui lui permet d'être reçu en qualité de spectateur exonéré des taxes. Et cet engagement du critique dans le domaine de la profession extrêmement organisée, qui a des servitudes plus lourdes que jamais, présente aussi l'inconvénient de le soumettre aux lois et aux mœurs, voire au modes de l'information. J'ajouterai que le critique, si éminent soit-il, lorsqu'il exerce un autre métier (enseignement, administration, maison d'édition) a souvent du mal à faire reconnaître sa qualification professionnelle, surtout s'il est « pigiste ».⁸⁶

Ainsi, soit le critique est pigiste et éprouve des difficultés à obtenir la carte professionnelle, soit il est avant tout attaché à son journal plus qu'à la fonction qu'il y exerce.

⁸⁴ Maurice DESCOTES, *Histoire de la critique dramatique en France, op.cit.*, p. 11.

⁸⁵ Georges LERMINIER, « Engagement et responsabilité du critique dramatique », *Le théâtre moderne, homme et tendance*, Edition du CNRS, Paris, 1958.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 39.

Le parcours de Bertrand Poirôt-Delpech dans le *Monde* est, à ce titre, assez significatif puisqu'il passe de la chronique judiciaire à la chronique dramatique puis à la chronique littéraire. Sa position est malgré tout particulière : il est un des rares critiques avec Jean Jacques Gautier à être intégré à la rédaction du journal. En effet, si les chroniqueurs du XIX^{ème} étaient souvent des rédacteurs, ils sont, par la suite, majoritairement des pigistes payés — voir non rémunérés — à l'article. Lors du colloque du syndicat de la critique tenu en Avignon en juillet 1977, cette dépendance au journal est rappelée :

Sûrement, si le critique d'aujourd'hui est un journaliste comme les autres. Dans ce cas, il dépend de la direction de son journal, de son rédacteur en chef. On peut le changer de rubrique, de fonction. Sa qualification de critique ne lui vaut ni prestige particulier, ni avantages spéciaux. Dans le barème des salaires de la presse quotidienne ou hebdomadaire, il est assimilé à un rédacteur spécialisé au même échelon qu'un séancier ou un rédacteur qui « fait » les ministères (salaire de base 4 200 francs par mois au premier avril 1977) et gagne moins qu'un chroniqueur judiciaire ou un rédacteur politique. Aussi, peu de critiques vivent exclusivement de leur métier. S'ils sont attachés à un journal ou à un organe de presse, ils sont souvent amenés à cumuler plusieurs fonctions, ou tenir plusieurs rubriques. Sinon, ils accumulent les collaborations... ou exercent un autre métier : professeur, écrivain, éditeur, homme de radio ou de télévision...⁸⁷

En réalité, beaucoup de critiques exercent plusieurs fonctions, travaillent dans plusieurs journaux. Cela est d'autant plus juste lorsqu'ils exercent dans des journaux à la périodicité plus réduite. Le cas des critiques qui seront l'objet de cette recherche est significatif. Renée Saurel exerce dans plusieurs journaux : elle tient la chronique dramatique des *Temps Modernes* et la chronique de télévision des *Lettres françaises*. Alfred Simon est professeur de Philosophie, Gilles Sandier de Lettres. Ses chroniques à *La Quinzaine Littéraire* ne sont pas rétribuées (aucun article n'est payé à *La Quinzaine*), il exerce aussi dans *Politique Hebdo* et au *Masque et la Plume*. De même, Alfred Simon écrit durant une année pour *Le Point*, il exercera aussi dans les années quatre-vingt à l'*Express*.

La périodicité du journal implique donc en premier lieu une différence de statut du critique. Si l'on peut avoir comme activité principale la critique lorsque l'on travaille dans un quotidien voir un hebdomadaire avec un tirage important, le critique qui publie dans des quinzomadaires, mensuels, des revues généralistes ou spécialisées, est rarement salarié de son journal et effectue plusieurs métiers. La périodicité du support critique a bien sûr d'autres conséquences. Une critique qui paraît dans une revue et une critique qui paraît dans un grand quotidien n'ont pas le même impact sur l'affluence. Même si le rôle publicitaire de la critique est bien moins fort qu'à la fin du XIX^{ème} et qu'au début du XX^{ème} siècle, il se maintient

⁸⁷« Le colloque d'Avignon organisé par le Syndicat interprofessionnel de la Critique Dramatique et Musicale juillet 1977 », *Théâtre/Public*, n° 18, novembre 1977, p. 6.

malgré tout. Dans son article sur la critique dramatique, Colette Dérigny note cette influence des différents journaux en fonction de leur périodicité :

Une majorité des spectateurs lisent les critiques : 79,7% dans les quotidiens ; plus des deux tiers (66,9%) les lisent également dans les hebdomadaires ; par contre, les revues spécialisées attirent moins de lecteurs (26,1%). Il est vrai qu'elles sont peu nombreuses et souvent mal connues. [...]

Il apparaît une différence selon les catégories socioprofessionnelles. Ce sont les plus de 60 ans (85% d'entre eux) et, par conséquent, les inactifs et retraités (83,1%) qui lisent le plus les critiques dans les quotidiens ; dans les hebdomadaires, ce sont les 25/40 ans (71,3%), les enseignants (72,3%) ; enfin, les revues spécialisées sont plus appréciées par les moins de 25 ans (40,5%) que par les plus de 60 ans (22,9%), plus par les étudiants (39,6%) que par les cadres supérieures et les professions libérales (21,7%).⁸⁸

On voit à travers cette étude que les attentes des spectateurs sont différentes à travers leurs lectures. En effet, si comme le note Colette Dérigny, tous attendent en premier lieu de la critique un rôle d'information, la périodicité choisie implique un type de critique différente. Les possibilités objectives d'écriture pour le critique sont différentes. Dans un article qui reprend les réflexions autour du métier de critique, Evelyne Ertel note cet écart :

Si le quotidien n'a plus beaucoup d'influence sur la fréquentation des salles, c'est encore plus vrai du périodique qui intervient plus tard ; quant à la revue, de ce point de vue, son rôle est nul. Mais c'est surtout le type d'intervention qu'il convient de distinguer. La revue, moins étroitement liée à l'actualité, peut produire des analyses approfondies de spectacles, des synthèses de la vie théâtrale ; s'adressant à un public plus spécialisé, elle peut proposer des réflexions théoriques et méthodologiques. Le quotidien et même l'hebdomadaire s'en tiennent généralement au compte rendu critique d'un spectacle intervenant le plus vite possible après sa première représentation ; les plus culturels d'entre eux introduisent de plus en plus des avant-premières, souvent sous forme d'entretiens avec les créateurs.⁸⁹

Dans cet article, Evelyne Ertel distingue trois types de critique : la critique de quotidien, la critique d'hebdomadaire et la critique de revue spécialisée. Dans cette étude, je m'intéresserai à la critique de revues, mais non spécialisées. Pourtant, la distinction qu'elle fait est très juste. En effet, selon le périodique, le type d'écriture évolue. Cet état des lieux est largement partagé par la critique. Dans un autre numéro de *Théâtre/Public* n°16-17, autour de la critique paru en 1977, l'ensemble des critiques s'accorde sur cette distinction. L'analyse la plus significative sur ce sujet est celle de Pierre Marcabru. Partant de la constatation de la disparition de tout caractère analytique dans la critique, celui-ci s'oppose à la revue lorsqu'elle défend un type de critique exigeante :

La critique dont vous rêvez ne pourrait exister — et ce n'est pas le cas — que dans un mensuel, avec quinze ou vingt pages, pour expliquer, entrer dans les détails. C'est parfaitement exclu dans un quotidien. Mais même si on nous permettait de nous étendre sur une page et demie, ce qui est inconcevable aujourd'hui, cela ne marcherait pas. À

⁸⁸ Colette DERIGNY, « Le public a la parole. La critique vous influence-t-elle ? » *op. cit.*, p. 12.

⁸⁹ Eveline ERTEL, « Le métier de critique en question », *Théâtre/Public*, n° 68, mars-avril 1986, p. 47.

cause des lecteurs. Le lecteur de quotidien n'a pas la même attention que celui d'une revue ou d'un hebdomadaire. On le sait, il le lit très vite. Il est impossible de le tenir en main sur une longue durée.⁹⁰

Il est intéressant de voir qu'au-delà des nécessités dues à l'espace accordé à la critique, Pierre Marcabru insiste sur le rôle que donne le spectateur à un article de presse en fonction de son support. Si le critique de quotidien amorce une réflexion, elle reste limitée aussi par le rôle que lui astreint le lecteur : « C'est l'amorce d'une réflexion, mais nécessairement avortée puisqu'elle n'a pas les moyens de se développer. »⁹¹ Ainsi Pierre Marcabru a une vision relativement modeste de son travail même s'il n'exclut pas la possibilité d'autres formes de critiques :

Les critiques ne sont pas des créateurs, ni même des inventeurs. Une critique de recherche est possible, j'en suis persuadé, mais ne peut pas se développer dans des quotidiens. Elle ne peut pas être le fait de journalistes, ce que nous sommes. Un homme comme Dort joue un peu ce rôle, mais dans la mesure où ses articles sont des essais plus que des critiques, qu'il les a réunis dans des livres.⁹²

La référence à la publication des ouvrages de Bernard Dort n'est pas anodine : elle marque aussi un renouveau. Jusqu'aux années cinquante, les publications d'ouvrages sur le théâtre, en dehors des analyses textuelles, sont rares, elles se développent conjointement au développement de cette critique exigeante. Le désaccord qui s'exprime entre Pierre Marcabru et la revue *Théâtre/Public* porte sur l'intrication entre le support et le type de critique pratiquée. Il y a donc d'un côté le journaliste et de l'autre l'écrivain, l'essayiste tandis que la revue refuse cette adaptation au support et milite pour une critique plus exigeante. On retrouve ce même désaccord dans un entretien qui paraît en 1972 dans *Travail Théâtral* entre Bertrand Poirot-Deplech et Bernard Dort. Cette revue s'inscrit dans la perspective de poursuivre le travail de *Théâtre Populaire* dans un contexte politique que les membres du comité de rédaction analysent comme prérévolutionnaire⁹³. Dans un contexte théâtral et politique différent, il s'agit pour la revue de promouvoir un autre type de critique :

Autrefois, il n'y avait en gros qu'une sorte de théâtre, qu'on le baptise rétrospectivement « classique » ou « bourgeois ». Maintenant, le théâtre s'est diversifié : nous sommes en présence de plusieurs modes d'activité (ou de communication) qui n'ont pas grand-chose à voir, ni sociologiquement, ni artistiquement, les uns avec les autres. Cela suppose une diversification, voir un éclatement de la critique. Je ne dis pas qu'il devrait y avoir des critiques spécialisées, l'un dans le Boulevard, l'autre dans l'avant-garde, le troisième dans la participation directe, le quatrième dans Brecht... Non, mais le

⁹⁰ « Presque rien, une petite trace... », Entretien avec Pierre Marcabru, propos recueillis par Michèle RAOUL-DAVIS et Bernard SOBEL, *Théâtre/Public*, n°16-17, octobre 1977, p. 19.

⁹¹ *Ibidem*, p. 21.

⁹² *Idem*.

⁹³ Je me réfère ici au travail de Julie DE FARAMOND *Travail théâtral, 1970-1979, une décennie passée en revue, op. cit.*

fait qu'il y ait aujourd'hui *des publics* et *des théâtres* nous oblige à reconsidérer notre façon d'exercer la critique — qui en est restée pour l'essentiel au dix-neuvième siècle.⁹⁴

Bernard Dort oppose donc une pratique de la critique qui est relative au type de théâtre qu'elle entend analyser à un « témoignage d'un honnête homme honnête »⁹⁵ qu'entend défendre le critique du *Monde*. À un public, à une forme théâtrale, correspond un type d'appréhension de la représentation inscrite dans une activité théâtrale, une infrastructure, une économie... À une vision de spectateur moyen, défendue par Bertrand Poirôt-Delpech, Bernard Dort oppose une vision de la critique proche de celle défendue cinq ans plus tôt dans son article déjà cité « Les deux critiques », mais celle-ci apparaît d'autant plus urgente que les potentialités de la période politique ouverte par Mai 68 laissent espérer la possibilité d'un renversement du système capitaliste. Il défend donc, dans cette perspective, une réévaluation du travail de critique plus formateur qu'informateur :

Le spectateur virtuel n'attend peut-être plus seulement de savoir s'il doit ou non acheter tel ou tel billet. Il est devenu, lui aussi, plus professionnel. Ce qu'il demande à la critique, c'est aussi de le tenir au courant de l'activité théâtrale dans son ensemble et de lui proposer une réflexion sur celle-ci. On a vu se développer l'animation théâtrale. Le critique n'est-il pas ou ne devrait-il pas être aussi un animateur ?⁹⁶

C'est donc une critique inscrite dans l'activité théâtrale que propose Dort en opposition à un exercice critique ne reposant que sur des critères esthétiques équivalents quelque soit le spectacle sur lequel porte l'article. Comme l'explique Julie de Faramond, le désaccord entre Bernard Dort et Bertrand Poirot Delpech apparaît à la suite d'un compte rendu d'une représentation de *L'Homme au scandale de caoutchouc* de Kateb Yacine à Lyon : « Il [B. Poirot Delpech] n'a pas été guidé par une position de principe et a donc présenté à ses lecteurs la pièce de Kateb Yacine, mise en scène par Marcel Maréchal, comme il l'aurait fait de tout autre spectacle. »⁹⁷. Or pour la revue, un tel spectacle écrit par un auteur militant, présenté par un metteur en scène considéré comme politique et sur un contenu anticolonialiste ne peut admettre un type de critique hérité des formes bourgeoises du théâtre et de la presse. Ainsi, avant d'être motivées par des raisons d'ordre savantes, les modifications de la critique qu'appelle Bernard Dort, et dont la revue *Travail Théâtral* entend être un modèle, sont motivées politiquement. Le désaccord entre les deux critiques, comme le note Julie de

⁹⁴ Bernard DORT, Bertrand POIROT-DELPECH « L'intervention critique, entretien de Bernard Dort et Bertrand Poirot-Delpech » dans *Travail Théâtral*, n°IX, automne 1972, p5. Nous reprendrons dans l'analyse de cet article, nombre de points de vue développée par JULIE DE FARAMOND, dans sa thèse *Travail théâtral, 1970-1979, une décennie passée en revue, op. cit.* p. 105-109.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 3.

⁹⁶ Bernard DORT, Bertrand POIROT-DELPECH « L'intervention critique, entretien de Bernard Dort et Bertrand Poirot-Delpech », *op. cit.*, p. 3.

⁹⁷ Julie DE FARAMOND, *Travail théâtral, 1970-1979, une décennie passée en revue, op. cit.* p. 108.

Faramond, renvoie à une analyse de la période politique, Bertrand Poirot-Delpech « ne partage pas la conviction que la société occidentale vit une période de transformation sociale pouvant conduire à une organisation socialiste des modes de production, a fortiori, il ne considère pas que le théâtre doit être un vecteur de ce processus »⁹⁸.

b) L'alliance du projet savant et du dessein politique

Cette conviction politique amène donc les membres de *Travail Théâtral* à développer un intérêt pour toutes les formes de théâtres politiques, qu'elles soient contemporaines de la revue ou bien plus anciennes. La revue, par ce biais du politique, va devenir un lieu de redécouverte de formes telles que l'agit-prop, le théâtre de Piscator en Allemagne, le théâtre de Boal, les formes du théâtre d'interventions proposées par le Bread and Puppet (avec quelques doutes émis sur une pratique inspirée par des références chrétiennes), le Teatro Campesino, les troupes françaises telles que l'Aquarium, le Soleil...

Le contexte politique qui suit 1968 implique donc une précision des enjeux entre *Théâtre populaire* et *Travail Théâtral*. Si l'on retrouve la même volonté critique de ne pas intervenir uniquement sur les comptes-rendus de spectacles, mais d'ouvrir la réflexion à l'ensemble de l'activité théâtrale, la perspective de la situation politique vécue comme prérévolutionnaire amène les animateurs de la revue à chercher à développer une recherche visant à l'exploration des formes théâtrales en adéquation politique et esthétique avec la période. Cette volonté amène la revue à développer un champ de recherche qui dépasse le cadre de la création contemporaine, champ de recherche déjà entamé dans les dernières années de *Théâtre Populaire*. La précision des enjeux politiques implique donc pour la rédaction de *Travail Théâtral* le développement d'une approche, bien sûr orientée sur le théâtre, mais de plus en plus savante. Ouvrir une réflexion sur l'agit-prop, des dossiers sur Piscator, Meyerhold, porte un but politique et scientifique. La classification des « théâtres différents » implique de s'intéresser aux formes en marge de la création théâtrale dominante, qu'elle soit publique ou privée. Ces réflexions initiées dans la revue seront à la base des recherches mises en place par le CNRS portant sur les mêmes thèmes et dirigées par des collaborateurs réguliers de la revue comme Philippe Ivernel. Nous pensons ici au travail sur

⁹⁸ *Ibidem*, p. 109.

les spectacles d'agit-prop qui entend donner un fonds théorique à ces différentes troupes de théâtre militant souvent peu au courant des formes antérieures.⁹⁹

Par le biais du politique, la position du critique est réévaluée. Cette volonté d'être au cœur de l'activité théâtrale, non pas uniquement du côté des spectateurs, mais aussi en soutien aux animateurs et, en particulier, ceux qui sont en marge des systèmes dominants, les amène à développer une activité critique à la lisière de la recherche universitaire.

Cette activité dans le cadre d'une revue spécialisée nous paraît aujourd'hui peu novatrice. Même si les publications théâtrales sont peu nombreuses, toutes développent une ligne rédactionnelle plus proche de l'étude universitaire que du compte-rendu de la saison théâtrale. Pourtant, ce qu'ont inauguré les critiques de *Travail Théâtral* et *Théâtre Populaire* est déterminant pour la pensée du théâtre. Evelyne Ertel, dans « Le métier de critique en question »¹⁰⁰ souligne la présence de publication spécialisée dès l'âge d'or de la critique comme le magazine *Comoedia* mais celle-ci s'apparente plus à un magazine « people » qu'à une revue d'analyse théâtrale. La critique analytique se détachant de la critique journalistique est donc une activité relativement récente qui se développe fortement dans les années 1960. En effet, contrairement à la critique littéraire, la critique savante sur le théâtre est peu ou pas développée. Alfred Simon, lors d'un entretien, déclare :

Mais en même temps, je pense que le discours sur le théâtre doit être sérieux, doit reposer sur un fonds théorique, une connaissance du théâtre, une connaissance philosophique de la réalité, une connaissance sociologique la plus poussée possible. Je suis absolument d'accord là-dessus, mais, il faut vous rappeler qu'en France, jusque dans les années 68, mis à part *Théâtre populaire* et les publications de l'Arche, il n'y avait qu'un seul livre français à lire sur la théorie du théâtre, il s'agissait du petit livre de Pierre Aimé Touchard *Dionysos, apologie sur le théâtre*. Vous le connaissez ?

Non je ne l'ai pas lu...

Il faut le lire en vous disant que pendant 40ans, c'était le seul livre que l'on pouvait lire sur la théorie du théâtre, des généralités un peu poussées sur le théâtre. Aujourd'hui, c'est évidemment complètement dépassé. Ensuite, il y a eu les livres d'Henri Gouhier, en particulier *Présence du théâtre, L'Essence du théâtre*.¹⁰¹

La relative absence de publication d'ouvrages sur le théâtre est significative. La critique savante, universitaire telle qu'elle se développe en littérature ne trouve pas d'équivalent en théâtre jusque dans les années 1960 : la critique littéraire de texte théâtral existe, mais la représentation n'est pas étudiée de manière autonome. Comme nous l'avons dit précédemment, l'influence des revues *Théâtre populaire* et *Travail Théâtral* est déterminante.

⁹⁹ *Le Théâtre d'intervention depuis 1968, tome 1, op. cit.*

Le Théâtre d'intervention depuis 1968, tome 2, dir. Philippe IVERNEL et Jonny EBSTEIN, Lausanne, L'Âge d'Homme, Collection Recherche, 1983.

¹⁰⁰ Evelyne ERTEL, « Le métier de critique en question », *op. cit.*

¹⁰¹ Entretien avec Alfred Simon réalisé le 3 avril 2010.

Malgré quelques rares prédécesseurs, par exemple Zola que Dort considère comme un modèle critique, la revue inaugure une nouvelle forme de critique plus portée sur la représentation théâtrale.¹⁰² La publication d'ouvrages sur le théâtre se développe donc dans cette même période historique. Elle est notamment portée par cette génération critique. Bernard Dort publie ses critiques sous la forme d'ouvrages, d'essais. Son écriture est d'ailleurs plus proche de l'essai que de la chronique journalistique. L'ensemble de la critique, qu'elle intervienne dans des revues ou dans des périodiques, publie ses comptes-rendus de spectacles ou des monographies, sur un auteur, une troupe voire sur l'économie théâtrale ou les politiques culturelles. La critique n'est donc plus considérée comme une pratique n'impliquant qu'un rapport quotidien à l'activité théâtrale, mais comme une suite de réflexions sur le théâtre. On peut effectivement y voir une prolongation du feuilleton dramatique tel que le pratiquait Zola. Parallèlement, en 1959, l'institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle ouvre ses portes. Dirigé par Jacques Schérer, il préfigure les départements d'arts du spectacle. Les premiers enseignants sollicités ne seront autres que ces mêmes critiques qui dirigent ou participent aux revues théâtrales. Comme d'autres disciplines, comme la sociologie ou la psychologie, les études théâtrales telles qu'elles se développent sont portées par des enseignants aux carrières universitaires atypiques, voir sans diplôme de troisième cycle universitaire. Pourtant, ce sont eux qui vont former les bases dans le champ universitaire, mais surtout dans le champ des revues de la théâtrologie.

Ce processus est résumé par Georges Banu de cette manière :

Sous l'influence de Brecht, on le sait, le théâtre lui-même est devenu une activité critique. Il s'exerce, de plus en plus, dans le champ de la culture et, aujourd'hui, pareille pratique ne peut s'accomplir qu'en adoptant une approche critique : critique de l'héritage, de la tradition, du répertoire, de la langue. Elle se manifeste au sein même du travail théâtral et cela nous conduit à mettre en parallèle *l'activité critique du théâtre* et *l'activité de la critique théâtrale*.¹⁰³

Cette modification de l'activité de la critique théâtrale n'a pas pris partout les formes qu'elle a pu avoir dans les deux revues évoquées dans les pages précédentes. Nombreux sont les critiques, même de gauche, qui ont exprimé des désaccords avec les prises de position de

¹⁰² Nous rappelons ici la citation déjà citée qui nous paraît résumer au plus près ce modèle critique malgré le fait qu'elle soit postérieure à l'arrêt de l'activité de *Théâtre Populaire* : « Face à une critique de consommation (qui est de plus en plus remplacée par la publicité), une autre critique est possible et nécessaire. Elle serait à la fois critique du fait théâtral comme fait esthétique et critique des conditions sociales et politiques de l'activité théâtrale. Définissons-la d'une part comme critique sémiologique de la représentation théâtrale et d'autre part comme critique sociologique de l'activité théâtrale », dans Bernard DORT, « Les deux critiques », *op. cit.*, p. 47.

¹⁰³ Georges BANU, « Le regard à mi-pente », *op. cit.*, p. 25-26.

ceux que l'on nomme les brechtiens. Tout ceci participe à la création d'un paysage critique engagé. L'influence de ces travaux fut déterminante que ce soit pour les références que ces revues font surgir ou resurgir (Brecht, Piscator, l'agit prop...), mais aussi pour le rôle alloué à la critique qui n'entend plus seulement informer, mais former les spectateurs et accompagner les créateurs. Cette forme de critique reste limitée aux revues. Les différents critiques de périodiques tendent tous à considérer comme impossible le fait de pratiquer une telle écriture, à la limite de l'essai, dans les journaux périodiques. Mais qu'en est-il des revues généralistes ?

Ces différents critiques et ceux qui vont constituer mon corpus ont les mêmes objets d'étude, ils se retrouvent lors des mêmes spectacles, des mêmes festivals, en particulier Avignon ou Nancy, débattent ensemble, parfois au *Masque et La Plume*, participent aux mêmes commissions (aide à la première pièce, soutien aux jeunes compagnies...). L'activité critique n'aura pas la même ampleur dans une revue spécialisée en théâtre et dans une revue généraliste. En revanche, on peut se demander si l'absence de spécialisation dans le champ théâtral de la revue implique une ouverture plus importante aux renouvellements de la critique dans le champ littéraire, et dans les autres champs d'investigation des revues. Le projet éditorial d'une revue, ne portant pas uniquement sur l'activité théâtrale, peut-il trouver un écho dans le compte-rendu critique de l'activité théâtrale ?

Les pratiques de Gilles Sandier à *La Quinzaine Littéraire*, Alfred Simon à *Esprit* et Renée Saurel aux *Temps Modernes* sont à l'intersection entre une critique journalistique et une critique de revues spécialisées. Leur travail se situe dans des revues inscrites dans un champ critique en mutation — champ critique sur lequel nous reviendrons. Ces trois revues se positionnent différemment à la fois face à l'actualité politique — dont nous rappellerons les principales lignes de force — et à l'actualité scientifique. Par ailleurs, chacun des critiques ne s'inscrit pas forcément dans la ligne éditoriale de la revue auquel il appartient. Après avoir donné les grands axes de l'histoire et des enjeux de la critique dramatique, je préciserai les modalités de cette étude.

E. La critique comme objet d'étude

1) État de la recherche

De nombreuses publications sont revenues sur le rôle fondamental qu'ont joué les revues dans la constitution du champ intellectuel. Elles sont, dès l'apparition de la figure de l'intellectuel engagé, le lieu privilégié d'expressions et de débats. Elles expriment l'intrication des réflexions politiques et savantes d'un milieu qui, paradoxalement, se construit, en parallèle du milieu universitaire. Cette assertion est bien sûr à relativiser. Néanmoins, l'histoire des intellectuels nous montre qu'à travers les premières figures comme Zola, ou les héritiers comme Emmanuel Mounier puis Sartre, ce sont avant tout des écrivains qui structurent le champ intellectuel. Néanmoins, on peut noter une évolution après la Seconde Guerre mondiale. La massification de l'enseignement supérieur au cours des trente glorieuses entraîne l'apparition de nouvelles figures bien plus liées à l'université. Cette évolution est d'ailleurs visible dans ce travail de recherche. Nous verrons qu'Esprit, mais aussi les *Temps Modernes* se constituent autour d'un projet philosophique et politique tandis que *La Quinzaine Littéraire* s'entend comme un carrefour des avant-gardes savantes. Elle fait appel avant tout à des universitaires. Les nombreuses études sur l'histoire des intellectuels ou sur l'histoire culturelle rappellent l'importance des revues, néanmoins elles négligent souvent le rôle qu'elles ont joué dans les débats sur les liens entre arts et politiques. Quelques ouvrages forment néanmoins des exceptions notables même s'ils se concentrent avant tout sur l'histoire littéraire. Frédérique Matonti¹⁰⁴ note à plusieurs reprises dans son ouvrage sur la *Nouvelle Critique* l'importance des questions théâtrales dans la constitution de la politique culturelle du PCF. Bernard Brillant, dans son ouvrage sur les intellectuels de 68¹⁰⁵, note lui aussi l'importance des avant-gardes culturelles, en général, et théâtrales, en particulier.

Du côté des études théâtrales, les travaux de Marco Consolini sur *Théâtre Populaire* et Julie de Faramond sur *Travail Théâtral* ont permis de réaffirmer l'importance de la critique dite brechtienne et la volonté radicale de refondation de la critique dramatique dont le parangon est Bernard Dort. Cette critique totale développée dans ces deux revues spécialisées

¹⁰⁴ Frédérique MATONTI, *Intellectuels communistes: essai sur l'obéissance politique : la Nouvelle critique, 1967-1980, op. cit.*

¹⁰⁵ Bernard BRILLANT, *Les Clercs de 68*, Puf, coll. « Le Nœud Gordien », Paris, 2003.

est le résultat d'une adéquation entre une conviction politique, la nécessité d'une transformation révolutionnaire de la société, un modèle esthétique, le théâtre épique, et une économie théâtrale, la décentralisation théâtrale. Au-delà de ce modèle, si important soit-il, il m'a paru important d'étudier la critique dramatique dans des lieux d'élaboration théorique plus généraux que sont les revues et les magazines littéraires. Plus souvent envisagés comme des lieux de critique littéraire ou politique, la revue tout comme le magazine littéraire sont apparus comme des lieux intermédiaires entre le politique, le savant et le culturel. Le travail du critique est alors autre que celui effectué dans une revue spécialisée. Ses articles ne s'adressent pas à des lecteurs qui sont forcément au cœur de l'activité théâtrale comme le sont ceux de *Théâtre Populaire* et *Travail Théâtral*. Il écrit pour une audience qui achète avant tout une revue, car elle correspond à une identité savante et politique. Dans ce contexte, ses articles oscillent entre un suivi de la saison théâtrale et des réflexions sur les tâches du théâtre. On peut par ailleurs se demander de quelle manière la critique dramatique est-elle inscrite dans la ligne éditoriale du périodique et comment celle-ci dialogue-t-elle avec l'effervescence critique qui s'est emparée du milieu intellectuel. Par ailleurs, les auteurs des articles sur le théâtre se connaissent, échangent ; peut-on pour autant parler de dialogue au long cours durant deux décennies ? En quoi les positionnements politiques de chacun influent sur la réception de l'activité théâtrale. Comment des représentations, des mouvements ont inversement touché leur conviction ?

Il apparaît qu'une histoire de la critique au XX^{ème} siècle manque à l'heure actuelle.¹⁰⁶ Le travail de Maurice Descotes¹⁰⁷ s'interrompt avant 1945. L'anthologie de textes dirigée par Chantal Meyer-Plantureux¹⁰⁸ permet une première approche, par les écrits des principaux intéressés, des enjeux de la critique dramatique. Les ouvrages de Julie de Faramond et de Marco Consolini nous donnent un aperçu partiel de la réalité de la critique à travers l'étude de deux revues. Des groupes de recherches émergent, à l'heure actuelle, sur la critique dramatique et sur les revues théâtrales. Ce travail s'inscrit dans cette volonté et se propose d'apporter un éclairage, certes partiel, à l'histoire de la critique dramatique. Pour cela, j'ai décidé de concentrer mon travail sur deux revues, *Les Temps Modernes* et *Esprit*, et un magazine littéraire, *La Quinzaine Littéraire*, et plus particulièrement sur trois critiques, Renée

¹⁰⁶ Cette absence de recherche est en train d'être comblée notamment par le travail de Chantal Meyer-Plantureux à l'initiative d'un groupe de recherche sur la critique à la suite du dépouillement des fonds du syndicat de la critique déposé à l'IMEC. Ce travail a pour objectif la constitution d'un dictionnaire de la critique dramatique. Un second groupe de recherche se met en place sur les revues théâtrales.

¹⁰⁷ Maurice DESCOTES, *Histoire de la critique dramatique*, op. cit.

¹⁰⁸ *Un siècle de critique dramatique : de Francisque Sarcey à Bertrand Poirot-Delpech*, dir. Chantal MEYER-PLANTUREUX, op.cit.

Saurel, Alfred Simon, Gilles Sandier entre 1964 et 1981. Ce travail s'entend donc comme une exploration des lisières. En effet, ces trois critiques travaillent dans trois lieux de l'engagement politique des intellectuels à la marge du Parti Communiste qui reste hégémonique pour organiser la gauche en France. Ils sont par ailleurs tous les trois en désaccord (plus ou moins important selon les personnalités) avec la critique brechtienne qui, malgré l'arrêt de *Théâtre Populaire*, structure la pensée sur le théâtre.

2) Trois revues, trois parcours critiques

a) 1964-1981 : enjeux de la période

Débuter une recherche en 1964 peut sembler peu judicieux. Cette année-là n'est pas un temps fort de la vie politique, théâtrale ou intellectuelle. Il ne s'agit pas d'un moment de rupture comme peut l'être 1959 qui marque la création du Ministère des Affaires Culturelles ou 1962 avec la fin de la guerre d'Algérie. La contestation politique qui accompagnait la lutte pour l'indépendance d'Algérie a fait place à l'avènement du gaullisme renforcé par cette sortie de crise. L'expansion économique est à son plus haut, la consommation comme le niveau de vie augmentent malgré une chape de plomb au niveau moral. À gauche, le Parti communiste reste hégémonique même si ont lieu les premiers départs des militants suite à 1956 et aux révélations du XX^{ème} congrès. Ces événements ont avant tout un impact dans les milieux intellectuels. On assiste cependant au développement d'organisations se réclamant du trotskisme ou du maoïsme tandis que pour la gauche réformiste, l'heure est à la tentative de rénovation avec la création du PSU¹⁰⁹. Malgré ces déplacements au niveau organisationnel, 1964 semble plutôt être caractérisée par un reflux des luttes avant que la mobilisation contre la guerre du Vietnam réactive les réseaux militants et intellectuels. Enfin, la période est marquée par l'entrée en politique d'une nouvelle catégorie sociale : la jeunesse et notamment la jeunesse étudiante qui sera à l'avant-garde du mouvement de 68. Celle-ci fait ses armes dans les mouvements anti-impérialistes pour l'indépendance de l'Algérie et contre la guerre du Vietnam au cours des années 1960. Si la jeunesse a toujours été à l'avant-garde des mouvements révolutionnaires, la massification de l'enseignement supérieur au cours des

¹⁰⁹ Le Parti socialiste unifié est fondé en 1960. Il s'entend alors comme une Deuxième gauche, qui se situait entre la SFIO et le PCF. Il s'est notamment appuyé sur la transformation de la CFTC en CFDT et a défendu des expériences autogestionnaires, en particulier celle de l'usine de LIP dans les années 1970.

années 1960 rend visible ce phénomène tandis que les « blousons noirs » offrent un autre visage à la jeunesse exprimant là une inadéquation entre celle-ci et les valeurs morales de l'époque.

Au niveau intellectuel, l'absence apparente de perspective politique met à mal le modèle de l'intellectuel total défendu par Sartre. L'année 1964 représente à la fois son apogée et le début de sa remise en cause : il refuse le prix Nobel et reste la figure centrale sur la scène intellectuelle française, mais, dans un même temps, l'existentialisme est remis en cause par le développement des sciences humaines et du paradigme structuraliste. Malgré l'approche apolitique que le structuralisme semble avoir, notamment par son refus de toute historicité, l'avant-garde scientifique qu'il représente répond à une avant-garde politique. L'activité structurale ouvre un nouveau débat sur les tâches de la critique. En remettant en cause la tradition sainte-beuviennne, le structuralisme propose une nouvelle approche de l'activité critique. Par ailleurs, conjointement au développement d'organisations politiques en rupture du PCF, on assiste au renouveau des réflexions sur le marxisme. Ce contexte irrigue la critique dramatique qui se retrouve au cœur de ce « climat hypercritique »¹¹⁰ pour reprendre la terminologie de Bernard Brillant.

Le modèle de critique exigeante, totale, que défendaient les animateurs de *Théâtre populaire*, influence l'ensemble du milieu de la critique théâtrale. Les critiques vont se positionner soit en opposition à une vision considérée comme trop brechtienne, soit dans la lignée de ce modèle qui se veut « critique du fait théâtral comme fait esthétique et critique des conditions sociales et politiques de l'activité théâtrale »¹¹¹. La contestation ne porte pas tant sur le modèle de critique que sur l'esthétique défendue par la revue *Théâtre Populaire* qui se répand sur l'ensemble des scènes subventionnées. En effet, suite à la mise en place du Ministère Malraux qui réactive la politique de décentralisation théâtrale, des compagnies dirigées par des metteurs en scène, tout aussi influencés par Brecht que par Vilar, accèdent à la direction de théâtre public en province et en banlieue parisienne où les mairies PCF se lancent dans les politiques culturelles. Le modèle brechtien se répand donc sur les scènes françaises tandis que les premières contestations du « théâtre service public » se font entendre.

Je développerai plus précisément les grandes questions relatives à l'activité théâtrale qui sont au cœur de la critique. Cependant, pour revenir sur le choix de débiter cette thèse en 1964, cette date permet d'inscrire dans cette étude ce contexte de fermentation politique esthétique et critique qui éclate en 1968. L'explosion de Mai semble imprévisible à bien des

¹¹⁰ Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, op. cit.

¹¹¹ Bernard DORT, « Les deux critiques », op. cit., p. 47.

égards. Il apparaît très clairement que la lutte contre la guerre du Vietnam contient les germes de la grève étudiante qui sera rejointe par celle des ouvriers tandis qu'au niveau mondial la contestation s'amplifie. D'une contestation universitaire naît donc une grève générale qui met à mal le pouvoir gaulliste et pose la question d'une contestation dans l'ensemble des sphères de la vie sociale et donc de la sphère culturelle. 1968 est marquée par le rejet de l'ensemble des valeurs du capitalisme avancé. La pensée critique développée dans les revues va trouver dans le mouvement de 68 un aboutissement pratique. Paradoxalement, c'est aussi le statut d'intellectuel qui est mis en cause comme l'explique Bernard Brillant : « Le mouvement de mai-juin 1968 va ainsi éclater dans un climat de fermentation intellectuelle, culturelle et politique dont il va se nourrir, tout en récusant radicalement le statut de ceux qui ont en charge l'élaboration ou la transmission du savoir, des valeurs et des représentations. »¹¹²

On retrouve ce même phénomène dans le domaine théâtral. L'ensemble des politiques visant à l'élargissement des publics va être mis en cause alors qu'il apparaît que le théâtre public n'a pas répondu aux objectifs que lui donnaient les animateurs en terme de renouvellement esthétique et de moyen de politisation. Il s'ensuit une grève massive de la profession théâtrale marquée par la conférence des directeurs des théâtres publics à Villeurbanne, l'occupation de l'Odéon et la contestation violente d'Avignon puis la destitution de plusieurs directeurs de maisons de la culture et de Barrault à l'Odéon... L'idéologie du théâtre populaire formulée par Vilar et redéfinie par Malraux est mise en crise. Tous ces événements réactivent la question du lien entre théâtre et politique : les participants à l'occupation de l'Odéon comme ceux de la conférence de Villeurbanne appellent (selon des modalités différentes) à une politisation de l'activité théâtrale et tendent à repenser les rapports entre acteurs et spectateurs voire à supprimer cette division. Entre la mise en crise du milieu intellectuel et celle de l'activité théâtrale, le critique est amené à se positionner. Si le théâtre doit être une entreprise de politisation comme le formule le compte rendu de Villeurbanne, quel rôle a la critique dans cette entreprise alors que, au sein des universités comme dans le domaine culturel, le principe d'éducateur est remis en cause notamment à travers les accusations de « chiens de garde de la culture »¹¹³ ?

Les grèves de 1968 ouvrent une période de mobilisation forte tout au long des années 1970 au cours desquelles les grèves, avec des expériences avancées d'autogestion, se multiplient tandis qu'apparaissent des luttes spécifiques notamment autour du droit à disposer

¹¹² Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, op. cit. p. 174.

¹¹³ Voir notamment Pierre GAUDIBERT, *Action culturelle, intégration et / ou subversion*, Castermann, Paris, 1972 et Jacques ION, Bernard MIEGE et Alain-Noel ROUX, *L'appareil d'action culturelle*, Editions universitaires, Paris, 1974.

de son corps et de sa sexualité (mouvement autonome des femmes, mouvements homosexuels). On retrouve ces thématiques dans le théâtre avec un fort développement du théâtre militant jouant le plus souvent hors des cadres institutionnels. En revanche, si le théâtre d'intervention se développe, l'ensemble de la production théâtrale n'est pas militante. De même, si les tâches des théâtres publics apparaissent de plus en plus contradictoires, la décentralisation ne s'est jamais autant développée depuis la création du Ministère des Affaires Culturelles. Cependant, hors des cadres des théâtres privés parisiens et des théâtres publics, des expériences qu'Émile Copfermann nomme « les théâtres différents »¹¹⁴ vont particulièrement intéresser la critique. À la recherche de nouvelles formes de théâtre populaire, refusant la hiérarchisation des tâches au profit de la création collective, le Théâtre du Soleil et plus généralement les compagnies qui s'installent à la Cartoucherie de Vincennes sont emblématiques de ce théâtre qui semble mieux répondre aux attentes des critiques brechtiens, à nouveau réunis dans *Travail Théâtral* dès 1971. Le *happening*, issu des États-Unis, qui recherche un théâtre de l'immédiat, une fusion entre spectateurs et acteurs apparaît plus problématique pour ces critiques qui restent attachés au cadre de la représentation.

Cette effervescence cache néanmoins le début d'une crise qui apparaît après la surpolitisation¹¹⁵ de l'après 1968. Le modèle de l'intellectuel engagé théorisé et incarné par Sartre est remis en cause. Son lieu d'expression, la revue, en subit les conséquences alors que se développent de plus en plus les hebdomadaires. Ceux-ci deviennent le lieu d'expression des intellectuels qui vont émerger au cours des années 1970. Alors que débute une importante crise de surproduction qui entraîne l'augmentation du chômage et de nombreuses autres conséquences, le modèle communiste est mis en crise par la popularisation des thèses sur le totalitarisme. L'écho du témoignage de Soljenitsyne est caractéristique de ce phénomène. Le PCF est particulièrement touché par ces révélations, mais c'est aussi le maoïsme qui est discrédité par la révélation de la réalité de la révolution culturelle. Une nouvelle génération d'intellectuels émerge. On les nomme les « nouveaux intellectuels », ils prennent part au débat non pas par la voix des revues, mais en s'emparant des hebdomadaires et en occupant les plateaux de télévision. Alors que Sartre créait le tribunal Russel contre la guerre du Vietnam, Foucault le Groupe d'information sur les prisons, la mobilisation autour des « boat people » et le reniement de l'idéologie communiste est caractéristique de la période.

¹¹⁴ Émile COPFERMANN, *Vers un théâtre différent*, François Maspero, coll. « Petite collection Maspero », Paris, 1976.

¹¹⁵ J'entends ici le fait de faire primer le facteur politique sur les autres déterminants. Ce centrage autour du politique de toutes les questions relatives à l'existence est caractéristique de l'après 1968.

On retrouve cette situation dans le milieu théâtral qui est marqué par une institutionnalisation des troupes qui ont incarné le renouveau du théâtre politique : le Théâtre du Soleil, par exemple, abandonne la création collective pour un retour à Shakespeare. La troupe de l' Aquarium se dissout après la création d'*Un conseil de classe très ordinaire* en 1981 tandis qu'en 1979 la revue *Travail Théâtral* cesse de paraître. La même année, Paul Puaux, le successeur de Jean Vilar à la tête du festival d'Avignon, quitte ses fonctions. L'héritage de Vilar qui avait animé la décentralisation pendant vingt ans se dissout au profit d'une glorification d'un théâtre d'art. Seul Antoine Vitez, nommé à l'Odéon, défend « un théâtre élitaire pour tous ». Néanmoins, le metteur en scène qui a depuis peu quitté le PCF va privilégier un théâtre d'art.

Ce travail débutera donc par une période marquée par une apparente dépolitisation, mais qui porte, en elle, les germes d'une contestation radicale qui explose en 1968. Cette surpolitisation des débats animera le monde intellectuel et théâtral. Mais alors que 1981, avec l'élection de François Mitterrand pourrait apparaître comme le point d'orgue de ce mouvement, elle sonne en fait le glas des luttes sociales d'ampleur et une disqualification du projet communiste.

b) Trois périodiques pour trois conceptions de l'engagement

Ne pouvant traiter de l'ensemble de la critique dramatique, cette recherche se concentre sur *La Quinzaine Littéraire*, *Les Temps Modernes* et *Esprit*. Je traiterai donc d'un magazine littéraire et de deux revues.¹¹⁶ La fréquence est différente puisque le premier paraît toutes les deux semaines tandis que les deux autres paraissent tous les mois (exception faite des mois d'été où un seul numéro de *La Quinzaine* paraît en août et *Les Temps Modernes* et *Esprit* n'en publient qu'un en juillet et août). Le type de critique est donc différent entre les deux. Cependant devons-nous forcément réduire la critique théâtrale à la périodicité de son support journalistique ? Il est vrai que la périodicité a un impact important. Une critique qui paraît après l'exploitation de la pièce ne peut avoir d'influence sur la fréquentation de la pièce. *La Quinzaine*, quant à elle, en sortant tous les quinze jours, suit plus l'activité théâtrale que les deux revues ; néanmoins, sa faible distribution ne peut être un réel atout commercial. Par contre, la ligne éditoriale donne une plus large place aux questions artistiques que les revues

¹¹⁶ Par commodité, nous emploierons le mot « revue » pour désigner les trois publications à plusieurs reprises au cours de ce travail.

qui sont avant tout centrées sur les réflexions politiques. Quelle que soit la périodicité, contrairement aux revues spécialisées, aucune de ces publications n'est centrée sur les questions théâtrales. Cela signifie-t-il pour autant que la critique pratiquée en leur sein s'apparente à celle paraissant dans les quotidiens et les hebdomadaires ? Si l'actualité théâtrale détermine en partie la parution des articles sur le théâtre dans ces trois publications, nous verrons néanmoins que le projet savant porté par ces trois revues influence la critique dramatique. Celle-ci se retrouve donc à la lisière entre le suivi de l'actualité et la volonté de maintenir un dialogue sur les pouvoirs du théâtre.

La personnalité des trois critiques principaux des revues a bien sûr joué un rôle dans le choix de ces trois publications néanmoins elles représentent aussi trois temps de l'histoire du mouvement intellectuel et trois positionnements politiques.

Comme je l'ai déjà dit précédemment, *Esprit* et *Les Temps Modernes* sont des revues au sens strict du terme. Pour l'une comme pour l'autre, c'est un projet politique et philosophique qui est à l'origine de leur création. *Esprit* est la revue du personnalisme tandis que Sartre crée *les Temps Modernes* pour promouvoir l'existentialisme. Si les deux projets philosophiques sont différents, ils s'inscrivent tous deux dans une réflexion philosophique des rapports de l'homme et de la société. Les préoccupations sont assez similaires. Ils allient militantisme (hors des cadres partisans) et élaboration théorique.

La création d'*Esprit* en 1932 est liée à la personnalité d'Emmanuel Mounier, fondateur du personnalisme, mais aussi de toute une jeune génération d'intellectuels baptisés « non-conformistes des années 30 ». Leur objectif pourrait être résumé ainsi : « d'une part, il s'agit de protester contre un monde moderne qui voit s'affirmer la domination d'un matérialisme individualiste, d'où le choix du titre *Esprit* ; d'autre part, cette protestation s'inscrit dans la perspective d'une révolution, moyen de convoquer ici le politique en même temps que le spirituel. Le mot d'ordre est « dissocier le spirituel du réactionnaire ». »¹¹⁷ La fondation de la revue induit donc un engagement qui lie le politique et le savant. Dès lors se crée un réseau de soutien. Je ne résumerai pas ici les nombreuses évolutions de la revue néanmoins malgré celles-ci, elle incarne toujours à l'aube des années 1960 un courant de pensée philosophique.

Les Temps Modernes incarnent une autre définition de l'engagement. La personnalité de Sartre, comme celle d'Emmanuel Mounier, est centrale pour définir l'identité de la revue. L'existentialisme s'entend comme un projet philosophique inscrit dans les réalités du monde contemporain. Malgré l'isolement de plus en plus fort dans le champ savant des

¹¹⁷ *Esprit : une revue dans l'histoire : 1932-2002*, Esprit, Paris, 2002, p. 10.

existentialistes remis en cause par la vague structuraliste, les *Temps Modernes* représentent tout au long de la période un engagement sans concession dans toutes les causes :

En comparaison avec les autres revues intellectuelles, *Les Temps Modernes* ont été, sur ce plan, aux avant-postes et ont manifesté combien la logique éditoriale était scandée par les événements sociaux et politiques. Totalement immergés dans le présent, ils répondent à l'aspiration des fondateurs de la revue d'épouser les causes de leur temps, de s'investir à corps perdu dans la défense des opprimés en y entraînant la petite équipe de collaborateurs qui représentait d'ailleurs davantage une famille qu'une association d'individualités singulières. [...] La revue fonctionne alors comme instrument de combat, comme porte-voix des damnés de la Terre et non comme pur tremplin aux ambitions de quelques-uns.¹¹⁸

Cet engagement n'est pas la somme des engagements individuels des différents animateurs de la revue et, en premier lieu, de son directeur, mais une ligne éditoriale commune. Par ailleurs, si l'existentialisme est battu en brèche, la revue saura se renouveler. La présence de Sartre en 1968 et le rapprochement avec la jeune génération intellectuelle souvent issue du maoïsme permettent à la revue de conserver une certaine légitimité. Sur le plan artistique, la production de Sartre sur la littérature engagée, résumée dans *Qu'est-ce que la littérature ?*¹¹⁹, offre une ligne esthétique à l'existentialisme : l'engagement d'une œuvre se fait avant tout par le biais de la production de sens. Sartre privilégie donc la littérature à la musique et la peinture. On trouve malgré tout peu d'articles qui développent cette thèse dans la revue, la question étant laissée au chroniqueur régulier tel que Renée Saurel pour le théâtre et Christian Zimmer pour le cinéma.

La production d'*Esprit* sur ces questions-là est aussi importante. Deux numéros spéciaux sont consacrés au théâtre. Le projet politique de la revue renouvelé à l'après-guerre par des collaborations avec Uriage et « Peuple et Culture » répond à la mise en place des politiques de démocratisation culturelle initiée par la création des CDN et du TNP. De nombreux articles sur les questions culturelles sont présents à l'étude des sommaires. Cette situation s'amplifie à la suite de 68 qu'*Esprit* analyse avant tout comme une révolution culturelle s'intéressant ainsi particulièrement au travail de Michel De Certeau. Malgré ce renouvellement, le projet de la revue à travers son intérêt aux questions culturelles, au mouvement de déconfectionnalisation de la CFTC pour devenir la CFDT en 1964, sa lecture de l'impérialisme, s'inscrit clairement dans un projet réformiste. La mise en cause des institutions républicaines suite à 68 qu'elles soient théâtrales ou universitaires n'est donc pas abordée de la même manière que dans les *Temps Modernes* ou *La Quinzaine Littéraire*.

¹¹⁸ Rémy RIEFFEL, *La Tribu des clercs : les intellectuels sous la Ve République 1958-1990*, Calmann-Lévy, Paris, 1993, p. 311-312.

¹¹⁹ Jean-Paul SARTRE, *Qu'est ce que la littérature ?*, Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 2004 [1948].

Les articles sur les questions théâtrales prennent des formes très différentes d'une revue à l'autre, mais aussi au sein d'une même publication. Par exemple, Renée Saurel, dans *Les Temps Modernes*, signe plutôt des chroniques sur un ou plusieurs spectacles ou sur une question politique liée au théâtre. Certains de ses articles tiennent plutôt de l'étude dramaturgique ou de l'analyse politique. La même organisation se dessine dans *Esprit* où les chroniques théâtrales sont avant tout signées par Alfred Simon, considéré, comme Renée Saurel aux *Temps Modernes*, comme le critique attitré d'*Esprit*. Par contre, des articles plus courts, concernant une activité théâtrale plus récente (qui paraissent notamment dans la rubrique « Journal à plusieurs voix »), ne sont pas forcément signés par Alfred Simon.

La Quinzaine Littéraire refuse à se laisser caractériser par son engagement politique. Maurice Nadeau, co-créateur de la revue avec François Erval, est avant tout connu pour son métier d'éditeur qu'il a notamment exercé chez Julliard avant de fonder sa propre maison d'édition. Son expérience de journaliste est multiple : il participe à *Combat* (1945-1951), au *Mercure de France* (1948-1953), *France-Observateur* (1952-1959) et *l'Express* (1959-1964) en tant que critique littéraire ou directeur littéraire avant de fonder *Les Lettres Nouvelles* en 1953 dont il dirige la collection éponyme. Maurice Nadeau décrit *Les Lettres Nouvelles* comme telles : « *Les Lettres Nouvelles* n'étaient absolument pas originales dans leur conception, c'était au fond sur le modèle à la fois de la *NRF* et des *Temps Modernes*, une revue engagée littérairement, mais pas politiquement, engagée littérairement dans la recherche des nouveaux auteurs qu'il fallait faire connaître aux Français. »¹²⁰. Le projet éditorial ne paraît donc pas à proprement parler politique : il se compare certes aux *Temps Modernes* mais aussi à la *NRF* de Jean Paulhan qui s'oppose au modèle de littérature engagée défendu par Sartre. *La Quinzaine Littéraire* semble adopter le même profil même si elle entend non seulement s'intéresser au milieu littéraire, mais au milieu intellectuel dans son ensemble. Maurice Nadeau regroupe donc autour de lui une avant-garde littéraire et philosophique comprenant Roland Barthes, François Chatelet, Emmanuel Le Roy Ladurie, Michel Foucault (pour quelques années). À l'inverse d'*Esprit* ou des *Temps Modernes*, *La Quinzaine Littéraire* n'est pas créée par une personnalité qui entend, par ce biais, regrouper des intellectuels qui rejoignent son courant de pensée. Elle n'entend pas structurer un champ de la philosophie, mais se définit comme un carrefour regroupant en son sein les spécialistes de différents domaines. Ses collaborateurs ont plutôt un profil universitaire. Cette différence peut sembler

¹²⁰ Maurice NADEAU, « Le boulingue en littérature », entretien avec Ratimir Pavlovic, *Le Monde*, supplément « Le Monde aujourd'hui », 23-24 mars 1986, pX, cité dans Rémy Rieffel, *La tribu des clercs : les intellectuels sous la Ve République 1958-1990*, op. cit., p. 559.

anodine néanmoins elle est caractéristique de l'évolution du champ intellectuel dans les années 1960. Aux auteurs se substituent les universitaires issus notamment des sciences humaines. C'est n'est pas au nom de son statut social que l'intellectuel s'exprime, mais parce qu'il a acquis un champ de compétence spécifique.

De même, *La Quinzaine Littéraire* ne se caractérise pas par son engagement politique. Plus proche des structuralistes à sa création, elle n'entend pas défendre un modèle d'esthétique politique. Ici, on peut voir une mise en pratique de la célèbre phrase du manifeste, « Pour un art révolutionnaire indépendant », co-rédigé par André Breton et Léon Trotski¹²¹ : « Toute licence en art »¹²² dont Maurice Nadeau est doublement proche puisqu'il écrit en 1945 un ouvrage de référence sur le surréalisme¹²³ et qu'il est trotskiste dès 1936¹²⁴. Il signe d'ailleurs la préface de *Littérature et Révolution* de Trotski¹²⁵. Le refus d'un engagement strict de la littérature au service du politique ne signifie pas, pour autant, un refus global du politique chez Maurice Nadeau puisqu'il est, par exemple, le corédacteur du « Manifeste des 121 ». Dans un premier temps, l'intérêt au théâtre est très limité : il s'agit avant tout de faire des recensions des textes dramatiques et de proposer une analyse des principales pièces parisiennes. Cet intérêt va se développer à la suite de l'arrivée de Gilles Sandier dans la revue dont les prises de position esthétiques et politiques seront en contradiction relative. La surpolitisation du milieu intellectuel dans l'après 1968 sera visible dans *La Quinzaine* qui analyse Mai comme une révolution culturelle à laquelle elle entend prendre part.

Ces trois revues incarnent donc trois positions dans le champ politique de gauche. Elles se caractérisent toutes les trois par leur indépendance vis-à-vis du PCF. *Esprit* se rapproche du mouvement de refondation de la gauche réformiste tandis que les *Temps Modernes* et *La Quinzaine* sont influencés par le renouveau des mouvements maoïstes et trotskistes, mais alors que l'une se construit par le biais de son engagement partisan, la seconde revendique sa diversité. Elles représentent, par ailleurs, trois générations d'intellectuels, celle de l'entre-deux guerre, celle qui se structure dans l'immédiat après-guerre et la dernière qui fait ses armes en 1968 et est plus liée au milieu universitaire.

¹²¹ André BRETON, Léon TROTSKY, « Pour un art révolutionnaire et indépendant », in Léon TROTSKY, *Littérature et révolution*, Union générale d'éditions, Paris, 1964 [1924].

¹²² *Ibidem*, p. 505.

¹²³ Maurice NADEAU, *Histoire du surréalisme*, Seuil, Paris, 1967 [1945].

¹²⁴ Il publiera d'ailleurs régulièrement des articles dans *Rouge* journal de la LCR jusqu'à sa disparition, la LCR se dissolvant pour créer le NPA en 2009.

¹²⁵ Maurice NADEAU, « Préface », in Léon TROTSKY, *Littérature et révolution*, *op. cit.*, p. 5-21.

c) Trois critiques, trois postures face à l'actualité théâtrale

Ce travail de recherche entend étudier la place du théâtre dans ces différents périodiques qui structurent le champ intellectuel français, mais cherche aussi à analyser les différents modes de politisation de l'activité théâtrale par le biais de la critique. Cet aspect implique de se concentrer aussi sur ceux qui écrivent les articles. À de très rares exceptions près, seule Renée Saurel écrit sur le théâtre dans *Les Temps Modernes*. En revanche, ils sont nombreux à collaborer à *La Quinzaine littéraire* et à *Esprit*, néanmoins l'écriture sur l'activité théâtrale est marquée dans ces deux revues par deux personnalités : Alfred Simon pour *Esprit*, Gilles Sandier pour *La Quinzaine Littéraire*.

Le parcours de Gilles Sandier n'est pas lié au militantisme dans un premier temps. Lors de ses débuts à *Arts* en 1962, il s'intéresse relativement peu au théâtre politique. Il s'en prend régulièrement à l'hégémonie brechtienne. Cette indépendance le pousse à être particulièrement réceptif aux premières expériences du Living Theatre et du Bread and Puppet. Mai 68 a une importance déterminante dans la perception des questions politiques et théâtrales de Gilles Sandier. À la suite du mouvement, il se radicalise et va même jusqu'à prôner un retour à Brecht à la fin des années 1970. Sa parole sur le théâtre devient de plus en plus politique et ses emportements aussi bien contre la droite que contre le PCF ont fait les grandes heures du *Masque et la Plume*. Il défend, à partir de 1968, un théâtre résolument politique ancré dans le réel et s'adressant à la classe ouvrière. Il définit sa pratique de la critique comme « partielle, partisane, polémique »¹²⁶. De facture plutôt classique, il offre à *La Quinzaine* des articles réguliers marqués par des prises de position dont il revendique le caractère idéologique. On peut considérer que la pratique critique de Gilles Sandier est assez traditionnelle : ses articles se basent sur l'actualité dramatique, il propose une critique d'humeur où la subjectivité est revendiquée. Je montrerai néanmoins que son travail est plus complexe que cela.

On retrouve cette même critique idéologique dans le travail de Renée Saurel aux *Temps Modernes*. Il est étonnant que cette critique soit très peu connue tant son travail est exemplaire à plusieurs niveaux. Renée Saurel représente l'attachement à une revue puisqu'elle travaille pendant plus de trente ans pour la revue sartrienne après quelques critiques faites à *l'Express* dans les années cinquante et aux *Lettres Française* où elle prend en charge la critique télévisuelle. Son travail peut paraître isolé dans la revue puisque, à part quelques

¹²⁶ Gilles SANDIER, *Théâtre en crise (Des années 70 à 82)*, La pensée sauvage, Grenoble, 1982, p. 26.

contributions de Bernard Dort, pratiquement aucun article sur le théâtre ne paraît à part les siens, mais la volonté d'inscrire sa pratique dans une situation politique est caractéristique des *Temps Modernes*. Sa critique se veut argumentative basée sur des données très précises notamment lorsqu'elle analyse les rapports du théâtre public à l'État. Son analyse des budgets, des déclarations d'intention du Ministère fait de cette critique une des spécialistes des politiques culturelles dans les années 1970 notamment. Sa proximité avec Eugenio Barba et sa participation aux différents séminaires sur le théâtre politique organisés par le metteur en scène de l'Odin Teatret lui permettent d'avoir une vision originale de cette question. Par ailleurs, féministe, elle signe le « Manifeste des 343 salopes » et publie un ouvrage de référence sur l'excision. On retrouve les traces de ce militantisme dans ses critiques.

On retrouve cette même longévité dans le travail d'Alfred Simon à *Esprit*. Celui-ci affirme pratiquer une critique d'inspiration personaliste. Sa place est assez particulière dans le champ politique puisqu'il est le seul à défendre le projet de Vilar dont les autres critiques analysent les limites (nous verrons que malgré tout la référence au théâtre populaire est commune à tous, mais selon des modalités esthétiques différentes). Alfred Simon préfère donc aux pièces à thèse, l'écriture de Claudel ou de Beckett. Il s'oppose ainsi à Gilles Sandier notamment au *Masque et la Plume* mais aussi aux brechtiens en refusant leur hégémonie. Par exemple, dans le travail de Mnouchkine qu'il suit notamment suite à 1968, il voit plus le prolongement du travail de Vilar que la recreation d'une dramaturgie brechtienne un peu bloquée. Dans Avignon comme à la Cartoucherie, il reconnaît la fête populaire dont le carnaval est le dernier modèle existant. La critique de Simon est un modèle original de critique engagée refusant le modèle brechtien du théâtre politique et cherchant d'autres références en lien avec l'inspiration personaliste d'*Esprit*.

En dépit de cette diversité, ces critiques s'inscrivent dans une même « communauté d'esprit » qui tient à l'ambition indissociablement politique et esthétique du théâtre qu'ils promeuvent. Au-delà de leur positionnement politique, de leur préférence esthétique, ces critiques défendent un type de théâtre qui se veut inscrit dans les préoccupations sociales et politiques de l'époque, un renouvellement des formes esthétiques et des contenus dramatiques auquel, par leur travail d'analyse, ils entendent participer. Leurs références sont communes : Vilar, la décentralisation théâtrale, Brecht.

d) Trois notions: théâtre populaire, théâtre public, théâtre politique

Cette « communauté d'esprit » regroupe des personnalités aux références politiques et esthétiques diverses dont je me propose d'étudier trois exemples qui me semblent particulièrement significatifs. Tous les trois inscrivent leur réflexion sur l'art et la société dans un contexte théâtral spécifique. Celui-ci agit sur eux. Nous verrons que leurs articles ne se limitent pas aux formes strictement politiques. À partir d'une actualité théâtrale qu'ils jugent souvent peu satisfaisante, ils interrogent la possibilité d'un théâtre « intervenant dans l'Histoire », pour paraphraser la formule de la revue *Théâtre Populaire*. Cette lecture est bien sûr dépendante aussi de leur conception politique et philosophique de l'Histoire : tous les critiques ne considèrent pas la lutte des classes comme le moteur de celle-ci. Je préciserai lors de ma première partie, les positionnements politiques des auteurs et des revues. Par ailleurs, puisque cette recherche s'inscrit pleinement dans les études théâtrales, il m'a paru nécessaire de tracer en quelques pages les grands questionnements qui animent ce débat. J'ai choisi pour cela de me centrer sur trois axes, le théâtre populaire incarné par Jean Vilar, le théâtre public alors que la décentralisation se développe massivement et le théâtre politique marqué par la figure tutélaire de Brecht. Ces trois questions sont bien sûr liées les unes aux autres. La pensée du théâtre populaire se développe conjointement à la mise en place de structures théâtrales publiques. C'est dans ce contexte qu'est interrogée la possibilité d'un art politique notamment lorsqu'une partie des animateurs de la décentralisation s'accorde avec *Théâtre populaire* pour se placer sous l'égide de Brecht.

Malgré la critique de la pratique de Vilar par les brechtiens, le directeur du TNP reste une figure centrale de la période. Alors qu'il quitte la direction de Chaillot en 1963, il a fondamentalement bouleversé les pratiques envers les spectateurs. Sa pensée du théâtre populaire est définie comme telle par Phillipa Whele :

Pour Vilar, le théâtre populaire suggérait un public composé de toutes les classes et de toutes les professions, avec une forte représentation des plus démunies au plan culturel comme au plan économique. Cet objectif rejette implicitement la notion d'antagonismes fondamentaux de classes et suppose que tous les Français sont potentiellement égaux dans la culture comme dans leurs droits politiques. Objectif normal pour une certaine gauche républicaine historique qui se prolonge sous forme de démocratie sociale au XX^{ème} siècle. Et avec de telles idées, Vilar affirmait la primauté de la littérature dramatique, suggérant que le retour au théâtre classique est nécessaire pour accéder à un humanisme moderne par lequel chacun se sent concerné.¹²⁷

¹²⁷ Phillipa WEHLE, *Le théâtre populaire selon Jean Vilar, op. cit.*, p. 59. La citation de Phillipa Wehle ne prend pas en compte les connaissances politiques de Jean Vilar. Celui-ci ne rejette pas d'une manière aussi systématique le principe de lutte de classe. Il connaît les théories politiques de son époque. Par ailleurs, plus

Quel que soit le degré d'accord qu'ont les critiques avec cette approche, je détaillerai d'ailleurs celui-ci tout au long de la thèse. Il apparaît que Vilar place le spectateur au centre de son dispositif théâtral. Le public est investi d'une mission civique. Par la fréquentation des grands textes du répertoire se jouent les fondamentaux de la démocratie. C'est justement la question des publics et celui du rapport à la culture humaniste qui est au cœur du débat avec les brechtiens. J'ai déjà évoqué la manière dont se mettait en place un réseau de soutien à Vilar et comment, en son sein, étaient formulées les premières critiques du modèle TNP notamment après la découverte de Brecht. J'ai déjà rappelé aussi comment les critiques de *Théâtre Populaire* avaient remis en cause le caractère humaniste du projet de Vilar. Ils s'en prennent conjointement à sa définition d'un théâtre populaire basé sur la réunion par le théâtre de toutes les classes sociales et son approche du répertoire. La démocratisation culturelle est donc en question via ce débat entre une pratique héritière de Vilar qui prône l'accession à tous des grandes œuvres de l'Humanité et une mise en crise de ces dernières prônées par Brecht.

La création en 1959 du Ministère des Affaires Culturelles légitime la décentralisation. De nombreuses structures théâtrales sont créées. Une nouvelle génération de metteurs en scène qui se sont formés en province accède aux subventions publiques. Mais si cette seconde génération de la décentralisation reprend à son compte une partie des pratiques de Vilar, elle se détache des pionniers en entendant pratiquer un théâtre plus directement politique. À la lumière de Brecht, les critiques, mais aussi ces jeunes metteurs en scène défendent donc un théâtre qui accentue les contradictions sociales entre les spectateurs par une mise en crise du répertoire humaniste. Alors que Jean Vilar revendiquait une approche textocentriste de mise en scène rejetant d'ailleurs ce mot au profit de l'appellation « régie », ces jeunes metteurs en scène s'affranchissent de l'héritage de Copeau. On assiste alors à une autonomisation croissante de la mise en scène par rapport au texte dramatique. Ce processus durera tout au long de la période étudiée. Le brechtisme français se caractérise notamment par une relecture des classiques. Planchon incarne ce mouvement. Il interroge le contenu idéologique des grandes œuvres du répertoire. Cette posture est partagée par de nombreux metteurs en scène. Chacune de leurs œuvres est donc l'occasion pour la critique d'interroger le rapport du texte à la scène. La référence à Brecht est largement partagée néanmoins il serait faux de considérer le théâtre pratiqué dans les théâtres publics dans les années 1960 comme un théâtre uniquement brechtien. Le manque de moyens rend compliquée l'application du programme

qu'une vision humaniste de la culture, il développe une vision civique du théâtre qui l'inscrit de fait dans une conception réformatrice et non révolutionnaire.

du dramaturge allemand. La référence à Jean Vilar reste encore très forte. Ses méthodes de prospection du public sont largement reprises. L'évolution du contexte politique marqué par les guerres de décolonisation induit une perception différente des rapports du théâtre au champ politique. Il se développe, en marge du théâtre institutionnel, des formes théâtrales militantes. Celles-ci sont portées le plus souvent par des compagnies, des metteurs en scène plus que des auteurs (malgré l'exception que représente Armand Gatti).

Au-delà de ces expériences éparses, une autre perspective pour la construction d'un théâtre militant va apparaître aux yeux de la critique. En 1963, Jack Lang, alors étudiant en droit à la faculté de Nancy, crée les Dyonisies du théâtre, Festival International de Théâtre Universitaire. Dès 1964, ce festival devient le lieu de rencontre des avant-gardes de tous les pays. Les spectacles y sont diffusés dans leur langue d'origine comme au Festival du théâtre des Nations. En revanche, ce ne sont pas les grandes troupes qui viennent présenter leur travail, mais des compagnies souvent à la limite de l'amateurisme, universitaires pour la plupart. Lieu d'échange et d'expérimentation, le festival accueillera l'avant-garde nord-américaine notamment Le Living Theatre, le Bread and Puppet, El Teatro Campesino mais aussi des animateurs sud-américains comme Augusto Boal, des pays de l'Est comme Grotowski et bien plus tard Kantor. La popularité de ce festival accentue le mouvement d'internationalisation de la scène théâtrale. Ce dernier déjà initié par le festival du théâtre des Nations sera prolongé dans les années 1970 par le Festival d'Automne. Nancy sera enfin le lieu de rencontre des théâtres universitaires français. Patrice Chéreau qui codirige alors avec Jean-Pierre Vincent l'atelier-théâtre du Lycée Louis Le Grand viendra présenter ses premières pièces à Nancy. En 1965, le théâtre 45, troupe de l'École Normale Supérieure, qui deviendra le Théâtre de l'Aquarium vient jouer à Nancy. Elle pratique un théâtre basé sur le collectif et l'improvisation. Une autre troupe ouvre la voie à des nouvelles formes de théâtre politique. Si elle ne viendra pas jouer à Nancy, elle est aussi issue du milieu universitaire : le Théâtre du Soleil, issu de l'ATEP, est créé en 1964. Or ce jeune théâtre issu des théâtres universitaires voir lycéens forme la jeune garde du théâtre politique français. Ils vont prendre de plus en plus d'importance au cours des années qui suivent et incarner le renouveau théâtral à la suite de 68 notamment autour de la question de la création collective, mais aussi en expérimentant des formes de théâtre d'intervention redécouvrant ainsi les techniques agit-propistes des années 1930.

À la veille de 1968, une sorte de *statu quo* définit la situation théâtrale française. Après la bataille pour faire reconnaître la nécessité des politiques culturelles, la décentralisation théâtrale se consolide en province comme en banlieue parisienne. Un réseau de théâtres publics se dessine sur l'ensemble du territoire. Les budgets sont encore faibles et certains conflits avec les municipalités éclatent. Au cœur de ceux-ci, la liberté de programmation et de création des metteurs en scène est en jeu. Ils restent cependant circonscrits à quelques villes. Dans ces théâtres, sont joués en priorité les classiques. Les metteurs en scène pratiquent notamment un travail d'historicisation de ceux-ci inspirés du réalisme critique de Brecht. Peu de nouveaux auteurs sont apparus tandis que se développent, à la marge, des formes telles que le *happening* et la création collective qui contestent la centralité du texte dramatique. Le mouvement de Mai entraîne une longue grève de la profession. L'Odéon est occupé. Un comité d'action révolutionnaire est créé sur ce que les occupants appellent le « lieu de la culture bourgeoise. »¹²⁸ Cette occupation symbolise l'écart qui apparaît entre un mouvement de contestation qui balaie tout le pays et les théâtres qui se considéraient jusqu'alors comme des espaces internes de contestation. Face à ce mouvement de grève, le théâtre public se retrouve démuné. Les animateurs se réunissent à Villeurbanne pour tenter de redéfinir leur position. Le festival d'Avignon est contesté. C'est l'ensemble de l'idéologie du théâtre populaire qui est mise en cause alors même que les premières enquêtes sociologiques révèlent une faible fréquentation ouvrière dans les structures publiques. Ces dernières sont frappées d'un discrédit. Elles n'ont pas permis la popularisation du théâtre qui reste une pratique de classe. Les formes pratiquées en son sein se sont révélées inefficaces. Elles n'ont pas répondu à la vague de politisation qui a submergé le pays. De plus, l'éviction de plusieurs metteurs en scène qui avaient ouvert leur théâtre aux contestataires, l'interdiction de la pièce d'Armand Gatti, *La passion en violet, rouge et jaune* sur le régime franquiste, révèlent une autre facette des politiques étatiques. On entre, pour les critiques, dans le temps de la censure alors que paradoxalement les années 1970 vont voir s'accroître le développement des structures publiques.

Lors de son départ du théâtre Sartrouville, Patrice Chéreau signe un texte au titre provocateur « Une mort exemplaire »¹²⁹. Il met en avant l'impossibilité de pratiquer à la fois un théâtre de création, de recherche esthétique tout en mettant en place des politiques de prospection des publics. Ce divorce est largement analysé par les critiques, en particulier

¹²⁸ <http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/CAF89000336/odeon-theatre-de-france.fr.html>

¹²⁹ Patrice CHEREAU, « Une mort exemplaire », *Théâtre politique bis, Partisans*, n°47, janvier 1969, Maspero, Paris, 1969, p.64-68.

Renée Saurel qui voue une attention particulière à l'ensemble des politiques culturelles. Il s'agit après 1968 de redéfinir le théâtre populaire à la lumière de la contestation qui a agité tout le pays. La radicalisation politique qui s'ensuit touche particulièrement le milieu intellectuel et théâtral. Les pratiques militantes se multiplient en marge des institutions. Une forme interpelle particulièrement la critique, la création collective. Deux jeunes troupes mènent ce mouvement : le Théâtre du Soleil et le Théâtre de l'Aquarium. Installées à la Cartoucherie, par le biais d'un fonctionnement collectif qui veut rompre avec la division sociale du travail en cours dans le théâtre, elles cherchent à mettre en place un nouveau théâtre populaire basé sur l'exploration de formes telles que le Clown, la *Commedia*, le Cabaret, la contestation du rapport frontal au profit de la multiplication des espaces de jeux en vue d'intégrer le spectateur au processus. La création collective est marquée par une volonté thématique et esthétique de s'adresser à la classe ouvrière par le biais de formes populaires de jeu afin d'explorer les ressorts de la contestation politique qui secoue le pays.

Ces pratiques qui contestent le théâtre institutionnel poursuivent néanmoins la pensée sur les tâches du spectateur entamée par Jean Vilar. Ce dernier place le public au cœur du processus démocratique qui se joue pendant la représentation théâtrale. Les critiques brechtiens, quant à eux, poursuivent cette réflexion à la lumière des thèses du dramaturge allemand. Le spectateur, par le biais des effets de distanciation proposés par la mise en scène, est amené à se positionner politiquement face au spectacle auquel il assiste. Il est de nouveau au centre du dispositif scénique. De lui dépend l'efficacité politique de la pièce. Les débats sur le théâtre qui ont lieu en 1968 accentuent cette réflexion sur la place des publics. À Villeurbanne, les directeurs des théâtres théorisent la notion ambiguë de « non-public ». Il est nécessaire de s'adresser à lui et, par le biais d'un travail de création et d'animation, de le politiser. Le Living, avec son spectacle *Paradise Now*, prône la fusion des spectateurs et des acteurs. Il rejoint ici les thèses défendues à l'Odéon qui soutiennent « l'instauration d'une société égalitaire *tout de suite* par le décloisonnement des lieux anciennement spécialisés, par la déspecialisation individuelle : plus d'artiste, tout le monde est artiste, l'art est partout. »¹³⁰ Le spectateur devient donc acteur à part entière de la représentation. Sans prétendre à la fin immédiate de cette division sociale, la création collective place elle aussi le spectateur au cœur de son dispositif. Il devient acteur de la fête révolutionnaire dans *1789* du Théâtre du Soleil. Le spectacle se joue au cœur du public, les espaces de représentation sont démultipliés

¹³⁰ Émile COPFERMANN, « Quelque chose a changé », *Théâtre politique bis, Partisans*, n°47, janvier 1969, Maspero, Paris, 1969, p. 30.

rompant ainsi avec la frontalité de la scène classique. Ces choix esthétiques relèvent d'une volonté politique. De l'activité du spectateur dépend la capacité contestataire du spectacle.

Ces expériences ont lieu hors du cadre de la décentralisation. Alors que le théâtre public a pu représenter un lieu d'innovation dans les années 1950 et 1960, les troupes réunies sous la dénomination du « jeune théâtre » travaillent hors de ce cadre. Un lieu incarne ce renouveau : La Cartoucherie de Vincennes. Elle refuse d'être intégrée au réseau des théâtres publics et subit de graves difficultés de financement qui entraînent plusieurs mobilisations au cours des années 1970. Une partie de la critique analyse alors ces conflits comme des cas de censure économique. Cet exemple est significatif du discrédit qui frappe les politiques culturelles. Paradoxalement, les années 1970 voient la pérennisation des politiques culturelles. Les metteurs en scène comme Roger Planchon, Patrice Chéreau, Antoine Vitez accèdent à la direction d'importants théâtres. Le mandat de Michel Guy est marqué par une certaine audace. Il met ainsi en place le festival d'Automne qui se veut être un lieu de rencontre de pratiques avant-gardistes. Par ailleurs, malgré un discrédit important du théâtre public, les pièces produites en son sein représentent une part de plus en plus importante de celles recensées par la critique alors que le théâtre privé est de plus en plus marginal.

Après une politisation importante de la société et, par conséquent, de la scène théâtrale, la fin des années 1970 est marquée par un reflux des luttes qui entraîne une marginalisation de ces pratiques militantes. Néanmoins, l'ensemble de ces expériences marque durablement la scène française. Sous l'influence de Brecht, on a assisté à une autonomisation croissante de la mise en scène par rapport au texte. Malgré le recul de cette référence, elle s'affirme de plus en plus comme un langage autonome : la fidélité au texte est mise en cause, les pratiques de montages se multiplient (jeu sur les différentes possibilités techniques de la scène par le biais de la machinerie, de la vidéo, multiplication des espaces de jeu...). De même, les débats autour du théâtre populaire qui animent la profession et permettent de justifier d'un financement public de l'activité théâtrale deviennent plus marginaux. L'enjeu de la démocratisation semble avoir disparu au profit du tout créatif alors même que le financement par l'État de la culture devient légitime.

Ainsi, au cours de ces deux décennies théâtrales, la critique voit ses sujets bouleversés par la modification des structures théâtrales pensées en lien avec la volonté de populariser l'activité théâtrale. Ce débat implique de réfléchir à ce qui est déterminé socialement comme relevant de pratiques culturelles. Par ailleurs, la discussion sur les pouvoirs politiques du théâtre entraîne de nombreuses innovations esthétiques qui produisent un bouleversement important de la scène marquée, non plus par la personnalité de l'auteur, mais par celle du

metteur en scène. Cette double modification est au cœur de la réflexion critique des années 1960 et 1970.

3) L'activité critique en question : enjeu de la recherche

Cette thèse se propose d'interroger par le biais de la critique, les rapports théâtre/politique soit plus précisément les rapports de l'activité théâtrale au système économique dans lequel elle est inscrite, mais aussi les rapports de l'esthétique théâtrale à des convictions politiques. Par l'étude de différents discours sur le théâtre qui entend s'inscrire dans une démarche politisée, il s'agit de voir comment le positionnement politique interagit sur le regard que portent les critiques sur l'activité théâtrale. À l'inverse, nous nous proposons d'analyser la manière dont l'activité théâtrale influe sur la perception des événements politiques. À travers les textes sur le théâtre parus dans *Esprit*, *Les Temps Modernes* et *La Quinzaine Littéraire*, il s'agit d'étudier les allers-retours entre esthétique et politique pratiqués par la critique au regard de l'activité théâtrale. L'exigence esthétique et la revendication politique sont-elles forcément contradictoires ? Je me propose d'analyser les tensions dialectiques que peuvent provoquer la confrontation de ces deux entités, pensées par l'idéologie dominante comme séparées, mais aussi les effets de syncrétisme qui peuvent exister entre le politique et l'esthétique dans un contexte où la modification des conditions économiques de la pratique théâtrale oblige à un repositionnement critique.

Ce travail se fixe comme objectif d'éclairer les conditions d'énonciation d'un discours critique sur le théâtre qui donne à la notion de critique sa plaine signification politique. 'Mais quelles sont les modalités de cette prise de position sur le terrain des luttes et des idées ? Les trois revues sur lesquelles j'ai décidé de concentrer mon étude, *Esprit*, *Les Temps Modernes* et *La Quinzaine Littéraire* participent à la politisation du champ intellectuel. Elles entendent renouveler le débat savant en France, mais aussi participer à la réflexion politique en lien avec les luttes. Toutes les trois se placent résolument à gauche, mais défendent en même temps leur indépendance vis-à-vis du Parti Communiste qui domine alors l'échiquier politique. La création d'*Esprit* est d'ailleurs marquée par cette volonté d'indépendance. Même si la revue est influencée dans les années cinquante par les communistes, elle ne souscrit jamais aux thèses de ces derniers. Fondée pour populariser le personnalisme qui s'entend comme une troisième voix humaniste et spirituelle entre le communisme et le libéralisme, la revue se définit comme un lieu d'élaboration et une force de proposition pour la gauche réformatrice

avec laquelle elle entretient des liens étroits sans pour autant jamais s'affilier à aucune organisation. *La Quinzaine littéraire* est créée plus tardivement par Maurice Nadeau. Ce dernier est un des fondateurs du mouvement trotskiste en France néanmoins il refuse d'assimiler son activité éditoriale et journalistique à ses convictions partisans. Il défend alors une indépendance totale de ses collaborateurs. Le profil de *La Quinzaine* peut donc sembler plus apolitique, elle reste néanmoins très attentive à l'ensemble des luttes politiques et s'entend comme un lieu de confrontation et de débats. Après avoir été proches du PCF, puis soutenu les luttes tiers-mondistes, les *Temps Modernes*, dirigés par Jean-Paul Sartre, se rapprochent, dans les années 1970 des maoïstes. Comme l'explique Renée Rieffel dans son ouvrage sur les intellectuels, « Les revues sont, à n'en pas douter, les poumons de la vie intellectuelle, l'organe privilégié de la respiration de ce corps social particulier que représentent les intellectuels en France. »¹³¹ Définir la critique dramatique paraissant dans ce type de publication implique donc de faire le point sur le sens du mot intellectuel. Comme l'explique Bernard Brillant :

La définition de l'intellectuel se heurte, de façon récurrente, au double écueil d'une définition sociologique extensive (les « professions intellectuelles ») et une définition éthique étroite (l'homme des « valeurs »). « Né » sous les auspices de l'affaire Dreyfus, l'intellectuel, en France, s'est attribué une fonction qui lui est quasi consubstantielle : l'« engagement ».¹³²

Je souscrirai ici à cette définition de l'intellectuel qui s'est constituée historiquement tout au long du vingtième siècle. Dans un autre ouvrage, Michel Fournier précise celle-ci. Il définit les conditions d'appartenance au milieu intellectuel : « Il faut d'abord s'occuper des choses de l'esprit, exercer une activité intellectuelle (art, science, littérature, philosophie, sciences humaines), et aussi avoir acquis une certaine notoriété. Il faut ensuite être engagé, sans pour autant être membre d'un parti politique, et prendre part au débat public. »¹³³ Cette définition me semble particulièrement correspondre aux critiques qui interviennent dans ces revues, lieu par excellence de l'expression intellectuelle. L'engagement est constitutif de leur pratique. Celle-ci n'est cependant pas partisane. Ainsi, par extension, j'ai choisi, pour définir cette critique de parler de « critique engagée ». Par ailleurs, malgré leur non-appartenance à une organisation politique, l'ensemble de ces revues se place résolument à gauche de l'échiquier politique, j'emploierai aussi le terme de « critique de gauche » pour parler de la

¹³¹ Rémy RIEFFEL, *La tribu des clercs. Les intellectuels sous la V^e République*, op. cit., p. 219.

¹³² Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, op. cit., p. 3.

¹³³ Marcel FOURNIER, « L'intellectuel, le militant et l'expert », in *L'Inscription sociale de l'intellectuel*, sous la direction de Marion BRUNET et Pierre LANTHIER, L'Harmattan, Logiques sociales, Paris, 2000, p. 25-26.

réflexion théâtrale menée dans *Esprit*, *Les Temps Modernes* et *La Quinzaine Littéraire* notamment par leurs critiques principaux, Alfred Simon, Renée Saurel et Gilles Sandier.

Parler de critique dramatique de gauche peut apparaître comme un premier paradoxe. Si le mouvement intellectuel est issu de la contestation politique, la critique dramatique, en tant qu'activité intellectuelle, mais avant tout journalistique, naît du développement conjoint de l'entreprise théâtrale et de la presse. Ces deux organes se développent tous deux à la prise de pouvoir économique et politique de la bourgeoisie. Les critiques dramatiques, pour la plupart, ne remettent pas en cause cette situation économique. On peut donc voir la critique dramatique comme une pratique se conformant à l'idéologie dominante. Pourtant, plusieurs chroniqueurs vont s'y refuser: quelques exemples illustres nous montrent la voie avant 1945, mais ce mouvement de refondation de la critique a surtout lieu après 1945 conjointement à la modification de l'économie théâtrale. Le développement des théâtres publics, d'abord plutôt restreint jusqu'en 1959, mais de plus en plus important sous le Ministère Malraux, implique une modification des rôles de la critique : l'élargissement des publics de théâtre entraîne pour Bernard Dort une rupture de l'accord de principe qui régnait dans les théâtres de boulevard :

Faire du théâtre, c'est toujours s'adresser à quelqu'un, plus exactement à un groupe ou à une collectivité, dans une situation politique et sociale précise. Là aussi, il y a eu évolution considérable. D'une part, le public s'est à la fois accru et différencié : maintenant il n'existe plus un seul public — ce public bourgeois au nom duquel le critique du XX^{ème} parlait —, mais *des* publics. D'autre part, le théâtre s'est décentralisé. Or cette décentralisation du théâtre a coïncidé avec une centralisation de la presse, avec, en France du moins, la disparition progressive d'une presse régionale autonome. Enfin, à la notion de spectacle considéré isolément s'est substituée celle d'entreprise théâtrale : en devenant des abonnés, les spectateurs s'engagent non seulement pour une soirée, mais pour une série de représentations. Une autre forme de dialogue se noue alors entre théâtre et spectateurs, entre la communauté théâtrale et la collectivité. Les rapports théâtre-public ne se limitent plus à ceux de la scène et de la salle sur la durée d'une seule soirée ; ils deviennent plus continus. Le critique était le critique d'un spectacle, maintenant il doit commenter une succession de spectacles. À la discontinuité succède une certaine continuité. Autrefois, c'était lui qui régissait les rapports scène-salle, qui, pour chaque pièce, les rendait possibles ; maintenant il doit trouver sa place dans une organisation plus large : celle des rapports durables entre deux communautés.¹³⁴

Sous la pression des modifications économiques de la presse et de l'activité théâtrale, le travail du critique s'est considérablement modifié. Pour Bernard Dort, ces modifications impliquent une rénovation de l'activité critique déterminée par les nouveaux rapports qui se créent entre les publics et les théâtres. Il se doit de trouver une nouvelle place. L'expérience de la revue *Théâtre Populaire* propose un premier type de positionnement : elle défend une esthétique théâtrale qui lui semble être en lien avec les nouvelles problématiques de ces

¹³⁴ Bernard DORT, « Les deux critiques », *op. cit.*, p. 45-46.

publics inédits. Le modèle esthétique proposé par le metteur en scène allemand s'inscrit dans la perspective d'une transformation révolutionnaire de la société. Il y a adéquation entre le projet esthétique et politique. Celui-ci correspond à la visée de la revue *Théâtre Populaire*. La découverte de Brecht précise même celle-ci. Cette adéquation entre un modèle esthétique, une nouvelle organisation de l'activité théâtrale et un projet éditorial reste unique dans l'histoire du théâtre. Si le brechtisme français a pu sembler hégémonique comme pensée du théâtre inscrit dans l'Histoire, l'étude des différents textes critiques amène à relativiser cet état des lieux. La critique brechtienne reste, bien sûr, une référence fondamentale, mais que ce soit Alfred Simon, Renée Saurel ou Gilles Sandier qui dominent respectivement la critique dans *Esprit*, *Les Temps Modernes* et *La Quinzaine Littéraire*, ils ne s'accordent pas avec les brechtiens. S'ils reconnaissent l'importance de Brecht, ils refusent, selon des modalités différentes, de considérer le réalisme critique comme la seule voie possible à l'émergence d'une forme théâtrale qui participe à la contestation du système politique. On peut donc se demander si désaccord esthétique et politique induit une autre pratique de la critique et en quoi, malgré la diversité des positionnements politiques, des références esthétiques, peut-on parler d'une critique de gauche ?

Penser la critique engagée implique sans cesse de revenir à la pensée d'un théâtre engagé. Là encore, les définitions sont problématiques et sont au cœur des interrogations des critiques. Ces réflexions sont inscrites dans un mouvement de politisation du milieu intellectuel où la culture apparaît comme un « lieu de cristallisation d'une discordance profonde entre le pouvoir politique et l'intelligentsia »¹³⁵. Alors que l'on part d'une vision œcuménique de la culture comme un lieu d'apprentissage de la démocratie républicaine au sortir de la guerre, les années 1960 sont marquées par une politisation de l'activité théâtrale. Bernard Brillant note ce processus qui englobe l'ensemble des activités culturelles, il écrit :

Une des conséquences les plus notables de cette politisation est la perte d'« innocence », de la culture placée au carrefour des contestations. L'horizon des avant-gardes étant celui de la révolution, une révolution totale, une « révolution matérielle, mentale, affective et politique », la culture n'est plus le lieu du consensus, mais bien celui d'une contestation et d'une politisation permanente.¹³⁶

Cette contestation permanente atteint son paroxysme en 1968: le hiatus existant entre le sens des politiques culturelles mis en place par Malraux et le caractère militant donné à celles-ci par les animateurs de la décentralisation est révélé. Les limites d'une intervention politique, qui se veut contestataire, au sein des institutions publiques apparaissent. En effet, les

¹³⁵ Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, op.cit., p. 86.

¹³⁶ *Idem*.

événements de 1968 mettent en lumière le lien intrinsèque qui existe entre la structure interne de la représentation et le système économique et politique dans lequel elle est inscrite. C'est toute la politique de diffusion culturelle, l'idéologie du théâtre populaire selon Vilar qui est remise en cause. Or cette référence, même si elle est critiquée par beaucoup, constitue le socle commun d'une pratique théâtrale progressiste. L'ensemble de la critique de gauche s'est reconnu au TNP. La remise en cause de la démocratisation induit-elle une fragmentation de celle-ci ?

Si le rapport entre temps de l'événement politique et temps de la représentation est évidemment interrogé en 1968, c'est avant tout la question du rapport à l'État, dissension politique historique entre réformistes et révolutionnaires, qui est réactivée et se place au cœur de la chronique dramatique. La critique, telle qu'elle est pratiquée jusqu'en 1968, repose sur le système du théâtre public avant tout. Il est, bien sûr, évident que le théâtre privé est aussi étudié. Les critiques s'intéressent particulièrement aux quelques théâtres d'essais qui survivent encore à Paris, mais le modèle économique qui prévaut, dès lors qu'il s'agit de politiser l'activité théâtrale, reste celui du théâtre public. Il ne s'agit pas, à la suite de 68, de refuser les subventions, mais de se demander si le théâtre public représente le meilleur moyen pour s'adresser aux acteurs du changement social. Dès lors, quel modèle proposer ? Les diverses expériences qui ont lieu suite à 68 multiplient les champs d'investigation pour la critique : création collective, relecture des traditions populaires du jeu de l'acteur, *happening*... Ainsi si Bernard Dort note une fragmentation de l'activité théâtrale dès la fin du XIX^{ème} siècle qui implique une rupture dans l'activité critique, peut-on envisager un processus similaire pour la critique de gauche après 1968 ? Quelles lignes de fracture apparaissent ? La remise en cause de l'idéologie vilarienne implique de repenser la question du théâtre populaire. Les critiques vont faire appel à de nouvelles références afin de réévaluer le rôle politique de l'art.

Dans *Théâtre réel*¹³⁷, Bernard Dort propose une définition¹³⁷ de la critique en adéquation avec les évolutions de l'activité théâtrale. Je la rappelle ici :

Face à une critique de consommation (qui est de plus en plus remplacée par la publicité), une autre critique est possible et nécessaire. Elle serait à la fois critique du fait théâtral comme fait esthétique et critique des conditions sociales et politiques de l'activité théâtrale. Définissons-la d'une part comme critique sémiologique de la représentation théâtrale et d'autre part comme critique sociologique de l'activité théâtrale.¹³⁸

La critique telle que la décrit Dort est à double niveau : elle consiste en une analyse de la représentation, mais aussi des conditions de cette représentation. Cet appel à une autre

¹³⁷ Bernard DORT, *Théâtre réel : essais de critique 1967-1970*, op. cit.

¹³⁸ Bernard DORT, « Les deux critiques », op. cit., p. 47.

critique s'inscrit dans une pratique particulière du journalisme culturel à la limite de l'étude universitaire. Elle entraîne, de fait, des conditions de parutions privilégiées. Les deux revues spécialisées permettent la pratique d'une telle critique, mais qu'en est-il pour les revues généralistes ? En tant que périodique intellectuel à la frontière entre les mondes de l'édition, du journalisme, de l'université et du politique, la revue induit aussi une pratique décentrée de l'écriture sur le théâtre qui ne peut être assimilée à celle qui paraît dans les quotidiens. Peut-on cependant considérer les articles d'Alfred Simon, de Gilles Sandier et de Renée Saurel comme de la critique savante ? La réflexion qu'ils mènent produit cependant des instruments qui permettent une analyse plus précise de l'actualité théâtrale. Peut-on y voir les paradigmes des études théâtrales qui se constituent au même moment comme discipline universitaire ? C'est aussi l'approche politique du théâtre qui doit être interrogée. La critique est pensée comme une forme d'engagement, doit-elle cependant être considérée comme une pratique militante ? En quoi la volonté de penser le théâtre en lien avec les questions sociales induit-elle ce déplacement des thématiques de la critique théâtrale ?

4) Une recherche ancrée dans les études théâtrales

L'ancrage de ces critiques dans le milieu des revues domaine de l'intellectuel engagé pourrait faire penser que ce travail ne relève pas des études théâtrales. Il est vrai que traiter de la critique de théâtre dans *Les Temps Modernes*, *La Quinzaine Littéraire* et *Esprit* nécessite de faire sans cesse des incursions dans l'histoire du mouvement intellectuel. Cette thèse emprunte donc naturellement des éléments à l'histoire culturelle et à la sociologie afin de rappeler les modifications en cours qui touchent le support de la critique : la transformation du champ intellectuel au cours des années 1970 avec l'apparition d'une nouvelle génération qui conteste ces lieux de la pensée politique et culturelle que sont les revues ne peut être ignorée lorsqu'il s'agit de réfléchir sur les publications théâtrales dans celles-ci. De même, étudier la critique de théâtre implique des emprunts aux disciplines universitaires qui se sont posé la question de l'exercice critique. Néanmoins, l'étude du corpus a confirmé la spécificité de notre objet d'étude vis-à-vis de ces diverses disciplines.

L'étude systématique de l'ensemble des articles parus dans ces trois revues et de leur thématique a déterminé la conduite de cette thèse. Des préoccupations des critiques découle le traitement du sujet. L'actualité théâtrale est le moteur de leur écriture, c'est donc de celle-ci

que j'ai fait le choix de partir. Pour ce faire, la construction de tableaux thématiques des critiques par revue a été déterminante. Au lieu de présumer du champ d'investigation des critiques, cela m'a permis de les faire apparaître. L'analyse de spectacles reste le moteur de cette critique néanmoins d'autres types d'articles ont montré la diversification des domaines de compétence de l'écriture sur le théâtre. Ce travail a montré aussi la singularité de chaque revue. Chacune développe, notamment par la voix de son critique principal, une appréhension particulière de la question théâtrale. Cette dernière répond à l'orientation générale de la revue. Afin de mieux saisir le dialogue indirect qui se noue entre les trois revues sur la question théâtrale, il a donc été nécessaire de débiter par une étude par publication.

Dans un premier temps, je m'intéresserai donc à la place du théâtre dans chaque revue. En effet, avant toute étude des articles, il apparaît nécessaire de prendre en compte le support de ceux-ci, d'autant plus que la tradition journalistique de la critique dramatique implique un rapport fort au support éditorial. L'ensemble des périodiques choisis s'inscrit dans une démarche intellectuelle, soit un travail de type savant lié à une démarche politique partagée par l'ensemble des membres de la revue. De ce double positionnement dans les champs savant et politique, dépend l'influence de la revue ou du magazine littéraire qui ne tient pas uniquement au nombre de ses lecteurs, mais aussi à la place qu'il occupe dans le domaine intellectuel. La revue est donc une instance symbolique en ce sens où elle représente le centre névralgique d'une critique exigeante refusant la séparation entre étude savante et engagement politique. Elle est aussi espace matériel : sa périodicité agit sur le type d'article publié. Le lectorat à qui elle entend s'adresser, l'organisation de la revue, jouent sur son projet éditorial. La critique de l'activité théâtrale est donc inscrite dans ces deux espaces : instance matérielle (nombre de pages consacrées à la culture, absence ou présence d'une rubrique spectacle, pages consacrées au théâtre...) et instance symbolique.

Dans cette première partie, je rappellerai donc les différentes positions des revues dans le champ intellectuel, la lecture qu'elles font des quelques événements centraux de la période historique en nous intéressant particulièrement à l'analyse des questions culturelles. Il s'agira donc de voir si, au projet politique, correspond un projet culturel. Par la suite, il m'a paru judicieux de proposer, pour chaque revue, une étude précise des articles sur le théâtre. Seront donc présentés les différents types d'articles, les différents auteurs et l'évolution de la place que prend le théâtre dans les trois revues. Ce schéma général effectué pour chacune d'entre elles, j'aborderai les thématiques centrales proposées : types de spectacles, lieux de production, metteurs en scène de prédilection... le traitement de celles-ci permettra de faire apparaître la singularité de chaque revue autour des questions qui occupent la scène théâtrale :

autonomisation de la mise en scène, tâches du théâtre populaire, développement des financements de la culture, enjeux politiques du théâtre.

Ce sont ces questions qui guideront la seconde partie. Après avoir étudié la singularité de chaque discours critique, la seconde partie sera l'occasion de montrer comment une pensée critique se construit par le biais de différentes confrontations. Si certains spectacles nécessitent d'être traités spécifiquement, ce sont surtout ces deux questions qui animent la critique des années 1960 et 1970 et ont guidé l'élaboration de cette partie.

Après avoir fait une analyse précise des lieux d'où parlent nos critiques dramatiques dans la première partie, je m'intéresserai aux lieux dont ils parlent dans leurs articles. À l'aide d'un travail statistique, je mettrai en lumière les lignes de force des objets de critiques pour les différents chroniqueurs. Je commencerai par montrer que la critique pratiquée dans *Esprit*, *Les Temps Modernes* et *La Quinzaine Littéraire* repose sur les mêmes références. Alfred Simon, Renée Saurel et Gilles Sandier assistent et rendent compte des mêmes spectacles. Dans l'ensemble, ce sont les mêmes metteurs en scène qui attirent leur attention, ils fréquentent les mêmes lieux de théâtre. J'ai choisi ensuite d'étudier plusieurs exemples pour montrer, en acte, la manière dont se met en place un dialogue entre art et politique dans leur article. Ces exemples sont principalement des mises en scène qui ont fait école dans l'histoire du théâtre, mais aussi des représentations qui ont entraîné un débat politique entre les critiques.

En outre, le développement des théâtres publics et la crise de 68 entraînent la nécessité d'interroger les rapports entre théâtre et État. À travers ce débat, c'est la question de la démocratisation des pratiques théâtrales qui est posée. Il s'agira d'étudier tout d'abord les objectifs politiques donnés à la décentralisation. La figure tutélaire de Vilar est ici centrale. Si les brechtiens ont critiqué l'ancien directeur du TNP, les postures de nos critiques sont différentes. La deuxième figure est celle de Malraux et de son ministère. La période est marquée par un développement sans précédent des structures théâtrales, mais celui-ci entraîne aussi la multiplication des conflits. Nous verrons que l'analyse de ceux-ci prend une tout autre forme à la suite de 1968. Suite à la grève théâtrale, le traitement des politiques publiques est marqué par une défiance vis-à-vis de l'État qui oblige à une redéfinition des objectifs du théâtre populaire. Cette définition passe par la précision des objectifs politiques de ce dernier, mais implique aussi un débat sur le plan esthétique.

Ce dernier a été marqué par la controverse entre Jean Vilar et les brechtiens. Ils ne mettaient pas seulement en cause sa volonté de construire un théâtre pour toutes les classes, ils s'en prenaient aussi à son approche du répertoire. Ils prônent la mise en crise de celui-ci

par le biais de la scène. L'influence de *Théâtre populaire* sur la scène française est considérable : de nombreux metteurs en scène tentent d'appliquer les principes brechtiens. De là naît donc un débat sur l'autonomie de la mise en scène vis-à-vis du texte dramatique. Néanmoins, cette forme théâtrale et la suprématie en devenir du metteur en scène est contestée par des expériences qui entendent placer l'acteur au cœur du processus créatif. Les *happenings*, la contestation anarchiste du Living, l'exploration d'une chrétienté barbare de Grotowski viennent perturber une scène théâtrale française centrée sur l'étude du répertoire classique. Plus encore, c'est la création collective qui entraîne un bouleversement dans le débat sur le théâtre politique et populaire. Le Théâtre du Soleil, avec *1789* et *1793*, propose une lecture innovante de notre histoire populaire. Elle place le spectateur au cœur du processus dramatique. Il est l'acteur de sa propre fête révolutionnaire. Ces spectacles rencontrent une critique en recherche de repère pour réinitier la pensée du théâtre populaire à la suite de 1968.

En dernier lieu, j'entends réfléchir à l'apport de ces critiques à la pensée du théâtre. Je terminerai donc cette étude par une troisième partie qui reviendra sur leur conception des rapports entre art et politique. En partant d'une actualité théâtrale, ils ne cessent d'interroger le rôle social du théâtre. S'ils s'appuient sur le même matériau empirique, leurs conclusions sont parfois différentes, car mues par des approches politiques distinctes. J'étudierai donc leur participation au débat sur les rapports entre esthétique et politique. Il s'agit de voir quelle est la place du politique dans leurs discours esthétiques et la place de l'esthétique dans leurs discours politiques. J'interrogerai leur participation à la précision des grandes questions qui structurent le champ critique. Par leur témoignage attentif de la vie théâtrale, ils proposent des définitions des tâches du théâtre populaire. En manifestant leur indépendance vis-à-vis de Brecht, ils ouvrent des voies souvent méconnues pour explorer la question du théâtre politique, alors même que la place du théâtre militant dans leurs écrits s'avère très réduite.

Je chercherai donc à tirer un bilan de ces trois expériences critiques. Il s'agira de voir en quoi leur travail de critique nous permet d'approfondir nos connaissances de l'activité théâtrale des années 1960 et 1970, mais aussi de réfléchir à la singularité de la critique de théâtre. L'interdépendance de l'exercice avec le monde de la presse a entraîné un développement particulier par rapport aux autres domaines artistiques. La périodicité particulière de la revue implique une forme d'écriture spécifique sur le théâtre à la limite entre la réflexion politique et l'essai esthétique tout en ne reniant jamais sa subjectivité. La volonté d'interroger le rôle social du théâtre a eu pour conséquence une modification des paradigmes de la critique que je mettrai en lumière dans cette dernière partie. Les critiques mettent en

place, de manière empirique, des outils pour analyser l'activité théâtrale. Ils revendiquent le sérieux de leur pratique sans pour autant renier son caractère éminemment personnel. Je m'interrogerai alors sur la manière dont ils envisagent leur métier de critique, comment ils lient celui-ci aux tâches qu'ils assignent à la création dramatique. Par ce biais, je tenterai de préciser les caractéristiques de cette critique engagée pratiquée dans les revues généralistes et la pérennité de ce modèle.

Je terminerai cette étude par les héritages de cette critique. Alors qu'aujourd'hui les revues ont perdu leur caractère structurant sur le champ intellectuel, ce type de critique est-il encore possible ? Par leur volonté d'analyser l'ensemble du phénomène théâtral, ces critiques ouvrent la voie à une approche savante de la question théâtrale tout en refusant parfois ce qualificatif. De quelle manière ont-ils influencé les études sur le théâtre ?

PREMIÈRE PARTIE :

**UN TRIO DE REVUES
DESACCORDÉ**

Introduction : La revue comme lieu d'élaboration d'une critique dramatique engagée

Cette recherche entend avant tout réfléchir à la mise en place d'une communauté critique dans les années 1960 et 1970 autour de l'enjeu du théâtre populaire et des questions politiques qu'il pose. Pour se faire, J'ai choisi de centrer cette étude sur la critique dramatique dans trois revues généralistes, *Esprit*, *Les Temps Modernes* et *La Quinzaine Littéraire*. Ce premier choix induit une hypothèse : elle présuppose des liens forts entre le monde intellectuel et celui du théâtre. Le critique écrit sur le théâtre dans le cadre d'une revue qui entend produire une pensée sur le monde. Cette dernière entre donc en relation avec les tâches que le critique assigne au théâtre. Il légitime d'ailleurs pas ses écrits une fonction sociale vouée à la représentation. Afin de saisir celle-ci, il est donc nécessaire de comprendre l'influence du lieu de publication des textes critiques sur cette vocation politique.

Il convient de fait d'étudier en premier lieu l'inscription des revues dans le paysage intellectuel français. La revue ne peut se résumer à une compilation d'articles à vocation théorique sur un sujet déterminé. Comme l'explique Rémy Rieffel, « elle fonctionne d'abord comme une « institution », c'est-à-dire une organisation autonome dotée d'une base matérielle pour agir et durer ainsi que de producteurs spécialisés qui en assurent la légitimité ou la reproduction. »¹³⁹ Cette définition bourdieusienne permet de saisir la revue comme un lieu symbolique de légitimation de la pensée et un lieu réel de théorisation de celle-ci. Elles se constituent comme un intellectuel collectif. Elles sont des « instances détectrices de talents, plates-formes de lancement pour mettre sur orbite des hypothèses novatrices, espaces de formation, de liberté et de sociabilité : leurs mérites intrinsèques sont légion et les rémunérations symboliques qu'elles octroient, non négligeables. »¹⁴⁰ Le corps collectif de la revue participe donc à des stratégies de légitimation sur le plan intellectuel. Au-delà, elle sont des outils indispensables d'élaboration tant sur le plan politique que théorique. Mesurer leur influence aujourd'hui alors même que la plupart sont tombés dans l'anonymat est complexe. Organe régi néanmoins pas des considérations d'ordre matérielles, la revue agit comme instance symbolique. Rémy Rieffel rappelle, à juste titre, cet écart entre l'influence et les tirages :

¹³⁹ Rémy RIEFFEL, *La tribu des clercs. Les intellectuels sous la V^e République*, op. cit., p. 219.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 219-220.

Il semblait opportun, en revanche, de prendre en considération les revues qui ont disposés d'une certaine influence au sein du champ intellectuel indépendamment de leur tirage et de leur diffusion. Certaines d'entre elles, limitées à un cercle restreint, ont autant marqué une génération de clercs que d'autres, à l'audience plus large en apparence.¹⁴¹

Les revues organisent ainsi les intellectuels autour d'elles. Elles permettent à ceux-ci à la fois de tirer une légitimité dans leur domaine de compétence mais aussi d'intervenir, individuellement et collectivement dans le paysage politique tout en participant aux innovations intellectuelles. À ce titre, le développement du structuralisme dans les années 1960 témoigne de leur intérêt scientifique. François Dosse revient sur leur importance dans *Histoire du structuralisme*¹⁴² :

Une des caractéristiques de cette période, symptôme d'une effervescence intellectuelle tout à fait exceptionnelle, c'est la vitalité des revues, leur nombre croissant et leur influence grandissante. Elles sont le lieu de sociabilité privilégié et le cadre idéal pour faire valoir la force du paradigme structuraliste. [...]

La souplesse structurelle inhérente à l'organisation d'une revue, la capacité à refléter dans les plus courts délais les débats et combats théoriques, les avancées conceptuelles, ont permis d'amplifier les succès structuralistes avant que ceux-ci soient relayés par la grande presse hebdomadaire et quotidienne.¹⁴³

Grâce à leur mode d'organisation, les revues ont su, durant les années 1960, être à la pointe du renouvellement de la pensée critique. On peut se demander si ce modèle à l'œuvre dans le structuralisme a joué aussi pour une nouvelle forme de critique de théâtre. Cette dernière affirme alors justement son autonomie par rapport à la critique littéraire en revendiquant la mise en scène comme objet d'étude mais aussi par rapport à l'exercice journalistique tout en gardant des caractéristiques de chacun de ses deux prédécesseurs. La place du théâtre n'est jamais traitée dans les différents ouvrages sur les revues¹⁴⁴. On peut s'interroger sur le degré d'autonomie de la critique dramatique vis-à-vis du reste de la ligne éditoriale.

À la suite de *Théâtre Populaire*, la question centrale posée au fait théâtral est son rapport à l'Histoire. Il est analysé en vue de sa possible participation à une émancipation sociale. Ici, la prégnance du matérialisme historique comme méthode d'appréhension du monde joue une importance considérable. Malgré l'importance du PCF au sortir de la guerre, ce dernier, ne parvient pas à organiser les intellectuels durant les années 1960 et 1970. Ces derniers sont néanmoins sommés de ce positionner par rapport à lui. Je montrerai, par ailleurs,

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 221-221.

¹⁴² François DOSSE, *Histoire du structuralisme. I. Le champ du signe 1945-1966*, La Découverte, Paris, 1991.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 335.

¹⁴⁴ À noter ici que l'ouvrage de Frédérique MATONTI, *Intellectuels communistes: essai sur l'obéissance politique: La Nouvelle Critique, 1967-1980*, *op. cit.* fait exception. Cette dernière lie les débats au sein de la *Nouvelle Critique* à ceux du comité central d'Argenteuil et à la politique culturelle du PCF.

que les revues sont un lieu de renouvellement de la pensée marxiste alliée à une critique du stalinisme. L'importance donnée à la question sociale joue néanmoins un rôle déterminant sur l'approche des rapports entre art et société. Jean-Yves Guérin est un des rares à consacrer un article à cette question en prenant en compte les questions théâtrales¹⁴⁵. Dans celui-ci, il attaque vivement la littérature dite engagée écrivant ainsi :

Les années de l'après-guerre sont, lit-on un peu partout, les années de la littérature engagée. La présentation des *Temps Modernes* puis *Qu'est ce que la littérature ?* en fournissent la vulgate. Or, répétons-le, une part minime de la production en relève et c'est loin d'être le meilleur de l'époque : *Les Chemins de la Liberté*, les pièces de Sartre et divers écrits de Simone de Beauvoir. Mauriac, Bernanos, Malraux et d'autres se détournent du roman, dont ils étaient les maîtres incontestables pour commenter l'actualité ou la faire, au risque de décevoir leurs lecteurs. Il y a enfin l'abondante mais médiocriissime littérature communiste qui, après 1947, porte les couleurs du réalisme socialiste.¹⁴⁶

À l'image de cet extrait, cet article vise à rejeter toute possibilité de rencontre entre une avant-garde politique et une avant-garde esthétique. Son rejet de la littérature engagée défini par Sartre¹⁴⁷ lui fait décrire de manière partielle une histoire littéraire et théâtrale des années 1960 et 1970. Il ajoute ainsi :

Il est significatif que la poussée progressiste des années 1960 ne se retrouve pas dans la production romanesque. Les représentations fictionnelles qui découpent, structurent l'après-guerre sont encore moins mémorables que celles de l'Affaire Dreyfus et du front populaire. L'opposition aux guerres coloniales se traduit par une intense agitation politico-médiatique, mais par peu d'œuvres capables de traverser le temps. Mai 68, de même, suscite une masse d'essais et de souvenirs, une centaine de romans généralement hâtifs et saturés de poncifs, dont l'intérêt est sociologique, mais pas *d'Education sentimentale* ni même, Maurice Clavel étant mort prématurément, un *Notre jeunesse*. Dans les meilleurs cas, la guerre d'Algérie ou la révolution avortée de Mai fournit non pas un sujet mais, comme l'Affaire Dreyfus dans *Le Côté de Guermantes*, un objet de discussion ou un horizon. La déconnexion entre l'activisme et la création littéraire est un fait qui n'est pas remis en question. Au catalogue des Editions de Minuit, aucun mélange des genres : on a d'un côté des écrits militants sur l'Algérie, et de l'autre la fiction des Robbe-Grillet, Michel Butor et autres Nathalie Sarraute. Les scènes subventionnées de la décentralisation et de jeunes compagnies, notons-le, font exception où l'on sacrifie volontiers à l'agit-prop après 1968. Mais un tel répertoire est naturellement voué à un oubli rapide.¹⁴⁸

Cette dernière phrase nous renseigne un peu plus sur l'approche de Jean-Yves Guérin. Un répertoire politique (ici penser uniquement en terme de production d'œuvres écrites) est voué à l'oubli quand il entend se confronter à une actualité politique. Il en conclut alors à un

¹⁴⁵ Jean-Yves GUERIN « Histoire littéraire, histoire des intellectuels », in *L'histoire des intellectuels aujourd'hui*, sous la direction de Michel LEYMARIE et Jean-François SIRINELLI, PUF, Paris, 2003, p. 145-159.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 155.

¹⁴⁷ Nous reviendrons sur cette dernière lorsque nous développerons les approches de l'art des revues étudiées. Voir Partie 1-A-5 : « Les questions culturelles en débat ».

¹⁴⁸ Jean-Yves GUERIN « Histoire littéraire, histoire des intellectuels », *op. cit.*, p. 156-157.

échec d'une rencontre entre les renouvellements esthétiques et le progrès social. La montée en puissance de nombreux metteurs en scène, les débats qui agitent la scène française autour de Brecht, Artaud et tant d'autres nous poussent à penser le contraire. Selon lui à la différence des « hommes du Cartel et encore Jean-Louis Barrault [qui] se voulaient avant tout artistes »¹⁴⁹ et de ce fait entendaient avant tout être « des serviteurs des textes »¹⁵⁰, la nouvelle génération de metteur en scène formé par *Théâtre Populaire* (il donne alors deux exemples : Roger Planchon et Antoine Vitez) « se posent comme des intellectuels, ils sont liés à *Théâtre Populaire*. Non contents d'être metteurs en scène et acteurs, ils adaptent des pièces, ils en écrivent, ils multiplient les interventions politiques. »¹⁵¹ Ainsi, à ces metteurs en scène, leur ai dénié la qualification d'artistes au profit de celle d'intellectuels.

S'il est vrai que l'intellectualisation de la scène théâtrale française est indéniable durant les années 1960 et 1970, cette dernière ne nous paraît pas contrevenir à son évolution esthétique mais, au contraire, y participe pleinement. De ce fait, comment cette rencontre est-elle analysée dans les lieux même d'élaboration de la pensée intellectuelle ? En quoi l'orientation politique et scientifique des revues influe sur leur perception du fait théâtral ?

Dans un premier temps, il est donc nécessaire de comprendre l'inscription des *Temps Modernes*, de *La Quinzaine Littéraire* et d'*Esprit* dans le paysage intellectuel français des années 1960 et 1970. Il s'agira de voir comment elles participent à l'évolution scientifique de ces années et notamment de quelle manière elles réagissent au paradigme structuraliste qui envahit alors la critique littéraire. C'est aussi leur posture vis-à-vis du PCF mais plus spécifiquement du marxisme qui doit être discuté. Par ailleurs, la structuration de la gauche évolue fortement durant ses années : alors que le PCF était hégémonique à la fin des années 1950, il est en plus en plus contesté tout au long des années 1960 et 1970 pour ne devenir que l'ombre de lui-même à la fin de la période étudiée. Ce déclin est due à la mise en cause du stalinisme mais surtout au développement des organisations d'extrême gauche durant la lutte contre la guerre au Vietnam mais surtout suite à aux grèves de mai-juin 1968. Il s'ensuit alors une radicalisation des intellectuels qui dialoguent de plus en plus avec les maoïstes notamment. La gauche réformiste se structure aussi avec la création du PSU et celle du PS en 1971 pour prendre le pouvoir en 1981. Cette dernière a influence non négligeable notamment sur *Esprit*. Pour terminer ce chapitre de présentation, il est nécessaire de revenir sur la manière dont le fait culturel est analysée dans ces trois revues à travers la réactivation du le

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 147.

¹⁵⁰ *Idem*.

¹⁵¹ *Idem*.

débat des années 1930 entre avant-garde et culture de masse mais aussi en discutant des modalités de l'engagement des artistes à la suite des propositions de Sartre faites dans *Qu'est ce que la littérature*¹⁵².

Une fois cette présentation faite, il nous a paru indispensable pour chaque revue de préciser les modalités de l'écriture sur le théâtre. La critique est-elle tenue par une seule personne ? À quelle fréquence la trouve-t-on ? Comment sont présentés les articles ? Cette première géographie nous permet alors d'analyser l'activité théâtrale qui est discuté dans chaque revue. L'écriture sur celle-ci est avant tout dédié à une personnalité, Alfred Simon pour *Esprit*, Renée Saurel pour *Les Temps Modernes* et Gilles Sandier pour *La Quinzaine Littéraire*. Avec l'autonomisation du théâtre vis-à-vis de la littérature et les questions liés à la représentation que posent le développement de la mise en scène, la critique dramatique s'autonomise de la critique littéraire. Cela signifie-t-il, pour autant, que les trois critiques présentés agissent de manière autonome par rapport au reste de la revue ? Ou au contraire, leur regard sur l'activité théâtrale leur permet de développer une pensée propre à chaque parution partagée par l'ensemble de la rédaction ? Pour répondre à ces questions, il nous a paru nécessaire de faire une étude précise des différents types d'articles publiés dans chaque revue, de mettre en lumière les metteurs en scène étudiés, les lieux où les critiques se rendaient afin de comprendre leur pensée du théâtre et de ses rapports à la société.

¹⁵² Jean-Paul SARTRE, *Qu'est ce que la littérature ?*, op. cit.

A. La revue comme lieu de critique

La présente étude ne s'intéresse ni aux critiques journalistiques ni à la pensée sur le théâtre développée dans les revues spécialisées. Elle porte sur les articles ayant trait à l'activité théâtrale qui paraissent dans deux revues, *Esprit* et *Les Temps Modernes*, et un magazine littéraire, *La Quinzaine Littéraire*. Avant l'étude des articles, il nous paraît important de préciser la nature de ce type de support car ce n'est pas un lieu de publication anodin. La revue et le magazine littéraire relèvent du lieu d'expression d'une parole intellectuelle en marge voire en confrontation avec l'université, entre autres parce que ces supports se refusent à construire une pensée assujettie aux disciplines qui y sont reconnues. François Dosse dans son *Histoire du structuralisme*¹⁵³ note l'importance des revues dans la constitution d'un champ intellectuel au cours des années 1960 :

Une des caractéristiques de cette période, symptôme d'une effervescence intellectuelle tout à fait exceptionnelle, c'est la vitalité des revues, leur nombre croissant et leur influence grandissante. [...]. Le contournement des institutions traditionnelles passe par ces regroupements interdisciplinaires que permettent les revues, lieux de confluences et d'échange, môles durs à partir duquel l'influence progresse par cercles concentriques.¹⁵⁴

À l'intersection du champ politique et du champ savant, la revue est donc le lieu d'expression privilégié des intellectuels. Elle permet de s'extraire du domaine universitaire tout en s'inscrivant dans des thématiques sociétales. La revue s'entend, pour les intellectuels, comme un espace de critique entendu comme construction théorique et politique. Le politique implique le savant de même que le savant implique le politique. Cette tentative d'élaboration est bien sûr marquée par la philosophie mais s'ouvre tout au long de l'après-guerre aux sciences humaines qui affirment leur autonomie vis-à-vis de cette dernière.¹⁵⁵ Parallèlement, les années 1960 sont marquées par la percée du structuralisme comme méthode critique derrière laquelle une génération d'intellectuels va se retrouver. Face à ce paradigme, il va s'agir de réévaluer les armes de la critique politique et scientifique. Cette réévaluation va passer par la contestation de l'ancien modèle intellectuel, incarné par Jean-Paul Sartre.

Ce modèle philosophique est aussi contesté sur le plan politique. La fin de la guerre d'Algérie met à mal la figure archétypale de l'intellectuel engagé, héritière du modèle dreyfusard, jusqu'alors hégémonique. Sa contestation ne signifie pas pour autant le

¹⁵³ François DOSSE, *Histoire du structuralisme*, op.cit.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 335.

¹⁵⁵ La première licence de sociologie ouvre ses portes en 1958 à la Sorbonne.

désinvestissement du champ politique. Au cours des années 1960, entre en scène une nouvelle génération d'intellectuels marquée par le modèle sartrien encore très prégnant. Elle a été formée sur les bancs de l'université qui se démocratise peu à peu et est particulièrement réceptive aux jeunes sciences humaines. Elle a fait ses armes souvent dans les organisations étudiantes en soutenant la lutte anticoloniale, en Algérie notamment. L'implication dans les luttes anti-guerres et l'émergence du tiers-mondisme ouvrent la voie à de nouvelles formes d'engagement au-delà du PCF, qui préparent mai 1968. Or, si les événements de mai-juin 1968 apparaissent comme un aboutissement pratique des idées développées par les intellectuels dans la décennie précédente, ils remettent aussi en cause leur statut. Au cours des années 1970, les organisations à la gauche du PCF prennent de l'importance et influencent fortement le milieu intellectuel qui se radicalise. Cependant cette implication est déstabilisée par la mise à mal des modèles communistes, soviétique puis chinois. La fin des années 1970 est marquée par le repli des intellectuels vers l'université et la disparition des grandes figures polarisantes du milieu.

Dans cette partie, il s'agira donc de préciser la nature des supports d'expression des critiques de théâtre. Afin de mesurer par la suite le degré d'autonomie de la critique théâtrale dans les revues, il est nécessaire de comprendre les transitions en cours dans le champ intellectuel. Pour cela, nous commencerons par situer les revues dans le paysage intellectuel. Cette présentation s'attachera à préciser, en fonction des informations, souvent limitées, que nous avons pu obtenir, le fonctionnement et l'écho de ces différentes publications. Après avoir fait l'état des lieux des publications, il nous a semblé important de faire le point sur le renouveau critique à l'œuvre dans celles-ci, notamment à travers la popularisation de la méthode structurale et la rénovation du marxisme. Or cette critique n'est pas uniquement savante mais se veut aussi engagée dans les débats de société. Ainsi, nous verrons comment apparaissent de nouvelles références politiques avant 1968, puis nous analyserons la réception de Mai dans nos trois supports. Enfin, nous rappellerons les conséquences politiques et éditoriales des grèves de Mai au cours des années 1970 en nous attachant particulièrement à préciser le positionnement des trois revues face à la recomposition du champ politique à gauche puis, à la fin des années 1970, face au reflux des idées révolutionnaires. En dernier lieu, nous effectuerons un rappel des débats sur les questions artistiques et culturelles tels qu'ils se sont déroulés dans les différentes revues.

1) Les revues dans le paysage politique et intellectuel

La période qui s'ouvre pour la génération d'intellectuels qui fait ses armes au cours de la guerre d'Algérie n'est pas aussi décisive d'un point de vue journalistique que l'immédiat après-guerre. L'effervescence qui a suivi la Libération semble retomber, la presse subit une crise importante. L'arrêt de *Combat*, quotidien créé par Camus, est, à ce titre, significatif. Pourtant, le milieu intellectuel reste très actif et les publications nombreuses. Dans cette partie, nous ferons l'inventaire des lieux où s'exerce cette activité intellectuelle en nous concentrant particulièrement sur les réseaux dans lesquels sont inscrites nos revues. Afin de présenter *Les Temps Modernes* et *Esprit*, nous situerons celles-ci dans le champ intellectuel et politique de la période. Le monde intellectuel subit de fortes modifications sur lesquelles nous reviendrons dans la partie suivante. Ces modifications impliquent un nouveau positionnement des deux revues progressistes à l'aube des années 1960. Par ailleurs, puisqu'un de nos supports est plus proche de la presse écrite que de l'édition, nous nous intéresserons à l'évolution de la presse en général afin de présenter *La Quinzaine Littéraire*. Au cours de la période, la presse hebdomadaire prend de plus en plus d'importance notamment suite à la création du *Nouvel Observateur* en 1964 qui entretient d'ailleurs des liens étroits avec le milieu des revues (notamment *Esprit*). Ce développement d'une presse à destination d'un public diplômé met à mal les magazines littéraires qui restent, malgré tout, un lieu d'expression et de diffusion privilégié où sont relayés les grands débats scientifiques et artistiques.

a) Les revues : lieu d'élaboration collective

Dans les différents ouvrages sur l'histoire des intellectuels, les revues trouvent une place importante. Elles sont le lieu privilégié de l'expression intellectuelle « comme un laboratoire d'idées, une rampe de lancement stratégique, mais aussi comme un catalyseur d'amitiés et de solidarités qui survivent aux caprices du temps »¹⁵⁶. À la fois espace de légitimation et lieu d'élaboration collective, le dynamisme des revues dans les années 1960 est vigoureux. Celui-ci est lié à des positionnements dans le champ philosophique : *Esprit* est une revue d'inspiration personaliste tandis que *Les Temps Modernes* sont créés pour promouvoir l'existentialisme, *Tel Quel* est la revue du structuralisme. Par ailleurs, jusqu'en 1975, les revues se différencient par des clivages idéologiques forts dont Rémy Rieffel propose une classification dans son ouvrage sur les intellectuels. Il distingue « la mouvance libérale », « le camp communiste », « les « marginaux » », « le pôle progressiste », « l'avant-garde » et « le pôle réformiste »¹⁵⁷.

Tour d'horizon du champ des revues

Nous nous intéresserons peu à la « mouvance libérale » qui réunit « le cercle aronien » autour des trois revues *Preuves*, *Contrepoint* et *Commentaire*. De même, cette étude ne concerne pas « le pôle réformiste » qui concerne avant tout les années 1980. Les autres types concernent plus cette étude qui se concentre néanmoins sur le pôle « progressiste » formé par des revues qui ont connu leur heure de gloire aux lendemains de la guerre et qui poursuivent leur combat durant les années 70 et 80 : il est représenté par *Esprit*, la plus ancienne, créée en 1932, et par *Les Temps modernes*, fondée en 1945.¹⁵⁸ Ce dernier titre dialogue dans un premier temps avec le « camp communiste », les deux revues ne cessant par ailleurs de s'interroger sur leur rôle par rapport au PCF. Par ailleurs, Rémy Rieffel mentionne un troisième pôle, « l'avant-garde, davantage tournée vers le champ littéraire, mais très liée au développement des sciences humaines et du structuralisme de la décennie 60 »¹⁵⁹. Des revues comme *Critique* puis *Tel Quel* vont mettre en cause la conception de l'engagement

¹⁵⁶ Rémy RIEFFEL, *La tribu des clercs. Les intellectuels sous la V^e République*, op. cit., p. 221.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 223-224.

¹⁵⁸ *Idem*.

¹⁵⁹ *Idem*.

intellectuel ainsi qu'une approche savante basée avant tout sur la philosophie. En dernier lieu les thèses développées par les « marginaux » qui publient *Socialisme ou Barbarie* et *Argument* vont être particulièrement discutées à la fin des années 1970, au moment où il s'agit de se positionner sur la question du totalitarisme.

Si les publications communistes¹⁶⁰ sont souvent considérées à la marge des débats intellectuels, cette vision est à relativiser. La place centrale du PCF dans la structuration de la gauche jusqu'à la fin des années 1970 implique de fait un dialogue entre ses publications et les autres revues. Il ne s'agit pas pour les acteurs de ces dernières de renouveler uniquement les paradigmes savants mais aussi d'influer sur le débat politique. Par ailleurs, sur le plan savant, les publications du PCF s'ouvrent au renouveau intellectuel qui secoue les années 1960. Cette ouverture entraîne la tenue du comité central d'Argenteuil qui marque une révision du statut des intellectuels du parti. *La Nouvelle Critique* participe à ce renouveau. Elle tente de s'ouvrir au débat en remettant en cause la pensée de Roger Garaudy, alors théoricien officiel du PCF. Cette tentative de renouvellement, *aggiornamento* limité par la censure relatée dans l'ouvrage de Frédérique Matonti¹⁶¹, se manifeste par un rapprochement avec *Tel Quel* et une attention particulière au travail d'Althusser. Ce rapprochement de la *Nouvelle Critique* et de *Tel Quel*, revue visant à promouvoir le structuralisme et refusant tout engagement politique, peut sembler contradictoire. Frédérique Matonti l'explique comme tel :

Comme tout lieu intellectuel communiste, *La NC* a un double objectif en tant que revue communiste, elle entend rompre avec les théories de la guerre froide et, en tant que revue intellectuelle, elle aspire à renouveler le discours théorique. C'est dans une configuration intellectuelle tout à fait particulière que s'inscrit son travail. En rupture avec l'apolitisme premier des textes de ses producteurs « cardinaux », Claude Lévi-Strauss Jacques Lacan et Roman Jakobson, la politique est progressivement venue au structuralisme. Peu à peu, parce que ces représentants apparaissent comme une avant-garde théorique, contestatrice par conséquent des positions académiques ou des anciennes avant-gardes comme l'existentialisme, ce courant, unifié par sa réception de plus en plus large, est perçu comme une avant-garde politique.¹⁶²

Contrairement à son aînée, *Critique*, lieu d'accueil du structuralisme et du Nouveau Roman, qui conserve son apolitisme, *Tel Quel* s'inscrit donc dans le champ politique en se rapprochant du PCF, puis des maoïstes, et apparaît de plus en plus comme le lieu d'une avant-garde théorique et politique tandis que les revues qui représentaient cette alliance comme *Les Temps Modernes* et *Esprit* perdent en légitimité intellectuelle. En effet, les deux revues représentent dans l'après-guerre des références prestigieuses. Elles ont animé l'ensemble des

¹⁶⁰ *Nouvelle Critique, La pensée et Clarté*

¹⁶¹ Frédérique MATONTI, *Intellectuels communistes: essai sur l'obéissance politique* : La Nouvelle Critique, 1967-1980, *op. cit.*

¹⁶² *Ibidem*, p. 163.

débats durant les années 1950, tels que la décolonisation, la question de l'engagement intellectuel et le rapport au Parti communiste. Au cours des années 1960, face à la percée du structuralisme qui s'en prend notamment à la dimension historique de l'existentialisme, ces deux revues voient leur prestige s'éroder. La contestation a lieu aussi sur le plan esthétique. Le succès du Nouveau Roman, qui met à mal la littérature engagée définie par Sartre, est popularisé par plusieurs revues comme *Critique* et les *Lettres Nouvelles*, dirigée par Maurice Nadeau.

Les Temps Modernes à l'aube des années 1960

La perte de prestige touche particulièrement *Les Temps Modernes* qui jouissaient jusqu'alors d'une position hégémonique due à l'omniprésence de Jean-Paul Sartre dans l'espace politique et intellectuel. Suite à un investissement très fort dans la lutte anticoloniale, la revue peine à se positionner de nouveau dans le champ intellectuel tandis que le structuralisme conteste l'approche historique de l'existentialisme et la posture de l'intellectuel engagé chère à Sartre. Dès sa création en 1945, *Les Temps Modernes* incarnent le renouveau intellectuel en France. La création de la revue marque l'avènement d' « une nouvelle génération de clercs avides de ne rien manquer de leur temps comme le proclamait Jean-Paul Sartre dans le premier numéro. »¹⁶³ Elle a pour ambition d'incarner à la fois une avant-garde philosophique, l'existentialisme, et une avant-garde politique. Elle tient ce rôle durant toute la guerre froide, fonctionnant, pour le reste du monde intellectuel, comme un pôle d'attraction autour duquel il est nécessaire de se positionner. La guerre d'Algérie et la prise du pouvoir par le Général De Gaulle renforcent le caractère politique de la revue :

En comparaison avec les autres revues intellectuelles, *Les Temps Modernes* ont été, sur ce plan, aux avant-postes et ont manifesté combien la logique éditoriale était scandée par les événements sociaux et politiques.[...] La revue fonctionne alors comme instrument de combat, comme porte-voix des damnés de la Terre et non comme pur tremplin aux ambitions de quelques-uns.¹⁶⁴

Cette volonté affichée d'intervenir dans le champ politique fonde l'identité des *Temps Modernes* dès sa création. Elle rend aussi la revue de Sartre tributaire de celui-ci. La notion d'intellectuel engagé est affirmée dans une période d'effervescence politique. La rupture avec Albert Camus en 1952, les nombreux départs, notamment celui de Maurice Merleau-Ponty, et l'investissement en faveur de l'indépendance de l'Algérie accentuent le caractère engagé de la

¹⁶³ Rémy RIEFFEL, *La tribu des clercs. Les intellectuels sous la V^e République*, op. cit., p. 309.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 311-312.

revue. Or les années 1960 sont marquées, selon Anna Boschetti, par la « disparition des conditions sociales et politiques dont l'engagement avait été l'expression »¹⁶⁵. La revue peine à se renouveler tant sur le plan de l'engagement que sur le plan intellectuel face à la vague structuraliste. Par ailleurs, le premier comité de rédaction était marqué par la présence de nombreux intellectuels prestigieux tandis que les réorganisations ouvrent la voix à « une majorité d'orientation journalistique et essayiste »¹⁶⁶ au cours des années 1970. Le renouveau sur le plan des luttes sociales au cours des années 1970 permet à Jean-Paul Sartre et à sa revue de prendre de nouveau des positions en pointe dans le domaine politique. En revanche, l'apport au débat savant apparaît de moins en moins central en raison de la contestation de la pensée existentialiste par le structuralisme. Malgré cette perte de position dominante, la revue, tout comme son directeur, reste centrale dans le champ intellectuel jusqu'à la fin des années 1970.

Ses archives n'ayant guère été préservées et encore moins classées, on trouve peu d'informations sur la vie de la revue durant les années 1960. L'ouvrage d'Anna Boschetti¹⁶⁷ aborde surtout la création des *Temps Modernes*. Seule la conclusion nous donne quelques informations sur le fonctionnement de la revue par la suite. L'ouvrage d'Howard Davies¹⁶⁸ nous donne une vision plus précise sur cette période et sur les thématiques abordées dans la revue. À la suite des départs de Raymond Aron en 1946 et Maurice Merleau-Ponty en 1953, dus au rapprochement de son directeur avec le PCF, la revue est de plus en plus associée à la personnalité de Jean-Paul Sartre, assisté par Francis Jeanson jusqu'à son passage à la clandestinité comme organisateur du réseau des « porteurs de valise » pendant la guerre d'Algérie. Cependant, en 1961, un nouveau comité de rédaction apparaît dans l'ours des numéros. Jean-Paul Sartre reste directeur. Il est secondé par Claude Lanzmann et Marcel Péju (lequel quittera la revue dès 1962) qui prennent en charge les articles ayant trait à la politique. Simone de Beauvoir et Bernard Pingaud s'occupent de la littérature jusqu'au départ de ce dernier en 1970. Entré en 1961, André Gorz dirige la section économie, Jacques-Laurent Bost les arts et les spectacles, Jean-Bertrand Pontalis et Jean Pouillon prennent en charge les sciences humaines jusqu'en 1970, date à laquelle Pontalis quitte la revue dont Gorz démissionne à son tour en 1974. À ces collaborateurs s'ajoutent Francis Jeanson qui fait un bref retour au comité de rédaction de 1962 à 1967 et Claire Etcherelli qui entre à la revue en

¹⁶⁵ Anna BOSCHETTI, *Sartre et « Les Temps Modernes » : une entreprise intellectuelle*, Éditions de Minuit, Paris, p. 300.

¹⁶⁶ Rémy RIEFFEL, *La tribu des clercs. Les intellectuels sous la V^e République*, op. cit., p. 312.

¹⁶⁷ Anna BOSCHETTI, *Sartre et « Les Temps Modernes » : une entreprise intellectuelle*, op. cit.

¹⁶⁸ Howard DAVIES, *Sartre and « Les Temps Modernes »*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

1976 pour en assurer longtemps le secrétariat de rédaction. De plus, au cours des années 1970, la jeune intelligentsia maoïste rejoint la revue : Pierre Goldmann, Pierre Rigoulot et Benny Lévy (alias Pierre Victor) intègrent le comité de rédaction en 1977.

Au cours des années 1960 et 1970, la revue est donc dirigée par une équipe certes brillante, mais plus soucieuse de prises de positions militantes que de reconnaissance académique. Cette évolution est caractéristique de la méfiance vis-à-vis des savoirs universitaires développée par Jean-Paul Sartre et son équipe, mais aussi de l'évolution de l'orientation de la revue. Après la forte implication des *Temps Modernes* dans le soutien à la lutte d'indépendance algérienne, on aurait pu imaginer un retour à des thématiques plus littéraires. Or, comme le montre Howard Davies¹⁶⁹, la part d'articles politiques publiés ne cesse d'augmenter. Entre 1956 et 1963, ils ne représentent que 36% des articles. Entre 1963 et 1971, 49% des articles publiés ont des thématiques politiques. Ce taux passe à 61% entre 1971 et 1985. Cet intérêt pour les questions politiques est confirmé par les différents numéros spéciaux paraissant entre 1964 et 1981. Seule la livraison de novembre 1966 sur le structuralisme porte sur une question savante. L'ensemble des autres numéros traite de questions telles que les politiques étrangères, par exemple. À l'inverse, on peut noter un intérêt de moins en moins marqué vis-à-vis des questions littéraires et artistiques. En effet, celles-ci représentaient 45% des articles entre 1956 et 1963 (29% des articles portent sur la littérature et 16% sur les arts). Entre 1963 et 1971, seulement 22% des articles sont consacrés à la littérature et 8% aux arts. Cette désaffection est encore plus marquée par la suite puisque seulement 10% des articles portent sur la littérature et 4% sur les arts entre 1971 et 1985. En dernier lieu, on remarque que les articles sur les sciences humaines prennent de plus en plus d'importance. Ces statistiques tendent à relativiser la faible attention au développement des sciences humaines souvent attribuée à Sartre.

Cette évolution accrédite la thèse d'Anna Boschetti qui analyse le tournant militant des *Temps Modernes* comme une perte de son aura dans le champ des revues. La position d'avant-garde littéraire et philosophique qu'occupait Sartre dans les années 1950 serait compensée, dans les années 1970, par un investissement toujours plus important dans le domaine politique. L'adéquation entre une modernité sur le plan des savoirs et une place centrale dans le paysage politique ne sera pas retrouvée tout au long des années concernant cette étude. Cette perte de prestige peut aussi se vérifier par les quelques chiffres de publication qui sont communiqués par la revue. Comme l'explique Howard Davies, les

¹⁶⁹ «Appendice 3: "Categories of material to be found in *Les Temps Modernes*", Howard DAVIES, *Sartre and « Les Temps Modernes », op. cit.*, p. 218-221.

informations sont extrêmement parcellaires. Il semble que ce soit au cours de la guerre d'Algérie que la revue fut diffusée le plus largement, puisque 10.000 exemplaires par numéros sont imprimés en 1959. Après la fin du conflit, les ventes auraient baissé même si Sartre soutient que celles-ci se maintiennent en 1975. Selon Howard Davies, en 1981, 8.500 exemplaires de chaque numéro étaient tirés, la plupart des abonnements étant souscrits à l'étranger. La revue a donc de moins en moins d'influence dans le milieu intellectuel en France.

Esprit : l'évolution du personnalisme

Créée en 1932 et donc plus solidement établie dans le champ des revues, *Esprit* incarne la vitalité intellectuelle du mouvement catholique de gauche de sa création aux années 1970. Elle fut fondée par le philosophe Emmanuel Mounier en s'accompagnant d'un mouvement *Esprit* qui regroupait un réseau intellectuel conséquent. Au sortir de la guerre, elle souffre de la position hégémonique que conquiert *Les Temps Modernes*, mais son solide ancrage lui permet de résister à la vague existentialiste. Après la direction tiraillée entre divers courants du critique littéraire Albert Béguin, successeur du fondateur à sa mort en 1950, Jean-Marie Domenach prend la direction de la revue en 1957. Il la modernise en créant la « Nouvelle série ».

Le positionnement politique d'*Esprit* est moins tranché que celui de la revue sartrienne. Son investissement contre la guerre d'Algérie est moindre. Plus encline à soutenir un projet de négociation que l'indépendance, elle n'en reste pas moins ouverte aux questions coloniales à la fin des années 1950 et au début des années 1960. Le recul des mobilisations intellectuelles à l'aube de la période que nous étudions se fait moins ressentir dans la revue personnaliste. Sa position particulière dans le domaine intellectuel – où elle est l'une des plus anciennes références – lui permet de résister à l'hégémonie de Sartre dans les années 1950 comme au coup de boutoir du structuralisme auquel elle est relativement ouverte au cours des années 1960 et 1970. La mise en place de la « Nouvelle Série » par Jean-Marie Domenach implique un changement d'orientation notable au lendemain de l'invasion de Budapest par les chars soviétiques. Après avoir été attirée par le communisme, la revue héritière du personnalisme de Mounier regroupe autour d'elle les différents réseaux intellectuels de la

« deuxième gauche » : « Uriage ; « Peuple et Culture » ; Le Seuil, le club Jean-Moulin et les hauts fonctionnaires du Plan ; *Le Monde* ainsi que certaines franges de la CFTC/CFDT. »¹⁷⁰

À travers ces réseaux, il s'agit de penser une nouvelle organisation politique et sociale en dehors du cadre politique de l'époque. Goulven Boudic, dans son ouvrage sur la revue, analyse cette évolution comme le passage d'un personnalisme « radical » à un « personnalisme des réformes »¹⁷¹. Le rapprochement avec ces différents clubs intellectuels s'inscrit dans une volonté de participer à la modernisation de la France. Cette perspective est à la fois intellectuelle et politique : il ne s'agit pas d'ériger un contre-modèle que représenterait l'aspiration communiste mais de « déchiffrer les grandes tendances qui structurent la société existante et de conduire la transformation sociale dans le cadre de ces réalités. »¹⁷² Cela implique pour Domenach et les membres de la rédaction d'*Esprit* de ne pas signer le Manifeste des 121¹⁷³ dont ils refusent le caractère antipatriotique. Jean-Marie Domenach témoigne en outre, à plusieurs reprises, de sa confiance en De Gaulle pour résoudre le conflit algérien. On s'éloigne ici du soutien au FLN que promeuvent les membres des *Temps Modernes* et Maurice Nadeau. Par ailleurs, cet éloignement pratique s'accompagne d'un éloignement théorique. Jean-Marie Domenach déclare dans un entretien reproduit par Rémy Rieffel : « j'ai été influencé par les sociologues qui nous ont aidés à nous démarxiser »¹⁷⁴. Le développement des sciences humaines et de la sociologie en particulier, a donc contribué à l'évolution politique de la revue par le biais de son directeur. On voit bien dans ce cas l'interférence entre le domaine savant et le domaine politique.

Cette nouvelle orientation intellectuelle apporte un renouveau dans les thématiques traitées par la revue. Au-delà des questions politiques traditionnelles et de la question de l'aggiornamento du catholicisme dans la foulée de Vatican II (1962-1965), importante pour le mouvement personnaliste, la revue développe de nouveaux sujets tels que « La sexualité » (1960) ou « Faire l'université » (1964). En parallèle de ce pôle réformiste dont les thématiques tournent autour de la modernisation de la société, une nouvelle génération issue de la mobilisation contre la guerre d'Algérie rejoint la rédaction au cours des années 1960. Issue du syndicalisme, elle a fait ses armes à l'Union nationale des étudiants de France (UNEF) et

¹⁷⁰ Rémy RIEFFEL, *La tribu des clercs. Les intellectuels sous la Ve République*, op. cit., p. 333.

¹⁷¹ Goulven BOUDIC, *Esprit 1944-1982: les métamorphoses d'une revue*, Edition de l'IMEC, Paris, 2005, p. 248.

¹⁷² *Ibidem*, p. 256.

¹⁷³ Titré « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie », le Manifeste des 121, est signé par des intellectuels, universitaires et artistes et publié en septembre 1960 dans le magazine *Vérité-Liberté*. Il regroupe des personnalités de divers horizons en réaction à la conception du pouvoir du général de Gaulle et en soutien à la cause algérienne.

¹⁷⁴ Rémy RIEFFEL, *La tribu des clercs. Les intellectuels sous la V^e République*, op. cit., p. 332.

attache une importance particulière à la déconfessionnalisation de la Confédération française des travailleurs chrétiens (CFTC) qui s'opère en 1964, donnant naissance à la Confédération française démocratique du travail (CFDT). Les parcours de Jacques Julliard et Michel Winock sont exemplaires de cette trajectoire. Ces nouveaux collaborateurs vont donner un nouveau souffle à *Esprit*, en particulier suite à 1968 qui marque l'essoufflement de l'idéologie de la modernisation. Cet équilibre entre un pôle plus militant et un pôle issu de la Résistance, plus proche des institutions, permet à la revue de se maintenir dans ce climat de radicalisation de la vie politique jusqu'en 1968. Elle conserve ainsi sa place dans le champ des revues, malgré la poussée du structuralisme, en se montrant plus ouverte aux sciences humaines que la revue existentialiste.

Sur le plan politique, elle cherche à construire les bases théoriques de la rénovation de la social-démocratie en France. Attentive aux expériences d'autogestion, la revue est très proche du PSU tandis qu'elle reste dubitative lors de la création du Parti socialiste. La critique du stalinisme, l'intérêt envers l'autogestion poussent *Esprit* à mettre en cause toute forme de prise de pouvoir par le haut. Sur cette base, elle analyse le totalitarisme. La prise de direction de Paul Thibaud en 1977 implique une nouvelle orientation de la revue qui perd aussi quelques pages afin d'atténuer les problèmes financiers. Sous le titre « Changer la culture, changer la société », une nouvelle série est lancée. Elle marque l'abandon du personnalisme au profit d'une critique des totalitarismes.

Ce changement de direction marque aussi un renouveau générationnel. En effet, contrairement aux *Temps Modernes* qui restent fortement imprégnés par la personnalité de Sartre, la revue personnaliste a un mode de fonctionnement plus collégial au sein de son comité de rédaction, même si ce dernier comporte des personnalités importantes telles que Paul Ricœur qui collabore depuis 1947 à *Esprit*. Au cours des années 1970, le réajustement théorique de la revue s'accompagne d'une réflexion sur ses tâches. Plusieurs programmes de travail paraissent. La nouvelle génération, plus marquée par son engagement militant, prend de l'importance. Les noms de Jacques Julliard, Michel Winock, Jean-Pierre Rioux, René Pucheu et Michel de Certeau sont de plus en plus présents tandis que l'ancienne génération s'efface jusqu'au départ de Jean-Marie Domenach. Cependant, la prise de direction de Paul Thibaud a lieu dans des conditions financières difficiles malgré un tirage relativement important. En effet, en 1974, la revue annonce tirer 13.000 exemplaires (15.000 pour les numéros plus importants) et avoir un réseau de 7.500 abonnés.

Ainsi, malgré une stabilité plus importante et une direction plus collégiale, la revue entre dans les années 1980 dans une période de crise. Elle souffre elle aussi de la contestation de l'ancien modèle intellectuel par les « nouveaux philosophes »¹⁷⁵.

La place des *Temps Modernes* et d'*Esprit* est certes contestée par *Critique et Tel Quel* qui bousculent le milieu intellectuel grâce à l'essor du structuralisme et du Nouveau Roman. Elle va tout de même rester centrale tout au long des années 1960. La réflexion autour des questions démocratiques dans *Esprit*, l'intérêt aux formes de syndicalisme que propose la CFDT ouvrent les débats sur l'autogestion et le totalitarisme qui seront à l'honneur durant les années 1970. L'importance de l'économiste André Gorz dans *Les Temps Modernes*, les différents articles sur les questions universitaires, sur les nouvelles formes d'organisation de la classe ouvrière, l'ouverture aux luttes anti-impérialistes forment un terreau idéologique pour les mouvements de contestation qui couvrent l'ensemble de notre période historique. Les tirages de ces revues restent relativement confidentiels (10.000 exemplaires par numéro), cependant leur légitimité est plus déterminée par leur participation scientifique et politique au débat public que par leurs chiffres de vente. Du reste, ceux-ci sont largement supérieurs à ceux que l'on peut connaître aujourd'hui pour ce même type de publication et même à ceux de la fin des années 1970.

¹⁷⁵ Cette expression désigne un courant philosophique apparu au milieu des années 1970. Il est composé par des auteurs issus pour la plupart de la gauche radicale française, notamment de la Gauche Prolétarienne, en rupture et engagés dans la critique du totalitarisme. On compte parmi eux André Glucksmann, Bernard-Henri Lévy, Christian Jambet, Guy Lardreau, Jean-Paul Dollé, Gilles Susong, etc. Ils se caractérisent par une utilisation assidue de la presse hebdomadaire et de la télévision pour diffuser leur idées au détriment des revues jusque là privilégiées par les intellectuels.

b) La presse : un relais important

Malgré la qualité des ses contributeurs et son apport au débat intellectuel, *La Quinzaine Littéraire* ne peut être considérée comme une revue au sens strict du terme. Elle se présente comme un magazine littéraire et, de ce fait, entretient des liens avec le monde de la presse. Par ailleurs, les deux revues présentées précédemment nouent elles-aussi des relations avec ce milieu. Il nous a donc paru important d'y revenir lors de cette présentation du paysage politique et intellectuel.

Le développement d'une presse en direction des professions intellectuelles

Entre 1964 et 1981, les hebdomadaires, et notamment *Le Nouvel Observateur*, vont progressivement réduire la place qu'occupent les revues dans le champ intellectuel en devenant le lieu principal de communication pour la plupart des « clercs ». Malgré tout, en 1964, la situation est plus équilibrée entre les revues et les hebdomadaires, les seconds offrant surtout un espace de diffusion à plus large échelle tandis que les magazines littéraires gardent aussi une place significative.

Après *Le Monde*, qui jouit d'une position importante à la fois sur le plan intellectuel et sur le plan scientifique, *Le Nouvel Observateur*, héritier de *France-Observateur*, paraît pour la première fois en 1964. Il devient le lieu d'expression de la gauche non communiste, multipliant les liens avec le milieu intellectuel : Sartre inaugure le premier numéro, les différents collaborateurs d'*Esprit* y signent des articles, les hérauts du structuralisme y multiplient les interviews et contributions. Ouvert aux innovations sur le plan culturel, une grande partie du magazine est consacrée à la culture, à la littérature et aux spectacles. Il concurrence *L'Express* marqué plus fortement par une identité non-communiste. Son rôle de vulgarisateur des débats en sciences humaines et en littérature, sa place dans le champ politique, en font, dès sa création, un partenaire indispensable à toute entreprise de légitimation intellectuelle. Il sera, à ce titre, un des lieux privilégiés de diffusion du structuralisme après les revues.

Mais si *Le Nouvel Observateur* entend se faire le relais des débats intellectuels et de la vie culturelle, il n'en reste pas moins avant tout un support de diffusion plus qu'un cadre d'expérimentation. Les magazines littéraires, quant à eux, sont définis par René Rieffel

comme des « auxiliaires de consécration ». ¹⁷⁶ Analysant spécifiquement l'intérêt stratégique que peut représenter la publication ou la participation à un magazine littéraire, il écrit :

Parmi les possibilités de positionnement médiatique qui s'offrent aux intellectuels, figure en bonne place la participation au comité de rédaction d'un journal ou d'une revue littéraire dont l'ascendant est suffisamment reconnu et l'audience suffisamment sélective pour ne pas hypothéquer de manière inconsidérée leur avenir en tant qu'universitaire ou en tant qu'écrivain. Le surcroît de légitimité que certains d'entre eux tirent de leur collaboration à la presse littéraire repose sur le système de lectures, critiques, comptes-rendus et commentaires qui valorise, sciemment ou non, certains noms au détriment d'autres concurrents. ¹⁷⁷

Au-delà de la question du positionnement médiatique et dans le champ intellectuel qui est plus marginal, pour nos critiques dramatiques, la presse littéraire reste un lieu d'ouverture à un débat scientifique ou littéraire en dehors des domaines réservés aux spécialistes, sorte d'espace intermédiaire entre le monde savant et le débat public. Cette presse, au cours des années 1960 et plus fortement par la suite, subit de plus en plus la concurrence de la presse hebdomadaire généraliste. Elle conserve malgré tout une place importante dans le débat culturel comme le signale, toujours dans le même ouvrage, René Rieffel :

L'étiollement de la presse culturelle n'est pourtant pas synonyme de perte de crédit de certains critiques : Louis Aragon ou Pierre Daix aux *Lettres Françaises*, Roland Barthes ou Maurice Nadeau aux *Nouvelles Littéraires*, François Châtelet ou Emmanuel Le Roy Ladurie à *La Quinzaine Littéraire*, François Mauriac au *Figaro Littéraire* jouissent encore d'une certaine influence pour imposer leur vue. En raison de leur statut, ils sont des agents de médiation efficace de la circulation des idées dans la France intellectuelle contemporaine. ¹⁷⁸

Ainsi, les contributions sont nombreuses à être signées de grands noms des domaines littéraire et scientifique, qui collaborent à ces titres le plus souvent gracieusement. Le politique tient peu de place à première vue dans les éditoriaux des magazines littéraires, plus tournés vers les questions culturelles que les revues. C'est par des biais parfois détournés qu'il ressurgit.

À ce titre, le parcours des *Lettres Françaises* est assez intéressant. Malgré la politique restrictive du PCF sur le plan artistique jusqu'au Comité central d'Argenteuil (1966), l'hebdomadaire s'ouvre à différents types d'expériences artistiques, accueillant favorablement le Nouveau Roman dès 1963 à travers une analyse du travail de Robbe-Grillet et Bruce Morissette intitulé « Le roman de l'objet ». Au même moment, l'hebdomadaire culturel ouvre ses pages à Philippe Sollers. Quelques années plus tard, ce sont les formalistes russes et le travail de Roman Jakobson qui sont étudiés. La vague structuraliste est ainsi soutenue dans les

¹⁷⁶ Rémy RIEFFEL, *La tribu des clercs. Les intellectuels sous la Ve République*, op. cit, p. 554.

¹⁷⁷ *Idem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p.556.

pages de l'hebdomadaire communiste avant le rapprochement entre *La Nouvelle Critique* et l'équipe de *Tel Quel*. *Les Lettres Françaises* visent par ailleurs à populariser les auteurs communistes tels que Pablo Neruda ou Anna Seghers. La rédaction développe aussi des liens forts avec les pays de l'Est. Cet éclectisme (qui peut être assimilé avant 1966 à de l'hétérodoxie) des collaborateurs et des centres d'intérêt est revendiqué par le périodique qui jouit, grâce à cette relative liberté, d'une position favorable dans le domaine culturel. La défense du structuralisme et l'intérêt porté au Nouveau Roman témoignent déjà d'une indépendance vis-à-vis de la direction du PCF mais c'est sur d'autres plans que *Les Lettres Françaises* vont manifester leur hétérodoxie, qui aura pour conséquence la disparition de la revue en novembre 1972. En 1968, *Les Lettres Françaises* s'opposent ouvertement à la politique du Comité central du PCF en soutenant la révolte étudiante alors qu'elle est qualifiée de petite-bourgeoise par le Parti communiste et, plus encore, en soutenant le Printemps de Prague. Défendant dans un premier temps une orthodoxie politique et artistique, le journal dirigé par Louis Aragon représente vers la fin de son existence « un rôle de résistance à la politique du Parti, du moins sur le plan culturel »¹⁷⁹. Dépendantes financièrement des abonnements des sections du PCF et des sections internationales, lorsque celles-ci interrompent leur abonnement *Les Lettres Françaises* et la contestation interne qu'elles représentaient sont asphyxiées.

Au côté des *Lettres Françaises*, *La Quinzaine Littéraire* est créée par Maurice Nadeau et François Erval. Elle se veut indépendante de tous partis politiques et à l'avant-garde de la création littéraire et de la recherche en sciences humaines.

La Quinzaine Littéraire : à l'écoute des avant-gardes

Créée en 1966, *La Quinzaine Littéraire* apparaît, dès ses premiers numéros, comme un des lieux de l'innovation scientifique et esthétique. Sa position est liée à son directeur Maurice Nadeau. À l'intersection du domaine littéraire et du domaine intellectuel, Maurice Nadeau, auteur d'une *Histoire du surréalisme*¹⁸⁰, a conjointement mené une carrière d'éditeur en publiant des auteurs tels que Malcom Lowry, Walter Benjamin, Witold Gombrowicz mais aussi Georges Perec, Samuel Beckett, Jack Kerouac, et de journaliste à *Combat*, *France-Observateur* et *L'Express*. Par le biais des *Lettres Nouvelles* de 1953 à 1973, puis de *La Quinzaine Littéraire*, il popularise les jeunes auteurs mais cherche aussi à renouveler le débat

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ Maurice NADEAU, *Histoire du surréalisme*, *op. cit.*

critique. Il est le premier à ouvrir les colonnes de *Combat* à Roland Barthes, dès *Le Degré zéro de l'écriture*¹⁸¹, et le sollicite pour une rubrique régulière dans *Les Lettres Nouvelles*. *La Quinzaine littéraire* s'inscrit dans cette même perspective littéraire mais s'ouvre aussi aux sciences humaines avec François Châtelet et Michel Foucault qui participent un temps au comité de rédaction. *La Quinzaine* a pour ambition d'être un équivalent du *Times Literary Supplement*. C'est Alfred Rosmer qui suggère l'idée à Maurice Nadeau dans une lettre que ce dernier reproduit dans ses mémoires :

Comme les exemples permettent de mieux se comprendre, je voudrais vous citer celui du supplément littéraire du *Times*. Il fut longtemps un hebdomadaire purement critique de comptes rendus. Aujourd'hui, heureusement adapté à son temps, chaque numéro s'ouvre sur une grande étude, à laquelle la place n'est pas mesurée, consacrée à une publication importante, mais qui peut être aussi bien Lénine, Marx, ou Valéry ou Gide, ou Van Gogh, ou Goya. Tout cela passe très bien, et personne ne trouverait que de telles études sont déplacées dans un supplément consacré uniquement à la littérature. Mais parce qu'elles sont écrites par des hommes qui connaissent admirablement leur affaire, n'ont souci que d'honnête travail et trouvent tout naturel que leurs écrits paraissent sans signature.

Voilà sans doute une première condition : il vous faut une équipe de collaborateurs capables d'aborder un sujet sans se donner volontairement des lisières ou d'accepter des tabous, ou des consignes de parti, et mentir délibérément ou par ignorance...¹⁸²

La Quinzaine Littéraire prendra cette forme, à la lisière entre le journal et la revue. Elle se donne pour objectif d'être à la pointe de la réflexion intellectuelle tout en s'inscrivant dans l'actualité. En se faisant aider de François Châtelet, Maurice Nadeau ouvre donc son magazine aux sciences humaines. Les numéros s'organisent souvent autour d'une thématique qui permet de faire le point sur l'actualité scientifique ou littéraire ; s'ensuivent des articles qui traitent de sujets divers. La construction du magazine repose avant tout sur la vie littéraire, les sorties d'ouvrages. Pour autant, il ne s'agit pas uniquement de juxtaposer des recensions d'ouvrages mais aussi de se saisir de l'actualité littéraire et scientifique pour questionner un sujet de société. Le premier numéro montre bien cette ouverture importante au débat intellectuel : Roland Barthes y est présent tandis que François Châtelet signe un article sur *Lire le Capital* d'Althusser. Les formalistes russes sont aussi à l'honneur. Cette première publication est significative du positionnement de la revue dans le champ intellectuel et littéraire : elle se fait le porte-voix d'une avant-garde scientifique et théorique.

Ce premier numéro financé par Josef Breitbach est tiré à 80.000 exemplaires. La réception de lancement réunit « le tout-Paris intellectuel »¹⁸³. Les collaborateurs sont issus des différentes publications auxquelles ont collaboré les cofondateurs, Maurice Nadeau et

¹⁸¹ Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972 [1953].

¹⁸² Maurice NADEAU, *Grâces leur soient rendues*, Albin Michel, Paris, 1990, p. 271-272.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 471

François Erval. Anne Sarraute est engagée comme secrétaire de rédaction. Malgré les succès du premier numéro, le journal n'est pas en mesure de rétribuer ses collaborateurs. Cependant, le comité de rédaction s'étoffe de nouveaux collaborateurs issus d'horizons très divers aussi bien sur le plan professionnel que politique. Cet éclectisme fonde l'identité de l'« équipe » du journal décrite comme telle par Maurice Nadeau :

Formée d'individualités très différentes. Rien d'autre ne les unit que le journal. Pas de consigne sinon : « Soyez clairs et lisibles », pas de dogme et donc pas de tabou : politique, confessionnel... la liberté complète... Dire ce qu'on pense être vrai... juste... sans concession, mais sans acrimonie non plus, pas d'attaques *ad hominem*... C'est bien ou mal foutu... Ceci veut dire cela... Mettre au jour les intentions... dire où cela mène... C'est ça la critique.¹⁸⁴

Cette critique est fondée sur une haute idée de cette profession mise au même niveau que toute activité littéraire. Cette volonté est symbolisée par le slogan du journal : « Un journal écrit par des écrivains ». Cette exigence critique est littéraire et scientifique. Elle est aussi politique, le magazine se caractérise par une indépendance vis-à-vis de toutes les organisations politiques. Ainsi, la revue n'hésite pas à solliciter des spécialistes dans tous les domaines. La revue compte donc une année plus de 600 collaborateurs extérieurs selon Maurice Nadeau.

Malgré une diffusion honorable, estimée par Rémy Rieffel à 30.000 exemplaires par numéros dont 10 à 12.000 sont destinés aux abonnements¹⁸⁵, la revue est confrontée à de nombreux soucis financiers. Des discussions sont engagées avec Claude Gallimard par l'intermédiaire de François Erval. Une souscription est lancée auprès des abonnés. Celle-ci permet de faire survivre le journal mais les négociations avec Gallimard sont interrompues ainsi que tous les contrats publicitaires entre le journal et la maison d'édition. Un an plus tard Claude Erval quitte la revue. Les souscriptions lancées tous les ans permettent à la revue de survivre jusqu'en 1975. Cette année-là, les problèmes financiers s'aggravant, *La Quinzaine Littéraire* organise une exposition-vente à la galerie Jeanne Bûcher du 21 novembre au 1^{er} décembre 1975. Nombre d'artistes, peintres, écrivains offrent au journal des esquisses, dessins ou manuscrits qui sont vendus à son profit. De nouveau le magazine peut continuer à éditer. Cependant alors qu'il a regroupé autour de lui une avant-garde artistique et scientifique particulièrement prestigieuse durant les premières années de son existence, la concurrence des *news magazines* et le recul de l'influence des revues l'affectent. *La Quinzaine Littéraire* devient au début des années 1980 un journal relativement confidentiel.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 472.

¹⁸⁵ Rémy RIEFFEL, *La tribu des clercs. Les intellectuels sous la Ve République*, op.cit., p. 561.

L'objectif scientifique pour ce magazine littéraire n'est pas le même que celui des revues. Cependant, il entend participer aux débats intellectuels en se plaçant dans un rapport plus direct à l'actualité culturelle et politique. En son sein se côtoient ainsi des articles courts et des dossiers avec une portée scientifique plus importante. Par ailleurs, cet intérêt scientifique n'est pas évacué dans les articles répondant à l'actualité culturelle dont la succession compose aussi une vision critique forte.

c) Une proximité importante avec le monde de l'édition

Le monde de l'édition est florissant dans les années 1960. Le vif intérêt porté aux questions politiques et intellectuelles d'une nouvelle génération étudiante bien plus massive permet que se côtoient de grands groupes tels que Hachette et de petites maisons d'éditions comme Maspero¹⁸⁶ ou les Éditions de Minuit. Chacune de ces maisons publie une ou plusieurs revues, se situant ainsi dans le champ intellectuel et littéraire.

Esprit : une proximité idéologique avec le Seuil

Esprit est publié par Le Seuil mais conserve une indépendance financière vis-à-vis de la maison d'édition. La maison d'édition fut créée en 1935 dans le but de promouvoir un engagement intellectuel lié au mouvement catholique de gauche. Par le biais de l'association « Jeune France » (de laquelle Jean Vilar est proche durant les premières années de l'Occupation), Le Seuil est lié au mouvement d'éducation populaire. Ce n'est qu'à partir de 1945 que la maison d'édition prend de l'importance lorsque la revue et la collection *Esprit*, dirigées alors par Emmanuel Mounier, intègrent la collection. La revue participe donc à la renommée du Seuil qui va acquérir sa réputation dans le domaine de la spiritualité et des sciences humaines. Elle publie des auteurs tels que Roland Barthes (*Le Degré zéro de l'écriture*, 1953) et Philippe Sollers (*Le Défi*, 1957, et *Une Curieuse solitude*, 1958) participant ainsi au renouveau intellectuel de l'après-guerre. Jean-Yves Mollier considère les différents auteurs du Seuil « proches des PUF par leur travail d'expertise et de médiation auprès de leurs collègues universitaires ou scientifiques, les intellectuels du Seuil appartiennent par d'autres traits – l'engagement et le militantisme d'un Jeanson –, au modèle

¹⁸⁶ Voir Julien HAGE, *L'édition politique d'extrême gauche au XX^e siècle, essai d'histoire globale*, Presses de l'ENSSIB, Lyon, 2013.

Maspero. »¹⁸⁷ En effet, la maison publie plusieurs essais en faveur de la décolonisation, notamment ceux de Frantz Fanon, d'Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, mais aussi bien sûr de Francis et Colette Jeanson. Cet engagement vaudra à l'immeuble qui accueille la maison d'édition d'être la cible d'attentats à trois reprises pendant la guerre d'Algérie.

Parallèlement à cet engagement en faveur de la décolonisation, la maison d'édition se positionne sur le plan de l'avant-garde littéraire, en lançant en 1960 la revue de Philippe Sollers, *Tel Quel*, et de l'avant-garde politique, en publiant en 1976 *Le Petit livre rouge* de Mao. À la suite du mouvement de mai-juin 1968, de nombreux essais politiques viennent s'ajouter aux plus grands succès de la maison tels que les ouvrages d'Herbert Marcuse et Régis Debray tandis qu'elle continue d'affirmer son intérêt pour les sciences humaines en publiant entre autres Pierre Bourdieu, Jacques Lacan, Edgar Morin et Jean-Pierre Vernant. L'extension de son catalogue dans l'ensemble des domaines permet à la maison d'édition d'être considérée comme la deuxième plus importante en France après Gallimard.

C'est avec cette dernière enseigne que Jean-Paul Sartre débute la collaboration des *Temps Modernes*. Contrairement au Seuil dont la popularité s'est développée par le biais d'*Esprit*, Gallimard n'en est pas à ses débuts en matière de revue. La maison d'édition naît d'ailleurs de l'association avec *La Nouvelle Revue Française (NRF)* de Gide. Cette association lui assure une légitimité sur le plan littéraire qu'elle conserve après la guerre malgré l'interdiction de la *NRF* jusqu'en 1953. Les premiers numéros des *Temps Modernes* paraissent donc logiquement dans la maison qui publie les existentialistes mais, en 1948, à la demande d'André Malraux qui avait été critiqué dans la revue, Gallimard se sépare des *Temps Modernes*. La revue reviendra dans le groupe Gallimard en 1965 par les biais des Presses d'aujourd'hui, maison d'édition achetée par le groupe en 1958.

Les éditions Julliard : lieu de rencontre entre Les Temps Modernes et Les Lettres Nouvelles de Maurice Nadeau

Après la rupture avec Gallimard, *Les Temps Modernes* sont pris en charge par la maison Julliard. Issue d'un club de livres, la maison se développe après la Deuxième Guerre mondiale, notamment en publiant de jeunes auteurs tels que Françoise Sagan. La maison prend de l'ampleur en éditant *Les Temps Modernes* mais aussi *Les Lettres Nouvelles* créées en 1953 par Maurice Nadeau, futur créateur de *La Quinzaine Littéraire*. Les deux revues sont

¹⁸⁷Jean-Yves MOLLIER, « Les intellectuels et l'édition », dans *L'histoire des intellectuels aujourd'hui*, op. cit., p. 141.

hébergées sur le même pallier et les échanges existent malgré les désaccords sur le plan esthétique. *Les Temps Modernes* sous l'égide de Sartre défendent la littérature engagée tandis que *Les Lettres Nouvelles* ont une approche plus pluraliste. Cette dernière est même souvent considérée comme la revue du « Nouveau Roman », même si Maurice Nadeau refuse cette appellation¹⁸⁸. Ce désaccord esthétique n'implique pas une absence totale de collaboration entre les deux revues. Maurice Nadeau refuse effectivement la vision de la littérature de Sartre alors qu'il a été lui-même chroniqueur littéraire dans *Les Temps Modernes*. Il écrit cependant, dans ses mémoires : « C'est sur un tout autre plan que je me sens d'accord avec eux : sur leur volonté d'intervention dans les affaires intellectuelles qui, à l'époque, avec le poids du Parti communiste, sont en fin de compte politiques »¹⁸⁹

Malgré certains désaccords, en particulier lorsque Sartre se rapproche du PCF, Maurice Nadeau et lui s'investissent dans des campagnes communes contre le pouvoir gaulliste et la guerre d'Algérie. Les deux revues participent ainsi à la publication du « Manifeste des 121 » sous-titré « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie ». Les bureaux sont perquisitionnés et Maurice Nadeau, très investi dans la rédaction du manifeste et la recherche de signataires, est arrêté. Ce chapitre de l'histoire de la guerre d'Algérie est relativement connu mais il nous intéresse ici avant tout parce qu'il témoigne d'un réseau d'échanges entre les revues¹⁹⁰ qui contraste avec les descriptions souvent d'ordre concurrentiel qui sont faites dans les ouvrages retraçant l'histoire des intellectuels. Malgré les divergences sur le plan esthétique, les deux revues conservent donc une certaine proximité sur le plan politique renforcée par le rattachement à une même maison d'édition jusqu'en 1965, Julliard.

Cette dépendance est bien plus marquée pour Maurice Nadeau que pour Sartre. Ce dernier a pour seul lien avec Julliard la publication des *Temps Modernes* tandis qu'en parallèle des *Lettres Nouvelles* Maurice Nadeau publie des ouvrages dans une collection éponyme. Après avoir publié des jeunes auteurs mais aussi les ouvrages de Robert Antelme et David Rousset, son camarade trotskiste, sur les camps de concentration¹⁹¹, il édite chez Julliard des auteurs comme Malcolm Lowry, Bruno Schulz, Witold Gombrowicz, Georges Perec, développant ainsi une collection ambitieuse toujours à la recherche de nouveaux auteurs. À la

¹⁸⁸ Je développerai sur les liens des revues avec le Nouveau Roman dans la partie suivante.

¹⁸⁹ Maurice NADEAU, *Grâces leur soient rendues*, op. cit., 1990, p. 64.

¹⁹⁰ Il ne s'agit d'ailleurs pas de leur unique collaboration. À l'après guerre, Sartre crée avec David Rousset, le RDR, Rassemblement démocratique révolutionnaire, critique à la fois de la SFIO et du PCF. Maurice Nadeau intègre ce mouvement qui se veut un rassemblement indépendant de Moscou. Il vivotera du fait de l'absence de réseaux militants réels.

¹⁹¹ Le premier ouvrage que publie Maurice Nadeau est *Les Jours de notre mort* de David Rousset aux éditions Pavois.

mort de l'éditeur, après la reprise de la maison d'édition par Christian Bourgois, la collection et la revue sont transférées aux Éditions Denoël. La revue s'interrompt en 1976. Les ouvrages de la collection sont coédités avec d'autres maisons d'édition jusqu'à ce que Maurice Nadeau crée en 1979 sa propre maison, *Les Lettres Nouvelles*. L'arrêt de la revue n'a pourtant pas marqué la fin de l'activité critique. En 1966, il lance *La Quinzaine Littéraire* qui poursuit l'expérience hebdomadaire des *Lettres Nouvelles* tout en lui donnant un caractère plus journalistique. Les articles, non rémunérés, sont écrits par les grands noms de la littérature et des sciences humaines. La diversité des auteurs sollicités en plus du comité de rédaction donne un statut particulier à la *Quinzaine Littéraire*. Elle ne peut pas être associée à la presse écrite culturelle puisque son ambition intellectuelle va au-delà. Par ailleurs, les liens que son directeur entretient avec le monde de l'édition rappellent ceux des revues littéraires.

Avant de clore cette brève présentation des rapports qu'entretiennent les trois périodiques avec le monde de l'édition, il nous paraît important de rappeler la présence de deux éditeurs particulièrement investis dans le renouveau théorique, politique et littéraire, les Éditions de Minuit et Maspero. Par leur travail de publication, ils vont sensibiliser toute une génération à la torture en Algérie et plus généralement aux questions coloniales, popularisant ainsi les luttes d'indépendance nationale. Pourtant, si leurs noms restent associés à la Résistance pour les Éditions de Minuit et au tiers-mondisme pour Maspero, leur travail éditorial ne s'arrête pas là. Jérôme Lindon développe, dès les années 1950, un important travail de publication dans le domaine littéraire, notamment en ce qui concerne le nouveau roman. François Maspero, quant à lui, s'attache à multiplier les collections en rééditant les textes politiques des grandes figures du mouvement ouvrier. Il confie, par ailleurs, une de ses collections à Althusser, « Théorie critique » dans laquelle les différents auteurs sollicités s'attacheront à dynamiser la réflexion marxiste.

L'inscription des revues et des critiques étudiés dans le monde de l'édition est indéniable. Elle construit un premier niveau d'influence et d'échange entre eux malgré des désaccords sur le plan politique et théorique. Il nous paraissait important de situer ce premier plan avant de nous pencher sur la configuration du milieu intellectuel dans les années 1960 et 1970. L'exemple le plus signifiant est bien sûr le double travail de Maurice Nadeau, directeur de *La Quinzaine* et éditeur. Ce travail d'édition exigeant construit aussi la forme que prend le magazine littéraire tout au long de la période étudiée.

De l'édition à la presse littéraire en passant par les revues, les intellectuels disposent donc de divers lieux d'élaboration et de diffusion. Avant d'être des lieux de légitimation de

leur position, ils sont avant tout des outils pour proposer une critique rigoureuse dans le domaine littéraire et scientifique à laquelle le théâtre n'échappera pas. Cette critique ne se veut pas universelle, statique mais elle entend au contraire se confronter aux évolutions sociales en cours, à la réalité d'un rapport de force changeant.

2) *La critique dans tous ses états*

Étudier la critique dramatique qui est pratiquée dans les revues ne peut se faire sans revenir sur le contexte intellectuel de ces années. Nous verrons que les critiques de théâtre ne se retrouvent pas forcément dans la ligne éditoriale, politique et théorique de leur titre. Cependant le renouveau critique qui touche la littérature et les sciences humaines influence la réflexion sur l'activité théâtrale malgré l'affirmation de l'autonomie de cette dernière. Or les années 1960 voient le renouvellement des paradigmes critiques, comme l'explique Bernard Brillant :

Le milieu des années 1960 apparaît ainsi comme un passage, voire un temps de « béance » dans le paysage intellectuel. La philosophie, dans sa vocation totalisante, perd du terrain au profit des sciences humaines revendiquant le label de scientificité. Du coup l'existentialisme sartrien, triomphant au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, cède la place au structuralisme qui a le vent en poupe, tandis que le marxisme, confronté au défi des sciences humaines, doit redéfinir sa place, tiraillé entre l'Histoire (parfois difficile à « gérer » pour les tenants de l'« orthodoxie ») et la Structure, monstre froid sans sujet.¹⁹²

Dans un contexte éditorial et journalistique très riche, la figure tutélaire de Sartre comme modèle d'engagement d'après-guerre est remise en cause par le structuralisme qui trouve dans les revues un lieu de légitimation face à l'université, tandis que la réflexion marxiste est réactivée en dehors de l'aire d'influence du PCF. Ainsi dans cette partie, nous rappellerons les différents enjeux auxquels est confronté le monde intellectuel et comment, face à ceux-ci, les trois revues se situent. Dans un premier temps nous nous concentrerons sur les enjeux intellectuels au début des années 1960. Les thèses de Sartre perdent donc leur position hégémonique dans le domaine philosophique tandis que la vision de l'intellectuel total qui en découle est remise en cause. C'est donc une autre approche de l'intellectuel qui est défendue par les revues, tandis que le PCF tente de légiférer au comité central d'Argenteuil sur la place de ceux-ci dans sa stratégie d'alliance de classes. Par ailleurs, ce parti cherche à faire face à la rénovation que le marxisme connaît en dehors des cadres de l'organisation et dont nous résumerons les principales caractéristiques.

¹⁹² Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, op. cit., p. 18.

a) La percée du structuralisme

Les années 1960 sont marquées par la percée d'un nouveau courant de pensée en opposition aux philosophies préexistantes dont il sape la prétention à la globalité. S'il s'inscrit, d'abord dans le développement des sciences humaines, c'est en marge de l'université que la vague structuraliste va porter un nouveau modèle critique, décrit comme tel par Bernard Brillant :

Entre l'optimisme scientifique et l'insatisfaction face à des systèmes de pensée globalisants qui s'essouffent et ne parviennent plus à rendre compte de la totalité du réel, le structuralisme dote les sciences humaines d'une forte légitimité scientifique et bénéficie d'une visibilité qui assure son succès dans le milieu intellectuel en lui fournissant de nouveaux instruments critiques. Si ces derniers n'ont, a priori, pas de visée politique et idéologique, ils peuvent se retrouver investis, ainsi que les objets qu'ils étudient, d'une mission de contestation de l'« ordre naturel » des choses. Véritable Janus, le structuralisme n'échappe pas aux sollicitations fortement idéologiques de son temps : stipendié comme idéologie justifiant « le système », il est aussi porteur d'une puissante charge critique de dévoilement et de démystification.¹⁹³

Si le structuralisme est *a priori* une pensée apolitique, d'ailleurs contestée par Sartre au nom du politique, le travail de Louis Althusser sur Marx relativise cette qualification idéologique. L'approche structurale porte, par son projet scientifique, une méthode critique rigoureuse qui répond à l'entreprise de dévoilement à laquelle les revues entendent participer. Par ailleurs, le choix stratégique fait par les auteurs structuralistes de communiquer avant tout dans le champ de la presse et des revues est aussi une entreprise de contestation de la vieille université : « Une véritable stratégie inconsciente de débordement de l'académisme au pouvoir s'est alors incarnée dans un programme structuraliste, qui a eu une double fonction de contestation et de contre-culture »¹⁹⁴. Le structuralisme apparaît ainsi à la fois comme une contestation du fonctionnement mandarinal du monde universitaire, de la méthode critique, mais aussi des objets de la critique.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 25-26.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 10.

Brève présentation du structuralisme

Au cours des années 1960, les auteurs assimilés au structuralisme – qu'ils s'en réclament ou non – vont prendre position dans le champ intellectuel. Les écrits de Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan, Roland Barthes et Michel Foucault, considérés *a posteriori* comme les pères du structuralisme, occupent les débats intellectuels. Mais pourquoi réunir ces quatre hommes sous la même étiquette ? Chacun d'eux travaille dans des disciplines différentes : la sémiologie pour Barthes, l'anthropologie pour Lévi-Strauss, l'histoire et la philosophie pour Foucault et la psychanalyse pour Lacan. Plus qu'une discipline, Barthes définit le structuralisme comme une activité dont le but « est de reconstituer un objet, de façon à manifester dans cette reconstruction les règles de fonctionnement de cet objet. »¹⁹⁵ Il ne s'agit pas ici d'expliquer en quoi consiste cette activité mais de quelle manière celle-ci a pu représenter une alternative à l'ancienne méthode critique, une exigence scientifique au moment où les sciences humaines sont en recherche de légitimité dans le champ universitaire. Sur l'activité structurale, François Dosse, dans son *Histoire du structuralisme*, explique en quoi elle implique une fonction critique radicale :

L'activité structuraliste renvoie au fonctionnel, à l'étude des conditions du pensable, de ce qui rend possible le sens et non son contenu singulier. Le sens est un fait de culture qui a tendance à la naturalisation, et c'est ce processus qui est à décrypter par la sémiologie. Ce programme assigne une fonction radicalement critique à l'idéologie sociale dominante dans sa visée déstabilisatrice du sens dit naturel, immuable.¹⁹⁶

L'étude des signes relève donc, notamment pour Barthes, d'une entreprise de dévoilement des « masques de l'idéologie »¹⁹⁷. Un texte, littéraire ou non, ne signifie pas seulement par le sens qu'a voulu lui donner l'auteur, il est aussi, dans sa structure, signe du rapport conflictuel entre monde et littérature. Issue de la sémiologie, la méthode structuraliste s'étend à l'ensemble des sciences humaines, offrant à ces jeunes disciplines une légitimité scientifique, mais elle est avant tout le signe d'un changement paradigmatique des modes de la critique.

¹⁹⁵ Roland BARTHES, « L'activité structurale », cité par François DOSSE, *Histoire du structuralisme I*, op. cit., p. 257.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 238.

¹⁹⁷ Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, op.cit., p. 21.

La réception du structuralisme dans les revues

Cette mutation méthodologique implique pour les revues qui entendent être le lieu d'une critique exigeante sur le plan politique et intellectuel de se situer vis-à-vis du structuralisme. Pour exemple, lors de la parution des *Mots et des Choses*¹⁹⁸, alors que l'ouvrage est épuisé en quelques semaines, l'ensemble des revues et de la presse en fait la recension. La lecture des différents articles montre l'ampleur du phénomène structuraliste face auquel semble se dégager soit un enthousiasme débordant soit un refus total, notamment de la part de Jean Paul Sartre. Maurice Claudel voit en Michel Foucault le « nouveau Kant ». *Esprit* ouvre une longue réflexion autour des écrits de ce dernier. Jean-Paul Sartre, réticent face au structuralisme, donne son point de vue sur celui-ci dans *L'Arc* au cours d'un entretien avec Bernard Pingaud qui clôt le numéro consacré au philosophe existentialiste. Dans cet article de *L'Arc*, Jean-Paul Sartre s'en prend à l'approche structuraliste, lui reprochant son refus de l'histoire qui s'apparente pour lui à un rejet du marxisme comme approche scientifique. La deuxième critique que fait Sartre dans cet article porte sur le rôle donné à la structure. Il dit : « Ici encore, je ne conteste pas l'existence des structures, ni la nécessité d'en analyser le mécanisme. Mais la structure n'est pour moi qu'un moment du pratico-inerte. Elle est le résultat d'une praxis qui déborde ses agents. Toute création humaine a son domaine de passivité : cela ne signifie pas qu'elle soit de part en part subie. »¹⁹⁹ Ce que Sartre reproche donc aux structuralistes, c'est de ne considérer les pratiques que comme le produit des structures et de refuser d'envisager la question de la conscience de l'Homme, qui est au cœur de l'existentialisme sartrien. Malgré le rejet exprimé par Sartre et ses collaborateurs²⁰⁰, *Les Temps Modernes* ouvriront leurs pages à quelques auteurs structuralistes, faisant la recension des différents ouvrages. Le rapprochement des *Temps Modernes* avec les maoïstes permettra d'ouvrir le dialogue avec certains structuralistes proches de ce courant politique.

Les autres revues de notre corpus ont une attitude beaucoup plus ouverte. Pour *Esprit*, cette ouverture s'inscrit dans l'évolution politique de la revue après la prise de direction par Jean-Marie Domenach : « Le mirage révolutionnaire s'éloigne à petits pas (son regain en 1968 n'est qu'apparent) et la confrontation avec les nouvelles formes d'antihumanisme relègue à

¹⁹⁸ Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, coll. Poche, Paris, 1990 [1966].

¹⁹⁹ Bernard PINGAUD, « Entretien avec Jean-Paul Sartre », *Jean-Paul Sartre*, éditions Inculte, coll. « L'arc », Paris, 2006 [1966], p. 198.

²⁰⁰ Voir notamment Michel AMIOT, « Le relativisme culturaliste de Michel Foucault », et Sylvie LE BON, « Un positiviste désespéré : Michel Foucault », in *Les Temps modernes*, n° 248, janvier 1967.

une place subalterne le dialogue avec le marxisme, si structurant naguère. »²⁰¹ Un numéro de 1967 est consacré au structuralisme : « le structuralisme, système et méthode »²⁰². Par ailleurs, dès les premières publications de Foucault, le groupe Philosophie de la revue est chargé d'analyser son œuvre et celui-ci lui répond dans le numéro de mai 1968²⁰³. Malgré cet intérêt, les approches demeurent critiques, notamment sur le rapport à l'Histoire.

La Quinzaine Littéraire, par sa proximité avec les avant-gardes littéraires, apparaît comme le support le plus à même de recevoir favorablement les innovations des structuralistes. Il est vrai que dès *Le Degré zéro de l'écriture*²⁰⁴, Maurice Nadeau suit avec attention le travail de Roland Barthes qui collabore avec lui dans *Les Lettres Nouvelles*. Malgré leur éloignement sur le plan politique, notamment sur la question du « Manifeste des 121 » et de l'analyse des événements de mai 1968, il suit avec attention son travail et le défend lors de sa querelle avec Raymond Picard²⁰⁵. Il se montre en revanche plus critique vis-à-vis du rapprochement de Barthes avec l'équipe de *Tel Quel* : « Si je regrette ses engouements pour Sollers ou Guyotat, je les porte au compte de sa gentillesse, de son incapacité à refuser les patronages qu'on lui demande. »²⁰⁶ Cependant, la création de *La Quinzaine Littéraire* marque un rapprochement du travail critique de Maurice Nadeau avec le domaine des sciences humaines, dû notamment à François Châtelet. *La Quinzaine* entend dès sa création se placer sur le terrain de l'avant-garde et est souvent considérée comme un des lieux d'expression privilégiés des auteurs structuralistes qui y profitent d'une très bonne presse. On les retrouve très régulièrement en premières pages du journal, voire dans le comité de rédaction auquel Michel Foucault participe quelques années.

Le structuralisme implique donc une remise en cause complète des modèles critiques. En refusant de s'inscrire dans une démarche d'ordre historique, voire d'ordre psychologique comme la pratiquait et la théorisait Sainte-Beuve, il ouvre une nouvelle voie dans le domaine littéraire mais aussi dans l'ensemble des sciences humaines pour devenir le modèle critique dominant dans les années 1970. Ce renversement paradigmatique ne saurait se résumer à une remise en cause de la philosophie par les sciences humaines. Le structuralisme, selon François Dosse, s'inscrit dans une modification des tâches de l'intellectuel :

²⁰¹ *Esprit : une revue dans l'histoire : 1932-2002, op. cit.*, p. 46.

²⁰² « Le structuralisme, système et méthode », *Esprit*, n°360, mai 1967, p. 769-975.

²⁰³ Michel FOUCAULT, « Réponse à une question », *Esprit*, n°371, mai 1968, p. 850-874.

²⁰⁴ Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture, op. cit.*

²⁰⁵ Ce dernier s'en prend à la critique structuraliste dans son ouvrage, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, J-J Pauvert, Paris, 1965.

²⁰⁶ Maurice NADEAU, *Grâces leur soient rendues, op. cit.*, p. 318.

Cette mutation des consciences au cours des années 1960 ne peut être réductible à un déplacement entre disciplines dans le champ des sciences sociales ; elle est aussi l'expression d'une période dans laquelle l'intellectuel, l'écrivain ne peut signifier son regard critique, sa révolte, de la même manière que l'immédiat après-guerre. L'objet de la révolte a changé, ce n'est plus l'idée d'une subversion globale de l'ordre social. Désormais, la révolte « c'est vraiment l'ensemble, le tissu de toutes nos évidences, c'est-à-dire ce qu'on pourrait appeler la civilisation occidentale ». C'est la déstabilisation des valeurs occidentales dominantes, la critique radicale de l'idéologie petite-bourgeoise, de l'opinion, de la doxa, que vont s'exercer la critique barthésienne comme celle de l'ensemble des structuralistes.²⁰⁷

À travers cette nouvelle mission assignée à l'intellectuel par le structuralisme, on assiste à la réfutation de la vision de l'intellectuel total défendue en 1965 par Jean-Paul Sartre dans *Plaidoyer pour les intellectuels*²⁰⁸. Celle-ci se fait à la fois dans le champ des connaissances par la remise en cause de l'homme existentialiste mais aussi sur le plan stratégique par une nouvelle définition des tâches politiques de l'intellectuel.

b) Les nouvelles définitions de l'engagement intellectuel

Les intellectuels de la période étudiée partagent, dans leur immense majorité, la volonté d'intervenir sur la scène politique. Ils refusent la déconnection entre le savoir et le social. Les revues servent de courroies de transmission de leurs prises de position et de leur pensée. Quelles sont les modalités de cet engagement ? La figure prépondérante de Sartre s'inscrit à la suite d'illustres prédécesseurs qui ont revendiqué l'inscription de la pensée philosophique dans le monde qui les entoure²⁰⁹.

La remise en cause de l'intellectuel engagé selon Sartre

1964 apparaît comme l'année où l'hégémonie de Sartre dans le monde intellectuel est la plus importante : son refus du Prix Nobel ajoute une dernière touche à sa consécration. Pourtant, le philosophe est de plus en plus contesté sur le plan intellectuel comme sur le plan politique. C'est aussi la définition même de l'intellectuel total qui est remise en cause dans une période où la revue que dirige Sartre peine à renouveler son engagement politique à la suite de la guerre d'Algérie, alors que le régime gaulliste se consolide. La période politique qui fait

²⁰⁷ François DOSSE, *Histoire du structuralisme I*, op. cit., p. 258-259.

²⁰⁸ Jean-Paul SARTRE, *Plaidoyer pour les intellectuels*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 2001 [1972].

²⁰⁹ La figure majeure de cette posture de l'entre-deux guerre est, bien sûr, Paul Nizan qui en appelle à l'engagement des jeunes philosophes dans *Les chiens de garde* en 1932. Sur l'engagement du milieu intellectuel en règle générale, voir Michel WINOCK, *Le siècle des intellectuels*, Seuil, coll. Médecis essais, Paris, 1997.

suite aux accords d'Evian semble être une période de stabilité mêlant croissance économique et stabilité du régime gaulliste en place, contrairement à l'immédiat après-guerre où Sartre a défini son mode d'engagement. Mais comme l'explique François Dosse dans son ouvrage sur le structuralisme, la remise en cause de la position de Sartre ne se fait pas uniquement sur le plan politique mais aussi sur le plan des études savantes. Le développement des sciences humaines crée « une nouvelle configuration du champ intellectuel »²¹⁰. Elles revendiquent un espace institutionnel entre la philosophie et les sciences exactes dites dures. Cela entraîne un « déplacement des interrogations que ne suivra pas Sartre, accaparé par son héritage politique et fidèle à sa position de philosophe. »²¹¹ La diversification des disciplines dans le champ universitaire, l'indépendance scientifique que prennent la sociologie, l'anthropologie, la psychanalyse affectent le champ intellectuel qui reste très lié au milieu universitaire. Dans ces différents domaines, nous l'avons vu, le structuralisme devient la méthode critique à laquelle un nombre croissant de jeunes chercheurs se réfère. Parce qu'il tend à repérer l'ensemble de ce qui agit au-delà de la volonté de l'écrivain ou plus généralement de l'Homme, le structuralisme est, en soi, une critique de l'existentialisme :

Cette interrogation s'en prend à l'existentialisme en tant que philosophie de la subjectivité, en tant que philosophie du sujet. L'homme sartrien n'existe que par l'intentionnalité de sa conscience, condamné à la liberté car « l'existence précède l'essence ». Seules l'aliénation et la mauvaise foi obstruent les chemins de la liberté. Un Roland Barthes qui se définit comme sartrien dans l'immédiat après-guerre va peu à peu se détacher de la philosophie pour participer pleinement à l'aventure structuraliste. Le sujet, la conscience vont s'effacer au profit de la règle, du code et de la structure.²¹²

La mise en cause de l'intentionnalité de l'Homme par la méthode structurale s'en prend donc à l'ensemble de la structuration de la pensée sartrienne mais aussi à son mode d'action. En effet, le structuralisme, dans ses premières années, revendique une forme d'apolitisme à l'image du Nouveau Roman et des revues dans lesquelles est assurée sa promotion. Comme l'explique François Dosse dans son ouvrage sur le structuralisme, Claude Lévi-Strauss refuse la volonté totalisante de l'intellectuel sartrien de saisir le monde et d'agir sur lui au profit d'une activité critique en lien avec son champ de compétence, soit un travail « plus limité, plus circonstancié, mais gagnant en pertinence ce qu'il perd en possibilités d'intervention. »²¹³ Le travail critique que proposent les structuralistes est donc plus proche d'un travail à la limite de l'expertise. La compétence technique, scientifique vaut autant qu'une compétence politique spécifique pour intervenir politiquement. L'ambition scientifique de l'activité structurale en

²¹⁰ François DOSSE, *Histoire du structuralisme I*, op. cit., p. 20.

²¹¹ *Idem*.

²¹² *Ibidem*, p. 21.

²¹³ *Ibidem*, p. 20.

tant que méthode critique va donc à l'encontre d'une critique globale, d'une tentative philosophique d'appréhender la réalité : « C'est la figure du philosophe qui s'efface alors comme sujet questionnant, comme sujet de problématisation du monde dans sa diversité. Avec elle, c'est Sartre qui s'éloigne et laisse le champ libre aux sciences humaines classificatoires et souvent déterministes. »²¹⁴

Les tâches des intellectuels selon les revues

La perte d'hégémonie de la figure de l'intellectuel total en ce début des années 1960 permet aux autres revues de redéfinir les tâches des intellectuels spécifiques dans la société. Cette redéfinition passe au sein de la revue *Esprit*, par la réaffirmation d'un profil réformiste :

Il n'est pas question [...] de plaider la création *hic et nunc* d'une nouvelle formation politique, ni même d'en poser concrètement les bases. La modernisation politique qui consacrera la modernisation intellectuelle passe plutôt par un mouvement de rénovation des partis existants par la « formation de cadres politiques nouveaux capables de donner naissance à des partis renouvelés », capables de servir de dirigeants locaux lorsque la décentralisation – figure imposée de la philosophie modernisatrice – aura été entamée. Dans ce cadre, la modestie nouvelle de l'intellectuel renonçant à sa posture de prophète de la crise de civilisation s'accompagne de la reconduction des missions traditionnelles de la revue.²¹⁵

Le rejet de la stratégie révolutionnaire et l'implication dans un certain nombre de groupes de pensée tel que les anciens de l'École des cadres d'Uriage (1940-1942), où Emmanuel Mounier et Jean-Marie Domenach étaient passés, le premier comme formateur, le second comme stagiaire), ou le Club Jean Moulin (créé en 1958 par les anciens résistants Daniel Cordier et Stéphane Hessel mais animé par Georges Suffert dès 1959) des membres de la rédaction d'*Esprit* entraînent une nouvelle définition du rôle de l'intellectuel : celui-ci devient plus un expert qu'un prophète. Son rôle est toujours politique mais il devient pragmatique. Cette vision de l'intellectuel s'apparentera donc plus à celle de « conseiller du prince », même s'il ne s'agit pas de se mettre à la solde des groupes au pouvoir mais bien de participer à la rénovation institutionnelle et économique de la France.

Les positions politiques de Maurice Nadeau, directeur de *La Quinzaine Littéraire*, étant différentes, on voit malgré tout apparaître une prise de distance vis-à-vis de Sartre. En dépit d'un certain nombre de mobilisations communes, Maurice Nadeau marque son désaccord vis-à-vis de l'analyse de la situation de l'intellectuel. Lorsqu'il revient sur la notion d'intellectuel engagé de Sartre, à l'occasion de la réédition du *Plaidoyer pour les intellectuels*,

²¹⁴ *Ibidem*, p. 26.

²¹⁵ Goulven BOUDIC, *Les métamorphoses d'une revue : Esprit, 1944-1982, op. cit.*, p. 257.

il commence par refuser de considérer la position de Sartre uniquement par le biais de ce texte qui date de 1965 et se réfère avant tout aux écrits de prison de Gramsci. Il se différencie de Sartre notamment lorsque ce dernier exclut les artistes et les écrivains de ce que le philosophe nomme les « techniciens du savoir pratique » et que le dirigeant communiste italien nomme « les intellectuels organiques ». Cette distinction faite, Maurice Nadeau propose une nouvelle définition des tâches de l'intellectuel qui se place du côté de la classe ouvrière :

La nôtre sera banale. Elle se borne à constater que les intellectuels existent et qu'il leur est plus facile qu'aux ouvriers de jeter la perturbation dans le système des valeurs sur lequel repose l'édifice de la classe dominante. C'est une tâche dont ne s'occupent guère ni syndicats ni partis. Comme si une classe ne régnait pas sur les autres par son pouvoir idéologique autant et plus, disait Gramsci, que par son pouvoir économique. Trop d'expériences ont montré que seul le renversement du pouvoir économique ne suffisait pas à « changer la vie ». Qui dira, en revanche, ce qu'ont apporté pour ce nécessaire changement Artaud, Breton ou Bataille ? Qui oserait demander à Soljenitsyne de se « supprimer » ?²¹⁶

La référence à Gramsci, plusieurs fois citée, accuse le décalage entre la vision sartrienne de l'intellectuel engagé et la position défendue par Maurice Nadeau. L'intellectuel organique, souvent assimilé à l'intellectuel partisan, n'est pas le représentant d'une profession autonome mais l'émanation d'un processus de formation des classes sociales qui produisent leurs intellectuels et dont les tâches sont liées à leur classe²¹⁷. À l'inverse, chez Sartre, l'intellectuel est issu de la petite bourgeoisie, ou a intégré ses valeurs : « Il est l'homme qui prend conscience de l'opposition, en lui et dans la société, entre la recherche de la vérité pratique (sous toutes les normes qu'elle implique) et l'idéologie dominante (avec son système de valeurs traditionnelles). »²¹⁸ L'intellectuel engagé choisit donc de se mettre au côté de la classe ouvrière alors que Maurice Nadeau, à travers Gramsci, voit son activité comme nécessaire à l'émancipation idéologique de cette classe.

La posture philosophique de Sartre est donc mise en cause, tout comme les caractéristiques de l'existentialisme au profit d'une analyse des structures. Pourtant, il serait erroné d'évacuer la figure sartrienne du débat politique et savant des années 1960 et 1970. En

²¹⁶ Maurice NADEAU, « La mort de Sartre », *La Quinzaine Littéraire*, n°324, 1^{er} novembre 1980, reproduit dans *Maurice NADEAU...à la table des lettres*, La Maison d'à côté, Bruxelles, 2006, p. 74.

²¹⁷ Distillée dans ses *Cahiers de prison*, la pensée de Gramsci sur les intellectuels est difficile à synthétiser en quelques lignes sans être réductrice. La question de l'intellectuel organique auquel fait référence Maurice Nadeau est définie comme suit par George HOARE et Nathan SPERBER dans *Introduction à Antonio Gramsci*, La Découverte, coll. « Repères », 2013, p. 28-29 : « Par *intellectuel organique*, Gramsci entend un type social d'intellectuel créé au côté de la classe émergente de la société (la bourgeoisie d'abord, le prolétariat ensuite) et appelé à jouer un rôle organisateur dans l'avènement du nouveau système productif, légal et culturel qui se développe de pair avec la montée en puissance de cette classe. [...] Loin d'être les simples serviteurs d'intérêts économiques particuliers ou des témoins passifs de l'histoire, les plus avancés parmi les intellectuels organiques sont voués pour Gramsci à être des véritables organisateurs de la société. »

²¹⁸ Jean-Paul SARTRE, *Plaidoyer pour les intellectuels*, *op. cit.* p. 40.

effet, malgré la perte de sa position hégémonique, celui-ci reste une figure centrale jusqu'à sa mort en 1980. Par ailleurs l'engagement sartrien se trouve réinvesti à travers les luttes anti-impérialistes mais aussi en anticipant un certain nombre de problématiques annonciatrices du mouvement de mai-juin 1968, que ce soit autour des travaux menés, dans le cadre de la revue, sur le monde et le syndicalisme étudiant, ou encore à travers le travail d'André Gorz sur les questions stratégiques à l'époque du capitalisme avancé. Ces différentes interrogations entrent en résonance avec les débats qui seront au cœur de la révolte étudiante. *Les Temps Modernes* restent donc en phase avec la jeunesse radicalisée qui prend de plus en plus de place sur le terrain politique.

Au côté de l'intellectuel engagé, une autre figure s'impose dans la période considérée, celle de l'intellectuel partisan, c'est-à-dire surtout le membre ou le « compagnon de route » du PCF. En rompant des lances avec Roger Garaudy, Louis Althusser pose la question de la place de l'intellectuel dans le parti. Selon Lucien Sève, membre de la rédaction de *La Nouvelle Critique*, Louis Althusser « s'oriente vers une conception doctrinaire » : en réservant « l'élaboration de la théorie » à une « équipe de spécialistes », il ne voit pas que celle-ci ne « peut pas être réservée de la vie du Parti tout entier. »²¹⁹ Il s'agit donc bien ici d'un débat sur la place de l'intellectuel dans l'élaboration de la théorie marxiste qui a lieu au sein du PCF. Face au développement des stratégies individuelles pour se soustraire à la stricte discipline de parti, le comité central d'Argenteuil se voit obligé de légiférer sur le statut des intellectuels et leur rôle stratégique. Fruit d'un compromis difficile entre la direction et des intellectuels divisés sur leur lecture de Marx, la résolution d'Argenteuil entend avant tout codifier les libertés consenties aux intellectuels, jusqu'alors soumis au « centralisme démocratique » et tenus de s'aligner sur les positions de la direction. Cette pratique, fruit de la stalinisation du parti et de la guerre froide, était de moins en moins respectée dans un contexte politique de dégel, suite aux tentatives de déstalinisation dans la foulée du XX^{ème} Congrès du Parti communiste d'Union soviétique (PCUS) en 1956-57. Si la résolution concède le libre choix des formes à ceux qui sont nommés les « créateurs », elle n'est pas aussi permissive dans le domaine des sciences humaines et notamment dans l'élaboration théorique du marxisme qui reste aux mains de l'organisation. La vision d'Althusser est ainsi rejetée. La part d'Aragon dans la rédaction de la résolution est non négligeable en ce qui concerne la liberté de création, justifiée par une conception humaniste de l'art, selon Frédérique Matonti dont les analyses

²¹⁹ Frédérique MATONTI, *Intellectuels communistes. Essai sur l'obéissance politique. La Nouvelle Critique (1967-1980)*, op. cit., p. 103.

sont corroborées par la thèse de Marie-Lise Fayet²²⁰. Cette partie du texte avalise les politiques culturelles menées par les mairies communistes qui subventionnent l'installation de théâtres à vocation populaire. Par ailleurs, le comité central d'Argenteuil, sur fond de querelles entre Louis Althusser et Roger Garaudy, membre du bureau politique, s'inscrit dans un renouveau de la pensée marxiste comme outil scientifique et méthodologique.

c) Le marxisme réactivé

Jusqu'aux années 1950, le Parti communiste, auréolé de sa participation à la Résistance, reste hégémonique, tant sur le plan politique pour ce qui est d'organiser la classe ouvrière que sur le plan théorique dominé par le matérialisme historique. Malgré des critiques émanant dès les années 1930 des courants oppositionnels, notamment du trotskisme, le PCF reste considéré comme le lieu d'élaboration et de mise en pratique du marxisme. La stalinisation des partis communistes européens donne lieu à la transmission d'une vulgate marxiste qui fait office d'orthodoxie tandis que les intellectuels du parti sont assujettis à une discipline militante rigoureuse jusqu'en 1966. La réactivation du marxisme comme outil scientifique et méthodologique, au cours des années 1960, se fait donc principalement en dehors du parti. À la suite des révélations du XX^{ème} congrès, beaucoup d'intellectuels le quittent. C'est à l'extérieur du PCF et notamment dans les revues que ces derniers vont chercher à réactiver le paradigme marxisme, à travers la redécouverte des textes du jeune Marx mais aussi des penseurs des années 1930 tels que Georg Lukacs ou les théoriciens de l'École de Francfort. C'est aussi le travail de Louis Althusser et de ses disciples à l'ENS qui marque le retour de Marx dans le champ savant. Ainsi, au cours des années 1960, s'ouvre un débat sur les rapports entre humanisme et marxisme. Dans son ouvrage sur les intellectuels en 1968, Bernard Brillant définit comme tel ce mouvement intellectuel :

Pour les courants « hétérodoxes », il y va d'une réappropriation d'une histoire et d'une légitimité confisquée par des années de stalinisme.

Mais le marxisme doit également relever le défi de la déferlante structuraliste. Ainsi, la relecture de Marx s'opère-t-elle dans deux directions opposées : celle de l'humanisme, qui met au cœur de sa problématique la question de l'aliénation et de la subjectivité révolutionnaire d'une part, celle de l'exigence scientifique d'autre part.²²¹

En marge des institutions mais aussi des organisations orthodoxes, se développe donc un débat portant sur la question de l'humanisme de Marx. En suivant la dichotomie proposée

²²⁰ Marie-Lise FAYET, *Le Parti communiste français et la culture de 1956 à 1981, Une exception culturelle dans le centralisme démocratique*, op. cit.

²²¹ Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, op. cit., p. 31.

par Bernard Brillant, nous ferons un rapide état des lieux de la réception des auteurs marxistes dans les revues.

La popularisation des courants marxistes hétérodoxes

Au cours des années 1950, deux revues incarnent cette tentative de renouveau du marxisme : *Arguments*, à laquelle collaborent beaucoup d'intellectuels tels Jean Duvignaud, Roland Barthes (tous deux participant par ailleurs à *Théâtre Populaire*), Edgar Morin, Henri Lefebvre qui quittent le PCF autour de 1956 et *Socialisme ou Barbarie* dirigée par Cornélius Castoriadis et Claude Lefort. Malgré le caractère plutôt confidentiel de ces titres, les thèses développées par leurs auteurs vont avoir un fort retentissement tout au long des années étudiées.

Dans la première, Jean Duvignaud et Edgar Morin s'inspirent de Lukacs et de l'École de Francfort pour opérer une révision du marxisme. Henri Lefebvre, quant à lui, montre que « la fonction de la révolution vise essentiellement la critique de la vie quotidienne. En ce sens, la révolution est d'abord une fête. »²²² Si sa thèse reprend la question de l'aliénation très présente notamment chez Herbert Marcuse, sa vision est plus optimiste puisqu'il y voit le désir comme « môle de résistance au contrôle généralisé »²²³. La revue *Socialisme ou Barbarie*, de son côté, après la rupture de ses deux animateurs avec le trotskisme sur la caractérisation de l'URSS²²⁴, va particulièrement s'intéresser à la question de l'auto-organisation puis se tourner vers une critique de la culture dominante, se rapprochant ainsi du mouvement situationniste. En 1960, Daniel Mothé signe un article dans la revue qui prône une réconciliation de la culture et de la vie quotidienne. Par cette prise de position, il critique la démocratisation de la culture qui ne vise pour lui qu'à une popularisation des normes culturelles dominantes. Cette position est très proche de celle développée dans l'Internationale situationniste qui, dans la continuité de l'Internationale lettriste, réactive le « projet surréaliste d'une réconciliation de l'art et de la vie quotidienne »²²⁵.

Cette vision ne fait bien sûr pas l'unanimité dans les milieux intellectuels. Elle est d'ailleurs critiquée par Claude Lefort dans *La Quinzaine Littéraire* en 1968. Cependant, les multiples débats qui ont eu lieu au sein de ces différentes publications aux tirages très

²²² *Ibidem*, p. 35.

²²³ *Ibidem*, p. 36.

²²⁴ Analysé comme un « état ouvrier dégénéré » par la plupart des organisations trotskistes françaises, d'autres courants trotskistes réfutent cette caractérisation au profit de celle d'un « capitalisme d'État ». C'est cette thèse qui est aussi développée aussi dans *Socialisme ou Barbarie*.

²²⁵ Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, op. cit., p. 69.

confidentiels sont relayés dans les revues de notre corpus. Edgar Morin publie dans *Esprit*. Henri Lefebvre dialogue avec *Les Temps Modernes* autour des questions stratégiques et organisationnelles, tandis que Sartre rend hommage à sa méthodologie à la fois « analytico-régressive » et « synthético-progressive » dans « Questions de méthode », un article de 1957 repris en 1960 dans *Critique de la raison dialectique*²²⁶. De plus, l'importance de la fête comme temps politique, développée dans des écrits de Jean Duvignaud et Henri Lefebvre, sera au cœur de l'interprétation politique des événements de mai 1968. On retrouvera cette thématique dans les écrits consécutifs d'Alfred Simon. Les débats qui fleurissent lors de l'occupation de l'Odéon²²⁷ sur la séparation de l'art et de la vie sont pour leur part influencés par le situationnisme, bien que cette mouvance soit encore mal connue dans le milieu étudiant. De même, la critique de l'industrie culturelle opérée par Adorno va devenir centrale dans le développement d'une critique des institutions culturelles.

Même s'il serait schématique de regrouper ces différentes expériences sous un même courant de pensée, on peut remarquer que ces différents auteurs vont avant tout chercher à analyser le poids de l'idéologie dominante dans l'ensemble des domaines de la société, de la vie quotidienne à la culture, tout en cherchant de nouvelles perspectives stratégiques au mouvement ouvrier dans le cadre du capitalisme avancé. La lecture humaniste qu'ils proposent s'oppose ainsi à la vague structurale qui recouvre l'ensemble du champ savant.

La vague althussérienne

Le travail d'Althusser entend réfuter l'humanisme marxiste, plus précisément celui de Garaudy, idéologue officiel du PCF. À la lumière de la méthode structurale, il relit les thèses de Marx notamment dans le cadre du séminaire qu'il dirige à l'ENS. Avec ses élèves, Étienne Balibar, Pierre Macherey, Jacques Rancière, Jacques-Alain Miller, Jean-Claude Milner, Michel Tort, il entreprend une relecture du *Capital* qui donne lieu à un ouvrage collectif, *Lire le Capital*²²⁸. Dans *Pour Marx*²²⁹, il diagnostique une « coupure épistémologique » dans l'œuvre de Marx faisant apparaître deux périodes dans la pensée de celui-ci. Dans les textes de jeunesse, il repère des emprunts de Marx à l'idéalisme d'Hegel, tandis qu'à ses yeux le Marx

²²⁶ Voir Jean-Paul SARTRE, *Critique de la raison dialectique*, précédé de *Questions de méthode*, Gallimard, Paris, 1985 [1960].

²²⁷ Je reviendrai sur l'occupation de l'Odéon en seconde partie lorsque je traiterai de 1968 et du théâtre. Voir Partie 2-B-2-a « Face à l'événement ».

²²⁸ *Lire le capital*, sous la direction de Louis ALTHUSSER, Maspero, coll. « Petite collection Maspero », Paris, 1973-1980.

²²⁹ Louis ALTHUSSER, *Pour Marx*, La découverte, Paris, 2005 [1965].

du Capital propose une méthode scientifique et politique détachée de toute forme d'humanisme, « une science du devenir historique »²³⁰. Cette lecture de Marx amène une partie de la cellule de la rue d'Ulm de l'Union des étudiants communistes (UEC), alors en proie à des querelles autour de l'orientation du parti communiste italien, à s'intéresser à l'expérience chinoise. Ainsi, une partie de la cellule quitte le PCF pour créer l'Union des jeunesses communistes marxistes-léninistes (UJC-ml) tandis que le reste cherche à rénover le PCF de l'intérieur. Le débat qu'initie Louis Althusser et ses disciples prend une telle ampleur que la direction du PCF se voit dans l'obligation d'intervenir dans le conflit qui oppose les « ulmiens » à Roger Garaudy, membre du comité central et théoricien de référence du Parti communiste, lors de la réunion d'Argenteuil. Bien que celle-ci prenne position pour l'humanisme marxiste revu et corrigé par R. Garaudy, les travaux d'Althusser et de ses disciples ont de plus en plus de retentissement en dehors de l'organisation. Le normalien est vivement critiqué par Aragon qui se place du côté de Garaudy dans ce combat, refusant toute influence maoïste.

La pensée d'Althusser est âprement discutée dans *Les Temps Modernes* par André Gucksmann (mars 1967), François Georges (juin 1969), Alain Lipietz (novembre 1973). Les recensions de ses ouvrages et de ceux de ses disciples se retrouvent aussi dans *La Quinzaine Littéraire*. Dès le premier numéro, François Châtelet analyse *Pour Marx* de Louis Althusser. La discussion autour du marxisme étant moins présente dans *Esprit*, on pourrait s'attendre à un désintérêt pour ces questions. Or, du fait de la proximité d'Althusser avec Domenach, la revue publie plusieurs de ses articles, dont celui sur le théâtre, « Notes pour un théâtre matérialiste »²³¹, en 1962. Par le biais d'une représentation du Piccolo Teatro, il y défend la nécessité d'un théâtre épique selon Brecht. Il ne s'agirait pas pour autant de considérer la vision d'*Esprit* sur la culture à partir de cet article qui entre plutôt en contradiction avec la pensée d'un Alfred Simon plus inspirée, notamment après 1968, par l'idéologie de la fête.

Entre critique de l'idéologie dominante et affirmation du marxisme comme science, on assiste donc à une réactivation des débats sur le marxisme qui posent les bases théoriques de la contestation de 1968. Ces différents courants s'intéressent particulièrement à la question de la production culturelle, à travers la découverte des thèses de l'École de Francfort, le débat mené avec les situationnistes, mais aussi la réflexion sur les conditions de production,

²³⁰ Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, op. cit., p. 39.

²³¹ Louis ALTHUSSER, « Notes sur un théâtre matérialiste », *Pour Marx*, La découverte, Paris, 2005 [1965].

notamment avec l'ouvrage de Pierre Macherey²³², proche de Louis Althusser. Ces débats ne sont pas lancés dans le cadre des organisations de masse du mouvement ouvrier mais dans les lieux d'élaboration intellectuelle, qui apparaissent de plus en plus comme des pôles alternatifs de mobilisation politique. Leur essor, du fait du statut social des auteurs, s'exerce avant tout sur le plan théorique, mais il n'en permet pas moins l'élaboration de thèses politiques. La critique pratiquée dans ces cadres opère donc sur un triple plan, car elle répercute à la fois les idées des avant-gardes artistiques, théoriques et politiques.

Le renouveau critique à l'œuvre au cours des années 1960 repose donc sur un triple mouvement. Tout d'abord, le structuralisme conteste les paradigmes classiques du savoir académique. Il remet en cause la prédominance de la philosophie et ouvre la voie à de nouvelles sciences telles que l'anthropologie ou la sociologie. Nous verrons que ces nouveaux domaines de connaissance auront une forte influence sur la création théâtrale et sur ses critiques. Par la contestation de la hiérarchie des disciplines universitaires, le structuralisme conteste aussi l'université comme lieu de reproduction du savoir. Il fournit ainsi des arguments à une avant-garde scientifique mais aussi à une alternative politique. Cependant, le développement du structuralisme ne signifie pas la mise au banc des approches historiques. Après une période dominée par une vulgate marxiste soumise à la discipline de parti, les années 1960 et 1970 apparaissent comme une période de rénovation du marxisme occidental. Si cette rénovation n'est pas liée au Parti communiste, elle n'est pas cependant déconnectée du mouvement social. Elle s'inscrit en effet dans une nouvelle configuration de l'échiquier politique à gauche.

²³² Pierre MACHEREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, Paris, 1966.

3) De la guerre d'Algérie à mai 1968 : et le politique dans tout ça ?

S'inscrivant dans la tradition dreyfusarde de l'intellectuel à laquelle Sartre, figure certes contestée mais centrale dans la période, adhère complètement, les intellectuels se donnent pour mission d'intervenir dans le débat politique. La revue, lieu d'élaboration et d'expression privilégiée, se fait donc le cadre d'engagement des intellectuels y collaborant. C'est donc aussi une critique politique qui est prise en charge par ces revues, qui n'entendent pas seulement suivre une actualité, en s'engageant pour telle ou telle cause, mais être à l'avant-garde d'une reconstruction politique.

La situation politique des années 1960 est marquée par l'avènement du régime gaulliste consolidé par la fin de la guerre d'Algérie. Pourtant, si au niveau politique, la situation semble apaisée, de nouvelles confrontations, notamment au Vietnam, vont être le motif d'engagement de toute une sphère de l'intelligentsia et de la jeunesse qui apparaît de plus en plus comme un acteur politique à part entière. Ces engagements ont pour conséquence la reconfiguration du paysage politique à la gauche du Parti communiste, de plus en plus contesté, mais aussi au niveau des partis réformistes avec la création du PSU et au niveau syndical par le biais de l'UNEF et de la CFDT, créée en 1964.

a) Situation politique avant 1968 : le calme avant la tempête

Après l'instabilité politique de la IV^e République, aggravée par la guerre d'Algérie, le climat politique au début des années 1960 semble serein. La France connaît sa première période de paix depuis très longtemps tandis que le régime gaulliste est renforcé par la résolution du conflit algérien. La France subit une apparente dépolitisation alors que son expansion économique est de plus en plus importante. Celle-ci s'accompagne d'un discours sur la nécessité de moderniser un pays dont le tissu économique et social se recompose : tertiarisation de plus en plus importante, exode rural massif, politique agricole commune qui

scelle la construction de l'Europe... Au cœur des « Trente Glorieuses », la croissance économique de la France ne fait pas de doute et semble réduire les inégalités de classe. Le pouvoir d'achat augmente ; l'ère de la société de consommation décrite par Georges Perec dans *Les Choses* est ouverte. Si la modernisation du pays semble effective, « les possibilités de consommation sont très diverses et l'ouverture de l'éventail des salaires renforce la conscience des inégalités entre Paris et les régions, entre les catégories sociales et entre les sexes. »²³³ En effet, les conditions de travail des ouvriers ne bénéficient pas de cette expansion économique : temps de travail élevé, entreprise fortement hiérarchisée, organisation taylorisée du travail. De même, si de plus en plus de femmes accèdent à l'emploi, elles restent considérées comme une force de travail d'appoint, dotées de salaires moins élevés (ce qui est toujours le cas aujourd'hui) et de droits extrêmement limités : le droit à disposer de son corps est nié par l'absence de contraception et la prohibition de l'avortement, les femmes restent sous la tutelle de leur mari, n'obtenant le droit d'ouvrir un compte sans leur autorisation qu'en 1963. Le poids du patriarcat reste donc très fort sur les femmes mais aussi sur les jeunes, nouvelle couche sociale²³⁴ interclassiste qui fait son apparition dans le débat public. Les premières contestations se font entendre malgré tout.

L'adhésion d'une partie de la gauche au projet gaulliste

Malgré ces contestations, dans un premier temps peu audibles, un certain nombre d'intellectuels adhèrent à l'utopie de la modernisation, nouveau credo du régime gaulliste. Avec la prise de direction de Jean-Marie Domenach, *Esprit* prend part à cette aspiration notamment par le biais d'Uriage et du Club Jean Moulin. Goulven Boudic, dans son ouvrage sur la revue, décrit cette évolution politique du mouvement réformiste :

Loin de la thèse du déclin inéluctable du système capitaliste et de sa traduction politique « libérale-parlementaire », loin de toute idée de « stagnation » ou de « pourrissement », les personnalistes modernisateurs s'appuient sur des évolutions constatables – la paix, le progrès du niveau de vie, l'accès de masse à des biens culturels – pour redonner un sens nouveau à l'idée de progrès. [...] Alors que leurs aînés s'inscrivaient dans le cadre d'une lecture pessimiste du devenir de la société, les modernisateurs se placent dans une perspective plus optimiste, pour ne pas dire enchantée, où l'avenir n'est plus automatiquement synonyme de décadence, de déclin et de crise inéluctable.²³⁵

²³³ 68, *une histoire collective (1962-1981)*, dir. Michelle ZANCARINI-FOURNEL et Philippe ARTIERES, La Découverte, Paris, 2008, p. 17.

²³⁴ Voir Ludivine BANTIGNY, *Le plus bel âge ? Jeunes et jeunesse en France de l'aube des Trente Glorieuses à la guerre d'Algérie*, Fayard, Paris, 2007.

²³⁵ Goulven BOUDIC, *Les métamorphoses d'une revue : Esprit, 1944-1982*, op. cit., p. 254.

Ce tournant idéologique vers le réformisme qu'entreprend *Esprit* dans les années 1960 par le biais de la foi dans le progrès va provoquer une crise idéologique de la revue à la suite de 1968, car cette adhésion n'est pas unilatérale. Une partie de la rédaction d'*Esprit* entend prôner les bases du modernisme tout en refusant un alignement sur De Gaulle. Cette volonté s'inscrit dans une tentative de rénovation des partis réformistes au sein desquels va se retrouver une partie du milieu intellectuel et étudiant. Dans son introduction à son ouvrage sur « les années 68 »²³⁶, Michelle Zancarini-Fournel analyse cette recomposition du paysage politique :

Le gaullisme aspire à incarner à lui seul la modernité économique et politique de la France et assimile la « politique » aux divisions stériles et au jeu des partis. Une partie de la gauche n'entend pas toutefois abandonner au gouvernement le monopole du discours sur la modernité : un socialisme démocratique tente de trouver sa place dans l'espace politique national en se démarquant de la SFIO (Section française de l'Internationale Ouvrière, ancêtre de l'actuel Parti socialiste) discréditée par les guerres coloniales et en s'appuyant sur le travail de clubs ou de groupes de pensée. Les chrétiens eux-mêmes évoluent : une grande majorité de la CFTC (confédération des travailleurs chrétiens) décide d'abandonner en 1964 son caractère confessionnel et de créer la CFDT (Confédération française démocratique du travail). Cette « nouvelle gauche », sensible aux évolutions de la société contemporaine, est imprégnée d'une confiance dans les réformes de structure et s'interroge sur les bienfaits d'une planification démocratique.²³⁷

Cette nouvelle gauche a fait ses armes pendant la guerre d'Algérie. Les canaux militants qui ont été activés viennent avant tout du syndicalisme et des clubs intellectuels. Si la déconfessionnalisation de la CFTC représente effectivement un apport considérable dans la construction d'une pensée imprégnée d'autogestion et d'expérimentation sociale, l'apport de l'UNEF, très investie contre la guerre d'Algérie – mais aussi dans l'organisation du théâtre universitaire –, fut considérable dans la construction de ce groupe de pensée. Issue de la mouvance chrétienne, ce nouveau socialisme est très présent dans les colonnes d'*Esprit* dont plusieurs animateurs participent à différents clubs. Cette mouvance, refusant de s'aligner sur la ligne du PCF tout en cherchant à se construire sur le terrain électoral, s'incarne dans le Parti socialiste unifié (PSU). Réuni autour de la question algérienne, le PSU, composé d'Union de la gauche socialiste (Gildas Bourdet, Pierre Naville, proche de Maurice Nadeau), du Parti socialiste autonome (PSA) de Michel Rocard, ainsi que d'anciens communistes, va incarner le renouveau de la gauche réformatrice. Démarquée par rapport aux combinaisons de la IVE

²³⁶ Cette expression entend traiter des années 1966 à 1974 remettant en cause l'approche événementielle de Mai 1968 pour en rechercher à juste titre les causes antérieures et analyser la vague de radicalisation qui s'en suit à la lumière du mouvement de mai-juin.

²³⁷ 68, *une histoire collective (1962-1981)*, dir. Michelle ZANCARINI –FOURNEL et Philippe ARTIERES, *op.cit.*, p. 18.

République, cette gauche rénovée permet par ailleurs à la revue d'ouvrir ses colonnes à un nouvel sujet politique et économique : la jeunesse.

La constitution de la jeunesse comme acteur politique

Edgar Morin, qui traite notamment de cette question dans *Esprit*, est le premier à analyser l'apparition de cette nouvelle couche sociale en lien avec la construction d'une culture de masse dans son ouvrage *L'Esprit du temps*²³⁸. À la suite du succès du concert organisé par *Salut Les Copains* en juin 1963 sur la place de la Nation, l'analyse du phénomène « yé-yé » lui permet de déceler l'émergence d'une classe d'âge, l'adolescence. Dans ce temps de la vie entre l'enfance et la construction d'une cellule familiale extérieure, jusqu'alors réservé aux classes sociales privilégiées, les transformations économiques ont favorisé la constitution d'un agrégat hétérogène mais dynamique. Les progrès techniques qui permettent cette expansion économique rendent nécessaire pour la classe dirigeante de former une main-d'œuvre de plus en plus qualifiée afin de répondre aux besoins du marché du travail. La jeunesse scolarisée est en constante augmentation : on passe de 902 000 lycéens en 1945 à 3 005 300 en 1963. L'université aussi se développe et s'ouvre aux classes moyennes. Alors qu'on ne comptait que 125 000 étudiants en 1945, ils sont 214 000 en 1961 et 440 000 en 1967. En même temps que se développe une jeunesse scolarisée, consommatrice des produits de l'industrie culturelle, le phénomène des « blousons noirs » analysé dans deux ouvrages d'Émile Copfermann, *Problèmes de la jeunesse* et *La Génération des blousons noirs*²³⁹, marque un premier point de rupture avec cette société de consommation dont ils sont exclus. André Benedetto les mettra d'ailleurs en scène dans *Zone Rouge*.

La question de la jeunesse anime les débats des intellectuels, qui cherchent à saisir ses différents modes de politisation. Edgar Morin voit dans cette masse inscrite dans la société de consommation, le révélateur d'un « individualisme bourgeois »²⁴⁰, une aspiration à la « jouissance immédiate »²⁴¹. Jean-Paul Sartre, quant à lui, dans un entretien donné au *Nouvel Observateur* le 19 novembre 1964, réfute cette vision : l'apparente dépolitisation de la jeunesse est accentuée par une volonté délibérée de la présenter comme telle afin de faire de celle-ci « une classe de consommateurs »²⁴². Face à cette situation, la tâche de la gauche et

²³⁸ Edgar MORIN, *L'esprit du temps*, Armand Colin, coll. « Mediacultures », Paris, 2008 [1962].

²³⁹ Émile COPFERMANN, *Problèmes de la jeunesse*, Maspero, Paris, 1967 et Émile COPFERMANN, *La génération des blousons noirs*, Maspero, Paris, 1962.

²⁴⁰ Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, op. cit. p. 133.

²⁴¹ *Idem.*

²⁴² *Idem.*

des intellectuels est de se placer aux côtés de la jeunesse afin de l'aider à « prendre conscience de ses revendications »²⁴³. Il est vrai que la jeunesse a été au cœur de la lutte en soutien au peuple algérien. Conquise en 1956 par la « mino » politisée, l'UNEF, qui syndiquait alors 50 % des étudiants, s'est lancée dans la bataille contre la torture et la révocation des sursis militaires, mobilisant toute une frange étudiante qui s'est politisée à travers cette expérience. *Les Temps Modernes* relaient ces questionnements, entre autres par le biais d'un article de Marc Kravetz sur le syndicalisme. En se faisant le relai des luttes contre la guerre au Vietnam, « incontestablement, *Les Temps Modernes* sont en phase avec les préoccupations et les thématiques de la fraction radicale du milieu étudiant dès le milieu des années 1960 »²⁴⁴. De même *Esprit* est à l'écoute de cette nouvelle génération étudiante issue de l'UNEF dont Michel Winock qui signe son premier article dans la revue en 1962. La nouvelle génération qui rejoint le comité de rédaction incarne « La liaison entre le nouveau syndicalisme militant et la gauche intellectuelle »²⁴⁵ dont *Esprit* « constitue la pierre angulaire de cette nouvelle solidarité. »²⁴⁶. La guerre d'Algérie fut pour toute une nouvelle génération d'intellectuels un « laboratoire d'idées et de pratiques de ruptures »²⁴⁷. À la fin de la guerre d'Algérie, cette nouvelle génération éprouve des difficultés à trouver des terrains de mobilisations, tandis que le syndicalisme étudiant entre en crise.

Le Vietnam, nouveau terrain politique

Un nouveau terrain va se prêter à la mobilisation de la jeunesse et des intellectuels : le Vietnam. En 1965, l'amplification de l'intervention américaine provoque les premières contestations des intellectuels en France comme aux États-Unis où plusieurs universitaires signent une « déclaration de conscience ». La même année, Sartre refuse de répondre à l'université de Cornell en raison son opposition à la guerre du Vietnam. La mobilisation universitaire s'organise peu à peu par le biais des syndicats étudiants et enseignants qui appellent à une manifestation en automne 1965. Ces différentes actions émanent du Mouvement de la paix proche du PCF. L'année suivante, le mouvement s'amplifie et se détache de cette direction orthodoxe pour ouvrir la voie à de nouvelles organisations. Cette situation va être aggravée par la crise de l'UEC qui conduit à l'exclusion et la scission de

²⁴³ *Idem.*

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 29.

²⁴⁵ Rémy RIEFFEL, *Les Intellectuels sous la Ve République*, op. cit., p. 341.

²⁴⁶ *Idem.*

²⁴⁷ Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, op. cit., p. 85.

plusieurs groupes : les Italiens, influencés par le Parti communiste italien, les trotskistes autour d'Alain Krivine, dont la reconstitution avec le Parti communiste internationaliste (section française du Secrétariat Unifié de la IV^{ème} Internationale) donnera naissance à la Jeunesse communiste révolutionnaire (JCR), et les maoïstes de l'École normale qui créeront l'UJC-ml. Ces autres conceptions du communisme font de plus en plus concurrence à celle de l'URSS. Les révélations du rapport Khrouchtchev accréditent les critiques de Trotski sur la bureaucratie stalinienne tandis que l'indépendance de Mao Zedong vis-à-vis de l'Union soviétique semble répondre à une aspiration de la jeunesse et des intellectuels. Ces deux courants vont donc prendre de plus en plus d'importance à la suite de leur investissement dans la lutte contre la guerre du Vietnam.

La création des Comités Vietnam national (CVN) en 1966 par la JCR, puis des Comités Vietnam de base (CVB) en 1967 par les maoïstes amplifient cette situation de défiance vis-à-vis du PCF. L'ensemble de cette lutte anti-impérialiste est soutenu par des intellectuels en vue. Au-delà de la création du Tribunal des crimes de guerre par Bertrand Russel et Jean-Paul Sartre, une forte activité éditoriale la relaie.. La maison Maspero publie l'ensemble des textes théoriques qui alimentent les débats sur l'impérialisme, notamment autour de la revue *Partisans*. On retrouve cette même effervescence dans *Les Temps Modernes* qui devient une des plates-formes d'élaboration théorique du tiers-mondisme. Parallèlement à ces mouvements anti-impérialistes, la jeunesse étudiante conteste de plus en plus le fonctionnement universitaire. Le développement économique et la nécessité d'une main-d'œuvre de plus en plus qualifiée²⁴⁸ ouvrent les portes de l'université à de larges couches de la population jusque-là exclues de l'enseignement supérieur. D'abord entendues comme des indices de la modernisation croissante de la France, les premières critiques se font entendre : critique du système mandarinal, des rapports enseignants-enseignés, des conditions d'étude. L'ouvrage de Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *Les Héritiers*²⁴⁹, révèle les inégalités de classes qui se reproduisent dans un système scolaire considéré comme égalitaire. Issus de ce système, les intellectuels vont chercher à prendre position sur la crise universitaire. *Esprit* publie ainsi un numéro spécial, « Faire l'Université », en 1964. La même année, Louis Althusser défend une « université libérale » dans *La Nouvelle Critique*.

Derrière la relative accalmie politique que représente le début des années 1960, on peut voir apparaître les germes d'un large mouvement de contestation dont le paroxysme sera

²⁴⁸ Voir Ernest MANDEL, *Les étudiants, les intellectuels et la lutte des classes*, Éditions La Brèche, Paris, 1979.

²⁴⁹ Pierre BOURDIEU et Jean-Claude PASSERON, *Les Héritiers, Les étudiants et la culture*, Edition de Minuit, Paris, 1964.

mai 68. La guerre d'Algérie puis celle du Vietnam sont des moments de construction de réseaux militants et intellectuels. La contestation à laquelle prennent part les intellectuels est un ferment de ce large contexte critique. Elle est même, selon Bernard Brillant, constitutive de leurs identités : « Pour l'heure, on se bornera à souligner la fonction critique de la contestation, fonction qui ne peut manquer d'interpeller les intellectuels sur des dimensions constitutives de leur existence. »²⁵⁰. Ce mouvement de contestation n'est pas forcément rattaché à une identité politique affirmée même s'il est attentif à la reconfiguration politique qui se profile à gauche et qui recouvre le débat historique du camp progressiste, entre réforme et révolution. En effet, les différents partis politiques qui naissent durant cette période vont animer l'ensemble des débats suite à 1968. Si leur base idéologique est différente, les thématiques mises en avant par ces organisations, l'impérialisme, l'autogestion, la condition de la jeunesse..., sont toutes au cœur des préoccupations des revues retenues pour notre recherche. Par ailleurs, le comité central d'Argenteuil, s'il ne rompt pas totalement avec l'allégeance imposée aux intellectuels au sein du PCF, est symptomatique d'une volonté de ce dernier de se reprendre pied dans les débats intellectuels, tant au niveau philosophique qu'au plan culturel. La reconfiguration du paysage politique à gauche est donc la conséquence d'une perte de crédit du PCF, mais aussi de l'URSS sur le plan international. Elle s'inscrit dans un débat animé qui porte sur le devant de la scène la critique des institutions bourgeoises, qu'elles soient étatiques ou culturelles.

²⁵⁰ Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, op. cit., p. 13.

b) Mai 1968 : au cœur de l'événement

Dès mai 1968, et tout au long de l'année, de nombreux articles tenteront de produire une analyse des événements mais ce sont différents aspects du mouvement qui sont analysés par les revues. De l'indignation contre la répression du mouvement étudiant à la nécessité de se déclarer face à une révolte qui met en cause l'ensemble des institutions de transmission du savoir et de la culture, les intellectuels sont sollicités par toute la gamme de la presse pour analyser les répercussions de mai-juin 1968. À leurs réactions sur le vif répondent les tentatives d'analyse plus poussées des revues.

Une révolution culturelle selon Esprit

Deux numéros d'*Esprit* sont consacrés entièrement au mouvement de mai-juin 1968²⁵¹. La revue centre son analyse de Mai principalement sur la révolte dans l'enseignement supérieur et les lycées : si les positions des syndicats sont abordées, l'attention est davantage portée sur les débats au sein des universités, les questionnements liés à la transmission du savoir sur lesquelles la revue revient à travers des tables rondes. *Esprit* s'attache avant tout à considérer les événements comme une révolution culturelle qui implique un retour aux principes fondateurs de la revue personnaliste.

Depuis le lancement de la nouvelle série par Jean-Marie Domenach, la revue entend représenter un renouveau du réformisme politique et intellectuel. Par sa participation aux différents groupes issus de la Résistance, elle s'implique dans ce qu'elle considère comme un élan modernisateur de la France. Pourtant, depuis quelques années, cette orientation s'essouffle au sein de la revue. D'autres références telles que celles du syndicalisme font leur apparition avec des auteurs comme Michel Winock, Jacques Julliard et Paul Thibaut. À l'aube du mouvement, la revue cherche d'autres horizons à travers le numéro sur l'université ou encore l'intérêt porté à la CFDT dans de nombreux articles du « Journal à plusieurs voix » tout au long de l'année 1967. La réactivation de ce que Goulven Boudic nomme le « courant militant » implique la remise en cause de Domenach dont l'éditorial de mars 1967 marque un retour à une « inspiration révolutionnaire qui contraste avec le strict réformisme des

²⁵¹ « Mai 68 », *Esprit*, n°372, juin-juillet 1968 et « La révolution suspendue », *Esprit* n°373, août-septembre, 1968.

modernisateurs »²⁵². Cette remise en cause de l'orientation politique amène la revue, dès le numéro de mai 1968 (n° 371) à être attentive aux prémices des grandes grèves de mai-juin. Plusieurs articles paraissent sur les premiers troubles de Nanterre dans le « Journal à plusieurs voix » sur « La révolte des lycéens », « Nanterre et la classe ouvrière », « Les enragés de Nanterre », ce dernier étant écrit par Jean-Marie Domenach lui-même. Dans cet article, s'il en critique les modes d'action, il tente d'analyser les raisons d'une colère de la jeunesse.

Ce positionnement en demi-teinte de l'article de Domenach contraste avec l'éditorial qui ouvre le numéro suivant. Dans cet article, mai 1968 est avant tout analysé comme une crise de civilisation qui remet sur le devant de la scène les problématiques culturelles : « Jailli de l'Université, le mouvement révèle que la culture décide aujourd'hui de l'avenir de notre société, de son pouvoir de s'inventer elle-même, alors qu'on voudrait en faire un instrument de conformité »²⁵³. À travers cette analyse, la revue convoque les bases du personnalisme, refusant une analyse marxiste de la révolte au profit d'une analyse subjectiviste des processus révolutionnaires. Trois grandes conséquences sont tirées des événements :

- La nécessité d'« Une nouvelle répartition de la parole »²⁵⁴. Cette thématique évoque les analyses de Michel de Certeau sur « la prise de parole ». On retrouvera d'ailleurs des contributions de cet auteur dont les réflexions autour d'une redistribution antiautoritaire de la parole et les questions culturelles seront centrales tout au long des années 1970 dans la revue personnaliste. Dès ce numéro, l'article de Paul Thibaud se place dans cette perspective. De même le numéro d'octobre 1968 pose la question du « partage du savoir »²⁵⁵ en revenant sur les différentes pratiques autogestionnaires mises en place durant le mouvement, notamment sur les lieux d'étude.

- L'appel à « Une nouvelle répartition du pouvoir »²⁵⁶. L'autogestion est à l'honneur dans la revue. La critique de la CGT et du PCF s'accompagne d'une affirmation de valeur libertaire, fédéraliste. Dans le numéro de mai 1968, Jacques Julliard, issu de l'UNEF, pose la question d'un syndicalisme révolutionnaire par rapport à la révolution étudiante. L'inspiration cédétiste prend de l'ampleur suite à 1968 chez la jeune garde des rédacteurs d'*Esprit*. Dans le numéro suivant, une table ronde met à l'honneur le jeune syndicat. L'espérance autogestionnaire va remplacer l'ambition modernisatrice des années 1968. S'il y a bien une tentative d'établir une continuité entre la « civilisation du travail » d'Emmanuel Mounier, la modernisation et

²⁵² Goulven BOUDIC, *Les métamorphoses d'une revue : Esprit, 1944-1982, op. cit.*, p. 325.

²⁵³ « Mai 68 », *op. cit.*, p. 965.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 967.

²⁵⁵ « Le partage du savoir », *Esprit*, n°374, octobre 1968.

²⁵⁶ « Mai 68 », *op. cit.*, p. 967.

l'autogestion, ce renversement n'en marque pas moins une rupture dans la ligne politique de la revue.

- « Attaquer la société de consommation »²⁵⁷. Ce dernier slogan marque le divorce avec le modernisme au profit de cette inspiration autogestionnaire qui va alimenter les contributions d'*Esprit* autour de toutes les luttes des années 1970, du Larzac à Lip. Ce changement d'orientation se manifeste aussi dans l'attention qui sera portée aux mouvements écologistes. Au-delà des réajustements rédactionnels, l'avènement de la société de consommation est analysé comme une crise de civilisation, permettant ainsi de renouer avec les origines personalistes de la revue. On retrouve d'ailleurs cette revendication identitaire dans le refus conjoint du modèle capitaliste mais aussi du modèle productiviste de l'URSS, de plus en plus critiqué dans la revue par le biais de la popularisation des courants dissidents et, plus tard, par le biais du concept de totalitarisme.

La question de la révolution culturelle n'est paradoxalement pas analysée à travers les mouvements de grève et de contestation qui touchent les milieux artistiques. C'est par une analyse de l'institution scolaire et universitaire qu'*Esprit* définit mai 1968 comme une révolution culturelle. La question des grèves est d'ailleurs relativement absente de l'analyse d'*Esprit* : le numéro de juin ne porte pas sur les grèves ouvrières tandis que celui d'août n'y revient qu'à l'occasion de la table ronde. Seul le numéro d'octobre, à propos du partage du savoir, pose la question de l'auto-organisation dans les centres d'études en grève. Si *Esprit* tend à produire ses analyses en priorité sur la révolte étudiante et les questions relatives au partage du savoir, *Les Temps Modernes* développent une ligne rédactionnelle centrée autour des questions relatives à la classe ouvrière.

Une répétition générale selon Les Temps Modernes

Les Temps Modernes représentent un « exemple de la répercussion des débats qui traversent la jeune *intelligentsia* révolutionnaire »²⁵⁸. Dès le numéro de juin 1968, les questions stratégiques sont à l'ordre du jour. Alors qu'est reproduit un article d'inspiration plutôt libertaire issu d'une autre publication, « Victoire dans la victoire », qui exalte la violence et le vacillement de « la bourgeoisie [qui] est mise hors-la-loi par ses propres fils »²⁵⁹, l'éditorial, « Un commencement »²⁶⁰, apparaît d'inspiration trotskiste. La centralité de la classe

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 968.

²⁵⁸ Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, op. cit., p. 442.

²⁵⁹ « Victoire dans la victoire », *Les Temps Modernes*, n°264, mai-juin 1968, p. 1913.

²⁶⁰ « Un commencement », *Les Temps Modernes*, n°264, mai-juin 1968.

ouvrière dans la perspective d'un changement révolutionnaire de la société et le rôle d'avant-garde que peut jouer la jeunesse est au cœur de la stratégie politique défendue dans cet article. À partir de cet état des lieux, *Les Temps Modernes* analysent le mouvement comme une répétition générale, terme de théâtre largement employé par les différents groupes trotskistes à la fin des années 1960 et au cours des années 1970²⁶¹. Par la suite, l'article s'attache à poser la question de la nécessité d'un parti d'avant-garde comme « minorité agissante qui manifeste par des actions d'éclat son refus radical et total de la société existante »²⁶². L'objectif de ce parti est de pousser à l'action à la base par la construction de conseils dans les entreprises conçus comme « foyer[s] de démocratie directe et de pouvoir populaire »²⁶³. Par ces organes de double pouvoir, il serait possible de mettre en place un processus de conquête par le bas : « c'est la prise de pouvoir au niveau des centres de décisions et de productions matériellement à la portée des travailleurs regroupés qui, vidant l'État bourgeois de sa substance, permettra finalement de briser sa résistance »²⁶⁴.

On retrouve cette préoccupation dans les différents numéros qui suivent les événements de 1968. Si seuls ces deux articles portent sur le mouvement dans le numéro de juin 1968 (le reste de la revue ayant probablement été écrit avant le début des événements), le numéro de l'été entend y revenir jusque dans la critique dramatique de Renée Saurel, « Que ferez-vous en mai ? »²⁶⁵. Mis à part un article sur les révoltes étudiantes à Berlin, cette livraison est avant tout centrée autour de la question ouvrière. Si les questions de prise de parole sont présentes à travers l'article de Philippe Gavi, « Des ouvriers parlent », ce sont avant tout des questions stratégiques qui sont posées, notamment autour de la « trahison » de la CGT (voir André Barjonnet, « CGT 1968 : le subjectivisme au secours de l'ordre établi », et l'article de Jean-Marie Vincent, « Réflexions provisoires sur la Révolution de Mai 1968 », qui rejoint l'analyse faite dans l'éditorial du mois précédent). Le numéro de septembre, « Problèmes du mouvement ouvrier », se centre lui aussi sur des questions stratégiques. Y sont interrogés la place des étudiants à travers l'article de Rossana Rossanda (« Les étudiants comme sujet politique »), le rôle de la CGT à travers l'article de Michel Johan (« La CGT et le mouvement de Mai ») tandis qu'André Gorz produit une analyse plus générale du mouvement dans « Limites et potentialités du mouvement de Mai ». C'est aussi la question du parti révolutionnaire qui est interrogée par Paul Mazure dans « Pour un parti révolutionnaire » et

²⁶¹ Voir par exemple Daniel BENSÂÏD et Henri WEBER, *Mai 68 : une répétition générale*, Maspero, Paris, 1968.

²⁶² « Un commencement », *op. cit.*, p. I.

²⁶³ *Ibidem*, p. IV.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. VI.

²⁶⁵ Renée SAUREL, « Qu'avons-nous fait en mai ? », *Les Temps Modernes*, n°265, juillet 1968, p. 125-132.

des relectures des thèses de Lénine et Rosa Luxemburg. On retrouve, par ailleurs, l'influence trotskiste avec l'article d'Ernest Mandel, membre du secrétariat unifié de la IV^{ème} Internationale, « Leçons du Mouvement de Mai ».

Les questions stratégiques sont donc au cœur de l'analyse de mouvement de Mai dans *Les Temps Modernes*. Par ailleurs, l'inspiration trotskiste qui est notable dans ces numéros est relativement étonnante. Si, comme l'explique Bernard Brillant, dans ses thèses sur les intellectuels en 1968, « c'est un marxisme revisité par les jeunes organisations d'extrême gauche et un léninisme mâtiné de luxemburgisme qui inspire, dans cet immédiat après-Mai 68, l'horizon révolutionnaire sartrien toujours éclairé par la quête de liberté »²⁶⁶, *Les Temps Modernes* sont surtout marqués, au cours des années 1970 par l'influence des courants maoïstes sur son directeur. Ce rapprochement signe une rupture forte avec le PCF, dont la revue et son fondateur s'éloignaient progressivement depuis la fin des années 1950.

La nécessité de la refonte de l'art selon La Quinzaine Littéraire

La Quinzaine Littéraire subit une interruption de parution entre le 15 mai et le 15 juin. Le numéro du 15 mai (numéro 51) semble peu marqué par les événements. Seul l'éditorial revient sur le positionnement de *La Quinzaine Littéraire* face à la révolte étudiante. On peut supposer que cette relative indifférence est due au décalage entre le moment de la parution et l'écriture des articles. Suite à l'interruption, le numéro du 15 juin et ceux qui suivent sont beaucoup plus centrés sur l'actualité politique. Malgré la reprise en main par le pouvoir, Maurice Nadeau analyse lui aussi le mouvement comme une répétition générale : « La fièvre qui s'est emparée du corps social dans son entier n'est que le signe visible, encore mal déchiffrable, d'une mutation en cours et qui, à plus ou moins longue échéance, aboutira à un renversement des rapports économiques, sociaux, politiques. Nous vivons le début d'un vaste mouvement de l'Occident européen qui prépare son entrée dans le XXI^{ème} siècle. »²⁶⁷ On retrouve dans cet éditorial les origines trotskistes de Nadeau, celui-ci s'intéressant avant tout aux expériences concrètes d'auto-organisation: « les frontières s'effacent, les catégories craquent, le principe d'autorité est mis à mal, les hiérarchies mal fondées s'effondrent. Une créativité qui part de la base submerge et noie les échelons intermédiaires, supprime tous les obstacles bureaucratiques. »²⁶⁸ La notion de créativité n'est pas forcément très présente dans le vocabulaire trotskiste mais on peut déceler aussi l'influence surréaliste de Maurice Nadeau.

²⁶⁶Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, op. cit., p. 444.

²⁶⁷Maurice NADEAU, « La France en révolution », *La Quinzaine Littéraire*, n°52, 15 juin 1968.

²⁶⁸*Idem*.

La Quinzaine centre donc son analyse autour de son champ de compétence, cherchant à la fois à réfléchir aux fondements théoriques de la révolte de mai 1968 (Henri Lefebvre livrant une analyse des écrits d'Herbert Marcuse) et à analyser les expériences d'auto-organisation dans le monde des lettres et des arts ainsi que dans le milieu de la recherche.

La nécessité de redéfinir les rapports de hiérarchie, de production dans le domaine des activités artistiques et culturelles est centrale dans ce numéro aussi bien à travers la critique de Herbert Marcuse par Henri Lefebvre que par la publication d'extraits des textes de Jean Dubuffet dans « Culture et subversion ». L'accent est mis sur l'effondrement de l'édifice culturel, vu comme un appareil répressif : « Les organismes de propagande culturelle constituent le corps occulte des polices d'état ; elles sont la police de charme. »²⁶⁹ L'absence de créativité pétrifie le culturel, l'acte créateur lui-même est vu dans notre société comme un acte occulte. On retrouve les mêmes accents dans l'article de Gilles Sandier, « Théâtre et Révolution »²⁷⁰, où il s'agit de retrouver le lien du théâtre à l'actualité. Ainsi, *La Quinzaine Littéraire* ne traite pas du mouvement uniquement du point de vue des institutions culturelles mais essaie, à travers les différents éclairages qu'elle donne, de construire une nouvelle définition de ce que serait un art non séparé de la vie. On retrouve donc ici l'aspiration surréaliste dont Maurice Nadeau a fait l'histoire au sortir de la guerre : rechercher un état créateur chez tous, défendre des pratiques artistiques qui soient révolutionnaires dans l'ensemble des domaines. On peut aussi voir l'influence des situationnistes dont l'objectif est de mettre en lumière « la mise en scène et les simulacres qui permettent à une scène culturelle en pleine décomposition de tourner à vide et de s'entretenir elle-même, sans plus rien à voir avec une réalité qu'elle s'efforce de nier »²⁷¹. Effectivement, pour *La Quinzaine* comme pour les situationnistes, il est nécessaire d'entamer une critique radicale de la culture ; pourtant le refus de toutes les activités traditionnelles de l'art porté par les situationnistes n'est pas partagé par *La Quinzaine Littéraire*. De même, si les situationnistes arborent une attitude avant-gardiste que *La Quinzaine* peut également revendiquer, cette dernière l'illustre par le biais du structuralisme très présent dans ses pages tandis que les situationnistes le réfutent. La volonté de réformer les pratiques artistiques se retrouve dans la déclaration du Comité d'action Étudiants-Écrivains auquel participe une partie du comité de rédaction. On retrouve ainsi tout au long de l'année des articles sur les réformes des structures de l'enseignement et des arts.

²⁶⁹ Jean DUBUFFET, « Culture et subversion », *La Quinzaine Littéraire*, n°52, 15 juin 1968.

²⁷⁰ Gilles SANDIER « Théâtre et révolution », *La Quinzaine Littéraire*, n°52, 15 juin 1968.

²⁷¹ Frédéric VALABREGUE « International situationniste », *Le siècle rebelle, dictionnaire de la contestation au XXe siècle*, dir. Emmanuel de WARESQUIEL, Larousse, coll. « In extenso », Paris, 2004 [1999], p. 437.

L'appel de Rimbaud à « changer la vie » est donc mis au même niveau que celui de Marx à « transformer le monde » dès l'éditorial de Maurice Nadeau :

Nous avons tenté, dans ce numéro, de grouper quelques témoignages sur ce renouvellement de la vie française. Ils ne figurent qu'une esquisse de ce qui s'élabore dans les profondeurs et toutes les lignes de force n'y sont point représentées. On voudra bien nous en excuser. Nous travaillons nous aussi dans la hâte et, à l'instar de beaucoup d'autres, il nous faut modifier les structures désormais périmées dans lesquelles s'exerçait notre activité, changer les verres de nos lunettes. Nous espérons offrir bientôt à nos lecteurs une *Quinzaine littéraire* que nous voulons à la mesure des temps nouveaux.²⁷²

On retrouve dans l'éditorial des accents relativement similaires à ceux des autres revues : il est nécessaire de reformuler à la lumière des événements de 1968 un projet éditorial en adéquation avec les bouleversements qu'a subi la société. L'originalité réside par contre dans l'appel à modifier les structures: on peut lire dans cette phrase la volonté de tendre vers l'autogestion au sein de *La Quinzaine*. Cette question fut aussi posée au *Nouvel Observateur* et aux *Temps Modernes*. Jean Daniel comme Jean-Paul Sartre s'y opposèrent tous deux. Cette posture originale de la revue tient aussi à son rapprochement avec le Comité d'Action Étudiants-Écrivains qui développera une réflexion très radicale sur la place des auteurs dans le mouvement politique qui s'ouvre. On retrouve ici les sympathies vis-à-vis des réflexions situationnistes déjà présentes dans la revue avant 1968. Je l'ai dit, la question de la refonte des structures est centrale dans ce numéro. L'article de Roger Dadoun, « En Sorbonne », revient sur les modes de fonctionnement du mouvement étudiant tandis que Marc Ferro analyse l'exemple de l'École pratique des Hautes Études. De même, le travail des commissions de psychiatrie, de psychanalyse et de sciences humaines est aussi relaté dans ce numéro. Un premier article s'intéresse au domaine proprement universitaire mais il faut noter, dans le numéro 54 (15 juillet 1968), la présence d'un article sur le fonctionnement de l'Université de Vincennes dont les principaux acteurs participent à la rédaction de *La Quinzaine Littéraire*. Ce rapprochement est significatif du positionnement qu'aura *La Quinzaine* en ce début des années 1970 en cherchant à être à l'avant-garde des pratiques intellectuelles et artistiques tant sur le plan de l'innovation scientifique (structuralisme, psychanalyse...) que sur le plan des modes de fonctionnement (pratique antiautoritaire).

²⁷² Maurice NADEAU, « La France en révolution », *op. cit.*

La profusion d'analyses sur le mouvement de Mai met en avant, selon les positions politiques des revues, différents éléments du mouvement : la stratégie révolutionnaire pour *Les Temps Modernes*, la question de l'autogestion et la nécessité d'un partage du savoir pour *Esprit* et *La Quinzaine Littéraire*. Malgré des analyses différentes, toutes sont marquées par une autonomie vis-à-vis des positions du PCF qui, jusque-là, structurait le camp progressiste en France, et une volonté de construire une nouvelle pratique intellectuelle à la lumière de mai 1968. Ces deux aspects vont être déterminants dans l'évolution des revues au cours des années 1970.

4) *Après 68: Que faire ?*

1968 implique un bouleversement de l'échiquier politique. Le PCF jusque-là hégémonique sur le plan organisationnel à gauche est mis à mal par le développement des organisations d'extrême gauche trotskistes et maoïstes. Le mouvement prochinais a une influence particulièrement déterminante dans le milieu intellectuel. L'ensemble des revues est sommé de se positionner face à la mouvance maoïste. Alors qu'un nouveau compagnonnage s'instaure entre Sartre et les « maos », *Esprit* est plus critique tandis que la *Quinzaine* est traversée par de multiples influences. Malgré la radicalisation politique, l'horizon révolutionnaire s'éloigne au cours des années 1970. La révélation de la réalité des régimes soviétiques et chinois implique un discrédit du marxisme qui a pour conséquence la mise à mal de la figure de l'intellectuel engagé.

L'évolution du milieu intellectuel ne se limite pas cependant au changement de paradigme politique. Le développement des sciences humaines implique une redéfinition des missions de l'intellectuel qui n'impliquent plus le devoir de prendre position sur l'ensemble des problèmes sociétaux. Son champ d'intervention se limite à son domaine de compétence. Cette restriction mène, avec le recul des idéologies, à un retour à l'université et à la perte de prestige des revues.

a) **La radicalisation des *Temps Modernes***

La radicalisation qui suit mai 1968 met au centre des préoccupations de la revue les questions politiques. La décennie va être marquée par un rapprochement avec les groupes maoïstes. Ce nouveau compagnonnage politique implique, pour Jean-Paul Sartre, une nouvelle conception de l'intellectuel engagé. L'évolution des *Temps Modernes* ne peut cependant être limitée à cette proximité avec les « maos ». Sous l'impulsion d'André Gorz se développe une ligne politique plus diversifiée. De même les différents mouvements autonomes sont largement relayés dans *Les Temps Modernes*. Malgré l'écoute prêtée aux différentes préoccupations sociales, la revue sartrienne peine à se renouveler sur le plan scientifique et reste fortement liée à la figure de son directeur.

La Chine comme nouvel horizon militant

Si l'engagement partisan dans le cadre du Parti communiste, tel qu'il a pu être défini dans l'immédiat après-guerre, tend à s'essouffler à la suite de 1968, les maoïstes vont réactiver des réseaux de solidarité similaires aux « compagnons de route » du PCF. Malgré une réaction plutôt tardive au mouvement de Mai, les différents groupes maoïstes vont bénéficier d'une large audience au début des années 1970. La Chine remplace l'URSS comme horizon révolutionnaire, devenant une nouvelle référence militante et intellectuelle. On retrouve, selon Christophe Bourseillier, auteur d'un ouvrage sur les maoïstes en France, une volonté similaire de séduction des intellectuels. Cependant, à la lumière des événements de Mai où la jeunesse a joué un rôle d'avant-garde, les maoïstes vont établir des rapports nouveaux avec les intellectuels :

La tactique des maos consiste en tout cas à inverser complètement le rapport traditionnel des cadets et des aînés. Forts de la « pensée Mao Zedong », les maoïstes démontrent aux vieux qu'ils n'ont rien compris, que la jeunesse est porteuse d'un message nouveau, et qu'ils n'ont d'autre solution pour se raccrocher au train que de payer leur dîme ou d'obéir sans discussion.²⁷³

On revient ici au paradigme de l'intellectuel partisan tel qu'il était conçu par le PCF jusqu'au comité central d'Argenteuil. Mais au-delà des adhésions franches relativement peu nombreuses, les maoïstes vont faire appel à un réseau d'intellectuels et d'artistes dont les modalités d'engagement seront différentes. Ainsi, on retrouve, dans les groupes de soutien à *La Cause du peuple*, François Truffaut, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Patrice Chéreau, Samy Frey, Robert Gallimard, Claude Lanzmann... De même l'association des Amis de la Cause du peuple, après la dissolution de la Gauche Prolétarienne, regroupe de nombreuses personnalités du monde littéraire et savant. Lors de la grève de la faim des prisonniers maoïstes qui réclament le statut de prisonniers politiques, de nombreux intellectuels soutiennent leur action. Ce soutien a pour conséquence la création du Groupe d'information sur les prisons qui regroupe des personnalités aussi diverses que Jean-Marie Domenach (pourtant critique vis-à-vis de la Chine dans *Esprit*) ou Michel Foucault.

A posteriori, l'engouement des intellectuels pour le maoïsme paraît surprenant. L'analyse des articles sur les événements de Mai nous a montré que les réflexions politiques faites dans les revues ont des accents souvent plus libertaires que marxistes-léninistes. Dans

²⁷³ Christophe BOURSEILLIER, *Les maoïstes, la folle histoire des gardes rouges français*, Seuil, coll. « Points », Paris, 2008 [1996], p. 217-218.

son ouvrage sur le maoïsme en France, Christophe Bourseillier, afin d'expliquer ce paradoxe, distingue deux types : un maoïsme politique et un maoïsme culturel. Le premier prend son essor dans les universités, notamment autour d'Althusser à l'ENS (même si ce dernier ne quitte pas le PCF). Nourris aux écrits de ce dernier, ses étudiants créent l'UJC-ml et prônent, à la suite de 68, l'établissement dans les usines. Cependant, il serait faux de limiter le maoïsme politique à l'UJC-ml. De nombreux groupes politiques le composent. Un des principaux, la Gauche prolétarienne (GP), va défendre une ligne beaucoup moins « rigide » que les militants de l'ENS. Surnommée les « mao-spontex », la GP défend une stratégie spontanéiste plus proche des thèses de Rosa Luxemburg que de celles de Mao Zedong sur certains aspects. Au-delà de ces deux organisations, de multiples groupes politiques composent le maoïsme français. Les scissions et recompositions sont nombreuses quand ce n'est pas le ministre de l'Intérieur, Raymond Marcellin, qui dissout les organisations politiques. En 1972, à la mort de Pierre Overney, les différents groupes entrent dans une phase de repli ou se dissolvent, adoptant ainsi majoritairement une orientation spontanéiste en se disséminant dans les différentes sphères du milieu intellectuel français. À l'inverse des établis ou après l'avoir été, de nombreux jeunes intellectuels maoïstes vont donc faire leurs armes dans le milieu de la presse et de l'édition. Les publications politiques vont servir de rampes de lancement. Ainsi, de nombreux journalistes vont commencer à exercer au sein de *La Cause du peuple* et de *J'accuse*, jusqu'à ce que Serge July crée *Libération* avec le soutien de Sartre. L'influence de ces groupes sur les intellectuels et les artistes distille le maoïsme culturel. Cette insertion dans le monde éditorial et journalistique est jugée décisive par Rémy Rieffel :

La nébuleuse « gauchiste » ne s'est pas désagrégée aux confins de l'univers intellectuel. La réussite et l'efficacité de certains de ses militants en témoignent. On peut affirmer, sans grand risque de se tromper que les groupes d'extrême-gauche ont offert une infrastructure politique et intellectuelle de premier plan et donc un mode d'affiliation au champ intellectuel sous la Ve République.²⁷⁴

Le rapprochement des militants avec un certain nombre de personnalités, dont Sartre, favorise donc une reconnaissance dans le milieu intellectuel. Cependant, François Hourmant dans son ouvrage sur l'influence du maoïsme dans ce milieu,²⁷⁵ identifie une double stratégie ; Si ce rapprochement permet à de jeunes intellectuels d'acquérir une légitimité, il offre aussi à des personnalités déjà installées, mais en perte d'influence, la possibilité de retrouver une position d'avant-garde sur le plan politique.

²⁷⁴ Rémy RIEFFEL, *La tribu des clercs. Les intellectuels sous la V^e République*, op. cit., p. 145.

²⁷⁵ François HOURMANT, *Le désenchantement des clercs, Figures de l'intellectuel dans l'après-68*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 1997.

Modalités du nouveau compagnonnage des Temps Modernes

À la suite de 1968, l'engagement de Sartre auprès des maoïstes est symptomatique de l'intérêt que va susciter ce courant révolutionnaire. *Les Temps Modernes* et son directeur lui-même sont, dans un premier temps, peu intéressés par l'expérience chinoise. Si Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir partent en Chine en 1955, l'intérêt qu'ils vont porter à ce pays va se refléter avant tout dans l'orientation tiers-mondiste de la revue. Le modèle chinois sera d'ailleurs éclipsé jusqu'en 1969 par le Vietnam. La revue se montre par ailleurs critique vis-à-vis de Louis Althusser. Au cours de 1968 et face à l'ampleur du mouvement de révolte, Sartre rencontre les jeunes militants maoïstes. Il échange régulièrement, au cours des années 1970, avec Benny Levy, Serge July et André Glucksmann. Le directeur des *Temps Modernes* va trouver avec les jeunes militants de la Gauche prolétarienne un certain nombre de points d'accord en ce qui concerne les thèses spontanéistes développées par la jeune organisation. À travers ce rapprochement, il s'agit aussi pour Sartre de réactualiser la figure de l'intellectuel engagé. Celui-ci doit être en lien avec le peuple. Il conclut ainsi son intervention aux portes des usines Renault à Boulogne-Billancourt, en soutien à Alain Geismar alors inculpé : « Il y a cinquante ans que le peuple et les intellectuels sont séparés, il faut maintenant qu'ils ne fassent qu'un. »²⁷⁶ Cette réactualisation passe par un soutien à l'activité militante des « maos » dont l'allocution de Boulogne-Billancourt le 21 octobre 1970 est caractéristique. Les maoïstes vont donc utiliser la popularité de Sartre pour soutenir leur action. Celui-ci accepte de diriger (en titre) *La Cause du peuple* et participe à *J'accuse* tandis que Simone de Beauvoir est directrice de publication de *L'Idiot International*. La collaboration avec les journaux maoïstes va mener à la création de *Libération* en 1973.

Les maoïstes ne vont pas simplement utiliser le nom de Sartre dans leurs différentes publications. Leur proximité politique va entraîner un fléchissement dans la ligne éditoriale des *Temps Modernes* qui se concentre de plus en plus sur la politique comme le montre Howard Davies dans son étude sur la revue²⁷⁷. La part des articles consacrés à la politique représente les deux tiers du sommaire de 1971 à octobre 1985 (61% des articles sur la politique, 24% sur les sciences humaines, 10% sur la littérature, 4% sur les arts). Ce fléchissement est dû à l'ouverture de la revue à une nouvelle génération d'intellectuels issue des groupes maoïstes tels que Philippe Gavi, Jean-Marcel Bouguereau, Marc Kravetz, Pierre Victor (Benny Lévy), Bernard Kouchner, Alain Geismar, André Glucksmann, Jean-Pierre Le

²⁷⁶ Jean-Paul SARTRE cité par Christophe BOURSEILLIER, *Les maoïstes, la folle histoire des gardes rouges français*, op. cit., p. 229.

²⁷⁷ Howard DAVIES, *Sartre and « Les Temps Modernes »*, op. cit.

Dantec... Les établis parleront de leur expérience dans les usines, notamment à Flins²⁷⁸, mais c'est aussi le procès de Bruay-en-Artois²⁷⁹ qui mobilisera les jeunes auteurs maoïstes défendant, à travers ce fait divers, une justice populaire de classe. Cette affaire mobilise un certain nombre d'intellectuels dont Michel Foucault et Jean-Paul Sartre qui partent enquêter sur place. Cette collaboration trouve son aboutissement dans le numéro des *Temps Modernes* de mai 1972 confié à la rédaction de *La Cause du peuple*, « Nouveau fascisme, nouvelle démocratie ».

Une ligne éditoriale malgré tout plus diversifiée

Malgré l'importance que prennent les maoïstes dans *Les Temps Modernes*, il serait faux de réduire la ligne de la revue à cette orientation. L'adhésion de Sartre n'est pas unilatérale. Si le maoïsme permet de se dégager complètement de l'influence du PCF en adoptant une ligne « gauchiste », les réflexions politiques qui sont menées par l'équipe ne s'en tiennent pas à ce modèle politique. Ainsi comme l'explique René Rieffel:

Les préoccupations des membres de la rédaction ne se limitent pas, du reste, au combat contre le colonialisme, le régime gaulliste ou au soutien aux luttes des maos en France. L'intérêt manifesté pour les pays du Tiers-monde, les problèmes cubains, la guerre du Viet Nam, la révolution en Amérique Latine est illustré par de grandes plumes telles que celles d'Aimé Césaire, Franz Fanon, Jorge Amado, Juan Goytisolo, Kateb Yacine [...] De même, les analyses du système éducatif français ou les écrits féministes attendent de la vigilance portée aux changements des mœurs et des institutions dont il s'agit de précipiter le mouvement ou, le cas échéant, la destruction. En tant que véhicule de la pensée d'extrême-gauche, la revue aimante autour d'elle, la réflexion sur le néo-capitalisme et le mouvement ouvrier dont le principal protagoniste n'est autre qu'André Gorz.²⁸⁰

Les questions féministes prennent effectivement de plus en plus d'importance avec l'apparition des « Chroniques du sexisme ordinaire ». L'influence de Simone de Beauvoir semble ici déterminante mais cette préoccupation est aussi partagée par Renée Saurel qui écrit un ouvrage sur l'excision²⁸¹.

De même la personnalité d'André Gorz devient centrale au cours des années 1970. Après avoir écrit dans *L'Express* et *Le Nouvel Observateur* sous le nom de Michel Bosquet, il intègre le comité de rédaction de la revue en 1961. D'abord chargé des questions économiques,

²⁷⁸ Voir à ce sujet, Nicolas DUBOST, *Flins sans fin...*, Maspero, coll. « Luttes sociales », Paris, 1979.

²⁷⁹ Voir Rémi GUILLOT, *Le meurtre de Bruay en Artois: quand une affaire judiciaire devient une cause du peuple (1972-1974)*, thèse de doctorat en sciences politiques sous la direction de Annie Collovald, Université Paris Ouest Nanterre, 2010.

²⁸⁰ René RIEFFEL, *La tribu des clercs. Les intellectuels sous la V^e République*, op. cit., p. 314-315.

²⁸¹ Renée SAUREL, *L'enterrée vive : essai sur les mutilations sexuelles*, Slatkine, Genève-Paris, 1981.

il gère rapidement les questions politiques. De 1968 à 1974, il va favoriser les contacts avec les mouvements d'extrême gauche notamment italiens. Ces contacts vont aboutir à un rapprochement avec les théoriciens du Parti communiste italien²⁸², les premiers à affirmer la possibilité d'une voie nationale spécifique, en opposition dès 1956 avec le PCUS. On s'éloigne donc ici de la stratégie maoïste pour une approche plus réformiste. La participation d'André Gorz aux *Temps Modernes* témoigne aussi d'une collaboration avec le monde de la presse et notamment *Le Nouvel Observateur*. Ce rapprochement avec le journalisme est analysé par Anna Boschetti²⁸³ comme une perte de prestige dans le monde intellectuel. Il témoigne, par ailleurs, d'une évolution de la figure de l'intellectuel et de ses modes de légitimation. Ainsi comme l'explique François Hourmant dans *Le Désenchantement des clercs* : « Aux côtés des revues, vecteurs traditionnels des débats et de la réflexion, s'affirme la montée en puissance des hebdomadaires culturels et de la télévision »²⁸⁴.

Malgré l'ouverture à de nouvelles thématiques, la revue peine à retrouver sa place dans le champ politique et sur le plan savant. Les thèses existentialistes sont de plus en plus contestées. L'investissement au côté des maos amplifie le discrédit de la figure de Sartre et de la revue alors qu'est mise en lumière la réalité de la République populaire de Chine. La mort de Sartre achève de faire tomber la revue dans une relative marginalité.

²⁸² Au cœur des « années de plomb » italienne, le PCI défend la mise en place d'une « compromis historique » avec la démocratie chrétienne. Il s'éloigne alors de la ligne de Moscou critiquant le manque de liberté en URSS et soutenant une stratégie d'alliance au niveau des PC européens de l'ouest avec les parties issues de la social-démocratie, posant les bases de ce qui sera nommé « eurocommunisme ».

²⁸³ Anna BOSCHETTI, *Sartre et les temps modernes*, op. cit.

²⁸⁴ François HOURMANT, *Le Désenchantement des clercs, Figures de l'intellectuel dans l'après-68*, op. cit., p. 88.

b) *Esprit* : Du gauchisme à la théorisation du totalitarisme

On retrouve dans *Esprit* un intérêt pour les mouvements politiques d'extrême gauche. Celui-ci ne se fait pas sur les mêmes bases que celui des *Temps Modernes*. Si *Esprit* rejoint les positions de sa concurrente sur l'analyse du PCF, son éloignement vis-à-vis du parti qui structure le camp progressiste en France est antérieur aux événements de Mai. Dès les années 1960, la revue personnaliste se rapproche des tentatives de rénovation de la gauche réformatrice. Elle est cependant influencée par la radicalité qui touche l'ensemble du milieu intellectuel après 1968.

Une position plus nuancée vis-à-vis du maoïsme

Dans son ouvrage sur la revue²⁸⁵, Goulven Boudic analyse la construction de la ligne éditoriale d'*Esprit* entre deux pôles : un pôle réformatrice et un pôle plus radical. Du fait de ces allers-retours, la position de la revue face au gauchisme politique est une négociation entre ces deux positions. Ainsi, si la revue est critique vis-à-vis d'un certain nombre d'actions, et pense qu'il est nécessaire de « canaliser la contestation »²⁸⁶, elle défend malgré tout l'héritage de Mai. Alors que la revue avait eu une attitude plutôt bienveillante vis-à-vis du régime de De Gaulle, elle se montre très critique de Georges Pompidou et du projet de « Nouvelle Société » de Jacques Chaban-Delmas. On peut ainsi trouver dans les articles contre la répression des comparaisons entre le régime de Pompidou et le régime fasciste alors que la revue s'était refusée à ce type d'amalgame au moment de la prise de pouvoir de De Gaulle. Selon Jean-Marie Domenach, s'il existe de nombreux désaccords sur les modes d'action entre lui et les maoïstes, l'attitude du régime pompidolien nécessite de construire une communauté d'intérêt. Ce dernier signe donc la pétition de soutien aux rédacteurs de *La Cause du Peuple* alors même que Paul Ricœur, collaborateur de la revue et doyen de l'Université de Nanterre, est la cible des critiques maoïstes. De même, il coécrit le texte fondateur du GIP (Groupe d'information sur les prisons). Cette influence limitée, caractéristique du poids des maoïstes dans le milieu intellectuel, agit sur la ligne éditoriale de la revue. Le numéro consacré aux travailleurs sociaux (« Pourquoi le travail social? »), qui

²⁸⁵ Goulven BOUDIC, *Esprit, 1944-1982 : les métamorphoses d'une revue*, op. cit.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 340.

paraît en avril 1972, fait appel à des chercheurs proches des maoïstes, dont Michel Foucault. Il développe une ligne très critique vis-à-vis du travail social, en opposition avec l'héritage de l'éducation populaire qui était celui d'*Esprit*.

Si l'on peut trouver dans la revue personnaliste des « indices de convergence ponctuelle et partielle »²⁸⁷ avec le maoïsme, la revue prend ses distances avec le gauchisme dès 1972. Au moment où le maoïsme culturel est à son apogée, elle développe une ligne critique vis-à-vis de la révolution culturelle. À l'inverse des autres revues et journaux dont *Le Monde*, elle fait appel pour parler de la révolution culturelle à des sinologues et des chercheurs et non à des récits de voyage de militants. Ceux-ci développent une analyse critique de la Chine de Mao mais aussi du rapport des intellectuels français face au mythe chinois. Ils comparent leur attitude vis-à-vis de la Chine à celle qu'ils avaient eu vis-à-vis de l'URSS dans les années 1950. Ce recentrage implique un retour en force de la question autogestionnaire sur un mode plus libertaire. En effet, comme l'explique Goulven Boudic :

Les partisans de la vision politique de l'autogestion voient dans les stratégies gauchistes un risque de détournement de ce qu'ils estiment être les objectifs réels des mouvements sociaux. L'aspiration à la liberté qu'ils y diagnostiquent et dans laquelle ils veulent se reconnaître ne peut souffrir la reconduction, consciente ou non, des formes classiques du léninisme.²⁸⁸

À travers la lutte des ouvriers des usines d'horlogerie Lip en 1973, les premiers mouvements écologistes qui présenteront la candidature de René Dumont aux présidentielles de 1974 et la contestation de l'extension du camp militaire du Larzac tout au long des années 1970, c'est de nouveau une « crise de civilisation » qui est diagnostiquée. Afin d'y trouver le remède, il ne s'agit ni de promouvoir une réponse politique révolutionnaire, ni une solution réformiste classique. En effet, que ce soit dans les partis d'extrême gauche, le Parti communiste ou le Parti socialiste, le fonctionnement centralisé et hiérarchisé ne permet pas d'offrir une réponse politique qui convienne à la direction d'*Esprit*. On retrouve ici de nouveau la tradition syndicaliste de la CFDT et l'inspiration autogestionnaire du PSU. Pourtant, lorsqu'une partie de celui-ci emmenée par Michel Rocard intègre en 1974 le PS, la revue ne modifie pas son point de vue sur ce dernier et sur sa stratégie du « Programme commun de gouvernement » avec le PCF et le Mouvement des Radicaux de gauche (MRG), signé le 27 juin 1972. Il conteste l'idée qu'un progrès politique puisse s'obtenir par le haut et désapprouve le fait que la politique du PS consiste avant tout à multiplier les nationalisations au lieu de promouvoir l'autogestion.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 352.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 360.

Cette critique du Programme commun qui accentue encore la distance avec le PCF s'inscrit dans un renouveau au niveau du comité de rédaction et de la philosophie politique de la revue.

L'abandon du personnalisme

En 1977, Jean-Marie Domenach quitte la direction de la revue. Il est remplacé par Paul Thibaut. Une nouvelle formule est lancée sous l'appellation « Changer la culture et la société »²⁸⁹. Dans l'éditorial de janvier 1977, reproduit dans l'ensemble des numéros ultérieurs, un nouveau programme est lancé où la notion de critique est mise en exergue :

L'imposture totalitaire a fini par éclater. Et c'est comme si notre monde avait perdu son avenir : la décomposition des sociétés capitalistes n'annonce plus rien. Cette vérité provoque le désarroi : pour nous, c'est une ouverture, la chance d'inventer autre chose. D'abord renouveler la critique et, quand on dénonce la spéculation et les tromperies capitalistes, ne plus se donner comme horizon cette bonne société où les professionnels du bien-être auraient les coudées franches. Cesser de s'élever contre l'exploitation pour mieux oublier la domination. [...]

Le retournement que nous voulons, dans la culture, la politique et la région, suppose que les intellectuels changent leur mode de travail, parcourent le monde sans œillère et sans catéchisme, se défassent de leur cléricalisme, de leur souci d'eux-mêmes, ne se considèrent plus comme l'avant-garde du bon pouvoir, ceux qui déterminent le sens.²⁹⁰

À la lumière du totalitarisme, il s'agit de réévaluer l'ensemble du projet fondateur d'*Esprit* et des tâches des intellectuels. À la suite de la critique du mythe chinois, la revue est en pointe dans la vulgarisation de la notion de totalitarisme. La publication de *L'Archipel du Goulag* d'Alexandre Soljenitsyne appuie les critiques faites sur l'URSS, déjà nombreuses dans la revue²⁹¹. À ce livre fortement médiatisé, notamment par les « nouveaux philosophes », s'ajoutent les analyses de Claude Lefort (séparé depuis 1958 de *Socialisme ou Barbarie* dont l'expérience a pris fin en 1967) à travers son ouvrage *Un homme en trop*. **INSÉRER EN NOTE : *Un homme en trop, Réflexions sur L'Archipel du Goulag*, Seuil, Paris, 1976.** Celui-ci, à la lumière de l'œuvre de Soljenitsyne, étend la définition d'Hannah Arendt. Il ne s'agit plus de regrouper sous le concept de totalitarisme uniquement l'Allemagne nazie et l'URSS de Staline mais l'ensemble des régimes d'Europe de l'Est. Cette extension implique non seulement de rejeter le régime stalinien mais aussi l'ensemble de l'idéologie communiste. Or, à travers ce rejet, le personnalisme est lui aussi visé comme l'explique Goulven Boudic : « Le

²⁸⁹ Cela se traduit par la disparition sur la page dévolue à l'éditorial du numéro de la revue au profit d'une classification par années.

²⁹⁰ « Changer la culture et la société », *Esprit*, janvier 1977, p. 3.

²⁹¹ Selon François Hourmant, la revue publie, entre 1945 et 1982, 85 articles sur le caractère répressif du régime soviétique dont 28 sur la résistance intellectuelle.

discrédit qui affecte la lecture communiste du monde l'amène donc à rompre avec la lecture personnaliste, en tant qu'elle partageait avec la première des éléments de convergence. »²⁹² La proximité idéologique avec le marxisme et le catholicisme est rompue tandis que le rôle de l'intellectuel doit être réévalué.

Dès sa création, *Esprit* s'entend comme un lieu collectif d'élaboration intellectuelle. Les intellectuels personnalistes se considèrent comme une avant-garde tant sur le plan théorique que politique. Il ne s'agit pas uniquement de s'engager par le biais d'une production intellectuelle mais d'inscrire cet engagement dans l'action. Ainsi, se complètent la construction de la revue et du mouvement. La participation aux différents clubs de pensée suit cette même dynamique. Paul Ricœur définit les tâches de l'intellectuel comme celle d'un « éducateur politique » dans un article paru en 1965²⁹³. L'investissement dans les mouvements d'éducation populaire dans les années 1950, l'inscription dans la CFDT dans les années 1960 mettent en pratique cette définition où la revue apparaît comme « le lieu de dévoilement des impasses de la société libérale-capitaliste et comme le lieu de convergence des expériences alternatives ou des luttes contestataires »²⁹⁴. Le virage idéologique que prend la revue lors de la mise en place de la nouvelle formule par Paul Thibaud implique une réévaluation du rôle de l'intellectuel qui perd son caractère prophétique au profit d'un rôle « médiateur »²⁹⁵ tandis que la revue se présente non plus comme un lieu d'élaboration d'une avant-garde politique et intellectuelle mais comme « instrument de communication, de liaison »²⁹⁶.

Au-delà du virage idéologique entamé par *Esprit*, ce revirement est symptomatique de l'évolution du monde intellectuel au cours des années 1970. Si mai 1968 a réactivé un militantisme intellectuel lié à l'action plus qu'à la production de savoir, les mouvements issus de la révolte étudiante « contestent la catégorie « intellectuels » comme caste de « spécialistes » »²⁹⁷. La diversification des disciplines universitaires aux côtés de la philosophie implique une autre définition de l'intellectuel. Celui-ci ne dispose plus d'un savoir général mais « spécifique ». Son statut social ne lui offre plus le droit de s'exprimer sur l'ensemble des sujets. La création et le développement de *La Quinzaine littéraire* sont symptomatiques de cette évolution. Elle n'est pas créée sur la base d'un courant de pensée mais se veut le lieu de convergence des différents débats sur lesquels, selon leur domaine de

²⁹² Goulven BOUDIC, *Esprit, 1944-1982 : les métamorphoses d'une revue*, op. cit., p. 380.

²⁹³ Paul RICŒUR, « Les tâches de l'éducateur politique », *Esprit*, Juillet-Août 1965.

²⁹⁴ Goulven BOUDIC, *Esprit, 1944-1982 : les métamorphoses d'une revue*, op. cit., p. 408.

²⁹⁵ *Idem.*

²⁹⁶ *Idem.*

²⁹⁷ Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, op. cit., p. 431.

connaissance, les intellectuels interviennent non pas au nom d'un engagement strictement politique – même si cela est à relativiser – mais au nom d'une compétence.

c) *La Quinzaine Littéraire* : Un témoin des avant-gardes intellectuelles et politiques

Contrairement aux *Temps Modernes* ou à *Esprit* qui ont été fondés pour populariser un courant philosophique et politique, *La Quinzaine* est créée, deux ans avant 1968, comme un lieu d'échange et de débats se donnant pour objectif de faire intervenir les meilleurs spécialistes des différents domaines tout en cherchant à rendre accessible ces débats à des non spécialistes. La revue qui entend faire part des débats en littérature et sciences humaines n'exclut pas les questions politiques de ses pages malgré un intérêt qui paraît plus restreint du fait de son format – au profil littéraire très marqué. C'est donc avant tout à travers la recension d'ouvrages que la revue témoigne de la situation politique.

Au carrefour des « gauchismes »

On retrouve, au sein de *La Quinzaine Littéraire*, l'effervescence intellectuelle et la gamme des références politiques qui animent le débat public après 1968. La diversité des collaborateurs implique une diversité de positionnement. Si le profil de la revue est, comme son rédacteur en chef, orienté à gauche, celui-ci refuse de suivre une ligne politique et défend une pluralité de tons. Ainsi on aurait pu penser que l'adhésion au trotskisme de Maurice Nadeau dans les années 1930 influencerait le cap éditorial de la revue à la suite de mai 68 mais Maurice Nadeau, lors d'un entretien réalisé pour le millième numéro de *La Quinzaine* revendique la liberté du choix des collaborateurs et des articles :

Il n'y a pas d'*a priori*. Ça vient de tel milieu, c'est un universitaire ou ça n'en est pas un. Le principal est qu'il n'ait pas d'attache. Qu'il n'ait pas d'attache de parti. Je ne vais pas publier un trotskiste parce que j'en ai fait partie. Je ne vais pas publier un communiste parce que je sais ce qu'il va dire. Je ne publierai pas un partisan de Sarkozy parce que c'est la même chose. Si je sens derrière une influence, je refuse. C'est difficile à tenir une position comme ça.²⁹⁸

Cette citation sort du contexte de la période étudiée mais la ligne de conduite que s'est fixée Maurice Nadeau était inscrite dans le dessein initial de la revue. Contrairement aux

²⁹⁸ Entretien Maurice NADEAU réalisé à l'occasion de la parution du 1000^{ème} numéro de *La Quinzaine Littéraire* <http://laquinzaine.wordpress.com/2009/10/21/s-interviews-filmees-des-collaborateurs-%E2%80%93-maurice-nadeau/>

autres revues qui se retrouvent derrière un projet politique relativement homogène, il s'y côtoie des auteurs aussi divers que François Châtelet, Marc Ferro, Victor Fay, Jean Chesneaux, Pascal Pia... Bien sûr, un tel éclectisme est à relativiser dans les années 1970. Par exemple, lorsque Jean Chesneaux, sinologue de formation et maoïste, rend compte du livre de Maria-Antonietta Macciocchi sur la Chine²⁹⁹, il défend les conclusions hagiographiques qu'elle fait de son voyage en Chine. Cependant, il vient de quitter le PCF alors que l'auteure est membre du Parti communiste italien. Ainsi, sur les conclusions stratégiques (notamment sur la possibilité d'« exporter » le modèle chinois en Europe), il s'oppose aux conclusions du livre :

Pourtant, à lire les considérations théoriques et politiques qui concluent l'ouvrage, on éprouve une certaine gêne. Quand la visiteuse sincère et profondément disponible s'arrête-t-elle de parler, pour laisser place à l'envoyée officieuse du P.C.I. ? [...] Elle va jusqu'à suggérer que les membres des partis communistes officiels d'Occident sont "les mieux placés pour comprendre la Chine" (p 536). Le souci de réintégrer la Chine dans l'appareil international du communisme se fait de plus en plus net, à mesure qu'on avance dans l'ouvrage - le tout à grand renfort de savantes citations althussériennes...³⁰⁰

Le maoïsme de Jean Chesneaux, lisible dans ce compte-rendu, commande sa critique de l'ouvrage. L'influence de ce courant politique dans l'ensemble du champ intellectuel n'épargne donc pas *La Quinzaine* dans les années 1970, ce qui fait dire à Rémi Rieffel que le journal « s'est enlisé dans les sables de l'idéologie gauchiste »³⁰¹ durant cette période. Il est vrai que *La Quinzaine* se fait le reflet de l'ensemble des courants politiques à la gauche du PCF. Maurice Nadeau reste influencé par le trotskisme, Victor Fay se définit comme un réformiste léniniste. Cependant les auteurs ne sont pas convoqués en fonction de leur appartenance politique mais avant tout au nom de leur compétence savante. C'est d'abord en tant que sinologue de Jean Chesneaux écrit son article.

Les universitaires au cœur de la Quinzaine

Au-delà d'un gauchisme intellectuel, c'est avant tout une avant-garde, souvent universitaire, qui s'exprime dans la revue. Par le biais de François Châtelet, l'ensemble de l'équipe de l'Université expérimentale de Vincennes est présent dans *La Quinzaine*. Elle se fait donc le reflet des débats animant cette avant-garde intellectuelle et politique qui, à l'image de *Tel Quel*, entend lier exigence scientifique et radicalité politique. Nicole Casanova, qui

²⁹⁹ Maria-Antonietta MACCIOCCHI, *De la Chine*, Seuil, Paris, 1974.

³⁰⁰ Jean CHESNEAUX, « Voyage d'un communiste en Chine », *La Quinzaine Littéraire*, n°122, 16 juillet 1971.

³⁰¹ René RIEFFEL, *La tribu des clercs. Les intellectuels sous la Ve République*, op. cit., p. 562

participe au comité de rédaction de la revue dès 1975, souligne ce rôle de témoin que joue la *Quinzaine* :

Elle représentait un écho de ce qui se passait. Elle était un témoin et un témoin enregistreur critique. Avec cette double articulation: je vous écoute et je vous enregistre mais aussi je vous critique et je vous juge. C'était ce double trait d'attention et d'action, ce double trait qui la signalait. Elle était ferme sur ses positions. Elle était ferme, exigeante. Elle voulait comprendre. Elle voulait bien qu'on abandonne, qu'on brûle ce qu'on avait adoré. Ce n'était pas la première fois dans l'histoire de la pensée. Mais elle voulait du sérieux en même temps et savoir où on en était.³⁰²

La Quinzaine ne se conçoit donc pas comme un lieu d'élaboration collective contrairement à *Esprit* et aux *Temps Modernes*. Cependant, le rôle d'observateur décrit par Nicole Casanova n'est pas celui d'un spectateur passif mais d'un agent inscrit dans le débat. Le refus du témoignage hagiographique ou acritique est constitutif de l'identité de *La Quinzaine*. Les différents auteurs des articles sont avant tout convoqués au nom de leur savoir universitaire. La collaboration de Marc Ferro est significative à ce titre . Celui-ci prend part au débat politique non en tant que militant mais parce qu'il est spécialiste de l'URSS et des guerres de colonisation. C'est donc au nom de son bagage universitaire, de son travail de recherche qu'il développe dans la revue une critique de la bureaucratisation de l'URSS qui semble partagée par l'ensemble des membres de l'équipe. Les intellectuels ne sont donc pas convoqués sur la base d'un savoir universel mais en tant qu'experts.

Cette évolution est caractéristique de la modification du champ savant au cours des années 1960. Aux philosophies globalisantes que prônaient le personnalisme et l'existentialisme répond la pluralité des disciplines. On voit ici apparaître un autre type d'intellectuel, l'intellectuel spécifique, tel qu'il fut défini par Michel Foucault. C'est au nom de ses compétences que celui-ci intervient. Il écrit :

Pendant longtemps, l'intellectuel dit « de gauche » a pris la parole et s'est vu reconnaître le droit de parler en tant que maître de vérité et de justice. On l'écoutait, ou il prétendait se faire écouter comme représentant de l'universel. Être intellectuel, c'était être un peu la conscience de tous. [...] Il y a bien des années qu'on ne demande plus à l'intellectuel de jouer ce rôle. [...] Les intellectuels ont pris l'habitude de travailler non pas dans l'universel, l'exemplaire, le juste-et-le-vrai-pour-tous, mais dans des secteurs déterminés, en des points précis où les situaient soit leurs conditions de travail, soit leurs conditions de vie (le logement, l'hôpital, l'asile, le laboratoire, l'université, les rapports familiaux ou sexuels). Ils y ont gagné à coup sûr une conscience beaucoup plus concrète et immédiate des luttes. Et ils ont rencontré là des problèmes qui étaient spécifiques, non universels, différents souvent de ceux du prolétariat ou des masses. Et cependant, ils s'en sont rapprochés, je crois pour deux raisons : parce qu'il s'agissait de luttes réelles, matérielles, quotidiennes, et parce qu'ils rencontraient souvent, mais dans une autre

³⁰² Entretien avec Nicole CASANOVA réalisé à l'occasion de la parution du 1000^{ème} numéro de *La Quinzaine Littéraire* <http://laquinzaine.wordpress.com/?s=nicole+casanova>

forme, le même adversaire que le prolétariat, la paysannerie ou les masses (les multinationales, l'appareil judiciaire et policier, la spéculation immobilière) ; c'est ce que j'appellerais l'intellectuel spécifique par opposition à l'intellectuel universel.³⁰³

Dans ce texte, Foucault s'oppose à la posture que Sartre prône tout au long des années 1950 et 1960. À une réponse globalisante et qui tend à l'universalité, Foucault n'oppose pas, contrairement à Sartre dans les années 1970, la dissolution de l'intellectuel dans les masses, mais une volonté de parler et militer au nom de ses compétences. La création du Groupe d'information sur les prisons est caractéristique de cette évolution. Ce travail s'exerce en parallèle de l'écriture de *Surveiller et punir*³⁰⁴. Cette évolution de l'intellectuel est liée au développement des sciences humaines mais aussi à celui des luttes spécifiques. À la suite des luttes d'indépendance nationale, la question des oppressions spécifiques occupe de plus en plus le terrain politique. L'ensemble des revues cherche à élaborer sur ces nouvelles thématiques. Une chronique du « sexisme ordinaire » paraît dans *Les Temps Modernes*, un numéro de la *Quinzaine* porte sur les homosexualités, tandis qu'*Esprit* popularise les premières luttes écologistes.

Cependant, malgré cette adaptation aux nouvelles luttes, la revue comme lieu d'élaboration d'une pensée globalisante sur le monde est mise à mal. Déjà *La Quinzaine Littéraire* se définit non plus comme le lieu d'une théorisation politique et savante mais comme un carrefour des avant-gardes.

³⁰³ Michel FOUCAULT, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2001.

³⁰⁴ Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975.

5) Les questions culturelles en débat : Avant-garde contre culture de masse

Au-delà des outils critiques développés qui tendent à actualiser la figure de l'intellectuel, les revues sont le cadre de débats sur les questions artistiques et culturelles. La fin de la guerre est marquée par la forte recrudescence des mouvements d'éducation populaire. Pour le gouvernement provisoire, influencé par l'école des cadres d'Uriage, proche d'*Esprit*, l'éducation à la démocratie par le biais de la culture est au cœur du projet d'après-guerre. Cette croyance fonde le mouvement de décentralisation théâtrale et en particulier la pratique de Jean Vilar au Théâtre national populaire (TNP). Conjointement à ce mouvement de démocratisation culturelle, Jean-Paul Sartre, par la fondation des *Temps Modernes*, appelle les intellectuels, et en particulier les écrivains, à se positionner dans le champ politique. Ce double mouvement structure les pratiques culturelles et artistiques des années 1950 et 1960.

Julien Hage, dans son article pour *68, une Histoire collective*³⁰⁵, note la place importante que prennent les débats esthétiques dans le cadre des revues : « Les revues, lieu de rencontre et de débat sont l'expression de ce renouveau et l'écho des grands débats politiques, intellectuels et esthétiques du temps, elles témoignent de l'avènement de la consécration de nouvelles avant-gardes. »³⁰⁶. Les années 1960, suite à l'expansion économique et à la réduction du temps de travail, sont aussi le seuil de ce que certains appelleront la « civilisation du loisir » théorisée par Joffre Dumazedier en 1962. Le développement technique touche aussi le monde culturel où les modes de production et de diffusion industriels gagnent du terrain. À cette massification de la culture réagissent toute une série d'avant-gardes qui contribuent à une critique virulente de la société de consommation, comme l'explique Bernard Brillant dans ses thèses sur la contestation :

Au développement d'une culture de masse, fruit de la croissance des Trente Glorieuses, répond donc la radicalité d'avant-gardes culturelles qui mettent en cause une « culture marchandise », reposant sur la séparation entre créateurs et consommateurs-spectateurs tandis que les avant-gardes politiques récusent la division sociale du travail fondée sur la séparation entre manuels et intellectuels. La forme avant-gardiste s'impose

³⁰⁵ *68 Une histoire collective*, sous la direction de Michelle ZANCARINI-FOURNEL et Philippe ARTIERES, *op. cit.*

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 76.

de ce point de vue comme dénominateur commun d'un rejet de la « société bourgeoise » et de la « culture de consommation », favorisant les convergences entre les deux champs, politique et culturel. L'effet de distinction et de radicalité jouant sur les registres de l'innovation, de l'expérimentation, de la provocation, du formalisme ou du retour aux fondements théorique, procure, dans ces deux domaines, le sentiment d'appartenance à une élite se donnant pour tâche de réveiller, par le scandale, la provocation ou l'action exemplaire, les consciences assoupies par les bienfaits de la « société de consommation » et de briser les chaînes de l'aliénation.³⁰⁷

Pour cette partie, nous nous concentrerons sur le domaine artistique et culturel. Dans un premier temps, nous reviendrons sur les liens qu'entretient la revue *Esprit* avec les mouvements d'éducation populaire et nous verrons de quelle manière ceux-ci fondent les réflexions de la revue sur les rapports entre art et société. Ensuite, nous résumerons les enjeux de la littérature engagée telle que Sartre la définit, puis la contestation de celle-ci par le Nouveau Roman. Nous reviendrons sur l'effervescence artistique décrite par Bernard Brillant, à laquelle *La Quinzaine Littéraire* est particulièrement réceptive. Le développement de ces avant-gardes est d'autant plus significatif qu'elles entendent exister en opposition à la culture de masse. À ce titre, on trouvera de nombreuses résonances avec les analyses sur les industries culturelles développées par Walter Benjamin, Theodor W. Adorno ou Herbert Marcuse.

a) *Esprit* : l'influence des mouvements d'éducation populaire

Les mouvements d'éducation populaire sont intimement liés à l'idéologie de la démocratisation culturelle. Celle-ci naît dès la Révolution française. Condorcet, dans son rapport relatif à *L'Organisation générale de l'instruction publique* défend, dès 1792, une utilité civique de l'éducation, celle-ci étant la garante de la démocratie. L'éducation populaire prend de l'ampleur à la suite des mouvements sociaux du XIX^{ème} siècle et surtout durant les années 1930 sous le Front populaire. Le mouvement de grève qui déferle sur la France et conquiert pour les ouvriers les congés payés accorde un temps de loisirs jusque-là interdit aux classes populaires. Le gouvernement du Front populaire favorise une première institutionnalisation du mouvement d'éducation populaire avec les structures mises en place par Léo Lagrange dans le cadre de son action dans les domaines des loisirs, de la jeunesse et des sports³⁰⁸. Ces premières structures sont refondées sous le gouvernement de Vichy,

³⁰⁷ Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, op. cit. p. 49-50.

³⁰⁸ Voir Pascal ORY, *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire 1935-1938*, Plon, Paris, 1994.

notamment avec l'association Jeune France. Inspirée par Emmanuel Mounier, père du personnalisme et fondateur d'*Esprit*, l'association a pour mission d'offrir une éducation culturelle et artistique à la jeunesse dans le cadre de la révolution nationale promise par le maréchal Pétain. Elle entend aussi transformer le milieu artistique en mettant en contact comédiens, metteurs en scène et populations. Malgré l'idéologie plus que problématique qui parraine cette association, elle offre néanmoins un premier cadre à la décentralisation théâtrale. Les intellectuels regroupés dans Jeune France entrent pour la plupart dans la Résistance en 1943 et formeront les premiers instructeurs de la jeunesse à la Libération.

Autour de Joffre Dumazedier, une partie de ces cadres fondent dans la clandestinité l'association *Peuple et Culture*, très proche également de la revue *Esprit*. Cette organisation prône, dans son manifeste, un renouveau culturel :

Rendre la culture au peuple et le peuple à la culture, voilà notre but. On parle souvent de la culture populaire comme d'un enseignement mineur donné à un milieu privé de savoir. Par culture populaire, on entend diffusion de la culture dans la classe ouvrière. Mais que recouvre ce mot « culture »? [...] La culture populaire ne saurait être qu'une CULTURE COMMUNE À TOUT UN PEUPLE : commune aux intellectuels, aux cadres, aux masses. Elle n'est pas à distribuer. Il faut la vivre ENSEMBLE pour la créer. Elle ne saurait être plaquée sur la vie du peuple. Elle doit en émaner. Les porteurs de la culture vraie ne sont pas seulement ceux qui en font profession.³⁰⁹

Cette idéologie imprègne la mise en place de la décentralisation théâtrale par Jeanne Laurent, le lancement du festival d'Avignon et la refondation du TNP. La proximité politique entre la revue *Esprit* et plusieurs pionniers de la démocratisation théâtrale est indéniable. Aussi bien que Jean Vilar, la revue milite pour une culture commune à l'ensemble des classes sociales. Le théâtre, dans le cadre de ce mouvement d'éducation populaire, prend une place importante tant il semble, par son caractère collectif, incarner l'exigence démocratique sur laquelle se construit l'éducation populaire. La fondation du ministère des Affaires culturelles par André Malraux en 1959 semble être l'aboutissement de ce mouvement. Cependant, contrairement à ce qui était prôné par les instructeurs, la pratique professionnelle et la pratique en amateur sont scindées dès 1960 entre deux ministères différents. Cette séparation sera d'ailleurs fortement critiquée en 1968.

Cependant, peu après l'installation de cette administration culturelle paraissent les premières enquêtes sociologiques sur les publics de la culture. Dans *L'amour de l'art*, Pierre Bourdieu et Alain Darbel³¹⁰ mettent en doute les fondements de la politique du jeune

³⁰⁹ *Le manifeste de Peuple et Culture*, <http://www.peuple-et-culture.org/IMG/pdf/doc-72.pdf>

³¹⁰ Pierre BOURDIEU et Alain DARBEL, *L'amour de l'art : les musées et leur public*, Éditions de Minuit, Paris, 1966. Cette publication fait suite à une enquête du Centre de sociologie européenne de 1964 à 1966.

ministère. L'accessibilité physique et financière aux biens culturels ne suffit pas à réduire les inégalités culturelles. En synthétisant avec Jean-Claude Passeron les observations et conclusions des *Héritiers* (1964) et de *La Reproduction* (1970) dans *la Distinction* (1979)³¹¹, Pierre Bourdieu achèvera de mettre en crise la définition de la culture qui sous-tend l'activité du ministère. Il réaffirme le clivage entre la culture populaire et ce qui est défini comme Culture par les classes et instances dominantes et met en évidence le rôle de ce qu'il nomme le « capital culturel ». La culture acquise ou transmise constituant un capital qui détermine, en complément du capital économique, l'appartenance à une classe, elle devient un des champs de la lutte entre les classes. Ces réflexions sont largement reprises dans les milieux culturels. Cette mise en crise de l'idéologie du théâtre populaire est déjà présente dans l'ouvrage d'Émile Copfermann, *Le Théâtre populaire, pourquoi ?*³¹²

La contestation de l'idéologie du mouvement d'éducation populaire implique que la revue pense à nouveaux frais son rapport à la culture au cours des années 1970. Une nouvelle figure émerge alors, celle de Michel de Certeau. Face à la critique d'une culture pensée pour renforcer l'idéologie dominante en conférant une légitimité culturelle à la bourgeoisie et en transformant les spectateurs en consommateurs, l'historien et philosophe jésuite met en avant le « braconnage culturel ». Face aux dispositifs de contrôle des dominés, ces derniers mettent en place des stratégies de réappropriation, de résistance³¹³. Ces modes de subversion interne au système rendent aux publics de la culture leur qualité d'acteurs, mais aussi de spectateurs conscients, capables d'activité critique.

La revue *Esprit* noue donc des liens très serrés avec les mouvements d'éducation populaire qui prennent une place importante au sortir de la guerre. Cette base idéologique fonde la pensée d'*Esprit* sur les questions culturelles. La remise en cause de l'idéologie du théâtre populaire après mai 1968 implique pour la revue de réviser son credo sans pour autant abandonner son projet fondateur. Ainsi, tout en étant attentive à l'évolution des réflexions sur l'animation culturelle, elle renouvelle son approche théorique par le biais des réflexions de Michel de Certeau.

³¹¹ Pierre BOURDIEU, *La distinction : critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, Paris, 1979.

³¹² Émile COPFERMANN, *Le théâtre populaire, pourquoi ?*, op. cit. Je développerai la critique d'Émile Copfermann et celles faites dans les revues étudiées lors de la partie 2-B « Les politiques culturelles... Le théâtre et le pouvoir ».

³¹³ Voir Michel DE CERTEAU, *La culture au pluriel*, Seuil, coll. « Point Essais », Paris, 1993 [1974].

b) La littérature engagée de Sartre et sa contestation par Maurice Nadeau

Au côté du mouvement d'éducation populaire, la Libération entraîne aussi le retour de l'engagement dans la littérature. Le mouvement de résistance des écrivains regroupés autour des *Lettres françaises*, créées clandestinement pendant la guerre, marque profondément Sartre dont les pièces de théâtre ont eu un fort succès. Le PCF tire de la résistance et des nombreux ralliements d'écrivains à sa cause une forte légitimité au niveau intellectuel. *Les Lettres Françaises*, dirigées par Aragon, deviennent l'organe culturel du parti. Au sortir de la guerre, les communistes critiquent vivement l'existentialisme de Sartre. Ce dernier, pensant dans un premier temps se rapprocher d'eux, s'en détache pour créer *Les Temps Modernes* en 1945. La revue entend être le rassemblement des intellectuels de gauche indépendants du parti communiste. Elle a pour ambition d'être le point d'application de l'engagement intellectuel. Le premier numéro prend date. La présentation des *Temps Modernes* l'affirme sans ambages :

En résumé, notre intention est de concourir à produire certains changements dans la Société qui nous entoure. [...] Aussi, à propos des événements politiques et sociaux qui viennent, notre revue prendra position en chaque cas. Elle ne le fera pas politiquement, c'est-à-dire qu'elle ne servira aucun parti; mais elle s'efforcera de dégager la conception de l'homme dont s'inspireront les thèses en présence et elle donnera son avis conformément à la conception qu'elle soutient. Si nous pouvons tenir ce que nous nous promettons, si nous pouvons faire partager nos vues à quelques lecteurs nous ne concevrons pas un orgueil exagéré; nous nous féliciterons simplement d'avoir retrouvé une bonne conscience professionnelle et de ce que, au moins pour nous, la littérature soit redevenue ce qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être : une fonction sociale.³¹⁴

La critique littéraire est très présente dans la revue et Jean-Paul Sartre n'est pas en reste pour penser la place de la littérature dans son rapport au monde. En effet, l'intellectuel comme l'écrivain a, selon lui, le pouvoir de dévoiler le monde. Cette entreprise de dévoilement ne doit pas se faire au détriment de la qualité littéraire. Opposé au réalisme socialiste, cet engagement est avant tout pensé comme une éthique. Dans *Qu'est ce que la littérature ?*³¹⁵, Jean-Paul Sartre répond à ses détracteurs qui lui reprochent sa posture justement au nom de la littérature. À partir de la question « qu'est-ce qu'écrire ? », il propose une autre approche de cette dernière. Il commence donc par la différencier des autres arts mais aussi de la poésie. À l'inverse de la poésie où le mot est utilisé comme signe, la prose se

³¹⁴ Jean-Paul SARTRE, « Présentation », *Les Temps Modernes*, n°1, octobre 1945, p. 7-8.

³¹⁵ Jean-Paul SARTRE, *Qu'est ce que la littérature ?*, *op.cit.*

caractérise par la production de sens. De fait, elle est déterminée par la volonté de transmettre une idée. De là, naît la responsabilité de l'écrivain qui ne peut prétendre à l'objectivité alors même qu'il est engagé dans son époque et détient un point de vue sur le monde dont il fait part à travers ses écrits. En effet, l'auteur est un intellectuel. Il est de fait en prise avec le monde.

Sartre définit l'intellectuel comme un être inscrit dans la contradiction. Il remet en cause sa propre origine sociale :

L'intellectuel est donc l'homme qui prend conscience de l'opposition, en lui et dans la société, entre la recherche de la vérité pratique (sous toutes les normes qu'elle implique) et l'idéologie dominante (avec son système de valeurs traditionnelles). Cette prise de conscience bien qu'elle doive, *pour être réelle*, s'opérer, chez l'intellectuel, *d'abord* au niveau même de ses activités professionnelles et de sa fonction, n'est pas autre chose que le dévoilement des contradictions fondamentales de la société, c'est-à-dire des conflits de classe et, au sein de la classe dominante elle-même, d'un conflit organique entre la vérité qu'elle réclame pour son entreprise et les mythes, valeurs et traditions qu'elle maintient et dont elle veut infecter les autres classes pour assurer son hégémonie.

Produit de sociétés déchirées, l'intellectuel témoigne d'elles parce qu'il a intériorisé leur déchirure. C'est donc un produit historique. En ce sens aucune société ne peut se plaindre de ses intellectuels sans s'accuser elle-même car elle n'a que ceux qu'elle a faits.³¹⁶

Produit de la société bourgeoise, l'intellectuel prend conscience des contradictions internes à celle-ci. Il doit alors faire le choix de rompre avec sa classe d'origine pour commencer son entreprise de dévoilement.

Le positionnement de Sartre rompt avec la neutralité axiologique qui fonde jusque-là le statut du philosophe et l'écrivain. La littérature engagée fait de nombreuses émules et domine le paysage littéraire de l'après-guerre. Elle prend d'ailleurs une place importante dans la revue où plusieurs critiques littéraires interviennent. Dans son ouvrage sur Sartre³¹⁷, Jean-François Louette (lui-même membre du comité de rédaction de la fin des années 1990 à 2007) décrit ces derniers dans *Les Temps Modernes*. Il note l'importance de la critique d'art en général, même si la revue a un profil généraliste. Des critiques comme (René) Étiemble mais aussi Maurice Nadeau et Pierre Franck lui offrent en effet des articles.

Le futur directeur de la *Quinzaine Littéraire* rompt cependant avec la revue, lui préférant l'approche des *Lettres Nouvelles*, titre qui entend concurrencer *Les Temps Modernes* en développant une approche littéraire inverse. Elle promeut ainsi une approche de la littérature en opposition à la fois à la littérature engagée de Sartre et à l'esthétisme de la NRF qu'elle revendique dans son manifeste :

³¹⁶ Jean-Paul SARTRE, *Plaidoyer pour les intellectuels*, op. cit, p. 40-41.

³¹⁷ Jean-François LOUETTE, *Traces de Sartre*, ELLUG, Grenoble, 2009.

La revue *Les Lettres Nouvelles* veut servir avant tout la littérature. Écrasée sous les idéologies et les partis pris, arme de propagande ou échappatoire assimilée à un discours pour ne rien dire, la littérature est pourtant autre chose qu'un souci d'esthète, qu'une forme plus ou moins distinguée de distraction, qu'un moyen inavouable pour des fins qui la ruinent. Maintenir la littérature dans sa dignité peut suffire à notre dessein...³¹⁸

Les Lettres Nouvelles sont fortement marquées par la personnalité de Maurice Nadeau. Celui-ci développe un rapport entre l'engagement littéraire et la littérature plus complexe que celui prôné par l'équipe des *Temps Modernes*. Dans ses mémoires, *Grâces leur soient rendus*, il définit les tâches de la littérature en reprenant les mots d'André Breton: « « La littérature doit mener quelque part ». Cette phrase de Breton rejoignait mes convictions. [...] Ce « quelque part » me semblait en même temps une litote pour désigner le but auquel je tendais: la Révolution. ».³¹⁹ Son approche des surréalistes n'est donc pas uniquement motivée par un refus de la littérature prolétarienne³²⁰ mais par une vision de l'écriture et du langage poétique qui porterait en lui les germes de la révolution. On pourrait alors penser que ce qui motive l'écriture, selon Maurice Nadeau, c'est une volonté de changer le monde ou, du moins le rapport d'un lecteur à celui-ci et à l'œuvre qu'il a entre les mains. L'écriture, même pour les surréalistes, est motivée par une volonté d'exprimer une vision, un point de vue. Or la fréquentation des écrits de Maurice Blanchot qui déclare, à propos de l'écrivain, que « le signe de son importance c'est que l'écrivain n'a rien à dire... »³²¹, le conduit à repenser, après guerre, son rapport à l'écriture:

Comment « l'inutilité » d'écrire peut-elle donner le « sentiment » d'un acte « grave »? Il y a de quoi intriguer l'homme encore plus jeune que je suis, qui ne se destine certes pas à la littérature, mais qui voudrait bien comprendre pourquoi il existe des poètes et des romanciers, en fin de compte, « pourquoi on écrit ». Avec les surréalistes que je pratique, avec les écrivains prolétariens dont je me suis un moment engoué, avec des poètes comme Rimbaud et même Mallarmé, les choses au moins sont claires: ils écrivent, ou ils ont écrit, pour « changer » quelque chose, dans l'ordre du monde, dans le domaine des relations humaines, dans l'utilisation du langage. Je leur vois à tous un désir, une volonté, une ambition, et je sais pertinemment, après les avoir lus, qu'ils ont au moins, en moi lecteur, modifié peu ou prou, le sentiment que j'ai des autres ou de ma propre personne.³²²

Si l'écriture n'est motivée que par la nécessité d'écrire, est-il possible de concevoir un engagement à travers la littérature ? Dès lors qu'il n'y a pas d'ambition littéraire à avoir un effet sur le spectateur, l'écriture est frappée du sceau de l'inutilité. Le refus d'une écriture qui

³¹⁸ « Manifeste des *Lettres Nouvelles* » cité dans Maurice NADEAU, *Grâces leur soient rendues*, op. cit., p. 232-233.

³¹⁹ Maurice NADEAU, *Grâces leur soient rendues*, op. cit., 1990, p. 32.

³²⁰ Ce rejet coïncide d'ailleurs avec son exclusion du PCF pour « trotskisme ».

³²¹ Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1996, Paris, p. 12.

³²² Maurice NADEAU, *Grâces leur soient rendues*, op. cit., p. 68.

se veut volontairement engagée est motivé chez Maurice Nadeau par son ambition d'une littérature qui soit révolutionnaire, au-delà des intentions que lui donne l'auteur. Il écrit :

Plus qu'à la « pureté » ou à l'« engagement », je crois à la bonne littérature. Elle ne court pas les rues, et on n'est pas toujours assuré de l'apercevoir. Elle se laisse toutefois deviner à quelques conséquences immédiates qui sont de « dérangement »: un bon écrivain « dérange » l'ordre établi : social, moral, intellectuel, littéraire, comme on voit par l'exemple de Baudelaire ou de Kafka, qui furent des meilleurs. Dans ce cas, oui, la littérature se suffit à elle-même, mais voyez comme elle mène le lecteur au-delà des limites où vous enfermez la pauvrette.³²³

Une littérature qui serait en capacité de déranger l'ordre social l'est donc aussi bien par ses thématiques que par le renouvellement artistique qu'elle porte en elle. Cet intérêt aux renouvellements des formes pousse le critique littéraire et éditeur à s'intéresser durant les années 1950 au Nouveau Roman. Cet intérêt se retrouve dans les pages des *Lettres Nouvelles* qui seront d'ailleurs associées à ce courant littéraire. Cependant, Maurice Nadeau défend une approche plus large et refuse de s'en tenir à une école littéraire. Il est d'ailleurs critique vis-à-vis de ce courant qu'il juge, à l'inverse de la littérature engagée, trop peu soucieux du monde. Il écrit :

Si j'étais sensible au renouvellement du genre, à la volonté de ces romanciers d'affronter des problèmes techniques qui rendissent mieux compte de la réalité qui était devenue la nôtre, j'étais sensible également au risque qu'ils prenaient de n'appréhender, de cette réalité, que des cantons un peu arbitrairement choisis: pour décrire comme spectacle qui tombait sous les sens (mais exacerbés et quelque peu maniaques), ou comme terrain d'une infra-psychologie qui, à mon avis, ne répondait que partiellement à la volonté globalisante du genre. Ils avaient raison de faire bon marché des ingrédients traditionnels du roman, intrigue, progrès narratif et personnage mais, entre leurs mains, le roman tendait à devenir un exercice intellectuel, parfois admirable, où je regrettais de ne pas reconnaître le monde, complexe, divers, socialisé dans lequel je vivais³²⁴.

Contrairement à la littérature engagée de forme traditionnelle, le choix des auteurs des nouveaux romans de mettre en cause la narration classique au profit d'une déconstruction de l'intrigue et du langage intéresse particulièrement Maurice Nadeau. Ces choix formels lui semblent correspondre aux évolutions sociétales. Il refuse cependant l'apolitisme des auteurs qui ne prennent pas en compte, selon lui, ce rapport intrinsèque qui existe entre le renouvellement littéraire qu'ils prônent et la situation politique. À l'image du mouvement surréaliste dont il a écrit l'histoire, Maurice Nadeau prône la rencontre d'une avant-garde esthétique et d'une avant-garde politique. La multiplication des expériences esthétiques au cours des années 1960 et 1970 interroge sans cesse ce problème.

³²³ *Ibidem*, p. 270.

³²⁴ *Ibidem*, p. 378-379.

c) Une effervescence artistique: la multiplication des avant-gardes

L'avant-garde artistique s'entend comme une lutte contre les académismes. Les artistes qui se réclament de l'avant-garde affirment une rupture totale avec leurs prédécesseurs. Cela passe, au cours du XX^{ème} siècle par la remise en cause des structures de la représentation réaliste que ce soit dans le roman (le Nouveau Roman), le cinéma (la « Nouvelle Vague ») ou les arts picturaux (les « Nouveaux Réalistes », mais aussi la « Figuration narrative »). Ces courants rejoignent à plusieurs reprises, au cours du siècle dernier, à plusieurs reprises une avant-garde politique : le constructivisme et le bolchévisme en Russie en 1917, le mouvement surréaliste et le mouvement trotskiste dans les années 1930 et 1940, ... De ce fait, la remise en cause des formes mimétiques de l'art va parfois s'accompagner d'une vocation à affirmer un sens politique. Comment s'opère cette rencontre durant les années 1960 et 1970 ?

Que les innovations s'envisagent comme politiques ou non, l'après-guerre est marqué par un renouvellement esthétique qui touche l'ensemble des domaines artistiques. Du Nouveau Roman au dodécaphonisme, ce sont l'ensemble des catégories, des valeurs de l'art qui sont mises en cause radicalement. Cette effervescence artistique, assimilée par les critiques à une radicalité politique pas toujours revendiquée par les artistes, va nourrir le discours critique:

Si les grands courants de pensée fournissent le bagage intellectuel à un renouvellement des armes de la critique, celles-ci ont été affûtées dans les laboratoires d'idées et de pratiques de ruptures que constituent les avant-gardes culturelles et politiques, contribuant à donner à la période une coloration particulière où l'innovation et l'expérimentation l'ont disputé à la radicalité des prises de position.³²⁵

L'histoire des arts est bien sûr tissée de luttes contre l'académisme par des avant-gardes, et que la déconstruction des genres est en cours dès le début du XX^{ème} siècle, notamment en peinture. Cette lutte prend cependant une tournure spécifique au cours des années 1960 : la plupart des tentatives de renouvellement sont liées à des mouvements critiques. Ainsi, lorsque l'école de Darmstadt déclare rompre avec les harmonies classiques en musique en instaurant le dodécaphonisme, cette pratique est articulée à la critique de la musique qu'entreprend Theodor W. Adorno. L'exemple de la « Nouvelle Vague » est encore

³²⁵ Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, op. cit., p. 49.

plus représentatif de ce lien intrinsèque entre création artistique et critique esthétique. La majeure partie des cinéastes de la Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette ou François Truffaut, est issue des *Cahiers du Cinéma*, édités depuis 1951. Ceux qu'on appelle les « jeunes Turcs » défendent une posture critique basée sur la politique des auteurs : certains réalisateurs auraient un statut d'auteurs ce qui implique que la critique de films serait avant tout une analyse des récurrences thématiques et stylistiques présentes dans leur œuvre. Il s'agit donc d'analyser un film au regard de la filmographie de son auteur plutôt qu'en référence à un genre cinématographique. Cette posture critique permet à la revue de s'assurer une ligne rédactionnelle cohérente et de répondre ainsi aux accusations de *Positif* qui lui reproche son éclectisme et son apolitisme.

On retrouve ce lien entre posture critique et création artistique dans ce qui sera nommé le Nouveau Roman. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer les liens qui peuvent exister entre le Nouveau Roman et la Nouvelle Vague : chacun dans leur domaine artistique, les auteurs des deux mouvements vont refuser les normes de leur genre au profit d'un réalisme réactivé. Ainsi, les sons dans les films de la Nouvelle Vague ne sont pas hiérarchisés afin de mettre en valeur les voix des personnages mais au contraire sont inscrits dans un contexte sonore. De même dans les ouvrages dits du Nouveau Roman, notamment les premiers titres d'Alain Robbe-Grillet, les sources de la narration peuvent être occultées ou enchevêtrées. Cette bataille contre les conventions littéraires, ce refus de l'intrigue sont communs à l'ensemble des auteurs regroupés sous l'étiquette de Nouveau Roman. Ce dernier est aussi caractérisé par la pratique réflexive des auteurs sur leur propre travail : Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute et Claude Simon participent au colloque qui se tint à Cerisy-la-Salle en juillet 1971 et réunit romanciers et critiques. C'est aussi dans l'écriture de leurs romans que les auteurs inscrivent les problèmes de l'écriture liés intrinsèquement à la fiction.

Cette pratique va notamment être portée par la revue *Tel Quel*, née en 1960, qui défend à la fois une critique sémiologique et le Nouveau Roman. La revue entend mener une bataille contre les conventions littéraires mais aussi contre le modèle sartrien de la littérature engagée. Prônant dans les premières années un apolitisme en opposition totale avec la pensée existentialiste sartrienne, les collaborateurs de la revue s'en prennent au directeur des *Temps Modernes* qui critique ouvertement le Nouveau Roman au nom de son apolitisme. Que ce soit pour *Tel Quel* ou pour Sartre, la discussion lie la question de la création littéraire à celle de la critique des œuvres. Ainsi que l'explique Bernard Brillant, Sartre répond à la mise en cause de

la littérature engagée par le Nouveau Roman parallèlement à la contestation de l'existentialisme par le structuralisme :

Face au Nouveau Roman et à ceux qui proclament « la mort de l'homme », Sartre clame son exigence de sens et sa foi dans l'action et le sujet.

Face aux sciences humaines, il réaffirme la suprématie de la philosophie comme seule tentative de penser la totalité de l'homme et refuse de croire à la « dépolitisation » de la jeunesse malgré la vague du « yé-yé » ou du formalisme littéraire qu'il cloue au pilori, notamment condamnant le Nouveau Roman comme étant : « la justification de notre ordre social français, technocratique et politiquement stérile ». ³²⁶

Le débat qui s'initie alors entre Sartre et les structuralistes porte sur la forme des œuvres littéraires. Les structuralistes refusent l'idée que l'intentionnalité de l'auteur prévaudrait sur les structures du langage qui sont, pour Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*³²⁷, le produit d'un ordre social dominé par la bourgeoisie. Ainsi, malgré leur apolitisme originel, ils mettent en lumière le contenu politique de la forme artistique, réactivant ainsi les débats de l'entre-deux-guerres. Les différentes expériences artistiques prolongent ce débat. Les années 1960 voient le retour de pratiques cherchant, à l'instar des surréalistes, à rompre les barrières entre créateurs et spectateurs. Le jury du 16^e Salon de la Jeune Peinture qui se tient en 1965 au Musée d'art moderne de Paris appelle, par exemple, « à repenser le rôle des artistes et de leur production en termes politiques, à affirmer la prééminence du contenu de classe et à développer une pratique collective soumettant le travail individuel à une vision critique. »³²⁸ Ce mouvement est lui aussi soutenu par une revue, *Opus international*, lancée en 1967.

Plus radical, le *happening*, né aux États-Unis dans les années 1950, apparaît comme une entreprise de contestation radicale des principes de la représentation³²⁹. Les artistes ou performeurs qui le pratiquent refusent la séparation entre acteurs et spectateurs, créateurs et consommateurs. L'expérience artistique doit être le lieu d'une révélation, de la transformation des individus. Le mouvement ne s'affirme pas comme directement politique à ses débuts. On y retrouve des accents similaires à l'appel que lançait Antonin Artaud pour un « théâtre de la cruauté ». Sous l'égide de George Maciunas, Fluxus, mouvement tant musical que littéraire et plastique, entend dans ses *events* « dévoiler le réel à la manière d'un « chaman », pulvériser les codes et les valeurs qui président à la communication et à l'expression normalisée pour

³²⁶ *Ibidem*, p. 27-28.

³²⁷ Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit.

³²⁸ Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, op. cit., p. 52.

³²⁹ Sur l'histoire de la performance voir Roselee GOLDBERG, *La Performance : Du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson, Paris, 2011 et Richard SCHECHNER, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Editions théâtrales, Montreuil-Sous-Bois, 2008.

parvenir à une communication « vraie ». »³³⁰ Véritables étendards de la contre-culture américaine, c'est au contact de la France que ces expériences se politisent par l'entremise de Jean-Jacques Lebel, proche des milieux libertaires. Celui-ci crée en 1964 le Festival de la Libre expression à l'American Center de Paris³³¹. Il trouve une tribune dans *La Quinzaine Littéraire*. Lors d'entretiens publiés sur internet à l'occasion du millième numéro de la revue, Jean-Jacques Lebel revient sur sa participation au journal :

Je crois que les poètes et les artistes et les révolutionnaires et les musiciens sont faits pour s'entendre et pour faire alliance dans ce grand mouvement de transformation. C'est pour cela que dans *la Quinzaine littéraire*, je me suis occupé, j'ai donné la parole – plus précisément – à John Cage, à Picabia, à Breton, à Wilfred Olam, à Joyce Mansour, et aux grands utopistes de la transformation du tissu social qui ont osé envisager un urbanisme qui ne soit pas capitaliste, un urbanisme qui ne soit pas au service des spéculateurs immobiliers, un urbanisme qui parte du désir et des pulsions profondes des populations qui vivent sur ce territoire et non pas qui essaie de les transformer en objet de la contrainte, de concentration comme dans un camp de concentration, un camp de travail.³³²

L'ensemble de ces formes réactive donc un dialogue critique de plus en plus fort qui lie une volonté d'une rénovation esthétique radicale à une entreprise de contestation des formes dominantes dans l'ensemble des domaines. Cette radicalité formelle se double d'un contenu politique. Bousculant au passage l'apolitisme du Nouveau Roman et de la Nouvelle Vague, les expérimentations de la Figuration narrative et plus encore le développement du *happening* relancent le débat sur les rapports entre esthétique et politique :

Du coup, l'art se présente comme une véritable « révolution permanente » dans son contenu « politique » comme dans ses innovations formalistes ou les expérimentations toujours plus audacieuses qui bousculent le conformisme des valeurs dominantes de la société et feront l'objet du débat sur l'art et la culture, à la fin des années 1960, un débat social et politique.³³³

La politisation de l'art à la fin des années 1960 passe donc par une tentative de décroisement des pratiques artistiques, nourrissant ainsi un discours critique qui entend non seulement repenser les modalités d'appréhension d'une œuvre d'art mais les rapports de celle-ci à la société. La prise de conscience des appétits d'une industrie culturelle aux objectifs opposés aux visées progressistes de l'art stimule les débats sur le rôle politique de ce dernier. Les formes de *happening*, les *events* de Fluxus, de John Cage, les expériences du Living Theatre s'inspirent des tentatives surréalistes et dada des années 1930 pour rompre avec la séparation entre acteurs et spectateurs.

³³⁰ Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, op. cit., p. 55.

³³¹ Sur la France voir Catherine MILLET, *L'art contemporain en France*, Flammarion, Paris, 2005 [1987].

³³² Entretien avec Jean Jacques Lebel, extrait 2: « faire fonctionner le rhizome social et humain », <http://laquinzaine.wordpress.com/2009/11/20/rencontre-avec-jean-jacques-lebel/>

³³³ Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, op. cit., p. 50-51.

La contestation culturelle va se doubler d'une contestation plus proprement politique. La rencontre de cette contre-culture, principalement américaine, avec l'histoire et plus particulièrement la guerre du Vietnam va politiser ce mouvement. Si le Nouveau Roman défendait un apolitisme dans la mise en écriture de la « mort de l'homme » qu'il proposait, la lutte contre l'impérialisme appelle un certain nombre d'artistes à s'engager plus directement. L'expérience de Jean-Jacques Lebel au sein de *La Quinzaine* est symptomatique. Inspiré par les thèses situationnistes, il prend part au mouvement de 1968 et notamment aux débats qui retentissent à l'Odéon. La promotion d'un art qui ne soit pas séparé de la vie n'est cependant pas une thématique portée par l'ensemble du milieu artistique. À la suite de 1968, les thèses de l'École de Francfort sur les industries culturelles deviennent populaires dans ces avant-gardes. La critique d'une diffusion de masse de la culture par les biais des industries capitalistes comme outil de récupération des formes contestataires prend de l'ampleur au cours des années 1970. Les revues étant des instruments de diffusion culturelle, leur place dans cet appareil de production idéologique est scrutée. Jean-Jacques Lebel analyse ainsi le rôle de *La Quinzaine Littéraire*, qui aurait une position particulière grâce à son ouverture aux avant-gardes et à l'autonomie réelle consentie aux collaborateurs, favorisant une alternative.

Dans le numéro 2 de la *Quinzaine*, Maurice publie un extrait du livre qui s'intitule *Déchirex* [...] Maurice était prêt à tout, il l'est toujours resté d'ailleurs pour abattre les barrières, les cloisonnements entre le Nouveau Roman, dont il était un des principaux défenseurs, la philosophie, les grands historiens trotskistes comme [Pierre] Broué qui était son camarade et qui l'est resté, les surréalistes qu'il a toujours adoré. [...] Ce qui est merveilleux avec lui c'est qu'il laisse à ses collaborateurs et collaboratrice une absolue liberté de pensée. Je crois, pour ma part que c'est le seul journal au monde où le rédacteur en chef, le directeur dit : « Voilà tu fais un article là-dessus, tu écris ce que tu veux ». C'est inouï, c'est quelque chose d'anormal dans l'industrie culturelle, c'est même à se demander si la *Quinzaine littéraire* fait partie de l'industrie culturelle parce qu'elle n'obéit à aucune des règles de l'industrie culturelle. [...] Et c'est pour ça, que pour moi, c'est un des lieux de pensée, de libre-pensée, de remise en question des normes sociales, culturelles et politiques.³³⁴

Au-delà de la place particulière dont jouit *la Quinzaine Littéraire* dans le milieu culturel selon Jean-Jacques Lebel, cet extrait est révélateur du questionnement sur la culture de masse qui naît au lendemain de 1968. Les avant-gardes artistiques, du fait de leur opposition aux formes institutionnalisées de l'art, s'en saisissent. Cette question est largement traitée dans les revues de notre corpus qui tendent à définir leur position sur ces questions durant la période étudiée.

³³⁴ Entretien avec Jean-Jacques LEBEL, extrait 3, « c'est à se demander si *la Quinzaine* fait partie de l'industrie culturelle », <http://laquinzaine.wordpress.com/2009/11/20/rencontre-avec-jean-jacques-lebel/>

d) Après 1968 : la culture de masse en question

Les années 1960, les « sixties », marquent le développement d'une culture de masse portée notamment par la jeunesse comme l'explique Jean-François Sirinelli dans son ouvrage sur cette question.³³⁵ Cette évolution, comme le premier essor d'une culture populaire au début du siècle, est due à toute une série d'innovations technologiques qui permettent la reproductibilité des œuvres d'art à grande échelle. L'industrie cinématographique se perfectionne, les techniques de reproduction deviennent de plus en plus avancées. De plus en plus de films de tous les pays, en particulier nord-américains, sont diffusés en France. À la suite de l'accord Blum-Byrnes qui annule la dette de la France envers les États-Unis en échange de la possibilité de diffuser les films nord-américains en France, le modèle de *l'american way of life* se diffuse. De même, les innovations technologiques en matière d'imprimerie permettent des tirages de masse : les livres de poche créés en 1953 se développent considérablement. On voit apparaître de plus en plus de collections spécialisées telles que les « séries noires » ou les romans à l'eau de rose de la collection « Harlequin ». Le développement du transistor puis de la télévision sert une industrie musicale en essor. Les émissions musicales telles que « Salut les copains » se développent de plus en plus. Cette vague dite « yé-yé » devient un sujet d'interrogation pour les intellectuels qui craignent une dépolitisation de la première génération du baby-boom.

L'étude de la culture de masse va être au cœur des préoccupations intellectuelles, notamment pour les penseurs marxistes. Ainsi, dès les années 1930, Walter Benjamin, dans son essai, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*³³⁶, analysait le développement technologique des moyens de reproduction comme conduisant à la perte de l'aura des œuvres et de la fonction rituelle de l'art. Cette « reproductibilité » met aussi l'art au service de la reproduction du système social. La critique de la culture de masse se retrouve dans les analyses menées par l'École de Francfort et notamment chez Adorno³³⁷. Celui-ci voit dans le développement d'une industrie culturelle diffusant une culture en série un outil

³³⁵ *La culture de masse en France de la Belle Époque à Aujourd'hui*, sous la direction de Jean-Pierre RIOUX et Jean-François SIRINELLI, Paris, Fayard, 2002.

³³⁶ Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Gallimard, coll. « folio plus philosophie », Paris, 2007 [1939].

³³⁷ Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique ; Paralipomena ; Théories sur l'origine de l'art ; Introduction première*, Klincksieck, Collection d'esthétique, Paris, 1993 [1974].

d'asservissement des masses. Alors qu'elle donne l'illusion d'un libre choix permettant l'épanouissement individuel, l'industrie normalise les consciences en réduisant les consommateurs à l'état d'objet. Il ne s'agit pas ici de résumer l'ensemble des recherches faites sur la question de la culture de masse mais de noter le faible impact qu'elles eurent avant 1968. Jean-François Sirinelli relève la réception confidentielle qu'obtinrent les travaux de l'École de Francfort, de celle de Chicago, mais aussi d'Hannah Arendt dont l'essai *La Crise de la culture* fut traduit en France en 1972³³⁸, ou encore de Richard Hoggart avec *La culture du pauvre*³³⁹. Seul l'ouvrage d'Edgar Morin, *L'Esprit du temps*³⁴⁰, dont plusieurs recensions paraissent dans *Esprit*, est commenté sur cette question.

La réception de ces différents travaux se fait donc dans des cercles très limités. On a souvent tendance à lier la révolte de 1968 à l'œuvre de Marcuse. Mais dans un article paru dans *Les Années 68, le temps de la contestation*³⁴¹, Michel Trebitsch analyse la circulation de cette « pensée critique » et relativise son influence :

Sur la base d'une redécouverte des pensées hérétiques (Trotsky) ou marginales (Lukács, Reich, l'École de Francfort), s'esquisse une « théorie critique » non seulement du système soviétique, de la bureaucratie, mais plus généralement de la civilisation technicienne, de la société de consommation et du « totalitarisme démocratique », qui débouche sur la recherche de nouveaux modèles révolutionnaires à la fois dans les « nations prolétaires » du tiers-monde et dans un projet d'autogestion de la société et de « révolution culturelle » totalisante.³⁴²

Cette redécouverte est en fait liée aux différentes revues hétérodoxes comme *Socialisme ou Barbarie* ou *Arguments*, qui vont s'intéresser de près à l'École de Francfort, notamment à Adorno et Marcuse pour ce qui est des questions culturelles. Ils reprennent à leur compte la critique des industries culturelles faite par Adorno, mettant en avant les processus de récupération et de stérilisation de l'art qui sont à l'œuvre³⁴³. L'intérêt pour ce thème pousse la revue *Socialisme ou Barbarie* à se pencher sur le mouvement situationniste. En 1960, Daniel Mothé signe un article où il prône, en opposition à la démocratisation, une

³³⁸ Hannah ARENDT, *La crise de la culture*, Gallimard, coll. « folio essais », Paris, 1989 [1972].

³³⁹ Richard HOGGART, *La culture du pauvre*, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », Paris, 1970.

³⁴⁰ Edgar MORIN, *L'esprit du temps*, op. cit.

³⁴¹ *Les Années 68. Le temps de la contestation*, sous la direction de Geneviève Dreyfus-Armand, Robert Frank, Marie-Françoise LEVY, Michelle ZANCARINI-FOURNEL, Institut d'histoire du temps présent, Complexe, Paris, Bruxelles, 2000.

³⁴² Michel TREBITSCH, « Les circulations de la pensée critique » *Mai 68 le temps de la contestation*, op. cit., p. 77.

³⁴³ On retrouve aussi cette critique dans l'ouvrage d'Émile COPFERMANN, *Le Théâtre populaire, pourquoi?* op. cit. Dès l'introduction, celui-ci réfute l'introduction la thèse de la société des loisirs en affirmant le caractère répressif que peut comporter la massification culturelle: « Ni la liberté, ni cette culture n'agissent pour une libération individuelle. Cette liberté, cette culture compensent la soumission sociale totalitaire. Car les méthodes de domination se sont raffinées : elles se sont faites plus techniques, plus productives. Elles se sont faites, surtout, plus profitables pour les individus dominés, dans la mesure où la société par l'accroissement de la consommation de certaines couches sociales privilégiées améliore les conditions matériels de vie. » p. 7.

réconciliation entre culture et vie réelle passant par la destruction des normes dominantes de la culture.

Face au développement massif des industries culturelles, les premières critiques s'élèvent même si celles-ci restent faibles et limitées à des cercles intellectuels restreints.. En revanche, dans le domaine artistique, de nombreux artistes vont chercher en pratique à déconstruire ces valeurs dominantes par une critique radicale des formes établies, renouvelant le débat sur l'art et la politique. La critique des industries culturelles rejoint donc le mouvement d'effervescence qui touche la société occidentale durant les années 1960 et 1970. Elle participe à la politisation de celle-ci. La réception des thèses développées par l'École de Francfort se fait de manière diffuse dans les revues étudiées dans cette thèse. Un numéro d'*Esprit* en mai 1978 y est néanmoins consacré. De même, plusieurs articles dans *La Quinzaine Littéraire* reviennent sur les thématiques de la philosophie critique développée par l'école allemande. Dans *Les Temps Modernes*, on peut y trouver des références discrètes dans les articles consacrés à l'art. Une autre référence marque l'analyse du champ culturel au cours des années 1970 : la théorie althussérienne des « appareils idéologiques d'État »³⁴⁴. Cette notion est notamment utilisée lorsqu'il s'agit d'analyser les politiques culturelles. Les années 1970, marquées par de nombreux conflits entre l'État et les agents de la culture, offrent une lecture bien moins idyllique de la démocratisation culturelle. Les institutions culturelles sont analysées comme des instruments de l'État en vue de la reproduction de l'idéologie dominante. On retrouve là aussi ce concept dans l'ensemble des revues étudiées. L'analyse des politiques culturelles par Renée Saurel durant cette période est empreinte d'une défiance vis-à-vis de l'État. De même, le numéro spécial de la revue *Esprit* sur les animateurs qui paraît en mai 1973³⁴⁵ discute de la théorie althussérienne.³⁴⁶

La place particulière qu'occupent les revues, en marge des industries culturelles, permet l'éclosion d'un débat sur les rapports entre arts et politique. Ici est réactivé le débat déjà ouvert dans les années 1930 et prolongé par l'École de Francfort, mais aussi abordé par Antonio Gramsci. Les revues, en dépit de leur marginalité dans le système médiatique, acquièrent une place centrale dans ce dialogue sur les possibilités émancipatrices de l'art.

³⁴⁴ Louis ALTHUSSER, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *La Pensée*, n°151, juin 1970 repris dans Louis ALTHUSSER, *Positions (1964-1975)*, Les Éditions sociales, Paris, 1976, p. 67-125 et Louis ALTHUSSER, *Sur la reproduction*, PUF, collection Actuel Marx, Paris, 1995, p. 269-314. Par commodité, nous nous servons de cette dernière référence pour l'ensemble de la thèse.

³⁴⁵ « Les animateurs », *Esprit*, n°424, Mai 1973.

³⁴⁶ Nous reviendrons sur l'influence d'Althusser plus précisément lors de la partie 2-B-3 « Les années 1970 : le temps de la défiance ». Je prendrai alors le temps de développer la pensée d'Althusser et ses conséquences sur la perception des politiques culturelles.

L'approche des questions culturelles s'inscrit donc au cœur de la volonté qu'ont les revues de nourrir à la fois l'élaboration théorique et le débat politique. L'art est pensé dans son rapport à la société aussi bien lorsqu'il s'agit de développer une analyse interne qu'une approche externe de l'œuvre.

Le traitement du rapport entre art et politique est fortement marqué par les débats des années 1950. L'opposition entre la littérature engagée défendue par Sartre et le Nouveau Roman qui se présente comme une avant-garde apolitique réactive le débat des années 1930 sur la rencontre entre les avant-gardes politique et esthétique. Par ailleurs, le thème de la démocratisation culturelle irrigue lui aussi l'analyse des structures économiques de la vie culturelle. La popularisation des thèses de l'École de Francfort ouvre des voies nouvelles à l'analyse des œuvres d'art dans le cadre du capitalisme, renforçant ainsi les avant-gardes dans un certain élitisme, tandis que les politiques culturelles sont mises en crise par la critique althussérienne des appareils idéologiques d'État. L'ensemble de ces concepts agit comme un terreau culturel commun pour les revues et en particulier pour les critiques dramatiques. En effet, si ceux-ci ne s'y réfèrent pas directement, ces différentes théories alimentent leur approche de l'activité théâtrale.

La fin des années 1970: vers la fin des revues ?

Tout au long de la période historique étudiée, les revues apparaissent comme le lieu de rencontre entre le milieu universitaire et le monde politique. Les différents modèles intellectuels qu'elles représentent se confrontent : l'intellectuel partisan, l'intellectuel total ou prophétique, l'intellectuel spécifique.

L'interruption en 1972 des *Lettres Françaises*, publication partisane par excellence, est symptomatique du rapport que le PCF entretient avec ses intellectuels. Si ceux-ci peuvent servir de vitrine au parti, malgré le comité central d'Argenteuil, ils restent toujours assujettis à la direction de leur organisation. D'autres revues, *Démocratie Nouvelle*, *La Nouvelle Critique*, défendant une ligne hétérodoxe, sont interrompues au cours de la période. À ce musellement organisé s'ajoutent les défections individuelles des intellectuels dues aux révélations des crimes du régime soviétique et de la répression des dissidents. Le prestige révolutionnaire que pouvait encore avoir le PCF au cours des années 1970 est mis à mal. Si le maoïsme a pu représenter un autre horizon politique au début des années 1970, la révélation des réalités de la révolution culturelle provoque un second divorce. À travers la mise en cause de ces deux modèles, ce sont deux figures intellectuelles qui sont questionnées : celle de l'intellectuel partisan et du compagnon de route. La mort de Sartre en 1980 marque la fin de ce second type d'engagement.

En effet, après son rapprochement avec les communistes dans les années 1950, Jean-Paul Sartre apporte, tout au long des années 1970, son soutien aux militants maoïstes, malgré des critiques émises contre le mythe chinois dans *Les Temps Modernes* en 1978. Au lendemain de Mai, il prône la dissolution de l'intellectuel dans les masses, contredisant ainsi son *Plaidoyer pour les intellectuels* paru quelques années plus tôt. Cependant, l'engagement de Sartre ne peut être limité à son compagnonnage avec différentes organisations politiques. Il incarne la figure de l'« intellectuel total » ou « prophétique » aussi parce qu'il a su allier cet engagement à une production intellectuelle d'envergure. Le rôle des *Temps Modernes* est capital dans la construction de cette figure: la revue agit comme le lieu de regroupement de ceux qui se retrouvent derrière les choix politiques mais aussi dans la pensée existentialiste de Sartre. Elle tend à regrouper une avant-garde politique et intellectuelle. De même, *Esprit* se

conçoit comme l'alliance d'un projet politique et scientifique, le personnalisme. Or, dès les années 1960, par l'autonomisation des sciences humaines vis-à-vis de la philosophie, l'idée d'une pensée globalisante est remise en cause au profit de l'étude de processus plus circonscrits. Le structuralisme accomplit cette modification dans le champ du savoir.

Cette remise en cause va être accentuée par le recul du marxisme à la fin des années 1970. Le développement des thèses sur le totalitarisme s'accompagne d'une mise en cause du statut des intellectuels. La perte de l'aura des modèles russes puis chinois s'accompagne d'une critique des intellectuels qui ont pu s'y reconnaître. Qu'ils le veuillent ou non, les « nouveaux philosophes » facilitent le retour médiatique de la droite dans le champ intellectuel. Abjurant les idéologies, ils se veulent les défenseurs des droits de l'homme. Les mobilisations ne se font plus sur un mode idéologique mais caritatif. Ainsi, comme l'explique François Hourmant, « au clivage idéologique s'est substitué le binôme indignation/compassion. »³⁴⁷ La mobilisation autour des *boat people* – à laquelle Sartre se prêtera sur le tard – est caractéristique de l'évolution du champ intellectuel. La lecture anti-impérialiste disparaît au profit d'une lecture humanitaire malgré des tentatives de réflexion plus approfondies dans *Les Temps Modernes* et *Esprit*. Ces revues et les hommes qui les dirigent ne sont pas en pointe dans la mobilisation. Au pôle intellectuel que représentaient les revues se substitue un pôle médiatique dominé par les « nouveaux philosophes » qui privilégient la presse et surtout la télévision pour asseoir leur place dans le champ intellectuel. La contestation du statut des intellectuels de la génération précédente passe par une mise en cause de leurs positions et de leurs alliances dans des ouvrages tels que *Le Pouvoir intellectuel en France* de Régis Debray³⁴⁸.

Le modèle de l'intellectuel traditionnel qui théorisait dans une revue tend à être remplacé par celui de l'intellectuel médiatique, caractérisé par un goût de la polémique pratiquée sur les plateaux de télévision ou les grands organes de la presse écrite. Les revues subissent le reflux du politique et, parallèlement aux tentatives de reconstruction de nouveaux modèles intellectuels, subissent de lourdes pertes d'abonnés. Selon François Hourmant, le nombre d'abonnés d'*Esprit* passe de 7.500 en 1974 à 5.000 en 1982 tandis que *Les Temps Modernes* perdent aussi des lecteurs, le nombre d'abonnements se limitant à 1.000 en France et 1.500 à l'étranger, les ventes passant quant à elles à 1.500. Cette perte d'influence est accentuée par la mort de Sartre. De plus, le relais médiatique que représentait la presse se

³⁴⁷ François HOURMANT, *Le désenchantement des clercs, op. cit.*, p. 176.

³⁴⁸ Régis DEBRAY, *Le pouvoir intellectuel en France*, Ramsay, Paris, 1979.

rompt puisque la préférence y est donnée aux « nouveaux philosophes ». De même *La Quinzaine Littéraire* souffre de ce discrédit intellectuel, comme le remarque Rémy Rieffel :

Le journal, après avoir été prescripteur, est tombé autour de 1972-1975 dans un relatif anonymat parce que tous les médiateurs puissants ont disparu en tant que vecteur de l'avant-garde (la *NRF*, *Tel Quel*, *Les Temps Modernes* ne sont plus que l'ombre d'elles-mêmes). Alors que dans un premier temps, il s'autorisait, dans ses jugements, du soutien de fortes personnalités, à la visibilité intellectuelle importante, il ne propose plus, dans un second temps, que des dossiers sur des grands noms réalisés par de jeunes collaborateurs. Le renversement de perspective est complet. On ne dit plus: « vous allez avoir l'avis de X, Y, Z », mais : « Vous allez avoir des dossiers. » En d'autres termes, après avoir été porteur de courants avant-gardistes en littérature et sciences humaines, le journal a dû affronter la perte de créativité du champ culturel et le relatif déclin des maîtres à penser. Après l'âge d'or, le désenchantement ou, du moins, une forme d'assoupissement.³⁴⁹

Ce repli sur des thématiques accentue le caractère universitaire du journal. L'évolution n'est pas spécifique à *La Quinzaine Littéraire*. La fin des années 1970, avec le reflux des luttes sociales et le discrédit du marxisme, la prolongation d'un cycle de crise économique et l'ouverture d'une crise d'identité des organisations, est marquée par la dissolution des avant-gardes intellectuelles. L'ensemble du milieu est marqué par un repli sur ses champs de compétences, vers la littérature ou les sciences humaines. L'intervention dans le débat public se fait rare à l'image des difficultés qu'ont éprouvées les intellectuels à se positionner sur la campagne de François Mitterrand et le silence de ceux-ci durant les premières années de son mandat. Les revues qui structuraient le champ intellectuel retombent dans un relatif anonymat, tandis que la notion d'engagement est de plus en plus assimilée à une aliénation partisane. La désaffection de l'engagement politique, qui n'est d'ailleurs pas spécifique aux intellectuels, signifie un retour, pour ces derniers, au domaine universitaire.

L'analyse des questions culturelles n'est pas exclue de ce phénomène. Les années 1980 sont là aussi marquées par un repli universitaire tandis que la création artistique, jusque là traversée par les questions sociétales, connaît un retour à l'art pour l'art. La volonté de participer au renversement du système fait place à l'exploration formelle des virtualités esthétiques.

³⁴⁹ Rémy RIEFFEL, *La tribu des clercs. Les intellectuels sous la V^e République*, op. cit., p. 562.

B. Esprit : du théâtre populaire à la fête théâtrale

Dans l'ensemble des ouvrages consacrés à la revue *Esprit*, les questions théâtrales sont peu traitées. Seules quatre notes de bas de page font référence à Alfred Simon dans l'étude de Goulven Bourdic³⁵⁰. L'historique fait par la revue est plus complet sur ce point-là puisqu'un encart traite de la question³⁵¹. Il rappelle que le théâtre a, dès la création de la revue, eu une place importante dans *Esprit* notamment en raison des liens que celle-ci entretient avec les mouvements d'éducation populaire. Le regard porté sur l'activité théâtrale dans la revue personnaliste fut d'abord marqué par la personnalité de Pierre-Aimé Touchard qui officia durant l'entre-deux-guerres. Il devient ensuite administrateur de la Comédie-Française et est remplacé par Marc Beigbeder. Celui-ci quitte la revue suite à des désaccords politiques et est remplacé par Alfred Simon au début des années 1950. L'actualité théâtrale est alors marquée par le renouveau du texte théâtral avec le théâtre de l'absurde et les premières expériences de la décentralisation. On retrouve tout au long des articles d'Alfred Simon cette double origine qui fonde la pensée d'*Esprit* sur le théâtre :

Ponctué par le numéro spécial de mai 1965 (« Notre Théâtre. Théâtre moderne et public populaire ») auquel participent aussi bien Jean Dasté, Jo Tréhard, Roland Barthes, Bernard Dort, Roger Planchon, Jean-Louis Barrault que Jean Vilar, et par les ouvrages de Jean-Marie Domenach (*Le Retour du tragique* est consacré au théâtre) et Alfred Simon (*les Signes et les songes*), *Esprit* suit le cheminement progressif du théâtre populaire symbolisé par les aventures de Vilar au TNP et d'Avignon avant que Mai 1968 ne vienne, au nom de la fête et de la rue, mettre en cause le primat du texte et de la représentation. Accompagnant ensuite l'aventure du Théâtre du Soleil, suivant la réalisation du film consacré à Molière, s'arrêtant longuement sur *l'Âge d'or* mis en scène par Ariane Mnouchkine, Alfred Simon n'en défend pas moins un théâtre de texte (il valorise Jean Genet, Paul Claudel mais aussi Samuel Beckett) et met en cause la suprématie de la mise en scène. En suivant l'aventure théâtrale d'*Esprit*, on comprend combien ses animateurs ont oscillé entre une célébration de la fête (la communauté est festive, ludique) et un respect du texte, de l'œuvre écrite.³⁵²

Ces quelques lignes résument très bien les différentes thématiques traitées par la revue et en particulier par Alfred Simon. Cependant la réflexion ne saurait s'y arrêter. Quelle place réelle prend le théâtre dans *Esprit* ?

³⁵⁰ Goulven BOUDIC, *Esprit 1944-1982, Les métamorphoses d'une revue, op. Cit.* Ces quatre notes de bas de page font référence à Alfred Simon à propos d'une réunion élargie qui a lieu au cours de l'année 1955, la signature d'une pétition, une prise de position du comité directeur de la revue contre la répression et la référence d'un article écrit par Alfred Simon « Antigone, Jean-Marie et moi. Lecture de lecture du tragique », *Esprit*, juillet 1998, p. 67-90.

³⁵¹ *Esprit une revue dans l'Histoire : 1932-2002*, Supplément *Esprit*, n°282, février 2002, p. 58.

³⁵² *Idem.*

Avant de nous intéresser aux différentes thématiques, il nous a semblé important de préciser le nombre de contributions et la nature de celles-ci de 1964 à 1981. Nous reviendrons par la suite sur les différents auteurs qui publient des articles à ce sujet en nous intéressant particulièrement aux contributions d'Alfred Simon. Pour terminer, nous ferons un tour d'horizon des différents écrits sur le théâtre dans la revue, des numéros spéciaux aux articles plus courts.

1) Topographie des articles publiés dans *Esprit*

Entre janvier 1964 et décembre 1981 paraissent dans *Esprit* deux numéros spéciaux sur le théâtre et un sur les animateurs. Avec ceux-ci, on compte 193 articles sur le théâtre. Cela représente 811 pages soit 2,12 % des pages parus dans la revue personnaliste entre 1964 et 1981. Seul un article est agrémenté d'une photographie³⁵³.

Sur ce total, 109 articles paraissent dans la rubrique, le « Journal à plusieurs voix » composée d'articles courts ayant pour vocation de répondre à une actualité plus directe. Cela représente 198 pages et demie. Vingt articles paraissent dans « Le Libraire du mois » soit 39 pages. Il s'agit, bien sûr, de recension d'ouvrages. Soixante-trois entretiens, articles, chroniques et textes divers paraissent dans les pages centrales de la revue. Ces articles plus longs ont une vocation théorique contrairement à ceux du « Journal à plusieurs voix ». Il représente 572 pages et demie. À cela, s'ajoute une correspondance avec le public de deux pages.

a) Répartition des articles selon les années

Entre 1964 et 1981³⁵⁴, *Esprit* publie un grand nombre de contributions relevant du domaine théâtral puisqu'en qu'on compte en moyenne entre dix et onze articles par an dont plus de trois articles de fond pour six articles dans le « Journal à plusieurs voix » et une recension d'ouvrage. Cependant, seules trois années correspondent effectivement à cette moyenne (1967, 1970 et 1979). Le suivi du théâtre s'avère bien plus irrégulier puisqu'il paraît seulement quatre articles en 1974 et 1977 alors qu'on en compte trente-cinq en 1965. Au cours des années 1964, 1965, 1973 et 1975, l'intérêt porté par la revue *Esprit* fut bien plus important que les autres années. À l'inverse le nombre de pages sur le théâtre chute au cours des années 1969, 1974, 1977³⁵⁵.

³⁵³ Alfred SIMON, «Tivoli et l'Age d'or», *Esprit*, septembre 1981, p. 94-100. Ceci n'est d'ailleurs pas une spécificité des pages sur le théâtre puisque la revue n'est pas illustrée avant le début des années 1980 où quelques photos sont parfois ajoutées aux articles.

³⁵⁴ Voir Annexe 1

³⁵⁵ Les graphiques réalisés en Annexe 3 et 4 à partir du nombre de pages sur le théâtre publiées dans *Esprit* nous révèle cette irrégularité.

Les années 1964, 1965, 1973 et 1975 totalisent à elles seules 476 pages sur le théâtre soit 59 % des articles sur le théâtre. Ces différentes années sont marquées par des publications exceptionnelles dans *Esprit* :

- Une publication d'une pièce de Kateb Yacine en 1964, *Nouvelles aventures de nuages de fumée*.
- Un numéro spécial en 1965, « Théâtre Moderne et public populaire ».
- Un numéro spécial sur les animateurs en 1973 portant en partie sur le théâtre.
- Un numéro spécial sur le théâtre en 1975, « Théâtre et création collective ».

Cependant la présence de ces numéros spéciaux, sur lesquels nous reviendrons spécifiquement, n'explique pas les nombreuses irrégularités relevés dans le graphique présenté en annexe³⁵⁶. Peut-on imputer ces changements à la seule activité théâtrale ? N'y a-t-il pas des raisons internes à la revue qui expliquent ceux-ci ?

Sur les 193 articles de 1964 à 1981, 94 ont été signés ou cosigné par Alfred Simon (91 articles, deux entretiens, une réponse à un courrier des lecteurs). Celui-ci écrit donc moins de la moitié des articles³⁵⁷. On peut donc s'étonner que l'historique d'*Esprit* cité en introduction lie complètement la chronique théâtrale à sa personnalité. La réalité apparaît bien plus diversifiée puisque de nombreux auteurs le secondent. 69 auteurs différents écrivent un ou plusieurs articles sur le théâtre. Cependant, si l'intégralité de la question théâtrale n'est pas prise en charge par Alfred Simon, sa place reste prépondérante. En effet, lorsque nous comparons l'évolution du nombre de pages écrites par celui-ci aux pages sur le théâtre³⁵⁸, on remarque que de son investissement dépend l'intérêt d'*Esprit* aux questions théâtrales.³⁵⁹ Celui-ci se vérifie lorsque nous retirons les pages écrites lors des différents numéros spéciaux et publications exceptionnelles que nous avons relevés précédemment en 1964, 1965, 1973 et 1974³⁶⁰.

Ces deux graphiques présentés en annexe nous montrent donc que l'évolution du nombre de pages sur le théâtre dans la revue dépend de l'implication de son critique principal, Alfred Simon. On peut donc supposer que les réflexions autour de l'activité théâtrale sont portées presque exclusivement par celui-ci tout au long de ces années. Les plus grands écarts se trouvent par ailleurs les années où l'écriture sur le théâtre est la plus prolifique. Ainsi, l'implication de ce dernier entraîne l'activité de l'équipe rédactionnelle dans son ensemble.

³⁵⁶ Voir Annexe 3 et 4.

³⁵⁷ Ce sont exactement 46,5% des pages théâtre qui ont été écrites par Alfred Simon.

³⁵⁸ Voir Annexe 3.

³⁵⁹ Une irrégularité similaire apparaît entre le nombre de pages sur le théâtre et celles écrites par Alfred Simon.

³⁶⁰ Voir Annexe 4.

b) Focus sur quelques années

Comme le montrent les annexes de cette recherche, les années d'intense parution sont 1964, 1965, 1973, et 1975. En janvier et février 1964, *Esprit* publie une pièce de Kateb Yacine, *Nouvelles aventures de nuages de fumée*. Cette publication exceptionnelle (l'expérience ne sera pas renouvelée au cours des années suivantes) explique l'importance du nombre de pages publiées sur le théâtre durant l'année 1964. Malgré son caractère inhabituel, elle est cependant symptomatique de la double orientation théâtrale d'*Esprit* qui sera développée l'année suivante lors d'un long numéro spécial, « Théâtre moderne et public populaire »³⁶¹. Alfred Simon pense de concert la nécessité de renouveler les publics de théâtre grâce à la décentralisation et celle de faire émerger de nouveaux auteurs à la lumière du théâtre de l'absurde. En 1973 et 1975 paraissent aussi deux numéros spéciaux. Le premier ne porte pas sur le théâtre mais sur les animateurs³⁶². Il y est fait une large place à l'animation culturelle et spécialement théâtrale par le biais d'un entretien avec le Théâtre-Action³⁶³ et d'un article de Jean-Marie Domenach sur les politiques culturelles³⁶⁴. Le dernier numéro spécial porte sur la création collective³⁶⁵. Il est centré autour du Théâtre du Soleil à l'occasion des représentations de *L'Âge d'or* mais fait aussi appel au Théâtre-Action. Nous reviendrons spécifiquement sur les différents numéros spéciaux.

Si nous excluons ces différentes publications, l'activité théâtrale est particulièrement traitée dans *Esprit* en 1973 (75 pages en prenant en compte le numéro spécial et 54 sans) et en 1970 (49,5 pages). Nous proposons dans cette partie de comprendre les raisons de cette activité supérieure à la normale.

³⁶¹ « Théâtre moderne et public populaire », *Esprit*, n°338, mai 1965.

³⁶² « Les animateurs », *Esprit*, n°424, mai 1973.

³⁶³ « Deux années d'action culturelle (le Théâtre-Action) » Entretien avec Fernand GARNIER, Philippe MEYER, Alfred SIMON, Renata SCANT, Paul THIBAUD, *Esprit*, n°424, mai 1973, p. 1124-1245.

³⁶⁴ Jean Marie DOMENACH, « Politique et action culturelle », *Esprit*, n°424, mai 1973, p. 1116-1123.

³⁶⁵ « Théâtre et création collective », *Esprit*, n°447, juin 1975.

1970 : La réaction d'Esprit suite à la mise en crise du théâtre populaire

Lorsque ne sont pas pris en compte les numéros spéciaux et publications exceptionnelles, 1970 est la deuxième année la plus prolifique en matière de théâtre. À la suite de l'année 1969 où peu d'articles sur le théâtre paraissent, la revue développe une forte activité avec deux chroniques³⁶⁶ et neuf articles dans le « Journal à plusieurs voix »³⁶⁷. Ces différents papiers s'inscrivent dans une réflexion sur la situation du théâtre suite à 1968. Seuls l'article de Jean Federman sur Jean Genet et la critique que Jean Bastaire fait d'*Ivanov* de Tchekhov, mis en scène par Michel Vitold à l'Athénée, n'entrent pas dans ce contexte.

La chronique « Théâtre et désastre. Qui croit encore au théâtre populaire ? » d'Alfred Simon est révélatrice du désarroi que provoque Mai 1968 dans le milieu théâtral³⁶⁸. Sous ce titre évocateur, Alfred Simon analyse la perte de crédit de l'idéologie du théâtre populaire à la suite de 1968. Selon le critique, la responsabilité en incombe, dans un premier temps, aux politiques culturelles mises en place par André Malraux qui ont dénaturé le projet initial issu des mouvements d'éducation populaire. Malgré cet échec, il est nécessaire pour Alfred Simon de continuer à chercher à renouveler les publics de théâtre et cette réussite ne sera pas uniquement due à l'action culturelle mais aussi aux renouvellements des formes théâtrales. Ce renouvellement se fera donc par le biais esthétique. Il est donc urgent de trouver les formes théâtrales correspondant à la période : « vers 1950, il était aussi urgent de restituer les classiques vivants au peuple que de créer la dramaturgie moderne. Nous n'en sommes plus là. »³⁶⁹. L'ensemble des articles parus durant l'année 1970 va donc être orienté autour de ce diagnostic que fait Alfred Simon sur la situation théâtrale. Il s'agira aussi bien de poser la question de la survivance du projet de la décentralisation à travers des articles sur les Maisons

³⁶⁶Raymond FEDERMAN, « Jean Genet ou le théâtre de la haine », *Esprit*, n°391, avril 1970, p. 697-713.

Alfred SIMON, « Théâtre et désastre. Qui croit encore au théâtre populaire? », *Esprit*, n°393, juin 1970, p. 1136-1156.

³⁶⁷Jean BASTAIRE, « De la mobilité avant toute chose », *Esprit*, n°388, janvier 1970, p. 214-215.

Paul THIBAUD, « MYSTÈRE DU TALENT ? Conclusion de la critique du *Richard II* mis en scène par Patrice Chéreau à l'Odéon », *Esprit*, n°390, mars 1970, p. 591-592.

Alfred SIMON, « Suite à la critique des critiques », *Esprit*, n°391, avril 1970, p. 785.

Alfred SIMON, « Bérénice aux miroirs », *Esprit*, n°392, mai 1970, p. 953-954.

Paul THIBAUD, « L'affaire Jeanson », *Esprit*, n°392, mai 1970, p. 954-956.

Louis CASAMAYOR, « Marivaux en grande banlieue », *Esprit*, n°393, juin 1970, p. 1181-1182.

Alfred SIMON, « Le structuralisme en fête du « Roland furieux » », *Esprit*, n°394, juillet-août 1970, p. 275-276.

Jean BASTAIRE, « Un débutant nommé Tchekhov », *Esprit*, n°397, novembre 1970, p. 764-765.

Alfred SIMON, « Avignon mal aimée », *Esprit*, n°397, novembre 1970, p. 765-767.

³⁶⁸ Cette chronique sera traitée plus en profondeur lorsqu'il s'agira d'évoquer les conséquences de 1968 sur l'activité critique et la lecture faite par les revues des événements, malgré tout il nous semble important de résumer le propos de celle-ci.

³⁶⁹ Alfred SIMON, « Théâtre et désastre. Qui croit encore au théâtre populaire? », *op.cit.*, p. 1154.

de la culture et Avignon que de s'interroger sur la nécessité du renouvellement des formes du théâtre populaire.

Plusieurs articles portent sur les questions de politique culturelle au cours de l'année 1970. Jean Bastaire, dans son article sur la Maison de la Culture de Grenoble³⁷⁰, loue les possibilités techniques qu'offre la salle (notamment par le biais du plateau mobile) mais regrette une programmation peu originale. Louis Casamayor signe un article sur une mise en scène de Jean Négroni à Créteil qui préfigure la création d'une Maison de la culture (MC). L'article de Paul Thibaud, plus politique, fait part des difficultés de Francis Jeanson à créer une Maison de la culture à Chalon-sur-Saône³⁷¹. Le futur directeur de la revue critique le rôle de prestige que donne l'État à la création des MC : « Faute d'être désirée, imaginée, voulue à la base, sans un mouvement populaire d'espoir et de curiosité, une Maison de la Culture ne sera jamais qu'un projet de gloriole avant d'être frappée de ridicule. »³⁷². Paul Thibaud défend la mise en place de projets à la base comme cherche à le faire Francis Jeanson à Chalon. Il loue les pratiques militantes pour aller à la rencontre des publics populaires mises en place par le rédacteur du « Manifeste de Villeurbanne »³⁷³. Ces pratiques rappellent celles des pionniers de la décentralisation dont Alfred Simon défend le bilan.

La critique du caractère centralisateur de l'État au profit d'une activité à la base s'inscrit dans la pensée générale d'*Esprit* à cette époque qui prône l'autogestion contre les bureaucraties étatiques et partisans. Par ailleurs, la défense de Francis Jeanson, proche de la revue, est aussi politique. En effet, ce dernier est attaqué par la municipalité de Chalon à cause de son implication dans les réseaux de porteurs de valises. Paul Thibaud conclut son article par un réquisitoire contre les pratiques de la droite conservatrice :

Faut-il conclure que la peur du mouvement est désormais si profonde dans le régime que toute prise de conscience, toute éducation libre doit être étouffée ? Ou bien que les affaires privées de la majorité, la sauvegarde et l'agrandissement d'une baronnie châlonnaise pour M. Jarrot, ont le pas sur les besoins humains, les libertés humaines élémentaires ? Les deux hypothèses sont graves et conduisent à se demander : qui fait de la culture une affaire de politique partisane ?³⁷⁴

Paul Thibaud retourne donc ici l'accusation maintes fois lancée par la droite politique contre les expériences de la décentralisation théâtrale. Les deux articles à propos de la mise en scène de *Richard II* par Patrice Chéreau portent aussi sur des conflits avec la droite. À la suite d'un article dithyrambique de la critique Nicole Zand dans *Le Monde*, Paul Thibaud critique

³⁷⁰ Jean BASTAIRE, « De la mobilité avant toute chose », *op. cit.*, p. 214-215.

³⁷¹ Contrairement à ce qu'il est dit dans l'article il ne s'agit pas de Chalon-sur-Marne mais de Chalon-sur-Saône.

³⁷² Paul THIBAUD, « L'affaire Jeanson », *op. cit.*, p. 955.

³⁷³ Voir *La décentralisation Théâtrale 3, 1968 : le tournant*, dir. Robert ABIRACHED, Actes Sud Papiers, Arles, collection cahiers de l'ANRAT, 2005 [1994].

³⁷⁴ Paul THIBAUD, « L'affaire Jeanson », *op. cit.*, p. 956.

l'absence de critères de jugement développés par la critique. Il écrit : « On trouve les encouragements prodigués à l'admirateur hésitant un peu voyants, un peu voulus, un peu politiques. Et puis la progression surprend. Si le critique manque de critères de jugement, et c'est ce qu'on nous dit d'abord, l'enthousiasme qu'il déclare ensuite risque de paraître gratuit. »³⁷⁵

Alfred Simon répond à ce court article dans le numéro suivant. Il reconnaît le manque de contenu de la critique du *Monde* mais introduit le contexte dans lequel elle a été écrite. Il dénonce la campagne faite contre le spectacle de Patrice Chéreau et contre *Le Sang* de Jean Vauthier mis en scène par Marcel Maréchal:

Richard II présenté par Patrice Chéreau, *Le sang* de Jean Vauthier monté par Marcel Maréchal, épiphénomènes de la crise du théâtre, déchaînent les passions. Ces recherches marquées par l'esprit de provocation sont faites dans le cadre de la décentralisation. Cela pose des problèmes. On peut tout faire pour les escamoter par une critique à l'esbroufe comme Nicolle Zand dans *Le Monde*, dont Paul Thibaud épinglait ici l'article le mois dernier. D'autres à l'opposé s'emparent de ces problèmes et joignent leurs voix au concert de l'UDR qui s'élève pour dénoncer le gaspillage auquel se livreraient les animateurs avec notre cher argent. *Le Figaro*, lui, a mis le paquet avec une malveillance unique, je crois, dans l'histoire du journalisme théâtral. Au lendemain de la générale du *Sang*, mercredi 11 mars, Jean-Jacques Gautier a laissé son sous-fifre le soin d'expédier un spectacle détestable. Claude Baignère l'a fait en des termes qui ont du paraître trop mesurés, en tout cas pas assez précis, puisque dans le numéro du lendemain, Jean-Jacques est revenu personnellement à la charge pour s'en prendre principalement à ceux qui, fonctionnaires du ministère et élus municipaux, donnent le fric de la collectivité à ce blanc-bec joufflu, metteur en scène vicieux et acteur exécrationnel. Mais ce n'est pas tout : pour l'édition de Lyon, Jean-Jacques le pourfendeur a tenu à rédiger un second article (le troisième en tout), plus long, plus généreusement indigné, appelant les lecteurs-électeurs de Lyon à s'en prendre à qui de droit. Le théâtre populaire est bien défendu.³⁷⁶

À travers le récit détaillé de la campagne menée par *Le Figaro* contre deux metteurs en scène travaillant dans le cadre de la décentralisation mais dans un « esprit de provocation »³⁷⁷, il s'agit bien de mettre en avant l'impossibilité, depuis 1968, pour de jeunes metteurs en scène de travailler, du moins sereinement sinon librement, dans les théâtres publics. Cet article est aussi l'occasion, pour Alfred Simon, d'évoquer les tâches du théâtre populaire. S'il ne pense pas que le cadre de la décentralisation soit celui approprié pour pratiquer un théâtre de recherche, il refuse de s'associer à la campagne du *Figaro*.

Le dernier article de cette année porte sur le Festival d'Avignon. Cet article qui part des conflits entre les Avignonnais et le Festival est l'occasion pour Alfred Simon de revenir sur le diagnostic qu'il faisait dans sa chronique. Il s'interroge alors:

Les Avignonnais apeurés ont fait de Jean Vilar leur bouc émissaire. On lui reproche d'avoir livré le festival à l'avant-garde et la ville aux hippies. En butte aux attaques de la droite, il n'a plus le soutien inconditionnel des gens de gauche, aussi soucieux que les autres de la propriété

³⁷⁵ Paul THIBAUD, « MYSTÈRE DU TALENT ? Conclusion de la critique du *Richard II* mis en scène par Patrice Chéreau à l'Odéon », *op. cit.*, p. 591-592.

³⁷⁶ Alfred SIMON, « Suite à la critique des critiques », *op. cit.*, p. 785.

³⁷⁷ *Idem*.

matérielle et morale de leur cité. Mais surtout on lui reproche d'être inactif. On a parfois l'impression qu'il suffirait de peu à Vilar pour reprendre le festival en main. Qu'on y retrouve sa marque personnelle, son sens de la fête théâtrale aristocratique et populaire, à l'opposé du snobisme d'Aix, du laisser-aller d'Orange, de l'unanimité creux des manifestations Pop. Mais Jean Vilar peut-il redevenir le metteur en scène et l'acteur d'un théâtre éclaté où on le voit parfois errer comme un fantôme en quête d'autres fantômes qui ne seraient pas forcément ceux du passé ?³⁷⁸

Alfred Simon lie à nouveau la nécessité d'un nouveau théâtral, dont Vilar ne peut plus être l'ordonnateur, à la question de la fête. Ainsi, lorsqu'il évoque la seule réussite esthétique du Festival selon lui, c'est d'un jeune metteur en scène, Gérard Gelas du Chêne Noir, dont il s'agit. Sa pièce *Opéra-tion* est vue comme un « théâtre révolutionnaire [qui] renoue avec le drame sacré des origines par la dialectique du rite et du mythe »³⁷⁹. On trouve aussi cet intérêt à la question de la rencontre entre le mythe et le rite pour créer une nouvelle forme véritablement populaire dans la critique de *l'Orlando Furioso* de Luca Ronconi vu comme « Une fête condamnée par l'état social à rester inachevée »³⁸⁰, d'une agressivité matérielle plus que politique.

1973 : une nouvelle thématique, la fête, et l'affaire Druon

Sans prendre en compte le numéro spécial sur les animateurs, il paraît en 1973 plus de cinquante pages sur le théâtre soit trois chroniques et neuf articles dans le « Journal à plusieurs voix ».

La première chronique porte sur Meyerhold. Elle est cosignée par Alfred Simon et Ludmila Nalegatskaia³⁸¹. Il s'agit de l'unique chronique portant sur l'histoire de la mise en scène au XX^{ème} siècle qui paraît dans *Esprit* entre 1964 et 1981. Les deux autres chroniques sont plus importantes pour comprendre l'évolution de la pensée théâtrale d'*Esprit*. L'une porte sur le théâtre de Mallarmé³⁸² tandis que la seconde porte sur un ouvrage de René Girard³⁸³, *Les masques sacrés de la violence*. Ces deux références sont relativement inattendues pour un critique dramatique.

Mallarmé n'est pas une référence théâtrale majeure dans les années 1970 où le théâtre symboliste est tombé dans l'oubli. Par la convocation de celui-ci, Alfred Simon entame une nouvelle approche du fait théâtral :

³⁷⁸ Alfred Simon, « Avignon mal aimée », *op. cit.*, p. 766.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 767.

³⁸⁰ Alfred SIMON, « Le structuralisme en fête du « Roland furieux » », *op. cit.*, p. 275.

³⁸¹ Ludmila NALEGATSKAIA, Alfred SIMON, « Mort et résurrection d'un homme de théâtre (Meyerhold) », *Esprit*, n° 420, janvier 1973, p. 236-244.

³⁸² Alfred SIMON, « Refaire théâtralement le monde », *Esprit*, n°422, mars 1973, p. 643- 653.

³⁸³ Alfred SIMON, « Les masques de la violence », *Esprit*, n°429, novembre 1973, p. 515-523.

Nous voici confrontés en Mallarmé à un problème majeur de notre temps. Dans la diffusion du politique et du religieux, dont la fusion était au cœur de la tragédie grecque, dans la désagrégation qu'elle entraîne pour le religieux et le politique, le théâtre doit redevenir ce lieu où s'élaborera un nouveau sacré. Ni show business de la société de consommation, ni service public de la démocratie de masse, mais « culte laïc » : fête civique et rituel profane.³⁸⁴

En faisant appel à Mallarmé, Alfred Simon cherche à affirmer la fonction sociale du théâtre à la suite de 1968. Il oppose donc un « service public de la démocratie de masse », référence au Ministère des affaires culturelles, à la « fête civique et [au] rituel profane ». On retrouve ici la vision du théâtre défendue par Jean Vilar mais Alfred Simon va, au cours de l'année 1973, chercher à préciser le rapport entre le politique et le religieux. La lecture du livre de René Girard va en être l'occasion. Dans « Les masques de la violence », contrairement à une vision largement répandue, Alfred Simon, par la voix de René Girard, défend que la tragédie n'est pas liée au rituel sacré mais à la disparition de celui-ci. Le critique d'*Esprit* écrit : « La tragédie est ce qui prend la place du rite dans un univers où celui-ci est en déclin »³⁸⁵. En s'interrogeant sur la disparition du rite, Alfred Simon questionne l'apparition de la fête. Il lie ainsi la pensée du théâtre populaire imprégnée du mythe du théâtre grec comme lieu de rassemblement de la communauté et instance de la démocratie, à la fête, thématique centrale dans l'après 1968. Cette référence lui permet donc d'établir une filiation entre le TNP et les expérimentations théâtrales des années 1970, en particulier la création collective. Ces deux articles marquent une inflexion dans la pensée du critique dramatique d'*Esprit* qui va analyser la question théâtrale à partir du paradigme de la fête en prenant appui sur des références non théâtrales comme le carnaval.

L'inflexion théorique d'Alfred Simon n'explique pas seule l'importante contribution sur le théâtre en 1973. En effet, neuf articles paraissent dans le « Journal à plusieurs voix » dont trois sur les déclarations de Maurice Druon alors ministre de la culture. Celui-ci déclare le 3 mai 1973: «Les gens qui viennent à la porte de ce ministère avec une sébile dans une main et un cocktail Molotov dans l'autre devront choisir.» Cette phrase provoque une forte mobilisation du milieu théâtral avec à sa tête le Théâtre du Soleil. Par les voix de Pierre Caussat, Alfred Simon et Jean-Marie Domenach³⁸⁶, l'équipe d'*Esprit* manifeste sa solidarité avec le milieu culturel. Le premier des trois articles ne porte pas sur le conflit en tant que tel mais joue autour du mot « druonnades ». Les deux autres articles sont plus conséquents. À partir de l'exemple du Théâtre du Soleil et de son expérience au sein de la commission d'aide

³⁸⁴ Alfred SIMON, « Refaire théâtralement le monde », *op. cit.*, p. 649.

³⁸⁵ Alfred SIMON, « Les masques de la violence », *op. cit.*, p. 522.

³⁸⁶ Pierre CAUSSAT, « Le temps des druonnades », *Esprit*, n°425, juin 1973, p. 1325-1326.

Alfred SIMON, « Le théâtre et les sous », *Esprit*, n°425, juin 1973, p. 1326-1326.

Jean Marie DOMENACH, « L'iceberg de Druon », *Esprit*, n°426, juillet-août 1973, p. 115-118.

aux jeunes animateurs, Alfred Simon dénonce le manque de subventions et la politique de « saupoudrage » pratiquée par le Ministère à travers les différentes commissions :

Il s'efforce de parer au plus pressé, sans toucher cependant aux situations acquises, justifiées ou non. Les Théâtres Nationaux et les Maisons de la Culture sont devenus des institutions d'une lourdeur que des considérations de prestige et de politique locale obligent à renforcer malgré un rendement culturel souvent contestable. Il n'est pas conforme à la réalité de prétendre que l'on exige d'une jeune compagnie d'être subventionnée par sa municipalité avant de l'aider, ce qui permettrait, « soit dit en passant la liquidation très adroite de compagnies peu désirées par la municipalité » (comme le soutient le journal *Combat* du 4 mai 1973).³⁸⁷

Pour une de ses seules interventions sur les politiques culturelles, Alfred Simon dénonce la politique ministérielle comme une censure cachée. Les compagnies qui ne conviendraient pas aux municipalités dans lesquelles elles sont installées ne peuvent prétendre à des subventions. Celui qui soutenait la décentralisation théâtrale défend de plus en plus une autre action culturelle inspirée de l'expérience de la Cartoucherie. La suite de l'article se concentre sur la situation du Théâtre du Soleil et le manque de moyens auquel la troupe doit faire face malgré son passage hors commission. Celui-ci n'a en réalité servi qu'à amputer le budget de la commission des crédits alloués au Soleil sans augmenter les subventions de la compagnie. Cette situation a provoqué la démission de l'ensemble des membres de la commission, dont Alfred Simon et Renée Saurel. Cet article est la seule allusion d'Alfred Simon à son intervention dans les différentes commissions du ministère.

Jean-Marie Domenach entend plus réfléchir à la notion de culture qu'impliquent les propos de Maurice Druon :

Et la politique qu'il préconise n'est rien d'autre que la politique la plus rétrograde, celle qui oppose la « tradition » à l'avant-garde, - mais la tradition n'a de sens, d'existence, que reprise par une activité vivante. Il n'y a pas de pire danger pour la tradition que le traditionalisme.

Les propos emphatiques de M. Druon n'ont qu'une seule signification, elle est politique : tout une part du gaullisme s'est effondrée, celle qui prenait le risque de déconcerter les bien-pensants et de s'appuyer sur des créateurs auxquels on ne demandait pas comment ils avaient voté. Ce sera la bataille, et peut-être tant mieux, car une ambiguïté disparaît, qui, pour quelques-uns au moins, pouvait devenir confortable. On éprouvera que la « contre-culture » n'est pas innocente, que les mots et les images portent, puisqu'ils indignent le pouvoir.³⁸⁸

Au refus d'une avant-garde pour la promotion de politiques culturelles uniquement conservatrices que propose Maurice Druon, Domenach oppose un aller-retour entre tradition et avant-garde assez significatif de la position d'*Esprit* qui tend à prôner des nouvelles pratiques et sociales en s'inspirant notamment de Michel De Certeau et Ivan Illich tout en défendant une tradition notamment textuelle pour ce qui est du théâtre.³⁸⁹ On peut dès lors

³⁸⁷ Alfred SIMON, «Le théâtre et les sous », *op. cit.*, p. 1328.

³⁸⁸ Jean Marie DOMENACH, « L'iceberg de Druon », *op. cit.*, p. 117.

³⁸⁹ Nous reviendrons lors de la deuxième partie de ce travail (Partie 2-B-3-a. « Un face à face avec l'État. Maurice Druon : la sébile et le cocktail Molotov ») sur les différents comptes-rendus et analyses du conflit qui opposa le ministre au milieu théâtral en comparant la position d'*Esprit* à celle des autres revues étudiées.

remarquer un traitement différent de l'affaire par Jean-Marie Domenach et Alfred Simon. Alors que ce dernier part de la réalité théâtrale, le directeur d'*Esprit* traite les propos de Maurice Druon comme un problème de politique générale.

Le début des années 1970 est marqué par un renouveau critique avec l'introduction de la thématique de la fête. On retrouve en effet celle-ci au cours des années 1971 et 1972 dans les comptes-rendus des spectacles du Théâtre du Soleil et dans le numéro spécial consacré à la création collective. Les chroniques de l'année 1976, centrées autour de la question du carnaval, sont aussi empreintes de cette réflexion. L'introduction de cette thématique implique par ailleurs un intérêt moindre porté aux théâtres de la décentralisation, pour se reporter vers des lieux tels que la Cartoucherie.

À l'inverse, trois années sont remarquables par la très faible présence du théâtre. En 1969, 1974 et 1977, il ne paraît respectivement que neuf, neuf et huit pages sur le théâtre. Cette activité restreinte est due à l'absence d'articles dans les pages centrales du journal. Ce phénomène ne peut être expliqué par l'activité théâtrale au cours de ces années, sauf pour l'année 1969. Alfred Simon, lors d'un entretien, déclare : « À ce moment-là, *Esprit* était, après la rupture de *Théâtre Populaire* avec le TNP, la revue vilarienne. »³⁹⁰. La remise en cause de l'activité de Jean Vilar en 1968 a marqué la revue. On peut supposer que la discrétion de la rubrique théâtrale durant cette année est due à la nécessité de renouveler la réflexion après l'effondrement du mythe du théâtre populaire. En 1974 et 1977, l'activité théâtrale n'est pas marquée par de forts bouleversements, mais Alfred Simon doit relater sa forte actualité en 1975 et 1976. L'année 1977 est marquée par un changement de direction dans *Esprit* qui ouvre la voie à des années moins prolixes. Comme l'indique l'article paru en 1998 « Antigone, Jean-Marie et moi »³⁹¹, une forte complicité unissait Alfred Simon et le précédent directeur de la revue, Jean-Marie Domenach, celui-ci s'intéressant particulièrement aux questions culturelles et théâtrales. De plus, Alfred Simon participe au cours de l'année au film de Mnouchkine sur Molière tourné après *L'Âge d'or*. Cette implication explique aussi son retrait de la revue.

³⁹⁰ Entretien avec Alfred Simon réalisé le 3 avril 2010.

³⁹¹ Alfred SIMON, « Antigone, Jean-Marie et moi. Lecture du Retour du tragique », *op. cit.*.

2) *Les auteurs des articles*

De nombreux collaborateurs participent aux témoignages de la vie théâtrale dans *Esprit* au cours des années 1960 et 1970. Qu'ils interviennent régulièrement ou non, ils s'associent alors à Alfred Simon. Néanmoins la place de ce dernier est prépondérante pour comprendre l'approche du fait théâtral dans la revue personnaliste. Je présenterai donc son parcours et sa pensée avant d'aborder les autres auteurs.

a) Alfred Simon

Alfred Simon, un personnaliste conquis par le théâtre

La carrière d'Alfred Simon est liée à la revue *Esprit*. Né en 1922 dans la Manche, il se destine à une carrière d'enseignant en philosophie après une khâgne. Il n'abandonne pas ce premier choix puisqu'il continuera à enseigner dans le privé malgré une activité critique qui débute en 1951. Elle s'étend sur un demi-siècle d'histoire du théâtre et a pourtant débuté par hasard. Pendant l'occupation, un de ses camarades de khâgne lui fait connaître le *Manifeste au service du personnalisme* d'Emmanuel Mounier³⁹². Suite à cette lecture, lorsque la revue paraît de nouveau à la Libération, il s'y abonne. Il enseigne alors dans un collège libre à Saint-Germain-en-Laye. Alfred Simon envoie quelques articles qui ne portent pas sur le théâtre mais sur les questions politiques et sociales. Ceux-ci ne sont pas publiés. Dans le même temps, il écrit des poèmes. Un de ses collègues est en contact avec le nouveau directeur d'*Esprit*, Albert Béguin, et lui propose de les lui transmettre.

Comme il l'explique dans un entretien réalisé pour cette thèse, Alfred Simon entre en contact avec le directeur alors que celui-ci est en conflit avec le précédent critique dramatique :

À ce moment-là, il y avait un conflit entre Béguin et précisément le critique dramatique de l'époque qui était [Marc] Beigbeder [...] Là, le conflit n'était pas sur le théâtre mais sur l'esprit même de la revue, l'inspiration de la revue. Beigbeder est parti, a rompu avec *Esprit* à ce moment-là et donc *Esprit* se trouvait sans critique dramatique. [...]

À ce moment-là, je demande à Béguin ce qu'il est possible de faire pour aider *Esprit*. Il me propose de venir à la réunion du « Journal à plusieurs voix », d'y participer et voir si cela

³⁹² Emmanuel MOUNIER, *Manifeste au service du personnalisme*, Paris, Seuil, 2000 [1936], version numérique éditée par « Les classiques de sciences sociales » (UQAC), http://classiques.uqac.ca/classiques/Mounier_Emmanuel/manifeste_service_pers/mounier_manifeste_pers.pdf

m'intéresse. À la toute première réunion, j'ai parlé du spectacle que je venais de voir, *La Tragédie optimiste* de [Vsevolod] Vichnievski. Tout un programme bien sûr ! C'est une pièce qui est un peu oubliée maintenant mais qui avait un certain succès, surtout dans ces milieux-là. Elle a donné lieu à un débat précisément sur le thème du théâtre politique étant donné que l'idéologie de la tragédie optimiste était de l'ordre de l'exaltation révolutionnaire comme dans *Le Cuirassé Potemkine*. Donc j'ai parlé de ce spectacle dans la réunion et l'on m'a proposé de faire un article dessus, que j'ai fait et à partir de là j'ai été le critique d'*Esprit* pour une longue période. D'ailleurs, je suis toujours dans le comité de rédaction même si je n'écris plus depuis une dizaine d'années.

Cela s'est passé en 1951 et c'est le moment où démarraient le TNP de Vilar et le débat sur le théâtre de l'absurde, Ionesco, Beckett. Ce sont ces débats qui ont dominé mon action de critique dramatique dans cette période-là qui a donné la tonalité de la critique d'*Esprit*.³⁹³

Alfred Simon devient donc, par un concours de circonstances, le critique d'*Esprit*. Ses premières prises de contact avec la revue ne se font d'ailleurs pas sur le théâtre. Il s'adresse à celle-ci car il est en accord politique avec les thèses développées en son sein. Malgré cette entrée par hasard dans le milieu théâtral, dès sa première critique sur *La Tragédie optimiste*³⁹⁴, on peut retrouver un des questionnements qui lui demeurera cher: « Nous savions que nous trouverions un théâtre politique, nous voulions voir s'il était théâtre tout court. Surtout dans l'urgence qui presse le théâtre contemporain, asphyxié par l'anecdote psychologique, métaphysique et sociologique, de remonter aux sources de la grandeur et de la pureté pour redevenir cette célébration communautaire [...]»³⁹⁵. Déjà le refus d'un théâtre politique qui soit uniquement conçu dans un but propagandiste est central dans cette critique. De même, on retrouve cette exigence de retour à un théâtre de la communion qui marquera la réflexion d'Alfred Simon tout au long de sa carrière. En effet, la critique qu'il va pratiquer, les choix idéologiques et esthétiques qu'il va défendre sont visibles dès ce premier papier : la défense du renouveau du texte dramatique qu'incarne le théâtre de l'absurde et, en particulier Samuel Beckett, et le renouvellement des publics pour retrouver cette communauté civique défendue par Jean Vilar.

La référence à Vilar est centrale, tant et si bien qu'*Esprit* sera considéré comme la « revue vilarienne », cependant Alfred Simon ne vient pas au théâtre par les mouvements d'éducation populaire auquel la revue est liée. En effet, contrairement à Émile Copfermann qui découvre le théâtre par le biais du militantisme dans les CEMÉA (Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active), l'intérêt d'Alfred Simon est d'abord motivé par des raisons esthétiques. C'est pendant la guerre qu'il découvre le théâtre d'avant-garde incarné alors par Jean Louis Barrault :

Pour moi la révélation de Barrault est assez simple. Je suis venu à Paris pour la première fois en 1943, clandestin, avec des faux papiers ; j'étais professeur dans un collège. Trois semaines avant le débarquement, j'ai été déporté STO en Allemagne. Je suis allé au théâtre à Paris. J'avais

³⁹³ Entretien avec Alfred Simon réalisé le 3 avril 2010.

³⁹⁴ Alfred SIMON, « Et maintenant parlons un peu « théâtre » », *Esprit*, Juin 1951, p. 930-932.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 930.

eu une première révélation théâtrale deux ans auparavant à Rennes lorsque j'étais khâgneux. Le groupe du théâtre antique de la Sorbonne était venu jouer *Les Perses* d'Eschyle. On pense ce qu'on voudra du théâtre antique de la Sorbonne, *Les Perses* restent pour moi, probablement un des fondements de ma vocation théâtrale et de toute mon évolution théâtrale jusque, y compris, la fête, le carnaval, les masques... La découverte des masques.

Et le modèle civique du théâtre grec...

Bien sûr c'est ça. Cette année-là en 1943, j'ai vu trois fois *Les mouches* de Sartre. C'était la découverte de Sartre, philosophiquement aussi par mon prof de philo en khâgne et puis à Paris, *Les mouches* qu'on a vu trois fois parce qu'on pouvait y aller pour presque rien. La salle était vide et Dullin faisait entrer les jeunes et l'on s'installait au parterre.³⁹⁶

La découverte du théâtre est donc liée au théâtre d'art à l'affiche dans les théâtres parisiens plus qu'à une pratique militante. Les trois exemples cités, Jean-Louis Barrault, Sartre et Dullin, la découverte des masques, incarnent les thématiques qui fonderont le travail critique d'Alfred Simon. Charles Dullin, membre du cartel qui forme entre autres Jean Vilar et Jean-Louis Barrault, incarne le théâtre d'art, la résistance au théâtre de boulevard, tandis que Jean-Paul Sartre symbolise la résistance intellectuelle à l'Occupation et ce qui apparaît alors comme le renouveau dramatique. La figure de Jean-Louis Barrault restera importante tout au long des années 1960 et 1970 alors que de nombreux critiques plus militants vont porter de moins en moins d'intérêt à cette figure tutélaire du théâtre d'après-guerre. La découverte du théâtre est aussi liée à Claudel, auteur central dans le parcours d'Alfred Simon. En le prenant comme exemple, il va promouvoir un langage théâtral poétique. Celui-ci ne se manifeste d'ailleurs pas uniquement par le texte théâtral mais aussi par les corps. Cette poétique des corps fait partie intégrante des recherches d'Alfred Simon autour de la *commedia*, du clown mais aussi de Molière. L'auteur, auquel il consacrera un livre quinze fois réédité, est primordial dans l'approche du jeu de l'acteur par le critique personnaliste :

Je dois dire que l'éveil de ma vocation théâtrale date de 1945, j'ai pris un poste à Saint-Germain-en-Laye. J'ai découvert en même temps Molière – pour la première fois j'ai lu tout Molière, je me suis intéressé à sa vie, à sa carrière – et, deuxièmement, j'ai découvert le cirque et pendant plusieurs années, je suis allé au cirque presque aussi souvent qu'au théâtre. J'ai vu les derniers grands clowns jouer. Et troisièmement j'ai découvert la *commedia dell'arte*...³⁹⁷

La découverte simultanée du cirque et de Molière fonde sa lecture de l'auteur classique français. Son ouvrage sur l'auteur n'entend pas faire uniquement une analyse des pièces écrites mais revenir sur son parcours de directeur de troupe, d'acteur pour le définir comme un « athlète complet du théâtre »³⁹⁸.

Cet ouvrage est la première contribution d'Alfred Simon à l'histoire du théâtre. Malgré le refus d'abandonner son poste d'enseignant, il signe de nombreux livres sur le théâtre. En 1957, il publie une première monographie de Molière qui sera complétée par une seconde en

³⁹⁶Entretien avec Alfred Simon réalisé le 3 avril 2010.

³⁹⁷*Idem*

³⁹⁸Alfred SIMON, *Molière*, le Seuil, coll. « Écrivains de toujours », Paris, 1996 [1957], p. 9.

1987³⁹⁹. Par la suite, Pierre-Aimé Touchard, figure tutélaire du théâtre dans *Esprit*, lui demande de diriger *L'encyclopédie du théâtre*⁴⁰⁰ publiée par Larousse. Au cours des années 1970 paraissent deux ouvrages d'analyse de la situation du théâtre. Le premier, *Les signes et les songes, Essai sur le théâtre et la fête*⁴⁰¹, tend à théoriser, à partir de nombreux articles écrits pour *Esprit*, les rapports du théâtre et la fête. Le second, *Le théâtre à bout de souffle ?*⁴⁰², diagnostique la crise du théâtre à la fin des années 1970. Les années 1980 marquent un retour aux premiers centres d'intérêt d'Alfred Simon. Il publie un ouvrage sur Samuel Beckett⁴⁰³, un autre sur les clowns⁴⁰⁴ à travers lequel il retrace l'histoire du cirque tout en s'interrogeant sur le jeu d'acteur. À ceux-ci s'ajoutent un livre sur le TEP⁴⁰⁵ et une monographie de Jean Vilar⁴⁰⁶ publiée en 1991. À travers ces deux ouvrages, il revient sur l'histoire du théâtre public français et l'utopie du théâtre populaire. Ces deux dernières contributions ne touchent pas uniquement le théâtre : la première est une biographie de Toulouse-Lautrec⁴⁰⁷, la seconde, une série d'entretiens avec Alain Cuny⁴⁰⁸, acteur claudélien par excellence.

L'exigence de sens au service du théâtre populaire

Le propos de ce travail n'est pas de résumer les différents livres écrits par Alfred Simon. Cependant à travers cette activité, nous pouvons définir les grands thèmes sa réflexion sur le théâtre. Il ne semble pas se définir comme un chercheur. Il reste d'ailleurs très méfiant vis-à-vis des approches de type universitaire sur le théâtre. Il déclare lors d'un entretien : « Le théâtre à l'université, je m'en désolidarise complètement, enfin de la plupart des discours universitaires sur le théâtre... »⁴⁰⁹. Cette critique vise avant tout les approches sémiotiques de la représentation théâtrale. Son approche des auteurs et de leurs œuvres se refuse effectivement à l'analyse des signes. Il privilégie une étude biographique et thématique. Cela ne signifie pas pour autant le refus de toute approche théorique du théâtre. Lors de la suite de l'entretien il relativise son propos :

³⁹⁹ Alfred SIMON, *Molière une vie*, La Manufacture, Lyon, 1987.

⁴⁰⁰ Alfred SIMON, *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Larousse, Paris, 1970.

⁴⁰¹ Alfred SIMON, *Les Signes et les songes, Essai sur le théâtre et la fête*, Le Seuil, Collection *Esprit*, Paris, 1976.

⁴⁰² Alfred SIMON, *Le Théâtre à bout de souffle*, Le Seuil, Paris, 1979.

⁴⁰³ Alfred SIMON, *Beckett*, Belfond, Paris, 1983.

⁴⁰⁴ Alfred SIMON, *La Planète des clowns*, La Manufacture, Lyon, 1988.

⁴⁰⁵ Alfred SIMON, *Le TEP, un théâtre dans la cité*, Paris, Beba, 1987

⁴⁰⁶ Alfred SIMON, *Jean Vilar qui êtes-vous?*, La Manufacture, Lyon, 1991.

⁴⁰⁷ Alfred SIMON, *Toulouse-Lautrec*, La Manufacture, collection la renaissance du livre, Lyon, 1991.

⁴⁰⁸ Alain CUNY, *Le Désir de parole: conversations et rencontres avec Alfred Simon*, La renaissance du livre, Bruxelles, 2000, [1989].

⁴⁰⁹ Entretien avec Alfred Simon réalisé le 3 avril 2010.

Mais en même temps, je pense que le discours sur le théâtre doit être sérieux, doit reposer sur un fond théorique, une connaissance du théâtre, une connaissance philosophique de la réalité, une connaissance sociologique la plus poussée possible. Je suis absolument d'accord là-dessus, mais, il faut vous rappeler qu'en France, jusque dans les années 68, mis à part *Théâtre populaire* et les publications de l'Arche, il n'y avait qu'un seul livre français à lire sur la théorie du théâtre, il s'agissait du petit livre de Pierre-Aimé Touchard *Dionysos, apologie sur le théâtre*.⁴¹⁰

Ces quelques extraits résument bien le travail d'Alfred Simon. Il repose tout d'abord sur une large connaissance de son sujet mais celle-ci n'implique pas forcément un travail de recherche tel qu'il pourra être fait par les historiens du théâtre. Il explique ainsi la manière dont il a travaillé sur *La Planète des clowns et Toulouse-Lautrec*:

À travers les clowns, je fais toute l'histoire du cirque sans rien découvrir de nouveau. Je ne prétends pas apporter des éclairages nouveaux sur l'univers du cirque sauf qu'il n'y a pas beaucoup de gens qui ont parlé du cirque de cette manière. C'est pour les mêmes raisons que je me suis intéressé aux affiches de Lautrec.⁴¹¹

Il propose donc une synthèse de son sujet avant tout. L'approche définie pour ces deux ouvrages semble être la même utilisée pour les monographies. Leur titre (*Beckett, Jean Vilar Qui êtes-vous ?, Molière, une vie*) n'implique pas de point de vue sur l'auteur. Ainsi, pour son ouvrage sur Beckett, il prône une approche d'écrivain critique, voire d'auteur alliant une composante biographique et une partie plus personnelle.

L'ensemble de sa réflexion est forgé par une double référence considérée historiquement comme antagoniste : d'un côté le théâtre populaire de Jean Vilar, de l'autre le nouveau dramaturgique incarné par Samuel Beckett. Il consacre ainsi, aux deux, une monographie au cours des années 1980 et 1990. Il s'exprime d'ailleurs à plusieurs reprises sur ce supposé antagonisme dans ses ouvrages et ses interventions. Contrairement à Bernard Dort qui oppose, dans son article « Un théâtre sans public, des publics sans théâtre »⁴¹², le théâtre de l'absurde, réservé à une intelligentsia parisienne, au théâtre populaire à qui le répertoire fait défaut, Alfred Simon pense qu'il y a complémentarité entre ces deux mouvements. Dans son ouvrage sur Samuel Beckett, il décrit cette coexistence comme telle :

Ainsi, du moins au départ, l'hermétisme de l'avant-garde et l'ouverture du théâtre populaire étaient-ils moins contradictoires que complémentaires. Néanmoins le nouveau théâtre qui impliquait une insignifiance foncière de l'homme dans une insignifiance universelle pouvait répondre difficilement à l'attente de ce nouveau public qui politiquement et culturellement exigeait que toute chose ait un sens, à charge pour le théâtre de l'aider à trouver ce sens.⁴¹³

Cette exigence de sens qu'Alfred Simon décèle dans la ferveur de ce nouveau public qui fréquente les scènes de la décentralisation implique que « l'avant-garde fut récupérée par la

⁴¹⁰ *Idem.*

⁴¹¹ *Idem.*

⁴¹² Bernard DORT, « Un théâtre sans public, des publics sans théâtre », in *Théâtre public, op. cit.*

⁴¹³ Alfred SIMON, *Samuel Beckett, op.cit.*, p. 39.

bourgeoisie au nom de la culture »⁴¹⁴ ; cette récupération entraîne une « stérilisation finale de l'avant-garde »⁴¹⁵. De même, l'absence d'un répertoire populaire a entraîné un essoufflement du « style » Vilar et des premières expériences militantes de la décentralisation. Cependant, contrairement aux critiques faites par les brechtiens, cet essoufflement n'est pas dû au manque de critères politiques. Au contraire une analyse marxiste nuirait au théâtre populaire :

Pour être populaire, le théâtre doit être d'abord pleinement théâtral. Mais ce théâtre théâtral se cherche en vain, s'il ne cherche à atteindre le public populaire. Quand il se retranche dans sa liberté orgueilleuse de créateur, l'homme de théâtre trahit la vérité de son art, bafoue l'auteur, travestit l'œuvre, traite le comédien en robot ou en névrosé, rejette le public au néant. Que reste-t-il du théâtre quand il se ferme à la communication ? C'est pourtant ce qui arrive quand on l'enferme dans la problématique traditionnelle de la lutte des classes. Dans une telle problématique, aucun théâtre n'est possible. Il n'y a qu'un moyen de définir le théâtre comme fait politique, c'est d'en faire le lieu où l'homme peut vivre dans le jeu une liberté dont toute liberté politique ne sera jamais qu'une approximation.⁴¹⁶

Le théâtre populaire se définit donc, selon Alfred Simon, en termes d'expérience de communication comme temps d'expérimentation d'un autre mode d'être ensemble. Cette expérience ne rentre pas dans les schèmes politiques classiques et notamment organisationnels. Le refus d'une appréhension marxiste de la société implique d'autres références pour le critique d'*Esprit* notamment à la suite de 1968. Si la contestation que subit Jean Vilar met en cause la pensée d'Alfred Simon, il développe, au cours des années 1970 une réflexion autour de la question de fête. Par ce biais, il lie l'idéologie du théâtre populaire aux expériences théâtrales des années soixante-dix, en particulier la création collective. Il en fait la synthèse dans *Le signe et les songes*. À travers ce livre, il construit une généalogie entre les expériences du TNP et de la décentralisation d'avant 1968 et l'idéologie de la fête. À la contestation virulente de l'action culturelle telle qu'elle fut pratiquée dans les théâtres de la décentralisation et au TNP, Alfred Simon répond par une fidélité réactivée, par ce biais, à au théâtre populaire :

La fête, nous l'avons approchée d'assez près entre 1951 et 1963 pour ne plus jamais oublier comment dans un monde éclaté, dans une société de classes, le théâtre peut à lui seul faire pressentir aux hommes des possibilités inouïes. Nous avons vu, soir après soir, la fleur de lumière s'ouvrir dans les nuits de Chaillot et d'Avignon devant un public si peu las de lui-même qu'il nous a paru inséparable de la miraculeuse beauté des fêtes.⁴¹⁷

Dans cette aspiration de la « communauté animatrice et créatrice, celle de la prise en charge par les gens eux-mêmes de leur propre vécu »⁴¹⁸ telle qu'elle est formulée en mai 1968 et qui implique une contestation des institutions culturelles, Alfred Simon découvre la

⁴¹⁴ Alfred SIMON, *Les Signes et les songes. Essai sur le théâtre et la fête.*, op. cit., p. 27.

⁴¹⁵ *Idem*.

⁴¹⁶ Alfred SIMON, *Jean Vilar Qui êtes vous?*, op. cit., p. 112.

⁴¹⁷ Alfred SIMON, *Les Signes et les songes. Essai sur le théâtre et la fête.*, op. cit., p. 40.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 12.

réactivation du projet initial de Jean Vilar. La création collective lui apparaît au cours des années 1970 comme une des formes permettant de ranimer la promesse du théâtre populaire. Cette idéologie de la fête comme espace collectif de création amène Alfred Simon à rechercher d'autres références esthétiques telles que le théâtre de foire, le carnaval, les fêtes populaires, religieuses ou païennes. À travers ces exemples, il rejoint le diagnostic de Michel de Certeau sur la réification de l'art :

Au nom de l'informel, de l'aléatoire, du gestuel, du collectif, l'art actuel a accumulé les échecs et semé la confusion. Pourtant la création collective s'efforce de répondre à un désir issu des profondeurs. La mise en conserve des objets culturels, la prédominance du modèle muséographique ont consommé le divorce entre l'art et la vie. Dans son splendide isolement, l'artiste est devenu un marginal, spécialiste de la création, à la fois idole et paria de la bourgeoisie, son lieu d'origine. Le culte intemporel des chefs-d'œuvre a pour contrepoint la recherche exaspérée de l'originalité individuelle. Le conformisme du goût officiel engendre le conformisme de l'avant-garde. La quête du jamais vu sur les estrades de la foire a épuisé la création. Hegel l'avait annoncé : le discours sur l'art a fini par prendre la place de l'art : le poème, le tableau, la pièce s'engloutissent dans leur propre commentaire.⁴¹⁹

On peut lire, à travers ces lignes, l'influence de Michel de Certeau, par ailleurs très proche de la revue *Esprit*. Le retour à une unité entre l'art et la vie implique la nécessité du collectif. En paraphrasant Lautréamont, Alfred Simon écrit : « l'art sera collectif ou ne sera pas »⁴²⁰. La création artistique réelle donc populaire est nécessairement un acte collectif, qui implique l'ensemble du corps social tel que le fit le carnaval de Romans, contestation politique et populaire, le théâtre grec, ou le premier festival d'Avignon.

Il revient à ses premiers centres d'intérêt : Molière, le cirque et la *commedia*. Sa réflexion sur Molière porte, dès 1957, sur les liens qu'entretient l'auteur avec le théâtre de foire, le carnaval, tout ce qu'Alfred Simon nomme « les tréteaux de la fête »⁴²¹. La thématique de la fête est donc sous-jacente dans les ouvrages d'Alfred Simon antérieurs à 1968. Comme chez Roger Caillois⁴²², celle-ci est pensée comme un temps hors du quotidien : « Saisi par la spontanéité foraine, le spectacle de tréteau indique que le théâtre doit arrêter pour un temps l'écoulement normal de la vie »⁴²³. L'intérêt pour Molière est, par ailleurs, motivé par une réflexion sur le jeu de l'acteur. C'est aussi le comédien de l'Illustre Théâtre formé aux techniques du théâtre de foire et de la *commedia dell'arte* qui passionne Alfred Simon. Parallèlement à Molière, il découvre le cirque. Son ouvrage sur les clowns est l'occasion d'écrire l'histoire des traditions de jeu populaire. On comprend à travers ces trois références l'intérêt que porte Alfred Simon au Théâtre du Soleil à qui il consacre un numéro spécial

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 263.

⁴²⁰ *Idem*.

⁴²¹ Alfred SIMON, *Molière, op. cit.*, p. 17.

⁴²² Roger CAILLOIS, *L'Homme et le Sacré*, 1939, éd. augmentée Gallimard, Paris, 1950.

⁴²³ Alfred SIMON, *Molière, op. cit.*, p. 18.

d'*Esprit* en 1975. Son ouvrage, *La planète des clowns*, débute d'ailleurs par un retour sur le spectacle du Soleil, *Les clowns*. Cet intérêt pour l'acteur n'implique par un refus du texte théâtral. Au contraire, si la création collective telle qu'elle fut pratiquée par le Théâtre du Soleil repose sur l'improvisation, c'est la tentative de trouver une unité entre la représentation et le texte qui intéresse le critique d'*Esprit*.

La réflexion d'Alfred Simon sur le texte contemporain s'articule autour de deux auteurs en particulier : Beckett et Claudel. S'il reconnaît l'importance de Brecht, il pense que l'apport de ce dernier est moins important que celui des deux autres : « Lorsque je me demande – question secrète – qui est le plus grand dramaturge de l'époque, je sais que ce n'est pas Brecht, mais je ne sais pas si c'est Claudel ou Beckett. »⁴²⁴. Il considère que c'est avant tout le poids de ses textes théoriques qui ont suscité un intérêt pour Brecht : « Maintenant que ses textes théoriques ont perdu leur impact, la force dramaturgique des pièces n'est pas suffisante pour passionner des metteurs en scènes vraiment novateurs. »⁴²⁵. Il refuse par ailleurs l'idée que le théâtre puisse servir d'outil pour révéler les conflits de classes : « ou le théâtre unit ou il n'existe pas. Le théâtre n'a pas pour essence de diviser. »⁴²⁶ Ce n'est pas uniquement Brecht l'auteur qui est visé mais l'ensemble des metteurs en scène qui se sont réclamés du brechtisme au cours des années 1960 et 1970 et le mouvement d'autonomisation de la mise en scène qui s'en est suivi.

La mise en scène telle qu'elle fut pensée par un certain nombre de metteurs en scène comme Patrice Chéreau ou Roger Planchon est vivement critiquée par Alfred Simon dans son ouvrage *Le théâtre à bout de souffle ?*.

On débute par cette évidence, que faire du théâtre, ce n'est pas mettre en scène une pièce mais faire exister « un objet théâtral compact ».

D'où il résulte que, mettre en scène une pièce, ce n'est pas jouer le texte, mais le texte *et* son histoire.

Ces propositions relèvent d'une modernité banalisée. De Planchon à Chéreau, ces idées nous sont devenues presque simples, presque claires.

Mais par un détour très compliqué, il apparaît que mettre en scène le texte *et* son histoire revient à mettre en scène la mise en scène elle-même.⁴²⁷

Cette critique s'adresse avant tout aux travaux de Georges Lavaudant et Daniel Mesguich. Cependant, c'est aussi le courant d'un théâtre critique qui est visé par Alfred Simon : « De chaque nouvelle mise en scène, on exige de plus en plus (une certaine critique,

⁴²⁴ « La scène, la piste, les tréteaux, un triptyque fondateur. Entretien avec Alfred Simon », in « Quel culture défendre? », *Esprit*, mars-avril 2002, p. 75.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 78.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 84.

⁴²⁷ Alfred SIMON, *Le Théâtre à bout de souffle*, *op. cit.*, p. 54.

un certain public, les metteurs en scène ne sont pas forcément les coupables), qu'elle corresponde à une « lecture » nouvelle du texte. »⁴²⁸. Au nom du texte mais aussi de « l'acteur changé en surmarionnette »⁴²⁹, le critique d'*Esprit* refuse l'autonomisation de plus en plus importante de la mise en scène au cours des années 1970. Il lie ce processus à « la mise en conserve des objets culturels, la prédominance du modèle muséographique [qui] ont consommé le divorce entre l'art et la vie »⁴³⁰. Il diagnostiquait déjà celui-ci dans son livre précédent. La création collective a pu apparaître comme une résistance à ce processus de séparation. En 1977, date à laquelle est publié *Le théâtre à bout de souffle ?*, le constat est plus pessimiste. À la « fête tragique »⁴³¹, s'est substitué le monopole de la mise en scène vu comme « un phantasme qui s'interpose entre le corps ludique de l'acteur et la conscience spectatrice du public »⁴³².

Écrit au lendemain de la rupture du Programme commun de la gauche en 1977, cet ouvrage au ton pamphlétaire est marqué par le reflux du mouvement social et la dépolitisation du milieu théâtral. Cela implique, pour Alfred Simon, un retour à ses premiers intérêts : Vilar et le texte théâtral. Le thème de la fête tend donc à s'estomper au profit de la réaffirmation de la place centrale du répertoire.

La rencontre du corps de l'acteur et du public, entendu comme tentative de se constituer en communauté, fonde l'acte théâtral selon lui. Cette rencontre est intrinsèquement liée au répertoire. Il déclare : « Sans l'auteur, on ne peut pas faire de théâtre. »⁴³³ Il retourne donc à l'alliance constituée par Jean Vilar dans les années 1950. La création collective a semblé être en capacité de constituer un langage propre au théâtre issu de l'improvisation, à la manière des canevas de la *commedia* et des premières expériences de Molière. Mais les deux types d'expérience sont liés pour Alfred Simon par leur caractère festif : assister à une représentation du TNP, aller à la Cartoucherie constituée pour le public, troisième élément central du théâtre, une expérience unique.

Le temps de la fête est pensé comme un temps politique. Cette politisation ne se fait pas par le biais d'un contenu « lutte de classes » qui serait inscrit dans le texte mais par la création d'une communauté autour d'un lieu, d'une représentation. La création collective, en tant que contestation de la hiérarchisation des tâches intrinsèque à la division du travail, apparaît comme une possibilité pour créer cet espace de collectivité.

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 43-44.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 11.

⁴³⁰ Alfred SIMON, *Les Signes et les songes. Essai sur le théâtre et la fête.*, op. cit., p. 263.

⁴³¹ *Ibidem*, p. 50.

⁴³² Alfred SIMON, *Le Théâtre à bout de souffle*, op. cit., p. 45.

⁴³³ Entretien avec Alfred Simon réalisé le 3 avril 2010.

À l'inverse, les metteurs en scène de la fin des années 1970 sont vus comme des « carriéristes libertaires »⁴³⁴ n'ayant mis en place que des poncifs participatifs. Ceux-ci après « des rêves délirants de politisation intégrale du réel »⁴³⁵ ont, selon Alfred Simon, pratiqué un théâtre aux « allures de canular, de clownerie snobinarde et cérébrale, accumulant les citations culturelles, les allusions hermétiques, les trouvailles voyantes, matérialisant l'idée, soulignant les symboles »⁴³⁶. L'autonomie de la mise en scène pratiquée par des metteurs en scène qui « ne croient ni à l'histoire, ni aux histoires » entraîne, chez Alfred Simon, une méfiance vis-à-vis de tous les discours intellectuels sur le théâtre qu'ils soient d'obédience marxiste, psychanalytique ou structuraliste.

b) Une rubrique ouverte

Alfred Simon ne signe que 46% des pages paraissant sur le théâtre dans *Esprit* entre 1964 et 1981. 64 auteurs différents le secondent dans sa tâche. La plupart n'ont écrit qu'un article sur le théâtre. Seuls, quatorze auteurs signent entre deux et sept articles :

- Camille Bourniquel, chroniqueur littéraire de la revue, écrit sept articles⁴³⁷ sur l'actualité théâtrale. Il intervient dans le numéro spécial d'*Esprit* où il livre son expérience de spectateur de théâtre. Entre 1967 et 1968, il écrit plusieurs articles dans le « Journal à plusieurs voix ». Ce sont des critiques de type classique publiés à des moments où Alfred Simon écrit très peu. Sa collaboration cesse en 1969.
- Jean Bastaire écrit à quatre reprises sur le théâtre⁴³⁸. Le premier est une recension des œuvres complètes de Corneille. Deux articles sont consacrés à la Comédie des Alpes

⁴³⁴ Alfred SIMON, *Le Théâtre à bout de souffle ?*, op. cit, p. 49.

⁴³⁵ *Idem*.

⁴³⁶ *Ibidem*, p. 54.

⁴³⁷ Camille BOURNIQUEL, « Côté public », *Esprit*, n°338, Numéro spécial « Théâtre moderne et public populaire », mai 1965, p. 807-817.

Camille BOURNIQUEL, « *Pygmalion, Medea, une saison au Congo* (de B Shaw, Sénèque et A. Césaire) », *Esprit*, n°365, novembre 1967, p. 794-796.

Camille BOURNIQUEL, « Le théâtre », *Esprit*, n°367, janvier 1968, p. 118-120.

Camille BOURNIQUEL, « Weingarten ou la tentation de l'enfance », *Esprit*, n°368, février 1968, p. 352-353.

Camille BOURNIQUEL, « La ville dont le prince est un enfant », *Esprit*, n°368, février 1968, p. 353-356.

Camille BOURNIQUEL, « D'un centenaire à l'autre : Pirandello, Claudel », *Esprit*, n°369, mars 1968, p. 526-529.

Camille BOURNIQUEL, « Roméo sans Roméo », *Esprit*, n°372, juin-juillet 1968, p. 1124-1125.

⁴³⁸ Jean BASTAIRE, « CORNEILLE : œuvres complètes (Editions du Seuil, collection « L'intégrale ») », *Esprit*, n°334, janvier 1965, p. 283-284.

Jean BASTAIRE, « Théâtre qui bouge », *Esprit*, n°370, avril 1968, p. 696-697.

de Grenoble tandis que le dernier porte sur une représentation d'*Ivanov* de Tchekhov monté à l'Athénée.

- Casamayor (Serge Fuster), chroniqueur judiciaire, prend la parole trois fois sur le théâtre⁴³⁹. La première fois, dans le cadre du numéro spécial de 1965 où il propose une comparaison entre la justice et le théâtre. La seconde fois, il devient critique en rendant compte d'une mise en scène de Marivaux jouée en banlieue. Il prend la parole une dernière fois pour rendre hommage à Jean-Marie Serreau lors de sa mort en 1973.
- André Marissel écrit trois articles⁴⁴⁰. Il s'agit de trois recensions d'ouvrages.
- Guy De Bosschère écrit deux articles⁴⁴¹ avec plusieurs années d'écart pour le « Journal à plusieurs voix ». Ils concernent tous deux des expériences théâtrales plus directement politiques. Le premier est une défense du travail d'Aimé Césaire pour *la Tragédie du Roi Christophe*. Intitulé *Théâtre de la négritude* (le titre sous-entend un positionnement militant visant à soutenir l'activité littéraire et artistique de l'auteur), l'article consiste avant tout en une présentation de la pièce vue comme l'occasion de permettre « à l'écrivain et au militant de se rejoindre »⁴⁴². La deuxième contribution de Guy de Bosschère porte sur une expérience de théâtre alternatif puisqu'elle rend compte d'un spectacle de théâtre de rue, *Vivre en 1968*, créé à partir d'un montage de textes de Gabriel Cousin.
- Fernand Garnier et Renata Scant, membre du Théâtre-Action, participent à un entretien dans le numéro sur les animateurs et signent un article sur les politiques culturelles. Par ailleurs, Jean Combaz livre une autre contribution sur le Théâtre-Action lors du numéro spécial sur la création collective en mai 1975.
- Philippe Meyer participe à deux entretiens avec des praticiens (Théâtre-Action et Théâtre du Soleil).

Jean BASTAIRE, « De la mobilité avant toute chose », *op. cit.*

Jean BASTAIRE, « Un débutant nommé Tchekhov », *op. cit.*

⁴³⁹ Louis CASAMAYOR, « Sanction et développement », *Esprit*, n°338, Numéro spécial « Théâtre moderne et public populaire », mai 1965, p. 953-957.

Louis CASAMAYOR, « Marivaux en grande banlieue », *op. cit.*

Louis CASAMAYOR « Jean-Marie Serreau », *Esprit*, n° 426, juillet-août 1973, p. 138-140.

⁴⁴⁰ André MARISSSEL, « Daniel Joski : Artaud (Editions universitaires) », *Esprit*, n°399, janvier 1971, p. 168-171.

André MARISSSEL, « Jacques Brosse : Cocteau (Gallimard) », *Esprit*, n°400, février 1971, p. 442-443.

André MARISSSEL, « Samuel Beckett par Deidre Bair, Fayard, Compagnie, *Samuel Beckett*, Editions de Minuit », *Esprit*, juin 1980, p. 194-195.

⁴⁴¹ Guy DE BOSSCHERE, « Théâtre de la négritude », *Esprit*, n°334 janvier 1965, p. 248-249.

Guy DE BOSSCHERE, « Vivre en 1968 », *Esprit*, n°378, février 1969, p. 288-289.

⁴⁴² Guy DE BOSSCHERE, « Théâtre de la négritude », *op. cit.*, p. 248.

- Nicole Casanova, germaniste et collaboratrice de la *Quinzaine Littéraire*, écrit trois articles sur le théâtre allemand qui paraissent tous dans « Le libraire du mois ». Ce sont des recensions d'ouvrages.
- Georges Banu signe deux articles, des recensions d'ouvrages.
- Robert Bensimon réalise cinq articles sur des pièces de théâtre radiophonique.
- Béatrix Andrade écrit deux articles sur les festivals de Nancy de 1979 et 1980, où Alfred Simon ne pouvait pas se rendre puisqu'il exerçait son métier de professeur de philosophie ; c'est pourquoi peu de papiers portent sur ce festival que Lucien Attoun contribue à populariser dans la revue en 1965. Un autre article est consacré au festival en 1971⁴⁴³.
- Christian Dedet écrit deux articles⁴⁴⁴. L'un est une recension d'ouvrage, le second porte sur un festival à Alger, il est aussi l'occasion de présenter le travail de Kateb Yacine en Algérie avec sa troupe, l'Action culturelle des travailleurs.

Pour l'ensemble des autres collaborateurs, il s'agit d'une seule contribution à *Esprit*. La plupart des auteurs qui écrivent plusieurs articles sont des familiers de la revue, voire des membres du comité de rédaction. Seuls Béatrix Andrade, Georges Banu, Renata Scant et Fernand Garnier ne signent pas d'autres articles dans la revue.

La présence des critiques d'autres revues est assez faible : Georges Banu publie deux articles et Lucien Attoun en écrit un. La collaboration des critiques de théâtre est en effet limitée au numéro spécial de 1965 : Roland Barthes, Françoise Kourilsky, Georges Lerminier, Pierre-Aimé Touchard et Bernard Dort prennent part à sa rédaction. On retrouve cette même répartition pour les artistes. En effet, ceux-ci ne sont sollicités que pour les numéros spéciaux. Lors du numéro de 1965, plusieurs metteurs en scène livrent des témoignages, Jean-Louis Barrault écrit une lettre et Jean Vilar accepte la publication d'un de ses textes. Ce sont avant tout les metteurs en scène de la décentralisation qui sont sollicités. Au cours des années 1970, deux compagnies sont particulièrement présentes : le Théâtre-Action intervient à trois reprises dans la revue⁴⁴⁵ et le Théâtre du Soleil est au cœur du numéro spécial de mai 1975 sur la création collective.

⁴⁴³ Marcio MOREIRA ALVES « Trois pièces politiques », *Esprit*, n°405, juillet-août 1971, p. 117-118.

⁴⁴⁴ Christian DEDET, « Tchekhov vu par ses contemporains (Gallimard) », *Esprit*, n°401, mars 1971, p. 591. Christian DEDET « L'automne à Alger », *Esprit*, n°430, décembre 1973, p. 883- 885.

⁴⁴⁵ « Deux années d'action culturelle (le Théâtre Action) » *op. cit.*

Jeanne COMBAZ, « Une écoute non traditionnelle », *Esprit*, n°447, numéro spécial « Théâtre et création collective », juin 1975, p. 993-995.

Renata SCANT, Fernand GARNIER, « Faux débats, vrais enjeux », *Esprit*, juillet-août 1980, p. 137-141.

Enfin, n'oublions pas le rôle déterminant des deux directeurs successif d'*Esprit*, qui interviennent plusieurs fois sur le théâtre entre 1964 et 1981. Jean-Marie Domenach écrit cinq articles à ce sujet entre 1964 et 1981⁴⁴⁶. Le premier concerne la réception de la pièce polémique de Friedrich Durrenmatt, *Le Vicaire*. Il n'est pas étonnant que la revue catholique se saisisse de ce sujet (deux articles lui sont consacrés en janvier 1964), tant il est brûlant pour la chrétienté occidentale à laquelle *Esprit* reste attachée malgré les critiques faites à la hiérarchie du Vatican. L'analyse du spectacle permet ici de livrer une critique du caractère hiérarchique de l'Église auquel s'oppose la revue *Esprit*, militant pour une refondation de celle-ci sur des bases plus sociales et plus démocratiques. Lors des déclarations de Maurice Druon en 1973, Jean-Marie Domenach prend de nouveau la plume pour intervenir dans le débat politique⁴⁴⁷. Lorsque le théâtre devient événement politique, le directeur de la revue prend la parole. Ces deux articles écrits pour répondre à une actualité précise paraissent dans le « Journal à plusieurs voix ». Une troisième contribution porte sur les politiques culturelles. Elle est publiée dans le numéro spécial sur les animateurs. Cet article plus long se base sur trois ouvrages *L'action culturelle dans la cité* de Francis Jeanson, *L'Action culturelle : intégration et/ou subversion* de Pierre Gaudibert et *Le développement culturel, obstacles et suggestions* de Jean-Marie Domenach. Il poursuit donc à travers cet article une réflexion déjà entamée sur les politiques culturelles⁴⁴⁸.

Par ailleurs, ses contributions sur les questions théâtrales ne se limitent pas à des interventions politiques. Le théâtre va devenir à deux reprises un de ses objets d'étude. À cette occasion, il livre des contributions plus ambitieuses. En effet, Jean-Marie Domenach signe un livre, *Le retour du tragique*, qui paraît en 1967. L'article qu'il écrit pour le numéro spécial de mai 1965, « Résurrection de la Tragédie », porte les germes de sa réflexion sur la tragédie. Après avoir fait le constat de sa disparition, il analyse un retour du tragique dans les œuvres du nouveau théâtre et notamment de Beckett. Dans cette optique de recherche s'inscrit aussi une recension d'ouvrage plus courte de *Pour Samuel Beckett* de Ludovic Janvier – qui paraît dans « Le libraire du mois ».

⁴⁴⁶Jean-Marie DOMENACH, « Procès à Pie XII », *Esprit*, n°235, février 1964, p. 221-225.

Jean-Marie DOMENACH, « Résurrection de la tragédie », *Esprit*, n°338, Numéro spécial « Théâtre moderne et public populaire », mai 1965, p. 995-1015.

Jean-Marie DOMENACH « Ludovic Janvier : Pour Samuel Beckett (coll « Arguments », Edition de minuit) », *Esprit*, n°353, octobre 1966, p. 561-563.

Jean-Marie DOMENACH, « Politique et action culturelle », *op. cit.*

Jean-Marie DOMENACH, « L'iceberg de Druon », *op. cit.*

⁴⁴⁷ Cette intervention a été étudiée précédemment (voir Partie1-B-1-b « Focus sur quelques années. 1973 : Une nouvelle thématique, la fête, et l'affaire Druon »).

⁴⁴⁸ Nous reviendrons sur cet article et ces références lors de l'étude du numéro spécial.

Paul Thibaud, qui succède à Jean-Marie Domenach, signe quatre articles sur le théâtre⁴⁴⁹. Cet intérêt reflète le changement d'orientation que prend la revue lors de la mise en place de la nouvelle formule d'*Esprit* qui repose sur une nécessité de changer la culture. À partir de 1977, de nombreux numéros reviendront sur ce sujet. Or aucun des articles de Paul Thibaud ne traite spécifiquement du théâtre de 1977 à 1981, ses contributions à la réflexion d'*Esprit* sur l'art dramatique étant écrites avant 1977. La première, publiée en 1965, revient sur les représentations de *Maître Puntila et son valet Matti* au TNP. Elle fait suite à une critique élogieuse par Alfred Simon de la mise en scène de Georges Wilson. Dans cet article, « Matti et son public », Paul Thibaud ne cherche pas à faire une critique du spectacle. Il s'appuie d'ailleurs sur celle d'Alfred Simon et semble en accord avec ce dernier. Il prend prétexte de ce spectacle pour livrer une réflexion sur la gauche réformiste française.

La gauche vient au TNP acclamer une politique qu'elle ne pratique pas, une politique dure, « classe contre classe », selon une formule que les communistes ont abandonnée depuis trente ans. Brecht veut que l'on tire de son théâtre un enseignement politique et c'est ainsi que son public le comprend. Alors pourquoi ne condamne-t-on pas Brecht au nom du réformisme pratiqué ? Ou bien pourquoi les spectateurs du TNP ne demandent-ils pas la fin des tergiversations ?⁴⁵⁰

Paul Thibaud part du principe que le public du TNP représente « la gauche »⁴⁵¹. Il refuse d'abord de lire dans ses applaudissements le symptôme d'une « double conscience [de la gauche] (conscience héroïque le soir, conscience petite-bourgeoise dans la journée) »⁴⁵². Malgré tout, l'identification à Matti du public, tandis que Puntila représenterait le régime gaulliste, ne permet pas, selon Paul Thibaud, d'aller vers la mise en marche de cette gauche :

Au final, Matti s'en va sans qu'on nous dise vers quel monde, sans qu'on nous dise un mot de ce qu'il croit et entreprend. C'est dans un personnage entièrement négatif que le public de gauche du TNP se mire, c'est en lui qu'il oublie la réalité de son enracinement. Car Matti s'en va, mais les spectateurs, eux, restent.⁴⁵³

Après avoir refusé la critique de la bonne conscience de gauche, Paul Thibaud y revient dans sa conclusion. L'adhésion, voire l'identification du public au personnage de Matti implique un oubli de ses propres réalités matérielles. On est ici à l'inverse du procédé brechtien. Dans cet article, Paul Thibaud ne dialogue pas sur le plan de l'esthétique. Il s'agit avant tout, pour lui, de réfléchir à la réaction d'un public identifié comme homogène politiquement. Sa critique de sa réception de la pièce de Brecht rappelle les reproches

⁴⁴⁹ Paul THIBAUD, « Matti et son public », *Esprit*, n°336, mars 1965, p. 545-546.

Paul THIBAUD, « MYSTÈRE DU TALENT ? Conclusion de la critique du *Richard II* mis en scène par Patrice Chéreau à l'Odéon », *op. cit.*

Paul THIBAUD, « L'affaire Jeanson », *op. cit.*

« Deux années d'action culturelle (le Théâtre Action) » *op. cit.*

⁴⁵⁰ Paul THIBAUD, « Matti et son public », *op. cit.*, p. 545.

⁴⁵¹ *Idem.*

⁴⁵² *Idem.*

⁴⁵³ *Idem.*

adressés aux théâtres publics après 1968. Le théâtre ne permettrait pas de construire un rapport de forces favorable, voire il ferait oublier aux spectateurs leur conscience de classe puisque ceux-ci, selon Paul Thibaud, fuient leur « enracinement »⁴⁵⁴. On reste donc dans une vision relativement naïve de la réception de l'œuvre théâtrale par le spectateur, supposée uniquement cathartique. Le théâtre ne serait pour Paul Thibaud qu'un lieu d'illusion.

Il signe par ailleurs les deux contributions déjà mentionnées au cours de l'année 1970. Paul Thibaud ne se prononce jamais sur le terrain de l'esthétique théâtrale. À travers son article sur la critique du *Monde*⁴⁵⁵, c'est bien un contexte politique qu'il analyse au moment où la mise en scène de Patrice Chéreau est violemment mise en cause par la presse de droite. Le dernier article rend lui aussi compte de ce contexte en revenant sur les difficultés de Francis Jeanson pour monter une Maison de la culture en Bourgogne. Sa dernière contribution dans ce registre est un entretien avec le Théâtre-Action réalisé par lui-même, Philippe Meyer et Alfred Simon, qui constitue l'un des deux seuls exemples d'interviews avec des troupes de théâtre⁴⁵⁶. Dans cet article, de nouveau, Paul Thibaud n'oriente pas ses questions sur le plan de l'esthétique mais sur le rôle politique de l'animation culturelle.

L'intérêt que Paul Thibaud manifeste au théâtre entre 1964 et 1981 est donc avant tout politique puisqu'il va se saisir de l'événement théâtral dans un premier temps pour révéler l'atonie de la gauche en 1965 et, dans un second temps, pour défendre un travail militant et plus proche de l'animation culturelle que de la création.

Les directeurs successifs d'*Esprit* prennent donc la parole avant tout pour discuter du théâtre sur un plan politique. Cependant, l'intérêt de Jean-Marie Domenach pour la question du tragique tend à relativiser cet état de fait. Il semble, au vu des contributions de différents collaborateurs de la revue, que les réflexions initiées par Alfred Simon l'irriguent dans son ensemble. Sa fidélité à Jean Vilar le pousse à soutenir la démocratisation culturelle. La remise en cause de cette dernière à la suite de 1968 l'invite à emprunter d'autres références pour penser la réconciliation de la Cité par le théâtre. Ce sera la fête. Cet intérêt manifeste fait écho à sa sensibilité pour les formes de jeux populaires comme le cirque et la *commedia dell'arte*. Il sera dès lors particulièrement réceptif à la création collective. Sa proximité avec le Théâtre du Soleil ne l'empêchera pas de manifester un attachement sans relâche au texte dramatique, qu'il soit classique (Molière) ou contemporain (Claudiel, Beckett).

⁴⁵⁴ *Idem*.

⁴⁵⁵ Paul THIBAUD, « MYSTÈRE DU TALENT ? Conclusion de la critique du *Richard II* mis en scène par Patrice Chéreau à l'Odéon », *op. cit.*

⁴⁵⁶ Le second est celui du Théâtre du Soleil.

3) *Les numéros spéciaux*

Deux numéros spéciaux sur le théâtre et un numéro sur les animateurs paraissent dans *Esprit* entre 1964 et 1981. Ils permettent à la revue de réaffirmer sa position sur les questions théâtrales et culturelles. La revue devient alors un lieu d'échange avec les publications théâtrales et les compagnies.

a) **Théâtre moderne et public populaire, 1965**

Le premier numéro spécial consacré au théâtre, « Notre théâtre. Théâtre moderne et public populaire », paraît en 1965. Il est l'occasion pour Alfred Simon d'asseoir sa position de critique dramatique attitré d'*Esprit* et permet aussi à la revue de se positionner dans les débats qui animent le milieu théâtral :

En 1965, Jean-Marie Domenach a voulu, d'une certaine manière, m'officialiser en faisant un numéro spécial d'*Esprit* sur le théâtre. *Esprit* faisait des grands ensembles sur la religion, la justice, les prisons, etc... Jean-Marie Domenach me dit : « on va faire un numéro sur le théâtre sur « Théâtre moderne et public populaire » ». C'était une affirmation de principe, une sorte de manifeste qui voulait dire qu'on ne pouvait pas couper le théâtre populaire du théâtre moderne, c'est-à-dire d'un théâtre qui n'était pas populaire en lui-même comme Beckett. Le théâtre de l'absurde était un théâtre réservé à une petite partie du public parisien. [...] Et inversement, le théâtre moderne ne pouvait pas être coupé du théâtre populaire dont la théorie était elle-même, en France, en tout cas, très importante.⁴⁵⁷

Ce numéro est donc l'occasion de faire le point sur le renouveau théâtral marqué à la fois par Jean Vilar et le nouveau théâtre. *Esprit* entend aussi se prononcer dans le débat sur Brecht porté par *Théâtre Populaire*. C'est donc une double stratégie qui est mise en place, car il s'agit aussi pour Alfred Simon d'affirmer son indépendance vis-à-vis des brechtiens qui structurent le champ de la critique de théâtre :

Je crois que c'est en France que le débat autour de Brecht a été le plus fort. On l'a bien vu les années suivantes. Le débat sur le théâtre populaire était dominé, en France, par la vision de Vilar. Autour de Vilar, un consensus s'était fait : beaucoup de gens de droite n'allaient au théâtre que pour les spectacles de Vilar. Pour eux, c'était ça le théâtre et non le boulevard ou le théâtre de l'absurde. En face, Brecht, dans la perspective de théâtre populaire, liait le théâtre moderne à la vision politique du théâtre, c'est-à-dire l'insertion du théâtre dans la société, celle-ci étant capitaliste, ça ne pouvait d'être qu'un théâtre de critique du capitalisme. Mais à la limite, le débat se ramenait à ça pour la revue *Théâtre populaire* pour une bonne partie des animateurs et des metteurs en scène, en particulier ceux qui ont occupé des postes de responsabilité dans les Centres culturels, Maisons de la culture, CDN... Une bonne partie de ces gens-là était gagnée à cette vision qui n'a jamais été la mienne.⁴⁵⁸

⁴⁵⁷ Entretien avec Alfred Simon réalisé le 3 avril 2010.

⁴⁵⁸ *Idem*.

Malgré cette déclaration d'indépendance, de nombreux critiques formés à la revue *Théâtre Populaire* participent à ce numéro. *Esprit* se conçoit donc aussi comme un espace de dialogue entre les différentes traditions critiques. On retrouve ainsi les noms de Roland Barthes, Bernard Dort et Françoise Kourilsky. À ceux-ci, s'ajoutent d'autres critiques de théâtre comme Georges Lerminier, des collaborateurs d'*Esprit* tels que Jean-Marie Domenach, Casamayor, Camille Bourniquel et des auteurs et artistes.

L'éditorial de ce numéro revient sur la « mutation »⁴⁵⁹ que subit le théâtre au cours des années précédentes. En premier lieu, est mis en avant le renouveau dramaturgique porté par l'avant-garde incarnée par Ionesco, Beckett et Genet : « L'avant-garde se voulait révolutionnaire dans la forme et le contenu, elle mettait en question aussi bien les structures théâtrales que les structures de pensée traditionnelles. Avec un demi-siècle de retard sur la peinture et la poésie, le théâtre entrait dans l'ère moderne. »⁴⁶⁰ À cette révolution des contenus et des formes, s'ajoute un renouveau des publics de théâtre. Cependant, les deux semblent incompatibles :

Vite, il apparut que ce nouveau public réclamait un nouveau théâtre. Ni le boulevard, ni l'avant-garde ne pouvaient répondre à cet appel. Molière et Shakespeare étaient là pour combler le vide. Ce n'était pas suffisant. En 1953 [*sic*], le Berliner Ensemble venait jouer *Mère Courage* au Festival de Paris. Un grand débat s'engageait chez les amis du théâtre populaire. Brecht ouvrait-il une nouvelle ère de l'histoire du théâtre ? La révolution théâtrale débouchait-elle obligatoirement sur la révolution politique ? En 1965 ce débat reste ouvert, mais il ne se pose plus tout à fait dans les mêmes termes.⁴⁶¹

Le numéro va donc tenter de voir en quels termes se pose le débat en 1965, en postulant l'obsolescence de la réponse brechtienne. Cependant, cette posture implique-t-elle forcément la défense du projet de Vilar ? La revue, par la voix d'Alfred Simon, cherche à construire, à travers ce numéro spécial, une troisième voie qui, sans se cantonner à la défense du réalisme critique, refuse d'occulter les limites de la décentralisation théâtrale et notamment la faiblesse de son répertoire. *Esprit* tente à travers cet éditorial de définir les termes du débat au vu des premières études sur la culture de masse :

Dans une société séparée, dans un monde éclaté, le théâtre ne peut prétendre exprimer une foi commune. Les masses modernes ne participent plus aux mêmes mythes (sinon sous la forme dérisoire analysée par Roland Barthes), ne croient plus aux mêmes dogmes, ne communient plus aux mêmes valeurs. À défaut de donner à voir l'image vivante d'une civilisation qui s'affirmerait par la création continue de valeurs nouvelles, la tentation est grande d'assigner pour tâche, au théâtre, de dispenser une culture achevée. À l'heure de la civilisation de masse, il créerait une culture de masse et mettrait son prestige au service des chefs-d'œuvre, célébrant la culture d'une beauté éternelle et universelle. Or, on peut penser que le théâtre s'en tire à trop bon compte en se mettant au service d'une société qu'il rassure en l'assurant qu'elle porte en elle le principe de son

⁴⁵⁹ Alfred SIMON, « Notre théâtre, théâtre moderne et public populaire », *Esprit*, n°338, Numéro spécial « Théâtre moderne et public populaire », mai 1965, p. 804.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 802.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 803. Le Berliner Ensemble vient jouer en 1954 *Mère Courage et ses enfants*.

progrès. Il y a peut-être mieux à faire, par exemple, contester l'ordre établi et mettre en évidence les phénomènes d'aliénation sociale. Ainsi, naît une autre tentation : donner au théâtre un rôle à jouer dans la transformation de la société.⁴⁶²

À travers ce paragraphe, sont visées les politiques culturelles mises en place par Malraux. À la lumière des premières études sur la culture de masse auxquelles la revue est très réceptive, *Esprit* défend que le théâtre ne saurait être au service d'une société qui veut se renvoyer une image progressiste d'elle-même. On retrouve ici le constat dressé par Émile Copfermann la même année dans *Le Théâtre populaire, pourquoi ?* Celui-ci critique l'intégration de l'utopie du théâtre populaire à l'appareil idéologique de la bourgeoisie. Il écrit à propos de la civilisation des loisirs : « Elle contribue à forger une nouvelle idéologie de l'acceptation : elle veut associer standing matériel et standing *spirituel*, la culture tout en répétant qu'il s'agit d'une sphère réservée « autonome ». Marqué par ce mirage le théâtre populaire, au lieu de se faire critique, agit en élément d'adaptation sociale, d'acquiescement aux valeurs de la société répressive. »⁴⁶³. Dans son ouvrage, Émile Copfermann, sous l'égide du matérialisme historique, analyse le processus de récupération par le pouvoir gaulliste de l'idéologie du théâtre populaire. Cependant, si domination matérielle et spirituelle vont de pair pour Marx, le statut des œuvres d'art est plus contradictoire. Ainsi, Émile Copfermann analyse en quoi l'avant-garde mais aussi l'utopie du théâtre populaire ont pu représenter une contestation du modèle théâtral dominant avant d'être récupérées par l'idéologie bourgeoise. À cela, il oppose le réalisme critique qui constitue, pour lui, un théâtre au service des classes dominées. Cette dernière analyse n'est pas partagée par la revue *Esprit*.

Le numéro se décline donc en cinq parties : la fête, le métier, le service public, pouvoirs et profondeurs, vocation politique et ambiguïté tragique. Ces ensembles résument bien les différentes thématiques : le théâtre populaire y occupe une large place contrairement aux écritures de l'absurde alors que l'éditorial semble supposer l'inverse. Les réflexions autour du renouveau textuel du théâtre sont peu présentes. Seul un article de Pierre Dommergues revient sur le nouveau théâtre américain⁴⁶⁴. Le numéro spécial cherche avant tout à proposer une réflexion sur les pouvoirs du théâtre, qu'ils soient d'ordre métaphysique, politique ou psychanalytique.

On retrouve tout d'abord le thème de la fête qui sera central pour Alfred Simon au cours des années 1970. Cependant, ici, la thématique ne se décline pas de la même manière.

⁴⁶² *Ibidem*, p. 806.

⁴⁶³ Émile COPFERMANN, *Le Théâtre populaire, pourquoi?*, *op.cit.*, p. 9.

⁴⁶⁴ Pierre DOMMERGUES, « Le dépassement de la psychanalyse dans le nouveau théâtre américain », *Esprit*, n°338 Numéro spécial « Théâtre moderne et public populaire », mai 1965, p. 943-952.

Elle est envisagée comme résilience du « rituel sacré »⁴⁶⁵, « cérémonial civique et religieux »⁴⁶⁶ qu'il s'agit de retrouver. À travers les différents articles est largement développée la référence aux origines grecques du théâtre occidental, pensé comme « retour à une vérité première »⁴⁶⁷. Cette idée est, au même moment, rejetée par le critique marxiste Émile Copfermann qui met en doute cette référence d'un théâtre comme métaphore d'une réelle démocratisation, unité du politique et du poétique. Au contraire, l'invocation des origines sacrées du théâtre apparaît comme étant primordiale pour la revue personnaliste qui lie ainsi le projet du théâtre populaire à son propre projet politique. De ce fait, malgré la présence des brechtiens dans le numéro, cette affirmation des origines mythiques du théâtre implique un autre rapport au politique qu'Alfred Simon développe dans le dernier article du numéro, « Le jeu des hommes »⁴⁶⁸. Il y répond à l'article précédent, « La vocation politique »⁴⁶⁹, écrit par Bernard Dort. Dès son introduction, Alfred Simon définit les tâches du théâtre en opposition avec les objectifs de la dramaturgie brechtienne :

Instrument de communication, il [le théâtre] rend les hommes présents les uns aux autres par la médiation de la scène. Il remplit donc d'autant mieux sa fonction qu'il atteint un plus large public et qu'il contribue à l'unifier. Art populaire, le théâtre manifeste sa légitimité en devenant service public : et l'engagement théâtral devient un acte politique de l'animateur, du comédien, du spectateur. Ainsi a-t-on du moins tendance à poser le problème aujourd'hui. S'il n'y eut jamais un ou plusieurs âges d'or du théâtre (ce qui après tout n'est pas évident !) ce fut aux époques où, face au proscenium, s'assemblait le peuple de la cité antique ou de la chrétienté.⁴⁷⁰

À une dramaturgie brechtienne qui entend diviser le public en fonction de sa classe, Alfred Simon répond par l'unification. Ici, la communion est civique et religieuse. Il souscrit donc à la vision de Jean Vilar : l'objectif n'est pas « qu'un théâtre de classe (prolétarien) remplace un autre théâtre de classe (bourgeois) »⁴⁷¹ mais au contraire de faire venir au théâtre l'ensemble des classes sociales ce qui nécessite un travail particulier en direction des classes populaires mais aussi des classes moyennes. L'avènement de celle-ci implique, pour Alfred Simon, la disparition des inégalités sociales : « mais il faut bien admettre que la lutte des classes a profondément changé depuis l'avènement de la classe moyenne dans laquelle viennent se fondre peu à peu les autres »⁴⁷². Du fait de cette analyse politique, le théâtre ne

⁴⁶⁵ Alfred SIMON, « La métaphore primordiale », *Esprit*, n°338, Numéro spécial « Théâtre moderne et public populaire », mai 1965, p. 845.

⁴⁶⁶ *Idem*.

⁴⁶⁷ Émile COPFERMANN, *Le Théâtre populaire, pourquoi?*, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁶⁸ Alfred SIMON, « Le jeu des hommes », *Esprit*, n°338, Numéro spécial « Théâtre moderne et public populaire », mai 1965, p. 1130-1140.

⁴⁶⁹ Bernard DORT, « La vocation politique », *Esprit*, n°338, Numéro spécial « Théâtre moderne et public populaire », mai 1965, p. 1016-1029.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 1030.

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 1039.

⁴⁷² *Idem*.

peut être le lieu où les classes se révèlent pour mieux s'affronter puisque nous ne sommes pas dans une période où les contradictions de classe sont exacerbées mais aussi, et surtout, car « le théâtre populaire anticipe sur la victoire de la révolution, sur la réalisation effective de l'unanimité des citoyens. »⁴⁷³ La représentation théâtrale est un acte politique car elle laisse entrevoir l'image d'une société réconciliée. Par ailleurs, cette réponse ne consiste pas uniquement à s'opposer à la division du public prônée par le dramaturge allemand mais à chercher une autre définition du théâtre populaire: en devenant service public, le théâtre devient acte politique pour l'ensemble des participants.

Cependant, cette définition ne suffit pas à rejeter la dramaturgie brechtienne. Au-delà du caractère politique intrinsèque au théâtre populaire, la dramaturgie politique apparaît réductrice à Alfred Simon : « Ce qui fait problème c'est l'équation théâtre populaire = théâtre politique = théâtre dialectique [...]. Elle rend suspect le sens cosmique et le sens métaphysique du théâtre. »⁴⁷⁴ La lecture matérialiste ne suffit pas à contenir le sens du théâtre comme le sens du monde. On retrouve ici ce qu'il écrira quelques années plus tard : « Si une société comme la nôtre se définit exclusivement par la lutte des classes, aucun théâtre n'y est possible, pas même un théâtre de lutte des classes. »⁴⁷⁵ À Brecht, il oppose de nouveau Claudel et Beckett qui réactivent, selon lui, une essence tragique du théâtre. Celle-ci est centrale pour Alfred Simon qui ne cesse de la lier à la naissance du théâtre. Le théâtre ne peut exister sans tragique, qu'il prenne la forme des pièces de Sophocle ou des soliloques de Beckett. Ici, le critique d'*Esprit* rejoint la lecture de Jean-Marie Domenach. Les deux auteurs opposent à la fin du genre de la tragédie la constitution d'un nouveau tragique que portent les dramaturgies du XX^{ème} siècle par leur capacité à explorer « des domaines inconnus de l'Homme et du monde »⁴⁷⁶. Celle-ci tient d'une autre appréhension du politique qui pense de concert l'émancipation de l'homme et une révolution d'ordre spirituelle. Le personnalisme refuse en effet la prise de pouvoir politique et économique au cœur de la stratégie marxiste pour la construction d'un ordre nouveau qui lierait les conditions matérielles et spirituelles, l'individu et le collectif. La politisation ne se fait donc pas par le biais d'un discours politique mais par la mise à disposition d'une œuvre qui, par le poétique, dépasse les cadres politiques classiques :

Dans une société en voie de dépolitisation, le théâtre ne peut lutter contre cette dépolitisation qu'en prenant ses distances vis-à-vis de la politique. À vouloir à tout prix faire du théâtre politique, on risque de faire un mauvais théâtre et une mauvaise politique. Le théâtre n'est pas un but en soi,

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 1031.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 1034.

⁴⁷⁵ Alfred SIMON, « Théâtre et désastre. Qui croit encore au théâtre populaire? », *op.cit.*, p. 1153.

⁴⁷⁶ Alfred SIMON, « Le jeu des hommes », *op. cit.*, p. 1034.

mais il est à lui-même sa propre fin. Il se suffit mais il ne suffit pas à tout. Donc il est lié à la politique.⁴⁷⁷

De la même manière que le personnalisme cherche à construire une troisième voie entre libéralisme et communisme, Alfred Simon tente de mettre en place une troisième option entre une vision de l'art pour l'art et celle d'un outil pour la lutte politique. Selon le critique, c'est parce qu'il est art que le théâtre sert le politique. L'œuvre d'art possède donc une valeur politique intrinsèque parce qu'elle porte un discours au-delà du politique, de l'ordre du spirituel. De ce fait, le théâtre populaire n'a pas à définir un répertoire exclusivement politique, au contraire : « L'animateur qui éviterait avec le plus grand soin d'inscrire à ses programmes toute pièce dite politique ferait plus que n'importe quel autre théâtre politique »⁴⁷⁸.

Après avoir refusé la mise en place d'un répertoire de théâtre exclusivement politique au profit d'œuvres qui nous permettraient de « déchiffrer l'énigme de l'homme et du monde » tel que peut l'être le répertoire du TNP, Alfred Simon va chercher, pour finir son article, à différencier culture de masse et culture populaire. Cette tentative précède la remise en cause en 1968 du théâtre populaire au nom de sa participation à la construction d'une culture de masse comme exaltation de l'idéologie dominante. Alfred Simon ne remet pas en cause ce qui a été déjà mis en avant par Émile Copfermann : les objectifs du gouvernement lui apparaissent contradictoires avec son projet politique et celui des animateurs : « il y a là une menace que seuls peuvent tenir en échec les animateurs du théâtre populaire, attentifs à se méfier de la culture de masse au nom de la culture populaire. »⁴⁷⁹ Tout comme Jean Vilar, Alfred Simon différencie un « répertoire de haute culture » de la culture de masse : le travail des animateurs (terme qui dans le langage d'alors, peut encore englober aux côtés des éducateurs, les directeurs des Centres dramatiques, des Maisons de la culture et autres lieux de l'action culturelle subventionnée), les relations qu'ils nouent avec le public permettent d'éviter le populisme. Cependant, le populaire reste mal défini tout au long de cet article : il impliquerait un répertoire qui serait politique en soi mais qui ne chercherait pas à se définir comme tel. Les seuls exemples cités sont ceux du TNP et de la Comédie de Saint-Étienne où Jean Dasté monte Brecht et Claudel : « Comment expliquer la certitude que j'ai que, dans les deux cas, les animateurs en montant le spectacle, les spectateurs en le recevant, ont fait un acte profondément politique, et que le théâtre a magnifiquement rempli sa fonction ? Grâce à Claudel et grâce à Brecht. »⁴⁸⁰

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 1035.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 1036.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 1037.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 1039.

Trois ans avant mai 1968, *Esprit* répond par le biais de ce numéro aux critiques des brechtiens adressées au théâtre populaire tel qu'il fut pensé et réalisé par Jean Vilar. Cette réponse fait preuve d'une lecture attentive des différentes productions qui commencent à paraître autour de la culture de masse et qui inspirent notamment Émile Copfermann lorsqu'il écrit *Le théâtre populaire, pourquoi ?* Cependant, si *Esprit*, par la voix d'Alfred Simon, cherche à intégrer ces différentes références, la revue ne répond pas aux questions que mettait en lumière l'ouvrage et qui seront posées violemment en 1968. Le refus de la solution proposée par Copfermann, soit un répertoire politique de classe, n'est justifié que par la nature intrinsèquement politique qu'aurait déjà le théâtre. À un répertoire exclusivement politique, Alfred Simon préfère l'alliance de Claudel et Brecht. Le théâtre populaire est avant tout populaire grâce à son public. Si Alfred Simon ne conteste pas la faible participation des ouvriers, il refuse de mesurer le succès de la décentralisation uniquement à la lumière des statistiques. De nouveau, il montre les mêmes limites que celles pointées par Émile Copfermann la même année. La tentation des CDN et des associations de spectateurs de se transformer en agences de prospection du marché théâtral est critiquée, cependant, en voulant tracer une troisième voie, il laisse la solution en suspens :

Tous les moyens sont bons pour amener les gens au théâtre. Entre une solution socialiste qui récompenserait les bons travailleurs en les conduisant par délégations au théâtre, et une solution capitaliste qui récompenserait les bons consommateurs en joignant des billets gratuits à leur liste d'achat dans les grands magasins, je préfère la première mais ni l'une ni l'autre ne paraissent résoudre vraiment le problème du public. Cela ne revient-il pas à dire que l'organisation du public n'a de sens qu'autant que le public s'organise lui-même ?⁴⁸¹

Tant au niveau de l'organisation du public qu'au niveau du répertoire, l'article d'Alfred Simon, sorte de conclusion à ce numéro spécial, cherche à répondre aux questions qui seront au cœur du mai 1968 théâtral. Les limites de la décentralisation et de l'idéologie du théâtre populaire sont ici formulées. Alfred Simon n'en réaffirme pas moins sa fidélité à Vilar. Ce numéro semble donc plus clore une période théâtrale qu'ouvrir des perspectives. Malgré la tentative de construire théoriquement une troisième voie entre la définition des théâtres publics telle qu'elle est pensée par André Malraux et la mise en crise des œuvres par le biais de leur appréhension sur un mode brechtien, par la distanciation, l'issue n'apparaît pas clairement. Alfred Simon lui-même admettra *a posteriori* les limites de ce numéro :

En 1965, au moment où l'on prépare le numéro d'*Esprit*, Vilar a démissionné du TNP, Wilson échoue dans sa succession, Avignon est en pleine crise. On est à la veille des *Paravents*, à la veille de Mai 68. [...] Incontestablement, la nécessité d'un bilan s'est imposée, mais ce numéro spécial que j'ai dirigé avec Jean-Marie Domenach ne m'a pas entièrement satisfait. Tout éclate avec 68 et

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 1037.

le théâtre d'après-68, le Théâtre du Soleil, le théâtre américain, Grotowski. Voilà un théâtre complètement différent, qui brise avec une certaine tradition, un certain bon goût.⁴⁸²

Au cours des années 1970, deux numéros spéciaux vont chercher à répondre aux questions laissées en suspens : l'un réfléchit sur les politiques culturelles, le second sur la fonction sociale du théâtre.

b) Les animateurs

Ce numéro spécial n'est pas à proprement parler dédié au théâtre. Il entend avant tout traiter des animateurs. Il s'inscrit dans la poursuite de la réflexion d'*Esprit* sur le travail social et notamment sur le caractère contradictoire de ce type de métier. Dans un climat fortement influencé par le maoïsme, la revue s'interroge sur le rôle de « pansement social » que peuvent jouer les travailleurs sociaux et en particulier les animateurs. L'article d'Albert Meister, qui ne porte pas sur le théâtre, intitulé « Animateurs et militants »⁴⁸³, livre une réflexion sociologique. Les conclusions auxquelles il arrive sont très influencées par cette méfiance vis-à-vis de l'État bourgeois qui imprègne la pensée maoïste. Il définit l'animateur comme issu du modèle du curé tandis que le militant serait lié au prolétariat. Issu des milieux aisés, l'animateur ne serait qu'un « militant manqué, agent bienveillant d'une société trop intégrée et trop intégrante, une hôtesse de la société de consommation »⁴⁸⁴. Le reste du numéro est plus nuancé.

L'article de Jean-Marie Domenach « Politique et action culturelle »⁴⁸⁵ tente, principalement à partir de la lecture du livre *L'action culturelle dans la cité* de Francis Jeanson⁴⁸⁶, ancien collaborateur de Sartre aux Temps Modernes mais proche d'*Esprit* et rédacteur de la déclaration de Villeurbanne (en étroite relation avec Roger Planchon), de faire le point sur le rôle de l'État. Il reproche en premier lieu à l'auteur de l'ouvrage de réfléchir à l'action culturelle sans prendre en compte le contexte politique dans lequel elle se situe. Il s'appuie sur l'ouvrage de Pierre Gaudibert⁴⁸⁷ pour critiquer la parole de Jeanson :

Prôner l'action culturelle sans l'insérer dans un cadre politique, n'est-ce pas ignorer la réalité politique que constitue la lutte pour le pouvoir, n'est-ce pas comme l'affirme dans son livre Pierre Gaudibert, donner la mystification d'une culture qui « gomme » la fonction de l'idéologie et se voit attribuer le rôle d'une religion chargée d'intégrer, d'adoucir, de récupérer... ? Anti-idéologie,

⁴⁸² Alfred SIMON, « La scène, la piste, les tréteaux : un tryptique fondateur », *op.cit.*, p. 77.

⁴⁸³ Albert MEISTER, « Animateurs et militants », *Esprit*, n°424, numéro spécial « Les animateurs », mai 1973, p. 1093-1115.

⁴⁸⁴ « Editorial », *Esprit*, n°424, numéro spécial « Les animateurs », mai 1973, p. 1058.

⁴⁸⁵ Jean-Marie DOMENACH, « Politique et action culturelle », *op. cit.*

⁴⁸⁶ Francis JEANSON, *L'action culturelle de la cité*, Le Seuil, Paris, 1973.

⁴⁸⁷ Pierre GAUDIBERT, *Action culturelle, intégration et / ou subversion*, *op. cit.*

ersatz de la politique mais en réalité idéologie subreptice de « l'innocence culturelle », du consensus facile et mensonger, comme si ce « tous » que vise la culture n'était pas faite d'individus inégaux et de groupes hostiles... La « culture » dont on parle n'est pas qu'une forme camouflée de l'hégémonie bourgeoise, un « appareil idéologique d'État », selon la fameuse expression d'Althusser...⁴⁸⁸

De nouveau, on retrouve donc la critique popularisée par les maoïstes mais aussi théorisée par Louis Althusser sur la volonté de l'État, à travers la mise en place de structures culturelles et associatives, d'assurer l'hégémonie des valeurs de la bourgeoisie. Cependant, Jean-Marie Domenach ne souscrit pas complètement à cette thèse : la faiblesse des moyens alloués aux entreprises culturelles par l'État lui semble dérisoire si celui-ci entend lui attribuer un rôle aussi important dans ses appareils. Le rôle de l'État lui apparaît bien plus contradictoire : « l'État, tout en exprimant des rapports de classes, est aussi le gérant des institutions communes où il reste possible d'inventer et de manœuvrer, alors pourquoi ne pas se saisir de possibilités qu'il offre et qu'il est contraint d'élargir du fait même de la décadence des valeurs et des forces qui la soutenaient traditionnellement ? »⁴⁸⁹ Ici, le directeur d'*Esprit* rompt avec les maoïstes pour défendre une vision plus nuancée, inspirée par la social-démocratie. On retrouve donc la tentative personaliste de créer une troisième voie entre une rupture totale avec le système et une soumission à celui-ci. De là, découle une réflexion bien plus complexe sur l'essence de la culture. Elle apparaît, malgré tout, comme une sorte de terreau fondateur d'une communauté, à la manière dont Alfred Simon pouvait penser le théâtre en 1965 :

Mais derrière cette question s'en profile une autre, plus fondamentale : dans le déchirement des traditions, des intérêts et des idées, dans la lutte des classes, que reste-il de commun ? Autrement dit, la culture est-elle encore un patrimoine où il est loisible de puiser ? Contrairement à tant d'idées reçues dans l'avant-garde, je crois que la culture est plus « commune » aujourd'hui qu'elle ne l'a jamais été, — moins une « culture bourgeoise » qu'une culture moyenne dont le déclin des sub-cultures et la croissance des médias de masse ne cessent d'élargir l'audience. L'humanisme dit bourgeois appartient à une autre sphère culturelle et l'on nous égare en nous fixant sur lui. On peut discréditer l'ensemble de la culture transmise, en la renvoyant à une hégémonie de classe ; on peut aussi considérer qu'il y a dans le patrimoine culturel, des éléments qui peuvent se combiner avec les créations contemporaines les plus hardies.⁴⁹⁰

En préférant parler de « culture moyenne »⁴⁹¹ plutôt que de culture bourgeoise ou de culture de masse, Jean-Marie Domenach prolonge la définition que proposait Alfred Simon en 1965. Les deux s'accordent pour ne pas rejeter l'ensemble des œuvres du répertoire au nom du fait qu'elles auraient été désignées comme pièces de haute culture par la bourgeoisie. Cependant, Jean-Marie Domenach semble plus ouvert à une politisation que rejetait Alfred

⁴⁸⁸ Jean-Marie DOMENACH, « Politique et action culturelle », *op. cit.*, p. 1119.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, p. 1121.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p. 1122.

⁴⁹¹ *Idem*.

Simon. L'entretien qui fait suite avec les membres du Théâtre-Action vérifie cette politisation des réflexions sur la culture dans *Esprit*.

La troupe n'est pas invitée à discuter de son expérience d'un point de vue esthétique mais d'un point de vue social. Dans les parties publiées de l'entretien, Alfred Simon n'intervient pas. La troupe relate son travail auprès de la jeunesse grenobloise, notamment les apprentis et les jeunes filles des foyers. Il s'agit de comparer le travail d'un éducateur classique à celui de la compagnie. Les deux autres interviewers, Paul Thibaud et Philippe Meyer, s'intéressent davantage aux rapports avec l'institution et avec les groupes de jeunes, enfants ou adolescents, avec lesquels la troupe a travaillé. Ce travail d'animation culturelle où la compagnie crée des spectacles avec les jeunes auxquels elle s'adresse est complété par un travail de création plus classique qui cherche à s'adresser au même type de public. Le résultat esthétique de ces expériences n'est pas envisagé, seul le processus compte. Le débat qui s'initie entre la revue et le Théâtre-Action offre une vision différente d'un théâtre militant que celle proposée par Alfred Simon. Ainsi, Paul Thibaud défend un processus de création auquel les publics prendraient part tandis que les créations propres de la troupe relèveraient d'un processus plus classique : « il s'agit plutôt de faire un spectacle sur un sujet, spectacle cherchant un public si vous voulez ; ici vous ne partez pas du public, mais du sujet : les immigrés. Vous êtes dans un théâtre disons militant, de type beaucoup plus classique »⁴⁹².

Paul Thibaud semble plus critique vis-à-vis de ce projet visant à créer non seulement en partant des préoccupations des classes populaires mais en intégrant les groupes concernés au travail de création. On peut noter une différence par rapport au projet avancé par Jean-Marie Domenach. Les questions posées par Paul Thibaud et Philippe Meyer impliquent un autre point de vue sur la culture, plus inspiré des réflexions de Michel de Certeau sur la prise de parole. Alors que le directeur d'*Esprit* entendait faire le pont entre les discussions suscitées dans les milieux culturels par mai 68 et l'approche traditionnelle d'*Esprit* sur les questions culturelles, Paul Thibaud est moins attaché à cette dernière perspective. Il lui préfère la création de nouvelles formes esthétiques en lien avec les masses populaires.

Cet entretien pose les bases d'une réflexion autour de la volonté de ne pas hiérarchiser les tâches de création. La revue, au cours des années 1970, semble plus encline à encourager les phénomènes participatifs qui seront explorés dans le numéro spécial sur la création collective, dans lequel le Théâtre-Action interviendra cette fois aux côtés du Théâtre du Soleil.

⁴⁹² « Deux années d'action culturelle (le Théâtre-Action) » *op. cit.*, p. 1143.

c) Théâtre et création collective

En juin 1975, à la suite de la création de *L'Âge d'or* par le Théâtre du Soleil, *Esprit* consacre un nouveau numéro spécial au théâtre. Après le numéro de 1965 qui cherchait à broser un regard global sur l'actualité théâtrale, ce numéro va avant tout interroger une forme : la création collective à travers l'expérience de trois troupes : le Théâtre du Soleil, le Théâtre-Action et le Folindrome. Contrairement au numéro de 1965, écrit avant tout par des critiques théâtraux et des collaborateurs de la revue, celui-ci est centré sur la pratique. En effet, sur les quatre articles, deux sont des témoignages des acteurs⁴⁹³, le troisième est un entretien avec les membres du Théâtre du Soleil⁴⁹⁴. Seul l'article d'Alfred Simon⁴⁹⁵ n'est pas écrit par un praticien.

L'éditorial, par son titre « La création collective et la fonction sociale du théâtre »⁴⁹⁶, révèle l'approche du numéro : la création collective, par la remise en cause de l'organisation sociale du travail théâtral, interroge le rôle politique du théâtre :

Elle met en question le jeu des rôles par lequel s'instaurent les hiérarchies et les oppressions sociales. Elle est donc en soi un acte éminemment politique. Du coup, réfléchir sur la création collective, c'est poser le problème de la fonction sociale, du rôle politique du théâtre en des termes nouveaux, différents en tout cas de ceux qui avaient servi à poser le problème de la précédente période de la décentralisation, dominée par l'action de Jean Vilar et par le projet d'André Malraux. L'ère de Jean Vilar est définitivement close.⁴⁹⁷

La référence à Jean Vilar montre que, malgré l'approche différente adoptée pour ce second opus sur le théâtre, l'entreprise qu'il avait engagée se poursuit selon d'autres modes. En effet si « l'ère de Jean Vilar est définitivement close »⁴⁹⁸, la création collective est perçue par le critique d'*Esprit* comme le moyen d'ouvrir une nouvelle période du théâtre populaire. Alfred Simon ajoute ainsi plus loin : « Ce qui pouvait être repris de l'héritage de Jean Vilar l'a été en fin de compte, non par ceux qui promènent de ville en ville le fameux sigle tricolore de [Marcel] Jacno, mais par Ariane Mnouchkine et ses compagnons du Théâtre du Soleil »⁴⁹⁹.

⁴⁹³ Nicolas DOMENACH, « Splendeurs et décadences d'une création collective », *Esprit*, « Théâtre et création collective », n°447, juin 1975, p. 965-982.

Jeanne COMBAZ, « Une écoute non traditionnelle », *Esprit*, « Théâtre et création collective », n°447, juin 1975, p. 993-995.

⁴⁹⁴ « Ariane, c'est une grande chose qui commence... » Table ronde sur le Théâtre du Soleil avec Ariane MNOUCHKINE, Jean-Claude PENCHENAT, Alfred SIMON, Philippe CAUBERE, Philippe MEYER, Lucia BENSASSON, *Esprit*, « Théâtre et création collective », n°447, juin 1975, p. 945-964.

⁴⁹⁵ Alfred SIMON, « Un rêve vécu de théâtre populaire », *Esprit*, « Théâtre et création collective », n°447, juin 1975, p. 933-944.

⁴⁹⁶ Alfred SIMON, « La création collective et la fonction sociale du théâtre », *Esprit*, « Théâtre et création collective », n°447, juin 1975, p. 929-932.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, p. 930.

⁴⁹⁸ *Idem*.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 931.

Nous avons pu voir l'adéquation du projet de Vilar au projet culturel et politique de rénovation qu'entendait porter la revue au cours des années 1960. De nouveau, cette réflexion sur la création collective est en parfaite adéquation avec les réflexions politiques d'*Esprit*. En effet, la création collective apparaît comme le pendant théâtral de l'autogestion, thème majeur de la revue tout au long des années 1970. Ce renouveau théorique l'amène à faire appel à de nouvelles références issues de la tradition libertaire. Ainsi dès le second paragraphe de l'éditorial, Alfred Simon fait ce lien théorique : « La création collective est le mythe-clef de toute pédagogie et de toute esthétique libertaire, celle qui doit plus à Bakounine et à Proudhon qu'à Marx »⁵⁰⁰. Nicolas Domenach (fils du directeur de la revue et futur journaliste, né en 1953) renchérit dans son témoignage sur l'expérience de la troupe étudiante à laquelle il a appartenu, le Folindrome, écrit dans le cadre d'un mémoire universitaire : « Créer collectivement, c'était commencer ici et maintenant ce que nous voulions que tous fassent et à quoi nous les invitions, ne plus passer sous la table le quotidien, le collectiviser pour établir notre communauté d'oppression, de révolte et de lutte. »⁵⁰¹. La conviction de pouvoir créer des espaces qui fonctionneraient comme des embryons de société communiste est centrale dans la pensée anarchiste. Elle rejoint le penchant d'*Esprit* envers le fédéralisme, le refus de tout type d'organisation relevant d'un modèle centralisateur. Cependant, Nicolas Domenach montre aussi la fragilité de l'idéal libertaire en racontant l'échec de cette expérience collective. De même, *Esprit* ne souscrit pas à la stratégie anarchiste d'abolition du pouvoir même si la revue réactive des références antiautoritaires à la lumière des luttes comme celles du Larzac ou des Lip dans les années 1970. La convergence avec avec le discours libertaire se vérifie avant tout dans la conviction que le changement de société s'accomplira par la modification des rapports de production mais aussi par celle des rapports individuels, la première ne déterminant pas la seconde. Alfred Simon tente d'ailleurs un parallèle entre la création collective et le personnalisme :

Même s'ils refusent d'en convenir, ils [les comédiens du Théâtre du Soleil] font partie de ce tout petit nombre de gens qui entreprennent de changer le monde en se transformant eux-mêmes, évoquant ce mot de Mounier cité par Winock : « C'est faire œuvre révolutionnaire que d'apporter, en nos relations présentes, un peu de choses de ce que devront être nos relations futures »⁵⁰²

Cependant, au refus de la séparation des tâches, répond le clivage entre création et animation qui reste très présent dans le numéro. De nouveau, l'article de Jeanne Combaz, membre de la troupe grenobloise, ne traite pas de son travail sur le plan esthétique. Seules les réactions du public sont décrites précisément, les séquences des spectacles ne sont donc

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 929.

⁵⁰¹ Nicolas DOMENACH, « Splendeurs et décadences d'une création collective », *op. cit.*, p. 969.

⁵⁰² Alfred SIMON, « Un rêve vécu de théâtre populaire », *op. cit.*, p. 942-943.

racontées que pour expliquer le contexte de ses réactions. Jeanne Combaz relate les interventions au foyer Léon Jouhaux autour de deux spectacles, *La course d'obstacle* et *Top au jeune* et le travail d'improvisation mené avec les jeunes occupants du foyer. Son analyse est avant tout centrée sur ce qu'elle nomme « une écoute non traditionnelle »⁵⁰³ qui serait qualifiée d'inattention dans la majorité des lieux traditionnels de représentation. Cette forme de réception en réaction aux spectacles qui évoquent la jeunesse dans la société contemporaine est, selon Jeanne Combaz, plus active que celle du spectateur traditionnel de théâtre.

Après plusieurs articles sur la fête, ce numéro spécial est l'occasion pour Alfred Simon, à travers sa relation de *L'Âge d'or* et l'entretien avec le Théâtre du Soleil, de redéfinir un de ses thèmes de prédilection : le théâtre populaire. Si « l'ère de Vilar est définitivement close »⁵⁰⁴, l'ère du théâtre populaire ne l'est pas mais celui-ci doit être « un rite de choc et de rupture plutôt que rite de célébration »⁵⁰⁵. Le rituel est donc toujours là, même s'il ne s'agit plus d'assister à la cérémonie proposée par Jean Vilar. Mené avec Philippe Meyer, le 8 mars 1975, après la troisième représentation du spectacle, l'entretien avec la troupe (Ariane Mnouchkine, Jean-Claude Penchenat, Lucia Bensasson, Philippe Caubère) porte donc en grande partie sur cette question. Il révèle d'ailleurs un désaccord entre le critique et la compagnie. En effet, Ariane Mnouchkine considère comme « factice »⁵⁰⁶ l'union des spectateurs prônée par Jean Vilar. Par une longue discussion autour de la dernière scène de *L'Âge d'or*, la place de la lutte des classes dans le théâtre est discutée. Alors qu'Ariane Mnouchkine défend une analyse de classe, Alfred Simon lui répond par une autre idée du politique, « une repolitisation de la vie quotidienne et que cette repolitisation passe par une destruction de la politique politicienne »⁵⁰⁷. Alfred Simon oppose au marxisme une vision inspirée d'Hegel qui place l'ennemi de l'homme à l'intérieur de celui-ci : « Dans ce cas l'élément tragique de la fête, c'est de sentir qu'il y a toujours en soi et dans le groupe un élément qui fait que l'on est l'ennemi de soi-même et qui porte en soi la mort de la fête »⁵⁰⁸. Cette vision est vraie pour le public comme pour l'acteur. Ainsi l'aboutissement de ce spectacle serait, au-delà du message politique, de permettre à l'acteur « de se trouver lui-même, de déboucher sur ce que j'appelle l'acteur de soi »⁵⁰⁹. Dans la fête, la réception du

⁵⁰³ Jeanne COMBAZ, « Une écoute non traditionnelle », *op. cit.*

⁵⁰⁴ Alfred SIMON, « La création collective et la fonction sociale du théâtre », *op.cit.*, p. 930.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 929.

⁵⁰⁶ « Ariane c'est une grande chose qui commence... », *op. cit.*, p. 946.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 955.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 946.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, p. 954.

spectacle serait vraiment commune. Pour Ariane Mnouchkine, la lecture hégélienne d'Alfred Simon renonce à une analyse de classe : elle défend l'idée que l'ennemi n'est pas « qu'en nous »⁵¹⁰.

Ainsi, selon Alfred Simon, le Théâtre du Soleil n'est pas révolutionnaire par son propos mais avant tout par sa pratique :

Les comédiens du Soleil ont choisi de pratiquer coûte que coûte un théâtre qui divise ; choix plus conforme à leur parti-pris idéologique qu'à leur désir profond ; frustration militante en contradiction avec ce besoin d'aimer et d'être aimé qui émane de leur être collectif. Un certain discours sur la lutte des classes occulte sous l'anecdote le sens vrai du spectacle et le vrai caractère révolutionnaire du Théâtre du Soleil, qui est de contester la société établie par son mode d'être et de travailler ensemble.⁵¹¹

On retrouve toujours la même méfiance vis-à-vis de la dramaturgie brechtienne. À celle-ci, Alfred Simon ne répond plus par l'unanimité du public telle qu'elle était pensée par Vilar mais par un mode d'être ensemble qu'implique la fête. C'est dans ce temps collectif qu'il voit une « repolitisation à partir du quotidien »,⁵¹² tandis qu'il considère le Théâtre du Soleil « prisonnier »⁵¹³ de son public auquel il est obligé de fournir « un discours politique dans les termes explicites du discours unidimensionnel »⁵¹⁴.

La critique du discours des comédiens du Théâtre du Soleil émise par Alfred Simon n'est pas uniquement politique, elle est aussi d'ordre esthétique. Il met en avant les limites poétiques de la création collective :

Tout va bien tant que la parole inventée par l'acteur accepte de parler moins que les images. Vient un moment où le théâtre fondamental, où, au-delà du geste et de l'image, une parole doit naître, d'autant plus essentielle que le geste et l'image ont dépassé leur mesure habituelle. C'est ce qui se produit au final de *l'Âge d'or*. La parole née de la création collective ne suffit pas à dire ce qui demande alors d'être dit et son insuffisance renvoie au discours de la politique unidimensionnelle, celui que nous n'acceptons plus d'entendre et surtout pas au Théâtre du Soleil.⁵¹⁵

Le discours « unidimensionnel » est donc à la fois la cause et l'effet qui empêchent le texte de la création collective d'avoir une valeur poétique en soi. Ici, Alfred Simon s'oppose à une partie de la critique de gauche qui, au contraire, a trouvé l'analyse de classe trop faible dans ce spectacle. Pour lui, celle-ci doit être complétée par une dimension « cosmique et orphique »⁵¹⁶ que « la *commedia* tire de ses origines carnavalesque »⁵¹⁷. Cette dimension d'ordre parareligieux fait défaut à la pièce et empêche le renouveau du théâtre. La fin de

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 953.

⁵¹¹ Alfred SIMON, « Un rêve vécu de théâtre populaire », *op. cit.*, p. 942-943.

⁵¹² « Ariane c'est une grande chose qui commence... », *op. cit.*, p. 955.

⁵¹³ *Idem*.

⁵¹⁴ *Idem*.

⁵¹⁵ Alfred SIMON, « Un rêve vécu de théâtre populaire », *op. cit.*, p. 941.

⁵¹⁶ « Ariane c'est une grande chose qui commence... », *op. cit.*, p. 963.

⁵¹⁷ *Idem*.

l'entretien porte lui aussi sur cette question de la parole qui implique pour Alfred Simon un nécessaire « dépassement »⁵¹⁸ à réaliser pour la compagnie.

Malgré les désaccords entre le Alfred Simon et Ariane Mnouchkine sur la définition politique du théâtre, ces deux articles témoignent d'une proximité exceptionnelle entre un critique et une compagnie théâtrale. En effet, le rédacteur d'*Esprit* fait part à la metteuse en scène du projet de Comédie Nouvelle de Copeau alors que le Soleil est en création sur *L'Âge d'or*. De même, il participe à une conférence organisée lors des répétitions où il leur parle du carnaval. Cette intimité entraîne une écriture différente. Celui-ci ne se positionne pas en extériorité vis-à-vis du projet mais s'y implique en « témoin fraternel »⁵¹⁹. À la lumière de cette familiarité, Alfred Simon redéfinit les formes du théâtre populaire.

Cette vision d'un théâtre faisant office de médiateur d'une parole d'ordre politique et métaphysique, largement imprégnée du mythe du théâtre grec comme temple de la démocratie, fait place à une réflexion plus inspirée des traditions libertaires. Si le théâtre conserve un caractère cosmique pour Alfred Simon, il le lie moins à un idéal civique républicain comme celui de Jean Vilar. L'idéal politique que porte la création collective est avant tout lié à sa vision du théâtre en tant que lieu de préfiguration d'une société sans classes mais aussi de l'unité retrouvée de l'homme. À la référence hégélienne, s'ajoute celle, contradictoire, l'idéal de Bakounine.

⁵¹⁸ *Ibidem*, p. 962.

⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 942.

4) *Les différents types d'articles*

Le suivi de l'actualité théâtrale dans *Esprit* est déterminé par l'organisation de la revue. En effet, elle se compose d'un éditorial, d'articles, d'un « Journal à plusieurs voix » qui regroupe des papiers courts sur des sujets divers, de chroniques et du « Libraire du mois » où sont recensés des ouvrages parus. À cela peut s'ajouter une correspondance avec les lecteurs. De ce fait, les articles sur le théâtre prennent différentes formes en fonction de la rubrique. De celle-ci découle aussi un type d'article. Les articles des pages centrales sont destinés à élaborer sur la situation théâtrale tandis que dans le « Journal à plusieurs voix » ce sont avant tout des comptes-rendus de spectacles qui paraissent.

a) De la chronique à l'essai : théorisation de la pensée d'Alfred Simon sur le théâtre

De 1964 à 1981, soixante-trois articles sur le théâtre ont été publiés dans les pages centrales de la revue. Dans cette partie, nous nous proposons d'étudier les thématiques des vingt-sept articles parus en dehors des numéros spéciaux, pour la plupart après le « Journal à plusieurs voix », et baptisés chroniques. Par commodité, nous les nommerons tous ainsi.

Ces chroniques sont regroupées dans le tableau présenté en annexe 5 en fonction des thématiques abordées dans celles-ci : compte rendu de spectacle(s), article sur un metteur en scène, un auteur, un lieu, sur la fête, sur un festival, les politiques culturelles, ou l'activité théâtrale dans son ensemble. Enfin, certaines traitent d'autres thèmes comme le cirque ou un film. Seules trois chroniques ayant un lien avec le théâtre ne sont pas signées par Alfred Simon. L'une porte sur un auteur⁵²⁰ (Jean Genet), l'une sur un film⁵²¹ (*Molière* d'Ariane Mnouchkine) et répond à celle d'Alfred Simon sur ce même film, la dernière porte sur les politiques culturelles⁵²² et s'inscrit dans un dossier sur la même thématique. De plus, une chronique est cosignée par Alfred Simon mais écrite dans sa majorité par le second auteur,

⁵²⁰ Raymond FEDERMAN, « Jean Genet ou le théâtre de la haine », *op. cit.*

⁵²¹ Michel MENIL « Un très beau ratage », *Esprit*, décembre 1978, p. 305-307.

⁵²² Renata SCANT, Fernand GARNIER, « Faux débats, vrais enjeux », *op. cit.*

Ludmila Nalegaskaia⁵²³. Consacrée à Meyerhold, c'est la seule qui porte sur l'histoire du théâtre.

Le plus notable dans cet ensemble est la place que prennent des thématiques non théâtrales. En effet, sur les vingt-sept chroniques, sept on trait à la fête, deux à un film et une au cirque, une enfin croise les problèmes du théâtre et les questions politiques. Cette diversité peut paraître étonnante mais elle nous renseigne de manière déterminante sur le lieu d'où Alfred Simon parle de théâtre, les références auxquelles il se rattache.

Avant 1968 : la promotion du théâtre populaire

Avant 1968, mis à part un article sur le cirque, l'ensemble des chroniques d'Alfred Simon porte sur l'activité théâtrale. Deux d'entre elles traitent de spectacles, deux de metteurs en scènes contemporains, une du Festival d'Avignon, au titre optimiste : « La ville dont le prince est un comédien ». À l'inverse, après cette date, deux articles seulement portent sur des spectacles, un sur Avignon, au titre évocateur « Avignon Impossible », aucun sur une compagnie ou un metteur en scène contemporain. Il y a donc entre l'avant et l'après 1968 une forte disparité.

Avant 1968, Alfred Simon porte son attention sur les expériences de la décentralisation théâtrale. Deux chroniques ont pour point de départ le travail de Roger Planchon, une autre l'activité du TNP, une encore Avignon, une enfin s'intéresse à différents spectacles joués dans les théâtres parisiens et notamment à la pièce de Genet, *Les Paravents*, présentée à l'Odéon, et la dernière porte sur le cirque⁵²⁴. thème original dans ces colonnes car le renouveau qui marquera la création circassienne est bien plus tardif. Le regard porté sur le cirque et en particulier sur le *clown* est caractéristique de l'intérêt réservé par Alfred Simon aux traditions populaires du spectacle vivant. Une représentation de cirque chinois à Chaillot est pour lui l'occasion de comparer les pratiques chinoises et françaises. Il est impressionné par la virtuosité des interprètes mais perçoit avant tout, dans leur prestation, une réelle tradition qui a su se conserver « parce que le cirque est appelé à jouer un rôle culturel dans les loisirs populaires »⁵²⁵. Cette remarque n'est pas sans rapport avec le théâtre puisqu'il fait le

⁵²³ Ludmila NALEGASKAIA, Alfred SIMON, « Mort et résurrection d'un homme de théâtre », *op. cit.*

⁵²⁴ Alfred SIMON, « L'agonie du cirque et le miracle chinois », *Esprit*, n°346, février 1966, p. 309- 313.

⁵²⁵ Alfred SIMON, « L'agonie du cirque et le miracle chinois », *op.cit.*, p. 309.

diagnostic, à la lumière de ces représentations, du faible niveau des acteurs français, retrouvant les arguments et les accents d'un Barbey⁵²⁶ :

Et d'ailleurs si l'on avait laissé partir pour son septième ciel le cirque chinois, de quoi vivre désormais ? Quel miracle attendre d'un théâtre qui se traîne au ras du sol, lourd de toute sa mauvaise graisse, mots indigestes, idées compactes, corps sans âmes ? Oui, de quoi ? Voir les acteurs de Jean-Louis Barrault retomber lourdement sur leur cul dans un simulacre de combat acrobatique sous les murs de *Numance* qui agonise ! Entendre le public de la Comédie Française applaudir à tout rompre Jean-Paul Roussillon qui, fier comme Artaban, fait le tour de la scène debout sur les pédales de la bécane dont Jacques Fabri a nanti le pauvre Puck du pauvre Shakespeare ! Ô acrobatie exemplaire du cirque chinois, prête à passer sans peine ni sacrilège dans l'Opéra pour y animer les combats des guerriers fabuleux !⁵²⁷

En dehors de ce constat virulent, le reste des chroniques paraissant avant 1968 porte sur des spectacles produits et joués en France. Le metteur en scène qui suscite le plus d'attention est sans conteste Roger Planchon, mais l'article consacré à sa mise en scène de *Troilus et Cressida* est avant tout une longue analyse de la pièce de Shakespeare. Seules les deux dernières pages s'attachent au travail de l'animateur du Théâtre de la Cité de Villeurbanne dont il loue en conclusion l'éloignement vis-à-vis de Brecht :

Aujourd'hui que le théâtre de Roger Planchon se tourne vers l'intérieur et qu'il renonce sagement à la virtuosité gratuite (il le doit, s'il faut l'en croire, à la lecture d'Aristote qu'il cite aujourd'hui aussi volontiers que Brecht naguère!) lui faudra-t-il renoncer à des spectacles englobant une complicité trop grande d'éléments divers? Il n'y aurait vraiment aucune raison de s'en réjouir.⁵²⁸

Alfred Simon fait ici référence à un entretien donné par Roger Planchon au *Monde* au début de l'année 1964, dans lequel il déclarait : « J'avais lu Brecht, pas Aristote. Je l'ai fait et je me suis aperçu qu'outre Hegel et Marx, c'était la troisième personne avec qui j'étais d'accord. Cette rencontre m'a un peu dégagé de l'influence de Brecht, non pas Brecht-auteur, je m'empresse de dire que je le considère comme très admirable et très important, mais de Brecht-théoricien »⁵²⁹. Malgré les réserves qu'il émet sur le spectacle, Alfred Simon se félicite de cet éloignement alors que *Théâtre Populaire* reproche, au même moment, au directeur du Théâtre de la Cité de prendre ses distances avec le modèle de théâtre politique qu'elle promeut.

Quelques mois plus tard, Alfred Simon écrit de nouveau sur les spectacles de Roger Planchon⁵³⁰. Il manifeste dès les premières lignes l'intérêt qu'il porte à l'entreprise menée à Villeurbanne : « Chacun des quatre spectacles du Théâtre de la Cité a soulevé d'assez âpres

⁵²⁶ Voir Sophie Basch, « Barbey d'Aurevilly et la critique de cirque », in E. Wallon (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, Actes-Sud Papiers, Arles, 2002, rééd. 2014.

⁵²⁷ *Ibidem*, p. 312-313.

⁵²⁸ Alfred SIMON, « La dérision shakespearienne », *Esprit*, n°327, avril 1964, p. 671.

⁵²⁹ « Roger Planchon, « Je suis devenu un classique », Entretien avec Claude Sarraute », *Le Monde*, 21 février 1964, cité dans Marco CONSOLINI, *Théâtre Populaire, 1953-1964, Histoire d'une revue engagée*, op.cit., p. 239.

⁵³⁰ Alfred SIMON, « Avant-garde et théâtre populaire chez Roger Planchon », *Esprit*, n°330, août-septembre 1964, p. 481-488.

controverses : preuve que le dynamisme de cette entreprise qui n'est pas en voie d'épuisement quoi qu'en pensent quelques esprits chagrins. »⁵³¹ De nouveau, Alfred Simon manifeste son opposition aux critiques brechtiens ici qualifiés d'« esprits chagrins »⁵³². Cependant, contrairement à ce qu'indique le titre, « Avant-garde et théâtre populaire chez Roger Planchon », c'est davantage l'auteur que le metteur en scène qui suscite son commentaire. L'article ne fait que mentionner les deux premières réalisations de *Georges Dandin* et du *Tartuffe* de Molière pour se pencher avant tout sur *La Remise* de Roger Planchon et *La vie imaginaire de l'éboueur Auguste Geai* d'Armand Gatti. Pour Alfred Simon, ces deux pièces portent en elles le renouveau des écritures théâtrales contemporaines :

Il y a une analogie essentielle entre la pièce de Roger Planchon, *La Remise*, et celle d'Armand Gatti. Toutes les deux préparent cette dramaturgie neuve où le public populaire se reconnaîtra un jour, pour autant que le théâtre ne se réduira pas pour lui à un objet de consommation. Les deux auteurs s'efforcent d'échapper au subjectivisme triste du théâtre absurde tout en se dégageant d'un théâtre épique dont la grande œuvre brechtienne semble avoir épuisé les vertus.⁵³³

Ainsi, la chronique délaisse-t-elle les questions de mise en scène au profit des perspectives qu'offre la construction d'une écriture dramatique en adéquation avec le projet du théâtre populaire. De nouveau, l'indépendance vis-à-vis de Brecht est soulignée bien que la critique ne soit pas plus élogieuse que celle de *Théâtre Populaire*. En effet, après avoir signalé le manque d'unité de la pièce de Planchon, Alfred Simon analyse longuement le travail de Gatti qu'il voit comme une entreprise de déconstruction du schéma narratif dont le point nodal est le personnage d'Auguste Geai. La complexité de la structure lui fait conclure son analyse par une question : « On peut dès lors poser une question : la pièce atteint-elle le public qu'elle vise ? Le théâtre « populaire » d'Armand Gatti atteint moins directement son public que le théâtre de Samuel Beckett. »⁵³⁴. Le diagnostic est assez similaire à celui que portait Françoise Kourilsky sur les représentations de *Troilus et Cressida* auxquelles elle reprochait un caractère trop expérimental. L'intérêt porté à l'écriture de Roger Planchon est de courte durée. Dès 1967, lorsqu'Alfred Simon rend compte de sa participation au festival d'Avignon⁵³⁵, il pointe les limites scéniques de sa pièce *Bleu, blanc, rouge ou les libertins*, alors qu'il se félicite de la reprise des Molière dans un style plus épuré se rapprochant de Vilar et s'éloignant de la lecture brechtienne.

Le traitement des spectacles de Roger Planchon est révélateur des questions qu'Alfred Simon soulève sur la situation théâtrale. Son labeur consiste avant tout à déceler dans

⁵³¹ *Ibidem*, p. 481.

⁵³² *Idem*.

⁵³³ *Idem*.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 488.

⁵³⁵ Alfred SIMON, « La ville dont le prince est un comédien », *Esprit*, n° 365, novembre 1967, p. 832-839.

l'actualité les formes du théâtre populaire d'hier et de demain. Lors d'un entretien, il relate une intervention qu'il avait prononcée lors d'un débat au Verger d'urbain en Avignon :

J'expliquais que le problème véritable du théâtre de notre temps résidait dans le face à face d'un théâtre qui était une dramaturgie nouvelle, sans public, c'était le théâtre de l'absurde, qui est devenu pour moi de plus en plus le théâtre de Beckett et, en face, un théâtre qui a le public, c'est-à-dire, le boulevard, le théâtre commercial. Ce théâtre qui a la masse populaire comme public, que tout le monde quêtait mais à qui il manquait un auteur.⁵³⁶

Ce renouvellement du théâtre ne passe donc pas uniquement par la conquête des publics populaire par le truchement de la décentralisation dramatique et de l'action culturelle. Il est nécessaire de trouver des auteurs en capacité de s'adresser à eux. Cette préoccupation est au cœur d'une autre de ses chroniques de spectacles. Dans « Paravents et Miroirs »⁵³⁷, à la lumière du compte-rendu de trois pièces, *Les Paravents* de Jean Genet, *Marat-Sade* de Peter Weiss et *La prochaine fois que je vous chanterai* de James Saunders, mis en scène respectivement par Roger Blin, Jean Tasso et Claude Régy, Alfred Simon compare les nouvelles écritures scéniques au renouveau qu'a représenté le théâtre de l'absurde. Le verdict est sans appel : « Cependant à travers ce changement, une évidence s'impose : les pièces de ce temps n'ont pas la nouveauté révolutionnaire des premières comédies d'Arthur Adamov, Eugène Ionesco et Samuel Beckett. Il ne s'agit pas d'une nouvelle avant-garde qui surviendrait à l'heure où la première s'essouffle et piétine. »⁵³⁸ La référence à ces auteurs, en particulier à Samuel Beckett auquel il consacra un livre, est centrale pour Alfred Simon. Cependant, le renouveau textuel qu'a pu incarner l'œuvre du dramaturge irlandais s'essouffle. Ainsi, bien avant 1968, le théâtre est déjà en crise pour Alfred Simon et l'âge d'or qu'ont pu représenter les années 1950 est bien fini.

Par ailleurs, la crise du théâtre à la fin des années 1960 ne se limite pas uniquement au texte dramatique. En effet, Alfred Simon fait état des difficultés du TNP dans sa chronique « De Vilar à Wilson. D'Avignon à Chaillot »⁵³⁹. Alors que *Théâtre Populaire* analysait une sclérose du TNP, diagnostic largement repris dans les journaux de gauche, Alfred Simon voit cette crise sous un autre angle :

Le TNP est menacé, non plus comme au temps de Jean Vilar par les coalitions d'intérêt et les intrigues politiques, mais, plus gravement peut-être, par un air qui s'empoisonne lui-même, par un ver qui attaque en même temps le dehors et le dedans. Naguère la droite s'en prenait au TNP pour entraver toute politique de culture populaire. Aujourd'hui une partie de la gauche lui manifeste ouvertement et sans relâche sa mauvaise humeur. Le TNP a perdu l'état de grâce. J'en veux pour preuve les attaques répétées, tantôt contre le directeur actuel dont on soumet les réalisations à des

⁵³⁶ Entretien avec Alfred Simon réalisé le 3 avril 2010.

⁵³⁷ Alfred SIMON, « Paravents et Miroirs », *Esprit*, n°354, novembre 1966, p. 706-712.

⁵³⁸ *Ibidem*, p. 706.

⁵³⁹ Alfred SIMON, « De Vilar à Wilson, d'Avignon à Chaillot », *Esprit*, n°359, avril 1967, p. 683-689.

critiques qui, par leur sévérité, contrastent avec l'indulgence accordée à tant d'entreprises commerciales, tantôt contre son public accusé de complaisance et de passivité.⁵⁴⁰

Si le TNP est en crise, ce n'est pas parce qu'il peine à se renouveler dans une situation politique où le temps n'est plus à la communion de la nation mais parce que ceux qui devraient défendre le bilan de l'œuvre de Jean Vilar sont les premiers à en analyser les limites. Alfred Simon reproche aux brechtiens de traiter le TNP comme une entreprise théâtrale ordinaire. Dans cet article, il cherche à récuser les critiques émises jusque dans *Esprit* puisque Paul Thibaud a publié en 1964 un article sévère vis-à-vis du public du TNP⁵⁴¹. S'il reconnaît les faiblesses de la production du TNP qui, depuis la démission de Jean Vilar, « n'a pas été le lieu d'un véritable événement théâtral »⁵⁴², Alfred Simon ne remet pas pour autant en cause l'idéologie du théâtre populaire telle qu'elle a été conçue par Jean Vilar. D'ailleurs, dans son article sur Avignon 1967, c'est avant tout un héritier du fondateur du festival qu'il recherche parmi les différents spectacles présentés.

Le difficile virage de 1968

La contestation de l'idéologie du théâtre populaire en 1968 est l'objet des deux chroniques. La première, sur le festival d'Avignon, paraît rapidement après les événements. Dans cet article, « Le festival des enragés »⁵⁴³, Alfred Simon refuse la remise en cause de la pratique de Vilar. Il défend de nouveau le projet du théâtre populaire alors que l'ensemble de la profession théâtrale met en avant ses carences. Il écrit :

« Donnez-nous nous une bonne société. Nous vous donnerons du bon théâtre. » Il [Vilar] ne demande pas au théâtre plus qu'il ne peut donner, mais il lui demande le maximum : d'être un service public et une fête populaire qui, sans distinguer arbitrairement entre les clients de la société de consommation et le peuple de la cité à venir, appelle le public non à consommer mais à participer. Cette participation-là n'emprunte guère, il est vrai, à la pédagogie libertaire du happening ni aux paradoxes de la dynamique de groupe repensée par Georges Lapassade. Elle abolit la rampe, mais non les statuts respectifs de l'acteur et du spectateur. Et après ? Le théâtre moderne, plus que jamais en crise, cherche à créer de nouveaux apports entre la salle et la scène. Rejetant comme dépassée l'expérience brechtienne, il en est arrivé à se nier lui-même comme spectacle. En l'absence d'un véritable aboutissement du happening, il n'a peut-être fait que s'abolir lui-même. Phoenix épuisé, il reste à prouver qu'il va renaître de ses cendres. Aux prises avec la société du spectacle, on confond dans la même réprobation la morne fascination des affiches et la réflexion vivante du théâtre. On détruit le spectacle en laissant debout la société, on brise l'ordre du théâtre mais non l'ordre établi. Il était certes plus aisé d'abattre le festival d'Avignon que le régime gaulliste, mais avoir tenté de le faire déconsidérer en partie le mouvement de Mai dont se réclamaient, indûment sans doute, les enragés de juillet.⁵⁴⁴

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 683.

⁵⁴¹ Paul THIBAUD, « Matti et son public », *op.cit.*.

⁵⁴² Alfred SIMON, « De Vilar à Wilson, d'Avignon à Chaillot », *op.cit.*, p. 687.

⁵⁴³ Alfred SIMON, « Le festival des enragés », *Esprit*, n°375, novembre 1968, p. 550-563.

⁵⁴⁴ *Ibidem*, p. 560-561.

La négation du spectacle que propose le *happening*, tout comme le réalisme critique de Brecht, ne répond pas à la crise que subit le théâtre. L'expérience de Jean Vilar reste valide. Cela tient à deux aspects : elle repose sur le constat que le théâtre ne peut changer la société et sur la recherche des conditions d'une véritable fête populaire. Le critique d'*Esprit* va donc refuser, tout au long des années 1970, de renoncer à l'espérance de la fête. Dans le second article qui paraît sur les conséquences de Mai 68, « Théâtre et désastre. Qui croit encore au théâtre populaire? » Alfred Simon réitère ce point de vue sur la perte de la croyance en un théâtre populaire, assimilée dès le titre à un désastre.

Il commence par évoquer le renouveau théâtral qui a marqué les années 1950 et 1960 : « Nous avons cru le théâtre en train de redevenir ce moyen d'expression collective que toute civilisation réclame, de nouveaux prêt à assumer cette fonction sociale où l'homme s'engage dans le jeu pour communiquer avec la vérité de la vie. »⁵⁴⁵ Il lie cet espoir à deux expériences parallèles, d'une part la relève dramaturgique avec à sa tête Beckett et, d'autre part, l'élargissement des publics par l'entremise du théâtre subventionné. Or si les signes de sclérose de ces deux entreprises étaient déjà visibles, mai 68 l'a révélée : « Les animateurs ne savent plus quel théâtre jouer ni pour quel public »⁵⁴⁶. Cet article est l'occasion d'interroger, dans un premier temps, les pratiques des compagnies d'avant-garde américaines et notamment celle du Bread and Puppet Theater. Après une longue description du travail des troupes, il y affirme que « ce théâtre populaire est un théâtre élitare. Il fait appel à une pensée participationnelle qui débouche dans l'ésotérisme »⁵⁴⁷. La connotation religieuse de ce théâtre semble donc convaincre aussi peu le critique catholique qu'est Alfred Simon que les allusions des marxistes à la lutte des classes. Après avoir traité de cette avant-garde, Alfred Simon revient sur la situation du théâtre en France :

Les temps sont durs pour les animateurs coincés entre une crise qui met en question l'idée de théâtre, et une autre qui touche au principe de l'action culturelle. [...] Pourquoi des Maisons de la culture, princières comme des palais, fonctionnelles comme des usines, mystérieuses comme des lieux de culte ? Chaque été toute une ville, Avignon, ouvre la culture à tous vents. Et la Sorbonne en Mai 68 l'a ouverte au vent de l'Histoire. Le fait est là. Sur la décentralisation dramatique, rêvée dans les maquis, mise en route à la Libération, animée dès 1947 par les centres de province, portée à la gloire par le TNP en 1951, la Ve République a voulu en 1959 faire reposer la réussite de son grand projet culturel.⁵⁴⁸

Selon Alfred Simon, la crise couvait depuis longtemps et les objectifs du gouvernement de De Gaulle ne pouvaient être que contradictoires avec la volonté des « animateurs ». Suite à la révélation de ce hiatus, la situation reste bloquée sur le plan artistique et politique malgré

⁵⁴⁵ Alfred SIMON, « Théâtre et désastre. Qui croit encore au théâtre populaire? », *op.cit.*, p. 1136.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, p. 1137.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 1143.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 1146.

trois réussites au cours des années 1969 : le *Rabelais* de Jean-Louis Barrault, *Les Clowns* du Théâtre du Soleil, et *La mise en pièce du Cid* par Roger Planchon. Les dernières pages de l'article tentent de proposer des perspectives à la lumière de la pratique du Théâtre du Soleil. Alfred Simon, avant même 1789 qui va rendre célèbre la troupe, en fait une des ses compagnies de prédilection, au vu de son travail sur *Les Clowns* et *Le Songe d'une nuit d'été*. Le travail d'Ariane Mnouchkine va lui permettre de réactualiser la question du théâtre populaire. Il écrit à ce propos : « Pour être populaire, le théâtre doit d'abord être pleinement et intégralement lui-même. Mais il se cherche en vain ou se perd dans son ombre, s'il ne trouve pas le public populaire. Pauvre ou riche, politique ou non, l'essentiel est que sa pauvreté, son luxe, sa dimension politique émanent d'une exigence profonde, exigence de manifestation pour la transmission du message. »⁵⁴⁹ La nécessité d'une signification ne signifie pas que celle-ci doive être politique, car elle doit avant tout répondre à une exigence de communication :

Que reste-t-il du théâtre quand il refuse la communication ? Or la communication intensément vécue, c'est la fête avec son double pôle, transgression dionysiaque des tabous qui régénère le groupe, instauration d'un ordre apollinien qui préserve son intégrité. Si une société comme la nôtre se définit exclusivement par la lutte des classes, aucun théâtre n'y est possible, pas même un théâtre de lutte des classes. L'impossibilité de toute fête rend toute forme de théâtre impossible.⁵⁵⁰

À la vision marxiste qui fait de la lutte des classes le moteur de l'histoire, Alfred Simon oppose une lecture plus mystique, à la recherche d'un équilibre entre les pôles dionysiaque et apollinien du discours nietzschéen. C'est au nom du besoin de transgression qu'Alfred Simon convoque la fête, mais au nom d'unité de la cité qu'il demande au théâtre de rester un lieu de communion sociale. Il revient donc au fondement théorique du théâtre populaire tout en défendant la nécessité de lui trouver d'autres formes. Cette quête implique de s'interroger sur les origines du théâtre, Alfred Simon va donc entreprendre une réflexion autour de la fête.

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 1153.

⁵⁵⁰ *Idem*.

Les années 1970 : Le temps de la fête

Entre 1973 et 1981, sept articles paraissent sur cette thématique⁵⁵¹. Ils ne portent pas sur le théâtre mais tous sont liés à la recherche de cette fête perdue qu'aurait représenté la première édition du festival d'Avignon. Alfred Simon la regrette avec nostalgie dans son compte-rendu d'Avignon 1968 : « Après l'énorme gâchis de *Paradise Now* et malgré la fatigue, beaucoup d'entre nous, l'été dernier, auraient voulu courir à la cour d'honneur retrouver *Le Cid* ou *Le Prince de Hombourg*. Sont-ils encore concevables, ces spectacles que la vaste nuit d'Avignon ne suffisait pas à contenir tout entiers ? »⁵⁵² À travers ces articles, Alfred Simon cherche à répondre à cette question qu'il posait de manière laconique en 1968. Pour ce travail, il fait appel à des références non théâtrales comme *La violence et le sacré* de René Girard⁵⁵³ qui lui permet, à la suite d'une chronique sur Mallarmé, d'analyser la représentation théâtrale à la lumière du rituel religieux. Cette dialectique entre le rite sacré et le théâtre profane va être au cœur du second article dédié à ce thème, « La fête comme contre-pouvoir ». Alfred Simon y pose la question de sa nature politique. Il la définit comme la « contestation du politique »⁵⁵⁴. Elle répond, selon Alfred Simon, à la sclérose des institutions politiques : « La fête est ce qui tend à se substituer à la lutte quand la lutte s'est laissée prendre au système qu'elle dénonce, quand elle est elle-même devenue un rite sans sacré. »⁵⁵⁵. De nouveau, Alfred Simon lie la fête à la recherche du sacré. Mais son propos n'est pas uniquement d'ordre religieux, la convocation des écrits de Mikhaïl Bakhtine⁵⁵⁶ lui permettant de définir la fête comme l'« essence de la culture populaire »⁵⁵⁷, moyen pour le peuple de parvenir à « la conscience de soi »⁵⁵⁸. La lecture de Bakhtine et l'analyse politique qu'il en fait l'amène à revoir la première définition de la fête qu'il donnait après sa lecture de René Girard :

J'ai d'abord pensé que l'essence de la fête résidait dans l'unité du sacré et du profane. Je me demande à présent si cette unité n'en cache pas une autre, plus fondamentale encore, l'unité du

⁵⁵¹ Alfred SIMON, « Les masques de la violence », *op. cit.*

Alfred SIMON, « La fête comme contre pouvoir », *Esprit* n°458, juin 1976, p. 1158-1161.

Alfred SIMON, « Les violences de la fête et les fête de la violence », *Esprit*, n°461, octobre 1976, p. 364-377.

Alfred SIMON, « Les Vêpres romaines », *Esprit*, avril 1979, p. 159-164.

Alfred SIMON, « La fête et la cendre », *Esprit*, septembre-octobre 1979, p. 215-223.

Alfred SIMON, « L'arbre à palabres », *Esprit*, septembre 1980, p. 127-136.

Alfred SIMON, « Tivoli et l'Age d'or », *op. cit.*

⁵⁵² Alfred SIMON, « Le festival des enragés », *op. cit.*, p. 362.

⁵⁵³ René GIRARD, *La violence et le sacré*, Paris, Fayard, 2011 [1972].

⁵⁵⁴ Alfred SIMON, « La fête comme contre pouvoir », *op. cit.*, p. 1158.

⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 1158.

⁵⁵⁶ Mikhaïl Mikhaïlovitch BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

⁵⁵⁷ Alfred SIMON, « La fête comme contre-pouvoir », *op. cit.*, p. 1159.

⁵⁵⁸ *Idem*.

religieux et du politique qui me paraît la grande affaire de ce temps. Les Chicanos du Nouveau Mexique, Lip, le Larzac, Soljenitsyne conduisent chacun d'entre nous à se demander si le discours religieux n'en dit pas plus sur le politique que le discours marxiste. – J'entends bien que le religieux tend à délivrer du sacré, c'est-à-dire de la violence essentielle et que le politique, qui a souvent revêtu l'apparence d'un nouveau sacré, n'en reste pas moins par essence désacralisant. Si elle est bien le lieu de cette unité du religieux et du politique, alors la fête *mérite* son titre de contre-pouvoir, car le pouvoir ne se sacralise lui-même qu'en désacralisant le sacré.⁵⁵⁹

L'appel à la fête est lié à l'exigence de la prise de parole. Cette dernière est centrale à la suite de 1968. Elle fut notamment très présente dans les débats qui eurent lieu lors de l'occupation de l'Odéon, dont Marie-Ange Rauch rend compte dans l'ouvrage tiré de sa thèse⁵⁶⁰. Cependant, Alfred Simon refuse de s'associer à cette tradition : « Qu'on m'entende bien, il ne s'agit pas d'hypostasier une créativité, une spontanéité devenue tarte à la crème du discours logomachique. Seulement de donner une toute petite chance à ce pouvoir autocréateur de l'homme qui s'exténue sur les bancs de l'école et dans les salles des musées. »⁵⁶¹ C'est un autre leitmotiv de 1968 qu'il convoque : l'autogestion. Reliant ainsi les problématiques théâtrales au discours politique d'*Esprit*, il donne le même objectif métaphysique à la fête et à l'autogestion : « En réalité la fête nie l'ordre établi mais c'est pour renouer avec l'ordre du monde, l'ordre cosmique. D'où la parenté entre la fête et l'autogestion. Qu'est-ce que l'autogestion si elle n'est pas à la fois autogestion de l'individu et autogestion du groupe ? »⁵⁶² Le caractère politique de la fête est réaffirmé dans la seconde chronique qu'Alfred Simon lui dédie en 1976⁵⁶³. Il y rend compte de l'ouvrage de Yves-Marie Bercé, *Fête et révolte. Des mentalités populaires au XVIe et XVIIe siècle*⁵⁶⁴. Cette lecture accrédite son propos puisque l'auteur décrit le caractère farcesque que prenaient les révoltes paysannes. La référence de la fête permet donc à Alfred Simon de rompre avec l'influence marxiste – et son pendant esthétique chez Brecht – pour défendre une autre forme de théâtre, à la recherche des traditions populaires. Ainsi, il va s'intéresser durant cette décennie à de nombreuses expériences relevant des pratiques populaires et de la fête. De nouveau, la recension de l'ouvrage d'Emmanuel Leroy-Ladurie, *Le Carnaval de Romans*⁵⁶⁵, est l'occasion d'interroger les rapports entre « le carnaval et la violence, la fête et la révolution, entre le folklore et la

⁵⁵⁹ *Ibidem*, p. 1163.

⁵⁶⁰ Voir Marie-Ange RAUCH, *Le Théâtre en France en 1968, crise d'une histoire, histoire d'une crise*, L'Amandier, Paris, 2008,

⁵⁶¹ *Ibidem*, p. 1159.

⁵⁶² *Ibidem*, p. 1162.

⁵⁶³ Alfred SIMON, « Les violences de la fête et les fêtes de la violence », *Esprit* n°461, octobre 1976, p. 364-377.

⁵⁶⁴ Yves-Marie BERCE, *Fête et révolte. Des mentalités populaires au XVIe et XVIIe siècle*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel Histoire », 2006 [1976].

⁵⁶⁵ Emmanuel LEROY-LADURIE, *Le Carnaval de Romans : de la Chandeleur au Mercredi des cendres (1579–1580)*, Paris, Gallimard, 1979.

politique. »⁵⁶⁶ Ce livre alimente son analyse des cultures populaires autour du carnaval. Celui-ci n'est « ni [un] outil de divertissement, ni [un] instrument de lutte mais instance médiatrice qui permet à la fête de devenir l'expression poétique globale de la société, avec ses métiers, ses quartiers, ses groupes d'âge. Mimétisés, symbolisés, ritualisés, les conflits sont ainsi exorcisés. »⁵⁶⁷ Le carnaval est donc le lieu de construction d'une communauté dépassant les clivages sociaux. Il est à la fois un espace de contestation et une matrice cathartique pour l'établissement d'un nouvel ordre social.

Le numéro spécial « Que penser ? Que dire ? Qu'imaginer ? » offre à Alfred Simon l'opportunité d'inscrire sa réflexion dans le cadre d'une tentative de la revue de se situer dans le débat politique à la fin des années 1970. Malgré deux articles paraissant ultérieurement sur cette thématique en 1980 et 1981⁵⁶⁸, l'article « La fête et la cendre » qui paraît dans ce numéro apparaît comme une synthèse de sa réflexion. À cette occasion, il convoque de nouveau les travaux analysés précédemment : Mikhaïl Bathkine, Emmanuel Leroy-Ladurie, Yves-Marie Bercé. Écrit alors que la revue remet en cause bon nombre de références structurantes du personnalisme, son papier débute par ce qui semble être un renoncement : « *A priori* la fête n'aura été qu'un effet de mode. Est-ce une véritable idéologie qui commençait à prendre corps au lendemain de Mai 68 avant de se constituer pleinement entre 1972 et 1976? »⁵⁶⁹ Cependant, l'épuisement de l'idéologie de la fête n'est pas dû, selon Alfred Simon, à une impossibilité de celle-ci mais à la prolifération théorique « d'une fausse science qui était le plus souvent mauvaise littérature »⁵⁷⁰. Par la suite, il revient sur les raisons, auxquelles il ne souscrit pas, qui firent le succès de l'idéologie de la fête :

Concrètement, la vogue récente de la fête est née d'une double crise, crise de la politique et de l'esthétique, crise de l'action politique et de la création artistique. La fête est ce qui tend à prendre la place de la lutte politique et celle de l'œuvre d'art. Elle surgit avec le jeu du désir, du plaisir, des subjectivités et des différences, aux confins de l'action socio-politique pour le militant qui découvre que la lutte de libération aboutit sans faute à un asservissement pire que l'ancien, et de l'action artistique pour le créateur qui découvre que l'artistique au sens traditionnel a cessé de fonctionner comme activateur de la réalité sociale.⁵⁷¹

Ainsi la fête apparaît comme un palliatif à l'action politique et à l'action culturelle qui ont perdu de leur sens. On remarque ici l'importance que prennent, dans cette analyse, les thèses sur le totalitarisme qui visent à déconsidérer la figure du militant. Or, selon Alfred Simon, cette définition nostalgique de la fête comme « lieu d'une création de l'homme par

⁵⁶⁶ Alfred SIMON, « Les Vêpres romaines », *op. cit.*, p. 160.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, p. 163.

⁵⁶⁸ Alfred SIMON, « L'arbre à palabres », *op. cit.*

Alfred SIMON, « Tivoli et l'Age d'or », *op. cit.*

⁵⁶⁹ Alfred SIMON, « La fête et la cendre », *op.cit.*, p. 215.

⁵⁷⁰ *Idem*.

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 216.

l'homme dans l'instant, d'une auto-crédation qui passe par une autodestruction, d'une auto-institution que met en question l'institution »⁵⁷² est remise en cause par deux auteurs centraux pour lui, Octavio Paz et Batkhine. Selon Alfred Simon, la fête incarne « le tragique de l'unité impossible de la culture et de la vie », à la fois « contestataire et fondatrice »⁵⁷³. Elle n'implique donc pas une régression, un retour aux sources vers une unité originelle mais un « renversement carnavalesque »⁵⁷⁴. Or, cette dimension carnavalesque n'est pas liée selon lui à des pratiques païennes mais à une forme populaire du catholicisme. Le caractère authentiquement révolutionnaire et populaire des carnivals du Moyen-âge et des exemples contemporains des *Christeros* du Mexique étudiés par Octavio Paz tient au fait qu'ils sont le lieu « où la lutte libératrice se situe au point de rencontre du catholicisme le plus baroque et de la fête la plus carnavalesque. C'est ce double sens catholique et carnavalesque qui a le plus manqué à la fête de l'après-Mai »⁵⁷⁵.

À la suite de Jean Vilar, le seul exemple s'approchant de cette communion véritable est d'après lui le Théâtre du Soleil auquel il consacre un numéro spécial, une recension de spectacle⁵⁷⁶ et une chronique de film. Cette interprétation le rend plus élogieux que le critique de cinéma sur *Molière* de Mnouchkine.⁵⁷⁷ Il place au cœur du film la thématique de la fête dont l'imprégnation, notamment à travers la scène du carnaval, est caractéristique du lien qui unit Alfred Simon à la compagnie de la Cartoucherie. Cette proximité conditionne aussi sa réflexion sur la fête populaire que les réalisations de la troupe incarnent. Cependant à la fin des années 1970, le temps de la fête est révolu pour entrer dans une période plus grave auquel le spectacle *Méphisto* répond. Le caractère éphémère de la fête laisse place au tragique de l'histoire.

La centralité de la fête tout au long des années 1970 ne signifie pas, pour autant, l'abandon de l'attention portée à la littérature dramatique. En effet, quatre articles sont consacrés à des auteurs : Mallarmé, Jean Genet, Audiberti, et Jean-Paul Sartre. Si le théâtre des années 1970 a été en capacité de créer des images aussi belles que les premières représentations de Jean Vilar, par les corps des acteurs masqués de *L'Âge d'or* ou par « cette prodigieuse lenteur du moindre geste, du moindre déplacement »⁵⁷⁸ du *Regard du sourd* de

⁵⁷² *Idem.*

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 217.

⁵⁷⁴ *Idem.*

⁵⁷⁵ *Idem.*

⁵⁷⁶ Alfred SIMON, « Clowns, tragédiens et croix gammées (« Méphisto ») », *Esprit*, juillet août 1979, p. 166-170.

⁵⁷⁷ Nous reviendrons longuement dans la seconde partie de ce travail sur le traitement du Théâtre du Soleil par les différentes revues étudiées dans cette thèse.

⁵⁷⁸ Alfred SIMON, « « Le regard du sourd » et le théâtre du silence », *Esprit*, n°408, novembre 1971, p. 844. Cette chronique sera étudiée au cours de la seconde partie lorsque nous analyserons la réception de ce spectacle.

Robert Wilson, il a échoué au renouvellement du répertoire théâtral. Ce diagnostic sera au cœur de son ouvrage, *Le Théâtre à bout de souffle*⁵⁷⁹. En revanche, on peut s'étonner de l'absence de chronique sur les politiques culturelles. Seuls Renata Scant et Fernand Garnier reviennent à la veille des élections présidentielles sur les débats entre animation culturelle et création artistique⁵⁸⁰. La question n'est absolument pas traitée par Alfred Simon qui, dans un post-scriptum à son article, « La fête et la cendre », écrit : « L'essentiel est toujours en deçà ou au-delà du politique. Ainsi en va-t-il de la " politique culturelle " horizon obligé du discours politique quand il se sent tenu de prendre en compte l'expérience esthétique »⁵⁸¹. De même, son article « Le fou du roi », à propos de la candidature de Coluche à l'élection présidentielle⁵⁸² n'est pas une réflexion sur son caractère politique mais une analyse de celle-ci à la lueur du carnaval.

L'analyse de ces différentes chroniques nous permet donc de constater que le traitement des questions théâtrales dans *Esprit* est intrinsèquement lié à la question du populaire. L'ensemble des articles tend, avant 1968, à analyser les expériences théâtrales à la lumière de l'utopie du théâtre populaire. Si 1968 remet largement en cause celle-ci dans l'ensemble du milieu théâtral, *Esprit*, par la voix de son critique, va chercher à la réactualiser grâce à la pensée de la fête. Celle-ci apparaît comme le pendant culturel de la thématique autogestionnaire au cœur des réflexions de la revue après les événements. Cette évolution pourrait être analysée comme une politisation du propos sur le théâtre d'Alfred Simon. Or, si la revue personnaliste a pu être tentée par une certaine radicalité, son critique dramatique refuse d'analyser le théâtre uniquement sous l'angle politique. Lors de sa critique du *Regard du sourd*, il l'affirme à nouveau : « Refusant d'oublier cet humanisme théâtral (le contraire d'un théâtre humaniste) qui fait, selon moi, du théâtre à venir un instrument vital de la désaliénation de l'homme »⁵⁸³. C'est donc au nom d'un humanisme et non pas en regard d'une interprétation marxiste de l'Histoire qu'il refuse d'ailleurs qu'Alfred Simon prône un théâtre qui « représente l'Histoire »⁵⁸⁴ mais où « les consciences concrètes (les bonnes et les mauvaises, les belles et les vilaines, heureuses et malheureuses) ne sont plus éclipsées par les mécanismes et systèmes. »⁵⁸⁵

⁵⁷⁹ Alfred SIMON, *Le Théâtre à bout de souffle ?*, *op. cit.*

⁵⁸⁰ Renata SCANT, Fernand GARNIER, « Faux débats, vrais enjeux », *op. cit.*

⁵⁸¹ Alfred SIMON, « La fête et la cendre », *op. cit.*, p. 23.

⁵⁸² Alfred SIMON, « Le fou du roi », *Esprit*, février 1981, p. 142-143.

⁵⁸³ Alfred SIMON, « « Le regard du sourd » et le théâtre du silence », *op. cit.*, p. 843.

⁵⁸⁴ Alfred SIMON, « Clowns, tragédiens et crois gammées (« Méphisto ») », *op. cit.*, p. 167.

⁵⁸⁵ *Ibidem*, p.168.

b) « Le Journal à plusieurs voix » : le suivi de l'actualité théâtrale

Entre 1964 et 1981, 109 articles sur le théâtre paraissent dans le « Journal à plusieurs voix ». Ils ne font pas plus de quatre pages et contrairement aux chroniques où sont développées les grandes thématiques de la pensée d'Alfred Simon, ils sont destinés à rendre compte de l'actualité du mois. Sur ces articles, 72 sont des critiques d'un ou plusieurs spectacles, treize rendent compte de festivals, cinq de spectacles radiophoniques, quatre traitent des politiques culturelles, quatre sont des nécrologies, trois traitent de la critique en tant que telle, trois effectuent des analyses politiques de la réception d'une pièce sans discuter de la qualité esthétique de celle-ci, deux portent sur des auteurs, deux sur des lieux.

Nous nous concentrerons d'abord sur les critiques de spectacles avant d'aborder les autres types d'articles, en particulier ceux s'intéressant aux festivals et aux politiques culturelles.

Le théâtre public à l'honneur

72 critiques de spectacles paraissent donc dans *Esprit* entre 1964 et 1981. Soixante-deux ne traitent que d'un spectacle tandis que onze en abordent plusieurs. Ainsi, 95 spectacles sont traités au cours de cette période. Afin d'étudier précisément les lieux de la critique du théâtre, il apparaît nécessaire de voir d'où parlent les critiques, ce que nous avons fait précédemment, mais aussi de traiter des lieux théâtraux qu'ils fréquentent.

Tout d'abord, il est important de remarquer que 27 critiques de spectacles paraissent avant 1968 (soit presque sept par an) contre un peu plus de trois par an après cette date. On retrouve donc ici ce qui avait été constaté lors de l'étude des chroniques : l'attention d'*Esprit* porte moins sur les spectacles après 1968 : 47 sont traités dans le « Journal à plusieurs voix » avant 1968 pour 48 après 1968. Certains articles sont très proches des critiques dramatiques de type journalistique puisqu'ils traitent jusqu'à une demi-douzaine de spectacles en même temps. Après 1968, seules trois critiques traitent de plusieurs pièces⁵⁸⁶ : l'une analyse les deux spectacles du Berliner Ensemble lors de sa tournée en France en 1971, l'autre confronte le travail de Bernard Sobel à partir des *Paysans* de Balzac à celui de Jean-Louis Barrault sur *Le Nouveau Monde* de Villiers de l'Isle-Adam, la dernière traite de deux spectacles d'un même

⁵⁸⁶ Alfred SIMON, « Le Berliner Ensemble et le théâtre guérilla », *Esprit*, n°404, juin 1971, p. 1232-1235.
 Alfred SIMON, « Le nouveau monde et le vieux théâtre », *Esprit*, mars 1977, p. 471-473.
 Jean-Yves GUERIN, « L'année Audiberti », *Esprit*, juin 1980, p. 143-145.

auteur, Jacques Audiberti. Le traitement critique se précise donc au fil des années. Qu'en est-il des lieux de représentation fréquentés par la revue?

Sur l'ensemble des spectacles traités, le lieu n'est pas précisé pour quatre d'entre eux. Seuls neuf spectacles sont joués dans des lieux alternatifs et deux critiques regardent des spectacles joués dans un café-théâtre⁵⁸⁷. La première concerne une représentation donnée par Jacques Higelin, Rufus et Brigitte Fontaine, alors inconnus, donnée à « La Vieille Grille ». Alfred Simon, dans un court article, fait un compte-rendu élogieux de ce travail vu comme la « *commedia dell'arte* moderne. »⁵⁸⁸. On retrouve donc ici ses préoccupations autour de la question du jeu de l'acteur et l'attention qu'il porte aux travaux de recherche inspirés des formes populaires. Le critique d'*Esprit* entend aussi attirer l'attention sur les lieux d'avant-garde que peuvent constituer les cafés-théâtres à l'heure où les théâtres d'essai ont fermé faute de rentabilité. Dans le second article, Gaëlle Le Doze regrette au contraire qu'*Au bois lacté* de Dylan Thomas n'ait pu être joué que dans un café-théâtre. Seule une critique porte sur un spectacle de théâtre de rue⁵⁸⁹. À la suite de 1968, Guy de Boschère traite d'une expérience itinérante à Châtillon-sur-Chalaronne, *Vivre en 1968*, montée par Gabriel Cousin. À ces articles s'ajoute une critique de spectacle d'amateurs joué à l'École normale supérieure et la critique que fait André Noval d'un spectacle des étudiants de la faculté de Vincennes, « Jésus anti-star »⁵⁹⁰. Le reste des articles porte sur du théâtre institutionnel. En effet, si l'on excepte les exemples cités précédemment, même lorsqu'il ne s'agit pas de lieux théâtraux, les critiques analysent des expériences inscrites dans le système théâtral : deux contributions portent sur les spectacles de Jean-Louis Barrault à la Gare d'Orsay, une sur *Rabelais* présenté à l'Élysée-Montmartre, ancienne salle de boxe, une sur le spectacle de Luca Ronconi, *Orlando furioso*, joué dans un pavillon des Halles, le dernier est un compte-rendu d'un spectacle joué sous chapiteau dans le cœur de Paris⁵⁹¹. Ce faible intérêt porté à des lieux non théâtraux s'accroît après 1968 puisque seulement une de ces critiques concerne un spectacle joué dans un lieu non théâtral.

Les autres spectacles pris en compte sont donc joués dans des lieux conventionnels, dont 25 dans des théâtres privés parisiens. On peut s'étonner de cette importance accordée au théâtre privé pour une revue aussi attentive à l'expérience de Jean Vilar. Cependant, le théâtre

⁵⁸⁷ Alfred SIMON, « Un théâtre qu'on ouvre c'est un bistrot qu'on ferme », *Esprit*, n° 356, janvier 1967, p. 141-142.

Gaëlle LE DOZE, « Dylan Thomas au tripot », *Esprit*, n°401, mars 1971, p. 551-553.

⁵⁸⁸ Alfred SIMON, « Un théâtre qu'on ouvre c'est un bistrot qu'on ferme », *op. cit.*, p. 142.

⁵⁸⁹ Guy DE BOSCHERE, « Vivre en 1968 », *op. cit.*

⁵⁹⁰ André NOVAL, « Jésus anti-star », *Esprit*, n° 413, avril-mai 1972, p. 839-840.

⁵⁹¹ Il s'agit de *La Ville* de Claudel, mis en scène par Anne Delbée au Chapiteau Saint-Merri.

de boulevard n'est jamais traité. On retrouve les théâtres des membres du Cartel comme l'Atelier (dirigé alors par André Barsacq) mais aussi les quelques théâtres d'essai qui survivent, tels que le Théâtre de Poche. Ces scènes participent à la découverte de nouveaux auteurs. Sur l'ensemble des pièces traitées qui sont jouées dans le privé, seules six sont des classiques (dont l'une est une mise en scène de *Bérénice* par Roger Planchon en tournée au théâtre Montparnasse - Gaston Baty). L'intérêt pour les pièces jouées dans le théâtre privé est donc lié à la recherche de nouveaux auteurs. Cette préoccupation du texte semble moins centrale après 1968 puisque seuls dix spectacles joués dans le privé attirent ensuite l'attention de la revue.

Le théâtre public est le mieux couvert. 60 spectacles critiqués s'y déroulent : 24 en banlieue (dont huit au TEP⁵⁹², quatre au Théâtre de la Commune, et trois au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis), neuf à l'Odéon, huit au TNP, quatre à la Comédie-Française, deux au Théâtre de la Ville, cinq à la Cartoucherie et quatre en province. On peut, par ailleurs, y ajouter quatre critiques de spectacles de compagnies de province qui possèdent leur propre théâtre, tels le Théâtre du Chêne Noir de Gérard Gelas et la Nouvelle Compagnie d'Avignon d'André Benedetto. On peut aussi inclure les spectacles présentés par les centres dramatiques en tournée à Paris : Roger Planchon présente donc sa version de *Bérénice* de Racine, la Comédie de l'Est montre deux spectacles au TEP et au TNP⁵⁹³. Un seul spectacle joué à l'étranger est traité⁵⁹⁴. Cependant, le théâtre étranger est observé grâce aux tournées puisque la représentation du *Songe d'une nuit d'été* de Peter Brook fait l'objet d'un article⁵⁹⁵. De même, Alfred Simon rend compte de la tournée du Berliner Ensemble qui joue *Les Jours de la Commune* au Théâtre Gérard Philipe et *Le Commerce du pain* au Théâtre de la Commune⁵⁹⁶. Les représentations du Bread and Puppet Theater et de la Cuadra à la Cartoucherie font elles aussi l'objet d'un article dans le « Journal à plusieurs voix »⁵⁹⁷. Les spectacles étrangers sont aussi chroniqués lors des articles sur les festivals, notamment le Théâtre des Nations, le Festival mondial de théâtre universitaire de Nancy et le Festival d'Automne.

⁵⁹² Nous faisons le choix de considérer le Théâtre de l'Est Parisien comme un théâtre de banlieue car Guy Rétoré est issu de la même génération que José Valverde et Gabriel Garran respectivement directeurs du Théâtre Gérard Philipe de Saint Denis et du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. La création du TEP est donc relativement similaire à la création des autres théâtres de banlieue, elle part d'une pratique locale, militante qui recherche le contact avec les publics ouvriers.

⁵⁹³ *Le Révizor*, Gogol mis en scène par Edmond Tamiz et *Monsieur Fugue* de Liliane Atlan mis en scène par Jean Monod.

⁵⁹⁴ Il s'agit de *US* de la Royal Shakespeare Compagny joué à l'Aldwych Theater. Juliet WILSON, « Nous », *Esprit*, n°361, juin 1967, p. 1076-1080.

⁵⁹⁵ Alfred SIMON, « Le songe d'une nuit d'été (Shakespeare, Peter Brook et la Royal Shakespeare Compagny) », *Esprit*, n°417, octobre 1972 p. 482-483.

⁵⁹⁶ Alfred SIMON, « Le Berliner Ensemble et le théâtre guérilla », *Esprit*, n°404, juin 1971, p. 1232-1235.

⁵⁹⁷ Alfred SIMON, « Le geste communautaire du Bread and Puppet », *Esprit*, n° 431, janvier 1974, p. 155-159. Alfred SIMON, « Retour de la Cuadra », *Esprit*, février 1980, p. 133-134.

Du soutien aux metteurs en scène du théâtre public parisien à la recherche de nouveaux horizons pour le théâtre populaire

Après l'étude des tableaux présentés en annexe, il apparaît clairement que les lieux les plus souvent traités dans les articles du « Journal à plusieurs voix » sont l'Odéon (neuf spectacles), le TNP (huit spectacles), le TEP (huit spectacles) et la Cartoucherie (cinq spectacles).

La prééminence de l'Odéon peut surprendre tant cette salle est associée au théâtre institutionnel⁵⁹⁸, mais elle n'est pas forcément le signe d'un classicisme de la revue. Elle implique d'abord un regard particulier sur le travail de son directeur Jean-Louis Barrault dont cinq spectacles sont commentés : *Tête d'Or* de Paul Claudel joué en 1964, *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett, 1964, *Il faut passer par les nuages* de François Billeldoux, 1964, *Le Soulier de satin* (reprise à l'occasion du centenaire de la naissance de Claudel), *Délicate Balance* de Edward Albee. Après le renvoi du directeur du Théâtre de France par l'exécutif et son changement de statut⁵⁹⁹, un seul spectacle joué à l'Odéon fait l'objet d'un article (*Arlequin serviteur de deux maîtres* de Goldoni, mis en scène par Giorgio Strehler). À l'inverse, les spectacles de Jean-Louis Barrault présentés à la Gare d'Orsay et à l'Élysée-Montmartre font l'objet d'un compte-rendu. L'Odéon n'est donc digne d'intérêt qu'en fonction du metteur en scène qui y tient le plateau. Jean-Louis Barrault est, selon Alfred Simon, central dans le théâtre français d'après-guerre. Aux côtés de Jean Vilar, il représente le renouveau théâtral comme Alfred Simon le déclare lors d'un entretien réalisé pour cette recherche : « Il n'empêche qu'au moment de faire le bilan du théâtre français après 1945, il est incontournable. Barrault, Vilar, personne ne fait le poids en face de ces deux-là. Barrault, c'est le mime, c'est l'avant-garde, ce que nous appelons le théâtre d'avant-garde, c'est *Le Procès*. »⁶⁰⁰. L'allusion aux deux metteurs en scène est constante. Barrault représente un renouveau esthétique fondateur de la vocation théâtrale d'Alfred Simon : « Et *Le Soulier de Satin*. C'était la découverte de Barrault. Un an après sortait *Les enfants du Paradis*. La

⁵⁹⁸ Alfred SIMON, « Théâtre en hibernation », *Esprit*, n°326, mars 1964, p. 459-461.

Alfred SIMON, « Nuages de Billeldoux », *Esprit*, n°333, décembre 1964, p. 1031-1034.

Alfred SIMON, « Flaubert entre Dante et Rimbaud », *Esprit* n°359, Avril 1967, p. 923-925.

Jean SEMOLUE, « La tentation de (Saint) Bérart », *Esprit* n°360, mai 1967, p. 920-922.

Camille BOURNIQUEL, « *Pygmalion, Medea, une saison au Congo* (de B Shaw, Sénèque et A. Césaire) », *op. cit.*

Camille BOURNIQUEL, « Le théâtre », *op. cit.*

Camille BOURNIQUEL, « D'un centenaire à l'autre : Pirandello, Claudel », *op. cit.*

Alfred SIMON, « Arlequin pris au piège du théâtre », *Esprit*, décembre 1977, p. 104-106.

⁵⁹⁹ Voir notamment *L'Odéon, un théâtre dans l'Histoire*, dir. Antoine de BAECQUE, Gallimard, Paris, 2010.

⁶⁰⁰ Entretien avec Alfred Simon réalisé le 3 avril 2010.

pantomime de Baptiste dans *Les enfants du Paradis*, c'est un des clous de ma carrière. Je fais partie des gens qui ont vu ce film 25 fois. Ca a été ça Barrault. »⁶⁰¹. Cette connivence originelle implique une attention particulière à l'ensemble de ses spectacles, largement commentés dans la revue. La deuxième figure est toute aussi présente.

Si aucun des spectacles de Jean Vilar n'est analysé dans le « Journal à plusieurs voix », l'hommage à celui qui est décrit comme « l'ordonnateur de la plus grande fête théâtrale de notre temps, le seul à savoir que la haute raison cartésienne, sœur de la poésie, libère les songes en exorcisant les phantasmes »⁶⁰² revient dans de nombreux articles, et d'abord ceux qui ont trait au TNP. Les mises en scènes de son successeur, Georges Wilson, sont toutes accueillies avec attention. Si elles sont parfois malmenées par ses collaborateurs (Camille Bourniquel critique durement la mise en scène de *Roméo et Juliette*⁶⁰³, Paul Thibaud s'en prend au public du TNP⁶⁰⁴), Alfred Simon défend toujours l'entreprise du théâtre populaire. La nostalgie des « grands soirs du TNP »⁶⁰⁵ est une antienne des articles qui traitent des spectacles joués au Palais de Chaillot mais on retrouve cette préoccupation pour d'autres lieux. Les deux salles les plus traitées avec le TNP et l'Odéon sont le Théâtre de l'Est Parisien et la Cartoucherie de Vincennes. Le travail de Guy Rétoré est suivi avec constance puisque quatre de ses mises en scène font l'objet d'un article. À celles-ci s'ajoutent les mises en scènes des théâtres de la décentralisation présentées au TEP lors de tournées parisiennes. Enfin, un article paraît sur le magazine publié par le théâtre⁶⁰⁶ et un dernier sur une fête de quartier dans le XX^{ème} arrondissement à laquelle la troupe de Guy Rétoré participait⁶⁰⁷. Le TEP apparaît donc comme un des lieux du renouveau du théâtre populaire dans la succession de Jean Vilar. Ainsi lorsque Guy Rétoré monte *Sainte Jeanne des abattoirs*, Alfred Simon écrit : « Le soir de la générale, on ne pouvait s'y tromper : sur scène et dans la salle on retrouvait quelque chose des fêtes du TNP de Jean Vilar. »⁶⁰⁸ La même analogie revient dans les articles sur le Théâtre du Soleil.

Nous avons déjà noté dans l'étude des numéros spéciaux l'attention portée au Théâtre du Soleil et plus généralement à la Cartoucherie. Les premiers articles paraissant sur la compagnie sont écrits dans le « Journal à plusieurs voix ». Dès 1969, Alfred Simon rend

⁶⁰¹ *Idem.*

⁶⁰² Alfred SIMON, « Jean Vilar », *Esprit*, n°405, juillet-août 1971, p. 116.

⁶⁰³ Camille BOURNIQUEL, « Roméo sans Roméo », *op. cit.*

⁶⁰⁴ Paul THIBAUD, « Matti et son public », *op. cit.*

⁶⁰⁵ Alfred SIMON, « Sartrien et Batracien », *Esprit*, n°377, janvier 1969, p. 108.

⁶⁰⁶ Guy de BOSSCHERE, « TEP-Magazine », *Esprit*, n°327, avril 1964, p. 635-636.

⁶⁰⁷ Alfred SIMON, « Place de la réunion », *Esprit*, n°438, septembre 1974, p. 260 à 263.

⁶⁰⁸ Alfred SIMON, « Sainte Jeanne des Abattoirs au TEP », *Esprit*, n°413, avril-mai 1972, p. 843.

compte des *Clowns*. Dans cet article déjà, il compare le travail de la compagnie aux grandes troupes européennes :

Au milieu des pires difficultés, malgré l'aide dérisoire des pouvoirs publics, à force de rigueur et de spontanéité, elle prend peu à peu ici la place qu'occupent ailleurs le Berliner Ensemble et le Piccolo Teatro de Milan. Mais c'est l'heure où les municipalités centristes, les députés UDR et le comité central du PC s'accordent à remettre en question 25 ans de décentralisation, et vouent le public populaire à *Faust* et à *La belle Hélène*. Elle vient au plus mauvais moment cette troupe, avec sa créativité, et sa vision si lucide des rapports entre le public et le comédien, entre celui-ci et l'auteur, entre la société et le théâtre, entre celui-ci et son propre avenir.⁶⁰⁹

Dès cette première critique, il lie le travail du Soleil à la recherche d'un théâtre populaire qui cherche à construire de nouveaux rapports entre la scène et la salle par le biais d'une forme théâtrale interrogeant la société. La référence au TNP est bien plus explicite dans l'article suivant qui paraît à l'occasion des représentations de *1789* :

Grâce à elle [Ariane Mnouchkine], nous avons tout de même compris ce que pouvait être le théâtre populaire en 1970, car plus que jamais le théâtre sera populaire ou ne sera pas, n'est-ce pas ? Au moment où Jean Vilar, dans l'impasse, se prépare à faire venir le Bolchoï et la Comédie Française à Avignon, cette jeune femme d'allure trop sage a fait un mélange détonnant de TNP 51 et de Mai 68 qui, en explosant, donne un sens et une nécessité à ce qui en paraissait le moins pourvu.⁶¹⁰

De nouveau, le Théâtre du Soleil n'est pas pensé comme une forme de théâtre strictement politique. Il est analysé comme un héritier de la pratique de Vilar mais son activité n'est pas vue comme la reprise à l'identique du projet du créateur du festival d'Avignon. À « la grande tradition républicaine de gauche, celle qui croyait hier encore que la révolution est toujours à faire passer dans les âmes, à inscrire dans les faits, à mettre en œuvre dans les institutions »⁶¹¹, se substitue un théâtre inscrit dans l'après 1968 :

Un théâtre qui renonce à l'unanimité de Vilar (au-dessus des barrières de classes) mais qui retrouve le principe d'unité, dont le théâtre ne peut se passer, dans la conscience collective de la jeunesse contestataire réduite à l'inaction par l'échec de la lutte politique. La fête comme au *Grand Magic Circus* mais aussi la réflexion comme au Berliner Ensemble.⁶¹²

Dans cet extrait de sa critique de *1793*, Alfred Simon ne lie pas la fête à la perspective d'une révolution dans un avenir proche. Au contraire, la fête semble répondre à la défaite de mai 1968. Cette analyse est confirmée dans la préface de son ouvrage *Les Signes et les songes, essai sur le théâtre et la fête*⁶¹³, où il écrit : « La réactivation du thème de la fête réplique à la stérilité des luttes politiques, aux limitations de l'action syndicale, au déclin des religions et aux premiers doutes sur l'innocence de la science. »⁶¹⁴ Cet état des lieux est lié à la réflexion

⁶⁰⁹ Alfred SIMON, « Des clowns et des hommes », *Esprit*, n°382, juin 1969, p. 1092.

⁶¹⁰ Alfred SIMON, « Le Théâtre du Soleil et le théâtre de la révolution », *Esprit*, n°400, février 1971, p. 419.

⁶¹¹ Alfred SIMON, « Jean Vilar », *op.cit.*, p. 116.

⁶¹² Alfred SIMON, « Théâtre et révolution. 1793 », *Esprit*, n°415, juillet-août 1972, p. 114.

⁶¹³ Alfred SIMON, *Les Signes et les songes, essai sur le théâtre et la fête*, *op.cit.*

⁶¹⁴ *Ibidem*, p. 12-13.

d'*Esprit* sur les organisations politiques. La revue personnaliste affiche, au cours des années 1970, une méfiance vis-à-vis des modes classiques d'organisation, tel que le parti dans sa définition léniniste. Elle prône la mise en place de pratiques autogestionnaires inspirées des réflexions du PSU et de la CFDT mais aussi du renouveau de la théorie libertaire. Comme nous l'avons dit précédemment, le pendant théâtral de cette orientation politique sera la création collective. Dans cette même préface, Alfred Simon pense d'ailleurs la création collective comme le lieu d'une « critique sociale, utopie vécue, rite libérateur »⁶¹⁵. La volonté d'un « ici et maintenant » qui soit déjà le monde de demain est d'ailleurs commune à l'utopie de la fête et au projet de la création collective. La filiation avec Vilar est vue aussi dans cette perspective. Celui-ci a pu représenter cette possibilité d'un autre mode d'être. Ainsi le Théâtre du Soleil comme le TNP posent les mêmes questions à des époques différentes :

La création collective revient à poser le problème de la fonction sociale, du rôle politique du théâtre en des termes nouveaux, différents en tout cas de ceux qui avaient servi dans la précédente période de la Décentralisation dominée par Jean Vilar et André Malraux. Par elle le théâtre reprend sens de fête.⁶¹⁶

La création collective est donc un moyen de rendre au théâtre son caractère de fête tandis que la forme vilarienne paraît dépassée. Plusieurs compagnies qui travaillent selon les mêmes méthodes bénéficient d'un semblable engouement. Ainsi, sept spectacles critiqués après 1968 dans le « Journal à plusieurs voix » sont des créations collectives. Le travail du Chêne noir, dirigé par Gérard Gelas, semble prometteur. Alfred Simon consacre à cette troupe de province trois articles mais, contrairement au Théâtre du Soleil, l'espoir qu'il place en elle est déçu :

À mesure que se poursuit l'ascension du Chêne noir, Gelas prend de plus en plus au sérieux sa fonction prophétique, suivi dans sa prédication (son prêchi-prêcha poético-mystique) par un public de jeunes et de moins jeunes, militants sans parti et croyants sans église. Il flotte sur le cérémonial du Chêne noir une religiosité vague, une politisation molle, une sorte de fouriérisme cosmique qui comble l'attente de tous ceux que la crise du marxisme, sa désuétude, laisse en deuil d'eux-mêmes et de leurs certitudes de la veille.

Dès le début (*Esprit* fut le premier à parler de Gelas), j'ai pressenti la possibilité d'un autre théâtre, d'un acte collectif audiovisuel où la dépolitisation du militant et la décléricalisation du fidèle pourraient signifier repolitisation et resacralisation de l'homme. La naïveté de cette démarche, la pauvreté de son discours verbal ne me gênait pas alors.⁶¹⁷

Ici, les raisons qui ont poussé Alfred Simon à défendre le Chêne noir sont d'ordre politique. Au-delà de la réussite artistique, formelle et/ou textuelle, Alfred Simon défend, par le biais du travail de Gelas, un projet social. La pratique du metteur en scène vaut ici moins pour sa participation au renouveau esthétique que par la mise en pratique de cet « acte

⁶¹⁵ *Ibidem*, p. 14.

⁶¹⁶ *Ibidem*, p. 15.

⁶¹⁷ Alfred SIMON « La Befana et le prophète », *Esprit*, n°455, Mars 1976, p 566.

collectif»⁶¹⁸ qui tend à cette nécessaire réinvention du quotidien que les modes d'organisations politiques et religieux n'ont pas permis, selon Alfred Simon :

Il n'y a pas d'autre voie pour atteindre l'unité du théâtre et de la vie. Elle a d'autant plus de chance de se réaliser que le théâtre est plus authentiquement théâtre et la vie plus authentiquement vécue. Les deux objectifs sont solidaires et se lient l'un à l'autre dans la fête. La tâche de refaire le monde théâtralement est au cœur de l'entreprise de refaire le monde. La société libérée serait celle où tout homme aurait le pouvoir de créer son propre théâtre.⁶¹⁹

Le théâtre est un instrument par lequel il s'agit de déconstruire la division sociale du travail. Au-delà du message politique que serait supposé porter un spectacle, c'est avant tout en tant qu'embryon d'un autre monde que celui-ci intéresse Alfred Simon. Cette vision de la politique aux couleurs plus libertaires que léninistes explique le faible intérêt porté aux metteurs en scène brechtiens, très peu présents dans ces critiques, à l'exception de Planchon mais en sa qualité d'auteur dramatique, alors même que le directeur du Théâtre de la Cité prend ses distances avec la théorie brechtienne. On retrouve cette même défiance dans les critiques de spectacles. Les pièces de l'auteur allemand sont certes souvent analysées : cinq pièces de Brecht sont traitées dans le « Journal à plusieurs voix » (*Maître Puntila et son valet Matti* mis en scène par Georges Wilson, *Sainte Jeanne des Abattoirs* mis en scène par Guy Rétoré, *Le Cercle de craie caucasien* mis en scène par Gabriel Garran et *Les Jours de la Commune et Le commerce du pain* présentés par le Berliner Ensemble). Il s'agit du deuxième auteur le plus cité après Claudel. Cependant, s'il est attentif au renouveau textuel proposé par Brecht, Alfred Simon met en doute, en particulier après 1968, l'actualité des thématiques du dramaturge disparu en 1956. Ainsi, lors des représentations du Berliner, dans un contexte politique complexe sur lequel nous reviendrons dans le second chapitre de ce travail⁶²⁰, il écrit :

Le Berliner est pris au piège des contradictions du théâtre politique. À Berlin-Est comme à Aubervilliers, il prêche ceux qui sont convaincus d'avance. S'il était ce théâtre d'action que le Berliner Ensemble tentait de créer dans les années trente [*sic*], il lutterait contre l'aliénation et l'exploitation sous la forme qu'elles ont prises dans le milieu qui est le sien.⁶²¹

Ici la question de l'actualité du texte est posée dans un contexte politique particulier puisque la salle résonne des affrontements entre le PCF et l'extrême-gauche française. Cependant, la critique d'Alfred Simon ne se borne pas à pointer la faible correspondance entre les mécanismes d'exploitation décrits dans le texte de Brecht et ceux de l'après 1968. Son souci de la fête implique pour le critique d'*Esprit* que le théâtre ne puisse se limiter à prôner des valeurs politiques par le biais du réalisme critique. La pratique des metteurs en

⁶¹⁸ *Idem.*

⁶¹⁹ Alfred Simon, *Les Signes et les songes, essai sur le théâtre et la fête, op.cit.*, p. 41.

⁶²⁰ Cet aspect sera développé dans le premier chapitre de la partie 2-A-2-b « Querelles autour de Brecht ».

⁶²¹ Alfred SIMON, « le Berliner Ensemble et le théâtre guerilla », *Esprit*, n°404, Juin 1971, p. 1232-1235.

scènes tels que Roger Planchon, Bernard Sobel (dont un seul spectacle est critiqué), Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil (absents des articles), voire Patrice Chéreau et Marcel Maréchal (présents tous deux une seule fois) ne peut le convaincre. À ses yeux le théâtre n'y est pas conçu comme un espace de libération du quotidien et l'interprétation marxiste, à laquelle Alfred Simon ne souscrit pas⁶²², dénature l'œuvre classique. La seule expérience de théâtre politique qui trouve grâce à ses yeux est le travail d'André Benedetto :

Commis voyageur de la culture révolutionnaire comme il se définit lui-même. Il soulève des idées lourdes comme des haltères truqués, crache le feu et le vitriol, danse sur la corde raide, fait de la lutte avec l'ange un numéro de fête foraine.

Il y a Benedetto, le metteur en scène qui improvise avec des chiffons, des bouts de bois et du fer-blanc, des jeux d'enfants qui sont de gros chagrins d'adultes. Il y a l'acteur, époustouflant de naturel avec son accent méridional et ses tirs de mitraille occitane qui éclatent au beau milieu d'un discours brechtien ou d'une confidence narcissique. Il y a le poète qui écrit n'importe quoi, toujours intelligent, jamais intellectuel, avec la certitude de trouver au bon moment l'extase de la parole qui fera passer le reste. [...] Si vous n'avez vu ni *Emballage*, ni *La madone des ordures*, ni *G. Dominici*, essayez de rattraper votre retard. Ne ratez pas *Geronimo*. Peaux-rouges et Occitans, même combat ! Pour un peu, on y croirait. Pour un peu, Benedetto me ferait croire au théâtre politique !⁶²³

Si André Benedetto convainc Alfred Simon de la possibilité d'un théâtre politique, ce n'est pas parce que sa dramaturgie aurait la faculté de retranscrire scéniquement les mécanismes d'exploitation, « idées lourdes comme des haltères truquées »⁶²⁴ mais parce que l'écriture poétique qu'il met en place et qu'il incarne est en capacité de faire entrapercevoir un ailleurs de l'ordre de « la parade des anges funambules sur le tohu-bohu du grand bazar »⁶²⁵ où se jouent à la fois la crise politique mais aussi les difficultés de sa compagnie, tentative utopique de l'ordre du phalanstère.

L'analyse des articles du « Journal à plusieurs voix » permet de voir comment Alfred Simon applique la théorie de la fête qu'il développe dans ses ouvrages et ses chroniques. Alors qu'il défend avant tout à un théâtre public relativement classique, tel que le TEP ou le TNP dans les années 1960, sa réflexion le pousse à s'intéresser aux formes plus alternatives que véhiculent le travail de Gelas et celui de Mnouchkine. Cependant, l'ouverture à l'alternative reste restreinte. Le théâtre relaté dans ces colonnes se joue avant tout dans les salles publiques parisiennes et de banlieue. Seuls la Cartoucherie et le Théâtre du Chêne noir font exception. On remarque aussi la faible présence de ceux qui pourraient être appelés les néo-brechtien. En effet, si Brecht revient sur le devant de la scène critique, c'est uniquement

⁶²² Pour rappel, cet extrait cité plus haut : « Si une société comme la nôtre se définit exclusivement par la lutte des classes, aucun théâtre n'y est possible, pas même un théâtre de lutte des classes. L'impossibilité de toute fête rend toute forme de théâtre impossible » Alfred SIMON, « Théâtre et désastre. Qui croit encore au théâtre populaire? », *op.cit.*, p. 1153.

⁶²³ Alfred SIMON, « Boniment pour Benedetto », *Esprit*, n°454, décembre 1975, p. 876.

⁶²⁴ *Idem.*

⁶²⁵ *Idem.*

lorsque le Berliner Ensemble vient jouer deux de ses pièces en France et lorsque deux des metteurs en scène de prédilection d'Alfred Simon, Guy Rétoré et Georges Wilson, le montent.

c) «Le Libraire du mois » : une attention discrète aux ouvrages sur le théâtre

Vingt articles sur le théâtre paraissent dans le « Libraire du mois », rubrique qui réunit des recensions d'ouvrages. Treize portent sur des auteurs de théâtre, six sont des ouvrages d'histoire ou de théorie théâtrale, le dernier est un livre sur le carnaval. Seuls trois de ces articles sont signés par Alfred Simon. Un de ses ouvrages y est par ailleurs recensé. On peut s'étonner du faible intérêt porté par le critique principal d'*Esprit* aux recensions d'ouvrages alors qu'il a lui-même une activité éditoriale.

L'étude de celles-ci nous permet néanmoins d'appréhender un autre aspect de la vision de l'activité théâtrale développée par la revue personnaliste : le rapport au texte théâtral. Les deux tiers des ouvrages recensés sont en effet des monographies sur des auteurs de théâtre : on trouve ainsi un livre sur Corneille, un sur Artaud, un sur Tchekhov, trois sur des auteurs du théâtre allemand contemporain (tous recensés par Nicole Casanova) et cinq sur Beckett.

L'importance accordée à l'auteur irlandais n'est pas sans rapport avec l'intérêt que lui porte le chroniqueur principal d'*Esprit*. La réflexion sur Beckett reste primordiale alors que le théâtre de l'absurde est, pour beaucoup de critiques, dépassé par les nouvelles écritures scéniques. Ainsi dans son ouvrage sur la fête, *Les signes et les songes. Essai sur le théâtre et la fête*, Alfred Simon analyse l'écriture de l'auteur d'*En attendant Godot* comme la fondation d'un nouveau tragique étranger au réalisme psychologique : «Et la raison est condamnée à sombrer dans cette impossibilité. Le voilà le nouveau tragique, la mort de l'être, l'épuisement de la substance ontologique. »⁶²⁶ Cette analyse se base sur le travail de Jean-Marie Domenach, largement cité dans les chapitres sur Beckett. Dès la sortie de l'ouvrage du directeur d'*Esprit*, Alfred Simon est attentif à cette réflexion. Il en fait d'ailleurs la recension :

Le retour du tragique s'ouvre sur Sophocle et se ferme sur Beckett. Nous vivons la dernière étape. Le nouveau théâtre est la forme privilégiée du tragique moderne. L'accélération de l'histoire jouant ici aussi, les intellectuels s'attachent à ce qui fut l'avant-garde théâtrale quand déjà la recherche théâtrale a changé de route. Il est bien qu'il en soit ainsi.⁶²⁷

⁶²⁶ Alfred SIMON, *Les Signes et les songes. Essai sur le théâtre et la fête*, op.cit., p. 155.

⁶²⁷ Alfred SIMON, « Jean-Marie Domenach : Le retour du tragique », *Esprit*, n°361, juin 1967, p. 1122-1125.

Le diagnostic que pose Alfred Simon est *a posteriori* relativement sévère vis-à-vis du renouveau de l'écriture théâtrale dans les années 1970. La revue scrutera d'ailleurs peu les auteurs contemporains tels que Jean-Paul Wenzel, Jean-Claude Grumbach, Michel Vinaver ou même Armand Gatti. Le travail accompli par Lucien Attoun dans le cadre du Théâtre Ouvert n'est d'ailleurs jamais mentionné. Les références théâtrales de la revue restent donc, même lorsqu'Alfred Simon est peu impliqué, liées à la pensée de son critique attitré.

d) Correspondance : le public en question en 1978

En juin 1978, à la suite d'une critique sévère sur *Nekrassov* de Sartre mis en scène par Georges Werler au Théâtre de l'Est Parisien, le conseil du public du TEP écrit à Alfred Simon. Les enjeux de cette correspondance croisent à la fois la question des publics de théâtre, des formes du théâtre populaire et des tâches de la critique.

La critique du spectacle qu'Alfred Simon publie en avril 1978 est avant tout politique. Il reconnaît la qualité esthétique de la mise en scène : « Porté par l'admirable scénographie d'André Acquart, le metteur en scène Georges Werler a su dynamiser une pléiade de comédiens [...] »⁶²⁸ En revanche, Alfred Simon se livre par la suite à une analyse de la pièce de Sartre. Il commence par pointer l'emprunt de Sartre aux ressorts du théâtre de boulevard mais il s'attaque avant tout à la signification idéologique de la pièce : « *Nekrassov* est encore moins tolérable d'un point de vue idéologique qu'en 1956. Aujourd'hui que Sartre dénonce comme tout un chacun les « canailles staliniennes » d'ici et d'ailleurs, on supporte mal de le voir s'aligner sur ce qu'il y avait de plus stalinien alors, six mois environ avant Budapest. »⁶²⁹ Rappelant le procès Kravchenko, Alfred Simon analyse la pièce à la lumière des révélations sur le régime stalinien, dans une période où *Esprit* est particulièrement accueillant à la dissidence politique et littéraire en URSS. Il refuse donc le traitement fait dans la pièce du seul personnage dissident, Dimidov. Il s'insurge, par ailleurs, contre le texte que Gilles Sandier produit pour le programme de salle, dans lequel il lie la dénonciation que porte la pièce de Sartre à la couverture médiatique des « nouveaux philosophes » :

Qu'est ce que les nouveaux philosophes ont à voir ici camarade Sandier ? Et quoi, pas un mot d'explication sur ce Dimidov, qui doit bien vous gêner un peu ? Et vous, Messieurs du TEP qui semblez cautionner ce discours n'êtes vous aussi un peu gênés par le succès de *votre* spectacle auprès de *votre* public ? La grande scène entre Dimidov et Nekrassov, c'est celle qui remporte le plus grand succès de rire auprès du bon ventre déboutonné devant ce guignol sinistre. Ma parole, on se croit à « Au théâtre ce soir ». De deux choses l'une. Ou bien vous avez en main un public

⁶²⁸ Alfred SIMON, « Le boulevard stalinien », *Esprit*, avril 1978, p. 101.

⁶²⁹ *Idem*.

bien boulevardier, dépolitisé au point de ne rien voir des intérêts en jeu et qui se soucie seulement d'en avoir pour son tarif d'abonnement de rigolage. Ou bien, et c'est le plus probable, il adhère pleinement et naïvement à cette vision de la gauche ex-unie pour qui ces histoires de Goulag sont une manœuvre de la droite pour l'empêcher de gagner les élections. Dans ce guignol de Dimidov, il exorcise les empêcheurs de penser en rond avant de se rendre aux urnes. Satirique ou non, de gauche ou de droite, le boulevard est forcément réactionnaire et révèle un public à lui-même. »⁶³⁰

Au-delà de l'interpellation personnelle de Gilles Sandier avec qui Alfred Simon anime *Le Masque et la plume*, cette critique postule que la forme boulevardière (de gauche ou de droite) ne permet aucune attitude critique. Il reproche donc ici au TEP de ne pas avoir mis en place des médiations qui auraient permis au public de relativiser le propos de la pièce. Alfred Simon postule ici une « inégalité des intelligences »⁶³¹ à laquelle Jacques Rancière s'opposera dans plusieurs de ses ouvrages et notamment *Le spectateur émancipé*⁶³². C'est à cette attaque que répond le conseil du public du TEP qui, pour ce faire, remet en cause l'honnêteté de la critique d'Alfred Simon. Il commence donc par lui reprocher une critique partielle et partielle : « il [Alfred Simon] réduit la discussion du contenu idéologique de la pièce à l'analyse d'une seule scène »⁶³³. La lettre se concentre cependant sur l'attaque envers le public. Dans un premier temps, les défenseurs du TEP lui reprochent de s'en prendre au public alors qu'il prétend défendre un théâtre populaire : « On demeure stupéfait devant tant de mépris adressé par un homme qui se dit de gauche à un public dont Alfred Simon reconnaît lui même qu'il est « hérité de Vilar » »⁶³⁴. C'est donc d'abord sa position politique qui est contestée, puis la rigueur de sa démarche en tant que critique. En effet, on reproche à Simon de ne pas avoir tenu compte de la « quarantaine de représentations »⁶³⁵ et des débats organisés par la direction du théâtre, mais d'une seule représentation, « la soirée réservée à la critique pour laquelle la salle était composée essentiellement d'invités, professionnels du journalisme. »⁶³⁶. C'est donc ici son propre corps de métier et non le public du TEP qui serait mis en cause par sa critique de la pièce.

Par la suite, la lettre du conseil du public du TEP accuse le caractère partiel de son papier qui s'appuie sur une seule scène pour critiquer le caractère stalinien de l'œuvre. La réponse d'Alfred Simon réitère son premier jugement sur la pièce qui relève selon lui « d'un

⁶³⁰ *Ibidem*, p. 101-102.

⁶³¹ Ce concept est mis en avant par Jacques RANCIERE dans *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, Paris, 1987. Il est appliqué à la question de la représentation dans *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, Paris, 2008.

⁶³² Jacques RANCIERE, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*

⁶³³ « Correspondance », *Esprit*, juin 1978, p. 151.

⁶³⁴ *Idem*.

⁶³⁵ *Idem*.

⁶³⁶ *Idem*.

théâtre mineur esthétiquement et douteux idéologiquement »⁶³⁷. Il se défend du caractère partiel de son compte-rendu en opposant à celle-ci un autre modèle de critique : « Pour nuancer, équilibrer, argumenter, aurais-je dû allonger, alourdir et noyer le poisson dans cette forme de critique dogmatique, pontifiante, lénifiante et indigeste qui tient à la fois de la dissertation et du rapport idéologique ? »⁶³⁸

À son libre exercice du jugement, il oppose donc un type de pensum entre analyse universitaire et réflexion sur le rôle politique du théâtre qui, entre les lignes, pourrait s'apparenter à la critique pratiquée par les promoteurs de Brecht. Il se réclame ici d'une critique parcellaire plus proche de la chronique journalistique mais cependant ne renonce pas à la précision de son analyse, tant sur le plan politique qu'esthétique.

⁶³⁷ « Réponse d'Alfred Simon », *Esprit*, juin 1978, p. 152.

⁶³⁸ *Idem*.

Conclusion : une critique personnaliste

L'étude des articles sur le théâtre publiés dans *Esprit* révèle un intérêt plutôt centré sur les théâtres publics. Au cours des années 1960, ce sont avant tout le TNP et l'Odéon de Jean-Louis Barrault qui s'attirent les faveurs de la critique. Aux côtés de ces deux lieux emblématiques du théâtre d'après-guerre, les théâtres de banlieue sont de plus en plus pris en compte. Cette défense du théâtre subventionné ne signifie en revanche pas un désintérêt total vis-à-vis du théâtre privé. Aucune pièce jouée dans un théâtre de boulevard n'est critiquée mais une attention particulière est portée aux quelques théâtres d'essai qui survivent et aux théâtres d'art. Cette attention est avant tout motivée par la recherche de nouveaux auteurs. Cependant, il apparaît, après étude des pièces présentées, que ce sont majoritairement les classiques et les auteurs réputés du XX^{ème} siècle, tels que Brecht, Claudel ou Pirandello qui retiennent l'attention de la revue.

C'est donc avant tout à un théâtre parisien, public et privé, que s'intéresse *Esprit* à travers son critique principal, Alfred Simon. La critique dramatique de la revue est dominée par la personnalité de ce dernier. Il fait une large place au TNP avant 1968 et, même après cette année charnière, évoque fréquemment avec nostalgie le travail de Jean Vilar. Alfred Simon guette toutes les expériences qu'il considère comme héritières de la pratique de ce dernier : le TEP de Guy Rétoré, le Théâtre du Soleil. La problématique du théâtre populaire est au cœur de sa réflexion malgré une faible curiosité pour les politiques culturelles.

Dès 1951, Alfred Simon est assidu au TNP et souscrit aux conceptions de Jean Vilar. Il envisage le temps de la représentation comme un temps de communication véritable entre les spectateurs et les acteurs qui préfigure une autre société. Le théâtre, lorsqu'il atteint cet idéal, est alors temps de fête. Il renoue avec ses origines à la fois profanes et sacrés. Il réalise « l'unité impossible du théâtre et de la vie jusqu'au point où cette unité se révèle dans son impossibilité même. »⁶³⁹ La réalisation de cette unité n'implique pas forcément un discours politique au sens strict. Il classe ce dernier dans la « politique politicienne »⁶⁴⁰ et s'en méfie. Un discours basé uniquement sur une approche marxiste du monde rendrait la fête impossible. Ainsi, tout au long des années 1960 et 1970, il se montre très réservé vis-à-vis de la notion de

⁶³⁹ Alfred SIMON, « Un rêve vécu de théâtre populaire », *op. cit.*, p. 933.

⁶⁴⁰ « Ariane c'est une grande chose qui commence... », *op. cit.*, p. 955.

théâtre politique. De ce fait, il se démarque des critiques brechtiens qu'il n'hésite pas à contredire à plusieurs reprises. Cependant, lors d'un entretien réalisé pour cette thèse, il relativise son propos :

Non... Le théâtre a besoin d'être politique. Qui dit politique dit critique sociale. C'est le portrait de l'homme en société. À sa manière, le boulevard, c'est le portrait de l'homme en société, d'une certaine société. Il faut donc savoir ce que l'on dit quand on dit ça. Pourtant, c'est ça. Je n'ai même pas l'indulgence qu'ont d'autres gens à l'égard du théâtre de boulevard. [...] Des pièces de boulevard, j'en ai vues quelques-unes, quand on m'envoyait des invitations mais on m'en envoyait rarement : c'est un théâtre purement commercial [...]

Autrement, je pense que le théâtre a besoin d'être politique par conséquent cela implique que, comme il y a des pièces destinées à être des pièces comiques, il y a forcément des pièces qui sont vouées à être des pièces politiques. Là, Brecht est incontestablement le plus grand mais une pièce qui est purement politique n'est pas une très grande pièce. Les très grandes pièces de Brecht ne sont pas purement politiques. On peut même les jouer de manière apolitique. On tend à le faire maintenant.⁶⁴¹

Le rapport entre politique et poétique est central pour le critique. Alfred Simon défend une approche idéaliste du monde inspirée de Hegel. Il pense nécessaire un changement de l'humanité, mais celui-ci ne se fera pas en premier lieu par la modification des rapports de production. Il s'agit pour lui de s'attaquer à l'esclave à l'intérieur de lui-même. La révolution selon Alfred Simon sera d'ordre matériel et spirituel .

Ici, le critique d'*Esprit* rejoint les thèses développées dans *Le manifeste au service du personnalisme* d'Emmanuel Mounier⁶⁴² dans lequel ce dernier cherche à construire une troisième voie entre libéraux et marxistes. Nous avons d'ailleurs pu remarquer les liens étroits qui existaient entre les thèses d'Alfred Simon sur le théâtre et les évolutions politiques de la revue au cours des années 1960 et 1970. Malgré cette proximité, ce dernier affirme avoir joui d'une totale liberté de ton :

Il n'y avait pas de pensée collective sur le théâtre. Dès son origine, Emmanuel Mounier ne s'intéressait pas particulièrement au théâtre, il était philosophe, chrétien, fondateur du mouvement personnaliste mais, à ses côtés, il y avait Pierre-Aimé Touchard qui, lui, était un homme de théâtre et occupé complètement par le théâtre. Il y avait une vision personnaliste du théâtre, ça on peut le dire. Beigbeder qui avait pris la succession de Touchard continuait dans cette voie-là mais chacun avait sa liberté. Il n'y avait pas de regard extérieur qui pouvait nous dire « ton article n'est pas assez personnaliste », par exemple. Chacun avait sa liberté et sa vision propre. Personne n'a jamais essayé à *Esprit* de donner une structure personnaliste à mes écrits. J'étais un disciple d'*Esprit*, un abonné d'*Esprit* avant d'être le critique dramatique d'*Esprit* donc cela s'est fait tout seul.⁶⁴³

⁶⁴¹ Entretien avec Alfred Simon réalisé le 3 avril 2010.

⁶⁴² « Nous pensons – et ici nous nous rapprocherions du marxisme – qu'une spiritualité incarnée, quand elle est menacée dans sa chair, a pour premier devoir de se libérer et de libérer les hommes d'une civilisation oppressive, au lieu de se réfugier dans des peurs, dans des regrets ou dans des exhortations. Mais nous affirmons contre le marxisme qu'il n'y a de civilisation et de cultures humaines que métaphysiquement orientées. Seuls un travail visant au-dessus de l'effort et de la production, une science visant au-dessus de l'utilité, un art visant au-dessus de l'agrément, finalement une vie personnelle dévouée par chacun à une réalité spirituelle qui l'emporte au-delà de soi-même sont capables de secouer le poids d'un passé mort et d'enfanter un ordre vraiment neuf. » Emmanuel Mounier, *Manifeste au service du personnalisme*, op. cit., p10.

⁶⁴³ Entretien avec Alfred Simon réalisé le 3 avril 2010.

Alfred Simon parle donc du théâtre en tant que disciple d'*Esprit* mais le fait de partager les valeurs personalistes n'implique pas une limitation des propos du critique. Il souligne cependant une continuité entre Pierre-Aimé Touchard, Marc Beigbeder et lui. Ces critiques ont tous les trois développé une vision personaliste qui se manifeste après la guerre par la défense du théâtre populaire, qu'il prenne la forme des cérémonies de Vilar ou des fêtes du Théâtre du Soleil. C'est parce qu'il défend cette idéologie qu'Alfred Simon se définit comme un critique militant :

Oui, je me suis toujours considéré comme un critique « militant », c'est-à-dire au nom d'*Esprit* alors que je n'ai pour ainsi dire pas lu Mounier. Je lisais Mounier, dans la revue, de son vivant. Je ne suis pas un disciple de Mounier. À *Esprit*, il y a des gens, même longtemps après sa mort, qui se procurent tous les bouquins de Mounier, le lisent ; moi absolument pas ! J'aimais bien la pensée de Mounier, ce que j'en ai lu dans des articles de fond me suffisait. *Le traité du caractère*, je l'ai mais je n'ai jamais dépassé la page 100, cette forme d'exposé didactique ne m'intéresse pas. Mais je ne conçois pas toutes ces années-là sans la présence d'*Esprit* alors que le théâtre... Domenach et Béguin ne s'intéressaient pas forcément au théâtre au début. Domenach s'y est intéressé à travers mes critiques et on est allé au théâtre ensemble. Mais je ne conçois pas toutes ces années-là sans la présence d'*Esprit*. Je me considérais comme un militant.⁶⁴⁴

Le militantisme d'Alfred Simon n'est donc pas déterminé par la défense d'un théâtre militant comme pour Gilles Sandier. Il se considère comme engagé dans sa manière d'appréhender la critique dramatique à partir d'un courant de pensée et d'action, le personalisme. C'est d'ailleurs par la revue qu'il vient au théâtre. Il sous-entend ainsi que son attachement à la revue est plus important qu'à l'égard du théâtre. Cependant, Alfred Simon conserve une réelle indépendance sur les questions théâtrales dans *Esprit*. Les thématiques qu'il développe au cours des années 1960 et 1970 lui permettent de renouveler la vision personaliste du théâtre. Cette approche a entraîné un intérêt plus marqué vis-à-vis des questions théâtrales de la part du reste de la rédaction. Par l'intermédiaire d'Alfred Simon, Jean-Marie Domenach s'y intéresse, écrit un livre et publie plusieurs articles sur ces questions. D'autres collaborateurs de la revue prennent une place importante dans les deux numéros spéciaux sur le théâtre. Ainsi, malgré cette totale liberté d'écriture, Alfred Simon écrit au nom du personalisme et nourrit les réflexions théâtrales de l'ensemble de la revue *Esprit*.

⁶⁴⁴ *Idem*.

C. Les Temps Modernes : de l'engagement à l'expérience

L'étude des *Temps Modernes* est intrinsèquement liée à la personnalité de son directeur, Jean-Paul Sartre. Celui-ci a manifesté à de nombreuses reprises un intérêt pour les questions théâtrales comme en témoignent sa production dramatique et ses différentes contributions rassemblées dans *Un théâtre de situations*⁶⁴⁵. À ce titre, on pourrait penser que le théâtre occupe une place prépondérante dans la revue, la situation s'avère bien plus contradictoire.

Dans son ouvrage sur le théâtre militant⁶⁴⁶, Olivier Neveux rappelle que le théâtre politique dans les années 1950 s'articule autour de trois figures : Sartre, Vilar, Brecht. Vilar défend une vision du théâtre comme communion citoyenne inspiré d'un humanisme de gauche. Jean Paul Sartre soutient au contraire un théâtre exclusivement pour la classe ouvrière, notamment dans *Théâtre populaire*⁶⁴⁷, en opposition au projet de Jean Vilar. En théorisant la notion de littérature engagée dès 1948 dans *Qu'est ce que la littérature ?*⁶⁴⁸, le philosophe pense, dès lors, son activité intellectuelle et sa production artistique dans une même perspective politique. Son théâtre relève de cette volonté d'inscrire son activité littéraire dans le champ de l'engagement. Écrites dans une perspective existentialiste, « ses pièces interrogent la capacité du sujet à s'embarquer dans l'activité politique. », ⁶⁴⁹ toujours selon Olivier Neveux. Cette interrogation a lieu dans le cadre d'une structure dramatique relativement classique qui ne remet pas en cause la forme dramatique comme le propose Brecht. Lors d'un second entretien avec la revue *Théâtre Populaire*⁶⁵⁰, Sartre défend l'identification du spectateur, s'éloignant ainsi de la distanciation brechtienne. Largement inspiré du théâtre de l'entre-deux guerres, le modèle dramatique proposé par Sartre, très empreint de rhétorique, n'est pas aussi populaire au cours des années 1960 que la référence brechtienne. Son activité d'auteur dramatique cesse d'ailleurs en 1965, tandis que ses pièces seront très peu reprises et souvent critiquées. La critique virulente de *Nekrassov* par Alfred Simon relatée précédemment est caractéristique de ce désintérêt vis-à-vis de la dramaturgie

⁶⁴⁵ Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris, 1992 [1973].

⁶⁴⁶ Olivier NEVEUX, *Théâtres en lutte, le théâtre militant en France des années 1960 à nos jours*, La Découverte, Paris, 2007.

⁶⁴⁷ « Jean-Paul SARTRE nous parle de théâtre », *Théâtre Populaire*, n°15, septembre-octobre 1955, p. 1-2.

⁶⁴⁸ Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit.

⁶⁴⁹ Olivier NEVEUX, *Théâtres en lutte, le théâtre militant en France des années 1960 à nos jours*, op. cit., p. 16.

⁶⁵⁰ Jean-Paul SARTRE, « *Les Séquestrés d'Altona* nous concernent tous », *Théâtre Populaire*, n°36, 4^{ème} trimestre 1959, p. 6.

sartrienne au cours des années 1960 et 1970. Malgré cette désaffection, la figure de Sartre n'est pas absente du paysage théâtral. Il participe au débat sur le théâtre politique tant sur le plan de la production littéraire que théorique.

Cet intérêt porté aux questions théâtrales n'est absolument pas pris en compte dans les études sur *Les Temps Modernes*. La critique dramatique y est tenue par Renée Saurel. Celle-ci collabore pour la première fois à la revue en mai 1952. Après une interruption de février 1955 à janvier 1959, Renée Saurel intervient, de manière régulière, dans la revue jusqu'en 1984. Ce regard sur l'actualité théâtrale s'étend sur plus de deux mille pages. Elle observe avec précision l'ensemble de la vie théâtrale. À travers de longs articles (dix pages environ) qui peuvent s'étendre sur plusieurs numéros, elle dresse un portrait précis du fait théâtral dans son ensemble : actualité des spectacles, parution d'ouvrages, analyse des budgets des théâtres et rapports et déclarations du Ministère. Dès lors on peut se demander quels liens existent entre la chronique tenue par Renée Saurel et les positions de Sartre sur le théâtre

Je commencerai par préciser la place que prend la réflexion sur le théâtre dans la revue. Cela implique de revenir sur la personnalité de Renée Saurel. Par la suite, j'étudierai les articles sur les spectacles afin de comprendre son regard sur le théâtre de son temps. La critique des *Temps Modernes* ne limite pas son analyse du théâtre à la chronique des pièces jouées, elle s'intéresse particulièrement aux politiques culturelles mais aussi aux parutions d'ouvrages. Je reviendrai donc sur sa lecture de ces éléments avant de conclure sur son approche de la critique.

1) Panorama des articles sur le théâtre dans Les Temps Modernes

L'analyse du fait théâtral dans *Les Temps Modernes* nécessite de faire, en premier lieu, une étude synthétique des critiques dramatiques publiées dans la revue. Nous verrons que nous y trouvons différents types d'articles. Néanmoins, contrairement à *Esprit*, la grande majorité de ceux-ci sont écrits par la même personne, Renée Saurel. Cette dernière n'ayant pas publié de recueils, je présenterai, dans un second temps, sa contribution à l'analyse du fait théâtral avant de l'étudier plus précisément dans les parties suivantes.

a) Un regard qui cherche à embrasser l'ensemble de la vie théâtrale

Entre 1964 et 1981, 151 articles sur le théâtre paraissent dans *Les Temps Modernes*. Cela représente 4% des pages publiées dans la revue au cours de ces années. Ainsi, malgré l'absence du traitement des pages sur le théâtre dans les différents ouvrages sur la revue, la part des articles sur l'actualité théâtrale n'est pas négligeable.

Cette indifférence peut s'expliquer par la place qu'occupe la critique principale dans la revue. Renée Saurel, qui signe toutes les contributions sur le théâtre sauf douze articles⁶⁵¹, ne fait pas partie du comité de rédaction. Ses chroniques peuvent sembler relativement indépendantes des orientations que suit la revue. Contrairement à *Esprit* où les deux directeurs

⁶⁵¹ Jacques JOLY, « De Bosio entre Ruzante et Brecht », *Les Temps Modernes*, n° 229, juin 1965, p. 2286-2291.
Christian BACHMANN, « Peter Weiss ou la remontée du chaos », *Les Temps Modernes*, n° 230, juillet 1965, p.179-182.

Serge SAUTREAU et André VELTER, « Aimé Césaire : À l'échancrure du poème », *Les Temps Modernes*, n°231, août 1965, p. 367-370.

Aimé CESAIRE, « Une saison au Congo », *Les Temps Modernes*, n°237, février 1966, p. 1345- 1371.

Daniel LINDENBERG, « Un théâtre militant », *Les Temps Modernes*, n°239, avril 1966, p. 1918-1920.

Bernard DORT, « Les nouveaux théâtres à l'heure du choix », *Les Temps Modernes*, n°239, avril 1966, p. 1826-1855.

Bernard DORT, « Une démence exemplaire », *Les Temps Modernes*, n°240, mai 1966, p. 2076-2078.

Bernard DORT, « Genet ou le combat avec le théâtre », *Les Temps Modernes*, n° 247, décembre 1966, p. 1094-1109.

Jerzy GROTOWSKI, « Il n'était pas entièrement lui-même », *Les Temps Modernes*, n° 251, avril 1967, p.1883-1893.

Bernard DORT, « Le jeu du théâtre et de la réalité », *op. cit.*

Yorgos SEVASTICLOGOU, « La Mort du procureur du roi », *Les Temps Modernes*, n°276 bis, « Aujourd'hui la Grèce... », 1969, p. 346-363.

Jeanne COMBAZ, « Le Villeneuve de Grenoble, c'est Chicago », *Les Temps Modernes*, n° 373-374, août-septembre 1977, p. 242-266.

vont s'intéresser aux questions théâtrales, les membres du comité de rédaction de la revue sartrienne n'interviennent jamais sur ces questions dans *Les Temps Modernes*. En dépit de l'intérêt de Jean-Paul Sartre pour le théâtre, Renée Saurel jouit d'une totale liberté d'écriture vis-à-vis du philosophe qu'elle décrit dans un article postérieur à la mort de ce dernier :

Les Mouches, Huis clos, Morts sans sépulture, La Putain respectueuse, Les Mains sales, Le Diable et le bon Dieu, Nekrassov, Les Séquestrés d'Altona : huit pièces en dix-huit ans et deux adaptations : *Kean ou désordre et génie* d'après Dumas et *Les Troyennes* d'après Euripide. Plus *Bariona*, pièce écrite en captivité, pour les copains du camp. De 1940 à 1964. Un mot s'impose à moi : merci. Pour les œuvres, certes, mais surtout pour la liberté. Farouchement épris de la sienne, Sartre était si respectueux de celle d'autrui qu'il fut décidé une fois pour toutes qu'aucun des collaborateurs de sa revue ne rendrait compte de ses œuvres. C'est ainsi que, durant plusieurs décennies, alors que j'assistais aux « générales » de ses pièces et aux reprises qui en étaient faites, à Paris et ailleurs, je n'ai pas écrit une ligne sur le théâtre sartrien. Situation à la fois confortable et frustrante. Confortable quand l'une de ses pièces me paraissait inégale ou mal mise en scène. Frustrante quand l'envie me poignait de rendre coup pour coup, quand déferlaient les torrents de haine et de boue qui ont fait escorte à cet homme généreux, et que la mort même, nous le voyons chaque jour, n'ont pas taris. Oui, pour cette liberté, merci. Mais elle ne se limitait pas au silence fait sur les pièces de Sartre. Elle m'était accordée, une fois pour toutes et sans aucune restriction quand il s'agissait des pièces des autres, fussent-ils des ennemis en politique, ou, tout bonnement, des auteurs qui l'ennuyaient. Il a bien dû lui arriver d'être en désaccord avec ce que j'avais écrit, à l'époque où, encore en bonne santé, il allait au théâtre. Mais je n'en ai jamais rien su. Et maintenant...⁶⁵²

Renée Saurel, comme l'ensemble des membres de l'équipe des *Temps Modernes*, est donc tenue de ne pas se prononcer sur les œuvres dramatiques de Jean-Paul Sartre. Cette volonté du directeur explique la totale indépendance dont jouissait Renée Saurel sur ses articles. Nous tenterons de voir si cette indépendance signifie une absence de communication entre la rédaction de la revue et la chroniqueuse ou si elle est influencée par la ligne éditoriale des *Temps Modernes*.

À l'exception des exposés proposés à quatre reprises par Bernard Dort à la revue existentialiste, tous les articles paraissent en fin de numéro avec la critique cinématographique. Ils sont souvent indiqués sur la couverture qui trace le sommaire. Comme dans le reste de la revue, il n'y pas de photos. Ils entendent brosser l'ensemble de l'actualité théâtrale. Renée Saurel ne les a jamais regroupés dans un ouvrage de son vivant. Robert Abirached qui a dirigé la parution de ses chroniques à L'Harmattan⁶⁵³ a fait le choix de se concentrer sur ses articles sur les politiques culturelles écrits entre 1965 et 1984. Or, seul un peu plus de 8% des articles portent exclusivement sur cette question. Ces articles centraux pour comprendre l'histoire de la décentralisation théâtrale sont comparativement peu nombreux par rapport aux critiques de

⁶⁵² Renée SAUREL, « Kean- Dumas- Sartre et Jean-Claude Drouot dans le palais des mirages », *Les Temps Modernes*, n°444, juillet 1983, p. 166.

⁶⁵³ Renée SAUREL, *Le Théâtre face au pouvoir. Chroniques d'une relation orageuse*, Les Temps Modernes 1965-1984, L'Harmattan, Paris, 2008.

spectacles.⁶⁵⁴ Cependant, de nombreux articles traitent à la fois des spectacles et des questions relatives aux politiques culturelles. Dix-sept articles sont consacrés aux politiques culturelles et neuf autres articles abordent ces questions en plus d'autres sujets. Ces contributions peuvent donc paraître relativement marginales. Renée Saurel est malgré tout une des rares critiques avec Émile Copfermann à s'intéresser de manière aussi précise et régulière aux rapports entre l'État et le théâtre. Cet intérêt est caractéristique de son travail sur le théâtre. En effet, seules 46.4% des chroniques sont consacrées exclusivement à la critique de spectacle. 14.4% sont des chroniques d'ouvrages, 15.5% mêlent différents sujets et 15.3% sont consacrées à d'autres types de sujets tels que des comptes rendus de séminaires sur le théâtre (notamment ceux d'Eugenio Barba), de voyages pour assister à des spectacles en Europe de l'Est, etc.

Contrairement à Alfred Simon qui s'inspire des thèses des philosophes pour penser les questions théâtrales, Renée Saurel choisit une approche pluraliste que l'on retrouve dans sa réflexion sur les représentations théâtrales. En effet, ses critiques entendent tout d'abord contextualiser le spectacle. Elle décrit de manière très détaillée le parcours du metteur en scène, de sa compagnie et/ou de son théâtre. Cette présentation peut aller jusqu'aux détails des budgets lorsqu'elle revendique, pour eux, le droit de fonctionner. De même, les pièces jouées sont décrites précisément. Renée Saurel traite toujours du contexte politique dans lequel elles ont été écrites, du parcours de l'auteur. Elle en dégage ainsi les thématiques actuelles. Cette approche très précise est complétée par des études sur l'ensemble de la vie du théâtre. Les ouvrages sur l'histoire de la mise en scène, les revues spécialisées sont lus et analysés avec attention. Renée Saurel livre aussi des contributions très documentées sur les auteurs en s'appuyant sur plusieurs ouvrages. Elle popularise ainsi des écrivains relativement inconnus ou complète par ce biais une critique de spectacle. Par exemple, sa critique sur *1789* du Théâtre du Soleil est associée à celle d'un ouvrage sur le théâtre pendant la révolution⁶⁵⁵.

Nous reviendrons plus précisément sur le processus critique mis en place par Renée Saurel au cours de cette présentation. Afin de mieux comprendre celui-ci, nous commencerons par analyser l'évolution des différents articles en fonction des années où ceux-ci paraissent.

⁶⁵⁴ Voir Annexes 1 et 2

⁶⁵⁵ Renée SAUREL, « « 1789 » : le Soleil à la Cartoucherie », *Les Temps Modernes*, n° 295, février 1971, p. 1509-1518.

b) Une critique tenue par Renée Saurel

Après des études d'allemand, Renée Saurel devient critique dramatique dès 1947. Elle travaille d'abord à *Combat* jusqu'en 1951 puis à *L'Express* (1954-1955) et *L'Information* (1955-1958) où elle est en charge des pages culturelles. En 1956, Louis Aragon lui demande de s'occuper des pages sur les émissions de radio et de télévision dans *Les Lettres Françaises* jusqu'à l'interruption de celles-ci en 1972. Malgré ces quelques collaborations, c'est avant tout dans *Les Temps Modernes* qu'elle développe sa pensée du théâtre dès 1956 et ceci jusqu'en 1984.

Cette longévité est d'autant plus rare qu'elle s'accompagne d'une régularité exceptionnelle de 1961 à 1979. Renée Saurel publie dans la revue 139 articles sur le théâtre et deux articles sur la télévision⁶⁵⁶. Elle écrit aussi de nombreux articles sur les mutilations sexuelles qui paraissent dans *Les Temps Modernes* entre 1979 et 1980. Ces derniers donnent lieu à un ouvrage, *L'enterrée vive*⁶⁵⁷.

Le tableau synthétique des articles par année montre une régularité de l'activité critique de Renée Saurel jusqu'en 1978. Cette régularité n'a pas toujours été de mise depuis 1952. Renée Saurel publie peu d'articles les premières années. Elle ne participe pas à la revue entre 1954 et 1959. Les articles sont aussi peu nombreux en 1959 et 1960. C'est à partir de 1961 que la critique devient régulière. On peut supposer que cela s'inscrit dans la modification du comité de rédaction de la revue qui a lieu cette même année.

À partir de cette date, la critique dramatique est associée au nom de Renée Saurel malgré quelques rares articles d'autres auteurs. La sollicitation de ceux-ci ne perturbe pas le rythme de parution des contributions de Renée Saurel. En 1965, trois articles sur le théâtre écrits par d'autres auteurs⁶⁵⁸ paraissent dans *Les Temps Modernes*, Renée Saurel en écrit onze la même année. Cette année est marquée par deux articles un peu plus longs qui nous renseignent particulièrement sur la pratique de la critique de Renée Saurel. Cette dernière se

⁶⁵⁶ Renée SAUREL, « L'Edelweiss aux Indes noires (À propos du Congo, son histoire et sa colonisation, La Conférence africaine de Berlin en 1885, le partage de l'Afrique noire entre les pays européens) », *Les Temps Modernes*, n° 226, mars 1965, p. 1624-1642.

Renée SAUREL, « Au « royaume de Dieu », monseigneur manie la trique », *Les Temps Modernes*, n° 232, septembre 1965, p. 575-576.

⁶⁵⁷ Renée SAUREL, *L'Enterrée vive : essai sur les mutilations sexuelles féminines*, op. cit. Cette publication est la manifestation de l'engagement féministe de Renée Saurel. Il fait suite à sa signature du « Manifeste des 343 salopes » qui déclarent avoir avorté et réclament la légalisation de l'IVG et le libre accès à la contraception. Un second livre paraît en 1985 sur la question de l'excision : Renée SAUREL, *Bouches cousues : les mutilations sexuelles féminines et le milieu médical*, Tierce, Paris, 1985.

⁶⁵⁸ Jacques JOLY, « De Bosio entre Ruzante et Brecht », op. cit.

Christian BACHMANN, « Peter Weiss ou la remontée du chaos », op. cit.

Serge SAUTREAU et André VELTER, « Aimé Césaire : A l'échancrure du poème », op. cit.

rend en voyage en Tchécoslovaquie. Elle témoigne à son retour de la vie théâtrale locale⁶⁵⁹. Cette contribution est élogieuse. Elle est d'ailleurs marquée par une certaine naïveté concernant les libertés démocratiques deux ans avant le Printemps de Prague et sa terrible répression. On retrouve ici l'orientation politique de la revue qui, bien qu'antistalinienne, reste convaincue du modèle socialiste. Cet article témoigne, par ailleurs, d'une approche originale de la fonction critique. Renée Saurel n'entend pas uniquement rendre compte de la situation théâtrale française par le biais d'analyse de spectacles et d'ouvrages. Elle cherche à réfléchir au lien qui unit théâtre et cité en pensant le contexte économique et politique qui influe sur l'activité théâtrale. La même année, elle rend compte longuement du Concours des Jeunes compagnies⁶⁶⁰, elle fera de même deux ans plus tard. Cette attention au jeune théâtre n'est pas anodine. Elle témoigne, par ces deux articles, de sa participation à la commission d'aide aux jeunes compagnies mais, au-delà, Renée Saurel suit attentivement ces dernières. Elle évoque, par exemple, le Théâtre du Soleil dès *Les Petits bourgeois*⁶⁶¹, parle de l' Aquarium⁶⁶² très tôt aussi.

L'année 1966 est aussi marquée par une augmentation significative des articles sur le théâtre puisqu'il en paraît dix-sept dont cinq écrits par d'autres auteurs⁶⁶³. L'importance du nombre de pages est due à ces interventions extérieures, néanmoins elles poussent aussi Renée Saurel à s'exprimer plus au cours de cette année. Elle publie un long article sur le théâtre d'Ödön Von Horváth⁶⁶⁴. Cet intérêt peut sembler surprenant. L'auteur est peu joué dans les années 1960, ni Alfred Simon, ni Gilles Sandier n'en font mention. Il révèle un autre aspect de l'approche du fait théâtral de la critique des *Temps Modernes*. Diplômée en allemand, elle traduit plusieurs œuvres de l'auteur. Par ailleurs, elle publie un ouvrage sur le théâtre allemand contemporain⁶⁶⁵. Cette connaissance précise de la scène théâtrale germanique n'induit cependant pas un resserrement de sa critique autour de Brecht et de ses

⁶⁵⁹ Renée SAUREL, « En Tchécoslovaquie : théâtre sans rideau de fer », *Les Temps Modernes*, n° 232, septembre 1965, p. 541-567.

⁶⁶⁰ Renée SAUREL, « Le concours des Jeunes compagnies », *Les Temps Modernes*, n° 231, août 1965, p. 349-361.

⁶⁶¹ Renée SAUREL, « Théâtre clos, théâtre ouvert », *Les Temps Modernes*, n° 234, novembre 1965, p. 929.

⁶⁶² Renée SAUREL, « L'homme mutilé », *Les Temps Modernes*, n° 308, mars 1972, p. 1531-1532.

⁶⁶³ Aimé CESAIRE, « Une saison au Congo », *op. cit.*

Daniel LINDENBERG, « Un théâtre militant », *op. cit.*

Bernard DORT, « Les nouveaux théâtres à l'heure du choix », *op. cit.*

Bernard DORT, « Une démente exemplaire », *op. cit.*

Bernard DORT, « Genet ou le combat avec le théâtre », *op. cit.*

⁶⁶⁴ Renée SAUREL, « Renaissance de Horvath », *Les Temps Modernes*, n°243, août 1966, p. 296-316.

⁶⁶⁵ Renée SAUREL, *Le Théâtre allemand contemporain*, La Renaissance du livre, Bruxelles, 1975.

préceptes. Au contraire, elle s'attache à faire découvrir d'autres auteurs. En 1975, elle publie deux longs papiers sur Karl Kraus et sa pièce *Les derniers jours de l'Humanité*⁶⁶⁶.

Deux autres années sont marquées par une augmentation significative du nombre de pages sur les questions théâtrales. Avant de s'interrompre pendant un an d'écrire des critiques dramatiques, Renée Saurel est particulièrement prolifique en 1977 et 1978. Cette augmentation est notamment due à l'importance des articles portant sur les politiques culturelles. Au cours des années 1970, Renée Saurel écrit de plus en plus sur cette question. Elle livre alors une critique acerbe des directives étatiques en matière de théâtre. Cette critique teintée de radicalité apparaît comme le pendant culturel des positions des *Temps Modernes* durant cette décennie. Je reviendrai précisément sur celle-ci. Ainsi, en 1977, elle publie une série d'articles intitulée « Malthusianisme, arbitraire et prestidigitation »⁶⁶⁷. Elle revient alors sur la situation du jeune théâtre. En critiquant la répartition des subventions, qu'elle considère injuste, Renée Saurel livre un constat d'échec de la démocratisation. On retrouve cette même analyse dans l'article sur Chaillot qu'elle publie la même année⁶⁶⁸. L'année suivante est aussi marquée par une série d'articles visant à critiquer les politiques théâtrales. Le premier, « Un théâtre pour la Francietta »⁶⁶⁹ porte sur un rapport de Pierre Dux pour le conseil économique et social du 27 octobre 1977. Elle dénonce violemment l'orientation libérale de celui-ci et la conception conservatrice de la création théâtrale sur lequel il repose. Son auteur attaque, selon Renée Saurel, le théâtre politique. Cette charge intervient dans un contexte où, selon elle, les compagnies militantes sont menacées par des restrictions de subventions. Dans une autre série d'articles au titre évocateur, « Cultivez vous, le grand capital fera le reste »⁶⁷⁰, elle poursuit cette même critique. Après la défaite de la gauche aux législatives de 1978, elle revient sur le nouveau Ministère et les premières mesures qu'il prend. Elle critique vivement son orientation libérale et y voit, une nouvelle fois, une remise en cause de la liberté de création.

⁶⁶⁶ Renée SAUREL, « Karl Kraus, cavalier seul de l'apocalypse », *Les Temps Modernes*, n° 351, octobre 1975, p. 543-558.

Renée SAUREL, « Karl Kraus, cavalier seul de l'apocalypse II », *Les Temps Modernes*, n°352, novembre 1975, p. 744-755.

⁶⁶⁷ Renée SAUREL, « Malthusianisme, arbitraire et prestidigitation (I) », *Les Temps Modernes*, n° 370, mai 1977, p. 1940-1953.

Renée SAUREL, « Malthusianisme, arbitraire et prestidigitation (II) », *Les Temps Modernes*, n° 371, juin 1977, p. 2140-2155.

⁶⁶⁸ Renée SAUREL, « Le Chaillot de la Méduse », *Les Temps Modernes*, n° 375, octobre 1977, p. 544-557.

⁶⁶⁹ Renée SAUREL, « Un théâtre pour la Francietta », *Les Temps Modernes*, n° 380, mars 1978, p. 1531-1545.

⁶⁷⁰ Renée SAUREL, « Cultivez-vous, le grand capital fera le reste (I) », *Les Temps Modernes*, n° 383, juin 1978, p. 2105-2122.

Renée SAUREL, « Cultivez-vous, le grand capital fera le reste (II) », *Les Temps Modernes*, n° 384, juillet 1978, p. 2297-2311.

Par ailleurs, cette année s'ouvre par un article sur l'Odin Theatret⁶⁷¹. Celui-ci n'est pas le premier. Renée Saurel publie sept autres articles sur la troupe entre 1964 et 1981⁶⁷². Cette attention est assez étonnante. En effet, Eugenio Barba n'est absolument pas suivi par les autres critiques. Cette proximité la pousse à participer à des séminaires organisés par l'Odin à plusieurs reprises, elle rend compte des spectacles, des ouvrages mais avant tout de l'esprit de création défendu par la troupe. Grâce à cette proximité, nous verrons que Renée Saurel construit une approche du théâtre politique particulière dans les années 1970. Elle rencontre Barba après s'être intéressée à Grotowski et ne cesse de soutenir sa vision décentrée des rapports théâtre et politique à laquelle elle adhère. Défini comme « Tiers-Théâtre », cette pratique se caractérise par le refus de s'intégrer au système théâtral. L'Odin Theatret cherche à faire du théâtre « hors des capitales de la culture »⁶⁷³. Il ne produit pas une œuvre strictement politique mais c'est par ses méthodes qu'il devient une pratique militante. C'est un théâtre de la rencontre avec une collectivité opprimée. Les membres de la troupe ne cherchent pas à prêcher la bonne parole, ils se mettent à l'école de cette communauté.⁶⁷⁴

L'étude des graphiques montrant l'évolution du nombre d'articles et de pages consacrés au théâtre dans *Les Temps Modernes*⁶⁷⁵ révèle que Renée Saurel cesse d'écrire des articles sur le théâtre en 1979. Or, la même année, commence la parution de ses articles sur les questions féministes. Par la suite, Renée Saurel ne reprend pas le rythme plutôt régulier qu'elle maintenait depuis 1961 pour ne consacrer que trois articles au théâtre en 1980 et quatre en 1981. Au cours des années suivantes, elle ne retrouve pas davantage cette régularité : seul trois articles paraissent en 1982, deux en 1983 et 1984. Ce désintérêt pour les questions théâtrales s'explique par l'importance que prennent les questions féministes dans l'activité de Renée Saurel. La publication d'ouvrages sur l'excision se poursuit au début des années 1980.

⁶⁷¹ Renée SAUREL, « Odin, navire-amiral du tiers-théâtre », *Les Temps Modernes*, n° 378, janvier 1978, p. 1107-1122.

⁶⁷² Renée SAUREL, « À la recherche théâtre perdu », *Les Temps Modernes*, n° 233, octobre 1965, p. 754-763.
Renée SAUREL, « Séminaire nordique à Holstebro », *Les Temps Modernes*, n° 256, septembre 1967, p. 559-567.

Renée SAUREL, « Hair et Ferai », *Les Temps Modernes*, n°277-278, août-septembre 1969, p. 359-366.

Renée SAUREL, « De Rome à Holstebro, un même but, des voies différentes », *Les Temps Modernes*, n° 288, Juillet 1970, p. 175-182.

Renée SAUREL, « Le mythe du théâtre politique en Scandinavie », *Les Temps Modernes*, n° 292, novembre 1970, p. 936-944.

Renée SAUREL, « « Min Fars Hus », « La Maison de mon père » », *Les Temps Modernes*, n° 332, mars 1974, p. 1694-1702.

Renée SAUREL, « Chronique sicilienne : avec Odin et le Teatro Libero », *Les Temps Modernes*, n° 411, octobre 1980, p. 733-755.

⁶⁷³ Renée SAUREL, « Chronique sicilienne : avec Odin et le Teatro Libero », *op. cit.*, p. 735.

⁶⁷⁴ Je reviendrai sur la définition de Renée Saurel et la manière dont elle l'utilise pour contester l'approche esthétisante des metteurs en scène français.

⁶⁷⁵ Voir Annexes 1 ;3 et 4

Cependant, ce n'est pas la seule raison. L'évolution du monde du théâtre, l'installation de nouveaux metteurs en scène auxquels n'était pas liée la critique, la dépolitisation du milieu artistique et intellectuel semblent entraîner une fracture pour la critique qui ne se reconnaît plus dans les nouvelles orientations des metteurs en scène de la décentralisation. Ces derniers privilégient la création et délaissent l'animation. Une seconde raison explique son éloignement des *Temps Modernes*. La mort de Jean-Paul Sartre entraîne un changement de direction à la tête de la revue. Simone de Beauvoir lui succède puis, très rapidement, Claude Lanzmann prend de plus en plus d'importance à la fin des années 1970 et aux débuts des années 1980. Alors que Renée Saurel était très proche de Jean-Paul Sartre, les rapports sont moins cordiaux avec le nouveau directeur. Simone Pissaro, sa fille, fait notamment état de désaccords politiques⁶⁷⁶. Cette double rupture avec la ligne politique défendue par *Les Temps Modernes* et avec le milieu théâtral entraîne un retour à une critique épisodique.

Malgré l'isolement de ces dernières années, la pratique de Renée Saurel est exceptionnelle par sa constance et les qualités de sa réflexion critique. Observatrice attentive de la vie théâtrale, elle ne néglige aucun de ses aspects, s'intéressant aussi bien aux spectacles, aux politiques culturelles qu'aux parutions d'ouvrages. Sa pratique se construit avec les expériences de la décentralisation qu'elle va s'attacher à suivre mais aussi critiquer vivement lorsqu'elles sont détournées de leur projet initial. Sur cette base, elle est amenée à étudier les politiques culturelles. Sa réflexion sur le théâtre populaire la pousse aussi à s'intéresser à Eugenio Barba. À la critique politique, s'ajoute une critique esthétique. Pas toujours convaincue de l'historicisation des classiques proposée, Renée Saurel défend une autre pratique du théâtre déterminée par la remise en cause de moyens de production classiques.

⁶⁷⁶ Alors que Claude Lanzmann soutient Israël, Renée Saurel défend une autre ligne, en soutien aux Palestiniens.

Au premier abord, la critique théâtrale semble relativement isolée dans la revue. Les autres collaborateurs ne prennent jamais la parole sur cette question et Renée Saurel ne témoigne pas de l'activité théâtrale de Sartre mais cette indépendance est demandée par le philosophe existentialiste. Pendant plus de deux décennies, Renée Saurel prend en charge la parole des *Temps Modernes* sur le théâtre. Elle propose, par le biais de longs articles très détaillés, une chronique de la décentralisation théâtrale à raison d'une dizaine de chroniques par an. Cela passe, en premier lieu, par les chroniques de spectacles dont je vais préciser les modalités par la suite. Cependant, elle se livre aussi à des analyses des politiques culturelles. Nous verrons alors qu'elle rejoint la critique politique menée par *Les Temps Modernes*. Par ailleurs, elle rend compte aussi des publications d'ouvrages. Cette approche très complète fait d'elle une observatrice privilégiée de l'évolution du fait théâtral dans les années 1960 et 1970. N'ayant jamais édité d'ouvrages à partir de ses chroniques, sa pensée reste très peu connue malgré le travail de Robert Abirached pour publier ses textes sur les rapports du théâtre et de l'État⁶⁷⁷. Je vais m'attacher à présenter son approche du théâtre à travers l'étude des différents types d'articles.

⁶⁷⁷ Renée SAUREL, *Le Théâtre face au pouvoir. Chroniques d'une relation orageuse*, Les Temps Modernes 1965-1984, op. cit.

2) *Les chroniques de spectacles*

En 1966, Bernard Dort prend la parole dans *Les Temps Modernes*⁶⁷⁸. Il déclare, à propos de l'évolution de la scène française depuis la fin de la seconde guerre mondiale : « Ce changement tient moins à l'apparition de nouveaux dramaturges ou à la recherche, encore tâtonnante de nouvelles formes d'expression scénique qu'aux modifications qui ont affecté son infrastructure. »⁶⁷⁹ Après ce constat, le critique fait le point sur la décentralisation théâtrale qui offre un nouvel éventail de spectateurs. L'objectif de cet exposé est de « se demander si le secteur public ou para-public constitue bien « un nouveau théâtre pour un nouveau public » »⁶⁸⁰. Dans cet article, Bernard Dort revient sur le désaccord entre Jean Vilar et Jean-Paul Sartre sur la définition du théâtre populaire⁶⁸¹. À partir de l'analyse sociologique des catégories socioprofessionnelles des publics, le critique brechtien se positionne en faveur des délimitations proposées par Sartre. Il met en avant les limites de la décentralisation théâtrale :

Il y a encore discrimination par le théâtre. Et peut-être ne sont-ce pas, malgré tous leurs efforts, les animateurs qui peuvent la lever. Sa suppression dépend au premier chef d'une modification radicale à la fois de la structure de l'enseignement et de l'organisation du travail. Se faire trop d'illusions en ce domaine est même assez dangereux : les temps ne sont pas encore mûrs pour un large théâtre de masse. Toute une méthodologie du théâtre *populaire* (issue de celle du « théâtre du peuple » qui sent son XIX^e siècle) est lettre morte. Pire : à croire le problème résolu alors qu'il est loin de l'être, et à faire passer le rêve pour la réalité, certains animateurs courent le risque de le rendre définitivement insoluble.⁶⁸²

Bernard Dort refuse l'idée d'un théâtre de communion sociale au profit d'une autre définition du théâtre populaire. Si l'organisation du travail de la société capitaliste ne permet

⁶⁷⁸ Bernard DORT, « Les nouveaux théâtres à l'heure du choix », *op. cit.*

⁶⁷⁹ Bernard DORT, « Les nouveaux théâtres à l'heure du choix », *op. cit.*, p. 1826

⁶⁸⁰ *Ibidem*, p. 1827.

⁶⁸¹ Voir Marco CONSOLINI, *Théâtre populaire (1953-1964). Histoire d'une revue engagée*, *op. cit.*

« « Jean-Paul Sartre nous parle de théâtre », entretien avec Bernard DORT à l'occasion de la création de *Nékrassov* », *op. cit.*, publié dans Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de situations* [1973], Gallimard, Paris, 1992, p. 74-87. Dans cet article, Jean-Paul Sartre conteste la nature populaire du public du TNP. Il déclare : « En fait, le TNP n'a pas de public populaire, de public ouvrier. Son public, c'est un public petit-bourgeois, un public qui, sans le TNP et le prix relativement bas de ses places, n'irait pas ou fort peu au théâtre, mais pas un public ouvrier. Il y a des ouvriers qui viennent au TNP ; le TNP a donné des représentations pour des ouvriers, mais le TNP n'a pas de public ouvrier. Même quand il se déplace et va jouer dans la banlieue. » Ce discours est bien sûr à situer dans son contexte. Il est marqué par le rapprochement de Sartre avec le PCF dans les années 1950. Néanmoins il a une autre fonction pour la revue *Théâtre Populaire* qui signifie, par cet article, son éloignement de la pratique et la pensée de Jean Vilar. En ce sens, Bernard Dort souscrit toujours à l'approche du philosophe existentialiste en 1966.

⁶⁸² Bernard DORT, « Les nouveaux théâtres à l'heure du choix », *op. cit.*, p. 1843.

pas un accès aux théâtres des ouvriers, il ne doit pas renoncer à s'adresser à eux en priorité. Cette nécessité implique de penser avant tout la question du répertoire :

Il est temps que les théâtres se mettent à l'épreuve, mettent ce public à l'épreuve. La question de leur répertoire est liée à celle d'une nécessaire expérimentation. Dire oui aux classiques, c'est aussi admettre qu'il ne faut pas se laisser intimider par eux et proclamer qu'il convient de les transformer. [...] L'activité théâtrale n'est pas seulement célébration : elle doit aussi être transformation, voire provocation. Brecht aimait à le rappeler : le meilleur théâtre n'est pas celui qui unit, mais celui qui divise son public.⁶⁸³

S'il ne doit pas être partisan, il ne peut être un « théâtre d'acquiescement »⁶⁸⁴. Selon Bernard Dort, la référence à Brecht reste centrale dans la constitution de ce répertoire destiné à mettre en cause « une culture soi-disant universelle »⁶⁸⁵.

Cet exposé publié dans le cœur de la revue, alors que les articles de Renée Saurel sont publiés en fin de numéro, se donne pour objectif de définir les tâches du théâtre contemporain lorsque celui-ci cherche à s'inscrire dans un processus politique de renversement de la société. À la lumière de cet article, nous pouvons nous demander si Renée Saurel souscrit à cet état des lieux établi par Bernard Dort. Pour cela, nous nous proposons d'étudier successivement les différentes thématiques abordées dans ses chroniques de spectacle. Ce secteur « public et para-public » défini par Bernard Dort constitue-t-il l'unique intérêt de la critique dramatique ? La question du répertoire telle qu'elle est envisagée par Bernard Dort est empreinte de la référence à Brecht mais aussi aux expériences du théâtre soviétique des années 1920. Nous verrons de quelle façon, tout en posant des problématiques similaires, Renée Saurel envisage la constitution d'un répertoire à partir de références plus diversifiées. Entre 1964 et 1981, soixante-treize chroniques de spectacles et vingt-trois chroniques sur des sujets multiples traitent de deux cent trente-trois spectacles. Il ne s'agit pas ici d'étudier l'ensemble des spectacles mais de comprendre quels sont les principaux lieux que fréquente Renée Saurel, à quels metteurs en scène elle accorde le plus d'attention et, enfin, comment elle traite la question du répertoire.

Sur ces deux-cent-trente-trois spectacles chroniqués, cinquante-neuf sont joués dans le théâtre public parisien, trente-deux dans les théâtres de banlieue, quinze en province, soixante-sept sont représentés dans le théâtre privé, et trente-quatre dans le cadre de festivals. Vingt-six autres spectacles sont joués dans d'autres cadres dont six spectacles à la Cartoucherie. Les lieux de représentation des spectacles sont donc très diversifiés mais il s'agit de savoir quel rôle est donné à chacun par Renée Saurel.

⁶⁸³ *Ibidem*, p. 1852.

⁶⁸⁴ *Ibidem*, p. 1853.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, p. 1855.

a) Les Théâtres privés : à la recherche du répertoire

Comme dans *Esprit*, le traitement des pièces jouées dans le théâtre privé parisien reste important (un peu plus d'un quart des spectacles). Alors que Bernard Dort ne s'y intéresse pas dans son exposé, Renée Saurel est attentive à la programmation des théâtres privés. Ceux fréquentés par Renée Saurel sont avant tout les anciens théâtres d'art et les théâtres d'essais tels que le Théâtre de Poche (huit pièces), le Théâtre Montparnasse-Gaston Baty (cinq pièces), le théâtre de l'Athénée (quatre), le Lutèce (quatre)... Sur les soixante-sept pièces critiquées jouées dans le privé, seulement huit sont des classiques. Or ceux-ci sont, pour la plupart, des tournées des théâtres de la décentralisation (*Georges Dandin* mis en scène par Roger Planchon joués au Théâtre Montparnasse Gaston Baty) ou des classiques oubliés (*Le Hasard du coin du feu* de Crébillon fils mis en scène par Jean Vilar au théâtre de l'Athénée). La fréquentation des théâtres privés est donc liée à la recherche de nouveaux auteurs. Cependant, le théâtre privé n'apparaît pas comme la meilleure structure pour promouvoir le renouveau dramatique. En effet, après le retrait de l'affiche des pièces de Romain Weingarten, *Akara* et *Le Pain sec*, Renée Saurel déplore son mode de fonctionnement qui voue à l'échec l'exploitation de ces pièces :

Après le massacre perpétré par une partie de la presse quotidienne et malgré le ton chaleureux de la plupart des hebdomadaires, la fréquentation s'est révélée insuffisante pour que les deux pièces tiennent l'affiche durant les soixante jours prévus. Le déficit sera compensé il est vrai, mais dans une proportion dérisoire, soit par l'attribution d'une somme au titre du Fonds de soutien au théâtre privé, soit par une subvention de la commission d'aide aux jeunes animateurs. [...] Quitte à passer pour monomaniacque, je redirai que ces mêmes entreprises, coincées entre le secteur grassement commercial et le secteur subventionné, trouveraient une plus large audience, - et cela quelle que soit la presse - si elles avaient à leur disposition un théâtre fixe, pourvu d'une billetterie et d'une administration normales, et non fantomatiques. Elles s'inscriraient dans la vie du théâtre parisien, et ce serait justice. Entre le « Boulevard » et le « Néo-Boulevard », entre ce dernier et le secteur public, il y a place pour un théâtre poétique, parfois plus profondément « engagé » que celui qui se donne pour tel.⁶⁸⁶

La responsabilité de l'échec de ces deux pièces incombe ici avant tout au fonctionnement du théâtre privé dépendant d'une critique dramatique journalistique plus liée à une pratique conservatrice du théâtre que cherchant à promouvoir le renouvellement des formes artistiques. On peut d'ailleurs noter que la critique de la presse hebdomadaire n'entre pas dans cette catégorie. Le système du théâtre privé ne permet pas, selon Renée Saurel, que puisse se développer un « théâtre poétique »⁶⁸⁷. La construction du répertoire est donc ici

⁶⁸⁶ Renée SAUREL, « Au pain sec et au whisky », *Les Temps Modernes*, n° 259, décembre 1967, p. 1117.

⁶⁸⁷ Idem.

centrale. Au côté d'un répertoire d'actualité qu'elle promeut, notamment pour les théâtres de banlieues, Renée Saurel défend un théâtre de texte comme lieu d'expression poétique de la société. Ce théâtre contemporain n'a pas de lieu pour être joué. La création du fonds de soutien au théâtre privé permet à certains théâtres de prendre plus de risques dans les choix de programmation. Cependant, il s'applique uniformément à tous les théâtres et ne constitue pas une politique culturelle d'aide à la création d'auteur contemporain. Ainsi ce constat amène Renée Saurel à poser la question suivante lors d'un autre article :

Voilà que se pose, une fois de plus, l'angoissant problème de la survie des quelques scènes privées qui osent encore, à Paris, assumer un risque. On sait que pour ces théâtres, deux formes d'aide peuvent intervenir : l'Aide à la création, qui émane de l'État et remplace l'Aide à la première pièce, le recours au Fonds de soutien au théâtre privé, les deux pouvant d'ailleurs se cumuler. Sera-ce suffisant pour éviter la disparition des quelques théâtres privés réellement nécessaires au devenir du théâtre ? ⁶⁸⁸

Selon Renée Saurel, la mise en place de ce fonds répond, en partie, aux difficultés des théâtres privés qui doivent faire face à des coûts de production de plus en plus élevés. Cependant, il n'implique pas une réelle politique visant à favoriser les théâtres d'essais et théâtres d'art qui programment de jeunes auteurs puisque tous les théâtres privés en bénéficient quelle que soit leur orientation artistique. Or, ce fonds a avant tout un intérêt pour maintenir en vie les petites salles qui servent de lieu d'expérimentation à de jeunes auteurs et jeunes metteurs en scène. Renée Saurel différencie deux types d'activités artistiques dans le théâtre privé parisien :

Bref, le théâtre privé parisien semble aux abois, il a recours à des moyens de plus en plus extra-théâtraux, et il est hors de doute que le fonds d'aide au théâtre privé, entré en fonctionnement l'automne dernier, va être mis à rude épreuve si quelques-uns de ces spectacles, coûteusement montés, s'effondrent. Il se peut que cette thérapeutique de choc ranime le moribond, il se peut aussi qu'elle se révèle impuissante à sauver un art périmé. L'intérêt, au demeurant, est surtout sociologique.

Ce qui importe davantage, c'est que le théâtre libre, celui qui se trouve coincé entre le secteur de la grosse commandite et le secteur officiel, trouve les moyens de survivre. Ou plutôt de renaître, car il est, comme j'ai déjà eu l'occasion de le dire, en pleine régression, prenant pour de l'avant-garde de sclérotiques audaces, faisant parfois au « Broadway » parisien d'inutiles concessions, alors qu'un retour aux vraies sources pourrait, je crois, le libérer partiellement des servitudes de l'argent. ⁶⁸⁹

Le théâtre de boulevard relève d'un « art périmé » à la validité artistique nulle. À l'inverse, un théâtre à la limite du théâtre amateur intéresse Renée Saurel. Il a représenté, au cours des années 1950, un lieu d'innovation artistique et incarne encore, au début des années 1960, un espace privilégié pour les nouveaux auteurs. Malgré ces exceptions menacées par la

⁶⁸⁸ Renée SAUREL, « Cinq batailles et quelques morts », *Les Temps Modernes*, n° 258, novembre 1967, p. 920.

⁶⁸⁹ Renée SAUREL, « À la recherche du théâtre perdu », *op. cit.*, p. 755.

faillite, l'ensemble du théâtre privé évolue de plus en plus vers une industrie du divertissement à laquelle les théâtres d'art ne peuvent résister. Cette industrie du divertissement à l'intérêt « sociologique », Renée Saurel l'expérimente à plusieurs reprises notamment pour la version française de *Hair*. À travers la critique de ce spectacle, elle livre une réflexion sur les processus de récupération d'une œuvre contestataire présentée dans des conditions commerciales classiques :

Il faut au spectateur beaucoup de bonne volonté pour retrouver, dans ce produit frelaté du show-bisness, un peu de la pureté - déjà entachée - qui fut à la naissance de *Hair* dans la cave de Greenwich, et nous ne croirons pas Bertrand Castelli assez naïf pour penser vraiment qu'un spectacle qui doit tout au capital puisse dénoncer ce dernier et tous les maux qu'il suscite. La récupération est immédiate, comme cela se produit d'ailleurs quand c'est l'État, et non plus le capital privé, qui finance. Subventionné, *Hair* mériterait de l'être dans chaque pays. Tant que la « révolte de la jeunesse » s'exprimera par un « american tribal love rock musical » sous l'égide de Pepsi-Cola, l'impérialisme pourra dormir tranquille. À Paris, la bonne presse ne s'y est d'ailleurs pas trompée. Elle a bien compris que, mis à part le fameux tableau du nu sur lequel elle n'a pas insisté, et quelques simulacres homosexuels (que l'on a gommé, je crois, depuis la première), il n'y avait pas ici une scène qui pût être dénoncée comme subversive. Ce n'est ni *Le Vicaire* ni *Le Concile d'amour*. De cette soirée qui n'est pas du tout ennuyeuse, je suis sortie pleine de respect pour le Living. Lui aussi refuse la société de consommation, la violence et le racisme. C'est pourquoi il vit dans la pauvreté, en butte aux rebuffades d'hôteliers poujadistes quand il fait une tournée en France, sous la surveillance pas toujours discrète de la police.⁶⁹⁰

Le passage de la pièce d'une cave de Greenwich Village à Broadway, puis à une tournée mondiale et à de nombreuses adaptations dans les pays capitalistes avancés, implique un remaniement idéologique. La pièce qui pouvait contenir une charge contre l'*American way of life* devient une mise en image d'une fausse contestation. Son entrée dans le système marchand entraîne la perte de toute charge politique. Elle devient même agent de la répression idéologique en faisant croire à une subversion.

L'évolution du théâtre privé est plus complexe qu'une simple disparition des théâtres d'arts aux profits de divertissements où la comédie musicale remplace le théâtre de boulevard. Au cours des années 1960 et 1970, de nombreux jeunes auteurs sont encore joués dans le théâtre privé. Il est encore en pleine mutation et la programmation parisienne plus contradictoire. Si le mode de fonctionnement est de plus en plus proche de celui du théâtre new-yorkais, cela n'implique pas la disparition totale des jeunes auteurs des programmations. Quelques salles arrivent à survivre. Par ailleurs, le succès des auteurs anglais et américains révèle une autre évolution selon Renée Saurel :

Comment expliquer cet engouement ? Ni le « panurgisme » bien connu des directeurs de salles, ni l'anglophilie de cette fraction de la bourgeoisie française qui constitue

⁶⁹⁰ Renée SAUREL, « Hair et Feraï », *op. cit.*, p. 362.

l'essentiel de la clientèle de ces théâtres privés, ne suffisent à expliquer qu'un tel raz de marée se soit abattu sur Paris. Il semble que ce soit le succès commercial de *L'Amant* et *La Collection*, au Théâtre Hébertot, qui ait donné le branle. J'ai dit lors de leur création que ces pièces intelligentes, ambiguës, scintillantes, renouvelaient le Boulevard si l'on désigne par ce terme toute dramaturgie qui exclut les thèmes sociaux et politiques. Ce théâtre-là, qui reste de bonne compagnie puisqu'il ignore les problèmes mondiaux, trouve aujourd'hui une clientèle que ne satisfait plus le Boulevard fin de siècle. Soucieuse d'être « dans le vent », de lire ce qui il « faut avoir lu » et de voir ce qu'il « faut avoir vu » cette clientèle a été formée par le cinéma plus que par le théâtre : par le néo-réalisme italien, puis par la nouvelle vague et, plus rarement sans doute, par le nouveau-roman. Elle est plus disponible pour un théâtre qui se méfie de la littérature, répudie le vieux mot d'auteur, vous place d'emblée face à la situation la plus saugrenue et se refuse à toute explication psychologique. Enfin, cette clientèle, si elle demeure foncièrement conservatrice, est plus affranchie à l'égard des mœurs et de l'esthétique. On ne la ferait pas rire en prenant pour têtes de Turcs Freud et Picasso, comme faisaient les chansonniers parisiens d'avant-guerre. J'imagine que leurs têtes de Turcs, en ce moment, sont chinoises. Il faudra que j'aille y voir un de ces jours.⁶⁹¹

Le public des théâtres privés est ici assimilé à une classe sociale. Ses goûts sont symptomatiques de l'évolution culturelle de la bourgeoisie. Une nouvelle fraction de celle-ci reste ouverte aux innovations esthétiques, elle est plus encline à apprécier ce que la bourgeoisie conservatrice aurait rejeté. Cette apparente ouverture d'esprit reste néanmoins, selon Renée Saurel, du côté du conservatisme politique. Les auteurs anglais, malgré un semblant de renouveau, ne font que prolonger le genre du théâtre de boulevard auquel s'oppose un théâtre qui révèle les mécanismes sociaux.

À l'inverse, les théâtres publics vont apparaître comme le lieu du renouveau théâtral tant sur le plan du répertoire que sur le plan du public. En effet, dans ce même article, Renée Saurel s'intéresse à la mise en scène de *Vous vivrez comme des porcs* de John Arden par Guy Rétoré au Théâtre de l'Est Parisien. À la dramaturgie dédiée à la clientèle du théâtre privé répond un « théâtre social sans didactisme ni doctrine » qui « ne trouverait pas preneur dans le secteur privé »⁶⁹².

⁶⁹¹ Renée SAUREL, « Pinter, Arden, Weingarten », *Les Temps Modernes*, n° 247, décembre 1966, p. 1111.

⁶⁹² Idem.

b) Les théâtres publics : l'espoir déçu du nouveau

Presque la moitié des spectacles que Renée Saurel critique dans *Les Temps Modernes* est jouée dans les théâtres publics. La plupart d'entre eux sont présentés à Paris. On retrouve aussi trente-deux pièces joués dans les récents théâtres de banlieues tandis que l'activité théâtrale de province est assez peu suivie. Ces théâtres publics incarnent au début des années 1960 le lieu de renouvellement du théâtre.

Encore très inspirée de la pensée de Jean Vilar, Renée Saurel met en avant « l'esprit de rigueur et de désintéressement »⁶⁹³ héritier du Cartel qui devient incompatible avec le système du théâtre privé : « Il se retrouve ailleurs, parfois sur nos grandes scènes nationales, presque toujours chez les animateurs des centres de province. Et, bien sûr, dans les théâtres de banlieue où s'opère le vrai renouvellement du public, en attendant celui du répertoire »⁶⁹⁴. Renée Saurel, comme Bernard Dort, voit dans le théâtre public la possibilité d'un double renouvellement théâtral : celui des publics mais aussi celui du répertoire. Ces deux renouvellements sont d'ailleurs pour elle intrinsèquement liés. En effet, dans un autre article elle écrit : « Dans l'état actuel du marché théâtral, seules les scènes subventionnées, de Paris ou de province, peuvent assumer le risque de telles créations, d'abord en raison même du soutien financier qu'elles reçoivent, ensuite parce que la venue du public n'y est pas déterminée par les réactions de la presse conservatrice »⁶⁹⁵. Les théâtres subventionnés sont fréquentés par un autre type de public moins enclin à se laisser guider par un article de Jean-Jacques Gautier. Moins soumis aux modes de fonctionnement du théâtre parisien, il serait plus à même de reconnaître un auteur novateur.

La vision du théâtre public défendue par Renée Saurel au début des années 1960 est relativement idéalisée. Celui-ci serait fréquenté par un public populaire plus à même de soutenir une rénovation du répertoire. Mais quels théâtres portent selon Renée Saurel le poids de cette responsabilité ? Quels sont les théâtres publics que cette dernière suit avec le plus d'attention ?

⁶⁹³ Renée SAUREL, « Gorki et Gombrowicz », *Les Temps Modernes*, n° 213, février 1964, p. 1525.

⁶⁹⁴ Idem.

⁶⁹⁵ Renée SAUREL, « L'humour et la matraque », *Les Temps Modernes*, n° 217, juin 1964, p. 2286.

Les théâtres publics parisiens

Nous avons vu qu'une large majorité des spectacles mis en avant par la critique des *Temps Modernes* est jouée dans les théâtres publics parisiens en particulier l'Odéon (vingt-deux spectacles) et le TNP (vingt-et-un spectacles) tandis que les spectacles de la Comédie-Française ne bénéficient d'un article qu'à six reprises. À ces théâtres s'ajoutent huit pièces présentées à la Cité Internationale, une au Théâtre Sarah-Bernhardt (futur Théâtre de la Ville) et une au théâtre du Rond-point.

L'Odéon

Malgré de nombreux spectacles présentés à l'Odéon, la salle n'est pas associée à une politique théâtrale par Renée Saurel. Elle est, dans un premier temps, le lieu de la Compagnie Renaud-Barrault. Quatorze spectacles joués à l'Odéon sont d'ailleurs présentés durant cette période. Renée Saurel suit donc, en premier lieu, le travail de Jean-Louis Barrault (six mises en scène), de sa compagnie (*Les Paravents* mis en scène par Roger Blin) mais aussi la tournée du Théâtre de la Cité. La Compagnie Renaud-Barrault ne suscite donc pas un désintérêt comme ont pu le manifester les critiques brechtiens. Renée Saurel suit son travail avec attention et note souvent les qualités de metteur en scène de son directeur. La salle subit, selon elle, durant cette période, les limites des politiques culturelles. Suite à la lecture de la thèse de Jack Lang, elle revient sur le statut de la concession des différents théâtres tels que le TNP et l'Odéon :

La concession, cela veut dire qu'un bâtiment national est occupé et géré par un particulier qui reçoit une subvention. [...] . Le directeur est personnellement responsable de la gestion financière de son entreprise. En particulier, nous dit Jack Lang, « *s'il se produit un déficit, le directeur ne peut exercer aucune répétition contre l'État, ni s'en prévaloir pour réclamer une augmentation de la subvention* ». Pour qu'un théâtre comme l'Odéon, vieille salle à l'italienne aux catégories de places très différenciées ne connaisse jamais de déficit, il faut que la salle soit « vendue » complètement à chaque représentation. Hypothèse improbable quand on pratique l'alternance... Le régime de la concession, certes, incite le directeur à la vigilance. Mais il peut aussi freiner son goût de la découverte, son audace artistique.⁶⁹⁶

Ici, le manque d'audace dans la programmation de la salle est donc avant tout dû au statut du théâtre de l'Odéon. Si ce régime de concession est déjà complexe pour le TNP, il devient encore plus difficile à gérer pour la Compagnie Renaud Barrault qui dirige une salle à

⁶⁹⁶ Renée SAUREL, « Pauvre comme Job, un théâtre universel », *Les Temps Modernes*, n°269, Octobre 1968, p. 756-757.

l'italienne. L'architecture implique une politique artistique plus prudente. Cette politique n'empêche par l'éviction de Jean-Louis Barrault à la suite des événements de 1968. Pour Renée Saurel, ce renvoi révèle le caractère réactionnaire des politiques culturelles et l'institutionnalisation des lieux théâtraux : « En revanche, il [Jack Lang] eut raison d'exprimer la crainte, ressentie par tous les gens de théâtre, de voir la fonctionnarisation supplanter la création, comme le prouve déjà le fait qu'après l'injuste renvoi des Renaud-Barrault, l'Odéon est aux mains, non plus d'un artiste, mais d'un administrateur téléguidé par le gouvernement. »⁶⁹⁷ Nous reviendrons plus précisément sur l'analyse des politiques culturelles faite par Renée Saurel lors de l'étude de ses articles sur cette question. Le renvoi de Jean-Louis Barrault fait de l'Odéon un lieu non plus dirigé par un metteur en scène mais par un administrateur qui a pour tâche d'inviter les compagnies de province. Elle devient, par la suite, une annexe de la Comédie Française. Renée Saurel se prononce à plusieurs reprises au cours des années 1970 pour le retour de Barrault à la direction du théâtre et contre la direction administrative de Pierre Dux. Si la salle est censée être dédiée à la création et à la recherche, pour Renée Saurel, ces « appareil et [...] parrainage officiels »⁶⁹⁸ impliquent la perte de toute charge novatrice pour les œuvres qui y sont créés. Elle continue, par ailleurs, d'héberger des spectacles de province. Ainsi, la programmation de l'Odéon permet à Renée Saurel de suivre la création théâtrale de province où elle ne peut se déplacer que très rarement. Malgré cet avantage, elle déplore tout au long des années 1970 le statut de la salle qui devient un symbole de l'évolution des politiques culturelles.

Le TNP

De même que l'Odéon est lié à la Compagnie Renaud-Barrault, le TNP, jusqu'en 1963, est associé à la figure de Jean Vilar. Renée Saurel défend le travail de ce dernier. En 1961, elle écrit :

Le respect du texte, la soumission à l'œuvre écrite ne furent jamais mis en cause à Chaillot, pas plus que la nécessité de faire évoluer la « régie » dans le sens d'un travail collectif. C'est à cette orgueilleuse humilité, à ce refus de tout exhibitionnisme que le T.N.P. doit d'être devenu en dix ans le premier de nos théâtres nationaux. Éthique et esthétique s'y confondent et les réussites n'y sont pas, comme cela arrive ailleurs, le fruit d'un heureux hasard.⁶⁹⁹

⁶⁹⁷ Renée SAUREL, « Le monstre froid et le théâtre (I) », *Les Temps Modernes*, n°283, février 1970, p. 1296-1297.

⁶⁹⁸ Renée SAUREL, « Les grands livres de comptes », *Les Temps Modernes*, n° 305, décembre 1971, p. 923-929.

⁶⁹⁹ Renée SAUREL, « Vilar sur la brèche », *Les Temps Modernes*, n° 179, mars 1961, p. 1237.

Contrairement à *Théâtre Populaire*, Renée Saurel soutient Jean Vilar. Elle défend la politique mise en place par l'administration du TNP en vue d'un renouvellement des publics mais aussi son travail artistique. Cette double caractéristique du travail de Vilar, « éthique et esthétique »⁷⁰⁰ permet, pour la critique, de « donner à son public des œuvres dont le sujet reflète les préoccupations d'un monde « en éternel enfantement », au lieu de se borner, comme d'autres le font, à le distraire, à l'arracher à la réalité cependant que se perpétrent les mauvais coups »⁷⁰¹. Le paroxysme de cette préoccupation est la mise en scène de *La Paix* d'Aristophane durant la Guerre d'Algérie. Dans ce contexte, la démission de Vilar apparaît comme une nouvelle « consternante »⁷⁰². L'homme de théâtre lui semble irremplaçable. Seuls les metteurs en scène de la décentralisation pourraient prétendre à sa succession. La nomination de Georges Wilson lui semble être un choix raisonnable. Cette décision implique pour le successeur qu'il « devra sacrifier au Minotaure toutes ses autres activités »⁷⁰³.

Face à ce qu'elle envisage presque comme un sacerdoce, Renée Saurel va être plutôt indulgente avec Georges Wilson. Il apparaît comme le candidat le plus crédible pour continuer l'œuvre de Vilar. Le TNP jouit d'une critique plutôt bienveillante notamment parce qu'il attire au théâtre un public plus diversifié que tout autre théâtre parisien. Cependant, elle reconnaît les limites esthétiques de certaines représentations. En revanche, celles-ci ne sont pas dues aux qualités du metteur en scène mais avant tout à « l'inexistence de notre infrastructure théâtrale »⁷⁰⁴. Son travail subit ainsi les « carences qui sont le fruit prévisible mais amer d'une politique gouvernementale trop encline à investir dans ce qui se voit, dans ce qui rapporte en prestige immédiat »⁷⁰⁵. Au vu de ces limites, Renée Saurel juge honorables les mises en scène de Georges Wilson mais elle loue davantage son jeu d'acteur.

Malgré cette indulgence les premiers désaccords apparaissent sur la question du répertoire. Selon Renée Saurel, le TNP se doit de participer au renouvellement du texte dramatique. Il doit aussi proposer, à l'image de ce que faisait Vilar, des œuvres avec une signification politique. La mise en scène de *La Folle de Chaillot* de Giraudoux est l'occasion de contester les choix faits par Georges Wilson. Elle reproche à ce dernier de présenter cette pièce comme une œuvre politique :

Je comprends que l'on ait envie de monter la pièce, que l'on soit sensible aux sortilèges de Giraudoux. Mais, s'agissant du T.N.P j'aimerais qu'on le fit en disant : voilà un théâtre

⁷⁰⁰ Idem.

⁷⁰¹ Renée SAUREL, « Le théâtre face à la cité », *Les Temps Modernes*, n°189, février 1962, p. 1182.

⁷⁰² Renée SAUREL, « La vérité et le plat de lentilles », *Les Temps Modernes*, n°202, mars 1963, p. 1718.

⁷⁰³ Renée SAUREL, « Bourseillier et la pince-monseigneur », *Les Temps Modernes*, n°206, juillet 1963, p. 174.

⁷⁰⁴ Renée SAUREL, « Délices et enfer du critique », *Les Temps Modernes*, n° 248, Janvier 1967, p. 1321.

⁷⁰⁵ *Ibidem*, p. 1329.

qui est le contraire du théâtre politique, même si l'on prend ce terme dans son acception la plus large. Un théâtre qui montre et déplore les effets sans jamais mettre en lumière les véritables causes, une pièce qui dénonce les spéculateurs, les profiteurs, les intermédiaires, les *mecs*, qui stigmatise le culte du Veau d'or, sans mettre en cause le système. M. Poujade aussi mène la croisade contre les intermédiaires et les *mecs* de tout poil. [...] Ah ! il n'est nul besoin de souligner combien nous sommes loin de ce théâtre dont Arthur Miller dit qu'il doit montrer le dessous des cartes. Les cartes, ici, on les brouille à dessein, et je ne suis pas certaine, hélas, que le public de Chaillot, ce public qui applaudit désormais des mêmes salves rythmées, des œuvres aussi contradictoires que *La Folle et Puntilla*, en soit conscient.⁷⁰⁶

Renée Saurel conteste le caractère politique de la pièce en revenant sur le contexte de sa première création. Elle soutient que c'est une œuvre conservatrice car, si elle est une critique de la société, elle ne dévoile pas les mécanismes du système. Contrairement aux brechtiens, elle ne refuse pas la présence de ce type d'œuvre au TNP, il lui semble cependant qu'il est nécessaire de la présenter en tant que pièce apolitique au public. Pour elle, le texte de Giraudoux est une œuvre facile qui complait le public dans une image surannée du théâtre. Le TNP doit donc en montrer les limites mais ce n'est pas la priorité face aux enjeux de la construction d'un nouveau répertoire. On retrouve ici la critique faite par Émile Copfermann, dans son ouvrage sur le TNP⁷⁰⁷, sur le manque de cohérence du répertoire. À l'inverse, l'œuvre d'Armand Gatti, *Chant public pour deux chaises électriques*, apparaît bien plus appropriée pour le public du TNP. À la facilité du texte de Giraudoux, Renée Saurel préfère l'aridité de l'écriture de Gatti : « Tant mieux, et tant pis pour le spectateur qui n'est pas capable de le fournir, et croit que la « culture » s'avale comme un cachet d'aspirine. Je me suis trop souvent inquiétée de la passivité du public du T.N.P. pour ne pas me réjouir de le voir associé de façon active à un jeu grave, et qui débouche sur les problèmes les plus actuels »⁷⁰⁸. On retrouve ici la distinction que fait Bernard Dort dans son article « Les nouveaux théâtres à l'heure du choix »⁷⁰⁹ qui paraît le mois suivant. Le théâtre public, et en particulier le TNP, se doit de choisir entre deux missions : « celle du théâtre comme service public et celle du théâtre comme dispensateur de culture »⁷¹⁰.

De plus en plus, le TNP semble avoir opter pour la seconde alternative selon Renée Saurel. Mai 1968 signe le divorce entre la critique et la salle de Chaillot. Elle reproche de plus

⁷⁰⁶ Renée SAUREL, « De Stains à Strasbourg en passant par Paris », *Les Temps Modernes*, n°236, janvier 1966, p. 1329.

⁷⁰⁷ Émile COPFERMANN, *Le théâtre populaire, pourquoi ?*, op. cit.

⁷⁰⁸ Renée SAUREL, « Sur la colline aux cerises », *Les Temps Modernes*, n°238, mars 1966, p. 1674.

⁷⁰⁹ Bernard DORT, « Les nouveaux théâtres à l'heure du choix », op. cit.

⁷¹⁰ *Ibidem*, p. 1852.

en plus à son directeur une politique prudente notamment au moment de l'affaire Gatti⁷¹¹. Plus tard, lors des représentations de *Demain la veille* d'Edward Bond, elle qualifie la mise de scène de Wilson de « beau travail inutile »⁷¹². L'inutilité de ce travail n'est pas due à un manque de compétence mais à un changement de contexte politique. Lors de la nécrologie de Jean Vilar, Renée Saurel revient sur les limites de l'expérience du TNP :

Face à la situation politique souvent dramatique et face aux autorités de tutelle, Vilar a tenu la barre fermement et les limites de son action sont celles-là mêmes du théâtre. Lui tenter un procès rétrospectif serait non seulement injuste mais ignoble. On l'a calomnié, dénoncé. Les sycophantes étaient parfois de bons chrétiens, qui faisaient trop crédit au pouvoir subversif du théâtre. Vilar s'est jugé lui-même avec équité en disant : « *J'ai fait pour mon époque le théâtre de mon temps* ». S'il n'a pas réussi à atteindre le public des prolétaires, c'est que mille obstacles se dressent entre eux et le théâtre et que la politique des places à bas prix ne suffisait pas à les attirer. Du moins a-t-il fait, avec l'aide d'une équipe courageuse, tout ce qu'il pouvait, tout ce qu'il devait. Son échec dans ce domaine n'est pas particulier au T.N.P. Il est celui de tous les grands régisseurs à vocation populaire, qui, dans les « démocraties » occidentales, n'atteignent jamais que la petite bourgeoisie et le « secteur tertiaire ».

Le répertoire politique « allusif », déjà insatisfaisant avant 1968, apparaît aujourd'hui, aux yeux de beaucoup, comme une imposture. Il est certain aussi que le « style T.N.P. Vilar », qui d'ailleurs était moins un style qu'une adaptation aux impératifs financiers et techniques, appartient au passé. Tel semble être l'avis de Leclerc qui analyse successivement le thème lyrique (la présence de Gérard Philipe, la « magie » du lieu avignonnais, le ciel constellé, la joie de la liberté retrouvée, etc.), le thème mystique et le thème sociologique. Vilar, c'est vrai, a ignoré le « gestus social » et a diaboliquement persévéré dans ses errements de lèse-brechtisme. À l'art théâtral de « communion », de « participation », nous préférons un art qui éveille l'esprit critique du spectateur. Mais peut-être faudrait-il écrire : « nous préférons » car Brecht, déjà, fait lui-même figure d'idéaliste et ses enfants terribles d'outre-Rhin (voir Peter Handke) nient l'efficacité de ses paraboles.⁷¹³

Le contexte politique révèle à Renée Saurel l'impossibilité d'un théâtre réellement démocratique dans le cadre d'une société répressive. On retrouve ici le diagnostic fait en 1966 par Bernard Dort : seules les couches les plus favorisées de la société accèdent au théâtre même si celui-ci s'est ouvert aux classes moyennes. À la suite de 1968, le projet politique de réunification par le théâtre, dont la critique entrevoyait les limites, ne correspond plus à la période qui s'est ouverte avec le mouvement de grèves. De même, le répertoire proposé par le TNP ne peut plus répondre aux enjeux politiques. Alors qu'elle soutenait ce « répertoire

⁷¹¹ La pièce *La Passion du général Franco* d'Armand Gatti est en répétition au TNP. Parce qu'elle fait référence nommément à un chef d'État, Michel Debré alors ministre des Affaires étrangères, demande dans un premier temps le retrait de toutes les références au dictateur espagnol puis l'interdiction de la pièce pour « injure faite à un chef d'État étranger », pénalisée par une loi de 1881. Malgré les protestations du milieu théâtral, la pièce n'est pas représentée au TNP.

⁷¹² Renée SAUREL, « Le système et l'underground », *Les Temps Modernes*, n° 293-294, décembre-janvier 1970-1971, p. 1323.

⁷¹³ Renée SAUREL, « Adieu à Jean Vilar », *Les Temps modernes*, n° 299-300, juin-juillet 1971, p. 2463-2464.

politique « allusif »⁷¹⁴ au moment où Jean Vilar montait *La Paix* d'Aristophane en plein cœur de la guerre d'Algérie, elle défend en 1971 une dramaturgie plus directement politique.

À la suite de 1968, le projet mis en place par Jean Vilar et prolongé par Georges Wilson n'a plus d'utilité politique. Ainsi le lieu devient, pour la critique, un lieu anodin du théâtre parisien lui préférant un lieu de création contemporaine comme le Théâtre de la Cité Internationale

Les autres théâtres publics parisiens

En 1970, Renée Saurel annonce la modification du statut du Théâtre universitaire de la Cité internationale qui devient Théâtre de la Cité Internationale. Successivement dirigée par André-Louis Périnetti et Guy Caron, cette salle va devenir un des lieux de diffusion de la jeune avant-garde internationale. Ce théâtre qui accueille les jeunes troupes apparaît comme un lieu du renouveau théâtral. Il est, selon Renée Saurel, ouvert aussi bien aux expérimentations du théâtre militant qu'aux premières formes de performances, elle le décrit ainsi comme « l'un des rares lieux parisiens où se pratique un théâtre vivant. »⁷¹⁵ Elle regrette cependant l'isolement de ce théâtre (un des rares de la rive gauche de Paris). Cette situation géographique entraîne un resserrement du public seulement autour de « ceux qui sont d'avance convaincus »⁷¹⁶. L'attention aux spectacles joués à la Cité Internationale est manifeste de l'intérêt que porte Renée Saurel au jeune théâtre.

À l'inverse du Théâtre de la Cité internationale, la Comédie Française dont six spectacles sont chroniqués représente, pour Renée Saurel, le lieu du théâtre bourgeois. La tradition du jeu théâtral et de la « fameuse « diction comédie - française » »⁷¹⁷ perpétuée par les sociétaires est régulièrement la cible de la critique. Elle ne permet pas, par exemple, à la pièce de Salacrou, *Comme des chardons*, de trouver toute sa signification⁷¹⁸. L'ensemble des pièces du répertoire contemporain joué à la Comédie Française subit le même sort. Cependant, au-delà du style de jeu, c'est avant tout le public de la Comédie Française, en particulier celui des mardis habillés, qui s'attire les foudres de Renée Saurel. Ainsi, lors des représentations de *La Soif et la faim* d'Eugène Ionesco, elle écrit :

Créée sans susciter le moindre incident devant la presse, *La Soif et la faim* a indigné les spectateurs des mardis, comiquement appelés mardis habillés. À croire qu'il nous

⁷¹⁴ Idem.

⁷¹⁵ Renée SAUREL, « Le système et l'underground », *op. cit.*, p. 1326.

⁷¹⁶ Renée SAUREL, « Un seul et même combat », *Les Temps Modernes*, n° 319, février 1973, p. 1536.

⁷¹⁷ Renée SAUREL, « La toile de vieillesse », *Les Temps Modernes*, n° 223, décembre 1964, p. 1142.

⁷¹⁸ Idem.

suffit, à nous, d'une feuille de vigne. Vision dantesque. On aimerait savoir ce qu'ils font dans la vie, ces spectateurs des « mardis habillés ». Ce qui semble certain, c'est qu'ils viennent à la Comédie-Française comme au Panthéon et aux Invalides, drapés dans la gloire nationale, un œil sur la ligne bleue des Vosges, l'autre sur le Vatican. Dans la *scène des cages*, ils ont vu la religion bafouée, la foi tournée en dérision. En chacun d'eux sommeille un garde suisse ou un camerlingue. La France ne serait-elle plus la fille aînée de l'Église ? Pour eux, la Comédie-Française n'est qu'un fournisseur comme les autres, qui doit livrer dans un bel emballage style Marquise de Sévigné un produit *suivi* et conforme aux idées reçues. Qu'attend-on pour supprimer ces mardis habillés ? Ils sont une entrave à toute expérience, ils font de la Comédie-Française le Musée du Conformisme national, ou bien encore lui servent de confortable alibi. Quant à Ionesco, mené à la consécration par ceux qui le tinrent sur les fonts baptismaux : Jean-Marie Serreau et Jacques Noël, il aura payé le prix du sacre. À Reims aussi, la couronne avait des épines...⁷¹⁹

Ce public, selon Renée Saurel, est lié aux idées les plus réactionnaires, nationalistes, de droite, catholiques. La tradition des mardis habillés conforte la Comédie Française dans une mission muséale. Cette fonction implique une intégration des auteurs contemporains qui y sont joués. L'entrée d'Eugène Ionesco dans le répertoire signifie la perte de sa charge explosive. Malgré la politique d'ouverture menée par la salle à partir des années 1960 et tout au long des années 1970, la salle subit le dictat de ses spectateurs. Ainsi, lors de la mise en scène de *La Célestine* par Marcel Maréchal, elle leur consacre de nouveau un paragraphe :

Bien que subventionnée avec les deniers de tous, la Comédie-Française semble leur appartenir. Elle doit refléter leur image, leurs goûts, l'idée qu'ils se font de la France et du théâtre. *La Célestine* les a scandalisés. Tant mieux. Certains soirs, la hargne et le vacarme étaient tels qu'on a dû baisser le rideau en attendant que le calme revienne. Un registre, dont on ne connaît pas assez l'existence, ouvert au public, s'est couvert de reproches, dont cette perle, à l'encre rouge : « *La Comédie-Française ? De la merde. Elle s'est déshonorée. Elle devient un théâtre populaire.* » Cette institution ridicule [les mardis habillés] empêche la Comédie-Française d'aller de l'avant. Sans vouloir faire d'elle un théâtre d'avant-garde, ni même un théâtre populaire, on peut souhaiter qu'elle évolue, qu'elle s'ouvre aux œuvres modernes et que ses acteurs, dont certains sont parmi les plus grands, puissent dépasser le jeu traditionnel sans se voir exposer aux crachats de la bourgeoisie la plus réactionnaire.⁷²⁰

On retrouve ici presque dix ans plus tard les mêmes critiques faites à l'institution des mardis habillés qui ne permet pas à la Comédie Française de s'ouvrir un tant soit peu aux innovations théâtrales. Cette volonté d'ouverture prônée par Renée Saurel reste d'ailleurs modeste puisqu'elle ne pense pas que ce soit possible de faire de cette salle un lieu d'innovation. Le renouvellement des publics et de la dramaturgie se fait avant tout dans les jeunes théâtres publics et, en particulier, les théâtres de banlieues.

⁷¹⁹ Renée SAUREL, « La bonne soupe », *Les Temps Modernes*, n°239, avril 1966, p. 1878. L'ensemble de ces représentations des mardis habillés se seraient passés dans une atmosphère de chahut. Lors d'une des dernières représentations, Robert Hirsch, qui tenait le rôle de Jean dans *La soif et la faim*, se serait avancé vers le public pour leur dire « Merde ». Cette interruption a permis que la représentation se finisse dans le calme. La pièce est ainsi entrée au panthéon des scandales théâtraux

⁷²⁰ Renée SAUREL, « Les Castrateurs », *Les Temps Modernes*, n° 344, mars 1975, p. 1259.

Les théâtres de banlieues

Le développement des théâtres de banlieues est contemporain de la période étudiée dans cette thèse. Le premier d'entre eux, le TEP, devient Maison de la culture en 1963. Il s'en suit de nombreuses expériences de metteurs en scène qui font le choix de s'installer dans les banlieues ouvrières de la région parisienne. Renée Saurel, comme l'ensemble de la critique, est très attentive à ces différentes expériences. Elle suit, en particulier, le Théâtre de la Commune de Gabriel Garran (dix spectacles chroniqués) et le TEP de Guy Rétoré (neuf spectacles) mais aussi les théâtres de Saint-Denis, des Amandiers à Nanterre, de Stains, de Boulogne. Lors de l'établissement de Patrice Chéreau à Sartrouville, son travail est aussi regardé avec attention (trois spectacles) même si elle émet de nombreuses réserves sur son orientation. De même, Renée Saurel s'intéresse de plus en plus régulièrement au travail de Bernard Sobel à Gennevilliers.

Ces théâtres de banlieues jouissent du même *a priori* favorable que le TNP. Renée Saurel défend leur vocation populaire. La même idéologie du sacrifice sous-entend, selon la critique, le travail des directeurs. Aux mêmes attaques sur les financements, Renée Saurel réplique par le même argumentaire :

Quoi qu'en disent certains, l'or ne ruisselle pas sur les théâtres de la périphérie. Si les sommes investies dans la construction ou l'équipement de salles sont considérables (et comment pourrait-il en être autrement ?), en revanche les crédits de fonctionnement alloués par les seules municipalités ou par ces dernières et l'État, restent très modiques. Les spectacles y sont montés bien souvent avec des sommes qui étonneraient un directeur parisien. Il s'agit là d'un autre monde, d'un autre théâtre, d'un autre public.⁷²¹

Ces théâtres sont investis par la critique d'une autre mission : alors qu'ils ne fonctionnent qu'avec très peu de moyens, les metteurs en scènes cherchent à construire une pratique différente. Ils veulent s'adresser à un autre public. Ici, on retrouve une vision idéalisée de la réussite de ce projet en opposition au théâtre parisien : « C'est là, dans l'ensemble, un spectacle qui fait honneur au Théâtre de la Commune, et l'on se réjouit de voir la banlieue prendre la relève des directeurs parisiens confits dans le stupre du Boulevard ou l'avant-garde depuis longtemps dépassée. »⁷²² Aux vices du théâtre privé parisien répond l'ascétisme et l'abnégation des directeurs des théâtres de banlieues. La reconnaissance de ces

⁷²¹ Renée SAUREL, « Au pain sec et au whisky », *op. cit.*, p. 1124.

⁷²² Renée SAUREL, « Frisch, Miller, Albee », *Les Temps Modernes*, n° 226, mars 1965, p. 1694.

lieux se fait donc sur un mode avant tout moral. On retrouve le civisme mis en avant dans l'entreprise de Jean Vilar.

Cependant, la lecture que fait Renée Saurel du travail théâtral mis en place en banlieue n'est pas uniquement moraliste. En effet, l'approche du répertoire charge ces théâtres d'une mission plus directement politique que ne l'était celle du TNP. Les théâtres populaires sont chargés, en premier lieu, d'une mission éducative classique : « En réalité, la seule politique possible, pour qui dirige un grand théâtre populaire, est d'amener progressivement le public adulte à des œuvres - classiques et modernes - de plus en plus hautes, cependant que l'on intensifie l'action en direction de la jeunesse »⁷²³. À cet objectif s'ajoute une autre mission. Ainsi lorsque Gabriel Garran monte *Les Chiens* de Tone Brulin, Renée Saurel loue le choix de monter une pièce sur l'apartheid à l'heure des mouvements noirs-américains : « Si peu efficace que soit la pièce de Tone Brulin, il est bon que Garran l'ait accueillie au Théâtre de la Commune. Monter des pièces imparfaites, c'est le risque que doit assumer tout metteur en scène attaché à un théâtre actuel, en prise directe sur l'événement. Celle-là, quoi qu'il en soit, mérite d'être vue »⁷²⁴. Les théâtres de banlieues doivent donc assumer un répertoire en prise directe avec l'actualité où elle prime parfois sur la qualité esthétique. C'est aussi le rapport de ce répertoire au public qui est central pour Renée Saurel. Sur une autre pièce mis en scène par Gabriel Garran, *Off Limits* d'Arthur Adamov, Renée Saurel s'insurge de ses choix dramaturgiques : « Le metteur en scène, Gabriel Garran, a cru devoir tenir compte du public pour lequel il travaille et qui n'appartient pas à l'intelligentsia de la rive gauche. Il a supprimé plusieurs personnages, non par économie, mais, j'imagine, par souci de clarté, il a accentué l'aspect caricatural des *happenings*, mis l'accent sur l'hystérie, l'érotisme »⁷²⁵. À l'inverse, le choix pourtant très controversé de Guy Rétoré de mettre en scène *Vous vivrez comme des porcs* de John Arden apparaît relever d'une autre démarche auprès des publics :

En choisissant de la mettre en scène, Guy Rétoré assumait le risque de voir la pièce mal comprise de son public. Mais c'était aussi faire crédit à ce public, le traiter en adulte. La mission d'une Maison de la culture serait trop facile si elle ne consistait qu'à déverser sur ce public la fine fleur de la culture bourgeoise, en pratiquant des tarifs réduits. Elle veut aussi que l'on mette le spectateur en face d'œuvres parfois moins réussies, moins achevées, mais qui l'obligent à une révision de ses propres valeurs, ébranlent son confort intellectuel, l'empêchent de repartir avec une conscience douillette.⁷²⁶

⁷²³ Renée SAUREL, « Le monstre froid et le théâtre (III) », *Les Temps Modernes*, n° 289-290, août-septembre 1970, p. 562.

⁷²⁴ Renée SAUREL, « Humanisme et violence », *Les Temps Modernes*, n° 235, décembre 1965, p. 1112.

⁷²⁵ Renée SAUREL, « L'ostensoir d'une main et le gourdin de l'autre », *Les Temps Modernes*, n°273, mars 1969, p. 1709.

⁷²⁶ Renée SAUREL, « Pinter, Arden, Weingarten », *op. cit.*, p. 1116.

Le théâtre public n'a donc pas pour mission d'être dispensateur de culture mais bien d'interroger son public, ses conditions sociales, ses constructions idéologiques. Renée Saurel ne postule donc en aucun cas d'une « inégalité des intelligences »⁷²⁷. Elle défend certes une mission éducative mais celle-ci ne passe pas par une nécessité d'être accessible à un public qui ne posséderait pas les clefs de compréhension du public parisien.

À la suite de 1968, cette exigence d'un répertoire au plus près de l'actualité et d'une classe sociale à qui l'on s'adresse est de plus en plus importante. Elle défend une lecture plus politique du répertoire d'un théâtre à vocation populaire. Or, la répression en cours dans les milieux théâtraux pousse, selon elle, les metteurs en scènes à plus de prudence. Ainsi, l'analyse du répertoire du TEP en 1969 est amère :

Le T.E.P-Maison de la culture annonce *Lorenzaccio*, *L'Opéra de quat'sous* et une pièce de B. Shaw : *Major Barbara*, les trois mises en scène étant assurées par G. Rétoré qui a affronté avec une habileté extrême la tempête de Mai et s'apprête, la bonace venue, à naviguer sur la mer tranquille d'un répertoire dont s'accommoderont aussi bien les pouvoirs publics que la gauche de stricte obédience. On a vu par ce qui précède qu'il n'est pas le seul dans ce cas. Maintenant que le mécénat d'État a montré les limites de son libéralisme, c'est surtout au public qu'il appartient d'être vigilant.⁷²⁸

Le caractère peu novateur de sa programmation, produit d'un compromis social, ne satisfait donc plus Renée Saurel à la suite de 1968. Ainsi, malgré de nombreux désaccords qu'elle entretient avec la pratique de Patrice Chéreau dès ses premières mises en scène, elle rejoint le diagnostic que celui-ci fait dans un article « Une mort exemplaire »⁷²⁹ sur la faillite du théâtre de Sartrouville. Son parcours apparaît comme symptomatique du système théâtral à la suite de 1968. En souscrivant à l'analyse de Patrice Chéreau, « la culture humaniste pour le peuple aux frais de la bourgeoisie était un leurre pour tout le monde, pas même un moindre mal et peut-être une trahison »⁷³⁰, Renée Saurel rejoint le diagnostic que faisait Bernard Dort. Le théâtre public ne peut pas être un lieu de diffusion de la culture établie. S'il entend réellement participer au renouvellement des publics et, plus généralement, à la lutte des classes, il est nécessaire de penser ses objectifs politiques.

⁷²⁷ Voir Jacques RANCIERE, *Le spectateur émancipé*, op. cit.

⁷²⁸ Renée SAUREL, « La Bonace », *Les Temps Modernes* n° 279, octobre 1969, p. 566.

⁷²⁹ Patrice CHÉREAU, « Une mort exemplaire », *Partisans*, n°47, avril-mai 1969, p. 64-68.

⁷³⁰ *Ibidem*, p. 65.

Les théâtres de province

Renée Saurel ne rend compte que de quinze spectacles joués en province entre 1964 et 1981. Nous pouvons supposer que cette faible représentation de la province est due au fait qu'elle ne disposait que de peu d'invitations pour s'y rendre. À ces spectacles vus en province, s'ajoutent seize spectacles de compagnies de province joués à Paris lors de tournées. Les compagnies auxquelles s'intéresse le plus Renée Saurel sont sans conteste le Théâtre de la Cité de Roger Planchon, la Comédie de l'Est d'Hubert Gignoux et le Théâtre du Cothurne de Marcel Maréchal.

Les caractéristiques attribuées au théâtre de province sont identiques à celles allouées au théâtre de banlieue. La province est vue comme un lieu de renouveau théâtral qui fonctionne en opposition avec le théâtre parisien :

Il n'empêche qu'au cours de la dernière décennie, c'est en province qu'ont été créées les œuvres les plus intéressantes, celles qui relèvent du théâtre vivant. C'est Hubert Gignoux, de Strasbourg, qui a créé en pleine guerre d'Algérie (1958) ce *Romulus le Grand* de Dürrenmatt, repris en 1963 par le T.N.P, et aussi *Les Physiciens* dont nous avons parlé récemment. C'est la Comédie de Saint-Etienne qui a monté la belle pièce de Gabriel Cousin, *Le Fukuriu-Marui*, sur le danger atomique, alors qu'aucun théâtre parisien, même subventionné, n'en assumait le risque, et c'est Planchon, à Villeurbanne, qui a le courage de monter les pièces d'Armand Gatti.⁷³¹

Lieu d'inventivité, les théâtres de province sont chargés d'une mission civique similaire à celles du TNP et des théâtres de banlieues. De même, leur objectif n'est pas seulement de jouer un maximum d'œuvres du répertoire à un nouveau public mais d'établir un nouveau rapport avec celui-ci. Il passe par la construction d'un répertoire à la mesure des préoccupations du public populaire. Renée Saurel défend donc les théâtres de la décentralisation vue comme une entreprise de création en lien avec les classes les moins aisées. Elle défend aussi le travail des animateurs malgré le manque de moyens et les pressions exercées par les municipalités. En effet, alors que Jean Dasté est en conflit avec la municipalité de Saint-Étienne, elle soutient son travail et sa liberté de création face à une municipalité qui souhaite disposer à sa guise des infrastructures et de la compagnie théâtrale. Cette affaire anticipe les problèmes entre les municipalités et les directeurs de CDN qui vont se développer à la suite de 1968. Cette ingérence de l'État et des municipalités dans les politiques mises en place dans les CDN et les MC remet en cause la vision idéalisée de ces théâtres comme espace de création à la suite de 1968 :

⁷³¹ Renée SAUREL, « Un pari audacieux : la réforme de l'aide au théâtre privé », *Les Temps Modernes*, n° 225, février 1965, p. 1525.

Parce que l'État, jusqu'à ce jour, s'était montré généralement libéral, nous avons été amenés à souhaiter la nationalisation de plusieurs Centres dramatiques et Maisons de la culture, après celle de Strasbourg. Cette solution (d'ailleurs très utopique car elle supposait des crédits considérables) semblait être la seule qui permit aux auteurs et directeurs d'échapper aux pressions de certains édiles de province, trop enclins à confondre culture et campagne électorale. Nous savons maintenant que cette nationalisation ne ferait que remplacer une servitude par une autre.⁷³²

Marquée par la pratique de Jean Vilar, les débuts de la décentralisation et le second souffle des théâtres des banlieues, Renée Saurel entretient un rapport relativement idéalisé vis-à-vis des théâtres publics. Cette vision d'un autre théâtre par rapport au théâtre parisien ne signifie pas pour autant une admiration sans faille. Elle note les limites des expériences et s'intéresse plus particulièrement aux tentatives de renouveau du répertoire dans un sens plus directement politique. Ainsi, on ne retrouve pas la vision acritique d'Alfred Simon. Cependant, l'approche qu'a Renée Saurel de ces théâtres est différente de celle défendue par les brechtiens, et en particulier par Bernard Dort. Si elle s'accorde avec eux pour refuser que ceux-ci ne soient que des lieux de conservation de la culture établie, elle n'envisage pas la création d'un nouveau répertoire uniquement sous le prisme de Brecht. Par ailleurs, les limites mises en avant par Emile Copfermann dans *Le Théâtre populaire, pourquoi ?*⁷³³ en 1965 ne sont partagées par la critique des *Temps Modernes* qu'après 1968. En effet, la répression qui touche les directeurs de théâtre, après s'être investis dans les grèves, marque Renée Saurel. Alors qu'étaient avant tout visées les municipalités dans ses articles sur les politiques culturelles avant 1968, par la suite, son analyse évolue marquée par une nouvelle vision de l'État vu comme un agent répressif. Elle critiquait certes déjà le manque de moyens avant les événements mais, par la suite, c'est le système étatique dans son ensemble qui est mis en cause. Ici, on retrouve l'influence des groupes d'extrême gauche : l'État n'est plus vu comme un agent neutre mais comme un outil visant à maintenir la domination d'une classe par une autre classe.

⁷³² Renée SAUREL, « Une mauvaise odeur de bas empire », *Les Temps Modernes*, n° 271, janvier 1969, p. 1320.

⁷³³ Émile COPFERMANN, *Le théâtre populaire, pourquoi ?*, op. cit.

c) À la recherche d'autres lieux de théâtre

Face à la remise en cause des libertés des metteurs en scène dans le secteur public, d'autres lieux apparaissent comme des espaces de renouvellement théâtral. Ainsi, Jean-Louis Barrault, après son éviction de l'Odéon, présente ses pièces dans une ancienne salle de boxe, l'Élysée-Montmartre et une gare, Orsay. De même, les centres culturels permettent à Renée Saurel d'avoir une vision du jeune théâtre et de la production théâtrale étrangère. Cependant, c'est un autre lieu qui apparaît comme créateur d'un nouveau type de rapport avec le public : la Cartoucherie.

L'intérêt à la Cartoucherie est lié à la place que prend le Théâtre du Soleil dans le paysage théâtral français des années 1970. Pourtant, dès les années 1960, Renée Saurel rend compte des spectacles de la compagnie. Elle consacre dès *Les Petits bourgeois* un paragraphe à son premier spectacle présenté à Montreuil⁷³⁴. De même, les autres compagnies qui s'installeront à Vincennes, comme le Théâtre de l'Épée de Bois ou l'Aquarium, sont suivies par Renée Saurel. Cet intérêt, dès les années 1960, à des troupes qui vont structurer le paysage esthétique dans la décennie suivante, est symptomatique de l'attention que porte la critique des *Temps Modernes* au jeune théâtre.

L'installation du Théâtre du Soleil, de l'Aquarium et du Théâtre de l'Épée de bois à la Cartoucherie fait de cette dernière le lieu du nouveau théâtre. « Loin des théâtres confortables, dont le confort incite au sommeil »⁷³⁵, la Cartoucherie induit un autre rapport au public caractérisé par la construction d'une communauté d'intérêt politique autour de la représentation et du lieu. L'opposition aux théâtres confortables, qu'ils soient publics ou privés, marque un déplacement de la construction du paysage théâtral français pensé par Renée Saurel. Alors qu'elle opposait le théâtre public aux théâtres privés chargés de tous les vices, le discrédit jeté sur l'État implique une nouvelle opposition. On retrouve d'ailleurs, comme dans les critiques d'Alfred Simon, la comparaison avec le TNP de Jean Vilar :

À la Cartoucherie, le courant passe, comme il passait entre Vilar et le public du T.N.P à ses débuts, alors que n'étaient pas encore enterrés tous les espoirs nés de la Libération. Et si le spectateur, à la Cartoucherie, se sent heureux, c'est aussi parce qu'on le traite en adulte et que, lui montrant un beau travail, l'on ne dissocie pas l'esthétique et l'éthique.⁷³⁶

⁷³⁴ Renée SAUREL, « Théâtre clos, théâtre ouvert », *op. cit.*, p. 929.

⁷³⁵ Renée SAUREL, « « 1789 » : le Soleil à la cartoucherie », *op. cit.*, p. 1510.

⁷³⁶ Renée SAUREL, « Deniers publics ou cassette royale (II) », *Les Temps Modernes*, n° 321, avril 1973, p. 1911.

Comme dans les textes d'Alfred Simon, c'est par l'expérience du spectateur qu'est fait le lien entre le TNP de Jean Vilar et la Cartoucherie. Cependant, la comparaison ne relève pas des mêmes modalités. Alors qu'elle était limitée au Théâtre du Soleil, Renée Saurel l'ouvre à toutes les troupes de la Cartoucherie, en particulier le travail de l'Aquarium. De plus, ce n'est pas la fête qui est mise à l'honneur comme elle était décrite chez Alfred Simon mais une relation fondée sur une écoute du spectateur. Celui-ci est considéré en « adulte »⁷³⁷. On fait appel à sa sensibilité esthétique mais aussi à son positionnement politique. Alors qu'Alfred Simon émettait des doutes quant aux propos directement politiques des créations collectives du Théâtre du Soleil, Renée Saurel valorise cet aspect de leur travail. Dans cette relation nouvelle construite avec le spectateur, s'élabore le renouveau esthétique et politique du théâtre des années 1970 : « C'est pourtant l'ensemble de ces jeunes troupes - et certaines des troupes dites indépendantes (celles de la Cartoucherie, notamment) - qui sont le creuset où s'élabore, non sans mal et dans une extrême diversité, le théâtre d'aujourd'hui. »⁷³⁸

Au cours des années 1970, la Cartoucherie apparaît comme un des lieux privilégiés de la création artistique. Alors que dans les années 1960 les théâtres publics étaient crédités d'une capacité à renouveler les publics de théâtre et la création contemporaine, ils sont caractérisés par une programmation sans risque pendant la décennie suivante. Soumis à une censure étatique, ils ne sont plus en capacité de porter les innovations esthétiques et politiques du théâtre tandis que les troupes, caractérisées par leur indépendance, portent cet espoir de renouveau. Celui-ci se fait sur le plan esthétique mais aussi dans la mise en place d'une nouvelle relation avec le public qu'il ne s'agit plus seulement d'éduquer mais de considérer en agent de sa propre transformation sociale.

⁷³⁷ Idem.

⁷³⁸ Renée SAUREL, « Un théâtre pour la Francietta », *op. cit.*, p. 1544.

d) Les Festivals : une regard sur le théâtre étranger et le jeune théâtre

Parallèlement à la création des premiers CDN et Maisons de la culture, se développent en France de nombreux festivals. Ceux-ci sont considérés par de nombreux historiens comme des lieux centraux du renouvellement esthétique du théâtre français après-guerre. Le premier d'entre eux, le Festival d'Avignon créé en 1947 par Jean Vilar, n'est pas traité dans les critiques de Renée Saurel malgré la proximité de celle-ci avec son créateur. De même, aucun article ne fait la recension des spectacles présentés à Nancy. Lors de la septième édition, la critique des *Temps Modernes* fait référence au fait qu'elle a été invitée au festival mais qu'elle n'a pu s'y rendre. L'absence de ces deux festivals n'implique pas pour autant un désintérêt. Au cours des années 1960, deux manifestations suscitent un intérêt non négligeable de la part de la critique dramatique de la revue existentialiste : le festival du Théâtre des Nations et le Concours des jeunes compagnies.

Le premier, en 1964, jouit d'un prestige important tant il a pu représenter au cours des années 1950 le lieu de rencontre du renouvellement théâtral européen. Les représentations du Berliner Ensemble, du Piccolo Teatro construisent la grandeur de cette rencontre pourtant menacée au début des années 1960 alors que le Théâtre Sarah Bernhardt ferme pour être rénové. La direction est alors confiée à Jean-Louis Barrault. Cette tutelle lie le sort de ce festival à celui du metteur en scène et l'éviction de ce dernier du Théâtre de l'Odéon sonne le glas de cette expérience théâtrale conçue comme un lieu d'échange des pratiques théâtrales européennes. La critique des *Temps Modernes* est, tout au long des années 1960 et 1970, attentive aux théâtres étrangers. Nous reviendrons sur sa proximité avec Eugenio Barba. Elle suit avec attention les débuts de Grotowski et participe à des voyages en Europe de l'Est pour aller à la rencontre des compagnies. De même, sa connaissance du théâtre allemand l'amène à être particulièrement réceptive à la production théâtrale européenne. Cette attention au théâtre étranger confère donc un statut particulier au Théâtre des Nations. Cette confrontation est politique selon Renée Saurel : « La nouvelle formule du Théâtre des Nations nous a valu une confrontation passionnante. Cette institution a retrouvé sa raison d'être : nous faire juges des moyens auxquels le théâtre, immortel et toujours menacé, a recours pour survivre, dans le monde entier »⁷³⁹. C'est avant tout son ouverture aux problèmes politiques actuels qui

⁷³⁹ Renée SAUREL, « Un malentendu et un paradoxe », *Les Temps Modernes*, n°243, août 1966, p. 360.

détermine, selon elle, sa capacité à survivre. Ainsi, le Théâtre des Nations offre un panel de réponses pas toujours satisfaisant comme en 1966 en pleine guerre du Vietnam :

Si j'évoque cette préparation d'un spectacle sur le Vietnam [*US* de Peter Brook], c'est que les plus passionnantes soirées du Théâtre des Nations contenaient implicitement l'aveu d'une impuissance. Celle où se trouve l'art dramatique à faire éclater en chaque spectateur cette coquille protectrice que la tradition et l'humanisme ont secrétée, et qui, au lieu de faire du spectateur un citoyen à responsabilité entière, le maintient dans une sorte de sérail où il mâchonne les rahats-loucoums de la Culture.⁷⁴⁰

Ce n'est donc pas au nom d'un universalisme humaniste que Renée Saurel défend le Théâtre de Nations mais, au contraire, parce que le théâtre contemporain doit prendre en charge des tâches politiques à l'heure où, derrière un unanimité de façade, se met en place un système d'oppression mondialisé. En ce sens, le Théâtre des Nations apparaît comme un outil. Malgré son caractère international, le Festival d'Automne créé en 1972 par Michel Guy ne sera pas doté, par la critique dramatique, de cette tâche politique.

Le second festival auquel Renée Saurel accorde une attention particulière est le Concours des jeunes compagnies. Les difficultés des jeunes troupes à trouver des financements et des théâtres où jouer l'amènent à porter un constat amer sur ce festival décrit comme « une institution anachronique, donc scandaleuse, un miroir aux alouettes »⁷⁴¹. Si Renée Saurel en rend compte, c'est tout d'abord pour populariser de jeunes troupes et metteurs en scène. Cette attention au jeune théâtre est constante tout au long de sa carrière de critique. Elle est liée, dans un premier temps, à son implication dans la commission d'aide aux animateurs. Du fait de cette implication jusqu'en 1973 où elle donne sa démission, Renée Saurel participe au jury de ce concours. Cela lui semble, au vu de la situation du jeune théâtre, de plus en plus contradictoire. Elle écrit en 1967 :

Il faut pourtant dire sans plus attendre que ce dernier concours a mis en lumière des contradictions internes si éclatantes et si pénibles qu'il n'est plus possible - du moins pour moi - de participer à la sélection des troupes, puis au vote, sans avoir l'impression de faire une sale besogne, de perpétuer un état de choses scandaleux, de jeter le manteau de Noé sur la misère du jeune théâtre. Ce disant, je n'incrimine personne. Ou, plus exactement, je m'incrimine au même titre que ceux qui ont contribué à la reconduction tacite de cette misère affectant un secteur vital du théâtre. Il est grand temps de radicaliser le problème, et de le résoudre dans le sens de la justice. Et, si cela se révèle impossible, d'avoir le courage d'avouer cette impuissance, d'en dénoncer les causes.⁷⁴²

Cette volonté de rendre compte de sa tâche est caractéristique de l'appréhension de travail de critique par Renée Saurel. À travers ce concours, elle rend compte aux lecteurs de

⁷⁴⁰ Renée SAUREL, « Impuissances et espoir du théâtre », *Les Temps Modernes*, n° 244, septembre 1966, p. 559-560.

⁷⁴¹ Renée SAUREL, « Le concours des jeunes compagnies 1967 », *Les Temps Modernes* n° 254, juillet 1967, p. 151.

⁷⁴² *Ibidem*, p.150-151.

son mandat au sein de la commission. Ainsi, au cours de cet article, après avoir décrit les critères de sélection et les limites de ce concours, elle revient sur les différentes pièces présentées. Elle explique, dès lors, les raisons pour lesquelles elle n'a pas voté pour la pièce primée, *Les Soldats* de Lenz mis en scène par Patrice Chéreau. Elle décrit son travail sur le texte comme « une caricature d'adaptation »⁷⁴³ tandis qu'elle considère sa « mise en scène racoleuse, sans pudeur et sans vergogne »⁷⁴⁴.

Cet article est caractéristique de la volonté de Renée Saurel de concevoir son travail de critique à la fois comme une réflexion sur le plan esthétique des enjeux du théâtre et comme une mise en question des structures théâtrales. Elle ne sépare pas sa participation aux commissions d'aide aux animateurs, aux jurys des concours des jeunes compagnies de l'écriture d'article dans *Les Temps Modernes*. La volonté de rendre compte de son vote est aussi symptomatique d'une posture politique : sa place au sein de cette commission est due au fait qu'elle écrit pour *Les Temps Modernes*. Elle en rend donc compte dans ce même journal. Cette éthique qui fonde sa réflexion sur le théâtre est caractéristique de l'approche critique de Renée Saurel.

Au cours de la période, le statut des différents lieux théâtraux fréquentés par la critique évolue donc. En effet, le théâtre privé jouit, à travers les quelques théâtres d'essais, d'une attention encore importante aux débuts des années 1960. La mise en place du fonds de soutien laisse espérer que les petites salles pourront continuer à afficher une programmation ambitieuse et participer au renouveau du texte dramatique. Cependant, l'éventail des publics de ces théâtres ne s'agrandit pas, l'augmentation des coûts de production met en difficultés ces théâtres d'essais qui étaient durant les années 1950 à l'avant-garde du renouveau dramatique. La situation du théâtre privé inspire donc à Renée Saurel de plus en plus d'indifférence même si elle continue à soutenir les jeunes auteurs qui s'y produisent. Elle considère qu'il est nécessaire de financer une salle dédiée au texte contemporain.

⁷⁴³ *Ibidem*, p. 155.

⁷⁴⁴ *Ibidem*, p. 156.

Dans les années 1960, le financement par l'État du théâtre est, pour Renée Saurel, le moyen le plus approprié pour développer une nouvelle écriture dramatique en lien avec l'Histoire grâce à l'élargissement des publics. En revanche, ses écrits critiques dans les années 1970 sont marqués par une nouvelle lecture du rôle des institutions publiques. La répression qui suit Mai 1968 marque un tournant dans la lecture que fait Renée Saurel de l'État, celui-ci devient un outil au service de la domination politique économique et idéologique d'une classe sur une autre. Cette mise à nu lui fait dire lors de son compte-rendu de *Théâtre et Combat* de Gilles Sandier :

À vrai dire, nous le savions depuis longtemps. Soyons honnête et reconnaissons, avec Sandier, qu'à cette culture, nous avons cru malgré tout, comme nous avons cru à l'entreprise de la décentralisation provinciale d'abord, périphérique ensuite, à l'époque où, dans l'insécurité absolue, les hommes de théâtre labouraient le sol, comme disait Dullin, avec leurs ongles. Nous avons emboîté le pas, couru voir *Mère Courage* à Suresnes. Nous savions bien alors que les conditions de la culture n'étaient pas réunies, nous n'étions pas abusés au point de ne pas comprendre que les grandes espérances de la Libération étaient mortes, mais nous nous disions qu'il fallait mettre en place des structures, qu'elles auraient bien, un jour plus ou moins proche, leur véritable signification. Et puis, nous avons récolté les fruits pourris des guerres colonialistes et changé de république. [...]

Ces pharisiens, dit Sandier, se foutent pas mal de la culture, mais elle leur sert à asseoir plus fermement leur domination. Et ils ont réussi leur coup au-delà de toute espérance puisque à ces « valeurs » ce sont les autres, les « culturisés » qui maintenant y croient.⁷⁴⁵

e) Du théâtre populaire au Tiers-Théâtre

La place que prennent les metteurs en scène est corrélée à la fréquentation de leur théâtre par Renée Saurel. En effet, les metteurs en scène les plus étudiés sont ceux issus du théâtre public⁷⁴⁶, exception faite de Claude Régy.

Cependant, cette forte présence des metteurs en scène de la décentralisation ne signifie plus après 1968 une défense du théâtre tel qu'ils le pratiquent. En effet, du fait de leurs lieux d'exercice, ces metteurs en scène sont considérés comme complices du pouvoir. Ainsi, Roger Planchon et Patrice Chéreau subissent les foudres de la critique des *Temps Modernes*. Alors que le directeur du Théâtre de la cité de Villeurbanne a pu incarner une tentative (avortée) du renouveau théâtral avant 1968, ses relations avec le pouvoir en place jugées comme réactionnaires impliquent un rejet de son travail. Ainsi, lors de la création de *La Langue au chat*, elle écrit à propos du transfert du sigle TNP à Villeurbanne :

⁷⁴⁵ Renée SAUREL, « L'introuvable muette de Portici », *Les Temps Modernes*, n° 291, octobre 1970, p. 741.

⁷⁴⁶ Treize spectacles de Georges Wilson, huit de JL Barrault, sept de R. Planchon, sept de G. Garran, sept de P. Chéreau, six de J. Lavelli, six de G. Rétoré, six de C. Régy, six d'A. Mnouchkine, cinq d'H. Gignoux.

Cette décision a été rendue publique en mars 1972 par le ministre des Affaires culturelles. Il n'est pas dans notre intention d'en discuter aujourd'hui le bien-fondé. Ce qui importe, c'est que les trois intéressés [Roger Planchon, Patrice Chéreau et Jean Gilbert] l'aient gardée secrète durant une année. Priés de n'en rien dire, ils ont laissé la presse et le milieu théâtral se perdre en conjectures, ils se sont mis, comme dirait le vieil Eschyle, un bœuf sur la langue. Pourquoi ne pas le dire : il est pénible et choquant de voir nos ex-contestataires en si étroite connivence avec le Pouvoir, mettant un zèle inouï à conforter ce qui, dans le système actuel, a le goût du secret, du cheminement sournois, du fait accompli le moins démocratique. Au théâtre pas plus qu'ailleurs la fin ne justifie les moyens et ni le cynisme ni l'opportunisme ne peuvent être mis au service d'une bonne cause. Et peut-être l'échec de *La Langue au chat*, est-il le prix que l'artiste, l'écrivain Planchon, paie à Planchon P.D.G. membre d'un syndicat patronal officiel dans un pays où vacille la petite flamme de la liberté.⁷⁴⁷

Ici, Renée Saurel s'attaque en particulier au directeur du Théâtre de la Cité mais aussi à Patrice Chéreau qui va codiriger avec lui le futur TNP désormais basé à Villeurbanne. Ceux qui étaient considérés comme les chefs de file de ce renouveau de la mise en scène, représentent, seulement quatre ans après 1968, la compromission avec le pouvoir en place.

Conjointement aux rapports qu'entretiennent ces différents metteurs en scène avec le pouvoir, c'est aussi la forme même des représentations inspirées d'une rhétorique brechtienne qui est mise en cause par Renée Saurel. À la suite du travail de Patrice Chéreau sur *Le Prix de la révolte au marché noir*, de Dimitriadis, Renée Saurel s'interroge sur sa mise en scène :

Un Patrice Chéreau dit à peu près : ne nous proposons pas de faire participer le public de la classe ouvrière à toute la culture existante, mais faisons en sorte que les ouvriers créent eux-mêmes une culture qui pourra les aider dans leurs luttes. Mais n'est-ce pas là le moyen que se donne Chéreau (et d'autres) de ne pas perdre la face vis à vis de soi-même ? Est-il bien certain que la représentation conçue comme un mécanisme destructeur des vieilles formes, - sorte de bulldozer de la culture - n'est pas elle-même un alibi ?⁷⁴⁸

Ici, sont donc visés tous les hommes de théâtre qui se sont inspirés de Brecht pour construire des mises en scène dites critiques des œuvres historiques. La remise en cause par 1968 de leur travail, au nom d'un gauchisme culturel, apparaît pour Renée Saurel comme un renoncement aux tâches que doit se donner le théâtre dans une période politique. Derrière les formes proposées par ces metteurs en scène se cache, selon la chroniqueuse, dès 1968, un abandon du travail en direction de la classe ouvrière au profit d'un esthétisme sans fondement politique réel. Ainsi, la critique des *Temps Modernes* va s'intéresser particulièrement aux expériences faites hors des circuits théâtraux traditionnels. En France, le travail fait à la Cartoucherie par le Théâtre du Soleil mais aussi le Théâtre de l'Aquarium lui semble être une première étape vers la construction d'un autre rapport au public. Elle n'est pas convaincue de

⁷⁴⁷ Renée SAUREL, « Nous, les choreutes », *Les Temps Modernes*, n° 317, Décembre 1972, pp. 1077-1089 p 1887-1888

⁷⁴⁸ Renée SAUREL, « Un cafard, des chiens couronnés », *Les Temps Modernes*, n° 269, novembre 1968, p. 944.

la création collective en soi, celle-ci suppose « un minimum de conscience politique et de militantisme »⁷⁴⁹ à l'opposé de ceux qui « préfèrent s'emparer d'une œuvre existante et signée, la passer à la moulinette en y intégrant leur propre psychodrame »⁷⁵⁰. Elle implique, selon Renée Saurel, un engagement politique. L'esthétique et l'éthique sont de nouveau liées et ce lien ne peut être fait que dans des lieux hors des lieux traditionnels de théâtre.

Trois expériences apparaissent particulièrement exemplaires: le travail sur *L'Arioste* de Luca Ronconi, Le collectif théâtral *La Comune* de Dario Fo et surtout le parcours d'Eugenio Barba. Le premier de ces trois vient présenter son travail en France en 1970 dans les Halles de Paris. Ce spectacle est salué par l'ensemble du milieu théâtral comme un œuvre qui révolutionne les formes de théâtre. Le spectacle se joue au milieu du public qui doit faire face à des agressions des acteurs affluant de toute part. Au delà de la réussite formelle du spectacle, Renée Saurel y voit la constitution d'un répertoire véritablement populaire par le choix de *L'Arioste*. Pour elle, le spectacle prenait tout son sens lorsqu'il était joué à Milan pour des milliers de spectateurs y assistant gratuitement. Elle met en avant la volonté « d'établir un contact vrai avec le spectateur et de faire en sorte que la « magie » théâtrale opère ici, mais ouvertement »⁷⁵¹. La création hors des théâtres *stabili* (équivalent des Maisons de la culture en Italie) permet un autre contact avec « ce spectacle que l'on peut considérer comme non politique pour ce qui est du contenu littéraire (encore que...) l'est dans sa structure et dans ses intentions. Il pourfend le théâtre pseudo-populaire comme Roland, de son épée, pourfend l'Ourse marine »⁷⁵². Ainsi, au-delà du contenu de l'œuvre, Renée Saurel défend avant tout une autre forme de rapport au public. C'est par les liens établis avec celui-ci que se constitue un théâtre réellement implanté dans la lutte des classes. À ce titre, l'expérience du collectif théâtral *La Comune* dirigé par Dario Fo et Franca Rame est aussi exemplaire. A l'opposé du travail de metteur en scène installé dans son théâtre et proposant une lecture critique des classiques, le collectif travaille au cœur de la classe ouvrière. Elle écrit :

Le vieux problème : être simplement des artistes de gauche ou des artistes militants au service de la classe ouvrière est donc résolu pour Dario Fo, Franca Rame et leurs actuels camarades. En désaccord fondamental avec le théoricien de la culture du PCI, Luciano Gruppi, qui entend laisser la politique aux hommes politiques et l'art progressiste aux artistes, « La Comune » se veut « organique », constitutive de la classe ouvrière, dans la ligne de Gramsci, dans celle de Mao. La décennie 1966-1976 a montré que le théâtre n'était que l'élément essentiel de l'activité de Dario Fo. « La Comune » s'est attachée à la dénonciation précise de la réalité politique : imputation d'attentats aux « anarchistes », procès (espace)étouffés, scandales financiers, occupations d'usine, « *désobéissance civile*

⁷⁴⁹ Renée SAUREL, « Théâtre avec ou sans auteur », *Les Temps Modernes*, n° 275, mai 1969, p. 2090.

⁷⁵⁰ Idem.

⁷⁵¹ Renée SAUREL, « De Rome à Holstebro, un même but, des voies différentes », *op. cit.*, p. 176.

⁷⁵² *Ibidem*, p. 176-177.

», grèves, collusion de l'État et de la mafia, quelle lutte ! A quoi s'ajoutent les activités de «Soccorso rosso » (Secours rouge), dont Franca Rame a la responsabilité. Des milliers de volontaires aident moralement et matériellement les détenus politiques ou de droit commun. Tout cela - est-il besoin de le préciser ? - sans l'aide des mass-media et en dépit des attaques fascistes, des provocations policières.⁷⁵³

Pour Renée Saurel, le choix est donc clair entre « artistes de gauche »⁷⁵⁴, dispensateurs d'une culture teintée d'une critique inspirée du matérialisme historique ou « artistes militants au service de la classe ouvrière »⁷⁵⁵ où l'esthétique est corrélée aux problèmes concrets de la lutte des classes. On retrouve ici l'évolution de la position de Sartre vis-à-vis des tâches des intellectuels. De la vision de l'intellectuel engagé, celui-ci, sous l'influence des maoïstes, se déclare pour un intellectuel lui aussi au service de la classe ouvrière, cherchant à se dissoudre dans celle-ci. L'évolution de la pensée sur le théâtre développée par Renée Saurel rejoint donc celle du directeur des *Temps Modernes*. De même, la rupture avec le PCF est actée au profit de mouvements d'extrême gauche. L'expérience de *La Comune* lui apparaît comme une des expériences les plus abouties en terme de construction d'un lien concret avec les ouvriers dépassant le cadre de l'humanisme républicain qui sous-tend la politique culturelle du PCI comme du PCF.

Cependant, le travail d'une autre troupe entre plus encore en adéquation avec la pensée politique et théâtrale de Renée Saurel. L'Odin Teatret dirigé par Eugenio Barba est la référence majeure de la critique qui suit son travail avec assiduité. Au-delà des critiques de leurs spectacles, elle assiste à plusieurs séminaires à Holesbro et suit plusieurs fois la troupe dans ses déplacements. À la place du théâtre populaire, engagé, voire militant, Eugenio Barba propose ce qu'il nomme le Tiers-Théâtre. Celui-ci se définit, selon Renée Saurel, comme un théâtre « pratiqué hors des capitales de la culture »⁷⁵⁶. Il n'est pas forcément militant dans ses thèmes mais c'est avant tout par son fonctionnement qu'il tend à être révolutionnaire. Il est défini par son incompatibilité avec le système culturel dominant. Ainsi, selon Renée Saurel, « le théâtre tel qu'ils le conçoivent est d'abord une manière d'être présents, de rechercher des rapports plus humains, de réaliser une sorte de cellule sociale au sein de laquelle tout - intentions, aspirations, nécessités personnelles - tend à se transformer en actions »⁷⁵⁷. Le Tiers-Théâtre tel qu'il est pratiqué, en particulier par l'Odin Teatret, se définit donc comme un théâtre de la nécessité pragmatique qui refuse la mission culturisante assignée aux

⁷⁵³ Renée Saurel, « Dario Fo et Franca Rame ou le prix de la liberté », *Les Temps Modernes*, n°372, juillet 1977, p. 2330-2331.

⁷⁵⁴ Idem.

⁷⁵⁵ Idem.

⁷⁵⁶ Renée SAUREL, « Chronique sicilienne : avec Odin et le Teatro Libero », *op. cit.*, p. 735.

⁷⁵⁷ *Ibidem*, p. 736.

pratiques artistiques. Il s'oppose à une posture avant-gardiste qu'elle soit esthétique ou politique :

Tel qu'on le pratique à Odin, le théâtre n'a même pas la prétention de *démasquer* les autres, ce qui est un alibi pour éviter de se démasquer soi-même. Dénoncer l'aliénation des millions de téléspectateurs et d'automobilistes qui s'agglutinent sur les routes, cela relève d'un théâtre quotidien esthétiquement et idéologiquement nul. Mais se démasquer soi-même en tant que membre d'une telle société, voilà qui a un sens. La justice ? La dignité ? La liberté ? La fin de l'exploitation de l'homme par l'homme ? Autant d'aspirations qu'Odin fait siennes. Mais l'utopie est dangereuse, l'expérience est là qui enseigne le pragmatisme. Laisser échapper dans la réalité ce grand cri utopique, c'est se ranger parmi les psychopathes ou les inadaptés sociaux. Il faut que ce cri, ce nœud d'émotions soit entendu dans le travail scénique, mais toujours, dit Barba, en tension avec le mutisme, la lâcheté, le conformisme de nos comportements quotidiens. Estimant avec raison que la fonction sociologique du théâtre est devenue si diffuse qu'on ne peut plus la définir, Barba s'en tient au sens que prend le théâtre pour chaque acteur, chaque spectateur et au rapport qui les lie. [...] Pour être révolutionnaire, il faut de la lucidité, et savoir utiliser ses armes. Demander : que signifie le théâtre pour le peuple ? C'est, dit Barba, une question démagogique et inféconde. Il faut plutôt se demander : *Que signifie le théâtre pour moi ? La réponse, convertie en actions, sans ménagements, sans égards, sera la révolution au théâtre.* C'est en 1968 que Barba écrivait cela. Aujourd'hui il ajoute : *La révolution dans le théâtre. Et après ?*⁷⁵⁸

À travers le Tiers-théâtre, Renée Saurel refuse à prendre position pour un théâtre militant qui entend enseigner à un public les relations d'oppression(s) qui le lient à la société capitaliste. Il s'agit avant tout de vivre en tant qu'acteur l'expérience de son aliénation. Le théâtre n'apporte pas la bonne parole aux masses. On est ici à l'inverse de la mission éducative que se donnait le théâtre populaire. La troupe interroge face aux publics les conditions de son propre conditionnement idéologique. On retrouve ici la posture théorisée par Jacques Rancière du « maître ignorant »⁷⁵⁹. La représentation théâtrale devient un lieu d'expérimentation aussi bien pour les spectateurs que pour les acteurs. Ces derniers ne sont pas dans la position de ceux qui savent, apportent la bonne parole, mais par la pratique, l'action, chacune des deux parties y tirent ses propres enseignements. Ces pratiques théâtrales ne prétendent pas changer le monde mais ouvrir des brèches. La question posée par Eugenio Barba appelle cependant à l'action dans la vie mais le théâtre ne dicte pas des modes d'action.

Ce rapport au public construit par l'Odin Teatret est plus complexe que la volonté d'une dissolution dans la classe ouvrière même si « Le Tiers Théâtre est à sa place là où tentent de vivre les marginaux, les spoliés, les rejetés, les femmes sur-exploitées »⁷⁶⁰. L'Odin, à l'image de son expérience dans les Pouilles italiennes, ne considère pas apporter une nourriture culturelle mais « espérer ressusciter chez ces bergers, ces artisans, ces paysans d'une région

⁷⁵⁸ Renée SAUREL, « Odin, navire-amiral du tiers-théâtre », *op. cit.*, p. 1114-1115.

⁷⁵⁹ Jacques RANCIÈRE, *Le Maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, *op. cit.*

⁷⁶⁰ Renée SAUREL, « Odin, navire-amiral du tiers-théâtre », *op. cit.*, p. 1119.

déshéritée la culture qui leur était propre et dont on les a dépossédés parce que la survie des *démocraties* occidentales passe nécessairement par la banalisation »⁷⁶¹. C'est en tant que troupe qu'ils se sont intégrés à la vie de ce village italien, qu'ils en ont compris les problématiques. La compagnie se place donc en position d'apprentissage, en lien avec les habitants, elle a proposé une utopie en train de se faire, et c'est en cela, par l'expérience concrète, qu'elle lie une recherche esthétique à une éthique politique.

Ainsi d'une mission culturisante donnée au théâtre par le biais des entreprises de théâtre populaire, Renée Saurel met en doute, dans un premiers temps, les présupposés politiques qui sous-tendent l'action culturelle de l'État. Cette mise en crise, renforcée par la répression suite à 1968 qui touche le milieu théâtral, amène la critique à s'intéresser à des expériences ayant lieu hors des théâtres traditionnels. Mais cette mise en cause des lieux officiels de théâtre est conjointe à une mise en cause des formes classiques de la représentation. À une représentation conçue comme un produit fini, elle défend un travail qui se construit au contact des populations. En défendant, à travers la pratique de l'Odin Teatret, le Tiers-Théâtre, Renée Saurel précise ce qu'elle entend par une orientation révolutionnaire donnée au théâtre. Il ne s'agit plus de penser un contenu révolutionnaire mais de changer les rapports entre publics et acteurs.

⁷⁶¹ *Ibidem*, p. 1108.

3) Un nouveau lieu d'exploration de la critique : les politiques culturelles

Vingt-six articles sur le théâtre paraissant dans *Les Temps Modernes* sont consacrés, au moins en partie, aux politiques culturelles (neuf articles traitent de sujets multiples et dix-sept traitent exclusivement de cette question). Cet intérêt porté aux questions culturelles, s'il peut paraître comparativement faible par rapport aux nombres d'articles consacrés aux chroniques de spectacles, est néanmoins extrêmement rare chez les critiques. Seul le critique Émile Copfermann montre un intérêt similaire à ces questions en y consacrant de nombreux articles dans *Théâtre Populaire*, *Les Lettres Françaises* et *Travail Théâtral*.

La production de Renée Saurel sur cette question est donc tout à fait exceptionnelle. Robert Abirached, lors de la publication d'un recueil de chroniques de la critique⁷⁶², s'est presque exclusivement consacré à ces articles. Cette production prend une ampleur particulière à la suite de 1968. En effet, seuls deux articles consacrés entièrement aux politiques culturelles et trois y faisant référence paraissent entre 1964 et 1968 tandis que trois articles sont consacrés aux conséquences directes de Mai sur la profession théâtrale. Les années 1970 voient une production régulière d'articles sur les questions politiques puisque dix-huit articles en traitent. On remarquera par ailleurs une évolution des thématiques à la suite de 1968.

Lors de l'étude des lieux sur lesquels portent les critiques de spectacle, nous avons vu que la perception des différents lieux de théâtre, en particulier le secteur public, évoluait au cours de la période. Cette perception de plus en plus critique de la décentralisation se retrouve dans les chroniques sur les politiques culturelles. Elles sont avant tout marquées à la suite des années 1970 par une défiance vis-à-vis de l'État et la permanence du motif de la censure.

⁷⁶² Renée SAUREL, *Le Théâtre face au pouvoir. Chroniques d'une relation orageuse*, Les Temps Modernes 1965-1984, op. cit.

a) Avant 1968 : le temps des conflits avec les municipalités

Les cinq articles qui paraissent avant 1968 ont des sujets plutôt divers. En juillet 1964, René Saurel mentionne l'attaque d'un raid fasciste contre une soirée, « Chansons pour la paix » du comité d'action du spectacle (groupe d'entraide proche de la CGT et de l'UNEF)⁷⁶³. Un article est consacré en 1965 à la mise en place du fonds de soutien dans le théâtre privé⁷⁶⁴. C'est avant tout l'occasion pour la critique de s'interroger sur les critères mis en place pour en bénéficier. Elle rappelle la diversité des entreprises théâtrales regroupées sous le label du théâtre privé et, en particulier, le jeune théâtre auquel elle attache une attention particulière. L'article de Jacques Joly⁷⁶⁵, est moins développé que ceux de Renée Saurel. Il s'intéresse à l'échange fait entre le Teatro Stabile de Turin et le TEP. Il insiste sur les aspects institutionnels de cette collaboration qu'il juge exemplaire.

Les deux derniers articles⁷⁶⁶ sont consacrés à la même question : les rapports qu'entretiennent les théâtres publics avec les municipalités qui les accueillent. Dans un premier article, Renée Saurel rappelle « la réussite esthétique et morale de la décentralisation théâtrale. »⁷⁶⁷ Elle s'en prend par la suite aux municipalités qui, selon elles, ne se sentent pas tenues à la « réciprocité financière vis-à-vis de l'État, ou qu'elles ont tendance à s'approprier, en échange de l'effort consenti par elles, une activité qui doit évidemment demeurer nationale, à l'abri du folklore aussi bien que du dirigisme »⁷⁶⁸. Ici Renée Saurel déplore le manque de subvention accordée par les collectivités territoriales mais aussi la tentation du dirigisme culturel des municipalités. Face à celui-ci, elle revendique une approche nationale du fait théâtral. L'État apparaît comme le pendant positif aux municipalités. Si ces dernières sont accusées de confondre subvention et droit de regard sur la création, l'État est le garant de l'indépendance des théâtres.

Le second article, « Un malentendu et un paradoxe », revient sur deux situations précises : les rapports conflictuels entre la municipalité de Saint-Étienne et Jean Dasté,

⁷⁶³ Renée SAUREL, « Des nourrissons pervers au théâtre viril », *Les Temps Modernes*, n° 218, juillet 1964, p.172-179.

⁷⁶⁴ Renée SAUREL, « Un pari audacieux : la réforme de l'aide au théâtre privé », *op. cit.*, p. 1524-1530.

⁷⁶⁵ Jacques JOLY, « De Bosio entre Ruzante et Brecht », *op. cit.*

⁷⁶⁶ Renée SAUREL, « Pour une culture sans démagogie », *Les Temps Modernes*, n° 229, juin 1965, p. 2256-2268.

Renée SAUREL, « Un malentendu et un paradoxe », *op. cit.*

⁷⁶⁷ Renée SAUREL, « Pour une culture sans démagogie », *op. cit.*, p. 2265.

⁷⁶⁸ *Ibidem*, p. 2267-2268.

directeur du CDN, et la menace qui pèse sur les spectacles des Étangs de Berre. Le premier conflit est relativement significatif du dirigisme culturel que cherchent des municipalités dans le cadre de la mise en place des Maisons de la culture. Le maire de Saint-Étienne, M. Durafour, exige que ce soit le conseil d'administration de la future Maison de la culture qui décide de la « valeur d'un spectacle »⁷⁶⁹ faisant de Jean Dasté un « simple agent d'exécution »⁷⁷⁰. La position du maire est caractéristique, pour la chroniqueuse, du « vieux mépris bourgeois pour l'artiste et même pour l'intellectuel »⁷⁷¹. Au metteur en scène, il préfère un administrateur. Renée Saurel reprend, dans son article cette opposition :

Et vive l'ère des technocrates ! À la trappe les artistes, les penseurs, à la fourrière ceux qui ont, comme disait Dullin, labourés le sol avec leurs ongles, fait jaillir l'eau dans le désert culturel ! Vous seriez « l'âme », cher Dasté (et ce mot, nous le savons bien, est toujours mis en avant par ceux qui, précisément, se méfient à la fois de l'âme et de l'esprit), vous seriez ce conseiller falot face à un brillant sujet de l'E.N.A. qui vous cinglerait de chiffres et de statistiques quand vous plaideriez la cause d'un poète. Si c'est cela, la Culture, transformons plutôt nos Maisons en laveries automatiques, en réservant un coin pour y jouer le vaudeville de papa. C'est rentable.⁷⁷²

La position de M. Durafour repose sur une conception mercantile de l'art et de la culture que l'auteure conteste. Aux chiffres, s'oppose le poète. Sa conception reste néanmoins relativement idéaliste puisque la défense d'une culture non solvable ne s'accompagne pas d'une réflexion sur ce qu'est la culture. À l'image des premiers animateurs de la décentralisation dont Jean Dasté fait parti, Renée Saurel prône une approche humaniste de la culture caractérisée par la majuscule qu'elle appose au nom commun. De plus, cet article révèle une solidarité de la critique vis-à-vis des positions prises par le Ministère. Elle pose bien sûr la question du statut des Maisons de la culture mais n'envisage pas une quelconque solidarité entre les municipalités et l'État. La suppression des subventions pour la Compagnie des Étangs de Berre est plus vécue comme un paradoxe que comme une atteinte aux libertés. Alors que la Compagnie a réussi une implantation populaire, ses subventions lui sont retirées. À la suite de 1968, nous verrons que le traitement de la suppression des subventions au Théâtre Éclaté d'Annecy sera vu comme un cas de censure économique.

⁷⁶⁹ Renée SAUREL, « Un malentendu et un paradoxe », *op. cit.*, p. 355.

⁷⁷⁰ *Idem.*

⁷⁷¹ *Idem.*

⁷⁷² *Ibidem*, p. 356

b) Le traitement de 1968 : la mise en crise des politiques culturelles

Au cours de 1968, le motif de la censure apparaît dans les trois articles sur les politiques culturelles que publie Renée Saurel. Dans le premier⁷⁷³ elle traite à la fois d'une chronique de spectacle, fait un compte rendu de la thèse de Jack Lang sur les rapports entre l'État et le théâtre et relate le renvoi de Jean-Louis Barrault de l'Odéon. Le second⁷⁷⁴ est consacré à l'interdiction qui frappe la pièce d'Armand Gatti, *Passion en violet jaune et rouge*, alors même que les répétitions de cette œuvre antifranquiste avaient commencé au TNP. Le troisième article⁷⁷⁵, au ton plus amer, paraît en octobre 1969. Il fait le point sur la situation des théâtres un an après 1968. Je reviendrai sur le traitement des événements qui secouent le milieu théâtral en 1968⁷⁷⁶, l'intérêt particulier de Renée Saurel aux politiques culturelles et l'influence de Mai dans son approche de ces dernières nécessitent néanmoins de s'arrêter une première fois dessus.

La lecture de la thèse de Jack Lang est l'occasion de faire le point sur les rapports entre le théâtre et l'État. Renée Saurel revient ainsi sur les statuts des différents théâtres et ce que ceux-ci impliquent pour les metteurs en scène. Cette lecture lui semble d'autant plus utile qu'elle répond aux préoccupations du Comité Permanent pour des directeurs de théâtre populaire et de Maisons de la culture dont les délégués sont en discussion avec le Ministère sur un nouveau statut des MC. Néanmoins, cette rencontre n'augure plus du meilleur. Tandis que, dans l'affaire qui opposait Jean Dasté à la municipalité de Saint-Étienne, Renée Saurel voyait dans l'État un médiateur, quelques mois après les grèves de Mai, la caractérisation du gouvernement est différente : « Que peut espérer le théâtre d'une telle réforme mise en œuvre par un gouvernement à majorité réactionnaire ? Le pire serait, pour le théâtre, que la réforme conduisit à la résolution des conflits actuels dans le sens le plus détestable : celui de la démagogie camouflée en démocratie »⁷⁷⁷. Ainsi, Renée Saurel nourrit peu d'espoir dans cette commission consultative qui vise à réformer le statut des MC alors que le sort de Jean-Louis Barrault apparaît comme un révélateur de la véritable nature du gouvernement et de son

⁷⁷³ Renée SAUREL, « Pauvre comme Job, un théâtre universel », *op. cit.*, p. 750-758.

⁷⁷⁴ Renée SAUREL, « Une mauvaise odeur de bas empire », *op. cit.*

⁷⁷⁵ Renée SAUREL, « La Bonace », *op. cit.*, p. 560-568.

⁷⁷⁶ Voir *La décentralisation théâtrale. 3, 1968, le tournant*, *op. cit.*

Marie Ange RAUCH, *Le théâtre en France en 1968: crise d'une histoire, histoire d'une crise*, *op. cit.*

⁷⁷⁷ Renée SAUREL, « Pauvre comme Job, un théâtre universel », *op. cit.*, p. 755.

ministre de la Culture. En effet, jusqu'à présent, le milieu théâtral est plutôt critique du gaullisme mais André Malraux jouissait d'un statut particulier : plus vu comme un écrivain que comme un homme politique de droite, il est peu attaqué par la gauche. Or le renvoi de Barrault de l'Odéon à la suite de son refus d'évacuer les occupants du théâtre révèle, pour la critique des *Temps Modernes*, l'absence de neutralité de Malraux :

Que cette répression ne soit pas le fait de M. Malraux, cela est évident, mais ne saurait suffire à rassurer les hommes de théâtre. Car le ministre - le leur - avec un art subtil tantôt fait cavalier seul et tantôt rejoint le peloton gouvernemental. Survenant à la fin d'août, le renvoi de Barrault fait peser une menace sur tout le théâtre subventionné. Il révèle une conception monarchique du rapport État-Théâtre.⁷⁷⁸

Ici, Renée Saurel renvoie aux thèses développées dans la thèse de Jack Lang sur les différents rapports entre l'État, les créateurs et le public⁷⁷⁹. Un pouvoir monarchique privilégie, selon le futur ministre de la Culture, l'État à défaut des créateurs et du public. La position de Malraux apparaît encore intermédiaire pour la critique : il ne serait pas complètement du côté de l'appareil répressif mis en place à la suite de 1968 même si elle critique vivement cette position contradictoire. La chronique suivante, sur l'interdiction de la pièce d'Armand Gatti, va être l'occasion d'un positionnement plus radical de Renée Saurel vis-à-vis de l'État et du Ministre. Elle écrit sur la réaction de Malraux :

Il nous importe peu, enfin, que M. Malraux ne soit pas l'instigateur de cette mesure d'interdiction, et que l'écrivain en lui la déplore, comme certains nous l'affirment, opérant une astucieuse dichotomie. Ce ne sont pas les pensées secrètes de M. Malraux qui nous intéressent, mais les décisions qu'il prend ou qu'il entérine en qualité de ministre, lequel a souvent exalté, à l'occasion d'inaugurations officielles, la liberté de l'art face à tous les totalitarismes.⁷⁸⁰

Cette dichotomie tient de la malhonnêteté politique selon la critique des *Temps Modernes*. Cette affaire est centrale pour la suite de la réflexion de Renée Saurel sur les politiques culturelles tant elle pose les bases de sa critique de l'État au cours des années 1970. Le motif de la censure y est introduit. Renée Saurel revient au cours de cet article sur les positions qu'elle a pu prendre au cours de la décennie précédente en faveur d'une nationalisation des théâtres. Pour elle, l'interdiction de la pièce fait cas d'école :

Cédant à la pression d'un gouvernement fasciste, la « démocratie » française instaure une censure de fait. Les rapports entre la Culture et l'État apparaissent sous leur vrai jour : il devient évident que le mot subvention signifie sujétion et que culture est synonyme de mise en condition. Parce que l'État, jusqu'à ce jour, s'était montré généralement libéral, nous avons été amenés à souhaiter la nationalisation de plusieurs Centres dramatiques et Maisons de la culture, après celle de Strasbourg. Cette solution (d'ailleurs très utopique car elle supposait des crédits considérables) semblait être la seule qui permit aux auteurs

⁷⁷⁸ *Ibidem*, p. 756.

⁷⁷⁹ Jack LANG, *L'État et le théâtre*, R. Pichon et R. Durand-Auzias, Paris, 1968.

⁷⁸⁰ Renée SAUREL, « Une mauvaise odeur de bas empire », *op. cit.*, p. 1319.

et directeurs d'échapper aux pressions de certains édiles de province, trop enclins à confondre culture et campagne électorale. Nous savons maintenant que cette nationalisation ne ferait que remplacer une servitude par une autre.⁷⁸¹

L'interdiction de la pièce d'Armand Gatti au TNP révèle, selon Renée Saurel, la réelle nature que prend un théâtre d'État. Alors que celui-ci représentait un rempart contre les pratiques dirigistes des municipalités, il incarne à présent le pouvoir réactionnaire. Le lien que Renée Saurel fait entre subvention et sujétion est caractéristique de cette vision. Malgré ce constat plutôt sévère, au sortir du mouvement de Mai, elle reste optimiste quant aux conséquences de celui-ci. Elle espère une réaction du public du TNP et de la profession théâtrale et défend une auto-organisation du milieu théâtral :

Quelle que soit l'issue de l'affaire Gatti, je suis persuadée qu'il pourrait sortir de cette expérience une conception nouvelle et fertile du rapport auteur-public-critique. Le vaste public du T.N.P. a compris en quel mépris on le tenait : l'interdiction qui lui est faite de voir une œuvre à laquelle il avait souscrit est plus démythifiante que dix ans de répertoire « engagé ». Traité en mineur, et en consommateur pur et simple, il peut riposter en s'organisant et - pourquoi pas ? - en finançant lui-même les spectacles de son choix. Cela pourrait se faire légalement, sous la forme de coopérative ouvrière. La leçon qui se dégage de l'affaire Gatti, c'est aussi que le théâtre est d'autant moins libre qu'il exige des moyens matériels plus considérables.⁷⁸²

Les débats qui ont animé le milieu, au-delà de la conférence de Villeurbanne, sont présents dans cet idéal de théâtre où l'ensemble des participants au fait théâtral sont des acteurs décisionnels. La liberté de création est déterminée par le mode d'organisation. Les formes légères sont préférées aux formes qui exigent une infrastructure lourde. La référence à la Volksbühne, institution historique dirigé par le syndicat social-démocrate allemand dans les années 1920 au plus fort du mouvement ouvrier germanique, est caractéristique de l'espérance révolutionnaire de Renée Saurel. L'unité d'action entre le public et les artistes peut, seule, permettre la mise en place d'un théâtre réellement populaire. En octobre de la même année, le ton des articles de Renée Saurel est différent. Dans le dernier article où la critique traite des conséquences du mouvement de Mai, elle dresse un état des lieux amers de la création :

Demain, une pièce dénonçant le dictateur Salazar, ou Papadopoulos et sa clique fasciste, peut être interdite comme le fut celle de Gatti. Mais on peut être certain que cela ne se produira pas, parce qu'aucun directeur, ni Wilson ni un autre, n'assumera désormais le risque, sachant la partie perdue d'avance... Et cela rend dérisoire cette chronique de pure information, autant que la remise en marche du petit train culturo-humaniste.⁷⁸³

⁷⁸¹ *Ibidem*, p. 1320.

⁷⁸² *Ibidem*, p. 1319. Cet appel à une organisation des spectateurs et de la profession théâtrale n'est pas juste portée par Renée Saurel. Des tracts sont distribués à la sortie du TNP. On retrouve cette idée chez plusieurs critiques de gauche.

⁷⁸³ Renée SAUREL, « La Bonace », *op. cit.*, p. 566.

L'absence de réaction collective face à l'interdiction de la pièce d'Armand Gatti est révélatrice pour la critique du caractère traditionnaliste du théâtre pratiqué dans les théâtres publics alors qu'elle espérait des spectateurs et un milieu théâtral militants. La pratique des théâtres populaires est qualifiée de « culturo-humaniste »⁷⁸⁴ à l'inverse d'une approche réellement politique que Renée Saurel appelait dans l'article sur l'affaire Gatti. Cette reprise d'un mode de fonctionnement identique à celui d'avant les événements de Mai lui paraît maintenant dérisoire. La critique développe une analyse très dure de la décentralisation. Qualifiée avant 1968 de réussite, elle devient, après 1968, un lieu de diffusion d'une culture humaniste faussement engagée qui participe à l'illusion démocratique de la Cinquième République⁷⁸⁵. On entre, selon la chroniqueuse, dans une phase de répression : « On se doute bien que, dans le domaine théâtral, les séquelles de Mai sont nombreuses. Si la répression fut parfois immédiate et brutale, elle peut aussi prendre une forme plus insidieuse, imposant une récession à celui des secteurs théâtraux qui a pu et pourrait encore inquiéter les pouvoirs publics. »⁷⁸⁶ Cela implique une modification des tâches de la critique : alors qu'elle s'employait à soutenir la pratique des théâtres issus de la décentralisation, Renée Saurel va s'attacher à dégager les mécanismes répressifs mis en place par l'État. Les différents articles qu'elle écrit à la suite de 1968 ont tous ce même objectif.

c) Les années 1970 : le temps de la défiance

Au cours des années 1970, les articles sur les politiques culturelles se multiplient dans *Les Temps Modernes*. Dix-huit articles dont seulement quatre à sujets multiples s'attachent à analyser la situation théâtrale du point de vue des réformes, déclarations des ministres, rapports, budgets... Ces articles paraissent régulièrement par séries, Renée Saurel développant ainsi un même thème sur deux ou trois articles, chacun étant centré sur un aspect de l'activité théâtrale.

La première de ces séries, « Le monstre froid et le théâtre », fait suite aux déclarations du successeur d'André Malraux. Edmond Michelet déclare, lors d'une émission diffusée le 7 décembre 1969, qu'un « vrai homme de théâtre peut travailler avec des moyens pauvres »⁷⁸⁷. Cette déclaration qui joue sur la formulation équivoque de Grotowski pour un théâtre pauvre

⁷⁸⁴ Idem.

⁷⁸⁵ *Ibidem*, p. 560.

⁷⁸⁶ Idem.

⁷⁸⁷ Renée SAUREL, « Le monstre froid et le théâtre (I) », *op. cit.*, p. 1294.

provoque un tollé chez les animateurs. Le premier article de cette série⁷⁸⁸ revient sur cette déclaration et l'explication faite par le Ministre dans une autre émission télévisuelle, *Face à la presse*, le 12 janvier 1970 dans laquelle M. Michelet est interrogé par Yvan Christ, Guy Dumur (*Le Nouvel Observateur*), Jean Hamon (*Combat*) et Pierre Juin (*L'Humanité*). Cet entretien est analysé avec précision par Renée Saurel qui voit dans les déclarations du Ministre une menace sur la décentralisation. La défense d'une création « pauvre », sans prendre en compte le travail d'implantation, d'animation menée par les metteurs en scènes des théâtres publics signifie pour la chroniqueuse « la liquidation de vingt-cinq ans de politique théâtrale »⁷⁸⁹. Ces déclarations qui nient l'approche collective du travail théâtral pour défendre une appréhension solitaire de la création constituent, selon Renée Saurel, une grave attaque contre les principes de la décentralisation. Elle écrit : « Et Jean Dasté a raison de dire que ce qui est aujourd'hui remis en question, c'est la grande espérance de culture populaire née non en 1945, mais en 1936, avec le Front populaire et étouffée avec lui une première fois »⁷⁹⁰. Par la voix de Jean Dasté, Renée Saurel fait référence aux premières politiques culturelles mises en place par le Front Populaire au pouvoir mais aussi par l'ensemble des organisations du mouvement ouvrier. Les grèves de 1936 sont vécues par l'extrême gauche comme un haut lieu des luttes qui furent trahies par les politiques réformistes dans le cadre de la collaboration de la SFIO et du PCF. C'est aux luttes que Renée Saurel fait référence plus qu'à la coalition gouvernementale. Alors qu'elle posait quelques mois auparavant la question de l'utilité d'une politique de démocratisation culturelle, cet article semble revenir sur ses déclarations. Cependant, il ne s'agit pas pour l'auteure de renier dans leur intégralité les pratiques de la décentralisation. Renée Saurel refuse un travail de création qui soit coupé des publics. Malgré la vivacité de ses engagements politiques, elle ne prône pas un théâtre uniquement militant.

Dans le second article de cette série⁷⁹¹, la critique s'intéresse particulièrement à la situation du jeune théâtre dont elle remarque la diversité. Elle fait état de deux tendances : d'un côté des groupes privilégiant un « répertoire épique, ou social, ou poétique à nombreux personnages »⁷⁹² de l'autre « un théâtre plus esthétisant ou plus ésotérique, s'adressant à un public restreint »⁷⁹³. Or, actuellement ce jeune théâtre n'a pas les moyens économiques de

⁷⁸⁸ Renée SAUREL, « Le monstre froid et le théâtre (I) », *op. cit.*

⁷⁸⁹ *Ibidem*, p. 1298.

⁷⁹⁰ *Ibidem*, p. 1299.

⁷⁹¹ Renée SAUREL, « Le monstre froid et le théâtre (II) », *Les Temps Modernes*, n° 286, mai 1970, p. 1897-1906.

⁷⁹² *Ibidem*, p. 1900.

⁷⁹³ *Idem*.

faire ce choix entre l'une ou l'autre des formes. Par ailleurs, si cette diversité lui semble bénéfique d'un point de vue esthétique, elle rend difficile l'unité du jeune théâtre. Ainsi Renée Saurel écrit :

Disons seulement que la diversité des esthétiques et des idéologies, si elle est le signe de la vitalité du jeune théâtre, le rend aussi très vulnérable. Impuissant à s'unir, il se défend actuellement comme il peut, assez mal, dans le désordre, accomplissant de mauvais cœur les démarches qu'il croit salvatrices...⁷⁹⁴

Dans cet article qui tend à alerter les lecteurs des *Temps Modernes* du manque de subventions allouées au jeune théâtre, Renée Saurel rend compte de son activité au sein de la commission d'aide aux jeunes d'animateurs mais elle cherche aussi à élaborer les perspectives politiques qui s'ouvrent à eux pour lutter contre la pénurie dont ils souffrent. La nécessité de l'unité du milieu théâtral est ici réaffirmée malgré des pratiques artistiques très diverses.

Le dernier article de cette série a pour sous-titre : « Saint-Valverde portera-t-il sa tête à M. Michelet ? »⁷⁹⁵. Renée Saurel y relate les problèmes financiers qui touchent le théâtre de Saint-Denis. José Valverde a accepté de modifier le statut du théâtre qu'il dirige dans l'espoir d'obtenir le statut de Maison de la culture. Ce changement le rend responsable en son nom des probables déficits. Or, celui-ci se trouve dans une situation financière complexe. L'État lui refusant le statut et une augmentation des subventions, le metteur en scène doit faire le choix pour survivre de réduire son activité de création, de privilégier les tournées plus rentables au détriment du travail d'animation qui apparaît pourtant nécessaire à la chroniqueuse notamment pour un théâtre de banlieue. Cette situation lui fait écrire ce qui suit :

Mais il est des survies artificielles ou moralement onéreuses. C'est le cas, puisque Valverde doit renoncer à l'essentiel de sa mission. Mieux vaut, pour la formation du public, un travail honnête effectué sur place, à la préparation duquel ce public peut être associé sous des formes diverses, qu'un spectacle élaboré ailleurs et accueilli, fût-il brillant. Et la part de l'animation me semble plus importante qu'une réussite esthétique obtenant l'agrément de l'ensemble de la presse parisienne. Refusant à Valverde les moyens qu'on lui avait laissé espérer, l'État serait mal venu, par la suite, à objecter que le travail d'animation et de création a été négligé.⁷⁹⁶

On retrouve ici un des thèmes développés dans cette série. Renée Saurel oppose sans cesse deux conceptions du travail artistique. D'un côté, on trouve le long travail d'animation mené par les compagnies sans cesse menacées d'asphyxie par la faiblesse des moyens financiers. Ce travail lie création et animation, participe aux décroissements des pratiques populaires. De l'autre, il y a la vision sacrificielle de l'artiste que sous-tendent les déclarations

⁷⁹⁴ Idem.

⁷⁹⁵ Renée SAUREL, « Le monstre froid et le théâtre (III) », *op. cit.*, p. 557-563.

⁷⁹⁶ *Ibidem*, p. 562.

du Ministre. Renée Saurel marque elle-même cette opposition entre sa vision et celle du Ministre qu'elle décrit comme tel :

Voici donc l'homme de théâtre idéal: solitaire et pur comme le lis des champs, il érige sa candeur au-dessus du mercantilisme; s'il vit très pauvrement, la bourgeoisie affairiste le méprisera ; mais s'il prétend, en exerçant son art qui est aussi son métier, vivre aussi déceimment qu'un chef d'entreprise ou qu'un technocrate, il cesse d'être un artiste. Avoir la vocation du théâtre, c'est avoir celle du martyr.⁷⁹⁷

À une vision individualiste du travail artistique développée par le Ministre, Renée Saurel propose une vision collective centrée sur « l'animation, la prospection, la formation du public en dehors même du spectacle »⁷⁹⁸. Cette pratique collective exige des infrastructures et des moyens que refuse le Ministère. En effet, ce long travail de formation d'un public, de mise en place d'une pratique réellement populaire passe, pour la chroniqueuse, par une lutte patiente pour faire accepter un travail qui va à l'encontre des médias dominants. Il s'oppose, selon Renée Saurel, à une approche bourgeoise de la profession artistique qui découle d'une vision romantique de l'artiste vivant en dehors de la société et de ses contingences matérielles tandis que la réception de l'œuvre ne serait que le fruit d'un choc esthétique individuel et ne serait pas déterminée par des facteurs sociaux. De plus, ce manque de subvention allouées aux différentes compagnies engagées dans un travail théâtral au contact des populations et entendant mettre en cause l'idéologie dominante est synonyme de dirigisme culturel. Cette absence de crédit ou la lenteur avec laquelle ils sont accordés, en particulier au jeune théâtre mais aussi aux troupes permanentes, devient, selon Renée Saurel, censure. Elle écrit : « Tout se passe comme si l'on avait compris en haut lieu après Mai 1968 qu'il suffisait de faire attendre pour n'avoir pas à interdire. La censure économique n'est-elle pas la plus discrète et la plus efficace de toutes ? Elle tue proprement, sans laisser de traces. »⁷⁹⁹

Trois ans plus tard, la faiblesse des crédits en particulier ceux alloués au Jeune Théâtre est l'occasion d'une nouvelle série de deux articles « Deniers publics et cassettes royales »⁸⁰⁰. Ces articles font suite à la démission de Renée Saurel de la commission d'aide aux jeunes animateurs, celle-ci finançant de nombreuses troupes et jeunes animateurs dont les situations étaient très diverses. Le passage hors commission de quatre troupes importantes (le Théâtre du Soleil, le Théâtre de la Tempête, le Théâtre populaire de Lorraine et le Théâtre de l'Espérance – Compagnie Vincent-Jourdheuil) apparaissait comme une possibilité de pouvoir

⁷⁹⁷ Renée SAUREL, « Le Monstre froid et le théâtre (I) », *op. cit.*, p. 1299.

⁷⁹⁸ *Idem.*

⁷⁹⁹ Renée SAUREL, « Le Monstre froid et le théâtre (II) », *op. cit.*, p. 1898.

⁸⁰⁰ Renée SAUREL, « Deniers publics ou cassette royale (I) », *Les Temps Modernes* n° 320, mars 1973, p. 1710-1721.

Renée SAUREL, « Deniers publics ou cassette royale (II) », *op. cit.*

encourager de nouvelles troupes et redistribuer plus équitablement les subventions. Or ce passage hors-commission s'accompagne d'une amputation du budget de la commission à la hauteur de ce qui était versé à celles-ci. Ainsi, ce passage ne signifie pas une augmentation de subvention ni pour ces quatre compagnies, ni pour les autres toujours sous le régime de la commission d'aide aux jeunes animateurs. Pour Renée Saurel, cette décision est la conséquence d'un choix politique. Elle écrit : « Il ne s'agit pas là d'un accident de parcours, ni même des conséquences de la pénurie générale, mais bien de l'application d'une politique concertée, ainsi que nous tenteront de le démontrer »⁸⁰¹. À l'inverse d'une organisation démocratique du théâtre qui lui apparaît, dès lors, impossible alors qu'elle l'espérait avant 1968 et qu'elle l'imaginait pendant 1968 comme une émanation du mouvement, elle assimile maintenant les politiques culturelles à un contrôle de l'État sur la création artistique. Elle écrit :

Il n'existe aucune censure officielle, il est vrai. Mais une forme de censure autrement plus discrète, autrement efficace sévit en permanence : la censure économique. Elle étouffe, asphyxie, tue le germe et de façon subtile. On est libéral, on ne se donne pas le ridicule de refuser tout net une aide à une troupe dont l'activité n'est pas du goût du Pouvoir. On se contente de lui dénier les moyens normaux de la croissance.⁸⁰²

La révélation de cette censure implique pour le jeune théâtre de se positionner vis-à-vis de l'État. Sa politique culturelle implique, selon la chroniqueuse, une servitude. L'intérêt d'une telle politique n'est pas l'accès de tous à la culture, il est autre. Elle écrit : « elle [la politique culturelle] tend à l'industrialisation du théâtre, consacre la domination des technocrates et des « intendants », commis par l'État, sur les créateurs, sacrifie de plus en plus le vrai travail de création et de culture au prestige – la « queue du paon » - national et international. »⁸⁰³ Contre une véritable culture populaire, c'est une culture de prestige, héritière du mécénat royal qui est mise en place par l'État. Face à ce choix du gouvernement, le jeune théâtre possède pour Renée Saurel peu d'options : la subvention, plus que la sujétion, signifie la récupération de toute tentative de faire un théâtre réellement populaire. Le risque d'une récupération dans le cadre des industries culturelles rappelle les thématiques de l'École de Francfort sur ces mêmes questions. Adorno et Marcuse voient dans les industries culturelles le lieu de transformation de la culture en marchandises calibrées pour une diffusion large. Celle-ci participerait à la diffusion des idéologies dominantes en transformant toutes

⁸⁰¹ Renée SAUREL, « Deniers publics ou cassette royale (I) », *op. cit.* p. 1710.

⁸⁰² *Ibidem*, p. 1711.

⁸⁰³ *Ibidem*, p. 1720.

œuvres artistiques en marchandises même celles qui entendent avoir une forme et/ou un contenu politique. Les industries culturelles provoqueraient apathie et apolitisme.⁸⁰⁴

Les références discrètes mais répétées aux thématiques développées par l'École de Francfort pourraient faire penser que Renée Saurel refuse toute forme de subvention et nie la possibilité d'un théâtre politique. Cependant, s'il l'on peut sentir l'influence des thèses adorniennes sur les analyses de Renée Saurel, le lien entre une analyse externe d'ordre sociologique et une analyse interne des œuvres rend la critique bien moins pessimiste. En effet, lors du second article de la série, Renée Saurel s'intéresse particulièrement à la situation du Théâtre du Soleil auquel Jacques Duhamel a répondu alors que la troupe réclamait des subventions plus importantes : « Vous devriez sans doute chercher à proportionner le volume de vos dépenses aux moyens financiers dont vous disposez plutôt qu'à déterminer le montant de l'aide dont vous estimez devoir bénéficier à partir de décisions prises à votre seule initiative ».⁸⁰⁵ Le Ministère conseille de réduire la taille de la troupe ou d'augmenter le prix des places pour obtenir plus d'argent avant de leur répondre d'adapter leurs spectacles aux moyens dont elle dispose. Au-delà de la dénonciation d'un « langage d'épiciers »⁸⁰⁶ et de « conseils dignes d'un boutiquier balzacien »⁸⁰⁷, Renée Saurel voit dans cette réponse la mise en application de cette politique concertée qui s'attaque ici à une compagnie remettant en cause le système culturel. En effet, ici Renée Saurel s'éloigne de la pensée de l'École de Francfort puisque, selon elle, la forme de théâtre pratiqué par le Soleil (organisation en SCOP, création collective, improvisation...) « était la seule qui ne se prêtât pas à la récupération »⁸⁰⁸. Ainsi, la réponse de Ministère qui refuse une augmentation des subventions s'inscrit là encore dans un cas de censure économique.

Face à cette situation, Renée Saurel appelle, de nouveau, une réponse du milieu théâtral, en particulier du jeune théâtre. Le constat est, là encore, assez défaitiste. D'un côté une partie du Jeune théâtre, la « fraction la plus orthodoxe »⁸⁰⁹ (soit les metteurs en scènes affiliés au PCF) a choisi de mettre « le doigt dans l'engrenage de l'énorme machine culturelle et assume le risque d'une prompte récupération. Certains, qui ont du talent mais aussi du cynisme et les dents longues, s'en accommodent déjà facilement, sans renoncer pour autant à

⁸⁰⁴ Herbert MARCUSE, *L'homme unidimensionnel, essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Editions de Minuit, Paris, 1968.

Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, *op. cit.*

⁸⁰⁵ Cité par Renée SAUREL, « Deniers publics ou cassette royale (II) », *op. cit.*, p. 1909.

⁸⁰⁶ *Idem.*

⁸⁰⁷ *Idem.*

⁸⁰⁸ *Idem.*

⁸⁰⁹ Renée SAUREL, « Deniers publics ou cassette royale (I) », *op. cit.*, p. 1723.

faire profession de marxisme. Car le théâtre comme la politique, a ses jeunes loups »⁸¹⁰. De l'autre, quelques troupes dont le Soleil refusent de s'intégrer complètement au système théâtral et entendent pratiquer un théâtre qui soit à la fois politique dans son contenu mais aussi dans son organisation sociale. Renée Saurel reste pessimiste quant à la possibilité d'une véritable réaction de la profession théâtrale à la fois contre les politiques gouvernementales mais aussi pour reprendre le combat pour un théâtre véritablement populaire. Cette « résignation »⁸¹¹ qu'elle diagnostique était « en germe dans les résolutions du congrès de Villeurbanne »⁸¹².

En avril 1973, les déclarations de Maurice Druon seront pourtant l'occasion d'une mobilisation forte de la profession théâtrale. Le nouveau ministre de la Culture déclare dans un entretien avec François Mauriac :

Que l'on ne compte pas non plus sur moi pour subventionner, par préférence, avec les fonds de l'État c'est-à-dire avec l'argent du contribuable, les expressions dites artistiques qui n'ont d'autre but que de détruire les assises et les institutions de notre société. Même si mes goûts m'y portaient, je ne trouverais pas cela loyal à l'égard de mes concitoyens. Les gens qui viennent à la porte de ce ministère avec une sébile dans une main et un cocktail Molotov dans l'autre devront choisir.⁸¹³

Cette déclaration est l'occasion d'un long article de Renée Saurel. Il s'en suit trois articles consacrés en partie aux conséquences de cette prise de position. Pour Renée Saurel, les propos du ministre incarnent la politique culturelle menée par les gouvernements successifs. Ils exacerbent une situation qui rompt avec la démocratie :

Le hasard a voulu que cette chronique figurât dans un numéro consacré, pour l'essentiel, au Chili et qu'au moment où je la rédige M. Druon, nouveau ministre des Affaires culturelles, qualifiât « *d'esprits malades* » ceux qui n'ont pas de l'homme, de la France, de la vie, une conception identique à la sienne. On pourrait être tenté de le suivre sur ce terrain et de dénoncer, dans les propos qu'il a tenus, une certaine mégalomanie, un narcissisme personnel et national exacerbé et un messianisme qui n'arrive pas, quoi que fasse M. Druon, à se hausser au niveau du messianisme malrausien. De ces déclarations officielles, nous ne retiendrons que le caractère irrationnel. Ce pouvoir qui se dit fort a peur et dans l'espoir d'inoculer cette peur à la nation, selon la méthode qui lui a déjà réussi et qui permettrait cette fois de franchir le pas décisif en direction de la dictature, il accumule les provocations tout en pratiquant l'exorcisme. [...] Toutefois, à l'intérieur de cette irrationalité, tout s'ordonne de façon cohérente. Les propos de M. Druon ne sont ni mots d'auteur ni gaffe de débutant, ils surviennent à l'heure où le pouvoir de décision en matière de culture aussi se trouve centralisé. Pour insultantes qu'elles soient, les déclarations du ministre n'auront pas surpris ceux qui ont eu la patience de lire, ici, les deux chroniques précédentes. Le puzzle s'assemble. Quand toutes les pièces en seront

⁸¹⁰ *Ibidem*, p. 1715.

⁸¹¹ Renée SAUREL, « Deniers publics ou cassette royale (II) », *op. cit.*, p. 1912

⁸¹² *Idem*.

⁸¹³ Entretien de Maurice Druon, cité par Renée SAUREL, « Titus Druonus, arbiter intelligentiae », *Les Temps Modernes*, n° 322, mai 1973, p. 2140. Voir aussi Emmanuel WALLON, « Druon (ministère) », *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, sous la dir. d'Emmanuel de Waresquiel, CNRS Editions/Larousse-Bordas, Paris, 2001, p. 226.

réunies, nous aurons l'image d'une France déjà entrée dans ce que M. Philippe Tesson nomme, dans *Combat*, le « *fascisme mou* ». Et chacun sait qu'aucun fascisme ne reste mou bien longtemps...⁸¹⁴

La rhétorique sur la menace fasciste peut paraître surprenante *a posteriori*, elle est cependant caractéristique des discours de l'extrême gauche dans les années 1970. En 1968, *Les Temps Modernes* analysent les révoltes étudiantes et la grève générale comme une répétition générale de la révolution socialiste à l'image de ce que fut 1905 pour 1917. Le fascisme, quant à lui, est vu comme le « chien de garde » du capital et les exemples espagnols et chiliens confirment cette thèse. Ainsi la lutte antifasciste est au cœur de l'activité des groupes d'extrême gauche⁸¹⁵. C'est donc dans ce contexte que Renée Saurel écrit. La rhétorique antifasciste témoigne ici d'une connivence avec les idées d'extrême gauche. Au-delà de ces références virulentes à la menace brune, Renée Saurel livre une analyse précise de cette déclaration. Celle-ci entre en droite ligne avec ses précédents articles : les mots de Druon sont caractéristiques d'une conception bourgeoise de l'artiste : est artiste celui qui a du succès. La défense du succès économique comme critère de jugement d'un artiste marque, pour la critique des *Temps Modernes*, la rupture avec la vision des politiques culturelles défendues par Malraux. Jacques Duhamel avait déjà entamé cette rupture avec sa défense d'un théâtre pauvre et une vision de l'artiste solitaire en opposition avec le travail de troupe promu par les politiques culturelles précédentes. Face à la vision mercantile du nouveau ministre basée uniquement sur la rentabilité, Renée Saurel semble regretter la liberté de création possible sous Malraux.

En effet, les propos de Maurice Druon somment les directeurs de la décentralisation de se positionner. Selon la critique, ils « devront ou faire ouvertement allégeance, ou se battre pour défendre ce qui leur reste de liberté, sous peine de se voir bientôt imposer un répertoire sans rapport avec leur mission culturelle. »⁸¹⁶ Le refus de subventionner des œuvres au contenu qui remettent en cause l'État français est révélateur pour Renée Saurel d'une politique culturelle qui ne relève plus de la démocratie mais du fait du prince. Elle écrit :

Quand le ministre se refuse à subventionner des œuvres qu'il juge lui, arbitre de l'intelligentsia, *basses par le contenu et médiocres par la forme*, il fonde tout bonnement un art officiel et nous savons, de Goebbels à Abel Bonnard et à Jdanov, en passant par ces colonels grecs si bons chrétiens, où cela mène.⁸¹⁷

⁸¹⁴ Renée SAUREL, « Titus Druonus, arbiter intelligentsiae », *op. cit.*, p. 2135.

⁸¹⁵ Pour exemple, en 1973, la Ligue Communiste est dissoute pour son action contre le meeting d'Ordre Nouveau qui se tient à la Mutualité.

⁸¹⁶ Renée SAUREL, « Titus Druonus, arbiter intelligentsiae », *op. cit.*, p. 2143.

⁸¹⁷ *Ibidem*, p. 2144.

La mise en place d'un art officiel est, selon elle, le symptôme du fascisme mais il est aussi l'occasion de s'interroger sur la possibilité d'une réelle liberté de création offerte par un gouvernement jugé réactionnaire : « Mais que peut-on attendre d'un pouvoir anachronique, d'un ministre qui entend imposer une esthétique périmée et emploie l'expression *dites artistiques* à l'encontre des œuvres dont le contenu idéologique ne lui convient pas ? »⁸¹⁸

Ainsi, l'État, garant du système capitaliste, n'offre que deux choix aux artistes : la récupération ou la censure. C'est ce deuxième cas qu'elle va étudier dans les articles suivants. Elle consacre un article entier à la suppression des subventions au Théâtre Éclaté par la ville d'Annecy⁸¹⁹ et une partie d'un article ultérieur à la destruction des locaux du théâtre⁸²⁰. Le dernier article concerne la suppression des subventions aux spectacles de la Vallée du Rhône-Valence d'Alain Rais⁸²¹. La première de ces troupes est engagée dans un travail qui lie animation culturelle et création artistique. Le Théâtre Éclaté est connu pour son travail auprès des jeunes de la ville ainsi que ses créations d'ordre plutôt politiques. La suppression des subventions par la ville a une valeur exemplaire pour Renée Saurel puisqu'il s'agit précisément d'une troupe militante. Si l'attaque contre le Théâtre Éclaté d'Annecy ne vient pas du Ministère, il apparaît clairement qu'elle est le résultat des déclarations du Ministre. Elle écrit : « Le ministre a été entendu, et atteint l'un des buts de sa déclaration, qui était de radicaliser la situation culturelle en province ». ⁸²² Alors qu'à la fin des années 1960, l'État apparaissait comme un médiateur bienveillant dans les conflits qui opposaient les municipalités et les théâtres. Il devient au cours des années 1970 une caution idéologique aux politiques répressives menées par les villes contre les compagnies militantes. Il en est de même pour la compagnie d'Alain Rais. Pour Renée Saurel, il s'agit d'une mise en application des propos tenus par Maurice Druon. Elle écrit : « Il s'avère que de plus en plus le pouvoir ne tolère, en fait de culture, que le reflet de sa propre idéologie. »⁸²³

Le refus du pouvoir de subventionner un théâtre qui soit critique de l'idéologie capitaliste est au cœur des chroniques suivantes de Renée Saurel. L'article qui succède à celui que nous venons de citer est de nouveau consacré au Théâtre du Soleil⁸²⁴. Il vise à populariser

⁸¹⁸ *Ibidem*, p. 1245.

⁸¹⁹ Renée Saurel, « Druonades à Annecy », *Les Temps modernes*, n° 323bis, juillet 1973, p. 2336-2346.

⁸²⁰ Renée Saurel, « Culture de luxe, justice, bulldozers, Gegene », *Les Temps Modernes*, n° 329, décembre 1973, p.1105-1117.

⁸²¹ Renée Saurel, « Liberaki, Hikmet, Haim, Dario Fo », *Les Temps Modernes*, n°331, février 1974, p. 1501-1511

⁸²² Renée SAUREL, « Druonades à Annecy », *op. cit.*, p. 2336.

⁸²³ Renée SAUREL, « Liberaki, Hikmet, Haim, Dario Fo », *op. cit.*, p. 1511.

⁸²⁴ Renée SAUREL, « Opération-survie pour le Théâtre du Soleil », *Les Temps Modernes*, n° 336, juillet 1974, p. 2478-2479.

l'appel à souscription lancé par la compagnie pour terminer la création de *L'Âge d'or*. Cet appel est présenté comme la conséquence logique de l'entreprise de censure économique menée par le gouvernement. En effet, Renée Saurel rappelle que les difficultés de la compagnie sont dues au manque de subventions qui n'ont pas augmenté malgré le passage hors commission du Théâtre du Soleil. Deux articles⁸²⁵ sont aussi consacrés en partie aux problèmes de jeunes compagnies. Le premier revient durant quelques pages sur les difficultés de deux compagnies, le Théâtre Éclaté d'Annecy et la Troupe des Quatre-Chemins. Ces deux troupes ont un même point commun pour la chroniqueuse: elles ne s'intègrent pas au modèle théâtral traditionnel parisien et préfèrent présenter des pièces en rapport avec l'actualité politique. Leur subvention extrêmement faible est due au saupoudrage pratiqué par la commission d'aide qui est, selon Renée Saurel, synonyme de censure économique. Le second article, consacré en grande partie au spectacle de l'Aquarium, *La Jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras*, revient sur la menace d'expulsion du Théâtre des Deux Portes. Pour Renée Saurel, là encore l'affaire est politique. Elle lie cette expulsion à l'organisation d'une journée sur théâtre et travail.

Au cours de l'année 1977, une nouvelle série d'articles est consacrée aux politiques culturelles. Intitulés « Malthusianisme, arbitraire et prestidigitation », deux articles reviennent sur la politique gouvernementale vis-à-vis du jeune théâtre⁸²⁶. De nouveau Renée Saurel pointe les injustices du système de financement :

À qui connaît l'ensemble de ces compagnies « hors commission », une évidence s'impose : certaines d'entre elles, qui travaillent depuis dix ans ou même douze ans, ont acquis une légitime notoriété, mais dont le travail est fondé sur une idéologie de gauche, d'obédience marxiste « orthodoxe » ou non, restent très défavorisées par rapport à d'autres, beaucoup plus récentes et dont les choix ressortissent à un humanisme, à une avant-garde qui ne mettent que très rarement en cause notre société.⁸²⁷

Ce choix politique lui apparaît d'autant plus scandaleux que les municipalités décident d'allouer des subventions au théâtre en fonction de ce qui est versé par l'État. Ainsi, cette méthode touche particulièrement les jeunes compagnies menacées de se voir supprimer leur financement. Dans le second article, après avoir présenté les débats en cours dans l'Association pour le Jeune Théâtre, Renée Saurel qui déplorait pourtant la politique du saupoudrage lorsqu'elle présentait la situation du Théâtre Éclaté en vient dans le cadre de cet article à la défendre lorsque l'État cherche à la supprimer. Quelque temps auparavant ce

⁸²⁵ Renée SAUREL, « Les Castrateurs », *op. cit.*, p. 1253-1264.

Renée SAUREL, « Le combat des deux lunes », *Les Temps Modernes*, n°367, février 1977, p. 1370-1381.

⁸²⁶ Renée SAUREL, « Malthusianisme, arbitraire et prestidigitation (I) », *op. cit.*

Renée SAUREL, « Malthusianisme, arbitraire et prestidigitation (II) », *op. cit.*

⁸²⁷ Renée SAUREL, « Malthusianisme, arbitraire et prestidigitation (I) », *op. cit.*, p. 1948.

saupoudrage, comparé à une aumône, était défini comme de la censure économique. Ici c'est la suppression de celui-ci qui devient « l'une des voies qui mènent à la domestication du Jeune Théâtre : l'intérêt du Pouvoir est de concentrer les crédits sur la tête de gens qu'il aura, qu'il a déjà, bien en main »⁸²⁸.

Ces articles marquent, par ailleurs, un tournant dans la lecture des politiques culturelles de Renée Saurel. Celle-ci revient sur les différents ministères et écrit :

Nous aurons vu mourir pas mal de ministères. M. Michel d'Ornano succède à Mme Françoise Giroud, qui avait succédé à M. Michel Guy qui... Cela ne changera rien au sort du jeune théâtre : il y a longtemps que Rome n'est plus dans Rome. Un flash-back s'impose. Le général de Gaulle avait créé, en 1959, un ministère d'État aux Affaires culturelles, dont André Malraux fut le titulaire durant dix ans. Que l'on soit d'accord ou non avec l'action menée pendant cette décennie, un fait important mérite d'être mentionné : intronisé par de Gaulle, Malraux, écrivain prestigieux et prophète en transe, avait un pouvoir réel, auquel le ministère des Finances, État dans l'État, ne résistait guère. Avec la retraite du général et le départ de Malraux, le pouvoir du ministre des Affaires culturelles a subi une lente érosion, au profit du Premier ministre, des « *conseillers techniques* » de Matignon et, bien sûr, du ministère des Finances. La direction du Théâtre et de l'Action culturelle, rue Saint-Dominique, s'est vu réduite, sinon dans la structure, du moins effectivement et cela malgré sa compétence, sa longue expérience des problèmes théâtraux, au rang de sous direction. Corrélativement, l'importance attachée en « *haut-lieu* » aux avis des commissions a diminué. La commission d'Aide aux jeunes compagnies, notamment, a été mise de plus en plus souvent devant le fait du Prince.

Cet extrait marque un discret retour à Malraux. Celui-ci, vivement critiqué par Renée Saurel aux lendemains de 1968, apparaît discrètement de nouveau comme une référence pour les politiques culturelles. Ce retour modéré semble être le symptôme d'une modification des conditions politiques. En effet, après la radicalisation d'une partie de la profession théâtrale et du monde intellectuel (à laquelle *Les Temps Modernes* ont largement participé), la fin des années 1970 est marquée par un changement de période politique. Le contexte de crise économique s'accompagne d'un reflux des luttes marquées par la désaffection vis-à-vis du modèle communiste. La promesse des lendemains socialistes qui animaient les milieux militants après 1968 fait place à des luttes pour conserver les acquis. Le revirement de Renée Saurel sur la question des subventions au jeune théâtre est symptomatique de ce changement de période politique. Elle qui s'opposait à la politique de saupoudrage lutte contre sa suppression synonyme de mort des troupes. De même, alors qu'elle dressait un bilan très critique de l'action de Malraux juste après 1968, elle revient un tant soit peu sur celui-ci en 1977 alors que le Ministère de la Culture lui-même est menacé.

⁸²⁸ Renée SAUREL, « Malthusianisme, arbitraire et prestidigitation (II) », *op. cit.*, p. 1948.

L'article suivant, « Le Chaillot de la Méduse »⁸²⁹ est l'occasion de revenir sur le bilan de l'action de Jean Vilar en retraçant les difficultés de Chaillot depuis la fin de son mandat. Renée Saurel dressait un bilan critique du travail de Jean Vilar au moment de sa mort. Elle écrivait alors : « À l'art théâtral de « communion », de « participation », nous préférons un art qui éveille l'esprit critique du spectateur. »⁸³⁰ Son répertoire lui paraissait ne plus correspondre à la période et le bilan qu'elle tirait du TNP était très influencé par les premières études sociologiques sur les publics de théâtre. Le théâtre populaire tel qu'il était pensé par Jean Vilar lui semblait alors être le fruit des élans démocratiques qui suivirent la Libération mais la période politique marquée par 1968 appelait à un théâtre plus directement politique. En 1977, à l'heure où Chaillot est menacé d'être annexé à la Comédie-Française, le bilan que tire Renée Saurel est plus nuancé. De nouveau, elle affirme que le TNP fut « aussi « populaire » qu'il se pouvait dans une société telle que la nôtre »⁸³¹. Elle défend l'héritage de Jean Vilar et les méthodes de prospection du public qu'il a mises en place. Elle écrit : « Tout cela est connu mais il n'est pas inutile de le rappeler à l'heure où d'autres, reprenant la formule dans des conditions financières et techniques bien meilleures, se donnent des airs de novateurs »⁸³². Alors qu'en 1971, la critique des *Temps Modernes*, bien que proche de Jean Vilar, défendait une rupture avec le théâtre populaire tel qu'il fut pensé par les pionniers de la décentralisation, elle se ressaisit de cet héritage quelques années après alors que celui-ci lui semble bafoué, d'une part par les metteurs en scène plus prompts à trouver une place dans l'appareil et, d'autre part par l'État.

L'historique de Chaillot que fait Renée Saurel lui permet de dresser le bilan de l'action culturelle menée depuis Malraux. Le constat est sévère vis-à-vis des ministres qui lui ont succédé :

Peu importe que le ministre soit un bon grand père moralisateur, ou père fouettard, qu'il soit plus ou moins « épicier » comme disait Vilar, ou esthète entiché d'avant-garde, que l'un appartienne à telle faction de la majorité et l'autre à une faction rivale, ils se retrouvent sur l'essentiel et leur conception de la culture est la même : n'octroyer au bon peuple de France qu'une culture qui l'intègre davantage à l'ordre établi.⁸³³

La critique que fait Renée Saurel du Ministère de la Culture et de ses institutions comme agent de diffusion de l'idéologie dominante rappelle la célèbre définition d'Althusser

⁸²⁹ Renée SAUREL, « Le Chaillot de la Méduse », *op. cit.*

⁸³⁰ Renée SAUREL, « Adieu à Jean Vilar », *op. cit.*, p. 2464.

⁸³¹ Renée SAUREL, « Le Chaillot de la méduse », *op. cit.*, p. 544.

⁸³² *Ibidem*, p. 546.

⁸³³ *Ibidem*, p. 553.

des « appareils idéologiques d'État »⁸³⁴. Alors que l'État réactionnaire était en capacité d'accepter en son sein des expressions artistiques qui contestent l'ordre établi, la radicalité des luttes puis le changement de situation politique rendent ce semblant de démocratie impossible. La répression au sein même de ces institutions se développe. Le rapport « Le développement des activités théâtrales », rédigé par Pierre Dux, administrateur de la Comédie française et membre du RPR, tend à confirmer l'analyse que fait la critique. Il est au cœur de sa chronique suivante, « Un théâtre pour la Francietta »⁸³⁵. Elle écrit : « Sous le couvert de quelques belles (et fort banales) professions de foi en faveur de la culture et du théâtre pour tous, il illustre parfaitement la conception marchande de la culture correspondant aux idéologies zizaniques mais complices actuellement au pouvoir »⁸³⁶. Le choix de confier ce rapport à Pierre Dux est pour René Saurel un « acte politique »⁸³⁷ qui va dans le sens d'une remise en cause des libertés culturelles. En effet, l'article reprend pour ainsi dire les mêmes critiques faites précédemment. On retrouve une critique de l'assimilation de la culture à un « produit de consommation »⁸³⁸, renforcée par une vision « épicière »⁸³⁹ et policière des politiques culturelles. Le rapport de Pierre Dux s'en prend par ailleurs au théâtre engagé. Il est défini comme le responsable de la désaffection des publics des théâtres de la décentralisation. Pour Renée Saurel, à l'inverse, le théâtre engagé est peu développé car « on s'est employé à le rendre à peu près impossible, sans recours brutal à la censure, en serrant le garrot économique. »⁸⁴⁰ De nouveau, la question de la censure économique dont souffre le théâtre s'oppose à la vision culturelle de la France. Le rapport de Pierre Dux relève d'autant plus d'une conception marchande de la culture, selon la critique, qu'il ne fait pas état du jeune théâtre tandis qu'il glorifie le théâtre privé comme lieu de découverte de jeunes auteurs sans faire remarquer les différences au sein de celui-ci. Les thèmes présentés dans cette chronique sont donc assez classiques et relativement communs à ceux des précédents articles. En outre, contrairement aux articles publiés jusqu'en 1976, on assiste, de nouveau, dans cet article, à un retour de la référence à Jean Vilar. La réaffirmation de cet héritage est entendue comme une contestation politique face à la récupération politique du fondateur du Festival d'Avignon :

Vilar. Il faut bien en revenir à lui puisque c'est de lui – et accessoirement de Dullin, Baty, Copeau, Jouvet, Pitoëff – que se réclame sans vergogne ce que nous avons actuellement de plus activiste et de plus réactionnaire dans le domaine culturel. Sous le

⁸³⁴ Louis ALTHUSSER, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *op. cit.*

⁸³⁵ Renée SAUREL, « Un théâtre pour la Francietta », *op. cit.*

⁸³⁶ *Ibidem*, p. 1533.

⁸³⁷ *Ibidem*, p. 1539.

⁸³⁸ *Ibidem*, p. 1540.

⁸³⁹ *Ibidem*, p. 1531.

⁸⁴⁰ *Idem*, p. 1537.

masque du libéralisme, on élabore (et pas seulement au Conseil économique et social) un projet théâtral à la mesure d'une Francietta épicière, d'esprit petit-bourgeois. Vilar, en 1967, considérant à juste titre, d'une part, qu'il avait fait ses preuves d'acteur, de metteur en scène et de chef de troupe, de l'autre, que le Festival d'Avignon fondé par lui et parvenu à son apogée, avait besoin d'un apport de sang neuf sous peine de dépérir [...]. Il s'agissait, disait Vilar, de « *révéler la jeune littérature dramatique contemporaine à ce public populaire de fidèles que nous avons réunis depuis vingt ans* ».

Le projet de Vilar ne se limitait pas à faire place à de jeunes talents. Il savait qu'en 1967, sous la pression d'une exigence accrue montant de la base, la culture avait besoin de *conducteurs* comme en 1871 la Troisième République avait eu besoin d'enseignants. La formation de ces *conducteurs* devenait la préoccupation essentielle de Vilar, qui élaborait, avec l'accord des Arts et Lettres, les structures d'une grande école nationale dont la mission eut été de former les futurs directeurs des Maisons de la culture.⁸⁴¹

Le retour de la référence à Jean Vilar ne peut s'expliquer uniquement par la volonté de contester la récupération d'un héritage. Il est aussi symptomatique de ce changement de période politique. Quelques temps plus tôt, Renée Saurel s'en prenait aux politiques culturelles initiées par les premiers agents de la décentralisation, leur préférant une approche hors institution du théâtre populaire. Le Tiers-Théâtre dont elle défendait la pratique était caractérisé par une remise en cause de ce qui est communément appelé culture au profit de la construction d'une rencontre entre population (plutôt défavorisée) et artiste. Il ne s'agissait pas d'apporter la culture aux masses mais de construire d'autre type de relation par la rencontre entre artistes et milieux populaires, chacun d'entre-deux étant apprenant. Ici, la chroniqueuse revient à une conception plus républicaine de la culture comme garant démocratique. Même la victoire possible de la gauche aux élections législatives de 1978 n'apparaît pas comme une possibilité d'un changement radical. Elle écrit : « La victoire de la gauche n'ôterait rien à cette inquiétude : pour que le théâtre survive, il faut qu'il soit totalement libre tout en étant aidé par l'État et les collectivités publiques »⁸⁴². Le reflux des luttes semble avoir eu raison de l'espoir révolutionnaire de Renée Saurel, qui revient à la fin des années 1970 à la défense du théâtre populaire tel qu'il fut pensé par Vilar. L'heure n'est plus à la recherche de formes esthétiques qui soient le plus en adéquation avec la classe ouvrière, voire qui soient une émanation de celle-ci mais juste à la conservation d'un théâtre menacé d'un côté par la massification de l'industrie culturelle, de l'autre par le refus de l'État de le préserver face à cette marchandisation de la culture.

La série suivante d'articles, « Cultivez vous le grand capital fera le reste »⁸⁴³, qui clôt les analyses des politiques culturelles faites par Renée Saurel, paraît juste après les élections

⁸⁴¹ *Idem*, p. 1531-1532.

⁸⁴² *Ibidem*, p. 1534.

⁸⁴³ Renée SAUREL, « Cultivez-vous, le grand capital fera le reste (I) », *op. cit.*
Renée SAUREL, « Cultivez-vous, le grand capital fera le reste (II) », *op. cit.*

législatives de 1978 alors qu'un nouveau gouvernement a été constitué. Après une attaque virulente contre *Le Figaro* qui a publié entre les deux tours des élections un article intitulé « Les six menaces sur la liberté de la culture en cas de victoire de la gauche », Renée Saurel, en étudiant deux circulaires, s'attache à démontrer les menaces qui pèsent sur la liberté de la culture sous ce nouveau gouvernement. De nouveau, le thème de la censure est central. En effet, une partie de ces deux articles porte sur la circulaire Haby. Celle-ci vise à légiférer sur le théâtre à l'école en mettant en place un dispositif de fichage des spectacles vus par les scolaires par une commission désignée par le recteur. Pour Renée Saurel, cette circulaire est un cas de censure. Elle vise à instaurer des normes esthétiques et politiques aux spectacles. Le deuxième décret tient à la répartition des responsabilités entre les différents ministères.

Par décret du 13 avril 1978, la profession théâtrale apprend que les Maisons de la culture sont rattachées au Ministère de la Jeunesse, des Sports et des Loisirs. L'assimilation de la culture aux loisirs représente pour Renée Saurel un grand danger. Celui-ci est d'autant plus important que ce décret induit pour la critique une séparation entre animation et création sous couvert de rétablir le lien entre professionnalisme et amateurisme. Elle écrit :

Le monstre à deux têtes est-il viable ? Et qu'entend-on exactement par « *activités de loisirs* » ? Cela peut aller de la pétanque aux majorettes... Les services respectivement intéressés vont se livrer à des joutes budgétaires et il est hors de doute que l'application de ce décret « *peu explicite* » se traduira par une accentuation du processus de dégradation de la mission des Maisons de la culture et des Centres d'actions culturelles, la grande victime étant, bien entendu, la création. Au profit de quoi ? De la démagogie, de l'amateurisme. Il existe, certes, un amateurisme parfaitement respectable et qui doit être encouragé : c'est en amateurs que Chéreau, Sobel, ont fait leurs débuts. Mais c'est leur intelligence, leur talent, leur courage, qui leur a permis d'accéder au professionnalisme. Autre est la mission des Maisons de la culture.⁸⁴⁴

Ici Renée Saurel réaffirme que les MC sont dédiées à la création avant tout. On revient encore à une définition relativement « classique » des tâches des théâtres publics. En outre, la priorité à la création ne signifie pas *de facto* l'abandon de toute politique en direction des publics et, en particulier, des publics populaires. En effet, ce décret est d'autant plus dangereux pour la chroniqueuse qu'en rattachant les MC aux activités de loisirs, il dissocie justement la création de la recherche de nouveau public. Elle écrit :

Démantelant le ministère de la Culture, le décret du 13 avril dissocie création, animation, diffusion. Ces trois activités forment pourtant un tout. Faute de pouvoir supprimer totalement la création, on l'isole, on la rend abstraite, on la déracine. L'interrogation permanente qu'est la création artistique restera sans réponse. Donc sans danger de subversion.⁸⁴⁵

⁸⁴⁴ Renée SAUREL, « Cultivez-vous, le grand capital fera le reste (I) », *op. cit.*, p. 2113-2114 .

⁸⁴⁵ *Ibidem*, p. 2114.

De nouveau, on voit apparaître ici une évolution dans l'analyse que fait Renée Saurel des Maisons de la culture et des Centres Dramatiques Nationaux. À la suite de 1968 et des nombreux renvois de directeurs, Renée Saurel déplorait les programmations de ces derniers. Elle écrivait alors, à propos du TEP de Guy Rétoré, que sa programmation relevait « d'un répertoire dont s'accommoderont aussi bien les pouvoirs publics que la gauche de stricte obédience. »⁸⁴⁶ Elle dénonçait une prudence des directeurs face aux pouvoirs publics. La programmation proposée ne lui paraissait pas interroger la notion de culture. Neuf ans plus tard, Renée Saurel revient à une vision plus « vilarienne » du théâtre service public. La diffusion est le corollaire à la création. Cette évolution est encore plus visible dans le second article. Renée Saurel, en 1969, critiquait la politique culturelle du PCF prônant la démocratisation culturelle. En 1978, lorsqu'elle analyse les différents points de vue des partis politiques à travers des entretiens parus dans *ATAC-information*, elle souscrit à la vision de Jacques Ralite, militant du PCF. Elle ajoute cependant : « Je dis bien : du communiste Ralite et non du PC, ignorant, et pour cause, jusqu'où va ici l'adéquation »⁸⁴⁷. La méfiance vis-à-vis du PCF reste donc tenace malgré un rapprochement sur les questions culturelles. Ce changement est symptomatique de l'entrée dans une nouvelle période politique où il s'agit avant tout de conserver des acquis plus que d'en gagner.

Alors qu'elle dénonçait le rôle que jouent les politiques culturelles dans le maintien du système capitaliste comme instrument de diffusion de l'idéologie dominante ou comme faire-valoir démocratique dans une société fondée sur les inégalités de classes, elle écrit en 1978 : « La tentation est grande de dire : la culture c'est un emplâtre sur une jambe de bois, bouclons la lourde et n'en parlons plus... Mais il faut y résister, parce que tel est justement le dessein de la droite. »⁸⁴⁸ Le développement d'une culture de masse par le biais de la télévision implique de défendre le théâtre au nom de sa spécificité culturelle. C'est cette résistance face à l'ère des industries culturelles qui remet au centre des préoccupations la démocratisation de la culture. Renée Saurel écrit :

Et c'est parce que le pouvoir a accaparé les moyens audio-visuels, parce qu'il a transformé en instrument de décervelage ce qui était une merveilleuse invention que les travailleurs du domaine culturel n'ont jamais pu percer le mur de béton. Le grand public n'est pas réfractaire à l'art. On ne l'a pas initié.⁸⁴⁹

Le nivellement par le bas orchestré par le pouvoir par le biais de la télévision est responsable de l'échec des politiques de démocratisation culturelle. Le contact avec l'art se

⁸⁴⁶ Renée SAUREL, « La Bonace », *op. cit.*, p. 566.

⁸⁴⁷ Renée SAUREL, « Cultivez-vous, le grand capital fera le reste (II) », *op. cit.*, p. 2309.

⁸⁴⁸ *Ibidem*, p. 2301.

⁸⁴⁹ Renée SAUREL, « Cultivez-vous, le grand capital fera le reste (I) », *op. cit.*, p. 2116.

fait par le biais d'un apprentissage. Il s'agit ici d'initier les classes populaires à l'art. On retrouve donc les missions de Jean Vilar. Par ailleurs, l'idéologie du théâtre populaire est liée à une défiance des industries de masse. Or, Renée Saurel ne rejette pas les inventions audiovisuelles en soi. Elles sont pour elle de « merveilleuse[s] invention[s] »⁸⁵⁰. Le problème n'est pas l'outil technique mais bien le rôle que lui assigne l'État.

Malgré l'évolution de la situation politique tout au long des années 1970, la critique de Renée Saurel est marquée par une défiance vis-à-vis de l'État. Ce dernier est analysé comme un agent répressif. La question de la censure depuis le renvoi de plusieurs metteurs en scène à la suite de 1968 et l'interdiction de la pièce d'Armand Gatti en 1969 est omniprésente tout au long des années 1970. Cette censure est politique, comme dans les deux cas précédemment cités, mais aussi économique. Elle s'attache, par le maintien à un niveau trop bas de subventions voire leur suppression, à rendre les conditions économiques de création impossibles. Si ce ne sont pas les possibilités de création qui sont mises à mal, c'est l'ensemble des activités de diffusion, d'animation, en direction des classes populaires qui est rendu impossible par les orientations données aux politiques culturelles. Cette censure, particulièrement efficace sur le jeune théâtre, touche, en premier lieu, le théâtre engagé. Renée Saurel défend, sur le plan esthétique, la coexistence de différents types de théâtre : théâtre politique, théâtre poétique, mais l'analyse des politiques culturelles et la répression contre les compagnies « de gauche » la poussent à soutenir ces dernières.

Elle analyse la vision de la culture des différents ministres qui se succèdent tout au long des années 1970 comme une conception bourgeoise qui individualise l'artiste et fait de l'œuvre un produit de consommation. Elle écrit, par exemple :

On lit : « Il en est du théâtre comme de tous les produits de consommation, qu'ils soient matériels ou intellectuels. Il faut, à la mesure de l'intérêt que l'on reconnaît à ces produits, en créer le besoin. » Comme pour le dentifrice qui assure la pureté de l'haleine ? Quelle tristesse ! Nous disons non et non à cette conception marchande. Le beau théâtre sera toujours marginal par rapport au cinéma et à la télévision. Pour rester vivant, il faut qu'il s'en tienne à sa spécificité, c'est-à-dire qu'il laisse au cinéma les sujets que cet art est mieux armé pour traiter. Et qu'il demeure artisanal, l'aide de l'État n'intervenant que pour pallier la non rentabilité d'un tel art.⁸⁵¹

L'industrialisation de la culture par le développement d'un marché des loisirs implique, pour la critique, de s'opposer à cette définition qui fait du spectateur un consommateur. Dans

⁸⁵⁰ Idem.

⁸⁵¹ Renée SAUREL, « Un théâtre pour la Francietta », *op. cit.*, p. 1540.

ce processus, les pouvoirs publics entendent par le biais des structures culturelles, populariser une vision de l'art qui soit déconnectée des rapports sociaux. La lecture de Renée Saurel est largement influencé par les analyses marxistes du rôle de l'État. À l'inverse, la critique des *Temps Modernes* soutient un libre exercice du théâtre. Si elle était tentée d'assimiler subvention et sujétion, elle ne cesse finalement de défendre un financement des pratiques théâtrales en effectuant même un retour à Jean Vilar à la fin des années 1970.

4) *Une écriture critique diversifiée*

L'étude de la réception des spectacles et de l'analyse des politiques culturelles dans *Les Temps Modernes* a permis de comprendre l'approche du fait théâtral de Renée Saurel. Sa lecture est conditionnée par la décentralisation. La chroniqueuse fréquente majoritairement les salles publiques, analyse les politiques de l'État et les critique d'ailleurs vivement au cours des années 1970. Marquée par une approche relativement idéalisée de la démocratisation culturelle, sa critique se fait de plus en plus vive sur les enjeux de la décentralisation. Néanmoins, ce bilan ne s'accompagne pas d'une défense du modèle brechtien, contrairement à ce qu'a fait Émile Copfermann dans *Le Théâtre populaire, pourquoi ?*⁸⁵², ou Bernard Dort au sein même des *Temps Modernes*. Elle peut être même très critique vis-à-vis des metteurs en scène brechtiens leur préférant ce qu'elle appelle, avec Eugenio Barba, le « Tiers-théâtre ». Cette approche originale des rapports entre théâtre et politique n'implique pas une limitation de son exercice critique au suivi d'expériences qui y correspondent. Au contraire, le travail de Renée Saurel se caractérise par une diversité assez étonnante. Son étude du fait théâtral ne se limite pas aux spectacles, elle rend également compte, avec précision, des parutions d'ouvrages. Par ailleurs, nous verrons que d'autres types d'articles sont proposés qui dévoilent une autre facette de son métier de critique.

a) **Les recensions d'ouvrages : la participation à l'histoire du théâtre**

Trente articles sont consacrés au moins en partie à des recensions d'ouvrages dont vingt-huit sont écrits par Renée Saurel⁸⁵³. Cinquante-deux ouvrages sont traités dont quinze pièces, sept ouvrages sur un ou des auteurs dramatiques, huit numéros de revue, huit ouvrages sur les enjeux du théâtre de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, deux sont des ouvrages écrit par des critiques, deux sont des ouvrages sur l'histoire du théâtre, trois sont sur des metteurs en scène ou sont écrits par l'un deux et le dernier porte sur Goebbels et le système de propagande culturelle de l'Allemagne nazie.

⁸⁵² Émile COPFERMANN, *Le théâtre populaire, pourquoi ?*, op. cit.

⁸⁵³ Les deux chroniques écrites par un autre auteur sont :
Christian BACHMANN, « Peter Weiss ou la remontée du chaos », op. cit.
Serge SAUTREAU et André VELTER, « Aimé Césaire : À l'échancrure du poème », op. cit.

L'étude des différents ouvrages permet à Renée Saurel de poursuivre son exploration des enjeux du théâtre contemporain. Par exemple, lorsqu'elle rend compte du *Théâtre moderne depuis la deuxième guerre mondiale* de Jean Jacquot⁸⁵⁴, elle revient sur les enjeux de la création au XX^{ème} siècle :

Analysant le rôle médiateur du théâtre, M. Jacquot fait état de deux conceptions qui s'affrontent fréquemment : pour les uns, l'efficacité de la dramaturgie réside dans ce que M. Jacquot nomme un « appel au jugement lucide », pour les autres dans un abandon aux forces profondes. Et il est vrai que le théâtre possède cette double nature claire et sombre. Né d'un rituel destiné à « maintenir un lien entre l'homme et la nature, à intégrer son activité dans le rythme des saisons, à rendre propices des puissances redoutées », il est devenu, à un certain moment, « le lieu d'un débat où se posaient les problèmes de la condition humaine ». Nous savons bien - et M. Jacquot le sait aussi - que le théâtre d'aujourd'hui ne peut vivre et survivre que s'il parvient à concilier ces fonctions apparemment inconciliables, que les tentatives les plus passionnantes sont celles qui s'y efforcent.⁸⁵⁵

C'est dans le sens de cette conciliation que Renée Saurel rend compte des ouvrages qui paraissent sur le théâtre contemporain. Elle se montre ainsi attentive au début de la recherche sur le théâtre. Cette attention témoigne de sa volonté d'exhaustivité critique. La précision avec laquelle elle rend compte des spectacles, les longues analyses qu'elle produit sur les politiques culturelles sont ainsi intégrées à une tentative d'appréhension historique du fait théâtral. Le théâtre contemporain ne peut être étudié sans une connaissance précise de son histoire, des différentes traditions étrangères... Lorsqu'elle rend compte d'un spectacle, elle prend largement le temps de présenter la pièce, l'auteur et le contexte dans lequel il a écrit, le metteur en scène et son parcours avant de donner son point de vue. De même, les études d'ouvrages lui permettent de développer sa chronique de la vie théâtrale. Elles lui permettent aussi de préciser son approche du texte dramatique.

On trouve parmi les recensions d'ouvrages beaucoup de comptes rendus de pièces et des chroniques sur des auteurs, en particulier les auteurs allemands (Max Frisch, Lenz, Karl Kraus, Carl Sternheim). Malgré une activité théâtrale où le metteur en scène prend de plus en plus d'importance, Renée Saurel ne cesse de s'intéresser aux enjeux du texte. Elle écrit ainsi :

Les poètes sont rares et leurs chances de voir jouer leurs pièces à peu près nulles dans la conjoncture actuelle. Ils ne sont pas bâillonnés par la censure mais victimes, plus que d'autres, des conditions économiques et surtout de l'indifférence, voire du mépris dont témoignent, envers l'écriture théâtrale, certains de nos metteurs en scène démiurges. En l'état actuel des choses, la seule aide que nous puissions apporter aux poètes confinés dans le ghetto est de rendre compte de leurs œuvres écrites, publiées ou non, en tenant

⁸⁵⁴ Jean JACQUOT, *Le théâtre mondial depuis la deuxième guerre mondiale*, Éditions du CNRS, Paris, 1967.

⁸⁵⁵ Renée SAUREL, « La médiation la plus efficace », *Les Temps Modernes*, n°264, mai-juin 1968, p. 2090.

compte du fait que chacune de ces œuvres devrait subir quelques aménagements au moment où commencerait le travail scénique.⁸⁵⁶

Renée Saurel ne consent donc pas à l'hégémonie du metteur en scène sur l'activité théâtrale. Elle cherche, par ses moyens, à la contester en mettant en lumière les auteurs. Elle s'intéresse ainsi aux pièces contemporaines. Cette défense du texte dramatique n'implique cependant pas une fidélité à toute épreuve puisqu'elle soutient qu'à l'épreuve de la scène, un texte peut être modifié en vue d'une meilleure efficacité.

Son intérêt au texte dramatique ne se limite pas aux jeunes auteurs. Les auteurs allemands dont elle traite ont majoritairement travaillé durant la première moitié du XX^{ème} siècle. Cet intérêt plus large à la littérature dramatique, elle l'explique lorsqu'elle rend-compte de l'ouvrage de Martin Esslin, *Au delà de l'absurde*⁸⁵⁷. Ce dernier, s'il traite des œuvres du théâtre contemporain, revient sur la genèse de celui-ci. Il débute donc son analyse sur le naturalisme. Ce choix peut sembler étonnant mais Renée Saurel le défend. Elle déclare :

Si un jeune auteur d'aujourd'hui ne ressent pas la nécessité d'écrire une exposition, de construire une intrigue cohérente menant à un dénouement, s'il ne se sent pas contraint de cerner ses personnages d'un trait définitif, s'il peut jouer avec la chronologie, bannir la pensée discursive, désagréger le langage, voire le supprimer, il le doit à ceux qui, avant lui, ont remis en question les formes théâtrales. C'est-à-dire un ensemble de règles, arbitraires ou fondées sur une vérité qui n'en est plus une, ou bien encore découlant de postulats philosophiques dont la caducité est évidente et dont le plus comique était sans doute celui de l'essence immuable, éternelle, de l'homme.⁸⁵⁸

En suivant le fil de l'ouvrage de Martin Esslin avec lequel elle est en accord, Renée Saurel développe son point de vue sur la littérature dramatique du siècle dernier. Elle revient donc sur Pirandello, le théâtre de l'absurde, avant de s'arrêter plus longtemps sur Brecht. Avec Martin Esslin elle défend qu'il « apparaît comme l'un des plus grands poètes lyriques allemands, laissant une œuvre poétique d'une richesse exceptionnelle, notamment dans les poèmes de l'exil et ceux mélancoliques, des dernières années. »⁸⁵⁹ Renée Saurel reconnaît donc l'importance de Brecht et les qualités de sa littérature dramatique. En revanche, elle ne limite pas son exploration des œuvres théâtrales du XX^{ème} siècle à ce dernier. Celle-ci se concentre en particulier sur la littérature dramatique allemande. A chaque fois, elle analyse les différents auteurs (Horvath, Frisch, Lenz, etc.) en fonction de la proposition brechtienne, elle met en avant les héritages, les similitudes et les diversités. Néanmoins, elle ne cherche pas à faire correspondre leur écriture avec celle de Brecht. Si elle consent à la modernité scénique

⁸⁵⁶ Renée SAUREL, « Arnaldo Calveyra ou La longue nuit latino-américaine (I) », *Les Temps Modernes*, n° 363, octobre 1976, p. 609.

⁸⁵⁷ Martin ESSLIN, *Au delà de l'absurde*, Buchet-Chastel, Paris, 1970.

⁸⁵⁸ Renée SAUREL, « Au-delà de l'absurde », *Les Temps Modernes*, n° 304, novembre 1971, p. 744-745.

⁸⁵⁹ *Ibidem*, p. 748.

de ce dernier, elle l'utilise pour populariser d'autres auteurs moins connus mettant ainsi en avant leur qualité littéraire.

Les différentes chroniques qu'elle propose sur les auteurs reposent sur le même modèle. Elle commence par expliquer longuement la vie de l'auteur, ses origines sociales, ses rapports avec le milieu artistique. De cette étude biographique, elle tire des clefs de compréhension de l'œuvre. Par exemple, lorsqu'elle revient sur Karl Kraus, elle commence par préciser sa démarche critique :

Ne pas s'ériger en juge en face de celui qui lança excommunications et anathèmes, mais essayer plutôt de déceler les raisons profondes d'un comportement et d'une pensée constamment ambiguës et les plaies – orgueilleusement camouflées - de celui qui écrivait : « On ne vit pas même une fois », ce qui, pour lui du moins, était une vérité. Ne pas tracer un portrait de lui, mais une esquisse, pleine de traits contradictoires, et ne pas croire que dans le miroir qu'il nous tend se reflétait toute l'Autriche.⁸⁶⁰

Son exposé commence donc par développer sur le contexte dans lequel l'auteur autrichien grandit : elle précise son origine sociale (il est le fils d'un petit patron) et présente la situation politique de la fin de l'Empire austro-hongrois. La présentation de ce contexte lui permet d'introduire les ambiguïtés politiques de Karl Kraus. Elle se concentre sur les deux questions qui font débat sur son œuvre : la misogynie et l'antisémitisme. Elle passe relativement vite sur la seconde avant de développer la première. Cet intérêt porté au traitement des femmes est très souvent présent dans les études de Renée Saurel. Il fait partie intégrante de la manière dont elle juge politiquement un artiste et une œuvre. C'est un des principaux éléments qui lui permettent d'acter du caractère révolutionnaire d'un artiste. Cependant, elle se refuse à ne penser que le discours d'une œuvre, elle en analyse aussi les innovations formelles comme étant aussi productrices de sens. À la suite d'une analyse des rapports de Karl Kraus aux femmes, Renée Saurel développe l'ensemble de ses thèses politiques avant de conclure : « Le jugement que porte Walter Benjamin sur Kraus peut se résumer en une phrase : « Un étrange mélange de théorie réactionnaire et de praxis révolutionnaire », jugement auquel on peut souscrire. »⁸⁶¹

Dans le second article, Renée Saurel se concentre sur l'analyse de l'œuvre majeure de Karl Kraus, *Les Derniers jours de l'Humanité*. Cette étude intervient alors que Lucas Ronconi envisage, selon la critique des *Temps Modernes*, de monter cette pièce fleuve. Elle commence par présenter le schéma général de la pièce, les différents personnages et le rôle dramaturgique qu'ils jouent. Sa critique cherche à montrer la modernité de la pièce mais en même temps ses limites. La tentative de renouvellement des formes qu'il entreprend afin de

⁸⁶⁰ Renée SAUREL, « Karl Kraus, cavalier seul de l'apocalypse », *op. cit.*, p. 543-544.

⁸⁶¹ *Ibidem*, p. 556.

dénoncer la guerre est limitée par les ambiguïtés de ses positions politiques. Elle écrit ainsi : « Kraus a compris que la tuerie de 1914-1918 n'était qu'un prologue mais son anti-marxisme et son enfermement dans les valeurs de l'humanisme bourgeois le condamnent à rester ce qu'il est : un prophète en chapeau melon, pour Café du Commerce. »⁸⁶² La présentation de l'auteur est donc loin d'être dithyrambique. Renée Saurel cherche à mettre à l'épreuve les auteurs, appuyer sur leurs contradictions. Ici, son texte semble avoir valeur d'étude dramaturgique en vue d'une future mise en scène.

Les chroniques d'ouvrages ont donc deux buts. Elles servent à populariser des auteurs méconnus mais elles ont aussi pour objectif d'apporter leur contribution à une histoire du théâtre en train de se faire. Ainsi, Renée Saurel fait le point sur les livres de théories théâtrales qui sortent. Ses longues chroniques sur les auteurs allemands peuvent être aussi vues dans ce sens. En revenant sur ces auteurs, elle tient à mieux faire connaître leur travail mais cette démarche n'implique pas une hagiographie. Au contraire, elle montre les limites esthétiques de ces textes et les contradictions politique de leur auteur, les unes étant liées aux autres. Elle abonde alors dans le sens de Martin Esslin et écrit sous son égide :

Au-delà de l'Absurde, le théâtre, une fois de plus, cherche des voies et des formes nouvelles. Hostile à tout théâtre rhétorique, Martin Esslin n'ignore pourtant pas que tout théâtre digne de ce nom est idéologique. L'avenir lui semble résider dans la synthèse des divers héritages, brechtisme compris, assorti de la répudiation définitive du réalisme.⁸⁶³

L'enjeu contemporain du texte dramatique sera donc de produire un discours politique tout en renonçant à la reproduction du réel. En assumant sa singularité et son incapacité à représenter le monde, le théâtre pourra être émancipateur.

⁸⁶² Renée SAUREL, « Karl Kraus, cavalier seul de l'apocalypse II », *op. cit.*, p. 751.

⁸⁶³ Renée SAUREL, « Au-delà de l'absurde », *op. cit.*, p. 753.

b) Une critique qui sort des sentiers battus

La volonté exégétique de Renée Saurel la pousse à ne pas limiter son observation de la vie théâtrale aux chroniques de spectacles, sur les politiques culturelles ou d'ouvrages. D'autres articles, plus rares, viennent aussi ponctuer cette analyse minutieuse. Ces articles sont des comptes rendus de voyages, de séminaires, des réponses à des lecteurs ou des metteurs en scène qui ont réagi à une publication, des chroniques sur un animateur, sans pour autant se consacrer à un texte ou une mise en scène. Ces différents articles permettent d'appréhender un autre aspect du processus critique mis en place par Renée Saurel. Je me pencherai ici sur deux types d'articles en particulier, les réponses aux courriers des lecteurs et les différents articles sur Eugenio Barba qui prennent régulièrement une forme particulière.

Le premier exemple que je traiterai ici est l'échange entre Roger Planchon et Renée Saurel⁸⁶⁴. Quelques temps après avoir été nommé à la direction du TNP, ce qui avait déjà été l'objet d'un désaccord avec Renée Saurel, Roger Planchon s'exprime dans *Le Monde* lors d'un entretien avec Colette Godard. Il déclare que les classiques sont montés par les metteurs en scène « parce que, malgré leur forme anachronique, ils permettent, mieux que toute œuvre contemporaine, d'analyser le monde contemporain. Rosner a mieux parlé de la Tchécoslovaquie en montant *Nicomède*, qui traite des libertés dans un petit pays intégré à un empire, que n'importe quelle œuvre de circonstance. »⁸⁶⁵ Renée Saurel conteste cette assertion sur plusieurs points. Elle refuse en premier lieu de considérer la forme et le fond de manière dissociée. Elle ajoute, à propos des classiques, que « l'anachronisme de leur forme, le « ronron » parfois soporifique de l'alexandrin font écran entre l'œuvre et le public moyen. »⁸⁶⁶ Cette critique n'implique pas cependant le rejet des classiques, elle précise : « Il faut au contraire souhaiter que, de nourriture de choix réservée à un petit nombre, ils deviennent le pain de tous. Et j'ai beaucoup aimé, jadis, Marivaux et Molière dépoussiérés - mais non distordus - par vous. »⁸⁶⁷

La critique principale de Renée Saurel se fait sur deux points. Tout d'abord, Roger Planchon choisit de parler des rapports entre l'URSS et la Tchécoslovaquie. Elle doute que le

⁸⁶⁴ Renée SAUREL, « « Nicomède » ou « Nucléa » lettre ouverte à Roger Planchon », *Les Temps Modernes*, n°332, mars 1974, p. 1691-1694.

Renée SAUREL, « La réponse de Roger Planchon », *Les Temps Modernes*, n° 336, juillet 1974, p. 2480-2489.

⁸⁶⁵ Renée SAUREL, « « Nicomède » ou « Nucléa » lettre ouverte à Roger Planchon », *op. cit.*, p. 1692.

⁸⁶⁶ *Idem.*

⁸⁶⁷ *Ibidem*, p. 1693.

lien soit réellement clair entre la situation de la pièce et celle des rapports entre les deux pays et ajoute :

Et d'ailleurs, si l'on accepte de jouer le jeu de la mise en scène « allusive », pourquoi l'U.R.S.S. et la Tchécoslovaquie plutôt que les U.S.A. et l'Amérique latine, ou la Turquie, ou la Grèce ? L'Arménie, la Bithynie et la Cappadoce ne sont-elles pas partout aujourd'hui où s'impose la loi d'airain de l'impérialisme ?⁸⁶⁸

Renée Saurel n'est pas uniquement dérangée par le choix politique de Roger Planchon, elle interroge, par la suite, la posture politique du metteur en scène qui crée des mises en scène de ce type : « Mais n'est-ce pas une imposture que de vouloir faire croire que la complexité extrême du problème de l'impérialisme moderne puisse être évoquée à travers une œuvre datant de 1651 ? »⁸⁶⁹ Derrière cette question rhétorique, Renée Saurel accuse Roger Planchon de prétendre faire du théâtre politique alors qu'il ne sert que d'alibi au pouvoir. Elle cite à l'inverse les pratiques de Jean-Marie Serreau et Jean Vilar qui prirent des risques en montant des auteurs contemporains et finit son article en écrivant :

Ni Vilar ni Serreau, il est vrai, ne sont morts dans la peau d'un gros pédégé de la Culture. Nul ne pourra leur appliquer le mot terrible de Shakespeare : « Cowards die many times before their death. »

Aucune musique, enfin ne pouvait être plus douce aux oreilles du Pouvoir que les paroles prononcées par vous. Laissons là, dans leur ghetto, les œuvres contemporaines présumées impuissantes à refléter le monde actuel et puisons dans les fonds des « chefs-d'œuvre éternels »... Et vive l'humanisme, à condition d'avoir le tact de ne nommer ni les choses ni les gens par leurs noms ! M. Druon ne dit pas autre chose et l'on sait combien parcimonieuse est l'obole qu'il verse dans la sébile de ceux qui, à « Nicomède » préfèrent « Nucléa ».⁸⁷⁰

À travers cette lettre ouverte, Renée Saurel réitère la critique qu'elle avait formulée lors de son article sur *La Langue au chat*⁸⁷¹. Son désaccord avec Roger Planchon est lié à sa nomination à la tête du TNP et les conditions dans lesquelles celle-ci a eu lieu. Dans une réponse, Roger Planchon se défend de privilégier les classiques aux textes contemporains. Il se défend aussi d'être en collusion avec le Ministère. Suite à cette réponse, Renée Saurel réitère son point de vue. Elle conclut ce débat en disant :

Non, je ne tiens pas Planchon pour un « clown bouffon et sinistre ». Je me refuse seulement à distinguer le citoyen de l'artiste et ne puis admirer qu'en estimant. Et j'ai déjà dit, à propos de « La Langue au chat » (décembre 1972) que Planchon est à la fois complice et victime du système, pris au piège du « compromis historique » que maints hommes de théâtre « de gauche » ont conclu, depuis 1958, avec le Pouvoir, dans l'espoir que la rose allait pourtant fleurir, et qu'avec son épanouissement le mythe de la Culture deviendrait réalité.⁸⁷²

⁸⁶⁸ *Ibidem*, p. 1692.

⁸⁶⁹ *Ibidem*, p. 1693.

⁸⁷⁰ *Ibidem*, p. 1693-1694.

⁸⁷¹ Renée SAUREL, « Nous, les choreutes », *op. cit.*

⁸⁷² Renée SAUREL, « La réponse de Roger Planchon », *op. cit.*, p. 1489.

À travers le cas de Planchon, c'est bien la question de l'engagement de l'artiste qui est posée par Renée Saurel. Au cours des années 1970, elle ne pense plus qu'il soit possible de concilier une pratique politique du théâtre avec les objectifs étatiques de la décentralisation. L'artiste de gauche, en refusant de renoncer à sa position et à son humanisme, en vient alors à trahir ce pour quoi il se bat. On retrouve ici la pensée de Sartre sur l'intellectuel, développée dans les années 1970. Celui qui avait théorisé la posture de l'intellectuel engagé prône alors la mise au service de la classe ouvrière. Plusieurs animateurs, par leur pratique, vont proposer une position analogue. C'est à eux que Renée Saurel consacre ses articles atypiques, en particulier à Eugenio Barba. Ainsi, lorsqu'elle analyse sa pratique, elle revient sur la question de l'artiste engagé. Elle écrit :

Si l'intellectuel, dans la société bourgeoise, est, comme le dit Eduardo Sanguineti, « celui qui est payé et poussé à coups de pied dans le cul pour représenter ou pour réciter le rôle de l'homme libre », on peut être certain qu'Eugenio Barba ne sera jamais cet « intellectuel », ce tueur à gages.⁸⁷³

À l'inverse de Roger Planchon qui sert d' « alibi » au pouvoir, Eugenio Barba cherche à aller à la rencontre des populations. J'ai expliqué plus haut la définition que Renée Saurel donnait du Tiers-Théâtre et ses objectifs politiques. C'est à celui-ci qu'elle consacre donc des articles. Dès 1967, elle rend compte d'un séminaire à Holesbro⁸⁷⁴. Dès cet article, elle informe que cela n'impliquera pas un exercice critique traditionnel : « Mon intention n'est pas de faire une critique du spectacle. »⁸⁷⁵ Elle consacre ainsi neuf articles à l'Odin Theatret dont seulement deux sont des critiques de spectacles et un une recension d'ouvrage. Dans les autres, elle rend longuement compte des séminaires de la compagnie qui reposent sur la question de l'acteur, du théâtre politique ou autre. Cette conception des rapports entre théâtre et politique implique un autre rapport au critique :

Pour le Tiers-Théâtre, dit Barba, l'on n'organise pas de festivals et sur lui l'on n'écrit guère de critiques. Il est vrai. Mais cela est logique dans nos sociétés libérales plus ou moins avancées, et logique aussi par rapport au rôle que joue la presse critique à l'intérieur de ces sociétés. Il me semble qu'il n'est pas exagéré d'affirmer qu'il y a inadéquation entre les formes diverses mais traditionnelles de la critique et le tiers-théâtre. A quelques exceptions près (qui tiennent à la culture et à la compréhension personnelles du critique), ni la forme que je nommerai gastronomique par référence à l'art culinaire dont parlait Brecht, ni celle, très savante, mêlant structuralisme et sémiologie et disséquant un spectacle vivant comme on fait un cobaye en laboratoire, ne sont adaptées au tiers-théâtre.⁸⁷⁶

⁸⁷³ Renée SAUREL, « De Rome à Holstebro, un même but, des voies différentes », *op. cit.*, p. 182.

⁸⁷⁴ Renée SAUREL, « Séminaire nordique à Holstebro », *op. cit.*

⁸⁷⁵ *Ibidem*, p. 566.

⁸⁷⁶ Renée SAUREL, « Chronique sicilienne : avec Odin et le Teatro Libero », *op. cit.*, p. 736.

Le Tiers-Théâtre est une méthode de travail plus qu'une forme théâtrale, il ne se focalise pas sur le résultat mais sur le processus de création et les liens qui s'y nouent. De ce fait, le rôle du critique ne peut être le même. Renée Saurel pense même que cela est inconciliable, que l'on pratique une critique journalistique ou une critique savante. Ce handicap n'implique pas de renoncer à parler de ce théâtre. Au contraire, la chroniqueuse cherche à proposer une autre forme plus proche du témoignage. Elle ajoute ainsi :

On aura compris qu'il ne faut pas attendre de moi une « critique » après la semaine passée - avec un grand bonheur - en Sicile, mais plutôt le récit d'une expérience vécue d'abord dans un centre culturel à quelque quarante kilomètres de Palerme, puis dans cette ville. Ce n'est pas que la joie de se retrouver, l'estime, l'amitié, les liens personnels tissés au fil des années annihilent tout esprit critique. Bien au contraire : l'amitié, de part et d'autre, s'y manifeste d'abord par la franchise. Avec courtoisie toujours, mais avec netteté, tant du côté italien que scandinave. Cette attitude est, je crois, facilitée par le fait que l'on a, de part et d'autre et une fois pour toutes, réduit en soi-même la part du narcissisme. C'est un bain d'oxygène. Si peu « chercheur de poux » qu'il soit, le « critique » l'est encore trop à ses propres yeux. Comme un tarpan d'Asie occidentale, il s'ébroue, heureux de se retrouver à l'état sauvage.⁸⁷⁷

L'allusion à cette race de cheval sauvage disparue peut paraître insolite. Elle est néanmoins assez significative de l'expérimentation de Renée Saurel. La collaboration avec l'Odin implique de mettre de côté ses habitudes de critique. Si la promptitude du jugement caractéristique de la pratique « gastronomique par référence à l'art *culinaire* dont parlait Brecht »⁸⁷⁸ est refusée, cela n'implique pas l'absence de point de vue sur l'expérience. Le critique n'est pas un participant. Il produit un jugement mais celui-ci est débarrassé des réflexes issus de l'approche traditionnelle de son métier liée à une vision marchande de la production théâtrale.

À travers ces articles, une autre pratique critique se dessine. Le chroniqueur devient un accompagnateur auprès de compagnies. Cette alternative, que tente de proposer Renée Saurel lorsqu'elle traite du travail d'Eugenio Barba mais aussi de celui de Dario Fo, repose sur une opposition entre deux conceptions du théâtre. Le projet de la décentralisation et les formes théâtrales qui ont été pratiquées en son sein ne correspondent plus aux enjeux de la période politique, l'exacerbation des conflits entre les classes ne permet plus de compromis. La rupture avec le théâtre traditionnel entraîne une rupture avec la tradition de la critique.

⁸⁷⁷ *Ibidem*, p. 736-737.

⁸⁷⁸ *Ibidem*, p. 736.

Conclusion : une fidélité politique aux Temps Modernes contrebalancée par une indépendance esthétique

L'approche des questions théâtrales dans *Les Temps Modernes* est déterminée par la personnalité de Renée Saurel. Elle est la voix de la revue sur cette question durant près de trente ans. Ses chroniques publiées en fin de numéro s'étendent en moyenne sur une dizaine de pages et se veulent un compte rendu précis de l'actualité théâtrale que ce soit sur les spectacles, les parutions d'ouvrages, les politiques culturelles ou autre.

Malgré cette volonté d'exhaustivité, l'étude des articles révèle de forts partis pris idéologiques. On retrouve, comme pour Alfred Simon, une attention portée avant tout aux théâtres publics parisiens et de la banlieue. Tout comme dans *Esprit*, le théâtre de boulevard n'est pas traité et l'étude des spectacles du théâtre privé est destinée à la promotion de nouveaux auteurs. Encore une fois, la critique est fortement marquée par l'idéologie du théâtre populaire et la figure tutélaire de Jean Vilar. Cet héritage semble donc marquer une indépendance vis-à-vis du directeur des *Temps Modernes*. Ce dernier, dans les années 1950, s'en est pris à l'orientation du TNP. Néanmoins, au cours des années 1970, un rapprochement politique s'effectue. La critique de Renée Saurel est marquée, à la suite de Mai 1968, par une défiance vis-à-vis de l'État. Ses analyses des politiques culturelles sont empreintes de références maoïstes qui rappellent les proximités politiques de Sartre à la même époque. Ainsi la rhétorique sur la menace fasciste très présente dans les textes sur le théâtre, notamment à travers le motif de la censure, est inscrite dans les thèmes de la revue dans les années 1970.

Cependant, cette proximité politique n'implique pas un accord total, en particulier sur le plan esthétique. Renée Saurel ne poursuit pas la réflexion de Sartre sur le théâtre. Elle ne prend jamais la parole sur ses textes. Contrairement aux brechtiens, Renée Saurel ne soutient pas inconditionnellement un théâtre critique. Elle s'y intéresse et n'hésite pas à défendre certains metteurs en scène dont la pratique est inspirée de l'auteur allemand mais elle reproche à certains autres (notamment Patrice Chéreau) de prendre trop de liberté avec l'œuvre originale. Son approche du fait théâtral est plus éclectique. Elle s'intéresse à Grotowski et surtout Eugenio Barba dont elle suit le travail dès les débuts. La fréquentation de ce dernier lui permet de préciser sa vision du théâtre. Elle soutient une pratique qui se fait hors des lieux institutionnels de la culture. Le travail d'Eugenio Barba l'amène à repenser les rapports du théâtre à la politique. Elle s'intéresse moins à un théâtre de la dénonciation qu'à

un théâtre où le patricien interroge ses propres aliénations, se dénonçant lui-même avant de s'en prendre au système.

Cette connivence l'amène à réfléchir aussi sur sa posture de critique. Elle soutient, avec le sociologue Fernandino Taviani, une subjectivité de la parole critique en opposition avec « les vues de l'extérieur [qui], lorsqu'il s'agit d'écrire l'histoire, particulière ou générale, du théâtre, sont toutes à l'intérieur des idéologies et des conventions de la critique théâtrale et de la « théâtralogie ». »⁸⁷⁹ Assumer la subjectivité de sa parole implique donc une posture politique. Il ne s'agit en aucun cas de faire une critique impressionniste. Elle ajoute, dans un autre texte :

Nous le répétons : c'est le droit de tout citoyen de connaître l'usage qui est fait des deniers publics. Pour le critique, l'historien, ou le sociologue théâtraux, c'est une nécessité professionnelle. La critique « impressionniste » survit dans la « bonne » presse, mais n'a plus de place ailleurs. Le critique n'est pas un dégustateur, un chevalier du Taste-Théâtre. Il doit tenir compte des moyens dont dispose une entreprise. Qu'une si légitime prétention fasse figure de noir « arandisme » ou de perversité inquisitoriale prouve bien que la dégradation de la démocratie n'a pas épargné le domaine culturel.⁸⁸⁰

Le projet critique de Renée Saurel est donc double. Elle assume sa subjectivité, soutient une parole individuelle sur le théâtre, déterminée par ses choix idéologiques et esthétiques, tout en défendant une approche sérieuse du métier. Son point de vue sur les spectacles, les ouvrages, les politiques culturelles est déterminé par une étude précise. Les représentations sont ainsi analysées à la lumière du parcours du metteur en scène, des liens qu'il entretient avec les pouvoirs publics. Elle revient aussi longuement sur la pièce choisie, son auteur et ses positions politiques, sa place dans l'histoire du théâtre (lorsqu'il s'agit d'un auteur classique). Après avoir fait cela, elle analyse les choix dramaturgiques et c'est à la lumière de toutes ces données qu'elle argumente sur son point de vue.

L'étude des articles sur le théâtre dans *Esprit* nous avait montré l'étroite corrélation qui existait entre la pensée de la revue et celle du critique. On retrouve dans *Les Temps Modernes* une fidélité similaire du critique néanmoins son approche du fait théâtral est plus indépendante du reste de la revue. En effet, si Renée Saurel défend des positions politiques similaires, ses préférences vont vers des praticiens qui ont peu à voir avec la littérature engagée telle qu'elle est défendue par Jean-Paul Sartre.

⁸⁷⁹ Renée SAUREL, « Odin-Teatret à Choisy, les Tafurs à Gensac », *Les Temps Modernes*, n°431, juin 1982, p. 2296.

⁸⁸⁰ Renée SAUREL, « Deniers publics ou cassette royale », *op. cit.*, p. 1913.

D. La Quinzaine Littéraire : le critique en liberté

Contrairement aux autres revues, aucune étude n'est parue sur *La Quinzaine Littéraire*. Il existe seulement, pour nous renseigner, les témoignages des participants au bimensuel. Maurice Nadeau, lorsqu'il crée la revue, ne la conçoit pas comme un outil pour regrouper les défenseurs d'une pensée philosophique ou d'un courant littéraire. Le modèle dont il s'inspire est plus journalistique. Il s'agit du supplément littéraire du *Times*. Ce dernier n'est pas uniquement dévoué à faire le compte-rendu des ouvrages qui paraissent. Cette attention à l'actualité est accompagnée de grands ensembles qui reviennent sur des personnalités du monde littéraire et politique. Lucienne Finas, collaboratrice à *La Quinzaine* dès 1967, décrit comme telle la revue :

Elle représentait un écho de ce qui se passait. Elle était un témoin et un témoin enregistreur critique. Avec cette double articulation: je vous écoute et je vous enregistre mais aussi je vous critique et je vous juge. C'était ce double trait d'attention et d'action, ce double trait qui la signalait. Elle était ferme sur ses positions. Elle était ferme, exigeante. Elle voulait comprendre.⁸⁸¹

La création du magazine et son orientation témoignent d'une évolution du milieu intellectuel. Les collaborateurs, souvent universitaires s'expriment au nom de leurs connaissances spécifiques. On ne retrouve pas une vision de l'intellectuel autorisé à écrire sur l'ensemble des sujets de société. Cette facture donne à *La Quinzaine Littéraire* une apparence beaucoup moins homogène que ses deux consœurs. Le point de départ à la plupart des articles est la parution d'un ouvrage

Son profil littéraire devrait induire une place importante donnée au théâtre. Mais comment celui-ci est-il traité ? On pourrait penser que l'accent est mis sur le caractère littéraire de la création théâtrale mais nous verrons que l'arrivée de Gilles Sandier au sein de *La Quinzaine* modifie l'appréhension du fait théâtral en se concentrant davantage sur les spectacles. Il concède néanmoins dans *Théâtre/Public* favoriser l'étude de l'œuvre écrite lorsqu'il travaille pour la revue dirigée par Maurice Nadeau : « Mon jugement, évidemment, reste le même, mais la façon dont je l'articule change un peu selon que je m'adresse à un public que j'estime politisé, n'ayant pas *a priori* une très grande culture théâtrale (*Politique-Hebdo*) ou que m'adresse au public « cultivé » et « littéraire » de *La Quinzaine*. »⁸⁸²

⁸⁸¹ Entretien filmé avec Lucienne FINAS à l'occasion de la sortie du millième numéro de *La Quinzaine Littéraire* <http://laquinzaine.wordpress.com/2009/10/15/les-interviews-filmees-des-collaborateurs-%E2%80%93-lucienne-finas/>

⁸⁸² « Entretien avec Gilles Sandier » propos recueillis par Alain GIRAULT, *Théâtre/Public*, n°16-17, octobre 1977, 1977, p. 25.

Je m'attacherai à présenter de manière générale la place que prennent les articles sur le théâtre dans *La Quinzaine Littéraire*. Je reviendrai alors sur la personnalité de Gilles Sandier, son évolution politique et ses choix esthétiques. Par la suite, je me concentrerai sur les critiques de spectacles publiées dans la revue. Je terminerai sur les autres types d'articles soit les recensions d'ouvrages et les entretiens avec les praticiens pour terminer sur les articles sur les politiques culturelles.

1) Géographie des articles sur le théâtre publiés dans La Quinzaine Littéraire

Avant d'analyser les prises de position sur l'actualité théâtrale de *La Quinzaine Littéraire*, il est nécessaire d'avoir un aperçu précis de la place qu'elle prend dans la revue. Ce sera l'objet de cette partie. Comme dans les autres revues, différents types d'articles se côtoient, cependant *La Quinzaine Littéraire* est particulièrement attentive aux recensions d'ouvrages. Cette attention nous renseigne plus sur le caractère général de la revue que sur le traitement de l'actualité théâtrale qui est surtout pris en charge par Gilles Sandier. Même si ce dernier ne publie qu'un tiers des articles sur le théâtre, sa place est déterminante. Ainsi, dans un second temps, je m'attacherai à présenter la personnalité de ce dernier et l'évolution de sa pensée politique et théâtrale.

a) Une grande disparité dans les articles comme dans les auteurs

Quatre-cent-dix-sept articles sur le théâtre sont publiés dans *La Quinzaine Littéraire* entre 1966 et 1981 soit environ vingt-huit par an. Cependant, le tableau synthétique⁸⁸³ nous montre une irrégularité manifeste puisque sont publiés de treize à quarante articles par an. Comment expliquer ces écarts ? Dans un premier temps, j'analyserai ce tableau puis je reviendrai sur les différents collaborateurs qui participent aux pages sur le théâtre de la revue.

Une des premières observations que nous pouvons faire est l'importance considérable de recensions d'ouvrages puisque presque un quart des articles y est consacré. C'est notamment au cours des premières années qu'elles sont les plus nombreuses. On peut en lire sept en 1966, dix en 1967 et dix et treize les deux années suivantes. Par la suite, elles sont moins importantes (environ quatre ou cinq par an). Ici le profil littéraire de *La Quinzaine* influe sur le traitement de l'actualité théâtrale. Pendant les premières années de la revue, l'intérêt porté au théâtre est avant tout de cet ordre. Cela est particulièrement notable lorsqu'on lit les critiques de spectacles qui paraissent avant l'arrivée de Gilles Sandier au sein de l'équipe⁸⁸⁴. En effet, l'attention est portée sur le renouveau du texte. Par exemple, le premier article est consacré à la mise en scène de *La Soif et la faim* de Ionesco par la Comédie Française⁸⁸⁵. Geneviève Sarde s'en prend à l'interprétation classique des comédiens du Français qui ne correspond pas à l'œuvre de Ionesco. Peu de mots sont consacrés à la mise en scène de Jean-Marie Serreau. De même, Geneviève Serreau, lorsqu'elle rend compte d'*Une saison au Congo* d'Aimé Césaire⁸⁸⁶ ou de *L'instruction* de Peter Weiss,⁸⁸⁷ ne fait pratiquement pas allusion à la mise en scène préférant réfléchir à l'apport de ces deux auteurs au renouveau du texte dramatique. Par ailleurs, sur les quatre-vingt-dix-huit recensions d'ouvrages, on note pas moins de soixante-treize auteurs différents. Les ouvrages traités sont eux aussi très divers et ne répondent que très rarement au suivi des spectacles. Les recensions d'ouvrages s'inscrivent donc avant tout dans le traitement de l'actualité des parutions. La plupart d'entre elles ne sont d'ailleurs pas publiées en fin de magazine comme le sont les

⁸⁸³ Voir Annexe 1

⁸⁸⁴ Il rejoint la revue en novembre 1967.

⁸⁸⁵ Geneviève SARDE, « Ionesco à la Comédie Française », *La Quinzaine Littéraire*, n°1, 16 mars 1966, p. 28-29.

⁸⁸⁶ Geneviève SERREAU, « Une épopée noire par Césaire », *La Quinzaine Littéraire*, n°3, 16 avril 1966, p. 5.

⁸⁸⁷ Geneviève SERREAU, « Sur les traces de Dante », », *La Quinzaine Littéraire*, n°4, 1^{er} mai 1966, p. 29.

critiques de spectacles. Nous verrons aussi lors de la présentation de celles-ci que les thèmes abordés ne recourent pas ceux des pages théâtrales.

Dès que Gilles Sandier intègre l'équipe de la revue, les critiques de spectacles augmentent considérablement⁸⁸⁸. Ce dernier écrit cent-trente-huit articles pour *La Quinzaine Littéraire* dont la plupart concernent le suivi des représentations. Il produit ainsi environ la moitié des analyses de spectacle de la revue. Alors que le traitement de l'actualité théâtrale était avant tout littéraire au cours des années 1960, il se concentre de plus en plus sur les problématiques liées à la représentation dans les années suivantes. Gilles Sandier publie en moyenne une dizaine d'articles par an jusqu'en 1979. Les années suivantes, sa participation est beaucoup moins importante. Il n'écrit que six papiers en 1979, cinq en 1980 et seulement un en 1981. Cette diminution n'est pas due à un retrait de la vie théâtrale comme ce fut le cas pour Renée Saurel. Elle est la conséquence de la participation de Gilles Sandier à la chronique dramatique du quotidien *Le Matin*. Ce n'est pourtant pas la première fois qu'il collabore à plusieurs journaux en même temps. Au début des années 1970, il travaille pour *Politique Hebdo* tout en continuant à écrire dans la revue de Maurice Nadeau. Le travail dans un quotidien ne lui permet plus de collaborer aussi régulièrement au bimensuel.

L'étude du tableau synthétique des articles sur le théâtre dans *La Quinzaine Littéraire* révèle une forte disparité entre les années. En effet, on peut lire jusqu'à quarante articles en 1971 mais seulement treize en 1966 ou seize en 1976. Cette irrégularité est avant tout due à la publication des critiques de spectacle(s). En effet, on retrouve environ le même nombre de recensions d'ouvrages, d'entretiens et des autres types d'articles par an. On peut cependant noter une augmentation significative du nombre d'articles entre 1968 et 1971. Cela correspond, en premier lieu, à l'arrivée de Gilles Sandier au sein de l'équipe fin 1967. Cependant, ce n'est pas la seule raison. On note l'année suivante un nombre important d'articles sur les politiques culturelles. Cet accroissement est la conséquence des événements de 1968. Nous verrons que ceux-ci ont une importance considérable dans la lecture du fait théâtral de Gilles Sandier. *La Quinzaine Littéraire* est aussi particulièrement attentive aux événements⁸⁸⁹.

Dès le numéro du 16 juin 1968, consacré entièrement à Mai 1968, Gilles Sandier publie un article, « Théâtre et révolution »⁸⁹⁰ dans lequel il expose les nouvelles orientations que doit

⁸⁸⁸ Voir Annexes 2 ; 3 et 4.

⁸⁸⁹ Voir Partie I-A-3-b « Mai 68 au cœur de l'événement. La nécessité de la refonte de l'art selon *La Quinzaine Littéraire* ».

⁸⁹⁰ Gilles SANDIER, « Théâtre et révolution », *La Quinzaine Littéraire*, n°52, 16 juin 1968, p. 15.

prendre le théâtre selon lui⁸⁹¹. Dans le numéro suivant, Adélaïde Blasquez analyse la réforme du conservatoire⁸⁹². Il paraît, aussi, une table ronde qui réunit Gilles Sandier, Jean-Marie Serreau, Jorge Lavelli, Pierre Tabard, Daniel Leveugle. Le thème est identique : « comment rénover le théâtre ? »⁸⁹³. Par la suite, les articles ont une orientation clairement militante. On peut lire par exemple un extrait d'ouvrage de Pierre-Aimé Touchard intitulé « Qu'est que le théâtre révolutionnaire ? »⁸⁹⁴, un article de Dominique Nores sur le théâtre militant aux États-Unis⁸⁹⁵. On retrouve cette orientation dans les critiques de spectacles. Ainsi, Christian Merelle rend compte du Festival d'Avignon⁸⁹⁶, Gilles Sandier intitule son article sur *Le Prix de la révolte au marché noir* de Dimitri Dimitriadis mis en scène par Patrice Chéreau, « Théâtre d'après Mai »⁸⁹⁷. On trouve aussi plusieurs articles sur les évictions des directeurs de Maison de la culture⁸⁹⁸. Cet intérêt se poursuit les années suivantes. Les articles de Gilles Sandier portent en priorité sur des expériences théâtrales qui cherchent à s'inscrire dans une perspective politique. Il défend ainsi le théâtre de Patrice Chéreau, de Marcel Maréchal, cherche à faire découvrir des auteurs militants. Il consacre, par exemple, un article à une pièce d'André Benedetto et une de Jean-Pierre Bisson⁸⁹⁹. C'est aussi le Festival de Nancy qui suscite son attention de Gilles Sandier ainsi que celle de Lucien Attoun⁹⁰⁰. La collaboration de ce dernier au suivi de l'actualité théâtrale durant les années 1970 et 1971 augmente aussi le nombre d'articles paraissant durant cette période.

Cette collaboration n'est évidemment pas la seule. Entre 1966 et 1981, cent-vingt et un auteurs secondent Gilles Sandier dans le compte-rendu de l'activité théâtrale. Quarante-cinq d'entre eux n'écrivent qu'un seul article tandis que Gilles Sandier en publie cent-trente six. Ce dernier domine donc largement le traitement du théâtre dans *La Quinzaine Littéraire* mais certaines collaborations sont plus importantes :

- Dominique Nores signe vingt-neuf articles pour la revue. Ce dernier a collaboré aux *Lettres Françaises*. Il écrit aussi pour *La Tribune Socialiste*, l'hebdomadaire du

⁸⁹¹ Je reviendrai à de nombreuses reprises sur cet article très important, je ne m'attarderai donc pas dessus ici.

⁸⁹² Adélaïde BLASQUEZ, « Réformes du Conservatoire », *La Quinzaine Littéraire*, n°53, 1^{er} juillet 1968, p. 27.

⁸⁹³ « Table ronde : Comment rénover le théâtre », *La Quinzaine Littéraire*, n°54, 16 juillet 1968, p. 26-27.

⁸⁹⁴ Pierre-Aimé TOUCHARD, « Qu'est-ce que le théâtre révolutionnaire ? », *La Quinzaine Littéraire*, n°56, 1^{er} septembre 1968, p. 24-25.

⁸⁹⁵ Dominique NORES, « Théâtre militant aux États-Unis », *La Quinzaine Littéraire*, n°56, 1^{er} septembre 1968, p. 26.

⁸⁹⁶ Christian MERELLE, « Les deux paradis », *La Quinzaine Littéraire*, n°56, 1^{er} septembre 1968, p. 26-28.

⁸⁹⁷ Gilles SANDIER, « Théâtre d'après Mai », *La Quinzaine Littéraire*, n°60, 1^{er} novembre 1968, p. 28.

⁸⁹⁸ Dominique NORES, « Vitrac à Bourges », *La Quinzaine Littéraire*, n°61, 16 novembre 1968, p. 28.

Georges BORNES, « À Bourges : Monnet s'en va », *La Quinzaine Littéraire*, n°63, 16 décembre 1968, p. 28.

⁸⁹⁹ Gilles SANDIER, « Le matin de la révolte », *La Quinzaine Littéraire*, n°69, 16 mars 1969, p. 29.

⁹⁰⁰ Gilles SANDIER, « Le Festival de Nancy », *La Quinzaine Littéraire*, n°73, 16 mai 1969, p. 27-28.

Lucien ATTOUN, « De Labiche à Terayama », *La Quinzaine Littéraire*, n°118, 16 mai 1971, p. 26-27.

Gilles SANDIER, « Un monde à naître », *La Quinzaine Littéraire*, n°118, 16 mai 1971, p. 27-28.

PSU, et signe des ouvrages sur Jorge Lavelli⁹⁰¹, Samuel Beckett⁹⁰². Dans la publication dirigée par Maurice Nadeau, il se consacre en priorité à l'activité théâtrale en province. Cet intérêt le pousse à s'intéresser aux politiques culturelles. Il rend ainsi compte d'ouvrages sur l'économie théâtrale mais aussi sur des auteurs comme Harold Pinter⁹⁰³. Enfin, c'est aussi lui qui écrit la recension de l'ouvrage de Gilles Sandier⁹⁰⁴. On peut donc présumer d'une proximité entre les deux critiques.

- Le second auteur à collaborer le plus activement à la critique de théâtre est Barthélémy. Il publie vingt articles principalement au cours de l'année 1980. Son compte-rendu de l'actualité théâtrale rompt radicalement avec celui proposé jusqu'alors par Gilles Sandier. Son intérêt n'est lié à aucune préoccupation politique. Il semble plus intervenir pour faire le lien entre le moment où Gilles Sandier se retire peu à peu de *La Quinzaine Littéraire* et l'arrivée de Monique Le Roux en 1981 qui prendra dès lors principalement en charge le suivi des spectacles⁹⁰⁵.
- Lucien Attoun et Simone Benmussa écrivent tous les deux seize articles dans la revue. Le premier seconde Gilles Sandier au début des années 1970. La seconde rend avant tout compte des nouveaux auteurs, en particulier ceux du théâtre de l'absurde.
- Bruno Villien écrit, quant à lui, quinze articles sur le théâtre. Celui qui publiera des critiques sur le cinéma dans *Le Nouvel Observateur* et le *Cinématographe* et un ouvrage sur Alfred Hitchcock⁹⁰⁶ privilégie, dans *La Quinzaine Littéraire* le théâtre et l'opéra. Il s'intéresse particulièrement au théâtre à l'étranger et en particulier en Belgique.
- De même, Julia Tardy-Marcus rend compte à douze reprises de l'activité théâtrale en Allemagne (en particulier Berlin).
- D'autres grands noms du théâtre et de la critique participent occasionnellement à la revue. Bernard Dort signe à deux reprises un article⁹⁰⁷, Robert Abirached en

⁹⁰¹ Dominique NORES, Colette GODART, *Lavelli. Suivi d'une étude sur Orden et le théâtre musical*, Christian Bourgois, Paris, 1970.

⁹⁰² Dominique NORES, *Les Critiques de notre temps et Beckett : Georges Bataille, Olga Bernal, Maurice Blanchot, Geneviève Bonnefoi, etc.*, Garnier Frères, Paris, 1971.

⁹⁰³ Dominique NORES, « Harold Pinter », *La Quinzaine Littéraire*, n°67, 16 février 1969, p. 14-15.

⁹⁰⁴ Dominique NORES, « Gilles Sandier », *La Quinzaine Littéraire*, n°111, 1^{er} février 1971, p. 24.

⁹⁰⁵ Elle signe d'ailleurs neuf articles durant la période qui est étudiée dans ce travail.

⁹⁰⁶ Bruno VILLIEN, *Hitchcock*, Éditions Colona, Paris, 1982.

⁹⁰⁷ Bernard DORT, « Le théâtre d'Armand Gatti », *La Quinzaine Littéraire*, n°25, 1^{er} avril 1967, p. 28-29.

Bernard DORT, « Pour le bon usage de Brecht », *La Quinzaine Littéraire*, n°69, 16 mars 1969, p. 10-12.

publie trois⁹⁰⁸, Raymonde Temkine⁹⁰⁹ collabore elle-aussi tout comme Geneviève Serreau⁹¹⁰, Pierre-Aimé Touchard⁹¹¹ et Béatrice Picon Vallin⁹¹².

Les articles sur le théâtre dans *La Quinzaine Littéraire* prennent d'abord une tournure littéraire. L'arrivée de Gilles Sandier modifie considérablement le traitement du théâtre dans la revue. Dès lors, ce sont avant tout les spectacles qui sont traités même si les critiques sont accompagnés de nombreuses recensions d'ouvrages et autres articles. La personnalité du critique principale impose après 1968 une lecture politique de l'activité théâtrale même s'il est secondé par de nombreux auteurs.

b) Un suivi de l'actualité théâtrale marquée par la personnalité de Gilles Sandier

Né en 1923, Gilles Sandier qui, lors de ses débuts à *Arts* en 1962, s'intéressait peu au théâtre politique deviendra par la suite le porte-parole du théâtre d'intervention. Cette modification des goûts esthétiques de Sandier s'accompagne d'une prise de conscience politique qui débute à la prise du pouvoir par De Gaulle et prend particulièrement forme en 1968. Ainsi, malgré une éducation très conservatrice, Gilles Sandier a marqué les mémoires par son goût de la provocation, et ses emportements aussi bien contre la droite que contre le Parti communiste. Il conserve, en effet, dans sa manière de défendre le théâtre qu'il aime, un ton parfois inquisiteur qui rappelle la critique traditionnelle. Alors qu'il défendra l'autonomie de la mise en scène, son goût du théâtre lui vient, en premier lieu, du texte.

⁹⁰⁸ Robert ABIRACHED, « Sur Dom Juan », *La Quinzaine Littéraire*, n°23, 1^{er} mars 1967, p. 29.

Robert ABIRACHED, « Pour un nouveau réalisme », *La Quinzaine Littéraire*, n°30, 16 juin 1967, p. 24.

Robert ABIRACHED, « Pirandello, aujourd'hui », *La Quinzaine Littéraire*, n°35, 16 septembre 1967, p. 13-14.

⁹⁰⁹ Raymonde TEMKINE, « Grotowski et le Living », *La Quinzaine Littéraire*, n°45, 16 février 1968, p. 28.

Raymonde TEMKINE, « Grotowski à Londres et à New York », *La Quinzaine Littéraire*, n°83, 16 novembre 1969, p. 26.

⁹¹⁰ Geneviève SERREAU, « Entre Hamlet et Godot », *La Quinzaine Littéraire*, n°37, 16 octobre 1967, p. 28-29.

Geneviève SERREAU, « Pierre Aimé Touchard et les classiques », *La Quinzaine Littéraire*, n°60, 1^{er} novembre 1968, p. 27.

Geneviève SERREAU, « Poésie et Tempête », *La Quinzaine Littéraire*, n°157, 1^{er} février 1973, p. 33-34.

⁹¹¹ Pierre-Aimé TOUCHARD, « Qu'est-ce que le théâtre révolutionnaire ? », *op. cit.*

⁹¹² Béatrice PICON-VALLIN, « La pratique théâtrale de Giorgio Strehler » *La Quinzaine Littéraire*, n°329, 16 juillet 1980, p. 29-30.

Béatrice PICON-VALLIN, « Tchekhov par Peter Brook », *La quinzaine Littéraire*, n°347, 1^{er} mai 1981, p. 27-28.

Béatrice PICON-VALLIN, « Avignon-Tbilissi », *La Quinzaine Littéraire*, n°354, 1^{er} septembre 1981, p. 30.

Gilles Sandier, de son vrai nom Georges Sallet, est né en novembre 1923 à Saint Amant Montrond dans le Berry. Il grandit dans une famille conservatrice. Son père est un petit commerçant républicain voire nationaliste. Son éducation est marquée par la religion catholique. Son oncle lui transmet la passion des lettres et son goût pour l'enseignement. Cette vocation pédagogique est importante aussi bien dans son travail de professeur de lettres qu'il ne cessera jamais d'exercer, que dans la manière d'envisager la critique dramatique et le théâtre. Il déclare ainsi lors d'un entretien à *Théâtre/Public* :

Commençons par la fonction de pédagogue. Je suis pédagogue de métier. J'aime expliquer. Faire comprendre. J'aime également briser des concepts, remettre en question des notions. Je me veux d'abord socratique. Informer, oui, mais aider à comprendre. Fournir des matériaux, les présenter de façon critique, de telle sorte que les gens qui nous lisent puissent être un peu éclairés⁹¹³

Il enseignera jusqu'à la fin de sa vie en lycée notamment dans les grands établissements parisiens refusant de passer dans l'enseignement supérieur. Cette approche socratique qu'il défend se retrouve dans sa critique.

Son parcours scolaire est relativement classique. Il passe son baccalauréat en 1941 et continue ses études en hypokhâgne à Clermont-Ferrand puis au lycée du Parc à Lyon. En 1945, il entre à L'École Normale Supérieure de Paris pour continuer ses études de lettres. Cette école est un terreau philosophique, littéraire et politique. Malgré tout, la politique ne l'intéresse que très peu. Sa culture reste avant tout extrêmement lettrée : il aime les œuvres classiques mais aussi Camus, Montaigne, Pascal et les écrits littéraires de Sartre qu'il admirera toujours notamment pour son rejet de l'embourgeoisement⁹¹⁴. Il se détache donc peu à peu de son éducation très conservatrice pour s'inscrire dans le milieu intellectuel et surtout théâtral. Gilles Sandier est alors un grand admirateur de Jean Giraudoux. Il aime le théâtre en esthète et ne conçoit absolument pas celui-ci dans une perspective politique.

En 1948, il obtient son agrégation en lettres classiques et accepte un poste à Alger où il enseignera cinq ans. Sa pratique du théâtre s'accélère alors. Il y rencontre le décorateur André Acquart avec qui il anime un groupe de théâtre amateur formé d'universitaires et de quelques-uns de ses élèves. Au cours de ces cinq années, il monte beaucoup de pièces, des classiques grecs ou latins mais aussi Jean Anouilh et Jean Giraudoux. S'il revient d'Algérie sans conscience politique, il y découvre son homosexualité ce qui est un premier pas contre la morale judéo-chrétienne. À son retour en France en 1953, il enseigne dans les grands lycées parisiens et continue sa pratique théâtrale. Dans un premier temps, il dirige le groupe de

⁹¹³ « Entretien avec Gilles Sandier » propos recueillis par Alain GIRAULT, *op. cit.*, p. 24.

⁹¹⁴ Il admire particulièrement son refus du Prix Nobel en 1964.

théâtre moderne de la Sorbonne où il fait plusieurs mises en scènes. Il est proche de Lucie Germain qui est à la tête du théâtre de Lutèce dont il va devenir le conseiller artistique. Ses choix seront alors peu à peu plus audacieux ; il y fait jouer dans les années 1960 et 1970 des auteurs comme Jean Genet, mais aussi Fernando Arrabal et Harold Pinter. Le renouvellement du texte dramatique reste donc une préoccupation constante tout au long de sa carrière.

Son indépendance politique lui confère une place atypique dans les milieux cultivés français de l'époque. Il ne sera jamais un compagnon de route du Parti communiste Français. Il est d'abord très sensible aux idées défendues par Pierre Mendès-France. Alors qu'il s'en prendra régulièrement aux valeurs humanistes dans les années 1970, il est, au cours des années 1950, attiré par la vision morale de la politique que défend l'homme de la IV^{ème} République. Gilles Sandier restera toujours admiratif de ce dernier même quand il s'engagera dans des mouvements beaucoup plus radicaux. Cette radicalisation se fera grâce à l'action politique d'un autre homme, ou plutôt en réaction contre son action politique : Charles de Gaulle. Comme Mendès France, Gilles Sandier n'acceptera jamais le fait que de Gaulle arrive au pouvoir d'une manière qu'il considère anti-démocratique. Il analyse le référendum qui suit l'arrivée à la présidence de De Gaulle comme une mascarade politique. Ce dernier devient l'ennemi public. Cet événement entraîne la politisation de Gilles Sandier. Cela se manifeste par une haine de la bourgeoisie conservatrice, de tous les lobbys politiques ou économiques. Il écrit d'ailleurs dans *Théâtre et Combat* :

Le régime du 13 mai, la République issue du coup d'Etat militaire inaugurerait pour la bourgeoisie un règne, une ère de pouvoir absolu qu'elle n'avait pas connu depuis le second Empire. Et à cet égard, d'un siècle à l'autre, les deux décennies soixante se répondent étrangement. À un siècle de distance la bourgeoisie retrouvait avec le même dynamisme vorace, la même impunité. Finies les grandes peurs que, sous les autres républiques, tels ministres assez outrecuidants pour lui résister un moment, pouvaient passagèrement lui infliger. Fini le risque même modeste, des Blum et des Mendès France. Rien ne pouvait plus contenir ni freiner un pouvoir que le patronat exerçait désormais sans limite, et directement au gré de ses seuls intérêts. On vit dès lors cette bourgeoisie insolente manœuvrer un vieux monarque désuet qui avait cru se servir d'elle, et dont elle usa comme un piège à capter une nation bernée par la mascarade de grandeur. Ce monarque bouffon de l'apothéose bourgeoise parada aux yeux du monde, le temps qu'on le lui permit, sous les airs de la majesté ; de droit mi-divin mi-bourgeois, c'était Guizot coiffé en Louis XIV : la Banque et le Saint-Chrême furent les deux principes du règne. « Enrichissez-vous », clamait sans pudeur le Premier Ministre d'une société marchande qui allait bientôt le porter à la présidence de sa république. « La France c'est moi », plasmodiait quant à lui, dans un contrepoint misérable, le monarque en image, dont le rôle historique aura été, somme toute, d'assurer à l'Argent le pouvoir absolu : vieil oripeau dont le patronat se débarrassa quand il le jugea trop encombrant et qu'il se sentit assez fort ; il tenait désormais en coupe réglée une nation dont il avait fait sa chose.⁹¹⁵

⁹¹⁵ Gilles SANDIER, *Théâtre et combat : Regard sur le théâtre actuel*, Stock, Paris, 1970, p. 10-11.

Par ce texte écrit en 1970, on peut voir que la pensée de Gilles Sandier s'est radicalisée. Les champs lexicaux de la vieillesse, de la monarchie sont très durs envers De Gaulle qui incarne une classe dont il déteste la pensée et la morale de façade. Cette mise en cause du régime s'accompagne de celle de sa politique culturelle. Il ajoute ainsi :

Pendant que savamment on châtrait un peuple de ce qui fait en effet la culture d'une nation, c'est à dire sa capacité civique, sa conscience politique, on magnifiait, pour lui faire consommer au même titre que de la bière de l'élite ou le dentifrice des vedettes, la denrée culturelle.⁹¹⁶

Sa vision de la culture évolue avec cette prise de conscience : il ne s'agit plus d'admirer le théâtre en esthète mais bien d'user de celui-ci comme moyen politique voire révolutionnaire. Cette vision esthétisante de la culture devient même dangereuse pour Gilles Sandier. En acceptant même d'un point de vue purement esthétique l'héritage culturel bourgeois, on accepte l'idéologie qui sous-tend l'œuvre. En s'opposant au gaullisme, Gilles Sandier quitte sa posture d'esthète et va défendre une approche beaucoup plus militante qui passe par la rupture ; rupture politique, rupture morale et rupture culturelle qui prend toute son ampleur avec Mai 1968.

La révolte de mai-juin incarne, pour Gilles Sandier, tous ses espoirs : portée par la jeunesse, la morale judéo-chrétienne est remise en cause, la grève invite à repenser les rapports de hiérarchie dans l'ensemble des domaines de la vie, dans les universités et les lycées, on discute d'une autre forme d'apprentissage, la libération sexuelle est en marche après la chape de plomb des années 1960. Mai 1968 devient une référence politique pour le critique qui se reconnaît dans ce vaste mouvement. Il concède néanmoins ses limites. Citant Sartre, il écrit : « Peut-on faire la révolution culturelle sans faire la révolution ? »⁹¹⁷. Plus tard il ajoute :

En Mai 68, on a pris l'Odéon. Ce n'était pas la Bastille. On peut se demander si cet exploit guerrier avait une nécessité. En tout cas, il ne prit guère de sens et n'aboutit à rien sinon à faire chasser Barrault de ce théâtre par un pouvoir rancunier et ingrat vis-à-vis d'un serviteur pourtant irréprochable.⁹¹⁸

Malgré ces limites, Mai 68 a permis de lever le voile sur la réalité du régime gaulliste selon Gilles Sandier. Cette révolte a agi comme un révélateur politique :

Et puis Mai 68 est venu.

Rien n'a changé, mais tout est devenu clair. L'imposture a croulé, avec la singerie de grandeur. Toute la culture mise en question, radicalement, dénoncée dans l'œuvre d'aliénation à laquelle on l'a fait servir.⁹¹⁹

⁹¹⁶ *Ibidem*, p. 11.

⁹¹⁷ *Ibidem*, p. 9.

⁹¹⁸ *Ibidem*, p. 75.

⁹¹⁹ *Ibidem*, p. 9

Ce dévoilement opéré, Gilles Sandier va chercher à défendre un théâtre qui poursuit le mouvement de Mai. Il est bien évidemment politique. Le critique prône alors la rupture avec l'institution. Il faut pratiquer un théâtre de la provocation qui attaque le vernis de la morale bourgeoise pour le faire craquer. La démocratisation culturelle de Vilar a montré son iniquité. Une nouvelle définition de la culture en prise directe avec les événements doit éclore.

On retrouve en lui l'éclectisme de la révolte de Mai plus marqué par un vocabulaire de la contestation que construite autour d'une stratégie révolutionnaire claire. La révolte n'est pas uniquement liée à un refus des institutions politiques. Il s'agit de renverser tout ce qui fait la société notamment d'un point de vue moral. Gilles Sandier, en tant qu'homosexuel, luttera pour la reconnaissance de ce qui est alors encore considéré comme une déviance. Jean-Pierre Colin note cette proximité entre le mouvement et son ami. Dans *Théâtre en crise*, le proche du critique écrit : « Tout en lui finalement, prépare mai 68. Ce sont les heures de la plus grande joie : l'histoire ne se reproduit pas éternellement, la volonté humaine peut devenir déterminante, la jeunesse peut changer le monde. »⁹²⁰ La politisation de Gilles Sandier ne passe pas par une rencontre théorique avec le marxisme mais est emprunte des thèmes de son temps.

Ses choix politiques sont dirigés par la morale ou plutôt en réaction contre une morale qu'il réproouve. Au-delà de la théorie, ils s'appliquent dans sa vie quotidienne : Lorsqu'il enseigne ou lorsque qu'il rend compte d'une représentation, il cherche à révolter et faire réfléchir. Par la critique de la pensée dominante, il tend à la détruire. La connaissance a un but pratique et l'intellectuel, le détenteur du savoir, a un devoir éthique de contestation. À la fin des années 1970, il se rapproche du PSU et devient critique au *Matin* quotidien proche du parti socialiste. Face à la crise économique et le reflux des luttes, il place ses espoirs dans l'élection de Mitterrand et soutient le jeune ministre de la culture, Jack Lang, dont il est proche depuis le festival de Nancy. Il meurt en janvier 1982 et ne connaîtra donc pas la désillusion qui suit l'arrivée au pouvoir du Parti Socialiste.

La présentation des articles sur le théâtre diffère fortement dans cette dernière publication étudiée. *La Quinzaine Littéraire* a un profil différent de ses deux aînés ce qui entraîne un autre traitement de l'actualité théâtrale. Outre les dossiers, les articles sont

⁹²⁰ Jean-Pierre COLIN, « Politique », in Gilles SANDIER, *Théâtre en crise (des années 70 à 82)*, La Pensée Sauvage, Grenoble, 1982, p. 12.

motivés par la sortie d'ouvrage ou l'actualité des expositions ou autres manifestations culturelles. Dans un premier temps, le théâtre n'est traité que d'un point de vue littéraire. Cet intérêt est d'ailleurs conservé par la suite puisque les recensions d'ouvrages sont nombreuses. Néanmoins, celles-ci ne croisent que très peu les préoccupations développées dans les critiques de spectacle. Ces dernières se développent suite à l'arrivée de Gilles Sandier au sein de la revue. Il intègre l'équipe quelque mois avant les événements de 1968. Or ceux-ci marquent considérablement la lecture du fait théâtral de Gilles Sandier. Dès lors, ce dernier défend au sein de *La Quinzaine* une rupture avec les pratiques traditionnelles de l'art qui rejoint les réflexions de Maurice Nadeau. Dès lors, les chroniques de spectacles interrogent les capacités politiques du théâtre. Si Gilles Sandier ne signe que la moitié des critiques de spectacles, sa lecture marque considérablement la revue. Les nombreux collaborateurs qui y participent ne publient que peu d'articles et s'accordent le plus souvent avec les prises de position du critique principal. C'est donc principalement sa personnalité qui marque le traitement de l'actualité théâtrale dans *La Quinzaine Littéraire* jusqu'à la fin des années 1970.

2) Les critiques de spectacles : explorer les capacités politiques de la représentation

La périodicité plus rapprochée de *La Quinzaine littéraire* par rapport à *Esprit* et *Les Temps Modernes* entraîne un suivi plus important de l'activité théâtrale notamment à la suite de l'arrivée de Gilles Sandier. Cela passe bien évidemment par de nombreux articles sur les spectacles. D'un format assez proche des critiques journalistiques, celles-ci se concentrent sur un ou deux spectacles pour la plupart. On ne peut cependant pas les réduire à une critique de type informative ou impressionniste. De leur lecture, se dégage une conception du fait théâtral. Ici, c'est avant tout la parole de Gilles Sandier qui est déterminante même s'il est secondé par d'autres collaborateurs durant ces quinze années. L'étude de cette parole offre une approche différente de la question du théâtre populaire notamment à travers le traitement qui est fait du théâtre public. En effet, malgré le fait qu'une grande majorité des spectacles critiqués dans la revue soit produite dans le théâtre public, la chronique du fait théâtral est nettement moins marquée par l'idéologie du théâtre populaire. On retrouve cette défiance lorsque Gilles Sandier traite du Festival d'Avignon. À celui-ci, il oppose l'expérience de Nancy comme lieu de recherche de formes théâtrales militantes. Ainsi l'étude du fait théâtral est déterminée par la recherche d'une efficacité politique de la représentation. Le rôle de la mise en scène est primordial pour rendre au théâtre sa capacité émancipatrice. Cette recherche induit un retour au théâtre populaire notamment dans la seconde moitié des années 1970.

a) À la recherche d'un théâtre populaire

L'arrivée de Gilles Sandier à *La Quinzaine Littéraire* ne précédant que de quelques mois les événements de mai-juin 1968, le traitement de l'actualité théâtrale est fortement marqué par la mise en crise de la démocratisation culturelle. De ce fait, la perception du théâtre public est différente de celle des *Temps Modernes* et d'*Esprit*. L'espoir d'un renouveau des publics via le théâtre populaire a laissé place à la défiance.

Le théâtre public en crise

Dans son introduction de *Théâtre et Combat*⁹²¹, il revient largement sur l'idéal de démocratisation théâtrale tel qu'il avait été pensé par Vilar. Pour Gilles Sandier, Mai 1968 agit comme un révélateur. L'imposture est dévoilée. elle concerne le régime gaulliste et la définition de la culture qu'il lui a donné. Il écrit à ce propos:

Passons aux aveux : cette Culture, nous y avons cru. Nous avons cru qu'elle avait en elle une vertu libératrice, qu'elle pouvait aider à changer le monde et l'homme, en permettant à des yeux de s'ouvrir, à des consciences de s'éveiller, à des actes de se mettre en branle : humanistes toujours prêts ! Et notamment, quand, à la Libération, sous l'impulsion de Jeanne Laurent, le vocable de « théâtre populaire » a ébranlé le Landerneau théâtral, nous avons tous marché comme au tambour TNP, théâtres de la périphérie parisienne, Centres dramatiques de province, Maisons de la culture ensuite, nous n'avions pas assez de mains pour applaudir. [...]

La bâtisse gaulliste, cette maison d'illusions, avait besoin de se peinturlurer, comme un autre bordel, de couleurs alléchantes : la Culture lui fournit ses chromos. On fit servir Malraux à cet usage ; grâce à lui, entrer dans un musée nous donne aujourd'hui la nausée.⁹²²

La lecture de la décentralisation que propose Gilles Sandier est donc très pessimiste. On ne retrouve pas, dans les textes critiques, cette vision rêvée d'une effective démocratisation qui était présente dans les premières chroniques de Renée Saurel et dans celles d'Alfred Simon. Il consent y avoir cru lui aussi. Comme ses collègues, son appréhension du fait théâtral est déterminée par l'idéal de démocratisation. Néanmoins, il affirme que la rupture ne s'est pas produite en 1968 mais lors de la prise du pouvoir par De Gaulle tandis que le mouvement de Mai n'a servi que de révélateur. Cette lecture des événements implique-t-elle une autre approche des théâtres publics ?

⁹²¹ Gilles SANDIER, *Théâtre et combat*, op. cit..

⁹²² *Ibidem*, p. 9-10-11.

L'étude des critiques de spectacles parues dans *La Quinzaine* montre que, malgré ce désaveu de la politique culturelle gouvernementale, les salles subventionnées par l'État restent très fréquentées par les collaborateurs de la revue. Cent-quarante-deux articles traitent en partie ou entièrement de spectacles joués dans le théâtre public. Cent-quatre-vingt-seize spectacles sont recensés dont quarante-quatre en province, soixante-sept dans les théâtres de banlieues et quatre-vingt-cinq à Paris. Comme pour *Les Temps Modernes* et *Esprit*, on remarque une attention particulièrement importante portée au théâtre joué en région parisienne. Presque la moitié des spectacles du secteur public, présentés dans *La Quinzaine Littéraire*, sont joués dans Paris. L'Odéon est particulièrement fréquenté puisqu'il fait mention de vingt-trois pièces différentes jouées dans cette salle. Malgré cette importance, on ne peut pas parler réellement d'un intérêt spécifique à ce lieu. En effet, après le renvoi de Jean-Louis Barrault, l'Odéon est destiné à la diffusion sur Paris des créations des Centres Dramatiques et Maisons de la culture de province. L'intérêt de cette salle est donc avant tout motivé par les metteurs en scène qui s'y produisent. La politique du lieu n'est pas discutée.

Le traitement de la salle de Chaillot est différent. Celle-ci change de nomination en 1972 puisque le sigle Théâtre National Populaire est transmis au Théâtre de la Cité de Villeurbanne. Quatorze spectacles présentés au TNP sont critiqués dans *La Quinzaine Littéraire*. Le jugement sur la succession de Jean Vilar est alors rude. Comme ses confrères, Gilles Sandier reproche à Georges Wilson le manque de qualité de son travail de mise en scène et surtout la stérilisation des pratiques de Jean Vilar qui sont reconduites sans jamais être repensées. À ce titre, il écrit dans *Théâtre et Combat* pour introduire la critique de *La Mère* de Brecht⁹²³ :

Quand on a cru, voilà vingt ans à l'aventure Vilar, au « théâtre populaire », à la mission du TNP qui renouant le lien ombilical qui unit Théâtre et Cité, devait réconcilier (naïveté, enfantillage...) le théâtre et le monde ouvrier, franchir aujourd'hui les portes de Chaillot devient un acte d'héroïsme. Il n'est jamais plaisant de voir la dérision s'abattre sur les illusions de notre jeunesse.⁹²⁴

Le TNP est donc associé à la désillusion qu'il diagnostique en introduction de *Théâtre et Combat*. Les représentations de *La Mère* de Brecht seulement quelques mois avant 1968 sont symptomatiques de la perte de sens de la décentralisation. Le propos de la pièce est désamorcé tandis que le public du TNP est décrit comme un « troupeau [...] si peu concerné qu'il paraissait regarder comme énergumènes surprenants, et quasiment déplacés, les jeunes gens qui, à la sortie, qu'étaient pour le Vietnam, naïfs qui croyaient voir sortir des militants et

⁹²³ Gilles SANDIER, « Brecht dérange », *La Quinzaine Littéraire*, n°45, 16 février 1968, p. 27.

⁹²⁴ Gilles SANDIER, *Théâtre et combat*, op. cit., p. 85.

qui tombaient sur des clients : révolution connaît pas ; la culture, ça oui ; ça anoblit. »⁹²⁵ Le théâtre produit au TNP est coupé des luttes. Les spectateurs qui étaient jusqu'alors pensés comme des accompagnateurs d'une entreprise théâtrale retrouvent le statut de consommateurs attribués au public du théâtre de boulevard.

On retrouve cette même idée lorsque Gilles Sandier décrit la situation de Chaillot après 1972. Malgré un nombre important de spectacles recensés (quinze de 1972 à 1981), la description de la politique de la salle est emprunte de la même désillusion. En 1974, le critique rend compte de deux spectacles présentés dans ce lieu⁹²⁶. Il revient alors sur le projet de Jack Lang lorsqu'il a été nommé directeur de la salle :

Il proposait de faire de Chaillot le lieu de rassemblements nouveaux, une sorte de forum permanent, lieu de fête populaire et de réflexion critique à la fois ; un miroir où viendrait se réfléchir, avec ses mythologies, ses contradictions, ses problèmes quotidiens, ses questions sur elle-même, une société en crise, la nôtre, la société française d'après 68. [...] On nous proposait en somme, en usant largement des moyens du rire et de l'humour, de reprendre son bien, ses signes, ses formes, ses langages, à une société d'aliénation, pour les retourner contre elle ; lieu populaire, lieu d'invention et de divertissement, Chaillot devenait aussi un lieu de prise de conscience et de remise en question.⁹²⁷

Le projet du futur ministre consistait donc à mettre en place un véritable théâtre populaire qui soit en lien avec les préoccupations de ceux qui, jusqu'alors, étaient exclus du fait théâtral. Cela ne passait plus seulement par la mise à disposition des œuvres du répertoire mais impliquait un rapport direct aux préoccupations, aux luttes de la classe laborieuse. Les difficultés qui font suite à la nomination, les travaux de la salle et la nomination de Maurice Druon à la tête du Ministère des affaires culturelles ont mis à mal le projet de l'ancien directeur du festival du théâtre universitaire de Nancy. À la place, Chaillot devient un lieu de diffusion où sont appelés des metteurs en scène pour créer des œuvres. À ce propos, Gilles Sandier poursuit dans ce même article :

Quant à parachuter sur Chaillot, comme c'est aujourd'hui la pratique, pour leur commander un spectacle, des metteurs en scène étrangers connus, Losey, Ronconi, Pintilié, Esrig, ou Sardono — « le nouveau Bérart », comme dit déjà Paris... ! —, il est clair que c'est une conduite de fuite, un moyen d'esquiver notre monde quotidien, de couper la production théâtrale des réalités de notre vie ; entendons-nous bien (nous ne croyons pas être suspect de poujadisme : dire « étrangers » c'est dire étrangers aux luttes, aux données précises, aux problèmes spécifiques d'une société ; il est clair qu'un Algérien, un Argentin, un Juif polonais vivant notre réalité quotidienne, affronté à elle, n'est pas un « étranger » ; mais quelle affinité Sardono ou Pintilié, projetés à Paris le temps d'un spectacle. Peuvent-ils, malgré leur talent, entretenir avec cette réalité dans son détail, même si chacun d'eux, dans son pays, est aux prises avec les réalités, et les problèmes de là-bas ? Ils viennent ici fabriquer un spectacle, comme un couturier son habit. C'est un élément de la gêne qu'on éprouve devant le spectacle indonésien, quelle qu'en soit la

⁹²⁵ Gilles SANDIER, « Brecht dérange », *op. cit.*

⁹²⁶ Gilles SANDIER, « Chaillot ? », *La Quinzaine littéraire*, n°183, 16 mars 1974, p. 27-28.

⁹²⁷ *Idem.*

magie, quelle que soit la vie, la liberté même qui anime un art aussi strictement codifié pourtant ; sur la scène de la Gaité-Lyrique, il redevient spectacle exotique ; à l'Exposition Coloniale aussi, Artaud avait vu Bali, jusqu'au coup de foudre même.⁹²⁸

À l'inverse du projet pensé par Jack Lang, la salle devient donc un réservoir de productions dramatiques. Celles-ci ne sont pas conçues en lien avec les préoccupations de ceux à qui entendait s'adresser Chaillot. C'est une toute autre conception de la création qui est mise en avant, détachée de la réalité du monde contemporain. Elle serait alors déconnectée des évolutions sociales et politiques. Cette vision est caractéristique d'une appréhension du monde selon Gilles Sandier qui écrit à propos de cette politique de programmation : « On retombe donc dans l'humanisme, sa sempiternelle thématique, ses généralités rassurantes. »⁹²⁹

La réalité politique d'un lieu de théâtre tient donc au fait que sa programmation soit pensée en fonction des luttes politiques et sociales. C'est à ce titre que sont traités les derniers lieux parisiens. Le théâtre de la Cité Internationale (huit spectacles critiqués) jouit d'une relative bonne presse car y sont programmées des œuvres de l'avant-garde française et internationale. Les quelques pièces présentées au Centre Georges Pompidou répondent au même type de qualificatifs. L'attention au théâtre des Bouffes du Nord est due à la qualité du travail de son directeur, Peter Brook. Le Théâtre de la Ville, quant à lui, malgré sept pièces jouées en son sein recensées dans *La Quinzaine Littéraire*, n'est pas très bien perçu par Gilles Sandier qui, régulièrement, critique le travail de son directeur, Jean Mercure. La dernière salle parisienne, la Comédie Française, a encore plus mauvaise presse. Dans un entretien paru dans *Théâtre/Public*, Gilles Sandier revient sur ses critères de sélection. Il admet aller voir les spectacles de la Comédie Française et déclare à son propos : « ce musée il faut savoir comment il fonctionne, à quoi il sert. »⁹³⁰. Il ajoute plus loin :

Je suis les créations de la Comédie française pour voir comment ça évolue : mais je n'en parle quasiment pas. Sauf quand Roussillon monte *Le jeu de l'amour et du hasard* dans un parti-pris nettement brechtien. Ou, inversement, quand on monte un *Lorenzaccio* de façon complètement démente, en faisant appel à un décorum invraisemblable et selon une esthétique qui est pur scandale : alors j'en parle pour dénoncer ce scandale.⁹³¹

Effectivement, Gilles Sandier s'intéresse à la Comédie Française uniquement lorsqu'il s'agit de critiquer le caractère rétrograde de sa vision du théâtre ou lorsque des metteurs tels que Jean-Marie Serreau, Jean-Paul Roussillon, Antoine Vitez ou Marcel Maréchal s'emparent de l'institution pour renouveler la perception des classiques. Ce lieu incarne, pour lui, le

⁹²⁸ *Idem.*

⁹²⁹ *Idem.*

⁹³⁰ « Entretien avec Gilles Sandier » propos recueillis par Alain GIRAULT, *op. cit.*, p. 25.

⁹³¹ *Idem.*

contraire de ce véritable théâtre populaire qui ferait le lien entre la création et les évolutions sociales et politiques.

À l'inverse, la pratique des metteurs en scène qui officient dans les théâtres de banlieue est régulièrement considérée comme une réelle tentative de mettre en place un théâtre populaire. Soixante-sept spectacles joués en banlieue font l'objet d'un article dans *La Quinzaine Littéraire* dont quinze à Nanterre, onze au Théâtre de l'Est Parisien, neuf à Gennevilliers et sept à Saint Denis, Aubervilliers et Vincennes... À leur tête on retrouve souvent des metteurs en scène liés au Parti communiste. Or la politique culturelle de ce dernier est critiquée par Gilles Sandier. Dans *Théâtre et Combat*, il écrit à propos du PCF :

Plus soucieux, semble-t-il de procurer aux masses l'accès à la consommation de la culture bourgeoise que de penser et de préparer une révolution qui leur ferait inventer leur propre culture, pratiquant moins volontiers une politique de lutte de classe que la politique d'intégration à la société bourgeoise, « le plus grand parti conservateur de France » enseigne à ceux qu'il encadre à respecter les « valeurs » des maîtres : culture et respectabilité.⁹³²

Cette attaque contre l'orientation politique et culturelle du PCF revient régulièrement dans les textes de Gilles Sandier. À cet endroit, le critique dramatique rejoint l'opinion de Maurice Nadeau, le directeur de *La Quinzaine*. Cette critique politique n'implique pas forcément un désintérêt des pratiques des théâtres de banlieue et un désaveu sur le plan esthétique. Ainsi lorsque Gilles Sandier s'en prend à l'attitude des dirigeants du TNP de Villeurbanne, il oppose à celle-ci, la pratique de plusieurs metteurs en scène de banlieue :

Il se fait aujourd'hui, en France, un travail théâtral sur quoi se fonderont bien, un jour ou l'autre, les entreprises nationales de théâtre populaire. Ce que fait Sobel à Gennevilliers avec son équipe, l'admirable travail pédagogique de Vitez formant une nouvelle génération d'acteurs qui ne soient pas seulement des produits marchands, l'expérience de Jacques Lassalle à Vitry (et au petit T.E.P.), les travaux de l'Aquarium à la Cartoucherie de Vincennes, le travail qui se fait à la Maison de la culture de Grenoble, par exemple, tout cela, entre autres réalisations, constitue les éléments de base d'une nouvelle pratique du théâtre populaire que la Gauche, si elle accède au Pouvoir, n'ignorera sans doute pas, laissant au passé ce qui appartient au passé, notamment l'esthétique d'opéra, les mélodrames laborieux, les machineries spectaculaires, et le règne un peu dérisoire des vedettes superstars.⁹³³

Écrit en 1977, dans l'attente d'une possible coalition aux législatives entre le PCF et le PS, cet article n'a évidemment pas le même ton que le texte précédent rédigé entre 1968 et 1970. Il met cependant en évidence que l'approche de Gilles Sandier n'est pas unilatérale. S'il conteste l'orientation du PCF, les metteurs en scène qui œuvrent en banlieue mettent en place une politique en direction des spectateurs d'extraction populaire. Ils allient une création de

⁹³² Gilles SANDIER, *Théâtre et combat*, op. cit., p. 13.

⁹³³ Gilles SANDIER, « Main basse sur le T.N.P », *La Quinzaine Littéraire*, n°254, 16 avril 1977, p. 27-28.

qualité au plus près des populations locales à la mise en place de pratiques théâtrales qui couvrent l'ensemble des domaines comme par exemple des écoles pour acteurs professionnels ou amateurs.

En dernier lieu, c'est la création en province qui semble attirer l'attention de la revue puisque quarante-quatre spectacles joués hors de l'Île de France sont recensés par les différents articles. Ce chiffre est plus important que celui des *Temps Modernes* et d'*Esprit*. Il semble remettre en cause l'accusation souvent faite aux critiques de ne pas se déplacer au delà de Paris. Dans un article publié en 1975⁹³⁴, l'attaché de presse de Gabriel Monnet, Jacques Bens s'en prend à Gilles Sandier à la suite d'une de ses déclarations à la radio où il parlait de « sclérose »⁹³⁵ de la décentralisation. Cet article fait suite au renvoi de l'animateur de Nice sous prétexte que son travail n'a pas eu de répercussion dans la presse parisienne. Face à cette situation, Jacques Bens s'en prend à la critique qui, malgré des frais de voyage payés par les théâtres, ne se déplace pas en province. Il écrit :

J'accuse les critiques dramatiques de la presse de gauche, ou soi-disant telle, de faire le jeu d'un pouvoir centralisateur, de décourager les artisans têtus de l'action culturelle, d'être les complices de la politique mondaine de M. Michel Guy, d'avoir donné des armes et des arguments à ceux qui, aujourd'hui, jettent Pierre Vial, Jack Lang et Georges Goubert à la porte, et remplacent Gabriel- Monnet par Jean-Pierre Bisson.⁹³⁶

À en croire l'attaché de presse du CDN de Nice, la couverture médiatique de l'activité théâtrale de province est nulle. Or, l'étude des différents articles sur le théâtre nous montre que *La Quinzaine* porte une attention significative à la province. Quels sont les lieux qui attirent l'attention ? Retrouve-t-on ce diagnostic sévère de Gilles Sandier ?

Sur les différents spectacles joués en province, certains lieux attirent l'attention plus que d'autres. Cinq spectacles sont joués à Strasbourg⁹³⁷, cinq à Villeurbanne⁹³⁸, neuf au Théâtre du Huitième à Lyon⁹³⁹, deux à Marseille⁹⁴⁰. Cette attention tient avant tout à la

⁹³⁴ Jacques BENS, « Loin de Paris », *La Quinzaine littéraire*, n°209, 1^{er} mai 1975, p. 25.

⁹³⁵ *Idem*.

⁹³⁶ *Idem*.

⁹³⁷ Gilles SANDIER, « Sartre, deux fois », *La Quinzaine Littéraire*, n°63, 16 décembre 1968, p. 29

Dominique NORES, « Pinget à Strasbourg », *La Quinzaine Littéraire*, n°166, 16 juin 1973, p. 34-35.

Bruno VILLIEN, « Genève, Strasbourg, Lausanne et Vincennes », *La Quinzaine Littéraire*, n°266, 1^{er} novembre 1977, p. 27.

Bruno VILLIEN, « Théâtre par Bruno Villien », *La Quinzaine Littéraire*, n°276, 1^{er} avril 1978, p. 21.

Gilles SANDIER, « Maréchal a trouvé le Graal », *La Quinzaine Littéraire*, n°299, 1^{er} avril 1979, p. 27.

⁹³⁸ Gilles SANDIER, « Théâtre à Lyon », *La Quinzaine Littéraire*, n°70, 1^{er} avril 1969, p. 26.

Dominique NORES, « Le Massacre à Paris », *La Quinzaine Littéraire*, n°143, 16 juin 1972, p. 26.

Dominique NORES, « La langue au chat », *La Quinzaine Littéraire*, n°154, 16 décembre 1972, p. 34.

Gilles SANDIER, « Vitez et Chéreau », *La Quinzaine Littéraire*, n°157, 1^{er} février 1973, p. 31-33.

Gilles SANDIER, « La tragédie nihiliste », *La Quinzaine littéraire*, n°210, 16 mai 1975, p. 26-27.

⁹³⁹ Gilles SANDIER, « Audiberti à Lyon », *La Quinzaine Littéraire*, n°62, 1^{er} décembre 1968, p. 28.

Gilles SANDIER, « Don Juan, notre contemporain », *La Quinzaine Littéraire*, n°66, 1^{er} février 1969, p. 27-29.

Gilles SANDIER, « Théâtre à Lyon », *op. cit.*

personnalité des metteurs en scène qui y sont associés. Gilles Sandier est particulièrement attentif à la production de Marcel Maréchal qui dirige justement le Théâtre du Huitième puis le Théâtre National de Marseille. Lucien Attoun le décrit d'ailleurs au cours d'un article comme tel : « Marcel Maréchal n'est pas seulement l'acteur le plus complet de sa génération, il est aussi, dans une décentralisation théâtrale qui s'interroge, l'une des valeurs les plus sûres comme animateur et metteur en scène. »⁹⁴¹ De même, l'intérêt porté à Villeurbanne tient à la présence de Roger Planchon et Patrice Chéreau à la direction du TNP de Villeurbanne malgré des critiques sévères émises contre eux. En effet, Gilles Sandier s'en prend à eux lors d'un article au titre évocateur, « Main basse sur le TNP »⁹⁴². Lors d'une tournée parisienne, il revient comme l'avait fait Renée Saurel sur le travail des deux directeurs et écrit :

Cinq ans ont passé. Le premier s'est essentiellement servi de cet instrument, le T.N.P., pour y faire jouer ses propres pièces, de prétentieux navets qu'aucun directeur de théâtre n'aurait voulu monter ; l'autre, volant sur les ailes de la gloire bourgeoise, de l'Opéra de Paris jusqu'à Bayreuth, a tout de même consenti à faire, dans le théâtre dont l'Etat lui avait donné la charge, quatre créations en cinq ans d'exercice, « Massacres à Paris », de Marlowe, « Lear », d'Edward Bond, « La Dispute », de Marivaux, et « Loin d'Hagondange », de J.-P. Wenzel (plus un « remake » de « Toller », produit à Milan) : brillants et luxueux exercices d'un esthétisme impénitent. Nous posons la question : est-ce là la vocation d'un théâtre populaire, et national ? Vilar, à coup sûr, est bien loin.⁹⁴³

Il s'en prend par la suite aux qualités esthétiques des spectacles de Patrice Chéreau et Roger Planchon et écrit à propos de ce dernier : « Cette impuissance de Planchon est sans doute un drame. Mais le détournement qu'il fait du TNP pour son usage personnel, cela est un scandale. De quel droit a-t-il fait main basse sur un établissement public pour nous imposer ses ouvrages, et nous les imposer avec une profusion de moyens fantastiques (quand tant de jeunes troupes crèvent : Renée Saurel pourrait nous informer là-dessus) ? Il faut que le scandale cesse. »⁹⁴⁴ Ainsi, malgré une lecture très pessimiste de la décentralisation, Gilles Sandier refuse de la nier. Le metteur en scène à la tête d'une institution publique à une responsabilité civique qui n'est pas sans rappeler celle que Jean Vilar prônait lorsqu'il dirigeait le TNP. De même, malgré ses limites, la décentralisation a un rôle politique qui ne

Gilles SANDIER, « Le château des pauvres », *La Quinzaine Littéraire*, n°74, 1^{er} juin 1969, p. 27.

Gilles SANDIER, « Deux contestations », *La Quinzaine Littéraire*, n°84, 1^{er} décembre 1969, p. 27.

Gilles SANDIER, « Vauthier chez Maréchal », *La Quinzaine Littéraire*, n°88, 1^{er} février 1970, p. 20-21.

Gilles SANDIER, « Maréchal et Chéreau », *La Quinzaine Littéraire*, n°130, 1^{er} décembre 1971, p. 23-24.

Gilles SANDIER, « Charlot joue Hamlet », *La Quinzaine Littéraire*, n°165, 1^{er} juin 1973, p. 32-33.

Gilles SANDIER, « Maréchal, te voilà ! », *La Quinzaine littéraire*, n°212, 16 juin 1975, p. 26-27.

⁹⁴⁰ Gilles SANDIER, « L'air marin réussit à Maréchal », *La Quinzaine littéraire*, n°230, 1^{er} avril 1976, p. 26-27.

Gilles SANDIER, « Molière et Brecht », *La Quinzaine Littéraire*, n°280, 1^{er} juin 1978, p. 21.

⁹⁴¹ Lucien ATTOUN, « Jarry sur la Butte. La Moscheta », *La Quinzaine Littéraire*, n°106, 16 novembre 1970, p. 26-27.

⁹⁴² Gilles SANDIER, « Main basse sur le T.N.P », *op. cit.*

⁹⁴³ *Idem.*

⁹⁴⁴ *Idem.*

peut être dévoyé. Gilles Sandier et ses confrères de *La Quinzaine* qui défendent des idées similaires soutiennent, contre la politique gouvernementale, une autre orientation culturelle. À ce titre, la revue décide de publier un texte de l'ATAC. La rédaction signifie sa proximité intellectuelle avec les propos qui suivent :

Par l'ensemble des relations qu'elle noue en direction du passé, du présent et de l'avenir, elle permet à l'homme de se situer dans le monde et parmi les autres hommes, elle le mène, comme physiquement, à un point de vue où il peut s'interroger, d'où il peut découvrir les raisons d'accepter ou de refuser sa condition et les moyens, s'il est libre, de réaliser ce choix.

Ainsi comprise, dans une société établie, la Culture est un effort pour le citoyen et un risque pour le pouvoir.

Pour le citoyen, il s'agit de se prendre en charge soi-même, d'exercer un jugement responsable, de s'exposer parfois au doute et à l'inquiétude, de vaincre la paresse des idées reçues, d'affronter au besoin une certaine solitude de pensée, bref, de montrer un courage dont, souvent, tout autour de lui le dissuade.

Pour le pouvoir, il s'agit de tolérer que les citoyens, dans tout le champ de leurs intérêts, deviennent attentifs et questionneurs, c'est-à-dire moins maniables. Il s'agirait même, en bonne démocratie, de le vouloir.⁹⁴⁵

La culture est donc ici pensée comme un contre-pouvoir. Ce dernier n'est cependant pas antinomique avec la possibilité d'un financement étatique. Contrairement à ce qui est écrit par Renée Saurel, l'État n'est pas uniquement vu comme un agent de la classe dominante pour se maintenir au pouvoir. La possibilité d'une réelle politique culturelle existe même si elle implique pour le gouvernement de prendre un risque en finançant des travaux qui le contestent. La critique virulente que produisait Gilles Sandier quelques mois après 1968 est ici repensée au profit d'une approche plus modérée. Cet appel à une autre conception de la démocratisation culturelle n'est cependant pas suivie selon Gilles Sandier. À la fin des années 1970, ce dernier se fait moins virulent contre l'idéologie du théâtre populaire. L'analyse qu'il fait de la situation le pousse même à revenir à Jean Vilar. Il écrit alors :

Le septennat qui s'achève, entre autres réussites mirobolantes, aura eu sa dramaturgie. Une dramaturgie officielle qui comporte deux volets. Pour le peuple, pour ces masses qu'on rameute au Palais des Sports, un théâtre de sous-culture, un théâtre d'imagerie d'Epinal qui se fonde de manière avouée — c'est son mérite — sur l'esthétique du Musée Grévin avec tableaux vivants : ce sont les spectacles de Robert Hossein, co-production (encore une) du pouvoir et du PC. Et, pour l'intelligentsia, un théâtre sophistiqué, coupé du peuple, pur produit de consommation culturelle : formalisme enragé, esthétisme tous azimuts, fait de jeux narcissiques avec les signes et les images — allusives ou ésotériques, arbitraires souvent. C'est là le produit des suiveurs dévoyés de Bob Wilson, Vitez, Chéreau — et Barthes — c'est la nouvelle scolastique théâtrale, celle que nous avons déjà appelée, ici, la dramaturgie chic. C'est l'art officiel, celui que couve avec les yeux d'une mère, parce qu'il ne comporte aucune menace subversive, l'actuel directeur du théâtre et des spectacles, M. Jean-Pierre Angrémy. Et pendant ce temps-là, Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil sont au chômage, punis sans doute pour péché de théâtre politique (et

⁹⁴⁵ « Publication d'un texte de l'ATAC », *Quinzaine littéraire*, n°203, 16 février 1975, p. 27.

accessoirement pour insolence envers M. le Directeur du Théâtre). Voilà où nous en sommes quinze ans après le départ de Vilar du TNP.⁹⁴⁶

L'écart entre le discours de Gilles Sandier en 1970 et ce qu'il dit en 1980 révèle à quel point sa perception du fait théâtral est déterminée par la situation politique. Alors qu'en 1970, il remettait en cause la démocratisation culturelle telle qu'elle avait été pensée par Jean Vilar, celle-ci lui semblant perpétrer une fausse idée de la culture populaire, la situation théâtrale de la fin de la décennie le pousse à revenir à l'expérience du TNP. Cette critique est aussi esthétique. C'est le formalisme des metteurs en scène tels que Patrice Chéreau ou Antoine Vitez qui est mis en cause. Leur pratique n'a plus rien à voir avec la recherche de formes populaires. À l'inverse, ils renouvellent celle du théâtre de la bourgeoisie tandis que les troupes qui continuent, malgré la situation, de lier une exigence esthétique et des convictions politiques sont mise en danger par la répartition des financements.

L'analyse des critiques de spectacles présentés dans le théâtre public nous montre en premier lieu la place déterminante qu'occupe Gilles Sandier dans le témoignage de la vie théâtrale proposé par *La Quinzaine Littéraire*. Son arrivée à la fin de l'année 1967 entraîne une approche différente de ses collègues des *Temps Modernes* et d'*Esprit*. Ces derniers ont plus de nostalgie par rapport à l'expérience de Jean Vilar. À l'inverse, très vite les articles de Gilles Sandier sur le théâtre public sont marqués par une critique vive de la démocratisation culturelle. Elle est accentuée suite à 1968. Cependant l'évolution de la situation politique le fait revenir en partie sur ses propos. Il reste très virulent quant aux politiques culturelles mises en place sous les présidences de Georges Pompidou et Valérie Giscard D'Estaing. On retrouve aussi les mêmes attaques contre l'orientation du Parti communiste. Cependant, face à ces deux repoussoirs, il réinvestit l'héritage de Jean Vilar.

Le théâtre privé : à la recherche de nouveaux auteurs

Malgré la centralité du théâtre public, les spectacles dans le privé jouissent tout de même d'un intérêt certain. Celui-ci est moindre puisque seulement soixante-douze pièces jouées dans le privé suscitent l'intérêt de *La Quinzaine Littéraire*. Le traitement est bien plus diversifié : trente-cinq salles différentes sont mises à l'honneur. Contrairement aux structures publiques, il s'agit donc moins dans ce cas de suivre la politique d'un lieu et d'un metteur en

⁹⁴⁶ Gilles SANDIER, «La dramaturgie du septennat», *La Quinzaine Littéraire*, n°336, 16 novembre 1980, p. 27.

scène qui y est associé. Le suivi est plus disparate même si certaines salles sont recensées plusieurs fois.

C'est d'abord l'Espace Cardin qui est le plus souvent cité. Six spectacles présentés dans cette salle (hors festival) ont droit à l'attention des critiques de *la Quinzaine*. L'attention aux expériences avant-gardistes et à la recherche de nouveaux auteurs entraînent un suivi relativement important de cette salle. Six pièces représentées au Théâtre Montparnasse attirent aussi l'attention de la revue. Néanmoins, c'est avant tout lorsque les spectacles de Roger Planchon sont joués à Paris. De même, Jorge Lavelli s'y produit à deux reprises. Le théâtre de recherche et de création que présente le metteur en scène argentin présente un intérêt pour *La Quinzaine*. Un autre metteur en scène qui œuvre dans le privé entraîne une attention particulière des critiques : Claude Régy. Il présente de nombreux spectacles au Théâtre Antoine (quatre de ses productions font l'objet d'un article) et au Théâtre Orsay à deux reprises. Ce dernier, dirigé par Jean-Louis Barrault, attire aussi plus l'attention que les autres lieux parisiens.

L'étude des différents articles qui paraissent sur des spectacles joués dans le privé nous montre que cet intérêt est avant tout motivé par la recherche de nouveaux auteurs. On retrouve donc la même attitude que celles de Renée Saurel et Alfred Simon. Ainsi, moins d'une dizaine de pièces classiques jouées dans le privé ont droit à un article. Par ailleurs, celles-ci sont avant tout des œuvres mises en scène dans les théâtres de la décentralisation et présentées à Paris lors de tournées. Le théâtre privé bénéficie donc encore d'une image assez paradoxale. Il est à la fois le lieu du boulevard mais aussi celui des tentatives de renouveau de la littérature dramatique. À ce sujet, Gilles Sandier distingue deux types d'auteurs. Il écrit : « Parmi ceux qu'il est convenu d'appeler les « jeunes auteurs » (âge moyen : 35 à 40 ans), on peut discerner en tout cas deux espèces : les naïfs et les roués, disons : les purs et les habiles, ou encore : les chercheurs de formes et les boulevardiers. »⁹⁴⁷ Entre les deux, le critique préfère évidemment la première. Cette recherche de forme est liée pour lui à une réflexion politique sur la société. Ainsi, paradoxalement, l'intérêt au théâtre privé croise souvent sa recherche pour une dramaturgie militante. Il revient donc à travers ses chroniques sur des auteurs tels que Pierre Bourgeade, André Benedetto qui vient plusieurs fois présenter ses pièces à Paris, Georges Michel. C'est aussi le travail d'Antoine Bourseiller pour populariser le théâtre noir-américain qui est mis en valeur. Les mises en scène de Roger Blin et Jean-Marie Serreau ont elles aussi

⁹⁴⁷ Gilles SANDIER, « De Dreyfus à Hitler », *La Quinzaine littéraire*, n° 181, 16 février 1974, p. 33-34.

droit à une attention particulière et il est rappelé leur contribution à la recherche de nouveaux auteurs.

À l'inverse, le critique refuse de s'intéresser au théâtre de boulevard. Il revendique cette position dans *Théâtre / Public* où il déclare lorsque la revue l'interroge sur ses critères : « Je refuse d'abord tout ce qui est boulevard, ça va de soi. »⁹⁴⁸ Ainsi lorsqu'il fait le point sur la situation théâtrale en 1980. Il écrit :

La première, c'est que nous ne parlons pas ici du théâtre de Boulevard ; ce marché semble fonctionner encore à peu près ; les officines du Boulevard — certaines d'entre elles n'étant, en somme, que ces « pissotières du comique » dont parle Duvignaud — ont leur clientèle, leurs denrées, leurs fabricants ; même si leur public, atteint par l'âge, meurt peu à peu et ne se renouvelle pas au même rythme — ces théâtres, en quelques années, ont vu notablement baisser le chiffre de leur clientèle — l'entreprise demeure rentable.⁹⁴⁹

La description de l'activité du boulevard ne se fait pas sur le même mode. Elle est comparée à celle d'une entreprise et n'a rien à voir avec la recherche de nouvelles formes théâtrales. Elle est uniquement destinée à une bourgeoisie conservatrice vieillissante tandis que les autres théâtres privés cherchent à s'adresser à un autre type de public même si celui-ci n'est pas précisé dans les critiques de Gilles Sandier. La réflexion sur les lieux et leur politique est donc moins importante que celle menée par Renée Saurel néanmoins on retrouve le même diagnostic sur le théâtre privé. Son activité se découpe en deux parties. Des salles cherchent à participer au renouvellement théâtral, elles ont donc droit à l'attention du critique tandis que le boulevard renouvelle des formes périmées dans un but marchand et ne méritent pas qu'on y porte un quelconque intérêt.

Une faible présence des lieux non théâtraux

En juin 1968, Gilles Sandier déclare que « le théâtre doit sortir de ses salles closes, qui tiennent du temple, du club, et du bordel. Il doit descendre sur les places, dans les cortèges, dans les meetings ; il doit descendre dans la rue ; ou plutôt il doit en naître »⁹⁵⁰ Quelques mois après il tempère ses déclarations : « Nous le pensons encore. Mais nous ne sommes plus en Mai 1968. Si Mai fut (peut-être) 1905, il reste douze ans jusqu'en 1917. En attendant le théâtre est retourné, et plus vite qu'on ne l'aurait pensé, à sa bourgeoisie ornée, à son cérémonial boulevardier. »⁹⁵¹ Ces déclarations pourraient nous faire penser qu'une attention

⁹⁴⁸ « Entretien avec Gilles Sandier » propos recueillis par Alain GIRAULT, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁴⁹ Gilles SANDIER, « Misère du Théâtre », *La Quinzaine Littéraire*, n°259, 01-07-1977, p. 27.

⁹⁵⁰ Gilles SANDIER, « Théâtre et révolution », *op. cit.*

⁹⁵¹ Gilles SANDIER, *Théâtre et Combat*, *op. cit.*, p. 76.

particulière est accordée aux compagnies qui choisissent de se produire hors des lieux théâtraux. Ce n'est paradoxalement pas le cas.

En effet, moins de vingt spectacles produits dans ce type de lieu atypique ont droit de cité dans *La Quinzaine*. C'est principalement la Cartoucherie qui attire le plus l'attention. Comme pour Renée Saurel et Alfred Simon, le Théâtre du Soleil incarne selon Gilles Sandier le renouveau du théâtre populaire. Il écrit ainsi : « C'est là une réussite exemplaire d'une troupe dont on ne peut qu'admirer, dans l'enthousiasme, la rigueur du travail théâtral comme aussi la foi dans un théâtre authentiquement politique et populaire, qui est à la fois jeu et combat. »⁹⁵² Néanmoins, les autres troupes installées à la Cartoucherie ne sont pas ignorées pour autant. Gilles Sandier suit le travail de l'Aquarium et du Théâtre de la Tempête. L'Épée de bois est aussi mise en valeur.

Aucun autre lieu de ce type ne reçoit la même attention. Les spectacles à l'Elysée-Montmartre de Jean-Louis Barrault sont effectivement critiqués mais ils ne sont pas analysés dans cette perspective. De même, quelques spectacles de café-théâtre ont droit à un article mais sans pour autant penser que ces lieux puissent jouer un rôle dans le renouvellement des formes théâtrales

Les critiques de spectacles qui paraissent dans *La Quinzaine Littéraire* s'appuient majoritairement sur des œuvres produites et jouées dans le théâtre public. On ne retrouve pas cependant les mêmes attentes que celles qui sont prononcées par Renée Saurel et Alfred Simon. L'idéologie du théâtre populaire est moins présente dans les écrits de Gilles Sandier qui débute son travail dans la revue plus tardivement. On lit par contre la même défiance vis-à-vis des intentions de l'État pour promouvoir une pratique théâtrale émancipatrice. La recherche de celle-ci l'incite à suivre avec attention la production des théâtres publics mais aussi Des théâtres privés afin de découvrir des nouveaux auteurs capables de mettre en mots les luttes des années 1970. L'évolution de la situation théâtrale et politique au cours de la décennie le pousse à reconsidérer son approche du théâtre populaire. L'alternative entre un théâtre populiste et un théâtre de la sophistication déconnectée des préoccupations politiques entraîne un retour à Vilar.

⁹⁵² Gilles SANDIER, «La dynamique « révolutionnaire » », *La Quinzaine Littéraire*, n°143, 16 juin 1972, p. 25-26.

b) Avignon et Nancy : les festivals en résonnance

Les spectacles joués dans les festivals reçoivent une attention étonnamment importante dans *La Quinzaine Littéraire*. De nombreux articles s'attachent à rendre compte de l'activité festivalière. Ce sont en premier lieu le Théâtre des Nations, le festival d'Avignon, celui de Nancy et le festival d'Automne qui suscitent l'intérêt de Gilles Sandier et d'autres collaborateurs de la revue. Comment sont perçus ces événements théâtraux ?

Avant d'analyser la réception de ces événements et l'évolution de celle-ci, il est important de préciser que d'autres festivals attirent l'attention de la critique. Julia Tardy-Marcus signe à cinq reprises un article sur les rencontres théâtrales de Berlin⁹⁵³. Elle témoigne aussi à trois reprises du Festival de Berlin⁹⁵⁴. Gilles Sandier, quant à lui, revient sur trois expériences qui lui semblent importantes, le premier festival culturel panafricain⁹⁵⁵, le festival de Chiraz-Persépolis⁹⁵⁶ et celui de Baalbek au Liban⁹⁵⁷. On trouve aussi une mention du Samuel Beckett Festival de New York⁹⁵⁸. Enfin, Gilles Sandier et Simone Benmussa s'intéressent à deux reprises à des spectacles présentés lors de la Biennale de Paris⁹⁵⁹ et Bruno Villien fait un tour d'horizon des festivals de Pau, La Rochelle et Versailles en 1977⁹⁶⁰. Cette abondance est accentuée par les nombreuses critiques de spectacles joués à l'étranger. Le suivi de ces différentes manifestations où sont souvent programmés de metteurs en scène étrangers, permet à *La Quinzaine* d'offrir une radiographie du paysage théâtral qui dépasse le

⁹⁵³ Julia TARDY-MARCUS, « Les 13e rencontres de Berlin », *La Quinzaine littéraire*, n°236, 1^{er} juillet 1976, p. 30.

Julia TARDY-MARCUS, « Les 15e Rencontres théâtrales de Berlin », *La Quinzaine Littéraire*, n°283, 15 juillet 1978, p. 21.

Julia TARDY-MARCUS, « Les 16e Rencontres théâtrales de Berlin », *La Quinzaine Littéraire*, n°305, 1^{er} juillet 1979, p. 27.

Julia TARDY-MARCUS « Les 17e Rencontres théâtrales de Berlin », *La Quinzaine Littéraire*, n°327, 16 juin 1980, p. 29.

Julia TARDY-MARCUS, « Les dix-huitièmes rencontres de Berlin », *La Quinzaine Littéraire*, n°352, 16 juillet 1981, p. 30

⁹⁵⁴ Julia TARDY-MARCUS, « Le 29^e Festival de Berlin », *La Quinzaine Littéraire*, n°315, 16 décembre 1979, p. 28.

Julia TARDY-MARCUS, « Le 30e Festival de Berlin », *La Quinzaine Littéraire*, n°336, 16 novembre 1980, p. 28.

Julia TARDY-MARCUS, « La Prusse au 31^e festival de Berlin », *La Quinzaine Littéraire*, n°359, 16 novembre 1981, p. 12.

⁹⁵⁵ Gilles SANDIER, «Le théâtre au festival d'Alger », *La Quinzaine Littéraire*, n°78, 1^{er} septembre 1969, p. 28-29.

⁹⁵⁶ Gilles SANDIER, «Théâtre en Perse », *La Quinzaine Littéraire*, n°103, 1^{er} octobre 1970, p. 25-26.

⁹⁵⁷ Gilles SANDIER, «Aragon à Baalbeck », *La Quinzaine littéraire*, n°194, 16 septembre 1974, p. 28-29.

⁹⁵⁸ Roger BENSKY, «Grotowski et Beckett aux États-Unis », *La Quinzaine littéraire*, n° 193, 1^{er} septembre 1974, p. 29-30.

⁹⁵⁹ Gilles SANDIER, « Théâtre à la Biennale », *La Quinzaine Littéraire*, n°39, 16 novembre 1967, p. 28.

Simone BENMUSSA, « À travers le miroir », *La Quinzaine Littéraire*, n°84, 1^{er} décembre 1969, p. 26.

⁹⁶⁰ Bruno VILLIEN, « Versailles Paris Pau La Rochelle », *La Quinzaine Littéraire*, n°261, 1^{er} août 1977, p. 26.

cadre français. Régulièrement, les spectacles présentés au Théâtre des Nations puis au Festival d'Automne font l'objet d'articles dans la revue

Par ailleurs, la périodicité plus importante permet de développer une autre approche des festivals. Lorsque des articles paraissent dans *Esprit* ou les *Temps Modernes*, ils sont souvent publiés après la fin de la manifestation qui se déroule sur un temps plus court que l'exploitation d'une pièce. À l'inverse, les articles de *La Quinzaine* paraissent pendant ou très peu de temps après la fin des festivals. Ainsi les pages sur le théâtre des numéros d'été sont régulièrement consacrées au Festival d'Avignon. Seulement deux éditions ne sont pas suivies entre 1966 et 1981. Dès les premiers articles, l'analyse de l'évènement est plutôt négative. En 1967, Jean Duvignaud signe un article au titre évocateur, « Avignon, Bayreuth pour vacanciers ? »⁹⁶¹. Il écrit à propos des spectateurs du festival: « L'immense rassemblement confus d'Avignon, on l'appelle ici un « public ». C'est contestable. On devrait parler plutôt d'un mélange de groupes et d'affinités superficielles momentanément réunis en masse par le rituel d'une célébration théâtrale mise au point depuis quinze ans et quelque peu démodée. »⁹⁶² En refusant aux spectateurs d'Avignon, l'appellation de public, Jean Duvignaud refuse de considérer le festival comme le prolongement de la politique de démocratisation culturelle véritable. Il ajoute : « Le souvenir des premiers Festivals s'est dissout à jamais. L'afflux d'une quantité foudroyante de spectateurs en vacances a jeté Avignon dans la consommation culturelle de masse. »⁹⁶³ Cette lecture très critique est reprise par Gilles Sandier. Ce dernier ne rend pas compte des festivals d'Avignon de 1968⁹⁶⁴ et de 1969. Il publie par contre régulièrement des articles les années suivantes. En 1971, il rejoint le diagnostic de Jean Duvignaud :

Avignon vingt-cinq ans d'âge. Cela fait déjà beaucoup pour une institution. Comme d'autres celle-ci dure bien après que sa nécessité et sa signification ont cessé d'apparaître de très évidente manière. Vilar est mort, mais déjà Mai 68 avait porté à ce festival, comme à bien d'autres manifestations de ce genre, un coup quasi fatal. Vilar avait voulu qu'il survécût. Il survit donc. Il y a encore une foule assez grande de clients rassemblés, mais il n'y a plus de foi, ni non plus guère de sens.⁹⁶⁵

Les articles sur Avignon témoignent de la désillusion du critique face à la possibilité d'un théâtre populaire tel qu'il a été pensé par Jean Vilar. On retrouve ici la même analyse

⁹⁶¹ Jean DUVIGNAUD, « Avignon, Bayreuth pour vacanciers ? », *La Quinzaine Littéraire*, n°34, 1^{er} septembre 1967, p. 28-29.

⁹⁶² *Idem.*

⁹⁶³ *Idem.*

⁹⁶⁴ Un article de Christian Merelle paraît néanmoins sur *Paradise Now* (Christian MERELLE, « Les deux paradis », *op. cit.*)

⁹⁶⁵ Gilles SANDIER, « Avignon des débuts peu convaincant », *La Quinzaine Littéraire*, n°123, 1^{er} août 1971, p. 33-34.

que lorsqu'il critiquait l'évolution du TNP. La fête théâtrale de 1947 n'a plus de sens face à l'augmentation des contradictions de classes. La contestation de 1968 a révélé celle-ci en Avignon. De fait, le public qui était une « masse »⁹⁶⁶ selon Jean Duvignaud est ici une « foule [...] de clients »⁹⁶⁷. Dans les deux cas, le rôle politique qui était donné au public dans le cadre du théâtre populaire est nié au profit d'une consommation culturelle. L'année suivante, le diagnostic est encore plus pessimiste. Face aux représentations d'*Œdipe Roi* et *Œdipe à Colone* par la Comédie Française, il décrit le festival comme « quelque chose de croupi, sinistre, décomposé, quelque chose qui se survit laborieusement à soi-même, sans plus avoir de raison d'être. »⁹⁶⁸ Bien qu'il tempère son jugement l'année suivante, les interrogations de Gilles Sandier sur Avignon continuent. En 1975, un dossier sur le festival est publié dans *La Quinzaine Littéraire*. Le directeur et plusieurs metteurs en scène qui s'y produisent sont interrogés sur sa signification⁹⁶⁹. Gilles Sandier revient alors sur son sens originel. Il écrit :

D'abord, c'était « la fête ». Dans l'euphorie des années d'après la Libération, dans notre illusion de voir s'inventer un nouveau public baptisé « populaire », dans l'illusoire et humaniste communion d'une nation soi-disant rassemblée autour de grandes figures héroïques et mythiques du théâtre universel, les grands éclats lyriques dans la nuit d'été de Provence constituèrent les éléments d'un rituel, d'un évangile selon Vilar, qui a marqué notre jeunesse. Puis les illusions sont tombées, l'Histoire a repris ses droits, avec ses conflits, ses déchirements nationaux, ses luttes de classes et d'idéologies.⁹⁷⁰

Gilles Sandier confirme ici son analyse d'Avignon. Sans cesse, il compare cette manifestation à ce qui se passe à Nancy lors du festival mondial de théâtre universitaire. Ce dernier, parce qu'il regroupe l'ensemble des expérimentations théâtrales contestataires a un sens tandis que, selon lui, Avignon charrie avant tout des ambiguïtés malgré son succès. Il écrit à ce propos : « On a, par moments, l'impression que cette manifestation « prestigieuse », conduite par un directeur intelligent et probe, qui est communiste, organisée par une ville bourgeoise dont le maire est socialiste, et très officiellement patronnée par le ministère UDR,

⁹⁶⁶ Jean DUVIGNAUD, « Avignon, Bayreuth pour vacanciers ? », *op. cit.*

⁹⁶⁷ Gilles SANDIER, « Avignon des débuts peu convaincant », *op. cit.*

⁹⁶⁸ Gilles SANDIER, « Œdipe en Avignon », *La Quinzaine Littéraire*, n°147, 1^{er} septembre 1972, p. 29.

⁹⁶⁹ Gilles SANDIER, « Quelle est la signification actuelle du Festival d'Avignon ? », *La Quinzaine littéraire*, n°214, 16 juillet 1975, p. 14.

« Entretien avec Paul Puaux, administrateur permanent du festival », *La Quinzaine littéraire*, n°214, 16 juillet 1975, p. 14.

Gilles SANDIER, « Guy Rétoré : « Avignon aide les gens à découvrir le théâtre », *La Quinzaine littéraire*, n°214, 16 juillet 1975, p. 15-16.

Antoine VITEZ, « Pour le moment rien de mieux dans le genre », *La Quinzaine littéraire*, n°214, 16 juillet 1975, p. 16.

Bernard SOBEL, « Ce qui importe, c'est la manière dont nous disons les choses », *La Quinzaine littéraire*, n°214, 16 juillet 1975, p. 17.

⁹⁷⁰ Gilles SANDIER, « Qu'elle est la signification actuelle du Festival d'Avignon », *op. cit.*

réalise en quelque sorte « l'union nationale ». »⁹⁷¹ Son propos est nuancé, voir contesté par les intervenants. Guy Rétoré affirme ainsi : « je crois à la vocation – ou plutôt à la réalité populaire d'Avignon. »⁹⁷² L'échange avec Paul Puaux est encore plus significatif du désaccord politique qui existe entre le directeur du Festival et *La Quinzaine Littéraire*. De nouveau, on retrouve la comparaison avec le Festival de Nancy. Christian Descamps qui interroge le directeur met en avant le festival universitaire. Il défend l'exploration des formes militantes qui y est proposée. Il interroge alors Paul Puaux et lui demande pour qui fonctionne Avignon et surtout s'il existe une seule culture. Voici sa réponse: « Lénine a bien répondu. « Il faut prendre toute la culture que le capitalisme a laissé et construire avec elle le socialisme ». »⁹⁷³ À cela, l'interviewer objecte en lui rappelant que d'autres théoriciens marxistes ont contesté les propos de Lénine et mis en avant des formes qui subvertissent la culture bourgeoise. Paul Puaux rétorque alors : « vous savez la subversion vient des gens super-cultivés. »⁹⁷⁴

On retrouve dans cet échange le désaccord entre *La Quinzaine Littéraire* et le Parti communiste. Paul Puaux, membre de ce dernier, soutient une politique de démocratisation culturelle. Il nie alors le caractère populaire des formes subversives rejoignant ici la critique faite par le Parti communiste au mouvement de Mai 1968 qui qualifiait alors la révolte de petite-bourgeoise. À l'inverse, la revue défend, en particulier à travers la voix de son critique principal, l'exploration des formes militantes. La critique d'Avignon atteste de ce désaccord tout au long de la première moitié des années 1970. L'évolution de la situation politique fait revoir à Gilles Sandier son point de vue :

Il vaut mieux, dans l'Été d'Avignon, avoir vingt ans que davantage : le passé n'y encombre pas. Pour nous autres, huit jours dans cette foire énorme qui de la fête hippie, du marché arabe, de la foire médiévale, d'une étape d'été sur les routes du Sud, et accessoirement aussi d'un festival de théâtre, pour nous autres c'est un va-et-vient un peu angoissant entre des souvenirs de notre jeunesse, des images vieilles de vingt-cinq ans, qu'on tend à idéaliser, et une réalité présente, grouillante, éclatée, difficile à saisir, à laquelle on se sent un peu étranger, on est un peu touriste, un peu voyeur : un lieu vivant en tout cas, et assurément populaire, et où, bon gré mal gré, tout un petit marché théâtral, chaque année, finalement se retrouve entre soi.

En tout cas, à un moment où le théâtre s'interroge plus que jamais sur sa finalité, sa signification, ses raisons d'exister, comme aussi sur ses conditions d'exercice et les mutations de son langage, ce lieu chargé de trente ans d'histoire théâtrale porte à la réflexion.⁹⁷⁵

⁹⁷¹ *Idem.*

⁹⁷² Gilles SANDIER, « Guy Rétoré : « Avignon aide les gens à découvrir le théâtre », *op. cit.*

⁹⁷³ « Entretien avec Paul Puaux, administrateur permanent du festival », *op. cit.*

⁹⁷⁴ *Idem.*

⁹⁷⁵ Gilles SANDIER, « Entre le bon et le mauvais il s'est malgré tout passé des choses à Avignon », *La Quinzaine Littéraire*, n°263, 16 septembre 1977, p. 20-21.

Deux ans plus tard, l'analyse est totalement différente. On retrouve de nouveau cette relation ambiguë aux premiers festivals. Le sens de la fête n'est pas aussi clair en 1977 qu'en 1947 néanmoins Avignon redevient « un lieu vivant en tout cas, et assurément populaire »⁹⁷⁶ où est interrogé le rôle social du théâtre. Deux ans plus tard, le festival devient un « espace de liberté »⁹⁷⁷ notamment pour les auteurs soviétiques dissidents. Au vu de l'évolution du rapport de force à la fin des années 1970, Gilles Sandier opère une inflexion dans son approche du théâtre populaire. Cette évolution est aussi due à la perte de vitesse du Festival de Nancy.

Contrairement à ses collègues d'*Esprit* et des *Temps Modernes*, Gilles Sandier assiste régulièrement au Festival de Nancy. Il considère ce dernier comme « le lieu d'une interrogation sur la signification du théâtre dans les sociétés d'aujourd'hui, le nouvel usage qu'on peut en faire, voire les conditions même de sa possibilité. »⁹⁷⁸ Cette interrogation est clairement militante. Il ajoute :

D'ici là, tout ce que peut une rencontre comme celle de Nancy, c'est **aider** par la confrontation d'expériences à laquelle elle donne lieu à la naissance d'un théâtre prolétarien, c'est permettre à ceux pour qui, dans le monde entier, le théâtre constitue un moyen d'action, de s'informer sur les modes d'action des autres ; Nancy ne peut être qu'un lieu, - mais c'est essentiel - où les troupes peuvent confronter à la fois **des méthodes et des moyens d'action**, et des **modes d'expression** (des styles scéniques) puisque les deux choses sont liées.⁹⁷⁹

Nancy incarne le lieu d'exploration des formes théâtrales militantes pour Gilles Sandier. Ce dernier, après 1968, défend un théâtre en lien direct avec les luttes. Les travaux du Bread and Puppet et du Teatro Campesino présentés en Lorraine le convainquent de la centralité de l'événement qu'il décrit l'année suivante comme « le phénomène capital d'une année de théâtre »⁹⁸⁰. Avignon incarnait en 1947 la démocratie retrouvée, Nancy, au début des années 1970, témoigne de la radicalité des luttes à travers le monde. Malgré cette rencontre idéologique et esthétique entre le festival et Gilles Sandier, le compte-rendu de l'édition de 1973 fait apparaître les premières limites de l'expérience :

On court et on consomme. Plus rien n'est approfondi, ni éclairé, plus d'échanges, de rencontres, de communication. Plus de fête non plus [...] Le festival est en train de perdre une part de son sens. S'il veut redevenir ce qu'il était, un lieu vivant, autre chose qu'une foire aux spectacles, un retour aux sources s'impose, en tout cas une refonte sur d'autres bases que la simple consommation.⁹⁸¹

⁹⁷⁶ *Idem.*

⁹⁷⁷ Gilles SANDIER, «Avignon, espace de liberté», *La Quinzaine Littéraire*, n°309, 16 septembre 1979, p. 27.

⁹⁷⁸ Gilles SANDIER, « Le Festival de Nancy », *op. cit.*

⁹⁷⁹ *Idem.*

⁹⁸⁰ Gilles SANDIER, «Un monde à naître », *op. cit.*

⁹⁸¹ Gilles SANDIER, «Le Festival de Nancy. Suite, ou fin ?», *La Quinzaine Littéraire*, n°165, 1^{er} juin 1973, p. 31-32.

On retrouve ici les critiques qui sont formulées à l'encontre du Festival d'Avignon. La multiplication des spectacles entraîne une perte de sens. Néanmoins, alors que Gilles Sandier défend, au même moment, qu'Avignon doit s'arrêter, il déclare ici : « Il doit pourtant continuer : il demeure un lieu exceptionnel d'information sur l'état actuel du jeune théâtre mondial et il doit rester un lieu de rencontre possible entre différentes formes de cultures et de contestation. »⁹⁸² L'essoufflement du festival suite au départ de Jack Lang entraîne un désintérêt de la revue. De nouveaux des articles paraissent en 1980⁹⁸³ et 1981 sur le festival pour témoigner de la baisse de sa qualité.

Le traitement des festivals et en particulier de Nancy et d'Avignon offre un autre aspect de la posture de la *Quinzaine* et surtout de Gilles Sandier sur la démocratisation culturelle. On retrouve ici la défiance par rapport au projet de Vilar. Le théâtre populaire, service public, incarnait l'espoir d'un renouveau démocratique après 1947. La prise de pouvoir de De Gaulle, la répression qui suit 1968 ont mis au jour l'ambiguïté de l'humanisme vilarien. À cela, Gilles Sandier oppose la lutte entre les classes. Celle-ci doit trouver son théâtre et cela implique qu'il mette en cause les formes artistiques traditionnelles. Nancy témoigne pendant quelques années de cette radicalité mais s'essouffle rapidement. La fin des années 1970 marquée par la dégradation du rapport de force pour la classe ouvrière et l'absence de perspective politique autre que les élections fait évoluer la posture de Gilles Sandier qui revient au théâtre populaire et redécouvre la signification d'Avignon.

⁹⁸² *Idem.*

⁹⁸³ BARTHELEMY, «Le XIVe Festival de Nancy », *La Quinzaine Littéraire*, n°326, 1^{er} juin 1980, p. 27-28.
 BARTHELEMY, «À Nancy (suite). Fusion et confusion des genres», *La Quinzaine Littéraire*, n°327, 16 juin 1980, p. 29.
 Monique LE ROUX, « Le Festival de Nancy n'est plus ce qu'il était », *La Quinzaine Littéraire*, n°359, 16 novembre 1981, p. 28.

c) Le rôle politique de la mise en scène

Les différentes chroniques de spectacles des *Temps Modernes* et *Esprit* avaient montré que Renée Saurel et Alfred Simon privilégiaient tous les deux le suivi du travail de Jean-Louis Barrault, Georges Wilson et Roger Planchon respectivement à la tête de l'Odéon, du TNP et du Théâtre de la Cité de Villeurbanne. L'analyse des articles de *La Quinzaine* nous montre une différence de perception du fait théâtral. On retrouve bien évidemment ces trois noms puisque cinq mises en scène de Georges Wilson, huit de Jean-Louis Barrault et dix de Planchon attirent l'attention de la revue. Néanmoins d'autres metteurs en scène suscitent plus d'intérêt en particulier de la part de Gilles Sandier. Il est particulièrement attentif au travail de Marcel Maréchal dont vingt mises en scène font l'objet d'un article mais aussi Patrice Chéreau (dix-sept spectacles), Claude Régy (dix-sept), Antoine Vitez (quinze), Jorge Lavelli (quinze) et Bernard Sobel (dix) ainsi que Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil (six mises en scène auxquelles s'ajoutent cinq du premier et deux du second)

Au cours des années 1960, Gilles Sandier est régulièrement frappé par les spectacles qui s'inspirent des réflexions d'Artaud. Il admire ainsi le travail de Grotowski et celui du Living. Régulièrement il s'en prend, comme Alfred Simon, aux brechtiens. Dans *Théâtre et Combat*, il refuse cependant l'opposition commune entre Brecht et Artaud. Son ouvrage marqué par la recherche d'une dramaturgie qui se place au côté des luttes se conclut sur l'analyse croisée des mises en scène de *La Moscheta* par Marcel Maréchal et de *La Neige au milieu de l'été* et du *Voleur de femmes* par Patrice Chéreau. Il écrit alors :

Si la pratique du théâtre peut aujourd'hui – et nous n'en sommes pas certain – avoir un sens, c'est à travers la générosité que peuvent apporter des hommes de théâtre à le mettre au service du combat révolutionnaire. L'important n'est pas d'être fidèle à telle rhétorique fondée sur l'enseignement d'Artaud ou de Brecht mais de retrouver, pour nourrir en nous le feu, ce qui fait en définitive leur commune volonté, qui est volonté de *révolution*, plus strictement politique chez l'un [Chéreau], plus précisément inspirée de la révolte de Rimbaud chez l'autre [Maréchal].⁹⁸⁴

Ces deux figures dominent donc, selon Gilles Sandier, le théâtre des années 1970. Ils sont régulièrement traités de concert dans les articles. Alors qu'il admire « la force d'analyse, la science théâtrale et le raffinement des formes »⁹⁸⁵ dont fait preuve Patrice Chéreau, il n'a de cesse de soutenir le travail d'acteur de Marcel Maréchal : « Les mises en scène de Maréchal s'articulent, on le sait, sur son corps à lui, sur son jeu d'acteur, un des plus grands

⁹⁸⁴ Gilles SANDIER, *Théâtre et combat*, op. cit., p357

⁹⁸⁵ Gilles SANDIER, « Bada et Ching », *La Quinzaine Littéraire*, n°40, 1^{er} décembre 1967, p. 28.

d'aujourd'hui, sur son dyonysisme personnel »⁹⁸⁶ Malgré de nombreuses différences, ces deux styles se rejoignent pour Sandier tant ils sont en capacité de signifier théâtralement, par des moyens différents, les contradictions de classe. Leur collaboration sur *Dom Juan* est l'occasion pour le critique de préciser le rôle de la mise en scène :

Un *Dom Juan* décapé d'aussi magistrale et brutale façon, que naguère *Tartufe*, par Planchon : la collaboration de Maréchal et de Chéreau, que nous souhaitions depuis longtemps, fait décidément des étincelles superbes ; elle est de nature à bouleverser les médiocres données de notre vie théâtrale. En un temps où la "culture", la culture rassurante, celle qu'on distribuait dans des Maisons, découvre simultanément son imposture, l'alibi qu'elle donnait au Pouvoir, et la punition qu'on lui inflige (puisque même cette culture là, on la fait taire), il apparaît de façon très évidente que la seule manière d'être aujourd'hui fidèle aux œuvres dites « classiques » à leur esprit en tout cas est de les soumettre à l'agression et de les faire voler en éclats : leur sens, ainsi, un sens en tout cas a quelque chance de se libérer. Nous crevons du discours, en ces temps où les « veaux » sont régis (et nous régissent du même coup) par la rhétorique souveraine et télévisée, solennelle et empesée dans son mensonge hargneux. Ce trop beau discours, celui que nous tient le passé dans des œuvres pour mieux nous masquer ce qu'il aurait à nous dire, il faut le mettre à sac.[...] Mais ce que je sais, c'est que cette mise en pièces et contestation de *Dom Juan* que constitue le spectacle Chéreau-Maréchal m'en dit sur l'œuvre autant, et plus, que tout ce que j'ai lu sur elle (et que les auteurs du spectacle, visiblement, ont lu aussi). Et ce vivifiant saccage s'opère dans l'absolu respect du texte, à une scène près (celle de Monsieur Dimanche, supprimée pour "insignifiance"). Le rythme seul a été changé, ralenti, ou brisé, pour laisser la place au commentaire muet, dévastateur et accoucheur de sens, que constitue la mise en scène de Chéreau, c'est à dire une rigoureuse construction de gestes et de formes porteurs de signification et chargés de traduire l'analyse qui les gouverne.⁹⁸⁷

La mise en scène a donc un rôle à jouer dans la bataille idéologique contre la classe dominante. Son efficacité est déterminée par sa capacité à mettre en cause une approche humaniste de la culture. Ce travail n'implique pas de jouer contre le texte mais au contraire d'en faire ressortir le sens politique par la mise à jour des mécanismes sociaux sous-jacents dans l'œuvre. Ici, Gilles Sandier défend une appréhension brechtienne des œuvres. Cette mise à nu des mécanismes sociaux ne se fait pas par le biais du discours. La production d'images, l'agression exercée sur le texte produisent le commentaire critique et mettent en lumière la nécessité d'un changement révolutionnaire. À la mise en lumière par le procédé brechtien d'une réalité transformable s'ajoute une agression par le biais des corps. Cette appréhension libre de Brecht explique l'intérêt de Gilles Sandier pour le travail de Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil et à celui de Bernard Sobel à Gennevilliers. La critique des différents spectacles de ces metteurs en scène n'implique pas la défense inconditionnelle du procédé. Lors des représentations de *Dans la jungle des villes* par Vincent-Jourdheuil, il critique l'application des méthodes brechtiennes à une pièce du jeune Brecht. Il défend, en effet que

⁹⁸⁶ Gilles SANDIER, « Le grand bordel du monde », *La Quinzaine littéraire*, n°204, 16 février 1975, p. 26-27.

⁹⁸⁷ Gilles SANDIER, « Don Juan, notre contemporain », *op. cit.*

« la deuxième œuvre de Brecht (1922) est plus proche de la première, « Baal », que de ce qui va suivre. Marx ne gouverne pas encore, c'est toujours Rimbaud qui est là. »⁹⁸⁸ L'application de la « scolastique brechtienne »⁹⁸⁹ nuit alors au propos et empêche de mettre en lumière la « dimension amoureuse, érotique »⁹⁹⁰ de cette œuvre de jeunesse. Il ajoute :

Dans ce spectacle sec comme un coup de trique et une démonstration, glacée, décharnée, désossée (il y est pourtant question de « nos corps nus », de « ma chair toute nue sous la pluie glacée »), il ne reste qu'un savant jeu de théâtre, une mécanique abstraite qui ne donne aucun branle à l'imaginaire du spectateur. S'agissant d'une œuvre où « la dialectique est encore purement idéaliste », de l'aveu même de Brecht, cela nous paraît un contresens.⁹⁹¹

Cette critique, relativement isolée, du travail de Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil nous permet de mieux saisir les tâches que Gilles Sandier assigne à la mise en scène. L'analyse politique ne peut être efficace que si elle est associée à une contestation par les corps des formes de la domination. La dimension « dionysiaque »⁹⁹² qu'il voit notamment dans les spectacles de Maréchal ne se suffit cependant pas puisque, lorsque ce dernier monte *La Mort de Danton*, il estime que sa mise en scène pêche car « elle ne se fonde pas sur une analyse politique suffisamment forte. »⁹⁹³. Cet équilibre, il le ressent face au travail de Bernard Sobel sur *Madame Legros* d'Heinrich Mann. Il écrit alors :

Sobel, gouvernant chaque personnage avec une rigueur sans complaisance mais aussi sans austérité, avec un humour qui affleure à certains moments, nous donne ici le modèle d'un théâtre où le plaisir du jeu et l'analyse socio-politique s'unissent d'harmonieuse façon. Cette mise en scène, malgré sa tension, laisse la vie s'exprimer librement, tout en provoquant notre jugement critique. À un moment où, voyant ses effets à tout le moins convaincants sur les consciences, on en arrive à se demander à quoi peut servir finalement, ce théâtre « politique » que nous avons souhaité, Sobel, comme Vitez d'une autre façon, donnent à beaucoup de gens de théâtre une leçon qu'il conviendra sans doute de retenir.⁹⁹⁴

La justesse du procédé brechtien employé par Bernard Sobel, le travail de Vitez sur *Electre* répondent de deux manières différentes à la nécessité d'un théâtre qui agit sur les consciences. Ce dernier spectacle propose une autre approche de la question du théâtre populaire. Gilles Sandier assure qu'« il est presque aussi évident que ce spectacle de recherche – quintessence de culture –, ce spectacle pour mandarins, est de nature [...] à être immédiatement saisi par le spectateur le moins initié, par ce public des quartiers auquel Vitez

⁹⁸⁸ Gilles SANDIER, « Une mécanique abstraite », *La Quinzaine Littéraire*, n°153, 1^{er} décembre 1972, p. 30-31.

⁹⁸⁹ *Idem.*

⁹⁹⁰ *Idem.*

⁹⁹¹ *Idem.*

⁹⁹² Gilles SANDIER, « Audiberti à Lyon », *op. cit.*

⁹⁹³ Gilles SANDIER, « Théâtre à Lyon », *op. cit.*

⁹⁹⁴ Gilles SANDIER, « Théâtre politique partout », *La Quinzaine Littéraire*, n°138, 1^{er} avril 1972, p. 28-29.

le destine. »⁹⁹⁵ Antoine Vitez arrive à produire une œuvre théâtrale qui, en mêlant le texte de Sophocle et les vers de Ritsos, rend compte de la portée politique de l'œuvre, « usurpation du pouvoir, renversement de la légitimité, tyrannie dans la famille comme dans l'Etat, révolte de l'esprit et de la chair contre la dictature, exigence de liberté et de justice »⁹⁹⁶, sans pour autant épuiser « les significations de la fable »⁹⁹⁷ et en particulier sa dimension onirique. Cette double dimension offre au spectacle des vertus politiques bien plus essentielles que la simple dénonciation de la tyrannie. Gilles Sandier conclut cette critique sur cette autre facette du spectacle :

Dans ce rituel incestueux du crime, dans ce cérémonial de mise à mort qui s'opère sur des jonchées de fleurs comme pour une Toussaint saccagée, les humiliés, les offensés, ceux qu'on opprime, qu'on enferme et qu'on manipule, ne peuvent pas ne pas entendre, venu du fond de ces acteurs solidaires de leur misère et de leur combat, venu aussi du fond de Mycènes comme du fond des camps de concentration fascistes, un cri d'espérance. Yaros, Léros, ces mots qui reviennent (dans des textes de Ritsos lus en grec) comme une mélodie tout au long du spectacle, ces mots qui le scandent de leur étrange musique, ces mots qui nomment des bagnes, deviennent ici des mots annonciateurs de liberté.⁹⁹⁸

La portée émancipatrice du spectacle tient donc à la conciliation de l'onirique et du politique. Le spectacle est intéressant non pas parce qu'il dénonce mais parce qu'il est porteur d'une possibilité de liberté rendue par la qualité du travail scénique.

Grâce à cette maîtrise du signe, Antoine Vitez « pose, pour la première fois depuis Vilar, en termes entièrement nouveaux, le problème du théâtre « populaire » »⁹⁹⁹ selon Gilles Sandier. Cependant, il note que cela se fait sur des motifs très différents. S'il est toujours question d'un cérémonial théâtral, il ajoute que si l'on retrouve la même « exigence hautaine, aristocratique, intransigeante que chez Vilar »¹⁰⁰⁰, les modalités de la cérémonie sont différentes : « finies les foules rassemblées comme elles le sont dans les théâtres « populaires » pour consommer »¹⁰⁰¹. Malgré la qualité du travail de Vitez, son travail ne devient pas un modèle.

La proposition d'Ariane Mnouchkine semble plus obtenir ce statut. Les méthodes de travail mises en place par le Théâtre du Soleil mais aussi l'Aquarium apparaissent au début des années 1970 comme une des principales voies permettant la création d'un théâtre

⁹⁹⁵ Gilles SANDIER, « Miracle à Nanterre », *La Quinzaine Littéraire*, n°129, 16 novembre 1971, p. 25-26.

⁹⁹⁶ *Idem.*

⁹⁹⁷ *Idem.*

⁹⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰⁰ *Idem.*

¹⁰⁰¹ *Idem.*

populaire. Pour les deux compagnies, c'est la qualité du jeu des acteurs qui est mise en avant. Par exemple, lors des représentations de 1793, Gilles Sandier écrit :

Et toujours cette justesse de ton, cet exact registre de la parole populaire que les acteurs de Mnouchkine, c'est un miracle, s'agissant d'acteurs français ont su retrouver dans sa chaleur et sa fraîcheur. [...] Retrouver, par le jeu, la vibration et l'intensité de la vie de tous les jours, nous dire le froid et la misère, le pain introuvable ou hors de prix, la lettre du front qu'on ne sait pas lire, le récit d'un troufion de l'An II devenant Marseillaise héroïque, et le linge à laver, et la queue à faire devant les boulangeries, cependant qu'on analyse devant nous un monde qui se rêve, se parle, et échoue, qu'on nous tient un discours très fort sur le pouvoir, la société, les luttes des classes, et qu'au passage, on nous donne une leçon de guérilla Urbaine (comment manier le fusil des guerres civiles) : c'est là une réussite exemplaire d'une troupe dont on ne peut qu'admirer, dans l'enthousiasme, la rigueur du travail théâtral comme aussi la foi dans un théâtre authentiquement politique et populaire, qui est à la fois jeu et combat.¹⁰⁰²

Gilles Sandier ne dissocie pas théâtre politique et théâtre populaire. Les deux termes ne cessent d'être synonyme tout au long des années 1970. La réussite d'un tel projet n'est pas déterminée par un modèle esthétique. Ce théâtre peut être d'obédience brechtienne, il peut aussi reposer sur l'exploration des traditions de jeu populaire, il peut, au contraire, être contenu dans une exploration des significations d'une œuvre classique comme le propose Vitez. Malgré cette diversité, des points communs sont à noter entre ces expériences. Elles se caractérisent toutes par une maîtrise du langage théâtral appliquée à un propos politique. Ce dernier doit en revanche être lié à un onirisme qui est de « nature à mettre en branle notre univers imaginaire jusqu'à nous donner, en sortant de là, le désir d'agir, ce qui est peut-être, finalement, la raison d'être la plus haute de l'œuvre d'art. »¹⁰⁰³ Cette alliance permet alors un pouvoir de dénonciation.

C'est ce dernier point qui est déterminant pour Gilles Sandier. À la fin des années 1970, il s'en prend régulièrement à la pratique de ceux qu'ils nomment les histrions. C'est, en premier lieu, Patrice Chéreau qui est visé. Il avait été pourtant un des premiers à le soutenir. Il commence à critiquer son action à la direction du TNP de Villeurbanne mais s'en prend aussi à la qualité de ses spectacles écrivant ainsi :

L'ensemble est beau, intelligent, raffiné, mais toute dénonciation, toute violence a disparu, ça ne risque pas de déranger. D'ailleurs Chéreau, l'insolent jeune homme de la fin des années 60, Chéreau ne dérange plus rien. Parfaitement installé dans le « star-system », parfaitement intégré dans le système de production théâtrale fondé sur l'argent et la vedette, sa pratique bourgeoise et conservatrice du théâtre, sa rassurante esthétique d'opéra, son esthétisme sûr de lui, son ressassement complaisant de la mort et de la décomposition, tout cela est de nature à plaire aux messieurs de la Droite : Chirac, dans « Pariscope », le désigne comme modèle. Michel Guy, à Bayreuth, pour un peu le couvrirait d'orchidées.¹⁰⁰⁴

¹⁰⁰² Gilles SANDIER, «La dynamique « révolutionnaire » », *op. cit.*

¹⁰⁰³ Gilles SANDIER, « Orden », *La Quinzaine Littéraire*, n°92, 1^{er} avril 1970, p. 25.

¹⁰⁰⁴ Gilles SANDIER, « Main basse sur le T.N.P », *op. cit.*

En quittant Sartrouville et en intégrant la direction du TNP, Patrice Chéreau a renoncé à lier ses créations à un travail d'animation. Il a mis en scène des pièces en Italie, des opéras à Bayreuth et quelques œuvres seulement en France sans jamais les lier aux luttes en cours. Cette pratique solitaire du théâtre, ici définie comme « bourgeoise et conservatrice »¹⁰⁰⁵ entraîne une dépolitisation de l'œuvre théâtrale. Les innovations scéniques ne sont plus que formelles. Selon Gilles Sandier, cette pratique se développe à la fin des années 1970. Dans un article au titre évocateur, « À l'heure de la dramaturgie chic », le critique s'en prend aux metteurs en scène qui suivent cette voix. Il cite ainsi Georges Lavaudant mais surtout Daniel Mesguich et écrit à leur propos (même s'il reconnaît le talent du premier) :

Dans tous les cas, c'est un théâtre d'épigones, singes plus ou moins doués de Vitez, Bob Wilson et Chéreau, essentielles références. Dans tous les cas, ce sont des exercices purement formels, variations esthétisantes sur une théâtralité qui se mord la queue, revanche du signifiant dont on épuise les jeux délicieux, sur le signifié, dont on dénonce, à la suite de Barthes, la dictature. Jouant essentiellement sur les images, sur l'hypnose qu'elles procurent, sur les mécanismes de fascination qu'elles déclenchent, ce nouvel obscurantisme, vouant aux gémonies la clarté et l'analyse, tend à ne raconter ni ne représenter plus rien : au diable la « fable » brechtienne — elle doit aussi, celle-là, avoir partie liée avec le Goulag ! — Théâtre de glose, théâtre de commentaire sur le théâtre et les objets culturels, théâtre parasitaire pour snobs, et rageusement dépolitisé : imposture du « métalangage » ou de la « méta- représentation » pour parler le jargon usurpé par ces trissotins.¹⁰⁰⁶

Gilles Sandier reproche, à ce théâtre, son intellectualisme. C'est un théâtre qui joue sur les références par le biais d'un jeu de signes sophistiqué. Paradoxalement, malgré l'afflux de citations, il ne repose pas sur l'analyse et la critique mais sur l'hypnose. Nous avons pu voir que Gilles Sandier n'était pas opposé à un pouvoir de fascination du théâtre. Il ne nie en aucun cas ses possibilités dénonciatrices. Ainsi, il soutenait ce principe là face aux œuvres de Living Theatre. Ici, il retourne à la fable brechtienne. Tandis qu'il défendait une appréhension plutôt libre des thèses du dramaturge allemand, la situation politique de la fin des années 1970 le fait, une nouvelle fois, changer de point de vue. Il lie d'ailleurs le développement de ce type de théâtre à l'évolution du milieu intellectuel :

Nous voilà donc à l'heure de la dramaturgie « chic » — snobisme et chiqué — qui tente d'imposer un terrorisme auquel il convient de répondre. Ce n'est pas par hasard si cette nouvelle rhétorique théâtrale se développe au même moment, et pousse sur le même fumier, que la « nouvelle philosophie ». Même dénonciation de tout ce qui se réfère à Marx (et à Brecht) ; même esthétisme dandy, même ricanement sur la « pourriture » de la politique et de l'Histoire, même anarcho-gauchisme se faisant domestique de l'idéologie et du pouvoir bourgeois, même frénésie de publicité, même narcissisme effréné, même référence, poussée jusqu'à la simple escroquerie, aux nouveaux maîtres- penseurs

¹⁰⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁰⁶ Gilles SANDIER, « L'heure de la dramaturgie « chic » », *La Quinzaine Littéraire*, n°269, 16 décembre 1977, p. 26-27.

(Barthes, Lacan, etc.), à la sémiologie, la linguistique, la psychanalyse et tutti quanti pour dévaloriser l'historique et le politique, même racolage du public bourgeois dont on flatte la répugnance à la politique, même plaisir nihiliste et complaisant à l'exquise décomposition d'une société. Dramaturgie et philosophie pour magazines « mode ». C'est la culture selon « Play boy », lieu d'expression de Bernard-Henry Lévy. C'est le temps des truqueurs et des histrions.¹⁰⁰⁷

La situation politique de la fin de la décennie est marquée par la mise en cause des idéologies. La dénonciation du goulag entraîne une perte de foi dans l'idéal communiste. Celle-ci est notamment orchestrée par les nouveaux philosophes¹⁰⁰⁸. Gilles Sandier ne souscrit absolument pas à cette vision. Il dénonce ce mouvement intellectuel. Pour le critique, celui-ci fait le jeu de la réaction. C'est aussi leur conception du fait médiatique auquel il s'en prend. Il est opposé à sa pratique. Cette évolution du milieu intellectuel a des conséquences sur l'activité théâtrale. Les metteurs en scène qui se reconnaissent, selon lui, dans cette nouvelle philosophie délaissent la recherche de nouvelle forme populaire et politique de représentation au profit d'un esthétisme gratuit.

Cette situation marque l'écriture de *Théâtre en crise*¹⁰⁰⁹ dont le principal motif est l'opposition entre un théâtre voué à la recherche d'un langage efficace politiquement et l'histrionisme de certains metteurs en scène. Alors que Gilles Sandier soutenait conjointement un théâtre cérémonial basé sur le choc et une mise à mal des œuvres du répertoire, à la fin des années 1960 et au début de la décennie suivante, la fin de la période est marquée par un retour à Brecht et à la référence du théâtre populaire pourtant peu présente au début.

Les lieux fréquentés par le critique principal de *La Quinzaine Littéraire* sont majoritairement les théâtres publics de Paris et sa banlieue. On retrouve donc les mêmes caractéristiques que pour *Esprit* et *Les Temps Modernes*. En revanche, on remarque un suivi plus important de la province et des festivals. Il apparaît ici que la fréquence de parution plus élevée de la revue entraîne un autre rapport entre l'écriture et la représentation théâtrale. Cela est particulièrement vrai lorsqu'il s'agit de rendre compte des festivals. Les articles ne paraissent pas après l'été mais pendant. Par ailleurs, les critiques sont moins développées.

¹⁰⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁰⁸ Voir Partie 1-A « La fin des années 1970 : vers la fin des revues ? ».

¹⁰⁰⁹ Gilles SANDIER, *Théâtre en crise*, op. cit.

Elles ont ainsi plus la forme des articles du journal à plusieurs voix d'*Esprit* que des chroniques de Renée Saurel et d'Alfred Simon. La forme magazine donne un profil plus journalistique à l'écriture sur le théâtre. Celui-ci n'implique pas cependant une qualité analytique moindre. En effet, Gilles Sandier ne cesse de justifier ses jugements, d'analyser les raisons de l'échec ou de la réussite d'une mise en scène. Il passe, par contre, moins de temps à décrire le parcours d'un metteur en scène ou d'un auteur.

Un deuxième constat que l'on peut tirer de l'étude de ses articles est le rapport différent que Gilles Sandier a avec l'idéologie du théâtre populaire. J'avais montré l'importance considérable que prenait la figure de Vilar dans la constitution de la pensée d'Alfred Simon mais aussi de Renée Saurel. Le critique de *La Quinzaine* semble moins marqué par celui-ci. En effet, malgré une fréquentation assidue du théâtre public, on ne retrouve pas les mêmes illusions quant au caractère populaire de ces entreprises. Certes, dans *Théâtre et Combat*¹⁰¹⁰, il confesse : « cette Culture, nous y avons cru »¹⁰¹¹. Pourtant, dans *La Quinzaine*, on ne retrouve pas cet idéal. À l'inverse, Gilles Sandier met en doute le caractère militant du TNP. Il rejoint ici les critiques de Jean Duvignaud sur Avignon¹⁰¹². Ce constat est encore plus dur après 1968. En effet, les événements de mai-juin agissent comme un révélateur pour le critique. Dès lors, il devient très critique vis-à-vis de toute entreprise de démocratisation lui préférant un théâtre militant. Ainsi, il préfère Nancy à Avignon. Cette préférence pour un théâtre militant le pousse à soutenir un théâtre qui lie une critique des mécanismes de la société à une capacité de dénonciation via la provocation. La fin des années 1970 est marquée par un fléchissement de sa pensée. Face au reniement d'un certain nombre de metteurs en scène, Gilles Sandier revient à Brecht dont il contestait son hégémonie. Ce retour s'accompagne d'une relativisation de l'échec de la décentralisation.

¹⁰¹⁰ Gilles SANDIER, *Théâtre et combat*, op. cit.

¹⁰¹¹ *Ibidem*, p. 9.

¹⁰¹² Jean DUVIGNAUD, « Avignon, Bayreuth pour vacanciers ? », op. cit.

3) *Les autres types d'articles*

Les critiques de spectacles ne constituent pas la seule parole sur le théâtre dans *La Quinzaine Littéraire*. Le profil littéraire de la revue implique une forte attention portée aux parutions d'ouvrages. Ainsi de nombreuses recensions ayant trait au théâtre sont publiées. On peut se demander si on retrouve la même analyse que celle développée principalement par Gilles Sandier dans les critiques de spectacles. Ensuite, d'autres types d'articles paraissent qu'on ne retrouve pas dans *Les Temps Modernes* et *Esprit*. Le caractère plus journalistique de la publication permet de diversifier les productions sur le théâtre: on trouve alors des articles qui paraissent en avant-première, des entretiens avec des auteurs, des metteurs en scène. Ces articles sont-ils seulement dus à une périodicité différente ou augurent-ils d'une autre pratique de la critique ?

a) **Les recensions d'ouvrages : une politique éditoriale plus diversifiée**

Cent-cinq recensions d'ouvrage(s), extraits ou entretiens avec un auteur paraissent dans *La Quinzaine littéraire* entre 1966 et 1981. Cette importance peut paraître surprenante si l'on compare à l'attention portée aux ouvrages dans *Esprit* et *Les Temps Modernes*. De cette somme importante d'articles peut-on voir une politique éditoriale se dégager ?

La première chose notable est qu'aucun de ces nombreux articles n'est écrit par Gilles Sandier. Il y a donc une séparation claire entre les critiques de spectacles et les recensions d'ouvrages. Ces dernières sont écrites par soixante-treize auteurs différents dont un seul publie plus de cinq articles (Dominique Nores) et sept écrivent trois articles (Simon Benmussa, Geneviève Serreau, Robert Abirached, Marc Saporta, Jean Wagner, Yves Bonnefoy et Michel Chesneaux). D'une telle diversité, il est donc difficile d'établir des caractéristiques qui valent pour les quinze années étudiées néanmoins on peut faire apparaître quelques constantes.

Tout d'abord, une attention particulière est faite à la littérature dramatique. De nombreuses pièces et auteurs sont recensés. Cette attention est très diverse, on y trouve à la fois mention d'ouvrages d'auteurs classiques et d'auteurs contemporains. Ces derniers ont néanmoins une place plus importante. Dans les premières années de *La Quinzaine*, avant

l'arrivée de Gilles Sandier, l'intérêt au théâtre était avant tout motivé par les nouvelles écritures. L'implication de ce dernier entraîne une modification des préoccupations. Il se concentre, au cours des quinze années, principalement sur la question de la mise en scène. Le renouveau de l'écriture scénique n'est bien sûr pas mis de côté mais il est traité via les analyses de spectacles.

Lors de la présentation des trois revues et de leur profil, j'ai décrit l'intérêt que Maurice Nadeau portait au Nouveau Roman. Dans *Les Lettres Nouvelles*, il soutient les auteurs. Son travail d'éditeur l'amène à en publier plusieurs. Il est, dans ce contexte, proche de Beckett. Malgré cet intérêt, il se refuse à devenir le défenseur attitré de ce courant littéraire. Il reproche d'ailleurs aux auteurs leur apolitisme :

Les « nouveaux romanciers » nous rendaient présent un monde que nous avons perdu l'habitude de voir, mais, de ce monde, ils prétendaient évacuer notre connivence. Il se peut que nous vivions dans un monde déshumanisé, un monde d'objets, de forces obscures affrontées, de ludions anonymes soumis à toutes les pressions, mais, d'une lecture uniquement descriptive, que faisaient-ils de la conscience que nous en prenons? Que faisaient-ils de la conscience que l'œuvre littéraire – poème, drame ou roman – se charge, même malgré elle, d'en donner? ¹⁰¹³

Malgré l'intérêt de la démarche littéraire proposée par les « nouveaux romanciers », il constate que cette mise à nu d'un monde déshumanisé est accompagnée d'une mise en doute de la conscience. Maurice Nadeau ne souscrit pas à cette assertion malgré le fait qu'il se refuse à défendre une littérature engagée. Cette critique peut peut-être expliquer la quasi-absence d'articles sur les principaux auteurs du nouveau théâtre dans la revue¹⁰¹⁴. Simone Benmussa consacre néanmoins un article à l'ouvrage de Geneviève Serreau, *Histoire du Nouveau Théâtre*¹⁰¹⁵. Cette histoire tracée laisse en tout cas penser que ce courant appartient au passé. À travers cet article, Simone Benmussa retrace l'importance de ce phénomène théâtral :

Il est enfin capital que ce livre fasse comprendre ce qu'ont cherché, établi des auteurs comme Ionesco, Beckett ou Genet, c'est à dire une réalité scénique nouvelle, balayant les restes du Naturalisme qui encombraient la scène, entreprenant une destruction du théâtre psychologique, révélant une présence poétique, une existence théâtrale pure sans autre référence que la scène elle même.¹⁰¹⁶

L'apport de ce courant est indéniable car il marque une rupture définitive avec le naturalisme et revendique la particularité de la scène théâtrale. Le compte-rendu de cet

¹⁰¹³ Maurice NADEAU, *Grâce leur soient rendus*, op. cit., p. 380.

¹⁰¹⁴ On trouve néanmoins deux articles sur les ouvrages d'Eugène Ionesco : Claude BONNEFOY, « Une voix fraternelle », *La Quinzaine Littéraire*, n°58, 1^{er} octobre 1968, p. 5. Simone BENMUSSA, « Le massacre », *La Quinzaine Littéraire*, n°88, 1^{er} février 1970, p. 19.

¹⁰¹⁵ Simone BENMUSSA, « Nouveau théâtre », *La Quinzaine Littéraire*, n°14, 16 octobre 1966, p. 26-27.

¹⁰¹⁶ *Idem*.

ouvrage est relativement classique. Elle revient sur les différents auteurs traités avant de terminer sur la conclusion de l'ouvrage avec laquelle elle n'est pas d'accord : « Si d'autres auteurs doivent venir prendre la relève, s'ils tardent à surgir, je ne pense pas, pour ma part, que ce soit par vide « politique » mais il faut toujours un temps de respiration après un événement théâtral comparable à celui qu'ont apporté les auteurs des années 1950. »¹⁰¹⁷ Geneviève Serreau donne des raisons politique à l'essoufflement de ce courant théâtral auquel la critique ne souscrit. On voit ici apparaître la diversité des positions qui s'expriment dans *La Quinzaine Littéraire*. Alors que Gilles Sandier propose une lecture très politique de l'activité théâtrale et préfère souvent se concentrer sur des œuvres à contenu social, le suivi des parutions est beaucoup plus diversifié. On ne trouve, par exemple, qu'un seul article sur Aimé Césaire écrit d'ailleurs par Geneviève Serreau¹⁰¹⁸. De même, Kateb Yacine ne suscite qu'une seule fois l'intérêt de la revue¹⁰¹⁹. Très peu d'auteurs français ont droit à plus de deux articles et l'attention est aussi bien portée sur René Char, François Mauriac, Marguerite Yourcenar, que Jean-Paul Sartre. De plus, on ne retrouve aucun auteur du « Théâtre du Quotidien » auquel Gilles Sandier est assez attentif à la fin des années 1970

L'étude des différentes recensions d'ouvrages amène donc à penser qu'il n'y a pas de réelle politique en matière de suivi de la littérature dramatique francophone. En revanche, une place importante est faite aux auteurs anglo-saxons. Ces derniers intéressent pourtant assez peu le critique principal. On trouve ainsi des articles sur Schisgal, Albee, Tennessee Williams, Virginia Woolf, Harold Pinter, Le Roi Jones... Malgré cette attention aux auteurs anglais et américains, les articles qui présentent le théâtre anglais et surtout le théâtre américain ne traitent pas forcément des auteurs. Dominique Nores rend, par exemple, compte de l'ouvrage de Françoise Kourilsky, *Le Théâtre au États-Unis*¹⁰²⁰. L'ouvrage est centré avant tout sur le théâtre militant. S'il reconnaît l'intérêt de la thèse, il consent que le livre ne soit pas « sans injustice »¹⁰²¹ notamment vis-à-vis des auteurs contemporains. L'ouvrage préfère donc retracer l'histoire des rapports théâtre et politique aux États-Unis. Malgré cette critique, Dominique Nores écrit :

¹⁰¹⁷ *Idem.*

¹⁰¹⁸ Geneviève SERREAU, « Une épopée noire par Césaire », *op. cit.*

¹⁰¹⁹ Michèle COTE, « Du roman au théâtre », *La Quinzaine Littéraire*, n°118, 16 mai 1971, p. 15-16.

Je me concentre ici sur les recensions. Deux mises en scènes des œuvres de Kateb Yacine sont traitées dans la revue :

Gilles SANDIER, « Un monde à naître », *op. cit.*

Gilles SANDIER, « Maréchal et Chéreau », *op. cit.*

¹⁰²⁰ Dominique NORES, « Théâtre militant aux États-Unis », *op. cit.*

¹⁰²¹ *Idem.*

Néanmoins, le défi a l'avantage de clarifier la situation. Le livre est une bonne grille au travers de laquelle le fait théâtral proprement américain devient immédiatement lisible. [...] À ce moment, le théâtre américain s'apprête à jouer le rôle qui, fondamentalement, est le sien : capter le malaise d'une société dont l'équilibre est rompu.¹⁰²²

Encore une fois, on voit donc apparaître un écart entre les auteurs qui font l'objet d'articles, ceux-ci ne proposant pas du théâtre militant, et la critique des ouvrages qui brossent un paysage d'ensemble qui se concentre sur le théâtre militant ou le théâtre expérimental¹⁰²³.

L'intérêt ne se limite pas au théâtre anglophone. On retrouve, en effet, plusieurs recensions de pièces écrites en URSS cependant le traitement n'est pas le même. En effet, tous insistent sur les rapports que les écrivains entretiennent avec le régime soviétique. Dès le dixième numéro de *La Quinzaine*, Claude Ligny signe un article sur trois auteurs russes. Il intitule celui-ci « Toléré par la censure ». Il écrit à ce propos :

Les trois pièces du recueil, cependant, sont postérieures à l'époque stalinienne [...] Trois pièces récentes, donc, écrites par de vieux routiers du théâtre soviétique officiel. Si ce théâtre est « contemporain », ce ne peut être que par sa forme et ses thèmes, par le son nouveau qu'il rend, par quelque dissonance troublant le ronron monotone de la littérature soviétique (hormis les éclats de voix que l'on sait, et qu'un gouvernement soucieux du sommeil public s'est chargé d'étouffer promptement).¹⁰²⁴

La modernité et la qualité littéraire sont donc ici associées à la capacité des auteurs à se jouer de la censure, à la détourner. Ainsi lorsque Victor Fay présente Slawomir Mrozek, auteur polonais, il met en avant ses rapports avec la bureaucratie stalinienne. Pour le critique, son écriture est déterminée par la situation politique :

Le premier recueil de nouvelles de Mrozek paraît en 1958, après la « grande réforme » de 1956 et la « petite » contre-réforme de 1957. Les Polonais ont compris alors quelles étaient les limites de leur liberté. Ils s'en accommodent tant bien que mal, en tournant les consignes les plus gênantes, en pratiquant la résistance passive, en se vengeant de leur impuissance par une sorte d'humour du désespoir qui est une forme d'espoir à plus long terme, qui permet de survivre ou, plus simplement, de vivre.

Mrozek exprime à sa façon cette attitude de la, société civile face à l'Etat.¹⁰²⁵

De nouveau, la qualité du théâtre de l'auteur est liée à sa résistance à la situation d'oppression qu'il vit. Cette attitude s'accroît à la fin des années 1970. La revue est très attentive aux écritures de la dissidence et, comme Gilles Sandier, les auteurs de recensions d'ouvrages vont particulièrement s'intéresser à ses auteurs. Ainsi on trouve des recensions des œuvres théâtrales de Soljenitsyne¹⁰²⁶ et de Vaclav Havel¹⁰²⁷. De même, l'intérêt pour Brecht

¹⁰²² *Idem.*

¹⁰²³ Georges-Michel SAROTTE, « Le théâtre expérimental américain » *La Quinzaine Littéraire*, n°284, 1^{er} septembre 1978, p. 22.

¹⁰²⁴ Claude LIGNY, « Toléré par la censure », *La Quinzaine Littéraire*, n°10, 1^{er} août 1966, p. 8.

¹⁰²⁵ Victor FAY, « Un rire libérateur », *La Quinzaine Littéraire*, n°23, 1^{er} mars 1967, p. 7.

¹⁰²⁶ Alexandre SOLJENITSYNE, « Un inédit de Soljenitsyne », *La Quinzaine Littéraire*, n°105, 1^{er} novembre 1970, p. 14-15.

de Sandier se retrouve dans les recensions de Jean Chesneaux, un des collaborateurs réguliers de la revue. Ce dernier signe trois articles sur le dramaturge allemand.¹⁰²⁸

La recension des œuvres dramatiques ne suit pas la politique proposée par Gilles Sandier. À de rares exceptions près, les préoccupations sont très différentes. Le critique de *La Quinzaine* ne s'intéresse pas à l'actualité des parutions. Le compte-rendu des ouvrages sur le théâtre est différent. À première vue, il ne semble pas suivre de logique particulière. On retrouve, en effet, la même hétérogénéité qu'en ce qui concerne les recensions de pièces et d'auteurs. Ainsi, *La Quinzaine littéraire* s'intéresse aussi bien à des ouvrages sur l'histoire du théâtre qu'à des essais sur le théâtre contemporain. C'est en premier lieu le nouveau théâtre qui semble intéresser la revue puisque plusieurs articles reviennent en 1966 sur ce courant littéraire. Par la suite, les préoccupations évoluent et les articles se concentrent avant tout sur des problématiques en lien avec l'évolution de la situation théâtrale contemporaine. Ces articles qui portent sur des recueils de critique, sur le théâtre militant ou sur les rapports entre art et société sont publiés en fin de revue. Ils côtoient ainsi les critiques de spectacles et recourent alors les problématiques. Néanmoins, d'autres ouvrages font l'objet de compte-rendu en début de numéro. Ils ne recourent pas alors les préoccupations des critiques de spectacle et sont avant tout liés au traitement de l'actualité des parutions.

L'étude des recensions d'ouvrages de *La Quinzaine Littéraire* témoigne du caractère multiforme des articles sur le théâtre dans la revue. Par ailleurs, aucun article n'est écrit par Gilles Sandier. Cela dénote d'une pratique de la critique qui diffère de celles de ses collègues étudiés. Ce dernier se concentre sur les analyses de spectacles tandis que Renée Saurel et, dans une moindre mesure, Alfred Simon s'intéressent tous les deux aux publications d'ouvrages sur le théâtre.

¹⁰²⁷ François KEREL, « La solitude du dissident », *La Quinzaine Littéraire*, n°338, 16 décembre 1980, p. 11-12.

¹⁰²⁸ Jean CHESNEAUX, «Entretien posthume avec Brecht», *La Quinzaine Littéraire*, n°270, 1^{er} janvier 1978, p. 14-15.

Jean CHESNEAUX, « La longue lutte de Brecht », *La Quinzaine Littéraire*, n°291, 1^{er} décembre 1978, p. 12.

Jean CHESNEAUX, «Un voyage brechtien : l'évasion sociale sur billard de société », *La Quinzaine littéraire*, n°307, 1^{er} août 1979, p. 27.

b) Des nouvelles formes d'articles : les entretiens

Au delà des articles assez traditionnels comme les critiques de spectacles ou d'ouvrages, on peut lire dans *La Quinzaine* d'autres types de discours sur le théâtre. On trouve notamment plusieurs entretiens avec des auteurs, metteurs en scène et animateurs. Cette pratique n'est pas ou peu présente dans les autres revues étudiées. Ici, il semble que, de nouveau, le profil plus journalistique de la revue entraîne une approche différente du fait théâtral.

Le premier artiste à être interviewé est Jerzy Grotowski¹⁰²⁹ à la suite du colloque international de théâtre à Montréal. Cet entretien répond à l'intérêt que porte alors Gilles Sandier au metteur en scène polonais. Dans ce texte, sont développées les préoccupations centrales du travail de Grotowski. L'entretien débute sur son rapport au texte théâtral. On retrouve ici la préoccupation littéraire de la revue avant de développer sur le rôle du comédien dans le processus créatif du metteur en scène. La seconde interview est réalisée par Madeleine Chapsal¹⁰³⁰. Elle interroge Michel Butor à propos de sa prochaine pièce, *6 810 000 litres d'eau par seconde*, qui sera montée à la Maison de la culture de Grenoble. Cette dernière vient juste d'être inaugurée et possède la particularité d'avoir un plateau mobile. L'entretien est donc en grande partie sur les possibilités que celui-ci offre. Ici l'entretien semble faire office d'avant-première. Avant même que la pièce soit jouée, elle est commentée par l'auteur. L'article ici a donc un rôle publicitaire que l'on retrouve plus fréquemment dans les quotidiens et les hebdomadaires que dans les revues.

L'entretien suivant est réalisé par Gilles Sandier¹⁰³¹. Il interroge Sylvia Montfort sur l'ouverture du Carré Thorigny. Le critique est beaucoup moins tendre avec la personne avec qui il s'entretient. C'est en premier lieu la localisation du lieu qui semble le faire douter. Sylvia Montfort défend l'idée d'ouvrir un théâtre au cœur de la capitale alors que, selon Gilles Sandier, « Paris sent la mort »¹⁰³². Par la suite, il considère que les subventions sont trop faibles mais c'est avant tout à sa programmation qu'il s'en prend lorsqu'elle soutient qu'elle fera jouer « ce que j'aime. Et pour tous. Je veux rendre les gens heureux. » Il rétorque :

¹⁰²⁹ Naïm KATTAN, « Rencontre avec Jerzy Grotowski », *La Quinzaine Littéraire*, n°34, 1^{er} septembre 1967, p. 23-24.

¹⁰³⁰ Madeleine CHAPSAL, « Michel Butor à Grenoble. Entretien », *La Quinzaine Littéraire*, n°44, 1^{er} février 1968, p. 14-15.

¹⁰³¹ Gilles SANDIER, « Entretien : Silvia Monfort et le « Carré Thorigny » », *La Quinzaine Littéraire*, n°150, 16 octobre 1972, p. 29.

¹⁰³² *Idem.*

« Comme l’O.R.T.F., en somme. Arthur Conte aussi veut distribuer du bonheur. Voyez Guy Lux, il en distribue à la pelle. »¹⁰³³ Gilles Sandier reproche ici que la programmation de la salle ne soit pas déterminée politiquement ou plutôt qu’elle est, de fait, liée à une vision bourgeoise et réactionnaire de la création artistique. Pour se justifier, Sylvia Montfort répond qu’elle croit en la catharsis et qu’elle considère que « le mot théâtre et le mot populaire font pléonasme »¹⁰³⁴ Elle ajoute qu’elle refuse d’interdire l’entrée de son théâtre aux bourgeois alors que Gilles Sandier prône un théâtre qui cherche à s’adresser exclusivement à la classe ouvrière. Il finit par l’interroger encore plus frontalement sur le caractère politique de l’activité théâtrale : « Entre nous (je suis sans doute naïf) vous qui avez été ce que vous avez été dans la Résistance, vous ne pensez pas qu’on peut difficilement séparer la pratique théâtrale d’une certaine conception politique ? »¹⁰³⁵ À cette question, la future directrice répond qu’elle se refuse à ne considérer la pratique théâtrale que de ce point de vue même si elle se justifie d’avoir joué dans des pièces aux propos militants. Elle soutient que « faire du théâtre est une action politique »¹⁰³⁶ mais défend avant tout la force de la poésie. Parce qu’elle considère que « le théâtre reflète le monde »¹⁰³⁷, elle refuse d’établir une programmation très en avance et envisage plutôt le théâtre comme un lieu de vie. Cette vision très libre ne convainc absolument pas Gilles Sandier qui déclare « En somme, ce sera encore mieux que l’espace Cardin, encore plus snob »¹⁰³⁸ L’entretien se termine sur le rôle du théâtre. Sylvia Montfort pense que celui-ci peut faire « basculer vers eux-mêmes »¹⁰³⁹ les spectateurs, propos que Gilles Sandier trouve idéaliste.

L’entretien, ici, est bien plus dur. Gilles Sandier ne fait absolument pas la promotion du lieu. Au contraire, il met en avant ce qu’il considère comme des contradictions dans le discours de Sylvia Montfort. La discussion ne les met pas d’accord. L’entretien prend fin alors que l’animatrice déclare qu’elle veut « des gens qui bougent, c’est pour cela, d’ailleurs, qu’il y aura un promenoir. »¹⁰⁴⁰ Gilles Sandier conclut ironiquement « Voilà une irrécusable logique. »¹⁰⁴¹ Effectivement, ici deux logiques s’opposent. Gilles Sandier refuse de penser le théâtre en dehors de l’action politique et en particulier de la lutte des classes, l’approche de

¹⁰³³ *Idem.*

¹⁰³⁴ *Idem.*

¹⁰³⁵ *Idem.*

¹⁰³⁶ *Idem.*

¹⁰³⁷ *Idem.*

¹⁰³⁸ *Idem.*

¹⁰³⁹ *Idem.*

¹⁰⁴⁰ *Idem.*

¹⁰⁴¹ *Idem.*

Sylvia Montfort est plus classique. Elle repose, selon Gilles Sandier, sur une vision idéaliste de l'artiste qui ne correspond pas à son appréhension du fait théâtral au début des années 1970.

L'article suivant ne suit pas les préférences de Gilles Sandier. Philippe Pene s'entretient avec Stéphane Meldegg à propos de sa mise en scène des *Nuits d'Ulysse* de James Joyce¹⁰⁴². On retrouve ici la forme classique de l'entretien. Celui-ci est plus consensuel. L'entretien repose avant tout sur l'adaptation de l'univers de Joyce sur le plateau.

En 1974, à l'occasion du festival d'Avignon, une série d'entretiens est publiée afin de discuter de l'intérêt de cette manifestation. J'ai déjà parlé de ce dossier. Il comprend un article de Gilles Sandier, deux entretiens avec Paul Piaux et Guy Rétoré et deux témoignages de metteurs en scène, Bernard Sobel et Antoine Vitez. Deux séries de questions ont été posées à trois metteurs en scène :

1. - Quel sens a pour vous, aujourd'hui, le Festival d'Avignon ? Quelles sont les raisons qui vous ont amené à y collaborer ?
2. - Pouvez-vous nous parler de l'œuvre (ou des œuvres) que vous y présentez, des raisons de votre choix, et de la conception qui gouverne ce, ou ces, spectacles ?¹⁰⁴³

Les réponses sont présentées à la suite d'un article de Gilles Sandier et l'entretien avec Paul Piaux dont j'ai déjà résumé les enjeux¹⁰⁴⁴. Gilles Sandier interrogeait alors la nécessité d'Avignon. De fête populaire, le festival s'apparentait de plus en plus à une foire aux spectacles. Les trois metteurs en scène ne s'accordent pas avec lui. Ils reconnaissent que le festival puisse prendre des airs de foire mais défendent le caractère populaire de la manifestation. Cette série d'entretiens et témoignages rejoint forcément les préoccupations de Gilles Sandier. On retrouve ici l'interrogation sur le théâtre populaire qui est mené en filigrane tout au long des années 1970 par le critique. Cinq ans plus tard, lorsque Barthélémy interroge Bernard Faivre d'Arcier, le propos est différent¹⁰⁴⁵. L'interrogation sur les raisons du festival a disparu. Il ne s'agit plus alors de questionner ensemble la nature d'un événement théâtral mais de laisser le directeur présenter la nouvelle orientation du festival. La préoccupation sur la question du théâtre populaire n'a pas cependant complètement disparu. En effet, Monique Le Roux, lors de l'installation d'Antoine Vitez à Chaillot interroge ce

¹⁰⁴² Philippe PENE, «Joyce sur la scène. Entretien avec Stéphane Meldegg », *La Quinzaine Littéraire*, n°166, 16 juin 1973, p. 34.

¹⁰⁴³ Gilles SANDIER, « Qu'elle est la signification actuelle du Festival d'Avignon », *op. cit.*

¹⁰⁴⁴ Voir Partie 1. D.2.b « Avignon Nancy : les festivals en résonance ».

¹⁰⁴⁵ BARTHELEMY, «Avignon. Le directeur du Festival s'explique. Entretien avec Bernard Faivre d'Arcier», *La Quinzaine Littéraire*, n°332, 16 septembre 1980, p. 31-32.

dernier¹⁰⁴⁶. Ils reviennent, bien évidemment, sur la formule « un théâtre élitare pour tous »¹⁰⁴⁷, Antoine Vitez déclare à ce propos :

C'est un paradoxe qui va sans doute à l'encontre des idées traditionnelles sur le théâtre populaire. Mais l'effet politique et social du théâtre n'est pas proportionnel à la quantité du public effectivement touché ; il est beaucoup plus subtil, tel le rayonnement d'un élément radioactif au sein de la société. Après le 10 mai je garde cette même conviction.¹⁰⁴⁸

Cet entretien, comme de nombreux articles qui font suite à l'élection de Mitterrand, est marqué par un optimisme politique. L'élection d'un président socialiste permettrait la mise en place réelle d'un théâtre populaire même si celui-ci ne prendrait pas la forme des grandes cérémonies de Jean Vilar.

La parole sur le théâtre se révèle donc, encore une fois très diverse. L'entretien réalisé par John Atherton de Bob Wilson à l'occasion des représentations d'*Einstein on the beach*¹⁰⁴⁹ ne recoupe absolument pas la vision de Gilles Sandier. Ce dernier, dès *Le Regard du sourd*, émet des doutes sur la pratique du metteur en scène américain. Alors qu'une grande partie de la critique est subjuguée par ses spectacles aux allures de féerie surréaliste, le critique de *La Quinzaine* refuse la fantasmagorie proposée. Il écrit à propos du spectacle *Edison*, et plus généralement du travail de Bob Wilson : « Cette « nouvelle » rhétorique théâtrale, comme la « nouvelle » droite ou les « nouveaux » philosophes – produits communs d'une même société – n'est qu'une dangereuse vieilleries habillée des oripeaux de la mode. »¹⁰⁵⁰ Néanmoins, si les avis esthétiques sont multiples, certaines lignes politiques restent fixes. Ainsi, encore une fois, à la fin des années 1970, des artistes dissidents sont mis à l'honneur. Halina Mikolajska, actrice polonaise, membre du Comité d'autodéfense sociale, comédienne dissidente est interrogée¹⁰⁵¹. Stephan Meldegg qui met en scène une pièce de Vaclav Havel, *Audience*, a lui aussi droit à un entretien¹⁰⁵²

¹⁰⁴⁶ « Entretien : Les projets d'Antoine Vitez pour Chaillot », propos recueillis par Monique LE ROUX, *La Quinzaine Littéraire*, n°355, 16 septembre 1981, p. 25-26

¹⁰⁴⁷ *Idem.*

¹⁰⁴⁸ *Idem.*

¹⁰⁴⁹ John ATHERTON, « L'auteur du *Regard du sourd* s'explique à propos de *Einstein on the Beach* », *La Quinzaine littéraire*, n°243, 1^{er} novembre 1976, p. 24-25.

¹⁰⁵⁰ Gilles SANDIER, *Théâtre en crise, op. cit.*, p. 283.

¹⁰⁵¹ « Etre actrice en Pologne », Propos recueillis par Lucienne REY, *La Quinzaine Littéraire*, n°283, 15 juillet 1978, p. 20.

¹⁰⁵² Ilios YANNAKAKIS, « Vaclav Havel représenté à Paris. Entretien avec Stephan Meldegg », *La Quinzaine Littéraire*, n°310, 1^{er} octobre 1979, p. 27-28.

c) Le traitement des politiques culturelles

Les articles sur le théâtre prennent de multiples formes et on ne peut pas tous les résumer à des critiques de spectacles, d'ouvrages ou des entretiens. Le caractère polymorphe de *La Quinzaine Littéraire* entraîne une multitude de types d'écriture sur le théâtre qui va de la présentation d'un auteur¹⁰⁵³ ou d'un animateur¹⁰⁵⁴, à la situation théâtrale dans un pays¹⁰⁵⁵ ou même une forme historique telle que le no¹⁰⁵⁶. Ne pouvant pas traiter de l'ensemble de ces contributions, je me pencherai plus particulièrement sur celles qui traitent de la situation française en particulier en ce qui concerne les politiques culturelles. Nous avons pu voir que de nombreuses divergences esthétiques apparaissent, qu'en est-il dans les articles ayant trait à l'évolution de la situation théâtrale en particulier sur le plan institutionnel ?

Le premier article dans ce sens est un compte-rendu de Dominique Nores sur un colloque qui s'est tenu à Caen. À la suite de la venue du Living Theatre, la question posée est celle-ci :

Le théâtre dans sa forme actuelle est-il un art en voie de disparition ? Les expériences de Jerzy Grotowski, de Peter Brook, de Jorge Lavelli, du Living Theatre ou du happening, en faisant naître entre spectacle et spectateurs une relation violente, sont-elles de nature à faire basculer dans l'inauthentique et l'accessoire tout le théâtre qui est actuellement pratiqué sur nos scènes ?¹⁰⁵⁷

Dans cet article, Dominique Nores ne donne pas son point de vue, il préfère préciser les opinions des différents participants. Néanmoins, les différentes positions permettent de revenir sur les enjeux centraux de la période. En effet, si le prétexte de départ à la discussion est le *happening*, la discussion porte avant tout sur l'avenir du théâtre populaire. Ainsi, très vite, un diagnostic inquiétant est posé :

Quant au théâtre populaire (Gilles Sandier dira le théâtre critique), loin de favoriser la prise de conscience, il est devenu le théâtre de la conscience assoupie. Ne prêchant que des convaincus, il est miroir enjolivant où un prolétariat embourgeoisé vient se voir dans les actes et attitudes qu'il n'est plus capable, par sa vie, de faire siens.¹⁰⁵⁸

¹⁰⁵³ Bernard DORT, « Le théâtre d'Armand Gatti », *op. cit.*

¹⁰⁵⁴ Dominique NORES, « Henri Ronse et le théâtre Oblique », *La Quinzaine littéraire*, n°203, 1^{er} février 1975, p. 29.

¹⁰⁵⁵ Jean DECOCK, « Nus à New York », *La Quinzaine Littéraire*, n°79, 16 septembre 1969, p. 26-28.

¹⁰⁵⁶ Dominique NORES, « Colloque sur le théâtre », *La Quinzaine Littéraire*, n°31, 1^{er} juillet 1967, p. 26.

¹⁰⁵⁷ *Idem.*

¹⁰⁵⁸ *Idem.*

On retrouve donc la mise en cause du théâtre populaire qui est fait, au même moment, par Gilles Sandier et Jean Duvignaud dans la revue. Le débat, par la suite, semble s'orienter autour d'un exposé de Bernard Dort sur la possibilité d'une « propédeutique »¹⁰⁵⁹ de la réalité via le théâtre. Cette proposition rencontre une certaine résistance. Au théâtre rationnel proposé par Bernard Dort, répondent les expériences qui tentent d'« établir une communication à un niveau que la conscience ne contrôle pas »¹⁰⁶⁰. Deux voies semblent donc s'opposer : un théâtre critique réel et le *happening*. Face à ce choix, Dominique Nores ne tranche pas. Il conclut l'article sur ces mots : « Apprendre la réalité, savoir la trouver aussi bien dans un univers magique que dans la contestation sociale, c'est le seul moyen pour que le théâtre, débarrassé de ce qui l'étouffe, retrouve ses vraies racines. »¹⁰⁶¹

Les articles suivants font suite à Mai 1968. Le premier article de Gilles Sandier a valeur de manifeste, « Théâtre et révolution »¹⁰⁶². Le second porte sur la réforme du conservatoire¹⁰⁶³. Le suivant est une table ronde avec Gilles Sandier, Jean-Marie Serreau, Jorge Lavelli, Pierre Tabard et Daniel Leveugle. La question posée est « comment rénover le théâtre ? »¹⁰⁶⁴ Plus tard dans l'année, Georges Bornes revient sur le renvoi de Gabriel Monnet à Bourges¹⁰⁶⁵. Le cinquante-deuxième numéro de *La Quinzaine Littéraire* est entièrement consacré au mouvement de Mai 1968. Sous le titre « Université et culture », est discutée la mise en cause des institutions responsables de la transmission du savoir et des valeurs artistiques. C'est dans ce cadre que paraît l'article de Gilles Sandier. Il est écrit au cœur du mouvement contrairement aux articles de Renée Saurel et Alfred Simon sur le même thème. La première leçon qu'il en tire est simple : « D'abord, cette révolution dont la France vient d'esquisser le modèle aux yeux de l'Europe interloquée et dont elle a achevé seulement la première phase, il faut que le théâtre, désormais, la serve. On ne peut plus concevoir le rôle du théâtre que dans une perspective politique et révolutionnaire. »¹⁰⁶⁶ En juin 1968, Gilles Sandier croit donc à la poursuite de la révolution, il estime que le théâtre doit s'inscrire dans ce processus. Cette nécessité entraîne des changements dans la pratique théâtrale. En premier lieu, « le théâtre doit sortir de ses salles closes, qui tiennent du temple, du club, et du bordel. Il doit descendre sur les places, dans les cortèges, dans les meetings ; il doit descendre dans la rue ; ou plutôt il

¹⁰⁵⁹ *Idem.*

¹⁰⁶⁰ *Idem.*

¹⁰⁶¹ *Idem.*

¹⁰⁶² Gilles SANDIER, « Théâtre et révolution », *op. cit.*

¹⁰⁶³ Adélaïde BLASQUEZ, « Réformes du conservatoire », *op. cit.*

¹⁰⁶⁴ « Table ronde : Comment rénover le théâtre », *op. cit.*

¹⁰⁶⁵ Georges BORNES, « À Bourges : Monnet s'en va », *op. cit.*

¹⁰⁶⁶ Gilles SANDIER, « Théâtre et révolution », *op. cit.*

doit en naître. »¹⁰⁶⁷ Ce théâtre révolutionnaire se caractérise donc par la rupture avec la pratique traditionnelle qu'elle soit financée par les pouvoirs publics ou par des capitaux privés. Cette rupture entraîne une subordination du théâtre aux luttes. Il devient « commentaire lyrique ou critique de l'actualité »¹⁰⁶⁸. De nouveau, Gilles Sandier ne choisit pas entre Artaud et Brecht. Il donne cependant quelques exemples de compagnies dont le travail lui semble aller dans la bonne voie. Il cite, en particulier, le Bread and Puppet dont les spectacles sont inscrits dans la lutte contre la guerre du Vietnam. Cette situation implique, par ailleurs, de repenser le rapport de l'artiste à la société. À la figure de l'artiste isolé, détaché des contingences matérielles, répond une nouvelle approche du métier déterminé par le lien qu'il entretient avec les luttes :

Le comédien, rendu à sa dignité double de travailleur et de citoyen, sera enfin un homme, et non plus l'enfant mineur, irresponsable et aliéné, la cocotte entretenue, le gigolo, minable ou couvert d'or, d'une société qui a fait de lui à la fois son historien et son idole, c'est-à-dire toujours un objet, une victime, et finalement un néant, une pure **image**, comme le dit si bien Kean, l'acteur, par la bouche de Sartre.¹⁰⁶⁹

Gilles Sandier oppose donc deux types de créateurs. Le premier, « responsable » est lié aux luttes, il inscrit son travail au cœur de ce qui se joue dans la société tandis que l'autre se vend à la bourgeoisie. C'est aussi son travail de critique qui doit être changé. Celui-ci doit prendre part à ce mouvement :

Dans un théâtre arraché au circuit commercial, à la société mercantile dans un théâtre redevenu institution d'État — gratuite cela va de soi, ou quasiment — le critique deviendra le collaborateur des gens de théâtre, tenu d'être instruit et compétent (il y aura des études conçues à cet effet) : il travaillera, avec les acteurs, à l'élaboration du spectacle, il informera le public, dialoguera avec lui, et, le spectacle achevé, le critiquera dans un exercice enfin désintéressé, en commun avec ce public et avec ces acteurs.¹⁰⁷⁰

On ne retrouve pas ici la critique de l'État faite par Renée Saurel. L'approche de Gilles Sandier est moins construite politiquement que celle de sa consœur. Il se place certes du côté de la lutte des classes mais mélange un vocabulaire républicain tel que « citoyen »¹⁰⁷¹ à un vocabulaire plus marxiste comme « travailleur »¹⁰⁷². Malgré cette confusion, son approche du fait théâtral et de son métier est considérablement modifiée par les événements de 1968. Il entend d'ailleurs, dès cet article, redéfinir sa fonction de critique. Il consent quelques temps

¹⁰⁶⁷ *Idem.*

¹⁰⁶⁸ *Idem.*

¹⁰⁶⁹ *Idem.*

¹⁰⁷⁰ *Idem.*

¹⁰⁷¹ *Idem.*

¹⁰⁷² *Idem.*

plus tard avoir repris une activité critique plus normale : « Dans ces fauteuils, nous sommes tous, je dis bien tous, retournés plus ou moins vite poser nos fesses. »¹⁰⁷³.

Il revient sur l'importance des événements de mai-juin lors de la table ronde :

Il y a là un phénomène irréversible et on ne pourra plus penser le théâtre que dans une perspective révolutionnaire. Le théâtre traditionnel est un divertissement aristocratique à l'origine, récupéré par la bourgeoisie au cours du XIX^e siècle et qui transporte avec lui une syntaxe morte et aliénante dont l'intelligibilité est réservée à ceux-là seuls qui bénéficient, par leurs cultures et leurs habitudes mentales, de grilles de compréhension préalables. Aujourd'hui, le théâtre doit être capable de constituer des fables et des images directement perceptibles et ancrées sur l'évènement. Il doit donner à voir et à comprendre à un public qui se sentirait ainsi directement concerné. Il s'agit désormais de trouver d'autres schémas d'intelligibilité conçus collectivement et toujours modifiables.¹⁰⁷⁴

Malgré une situation politique différente, on retrouve, en juillet 1968, le même enthousiasme que le mois précédent. Il va jusqu'à défendre la nécessité de ne plus jouer les classiques afin de se concentrer sur des œuvres en lien direct avec l'actualité. Encore une fois, c'est une vision collective de la création qu'il prime en opposition au modèle de l'artiste solitaire. Sur cette base, il s'attache à défendre, au début des années 1970, les expériences de création collective. Quelques mois plus tard, lors du renvoi de Gabriel Monnet à Bourges, le ton n'est plus le même :

Ainsi donc le conservatisme provincial paraît l'avoir emporté. Victoire de la bourgeoisie bien-pensante, victoire de la droite, mais aussi victoire à la Pyrrhus. À y bien regarder, c'est d'un malentendu qu'est née cette Maison de la culture, c'est sur un malentendu qu'elle a vécu et prospéré avant que de s'asphyxier et d'en mourir...¹⁰⁷⁵

On retrouve l'invective très virulente contre la bourgeoisie souvent présente dans les textes de Gilles Sandier. Ici, le diagnostic est sans appel. Ce renvoi entraînera, de fait, une modification de la Maison de la culture. Elle ne sera plus qu'un « hangar somptueux certes mais sans âme, où l'on entreposera désormais plus que les élucubrations sans intérêt d'une ville trop vite et trop paisiblement endormie... »¹⁰⁷⁶

Durant l'année 1968, il semble donc y avoir une seule et même analyse du fait théâtral. En 1970, Dominique Nores revient sur la situation des Maisons de la culture¹⁰⁷⁷. Son article part de ce qui s'est passé en Mai :

En très peu de temps, l'idée de culture a réussi à se rendre suspecte à tout le monde. Les municipalités conservatrices qui, au lendemain de mai 68, ont chassé les animateurs des Maisons de la culture (celle de Caen, en particulier) chassaient vraiment de leurs murs l'homme de la culture.

¹⁰⁷³ Gilles SANDIER, *Théâtre en crise*, op. cit., p. 454.

¹⁰⁷⁴ « Table ronde : Comment rénover le théâtre », op. cit.

¹⁰⁷⁵ Georges BORNES, « À Bourges : Monnet s'en va », op. cit.

¹⁰⁷⁶ *Idem*.

¹⁰⁷⁷ Dominique NORES, « Où en sont les maisons de la culture », *La Quinzaine Littéraire*, n°100, 1^{er} août 1970, p. 36-38.

En même temps, les partis de gauche, remués par les mises en question du Printemps de Paris, ont commencé à contester, dans le plus grand désordre idéologique, tout ce que la classe possédante qui, depuis des siècles, a mis la main sur les moyens d'expression, érige en valeurs nobles.¹⁰⁷⁸

Dominique Nores, dans cet article, s'en prend aussi bien à l'attitude de l'État et des municipalités vis-à-vis des animateurs qu'à celle de la gauche. Ainsi par la suite, il compare les propos de Francis Jeanson et ceux de Malraux :

Les analyses du Comité de Villeurbanne en Mai-Juin 68 ont montré la population dans sa masse la plus opaque répondant par l'indifférence à la volonté affirmée du ministre de dispenser « la joie d'aimer l'art » à tous ceux qui la demanderaient. Fallait-il la forcer dans son refus ? C'était l'avis de Francis Jeanson, directeur désigné de la Maison de la culture de Chalon sur Saône alors en préfiguration. [...]

Peu à peu, les définitions de Jeanson recouvraient les envolées ministérielles : "La culture (T.C., 31 nov. 68), c'est l'ensemble des rapports qui se tissent jour après jour entre les hommes."

L'aisance avec laquelle Malraux a admis l'idée d'un échec partiel de sa politique a surpris. Protégée acceptait l'infériorité momentanée, mais se récupérait en changeant de forme. Laissant mourir le vieil homme sous les pétards de Mai, il renaissait prophète, édifiant à grands traits les nouvelles tables de la loi sous les inspirations de laquelle nous vivons encore.¹⁰⁷⁹

On retrouve ici la critique d'Émile Copfermann sur la déclaration de Villeurbanne¹⁰⁸⁰. La caractérisation de « non-public » ne met pas en évidence les rapports de classe qui se jouent au sein de l'activité théâtrale. Il n'est pas étonnant que les deux hommes se retrouvent sur les mêmes positions puisqu'ils collaborent ensemble aux *Lettres Françaises*. Par ailleurs, selon Dominique Nores, ce discours confus idéologiquement permet la récupération par le Ministre. Malgré la critique des décisions ministérielles, cet article reste lui aussi confus sur les tâches des Maisons de la culture. S'il avertit de la dangerosité de séparer animation et création, il conclut son article sur une définition vague de leur objectif : « Ce que des Maisons comme celle d'Aubervilliers devraient permettre, c'est la prise en charge d'une créativité native à retrouver dans l'individu tenu jusqu'ici à l'écart de toute culture ou étouffé sous le poids de l'idéologie dominante. »¹⁰⁸¹

L'année suivante, le discours de Lucien Attoun est marqué par la même inquiétude¹⁰⁸². Il conteste conjointement des nominations à la tête des structures publiques qui n'ont pas de sens et un répertoire qui ne signifie rien dans la période politique. Il écrit ainsi :

¹⁰⁷⁸ *Idem.*

¹⁰⁷⁹ *Idem.*

¹⁰⁸⁰ Émile COPFERMANN, « Quelque chose a changé... », *Théâtre politique bis, Partisans*, n°47 Paris, Maspero, 1969, p. 5-29.

¹⁰⁸¹ Dominique NORES, « Où en sont les maisons de la culture », *op. cit.*

¹⁰⁸² Lucien ATTOUN, « Les Théâtres populaires », *La Quinzaine Littéraire*, n°112, 16 février 1971, p. 28.

Il paraît urgent de mettre sur pied une véritable politique culturelle nationale, à laquelle l'O.R.T.F. pourrait être associée, à moins que l'on ne veuille tendre peu à peu vers une politique de diffusion, donc de consommation, en ignorant que la mission des Pouvoirs publics est d'abord de susciter et de promouvoir la création sous toutes ses formes et... sans critère de rentabilité commerciale : la culture, qui est le vécu accumulé, est un droit au même titre que l'enseignement.¹⁰⁸³

De nouveau, la définition de la culture est assez floue et ne va pas plus loin que celle proposée par le Manifeste de Villeurbanne. Encore une fois, on retrouve la même crainte qui viserait à séparer l'animation et la création. L'enjeu des structures publiques, selon Lucien Attoun, n'est pas de créer des spectacles et les faire jouer si cette création n'est pas déterminée par les liens qu'elles mettent en place avec les populations locales. *La Quinzaine Littéraire* semble donc faire la part belle à l'animation au détriment d'une politique basée uniquement sur la création. Cependant, cette idée très populaire dans les milieux de gauche des années 1970 est remise en cause par Dominique Nores. Ce dernier, dans un autre article où il interroge l'intérêt de l'animation, écrit :

Comme le premier grand mouvement de décentralisation culturelle qui s'est implanté en France sous l'impulsion d'André Malraux, mais par la ténacité d'hommes de théâtre adversaires du gaullisme, l'animation culturelle fait appel à des hommes qui, politiquement et socialement, veulent changer le monde dans lequel nous vivons, mais dont l'effort est cependant parfaitement accordé avec les Intentions du ministère de tutelle. Que ce soit sous la plume de Jacques Duhamel, qui dénonce la notion de « culture de consommation arrosée d'en haut comme insuffisante et dangereuse », à laquelle « il convient de substituer la notion d'une culture active, responsable et participante », chacun devant « trouver dans la culture la libération de sa personne en même temps que la faculté d'imaginer et de créer » ou dans les conclusions du colloque européen d'Arc-et-Senans sur les stratégies culturelles des gouvernements, sont développées des thèses qui paraîtraient plus révolutionnaires que bien des propos imprimés dans les journaux d'extrême-gauche, si on ne les savait nées d'une « considération scientifique du futur ».¹⁰⁸⁴

De nouveau, des possibilités de récupération par le gouvernement apparaissent selon Dominique Nores. L'écart entre les orientations politiques des animateurs et ceux qui les soutiennent financièrement ne peut être ignoré. Dès lors, quel type d'activité théâtrale défendre ?

Face à cette situation politique, Gilles Sandier prend la parole dans un article en 1977 au titre évocateur « Misère du théâtre »¹⁰⁸⁵. Il y revient sur la situation du théâtre public. Son article, contrairement à ceux de ses collègues, parle avant tout de la création. Il analyse ainsi les créations des différentes scènes nationales et son constat est amer : « Pour les metteurs en scène, l'absurde veut que ceux qui n'ont, pour le moment, plus rien à dire, soient ceux à qui

¹⁰⁸³ *Idem.*

¹⁰⁸⁴ Dominique NORES, « L'animation en question », *La Quinzaine Littéraire*, n°146, 1^{er} août 1972, p. 36-37.

¹⁰⁸⁵ Gilles SANDIER, « Misère du Théâtre », *op. cit.*

l'Etat accorde tous les moyens, les autres, pratiquement, ne disposant de rien.»¹⁰⁸⁶ Cette situation entraîne une évolution dans la pensée du théâtre de Gilles Sandier. Alors qu'il doutait de l'intérêt d'une dramaturgie brechtienne, il conclut sur la nécessité de revenir à ce dernier :

En tout cas, et pour finir, ce qui nous paraît incontestable, c'est que, en ces temps où les « nouveaux philosophes » (qui, avec leur dénonciation du Pouvoir, se font bruyamment les domestiques du Pouvoir de Droite) tentent de nous détourner de l'Histoire et de nous proposer le refuge du transcendant, les seuls travaux dramaturgiques réellement importants, sont précisément ceux qui impliquent l'analyse historique, socio-politique; ce sont ceux qui, d'une manière ou d'une autre, et si divers que puisse être leur mode de filiation à Brecht, se réfèrent à l'analyse brechtienne.¹⁰⁸⁷

Cet appel à un retour à Brecht est lié à l'évolution politique et notamment celle du milieu intellectuel. Le développement de ce théâtre serait corrélatif à une évolution significative des rapports de force. Il termine l'article en écrivant : « Un changement, sinon de société, du moins de régime politique, permettra-t-il à des expériences comme celle-là de se développer, permettra-t-il au théâtre de retrouver une finalité sociale ? C'est en tout cas ce qu'il faut espérer. »¹⁰⁸⁸ La remise en route du théâtre populaire est donc liée à la possibilité d'un changement. En 1977, Gilles Sandier espère la victoire aux législatives des listes communes PCF et Parti Socialiste. La rupture du programme commun retardera encore plus cette échéance. Néanmoins, Gilles Sandier conserve cette espérance. Il réitère son jugement trois ans plus tard dans un autre article, « Dramaturgie du septennat »¹⁰⁸⁹.

Les articles sur les politiques culturelles ne sont de nouveaux pas écrits par Gilles Sandier. Dominique Nores, qui a collaboré aux *Lettres Françaises*, s'exprime par ailleurs à plusieurs reprises à ce sujet. Le suivi des politiques culturelles est très tôt marqué par une défiance vis-à-vis de l'idéologie du théâtre populaire. Dès les premiers numéros, c'est le Festival d'Avignon qui est la cible de Jean Duvignaud. Suite à 1968, les articles se multiplient. On retrouve, comme dans les autres publications, une interrogation sur les tâches politiques du théâtre. Pour les intervenants et en particulier le critique principal, il devient nécessaire de penser le théâtre dans une perspective militante. Par la suite, les articles sur les politiques culturelles prennent un ton plus amer suite aux évictions des metteurs en scène après 1968. La critique des politiques culturelles continue sur le même ton. On retrouve la défiance exprimée par Renée Saurel dans *les Temps Modernes* néanmoins l'analyse politique n'est pas aussi

¹⁰⁸⁶ *Idem.*

¹⁰⁸⁷ *Idem.*

¹⁰⁸⁸ *Idem.*

¹⁰⁸⁹ Gilles SANDIER, «La dramaturgie du septennat», *op. cit.*

développée. La fin des années 1970 voit apparaître un nouveau type d'écriture de Gilles Sandier dans *La Quinzaine Littéraire*. Ce dernier publie moins de critiques de spectacle, il livre cependant deux articles qui témoignent de l'évolution du fait théâtral. Dans ces deux contributions, il propose un autre type de contribution où il analyse le recul des préoccupations politiques dans la création et opère un retour à la démocratisation culturelle.

Les articles sur le théâtre dans *La Quinzaine Littéraire* sont divers. Ils témoignent de la diversité de la parole sur le théâtre dans les années 1960 et 1970. Les recensions d'ouvrages attestent de l'hétérogénéité des points de vue sur le théâtre qui sont développés dans la revue. Encore une fois, la spécificité de *La Quinzaine Littéraire* par rapport aux deux autres revues traitées ici a des conséquences sur les discours sur le théâtre. La participation de Gilles Sandier détermine beaucoup moins la pensée sur le fait théâtral dans le magazine littéraire que celle de Renée Saurel dans *Les Temps Modernes* ou Alfred Simon dans *Esprit*. Par ailleurs, le caractère parfois plus journalistique de la publication permet une diversité des types d'articles. Ainsi, on peut trouver des entretiens avec les hommes de théâtre. Ici, ils ont deux fonctions. Ils font office d'articles d'avant-première et prennent alors un caractère assez traditionnel ou ils sont utilisés lors de dossier comme celui sur le festival d'Avignon et sont alors beaucoup moins consensuels. Ils permettent alors de participer au développement d'une réflexion sur la démocratisation théâtrale. On trouve, par ailleurs, des articles exclusivement consacrés aux politiques culturelles. Ces derniers montrent que, malgré une diversité des points de vue, une vision politique est néanmoins partagée par les différents rédacteurs de *La Quinzaine Littéraire* qui s'accordent sur les tâches politiques du théâtre.

Conclusion

Le traitement des questions théâtrales dans *La Quinzaine Littéraire* est très diversifié. La multitude de collaborateurs offre de nombreuses voix parfois dissonantes sur la question. L'hétérogénéité des approches confirme le caractère pluriel de la revue qui n'entend pas regrouper les intellectuels se reconnaissant dans une pensée politique mais faire intervenir les spécialistes de chaque domaine. Par ailleurs, malgré cette multitude, la voix de Gilles Sandier se fait entendre et caractérise la parole de *La Quinzaine* sur le théâtre.

Gilles Sandier se définit comme un « spectateur privilégié (le critique n'est rien d'autre) »¹⁰⁹⁰ mais aussi comme « un homme engagé dans les luttes d'une société en crise »¹⁰⁹¹. Cette double position caractérise son regard sur l'art dramatique. Formé au théâtre via les lettres, il se passionne dans un premier temps pour le texte. Le rejet de la morale bourgeoise et du gaullisme forge son regard sur le monde. Dès lors, il soutient un théâtre qui met en crise ce dernier. Cela passe par la provocation. Elle est dans un premier temps aussi bien mystique que politique et il se passionne alors pour les travaux du Living Theatre, de Grotowski. Les événements de Mai 1968 entraînent une radicalisation encore plus importante de l'homme de théâtre. Dès lors, il défend un théâtre militant et soutient pratiquer « une critique résolument partielle, partisane, polémique tournant le dos à la politesse humaniste qui aime tout « comprendre », c'est à dire tout excuser. »¹⁰⁹² La revendication du critère idéologique l'amène à défendre un théâtre inspiré de Brecht sans pour autant renoncer au critère de provocation.

Malgré un soutien affirmé au théâtre militant de Gilles Sandier, les critiques de spectacles qui paraissent dans *La Quinzaine Littéraire* portent essentiellement sur le théâtre public. Encore une fois, l'attention est avant tout tournée vers les théâtres parisiens et ceux de la banlieue. Néanmoins, on trouve un nombre relativement important d'articles qui portent sur des œuvres présentées en province. Cet intérêt est dû aux nombreux collaborateurs de la revue qui soumettent des articles. C'est aussi la conséquence de la proximité de Gilles Sandier et Marcel Maréchal particulièrement suivi par le critique. Par ailleurs, la fréquence de parution du magazine permet un suivi plus important des festivals. Deux retiennent particulièrement l'attention. C'est d'abord Avignon dont les spectacles sont analysés chaque année. Cet intérêt

¹⁰⁹⁰ Gilles SANDIER, *Théâtre et combat*, op. cit., p. 16-17.

¹⁰⁹¹ *Ibidem*, p. 17.

¹⁰⁹² Gilles SANDIER, *Théâtre en crise*, op. cit., p. 26.

ne signifie cependant pas un soutien de la revue au travail de Vilar. L'expérience de démocratisation culturelle entreprise par le metteur en scène sétois est très vite mise en cause dans *La Quinzaine Littéraire*. À l'inverse, le Festival Mondial de Théâtre Universitaire de Nancy intéresse particulièrement Gilles Sandier. Il voit dans la manifestation organisée par Jack Lang un lieu de confrontation des expériences théâtrales militantes.

À de rares exceptions près, Gilles Sandier ne traite de l'activité théâtrale qu'à travers le compte-rendu des spectacles. Sa pratique diffère donc de celle de Renée Saurel et Alfred Simon. Les articles sont plus courts et conservent un caractère journalistique néanmoins le jugement est motivé et, en cela, il rompt avec la critique impressionniste. Ce choix de Gilles Sandier n'implique pas une absence de compte-rendu d'ouvrages sur le théâtre ou de pièces dramatiques. En effet, de nombreux articles sont consacrés à ces questions. Ils révèlent encore une fois la pluralité de la parole sur le théâtre mais témoignent avant tout du profil littéraire de la revue. Cependant, les recensions faites en fin de magazine, jouxtant les articles sur les spectacles, croisent les thématiques traitées dans celles-ci. De même, les articles sur les politiques culturelles rendent compte d'une lecture très critique de la décentralisation qui rejoint les doutes de Gilles Sandier sur la démocratisation culturelle. Ainsi malgré une liberté totale d'écriture, l'étude des articles sur le théâtre dans *La Quinzaine Littéraire* témoigne une nouvelle fois d'un traitement politique de la question. Si les choix esthétiques diffèrent selon les auteurs, ils partagent une même lecture de la situation politique.

En guise de synthèse :

En premier lieu, il est évidemment que la revue n'est pas un lieu de publication anodin pour les critiques de théâtre. Haut-lieu de l'expression des intellectuels, *Les Temps Modernes*, *Esprit* et *La Quinzaine Littéraire* participent et relaient les débats sur le renouvellement des sciences et sur la situation politique. A travers la réception du structuralisme, c'est la méthode critique qui est discuté. De même, les lectures du marxisme réactivent les approches matérialistes de la société. En chacun de ses lieux, les questions culturelles sont mises en débat. L'alternative entre création d'une avant-garde artistique en lien avec une avant-garde politique ou le développement d'une culture populaire est proposée relançant ainsi les discussions des années 1930 sur les mêmes questions initiées par l'Ecole de Francfort, Walter Benjamin, Antonio Gramsci, ... La mise en place de la démocratisation culturelle en France rend les revues particulièrement réceptives à ces études. Malgré une volonté d'autonomisation de la critique de théâtre, corrélative à celle de la mise en scène, le modèle intellectuel qui sous tend la conception des revues influence les écritures sur le théâtre.

L'étude des articles sur le théâtre parus dans *Esprit*, *Les Temps Modernes* et *La Quinzaine Littéraire* montre néanmoins que les rapports qui unissent les critiques principaux à leur revue sont diverses. Trois modèles se sont ici dégagés.

Alfred Simon s'inscrit complètement dans les perspectives. Il assume et défend de poursuivre le projet personnaliste au théâtre. Son travail prolonge les collaborations d'*Esprit* avec les mouvements d'éducation populaire. Au-delà d'un simple prolongement, il participe à l'élaboration de cette pensée. Sa réflexion sur la fête au cours des années 1970 est, à ce titre, particulièrement significative. A la suite de la mise en cause de la démocratisation culturelle et des missions de l'éducation populaire¹⁰⁹³ après Mai 1968, il publie une série d'article à partir de lecture d'ouvrages sur la question de la fête. A partir de ceux-ci, il définit le temps de la représentation idéal comme préfiguration d'une société sans classe. Cette approche est alimentée par sa fréquentation du Théâtre du Soleil. La création collective est pensée comme un lieu d'auto-expérimentation d'une société sans division sociale du travail, pendant culturel des expériences d'auto-organisation qui intéressent la revue à ce moment là.

La fidélité de Renée Saurel aux *Temps Modernes* est, elle aussi, très notable. La critique collabore à la revue pendant près de 30 ans. Sa lecture du fait théâtral rejoint, à de

¹⁰⁹³ Le débat sur la question des animateurs dans le numéro spécial à ce sujet nous montre que cette remise en cause touche même les animateurs principaux d'*Esprit* puisque Paul Thibaud reprend à son compte un certain nombre de critiques faites par les militants d'extrême –gauche.

nombreuses reprises, les opinions de la revue. En effet, la critique qu'elle mène des politiques culturelles dans les années 1970 est emprunte de cette même défiance vis-à-vis de l'État qui émane des articles de politiques générale de la revue. On retrouve, dans les articles sur le théâtre, la même analyse sur le danger fasciste imminent dans les années 1970 et les attaques faites à la démocratie. Renée Saurel développe ainsi particulièrement le thème de la censure dans ses chroniques sur les politiques culturelles. Faut-il, pour autant, assimiler le travail de Renée Saurel, à une critique existentialiste ? La liberté dont dispose Renée Saurel pour écrire ses articles est totale¹⁰⁹⁴, il lui est simplement demandé de ne pas s'exprimer sur les pièces de Sartre qui pourrait être montées. Lorsqu'elle revient sur ce choix du directeur des Temps Modernes, elle écrit :

Situation à la fois confortable et frustrante. Confortable quand l'une de ses pièces me paraissait inégale ou mal mise en scène. Frustrante quand l'envie me poignait de rendre coup pour coup, quand déferlaient les torrents de haine et de boue qui ont fait escorte à cet homme généreux, et que la mort même, nous le voyons chaque jour, n'ont pas taris.¹⁰⁹⁵

Même si la défense de Sartre prévaut ici, elle avoue, à demi mot, ne pas apprécier l'ensemble de son œuvre dramatique. L'étude de ses articles nous montre effectivement des préférences qui rompent avec la défense de la littérature engagée telle qu'elle est conçue par le chef de file des existentialistes. Avec Eugenio Barba, elle défend, dans la perspective d'une pratique politique du théâtre, la multiplication des expériences que celui-ci nomme « Tiers-Théâtre ». Pensé comme une expérience de troc culturel en opposition avec l'idée d'apporter la culture aux opprimés et aux exploités, le Tiers-Théâtre s'entend comme une construction conjointe entre artistes et population d'un projet politique et culturel. L'expérience artistique et politique supplante donc ici le résultat esthétique.

Le profil de *La Quinzaine Littéraire* est différent des autres revues. Elle s'entend comme un regroupement d'intellectuels. Elle se veut un espace de liberté et de débat sur les innovations du champ littéraire et scientifique. De ce fait, Gilles Sandier, lorsqu'il prend en charge la critique de spectacle, est complètement libre de ses propos. Cette liberté a pour conséquences un certain écart entre le traitement de l'actualité théâtrale et les thèses défendues par le directeur de *La Quinzaine*, Maurice Nadeau. En effet, ce dernier s'était opposé à la conception de la littérature engagée de Sartre soutenant une remise en cause formelle des causes de la littérature qui lui semblait porter une critique de la société. Il refuse d'assujettir l'art à un projet politique sans, pour autant, lui dénier ses possibilités

¹⁰⁹⁴ A ce sujet, on retrouve la même chose dans *Esprit* et *La Quinzaine Littéraire*. Les articles de Gilles Sandier, Alfred Simon et Renée Saurel ne sont manifestement soumis à aucun aval des comités de rédaction.

¹⁰⁹⁵ Renée SAUREL, « Kean- Dumas- Sartre et Jean-Claude Drouot dans le palais des mirages », *op. cit.*, p. 166.

émancipatrices. A la suite de Mai 1968, Gilles Sandier va, pour sa part, défendre une création théâtrale qui s'adresse à la classe ouvrière. Il soutient la nécessité de mettre en place un répertoire en lien avec les luttes, ancré dans l'actualité politique. Le théâtre doit être un lieu d'exposition des mécanismes sociaux et de révoltes contre ceux-ci.

Les pratiques critiques de Gilles Sandier, Renée Saurel et Alfred Simon se caractérisent donc par des liens divers avec les revues dans lesquels ils écrivent. De même, les formes que prennent leurs chroniques sont différentes. Renée Saurel écrit de longs articles portant sur les spectacles mais aussi les politiques culturelles et les recensions d'ouvrages. Alfred Simon alterne entre des longues chroniques desquelles émane une volonté de théorisation du fait théâtral et des articles dans le « Journal à plusieurs voix » qui rendent compte de l'actualité de la vie théâtrale, en particulier des spectacles, et qui n'ont pas vocation à être exhaustive. La forme du magazine littéraire implique une écriture plus journalistique pour Gilles Sandier qui écrit majoritairement sur les spectacles même s'il livre aussi régulièrement des articles pour faire le point sur la situation théâtrale. Au vu de la diversité des rapports qui unissent les revues à leur critique, de la diversité des formes d'écritures sur le théâtre, peut-on parler de communauté critique ?

Tous les trois partagent la conviction que le théâtre a un rôle social à jouer dans la perspective d'une société débarrassée de toutes formes d'oppression et d'exploitation. Pour défendre ce point de vue, ils se fondent sur un regard sur une même activité théâtrale. Ils fréquentent les mêmes théâtres : ils assistent majoritairement à des représentations qui ont lieu dans le secteur public parisien, en particulier le TNP de Chaillot et l'Odéon, en banlieue, surtout le TEP, le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers et, plus tard, la Cartoucherie. Leur regard sur l'actualité théâtrale est fondé sur l'idée d'un théâtre populaire. Il s'inscrit dans la démocratisation culturelle que ce soit pour la défendre ou la critiquer dans les années 1970. De ce fait, on peut parler de communauté critique même si leur conviction politique et leur préférence esthétique impliquent des démarches et des conclusions différentes. Alfred Simon défend ainsi l'entreprise de Jean Vilar puis cherche à renouveler sa pensée en convoquant la fête comme référence théâtrale. Renée Saurel explore les politiques culturelles et ses conséquences esthétiques. Cela la pousse à s'intéresser au théâtre hors des institutions. Gilles Sandier pense la mise en scène comme une responsabilité idéologique en direction du public populaire. Tous les trois partagent néanmoins une même préoccupation : l'émergence d'un répertoire pour ce théâtre populaire en construction.

SECONDE PARTIE :

OBJETS ET MATÉRIAUX DE LA CRITIQUE

Introduction :

Tout en brossant le panorama intellectuel des années 1960 et 1970, la première partie a dévoilé les liens qui unissaient les critiques aux revues dans lesquels ils écrivaient. Trois types de relations ont été mises à jour. Alfred Simon s'inscrit pleinement dans la ligne rédactionnelle d'*Esprit*. Le théâtre ne représente pas une part importante des articles de la revue mais il est largement discuté en son sein puisque de nombreux auteurs, en particulier les collaborateurs de la revue, participent aux débats sur cette question. L'implication de Jean-Marie Domenach qui s'intéresse à la question de la tragédie ou la participation de Paul Thibaud à plusieurs entretiens est symptomatique de la transversalité de la question théâtrale dans *Esprit*. À l'inverse Gilles Sandier jouit d'une totale autonomie dans *La Quinzaine Littéraire*. Contrairement aux deux autres revues, cette dernière s'entend comme un regroupement d'intellectuels, elle ne s'articule pas autour d'une pensée politique et philosophique. Si le théâtre est largement discuté, on ne peut pas parler d'une élaboration collective. Néanmoins les différents auteurs se retrouvent lorsqu'il s'agit de défendre une création en rupture avec les formes classiques de la représentation. La critique dramatique de la revue est donc très largement marquée par la personnalité de son principal auteur, Gilles Sandier. La relation de Renée Saurel et des *Temps Modernes* est encore une fois différente. L'intérêt de Sartre pour les questions théâtrales est notoire. En sa qualité d'auteur dramatique mais aussi en tant que philosophe, il dialogue régulièrement avec des critiques, notamment ceux de *Théâtre Populaire*. Cependant, les années 1960 sont marquées par un éloignement du philosophe vis-à-vis du milieu littéraire en général et théâtral en particulier. Les questions politiques à la suite de l'expérience de la lutte pour l'indépendance de l'Algérie prennent une place de plus en plus importante. La chronique théâtrale que tient Renée Saurel pourrait donc sembler isolée cependant son autonomie est voulue par le directeur de la revue. Par ailleurs, ses préoccupations recoupent celles des *Temps Modernes* tant sur le plan artistique que politique.

Cet état des lieux a donc permis de cerner les différents profils critiques qui sont au cœur de cette étude. Cependant, afin d'entrer réellement dans l'étude du champ de la critique – pour reprendre ici la terminologie bourdieusienne – il est nécessaire de pratiquer une étude comparée des différentes revues et en particulier des opinions de leurs principaux auteurs. La présente partie, par l'étude comparative des points de vue de ces critiques, vise à comprendre

de quelle manière se constitue une pensée du théâtre qui revendique sa finalité sociale¹⁰⁹⁶. Dans l'introduction générale, j'ai défendu la thèse selon laquelle se constituait, au cours de cette période, une communauté critique au sein du milieu théâtral. Je vais chercher à préciser la réalité de celle-ci à travers ces trois revues.

L'essentiel du travail critique dans les revues reposant sur l'analyse des spectacles, je m'intéresserai, logiquement, à ceux-ci en priorité. L'ampleur du corpus étudié ne permet pas l'étude de tous les spectacles. Néanmoins, l'analyse des articles sur le théâtre dans les différentes revues a fait ressortir des thématiques importantes. Le traitement des classiques à la lumière des thèses défendues par les héritiers de Brecht est au cœur d'un grand nombre de critiques de spectacles que ce soit pour défendre une fidélité au texte ou, au contraire, le traiter comme un élément parmi d'autres de la représentation. Au delà du débat sur le textocentrisme, cette question est liée à l'efficacité sociale du théâtre et réactive l'opposition entre Vilar et Brecht érigée par la revue *Théâtre Populaire*. En ce sens, ce débat est l'occasion pour les trois critiques de préciser leur position par rapport au brechtisme qui structure la pensée théâtrale française dans les années 1960 et 1970. Par ailleurs, ce modèle est contesté par des expériences présentées notamment au Festival Mondial de Théâtre Universitaire de Nancy. Si le Bread and Puppet apparaît, un temps, comme une réactualisation du théâtre d'agitation-propagande, le travail de Grotowski et surtout celui de Bob Wilson mettent à mal la conception brechtienne du fait théâtral. Enfin, malgré le retrait de Jean Vilar et la contestation de sa pensée du théâtre populaire suite à Mai 1968, cette question reste une des préoccupations principales de la critique. Elle est particulièrement importante lorsqu'ils traitent de la création collective.

À travers différents exemples, je reviendrai donc sur ces différentes problématiques afin de comprendre comment se constitue la réception des œuvres et des metteurs en scène importants de cette période. Au-delà des enjeux esthétiques, certains spectacles amènent les critiques à se positionner plus directement sur le champ politique. Trois exemples sont particulièrement significatifs. La création des *Paravents* de Jean Genet permet un retour sur la guerre d'Algérie mais aussi de définir les tâches d'un théâtre national. La tournée du Berliner Ensemble et surtout la reprise du *Commerce du Pain* de Brecht au moment de la mort du jeune militant maoïste, Pierre Overney, est l'occasion pour les critiques de discuter de leur rapport au Parti Communiste. Cette discussion se poursuit lors de la reprise de *Nekrassov* de

¹⁰⁹⁶ Je n'emploie pas ici les termes de théâtre « engagé », politique ou militant car nous verrons qu'ils recouvrent des définitions différentes selon chacun d'entre eux. Définitions sur lesquelles on reviendra dans la troisième partie de ce travail.

Sartre en 1978. Elle s'inscrit alors dans le débat sur les totalitarismes qui touche le milieu intellectuel.

L'étude d'exemples circonscrits ne permet pas néanmoins de saisir l'intégralité de la réflexion sur les pouvoirs du théâtre qui se noue durant cette période. Il est nécessaire d'approfondir les différents questionnements auxquels sont confrontés Gilles Sandier, Renée Saurel et Alfred Simon. Pour tous les trois, selon des modalités différentes, la question du théâtre populaire prend une place centrale dans leurs écrits. Celle-ci est bien sûr liée à la mise en place de la démocratisation culturelle par le biais de la décentralisation dramatique. Lancée dans l'immédiat après-guerre et pérennisée par la création du Ministère des Affaires Culturelles, cette question, si elle reste proportionnellement peu discutée par les critiques, est centrale pour appréhender les modifications que subit la profession au cours de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Comme je l'avais rappelé en introduction, dès la création du TNP, une partie de la critique soutient idéologiquement Vilar. Il s'ensuit une volonté de modifier les tâches de la critique en vue d'éduquer un spectateur qui ne serait plus consommateur mais accompagnateur, participant à une aventure culturelle. Le développement des théâtres publics, de leur politique d'abonnement joue, par ailleurs, sur l'influence des critiques sur le succès ou l'échec d'une pièce. Les théâtres sont moins soumis à leur jugement. Ces conséquences entraînent un élargissement des thèmes des articles sur le théâtre : ils ne portent plus uniquement sur les spectacles mais s'aventurent aussi sur les questions relatives aux politiques culturelles. Alfred Simon, Gilles Sandier et surtout Renée Saurel discutent donc de ces questions. L'étude de ces articles nous montrera à quel point l'idéologie politique du théâtre populaire structure dans un premier temps la réception de ces questions. Les années 1960 sont en effet marquées par une grande confiance vis-à-vis du Ministère même si les premiers conflits notamment avec les municipalités entraînent quelques mises en doute. C'est paradoxalement à travers une question esthétique, le répertoire, que la pensée du théâtre populaire est discutée et commence à être mise en cause à la veille de 1968. Cette date marque une rupture dans le traitement des questions théâtrales en particulier celles relatives aux questions culturelles. Si peu d'articles paraissent pendant les mois de mai et juin sur les assises de Villeurbanne ou l'occupation de l'Odéon, les premières réactions se font entendre lors du Festival d'Avignon et c'est surtout lors de la rentrée de septembre que les critiques tentent d'analyser les conséquences des événements de mai-juin sur le théâtre. À l'engouement des premiers jours, aux volontés de refonder l'entière de la profession succèdent les inquiétudes suite à l'éviction de plusieurs directeurs de théâtres publics et l'interdiction de la pièce d'Armand Gatti. L'État qui apparaissait jusqu'alors comme un

partenaire privilégié devient censeur. Dès lors l'appréhension des politiques culturelles est largement différente. Si Alfred Simon continue de se référer à l'idéologie du théâtre populaire, l'influence d'Althusser sur l'analyse de l'État est très forte dans les écrits critiques. Cette critique virulente implique une autre appréhension des metteurs en scène qui continue de « collaborer » avec l'État. La référence à Jean Vilar ne disparaît cependant pas, elle est néanmoins plus problématisée et ambiguë puisque l'enjeu tout au long des années 1970 reste de chercher à redéfinir le théâtre populaire.

Si ce travail implique de clarifier les rapports à l'État, l'enjeu est aussi esthétique. Ce sera l'objet du dernier chapitre de cette partie. Malgré l'autonomisation de la mise en scène dès Antoine, la tradition théâtrale française reste, suite à Jacques Copeau, largement centrée sur le texte. Cette centralité se ressent dans les critiques qui manifestent à plusieurs reprises leur attachement au texte dramatique. La refonte de celui-ci en vue de créer une dramaturgie populaire passe, de fait, par l'évaluation de la postérité du théâtre des années 1950 marquée par la figure de Beckett. Néanmoins, ce théâtre joué dans les petites salles de la rive gauche ne semble pas rencontrer les publics des théâtres populaires. Ainsi les critiques vont juger les différentes propositions textuelles à la lumière de cet enjeu. Cependant le renouvellement va plutôt venir de la scène et de la prise du pouvoir du metteur en scène. Ici, c'est bien sûr la figure de Brecht qui va être au cœur du débat lorsqu'il s'agira de traiter de metteur en scène tel que Roger Planchon ou Patrice Chéreau. Dans la lignée de *Théâtre Populaire*, ils proposent des lectures critiques des grands textes théâtraux rompant ainsi avec l'esthétique du tréteau nu prôné par Jean Vilar à la suite de Copeau. C'est l'héritage du brechtisme qui sera donc au cœur des préoccupations des critiques. L'hégémonie de ce modèle est d'abord contestée avec plus ou moins de virulence par Alfred Simon, Gilles Sandier et Renée Saurel. Néanmoins l'évolution des pratiques des metteurs en scène qui se réclamaient de Brecht au début des années 1970 relance le débat quant au rôle politique de la mise en scène. Les théâtres à vocation populaire doivent-ils être des lieux qui permettent de découvrir les grandes œuvres du répertoire ? La mise en scène doit-elle contester l'idéologie que ces œuvres soutiennent ? Doivent-elles être des matériaux au service des metteurs en scène ? À travers ces questions posées par les critiques, c'est de nouveau les pratiques théâtrales des structures publiques qui sont au cœur du débat alors que l'hégémonie brechtienne est contestée par le retour de la référence à Artaud. Les propositions de Grotowski puis du Living Theatre mettent l'acteur au centre du processus créatif. Celui-ci est porteur d'une contestation sociale. Ce rôle politique attribué à l'acteur est par ailleurs largement discuté suite à 1968. La contestation des hiérarchies au sein même de la création, des structures étatiques est au cœur des tentatives de

créations collectives qui voient le jour après Mai. Celles-ci ouvrent de nouvelles perspectives au débat sur le théâtre populaire tant elle condensent l'ensemble des problématiques soulevées par le mouvement : contestation de la division sociale du travail, lien avec la classe ouvrière, redécouverte des traditions populaires. Dans cette perspective, le critique se doit de redéfinir sa place.

Cette étude croisée nous permettra donc de mieux comprendre la démarche critique novatrice proposée par Alfred Simon, Gilles Sandier et Renée Saurel, de déterminer leurs points de rencontre et leurs divergences afin de comprendre l'évolution de la critique au cours de ces années.

A. Pièces et spectacles en revue

Après une première partie qui consistait à établir les relations qu'entretenaient les critiques avec les revues dans lesquelles ils publiaient, le second temps de cette recherche consiste à étudier le dialogue indirect qui se noue entre eux. J'ai pu montrer que, malgré une volonté de pratiquer la critique autrement, la plupart des articles s'appuie en premier lieu sur des spectacles. À partir de ceux-ci, s'initie le débat. Mais quels sont réellement les supports de ce débat ?

Les trois critiques principaux des revues entendent participer au renouvellement des formes théâtrales en vue d'une efficacité politique. On pourrait penser que cette recherche les amène à fréquenter des lieux de théâtre alternatifs. Au même moment, la revue *Travail Théâtral* fait le choix de s'intéresser à ce qu'Émile Copfermann nomme « les théâtres différents »¹⁰⁹⁷. La revue créée en 1971 délaisse en partie la production des théâtres publics et privés pour s'intéresser à des pratiques hors institution, voir à la limite de l'amateurisme. L'analyse des critiques de spectacles dans les différentes revues a montré qu'à l'inverse Gilles Sandier, Alfred Simon et Renée Saurel concentrent leur travail sur les théâtres publics parisiens et de la banlieue. Leur activité est donc marquée par un attachement fort au service public dans les années 1960. Suite à 1968, cette hégémonie est mise à mal au profit d'autres lieux tels que la Cartoucherie de Vincennes. Cette contestation est à relativiser. Au-delà de la défense de la pratique du Théâtre du Soleil, on ne peut pas parler d'une systématisation d'un suivi régulier des compagnies hors-commission. Seules quelques troupes font exception comme la Nouvelle Compagnie d'Avignon, ou *La Comune* dirigée par Dario Fo et Franca Rame, mais aussi les troupes qui viennent présenter leurs spectacles à Nancy puis au Théâtre de la Cité Internationale. À cet endroit, le suivi diffère. Gilles Sandier rend compte de Nancy. Il soutient l'expérience du festival universitaire et l'oppose à Avignon. Renée Saurel et Alfred Simon assistent aux pièces à Paris. L'intérêt porté aux pratiques nord-américaines est important mais ils n'en tirent pas un modèle pour le théâtre militant.

Le suivi de l'actualité théâtrale se concentre donc majoritairement sur les œuvres des metteurs en scène du théâtre public. Dans les années 1960, la réception du théâtre public est dominée par la figure tutélaire de Jean Vilar. Cet héritage est particulièrement visible dans les textes d'Alfred Simon et de Renée Saurel. Cela implique alors un suivi particulier de l'activité

¹⁰⁹⁷ Émile COPFERMANN, *Vers un théâtre différent*, op. cit.

de Georges Wilson mais aussi de Roger Planchon. La réception de ce dernier est liée aussi à la figure de Brecht. Un autre metteur en scène attire particulièrement l'attention : Jean-Louis Barrault. À l'inverse de ses deux collègues, il incarne avant tout l'éclectisme. Il n'est jamais considéré comme le chef de file d'un mouvement théâtral.

Au cours des années 1970, de nombreux jeunes metteurs en scène font leur apparition mais il n'existe plus de figure tutélaire comme fut celle de Vilar lors de la décennie précédente. Le Théâtre du Soleil et Ariane Mnouchkine font ici encore l'unanimité mais cette attention n'implique pas forcément un suivi des autres compagnies qui pratiquent la création collective. Ce sont principalement les héritiers de Brecht qui intéressent les critiques. Gilles Sandier se passionne pour le travail de Patrice Chéreau et Marcel Maréchal. De même, Renée Saurel est attentive aux mises en scène de l'ex-directeur du théâtre de Sartrouville même si elle est beaucoup plus critique que son collègue. Cette attention est plus déterminée par l'intérêt qu'elle porte aux metteurs en scène qui travaillent en banlieue parisienne. À l'inverse, Alfred Simon s'y intéresse peu et préfère mener une réflexion sur la fête à partir des expériences du TNP et du Soleil.

Avant de revenir sur les enjeux politiques et esthétiques auxquels sont confrontés les critiques, il est nécessaire d'étudier plus précisément les critiques de spectacles puisque celles-ci représentent la majorité des articles produits par Gilles Sandier, Alfred Simon et Renée Saurel. Il est évidemment impossible de revenir sur l'intégralité des textes parus. À travers l'étude de quelques spectacles, l'objectif est de saisir les enjeux du débat critique. Trois questions sont ici à l'étude. En premier lieu, nous avons vu que les années 1960 et 1970 ne sont pas marquées par un renouveau du texte théâtral. L'hégémonie des metteurs en scène est à l'œuvre et ces derniers s'attèlent avant tout à revisiter les classiques de la littérature dramatique. Le débat sur le traitement de ceux-ci avait déjà été initié par la revue *Théâtre Populaire* qui opposait alors Brecht et Vilar. L'historicisation des classiques proposée par les brechtiens est au cœur des débats mais c'est aussi l'indépendance de l'écriture scénique vis-à-vis du texte qui sera de plus en plus questionnée à la lumière des expériences de Patrice Chéreau. Cette hégémonie brechtienne est néanmoins mise à mal par les pratiques de Jerzy Grotowski tandis que le Bread and Puppet propose avec ses marionnettes fantasmagoriques une autre approche du théâtre politique. De plus, la pratique de Bob Wilson va venir contester l'ensemble de ces modèles en offrant un théâtre de la contemplation onirique. Enfin, c'est l'enjeu du théâtre populaire qui est renouvelé lorsque les critiques font face aux premières expériences de créations collectives. Un lieu va particulièrement incarner ce renouveau, la Cartoucherie, néanmoins ce débat est initié par un autre spectacle venu d'Italie. *Orlando*

Furioso de Luca Ronconi semble proposer une nouvelle manière d'envisager le théâtre populaire par un retour à une tradition ancestrale du jeu et du texte tout en s'attaquant aux formes du théâtre classique. Cette expérience est poursuivie en France par le Théâtre du Soleil tandis que l' Aquarium interroge la représentation ouvrière sur scène.

Ces trois grands ensembles définissent en grande partie le débat sur les rapports entre art et politique dans les années 1970. Par ailleurs, celui-ci ne se limite pas à réfléchir au renouvellement des formes. La réception de certains spectacles quitte le domaine de l'esthétique pour devenir directement politique. Les représentations des *Paravents* de Jean Genet entraînent d'importantes échauffourées devant et à l'intérieur de l'Odéon. Il s'ensuit plusieurs débats en outre à l'Assemblée nationale sur le rôle des théâtres nationaux. Ces débats sont relayés par la presse conservatrice et d'extrême droite. La première tâche de la critique va donc être d'y répondre. Mais au-delà de cette joute entre presse de bords politiques opposés, elle interroge la représentation de l'événement historique, la Guerre d'Algérie par Jean Genet. Une nouvelle fois se pose la question des capacités esthétiques à représenter un tel événement. Quel propos politique est possible quelques années seulement après la fin de cette guerre ? Les deux autres représentations ont moins marqué l'histoire récente du théâtre, elles soulèvent néanmoins des débats âpres au sein du milieu théâtral et une mobilisation importante de la critique. Elles interrogent les rapports que les critiques entretiennent avec le Parti Communiste. Dans un premier temps, je traiterai de la tournée du Berliner Ensemble en 1971 dans les théâtres de banlieues et de la reprise d'une de ses mises en scène en 1972 au Théâtre de la Commune. Cette pièce, *Le Commerce du pain*, relate la mort d'un jeune commis. Elle entre, lors de sa reprise, directement en résonance avec l'actualité politique puisqu'elle est jouée au moment du décès de Pierre Overney. La confrontation de l'actualité à la pièce initie un débat sur les usages de Brecht et plus généralement sur le rapport du théâtre à la politique. Elle implique une contestation virulente de la politique de démocratisation culturelle défendue alors par le Parti Communiste. La deuxième pièce, *Nekrassov*, est présentée en 1978 au TEP. Ce retour à Sartre est assez étonnant d'autant plus que cette pièce écrite en 1955 se présente comme une satire de la presse anticomuniste française ayant pour trame l'affaire Kravchenko. Cette reprise est l'occasion d'un désaccord important entre Gilles Sandier qui signe le texte du programme et Alfred Simon qui livre une critique virulente de la pièce. Deux aspects sont ici visés : le caractère stalinien de l'œuvre dans une période où les thèses sur l'antitotalitarisme prennent de plus en plus d'ampleur et les formes d'une dramaturgie politique puisque Sartre use de la trame du boulevard pour proposer cette satire du monde de la presse.

1) *Des spectacles évènements*

Au-delà de la chronique des saisons théâtrales, certains spectacles font date et croisent les préoccupations des critiques. La période est marquée par l'héritage de Brecht. En France, il est questionné à travers le traitement des classiques. Par l'analyse des mises en scène du *Tartuffe* par Roger Planchon, *Barouf à Chiogga* par Giorgio Strehler, *La Dispute* par Patrice Chéreau, *Les Estivants* par Peter Stein et *Bérénice* par Antoine Vitez, les critiques vont débattre de leur rapport au brechtisme. Renée Saurel, Alfred Simon et Gilles Sandier se positionnent alors chacun sur le rapport que peut entretenir une œuvre classique avec l'actualité politique. Cependant si le débat sur cette question initiée par les brechtiens continue durant les années 1960 et 1970, l'irruption sur la scène française des avant-gardes issues d'Artaud remettent en cause le cadre clos de la représentation et initient une nouvelle discussion sur le rôle de l'acteur. Enfin à la suite de 1968 les expériences de création collective ouvrent un nouveau champ de réflexion sur le théâtre populaire. À travers onze spectacles nous allons voir comment sont posées ces questions et de quelle manière le débat est construit entre les trois revues.

a) **Le traitement du répertoire : l'héritage de Brecht en question**

Dès la mise en place des théâtres dits populaires dans les années 1950, la question du répertoire est posée par la critique et les metteurs en scène. Vilar prône un « répertoire de haute culture »¹⁰⁹⁸ mais une autre vision du répertoire est proposée par le biais de Brecht. La période théâtrale étudiée est marquée par l'héritage du dramaturge et de sa conception de la mise en scène. Diffusé par la revue *Théâtre Populaire*, la pensée du metteur en scène allemand a fait de nombreux émules en France¹⁰⁹⁹. Malgré l'arrêt de la revue, le rapport à Brecht et à ses conceptions théoriques est largement discuté par les critiques. Aucun des trois critiques principaux des revues étudiées ne se définit comme brechtien. Ils sont d'ailleurs

¹⁰⁹⁸ Sur Jean Vilar, de nombreuses œuvres reviennent sur l'expérience du TNP et d'Avignon. On peut ici noter Laurent FLEURY, *Le T.N.P. de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, op. cit.

Alfred SIMON, Alfred SIMON, *Jean Vilar qui êtes-vous?*, op. cit.

Guy LECLERC, *Le TNP de Jean Vilar*, Union générale d'éditions, coll. 10-18, Paris, 1971.

Emmanuelle LOYER, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar, une utopie d'après-guerre*, op. cit.

Philippa WEHLE, *Le Théâtre populaire selon Jean Vilar*, op. cit.

¹⁰⁹⁹ Voir Marco CONSOLINI, *Théâtre Populaire. 1953-1964, Histoire d'une revue engagée*, op. cit. et Daniel MORTIER, *Celui qui dit oui, celui qui dit non, ou La réception de Brecht en France, 1945-1956*, op. cit.

assez méfiants vis-à-vis de ses théories. Malgré cette réticence, le dramaturge allemand reste une référence structurante pour le théâtre des années 1970. Au-delà de Brecht, c'est le rôle de la mise en scène et de celui de la dramaturgie dans le traitement des classiques qui est débattu.

Tartuffe de Molière , mis en scène par Roger Planchon, au Théâtre de la Cité et Théâtre Montparnasse Gaston Baty

Roger Planchon, animateur du théâtre de la Cité est, aux yeux de nombreux critiques, le metteur en scène le plus prometteur de la nouvelle génération. Fortement marqué par Brecht, son travail sur les classiques renouvelle la mise en scène en France marquée jusqu'alors par le tréteau nu de Copeaux. Planchon, en collaboration avec son scénographe René Allio, cherche à interroger les classiques. Son installation au Théâtre de la Cité lui permet de mettre en place son programme. Dès *Henry IV*, André Gisselbrecht salue la filiation avec le metteur en scène allemand :

On avait vu en France quelque bonnes mises en scène françaises de l'œuvre de Brecht, on n'avait pas encore vu de mises en scène brechtiennes (d'un grand classique). *Henry IV* de Shakespeare au Théâtre de la Cité est en ce sens un événement.¹¹⁰⁰

Dans un spectacle de cinq heures, Planchon va suivre pas à pas les indications de mise en scène de Brecht : les costumes sont représentatifs de la classe sociale, l'intérêt est centré sur la fable, et la scénographie de René Allio supporte la mise en scène. Il fait ressortir la fable le propos social. Les adaptations de Brecht consistaient à moderniser l'œuvre notamment d'un point de vue historique, Roger Planchon va au contraire « historiciser » ces œuvres. Par cette pratique, il dépasse la simple copie et intègre ses principes à sa propre pratique. Cela va lui permettre d'aborder aussi bien le répertoire élisabéthain qui est encore peu connu en France mais également Molière notamment dans une mise en scène de *Georges Dandin*, « lehrstück » français selon Dort¹¹⁰¹. À la suite de ces deux essais, Roger Planchon réitère avec *Tartuffe* s'imposant alors comme un rénovateur de l'œuvre de Molière. Cette mise en scène présentée d'abord à Villeurbanne, puis au Théâtre Montparnasse Gaston Baty et enfin à Avignon est l'occasion pour les différents critiques de revenir sur le travail de Planchon et sur son rapport à la tradition de la mise en scène de Molière. En premier lieu, les critiques saluent unanimement la réussite de Planchon. Sans faire aucune référence directe à Brecht et aux brechtiens, Gilles Sandier loue son travail et décrit le procédé choisi par le metteur en scène :

¹¹⁰⁰ Collectif, *Itinéraire de Roger Planchon*, L'Arche, Paris, 1970, p. 43.

¹¹⁰¹ *Ibidem*, p. 59.

D'ailleurs cette mise en scène a du génie d'un bout à l'autre : elle explique, éclaire, analyse, illumine, suscitant tout à tour le rire, le sourire, la curiosité, l'angoisse. Oui, la scène, chez Planchon, tient du champ clos, du stade, du champ de manœuvre ou de la salle d'armes ; mais ce magnifique remue-ménage sert toujours la démonstration et la vie. Ce complexe enchevêtrement de mouvements croisés et comme distendus, il n'est jamais gratuit : il dessine et compose un espace prodigieusement vivant. À travers cette géométrie dans l'espace c'est le monde familial de nos gestes quotidiens qui est restitué, c'est aussi le monde familial à nos mains, celui des objets, des meubles et des ustensiles, un monde où les corps, les objets et les êtres entretiennent des liens d'amitié ou d'agressivité.¹¹⁰²

Ce travail renouvelle complètement pour le critique la mise en scène du *Tartuffe* qui « tâtonnait entre deux limites marquées par Emil Jannings (dans le film de Murnau) et Louis Jouvet : l'énorme bête immonde ou le Grand Inquisiteur »¹¹⁰³. On retrouve la même analyse dans la critique de Renée Saurel. Sans faire directement référence à Brecht, elle loue la maîtrise des moyens techniques utilisés par Roger Planchon au profit d'une analyse complètement novatrice de l'œuvre liée aux conditions historiques de sa création tout en défendant l'entière soumission de Planchon au texte. Elle écrit :

Je ne vois pas, par contre, ce que l'on pourrait reprocher à ce *Tartuffe*. Quel régal, quelle fête ! On en sort bouleversé, ébloui par la « naïveté » de la pièce, comme si Planchon l'eût plongée dans un bain décapant. N'en déplaise à certains, jamais Planchon ne fut aussi soumis au texte, jamais mise en scène de lui ne fut moins parasitaire. À l'exception de quelques interjections superflues, et d'une ou deux « remontées » inutiles, tout ici est strictement soumis au texte de Molière, ce qui implique que l'on fasse litière de la tradition, cette tradition dont Jouvet disait, en digne héritier du Cartel, qu'elle n'est « *qu'une succession de contradictions sur le sens et l'esprit de l'œuvre* » et qu'il avait lui-même bousculée, à propos de ce même *Tartuffe*. Ou bien encore avec son Arnolphe presque tragique de « *L'École des femmes* ». Ce n'étaient là pourtant que tentatives timides, qui ne relevaient que de l'analyse psychologique, alors que Planchon réintègre, sans rien changer au texte, l'historique et le social, mais par des moyens différents de ceux dont il usait pour *George Dandin*.¹¹⁰⁴

La rénovation entreprise par Louis Jouvet est dépassée pour la critique mais, de la même manière que chez Gilles Sandier, il n'y a aucune référence à Brecht alors que l'animateur du théâtre de la Cité revendique cette filiation. Alfred Simon loue aussi la qualité du travail d'Alfred Simon. Il revient sur ce spectacle au moment de sa reprise au Festival d'Avignon en 1967 dans la cour du Palais des Papes. Il est d'autant plus enthousiaste sur cette version qu'elle lui semble se rapprocher plus de la sobriété de Jean Vilar. Il écrit :

Roger Planchon n'a pas manqué une occasion de se désolidariser du plein air. Il a dû priver son *Tartuffe* de l'admirable support que lui assurait le décor de René Allio. Les comédiens ont dû hausser la voix, grossir le jeu pour être reçus aux dernières travées. Eh bien, n'en déplaise à Planchon, il en résulte non un appauvrissement mais un dépouillement grâce auquel le spectacle gagne en force ce qu'il perd (et encore !) en

¹¹⁰² Gilles SANDIER, *Théâtre et combat*, op. cit., p. 155.

¹¹⁰³ *Ibidem*, p. 154.

¹¹⁰⁴ Renée SAUREL, « Un ballon d'oxygène », *Les Temps Modernes*, n°215, avril 1964, p. 1897-1898.

subtilité. Le miracle du *Tartuffe* de Planchon, c'est qu'à la limite il pourrait se passer de la mise en scène de Planchon ! Sa réussite ne dépend pas des circonstances, et chaque contrainte nouvelle à laquelle il se soumet de plus ou moins bonne grâce l'oblige à pénétrer plus avant, par les moyens propres au théâtre, dans une vérité où critiques et professeurs ne suivent peut-être pas Planchon, mais où Molière et lui vont du même pas, en fantassins fraternels.¹¹⁰⁵

Alfred Simon préfère donc un Planchon dépouillé de ses références brechtiennes et plus proche de l'ascétisme propice à la cour d'honneur du Palais des Papes. Il met en avant les influences aristotéliennes de Planchon. Sa mise en scène est une occasion pour le critique d'*Esprit* de marquer son indépendance vis-vis des brechtiens ici décrits comme « critiques et professeurs »¹¹⁰⁶. Il se démarque de Renée Saurel et Gilles Sandier. La critique des *Temps Modernes* et celui de *La Quinzaine* louent la qualité esthétique de la mise en scène de Planchon, sans faire aucune référence directe aux principes brechtiens, ils défendent néanmoins son approche novatrice de l'œuvre de Molière. À l'inverse, Alfred Simon préfère l'approche « néo-aristotélienne » de la seconde version. Il se dessine dès cette mise en scène une fracture entre le critique d'*Esprit* et les brechtiens. Gilles Sandier et Renée Saurel semblent moins vouloir se positionner vis-vis de *Théâtre Populaire*, ils ne renient pas l'héritage de Brecht mais celui-ci n'est pas déterminant.

Barouf à Chiogga de Goldoni, mis en scène par Giorgio Strehler, au Théâtre des Nations

Le Festival du Théâtre des Nations dont la direction a été nouvellement confiée à Jean-Louis Barrault s'ouvre en 1966 sur le travail de Giorgio Strehler avec une pièce méconnue de Goldoni. Son œuvre est marquée par la synthèse d'une exploration de la tradition théâtrale italienne, réinventant d'un même coup la lecture de cet auteur, et l'appropriation des préceptes brechtiens.¹¹⁰⁷ Le metteur en scène italien semble faire la synthèse entre Jean Vilar¹¹⁰⁸ et Bertold Brecht dont il déclare avoir appris de lui « un théâtre fait pour les hommes pour les « divertir », mais aussi pour les aider à se transformer et à transformer ce monde en

¹¹⁰⁵ Alfred SIMON, « La ville dont le prince est un comédien », *op. cit.*, p. 834.

¹¹⁰⁶ *Idem.*

¹¹⁰⁷ Sur le metteur en scène italien, directeur du Piccolo Teatro, voir Giorgio STREHLER, *Un théâtre pour la vie*, Fayard, Paris, 1979 et STREHLER. Études de O. Aslan, G. Banu, B. Dort, C. Douël dell'Agnola, M.-M. Metvant-Roux, A. Lombarde A. Satgé, M. Tanant. Textes de G. Strehler, L. Althusser. Témoignages de L. Damiani, G. Desarthe, E. Frigerio, G. Ratto, D. Sandre, N. Strancar. Notes de J.H. Bunge. Réunis et présentés par Odette Aslan. Éditions du Centre national de la recherche scientifique, coll. « Les Voies de la création théâtrale », Paris, n°16, 1989.

¹¹⁰⁸ Giorgio Strehler prend la direction du Piccolo Teatro en 1947, année de la fondation du festival d'Avignon. Il affirme lui aussi vouloir défendre un théâtre populaire et revendique comme pères Jacques Copeau et Louis Jouvet.

un monde meilleur, en un monde pour l'homme. »¹¹⁰⁹ Son travail reposera donc conjointement sur l'exploration des œuvres de Goldoni, Brecht, Shakespeare et Tchekhov. La réception de *Barouf à Chioggia* est unanime. Les critiques louent la qualité du travail de Strehler. Renée Saurel débute d'ailleurs son analyse de la pièce en écrivant : « Telle est bien l'impression qui demeure. L'éternité d'un instant. Au théâtre, cela veut dire : perfection »¹¹¹⁰. Tous partagent le même enthousiasme mais chacun oriente sa critique sur un aspect précis du spectacle.

Gilles Sandier est intéressé, en premier lieu, par le travail des acteurs. La réussite de la troupe du Piccolo Teatro est prétexte à une critique virulente de la technique des comédiens français, en particulier ceux de la salle Richelieu. Il écrit :

Une troupe qui se fonde à la fois sur une esthétique moderne, des moyens financiers considérables (c'est à dire la possibilité de répéter pendant des mois), et des acteurs dotés d'une formation théâtrale qui n'est pas tout à fait celle qu'on pratique au Conservatoire de Paris, des acteurs qui ont le sens de la discipline, du travail choral et de la rigueur des gestes plutôt que le souci de leurs chapeaux, frimousses, tétons, roucoulaudes et ronds de jambe personnels. On le redira cent fois s'il le faut : les mœurs et conditions du théâtre en France rendent impossible pareil spectacle. Qu'on enrage ou qu'on ait honte n'empêchera pas nos grenouilles de plastronner dans nos marécages.¹¹¹¹

L'éloge de la rigueur de la troupe de Strehler travaillant à donner du sens à la pièce de Goldoni permet de s'en prendre au jeu cabotin des comédiens français. Gilles Sandier développe à partir de ce point de départ une analyse rigoureuse de la mise en scène. Ce renouvellement du jeu de l'acteur permet de « retrouver la réalité sociale, avec son frémissement, sa chaleur, sa gravité, sa grisaille, ses rythmes, derrière les acrobaties à l'italienne »¹¹¹². Par le jeu, les comédiens parviennent à représenter la société italienne. La qualité des acteurs est aussi notée par Renée Saurel. Elle insiste cependant avant tout sur la modernité du texte original de Goldoni mettant en scène, pour la première fois en Italie, les classes populaires. Ici encore, le travail de Strehler sur l'œuvre goldonienne permet de renvoyer le texte à une réalité sociale :

Un monde nous est livré d'emblée, sans précaution, dans le désordre même de la vie. Comme le dit justement M. Paul Renucci : *l'action ne naît pas de l'intrigue, mais l'intrigue de l'action*. Entre les personnages et nous, une sorte de médiateur : Isidore, le substitut du Chancelier, en qui l'on reconnaît Goldoni officiant à Chioggia. Ce petit monde de pêcheurs pauvres, exploités par les marchands, de femmes à la fois complices et rivales, nous apparaît comme coupé de l'histoire et en même temps s'inscrit dans le contexte historique.¹¹¹³

¹¹⁰⁹ Giorgio STREHLER, *Un théâtre pour la vie*, op. cit., p. 121.

¹¹¹⁰ Renée SAUREL, « Une chaîne sans fin », *Les Temps Modernes*, n°242, juillet 1966, p. 175.

¹¹¹¹ Gilles SANDIER, *Théâtre et combat*, op. cit., p. 327.

¹¹¹² *Ibidem*, p. 328

¹¹¹³ Renée SAUREL, « Une chaîne sans fin », op. cit., p. 177.

On retrouve ici le procédé utilisé par Planchon sur les classiques. L'influence de Brecht, qui n'est pas citée en tant que telle, est néanmoins remarquée par Renée Saurel qui souligne la lecture profondément matérialiste de Goldoni faite par Strehler. La citation de Paul Renucci fait référence à l'effet d'étrangéisation voulu par Strehler. La fable devient un élément d'interrogation livré au public par le biais du personnage d'Isodoro, qui, à l'avant-scène, fait le lien entre le monde faussement clos présenté sur scène, et le spectateur. Cette référence indirecte à Brecht est aussi présente dans la critique de Gilles Sandier lorsqu'il décrit le jeu de l'acteur, c'est un travail du comédien à partir du *gestus* social dont il rend compte :

Comme dans les théâtres d'Extrême-Orient, chaque geste est vrai parce qu'il est subtilement faux : arrêté brusquement dans sa course, ou ralenti, ou accéléré, ou agrandi ; par le jeu des têtes, des torsos, des doigts, des jambes – chaque acteur jouant à l'unisson, ou en contrepoint par rapport aux autres -, l'espace vibre, vit, devient espace de la condition des hommes.¹¹¹⁴

Cette stylisation du jeu comme condition de la réflexion critique du spectateur est centrale dans le procédé brechtien. Elle est, pour les trois critiques, la condition même de la réussite du spectacle de Strehler. Pour la décrire, Renée Saurel use paradoxalement de la rhétorique naturaliste : « Une tranche de vie, en quelque sorte. Mais qui, grâce à Strehler, échappe au réalisme tout en restant vraie. C'est la réconciliation du monde et du théâtre, la synthèse parfaite de deux esthétiques, la fin de l'opposition stérile entre la lignée naturaliste et la stylisation »¹¹¹⁵. De la stylisation de ces scènes de vie naît le propos social de la pièce sous-entendu ici par la réconciliation du théâtre et du monde. On retrouve dans la critique d'Alfred Simon, tout aussi élogieuse, cette même idée :

L'admirable spectacle du *Piccolo* réussit la difficile alliance de la poésie et de la vérité en dégageant la double unité du spectacle, présence d'Isodoro, présence de la lumière. Giorgio Strehler a axé sa mise en scène sur les éclairages : le petit monde de Chioggia se meut dans la lumière. Strehler n'éclaire ni son beau décors, à la fois réaliste et stylisé, ni ses acteurs pour les mettre en évidence. Il éclaire la lumière elle-même qui est comme la vérité du spectacle. Pour faire surgir, suspendu dans le temps, cet instants banal où les êtres et les choses ont « couleur des siècles », il fait chanter la première réplique de la pièce : « Qu'est ce que vous dites de ce temps, mes amies ? »¹¹¹⁶

La stylisation est donc ici traitée par le biais de la lumière. La structuration de l'espace scénique par le biais de la lumière et du décor implique une rupture avec le cadre clos de la scène à l'italienne. Ce travail produit la réalité historique de ce qui nous est présenté sur scène donnant la « couleur des siècles »¹¹¹⁷ au texte Goldonien. Ce travail de stylisation amène Alfred Simon à avoir un discours emprunt de brechtisme alors qu'il y est pourtant très hostile.

¹¹¹⁴ Gilles SANDIER, *Théâtre et Combat*, op. cit., p. 328.

¹¹¹⁵ Renée SAUREL, « Une chaîne sans fin », op. cit., p. 177.

¹¹¹⁶ Alfred SIMON, « Barouf à Chioggia (de Goldoni) », *Esprit*, n°351, juillet-août 1966, p. 73-74.

¹¹¹⁷ *Idem*.

Il conclut ainsi sa critique en interrogeant cette fécondité brechtienne : « Il ne faut pas médire de la scène à l'italienne quand elle permet à un régisseur de génie de donner un poids aux êtres et aux choses à partir de leur irréalité, faut-il dire de leur étrangeté familière ? »¹¹¹⁸.

De nouveau, la référence à Brecht est diffuse dans les critiques de nos auteurs. Gilles Sandier et Renée Saurel n'y font référence qu'indirectement. Cependant ces allusions témoignent de la diffusion des théories brechtiennes dans le discours critique sur le théâtre. La position d'Alfred Simon est différente. Il revient sur Brecht pour préférer d'autres héritages, notamment celui de Vilar. Il interroge la pertinence de la filiation revendiquée entre Strehler et le metteur en scène allemand. La référence brechtienne ne lui semble pas nécessaire pour analyser le travail du Piccolo.

Le *Tartuffe* de Planchon et le travail de Strehler ont pour point commun d'interroger tous deux la société qu'ils dépeignent (l'intégrisme religieux de la France sous Louis XIV, les classes populaires italiennes du XIX^{ème}). Pourtant, les trois critiques ne mettent pas en avant ce critère politique. Après 1968, ce dernier va devenir bien plus central.

La Dispute de Marivaux, mise en scène de Patrice Chéreau, au Théâtre de la musique

Patrice Chéreau incarne la double décennie théâtrale à l'étude dans cette recherche. Sa première mise en scène au Lycée Louis Le Grand date de 1964, il présente les suivantes à Nancy avant de prendre la direction d'un théâtre de banlieue. La faillite de celui-ci le fera s'interroger sur le théâtre populaire dans un texte très connu, « Une mort exemplaire »¹¹¹⁹, où il remet en cause le système inspiré de Vilar comme n'étant ni le lieu d'une véritable recherche esthétique ni celui d'un théâtre véritablement populaire au cœur de la lutte des classes. Par la suite, il part au Piccolo Teatro puis revient à la direction du TNP de Villeurbanne dans un contexte particulier¹¹²⁰. *La Dispute* inaugure l'ouverture du TNP de Villeurbanne sous la direction de Roger Planchon, Patrice Chéreau et Roger Gilibert et est repris dans le cadre du festival d'Automne à Paris. Ces représentations marquent l'abandon de la tradition vilarienne du théâtre populaire.

¹¹¹⁸ *Ibidem*, p. 74.

¹¹¹⁹ Patrice CHEREAU, « Une mort exemplaire », *op. cit.*

¹¹²⁰ Voir Colette GODARD, *Patrice Chéreau, Le trajet*, Le Rocher, collection « Documents », Monaco-Paris, 2007.

Le spectacle, décrit à de nombreuses reprises comme un spectacle événement, suscite pléthore de discours critique dont un texte de Bernard Dort dans *Travail Théâtral*, « Marivaux sauvage ? »¹¹²¹. Malgré l'importance de ce spectacle, Alfred Simon ne l'évoque pas dans *Esprit* préférant prolonger sa réflexion sur la fête théâtrale. Il participe néanmoins à l'émission du *Masque et la Plume* qui est consacrée, pratiquement dans son intégralité, à *La Dispute*¹¹²². À l'inverse Renée Saurel, pourtant peu convaincue jusqu'alors par le travail de Chéreau, consacre une partie d'une chronique à ce spectacle¹¹²³. De même, Gilles Sandier, lui très proche du metteur en scène, publie un article élogieux¹¹²⁴.

Il s'attelle à décrire avec précision le spectacle de Chéreau porté par le dispositif scénographique de Richard Peduzzi. Du fait du travail dramaturgique important, cette mise en scène devient une interrogation sur la question de la « nature », réflexion centrale portée par les philosophes des Lumières et en particulier Rousseau dans le XVIII^{ème} siècle. Mais l'œuvre se révèle imprégnée d'un « anti-rousseauisme »¹¹²⁵, et la réflexion sur la nature humaine vient se confronter à une autre figure centrale du siècle des Lumières, Sade. Il se mêle donc une réflexion emprunte d'érotisme sur la découverte des corps, analogie primaire de la découverte de l'autre :

Voici qu'apparaissent le mensonge, la violence, l'angoisse, la révolte, l'envie du meurtre, la jalousie, le racisme, le goût de la destruction. Voici que... Voici que... Espace primordial pour une nouvelle genèse, la scène est en effet promue le lieu de successives « apparitions » : épiphanie selon le marquis de Sade. Des figures se font, se défont, des postures se prennent, et se rompent. Et l'érotisme est partout, étrange, polymorphe, investissant tous les rapports qui se constituent au fil de ce ballet féroce. Un couple se forme, puis les deux filles s'agrippent, dans la jalousie et l'agressivité (érotiques aussi), puis les deux, garçons, à leur tour, s'accrochent, mais dans l'amitié (érotique encore), puis les couples bifurquent, et s'échangent. Superbe et complète gymnastique amoureuse, comme Chéreau est peut-être le seul à pouvoir la régler sur la scène, et que ces enfants apprennent, avec une adroite maladresse, à découvrir, à pratiquer, instant après instant, découvrant, avec le corps nouveau de l'autre, leur propre corps. Il n'y a plus d'indécence.¹¹²⁶

La lecture érotique de la pièce de Marivaux permet cette interrogation crue, voulue par Chéreau, sur la nature humaine. Le spectacle critique ainsi l'existence de celle-ci mais aussi la nécessité du « culturel ». Or Alfred Simon, dans cette discussion du *Masque et la Plume* où Gilles Sandier reprend ces mêmes arguments, est gêné par l'imposition d'un sens érotique à

¹¹²¹ Bernard DORT, « Marivaux sauvage ? », *Travail Théâtral*, n°14, 1975, p. 60-68.

¹¹²² *Le Masque et la Plume*, 4 novembre 1973, <http://www.ina.fr/audio/PHD99221394/theatre.fr.html>

¹¹²³ Renée SAUREL, « Culture de luxe, justice, bulldozers, Gegene », *op. cit.*

¹¹²⁴ Gilles SANDIER, « L'Eden selon Sade et Chéreau », *La Quinzaine Littéraire*, n°175, 16 novembre 1973, p. 36-37.

¹¹²⁵ *Le Masque et la Plume*, 4 novembre 1973, *op. cit.*

¹¹²⁶ Gilles SANDIER, « L'Eden selon Sade et Chéreau », *op. cit.*

l'œuvre de Marivaux. Pour lui, Chéreau « met en contradiction Marivaux avec lui-même »¹¹²⁷ en appliquant un sens contemporain au verbe de l'auteur. À l'inverse, pour Gilles Sandier, le travail sur le texte de Marivaux est exemplaire justement parce qu'il joue sur les doubles sens : « Déchiffrant ce texte avec la maîtrise des moyens d'analyse que sont les moyens scéniques, Chéreau, prenant appui sur ces mots, rares, les entourant de zones d'ombre, les orchestrant de gestes, de rites, de silences infinis, étirant le temps jusqu'à la limite du supportable, donne à cette partition la force d'une évidence presque insoutenable »¹¹²⁸. Le rapport au texte est aussi central dans l'analyse que fait Renée Saurel du spectacle. Opposée précédemment au travail de Chéreau sur *Les Soldats* de Lenz, elle rejoint ici l'avis de Gilles Sandier. Ce travail sur *La Dispute* l'amène par ailleurs à préciser sa fonction de critique : « La mise en scène de Patrice Chéreau inflige à l'œuvre une si forte distorsion, elle extrapole à un point tel qu'il faut d'abord analyser *La Dispute*, du moins si l'on admet que la tâche de la critique est d'établir le rapport entre l'écrit et le représenté »¹¹²⁹. Peu encline à une autonomie totale de la mise en scène, elle revient donc sur le travail dramaturgique de Chéreau :

À la sortie du spectacle, j'ai entendu un jeune garçon dire de Chéreau qu'il avait « *vachement investi* ». Sans doute était-ce une façon exquise de dire que dans cette *Dispute* Chéreau se livrait plus encore qu'il ne l'avait fait jusqu'à ce jour. Il est vrai qu'il projette ici, avec violence, avec lyrisme, ses phantasmes. On nous assure que les répétitions ont été précédées de vingt jours de travail « *à la table* », pour analyser le texte écrit et dégager le « *sous-texte* ». Cette dernière opération constitue, on le sait, un alibi bien commode pour faire dire à un auteur plus qu'il n'a voulu, et Chéreau ne s'en prive pas. Mais, outre le fait qu'il y met un grand talent, il faut admettre qu'autant qu'à sa parfaite irrégiosité, c'est à son ambiguïté que le théâtre de Marivaux doit de rester vivant. [...] S'il y a un mot qui revient souvent dans les écrits non-théâtraux de Marivaux, c'est celui de vérité. Si contestable qu'il soit sur bien des points, le spectacle de Patrice Chéreau s'inscrit sous ce signe. Infidèle à la lettre, outrancier dans ses extrapolations, il ne me semble pourtant pas trahir Marivaux, dans la mesure où il pourfend l'hypocrisie, la contrainte, le conditionnement social, tout ce qui fait violence à la nature d'un être. Et cela, n'en déplaise aux gardiens de l'ordre moral, est sain, je dirais même hautement culturel, la fonction de la culture étant de faire tomber les masques, de dévoiler la vérité, qu'elle nous plaise ou non.¹¹³⁰

Face à cette réécriture, l'attitude de Renée Saurel est ambiguë. Elle n'affectionne pas le travail que fait Chéreau sur les textes. Le discours scénique entre en contradiction avec l'œuvre écrite. Elle devient un matériau à disposition du metteur en scène. Elle préfère un spectacle qui naît du sens de l'œuvre et non de l'imposition de signification à celle-ci. Cependant, paradoxalement, le travail de Chéreau lui semble correspondre au propos de Marivaux et participe à la tâche du théâtre contemporain. Le travail sur *La Dispute* est une

¹¹²⁷ *Le Masque et la Plume*, 4 novembre 1973, *op. cit.*

¹¹²⁸ Gilles SANDIER, « L'Eden selon Sade et Chéreau », *op. cit.*.

¹¹²⁹ Renée SAUREL, « Culture de luxe, justice, bulldozers, Gegene », *op. cit.*, p. 1106-1107.

¹¹³⁰ *Ibidem*, p. 1109-1110.

entreprise de déconditionnement culturel. Son sens politique prime alors sur la démarche artistique limite de Chéreau. Ici, contrairement à ses analyses critiques sur Planchon et Strehler, Renée Saurel fait du propos politique un des éléments centraux de sa critique sur l'œuvre de Chéreau. Alors que lorsqu'elle traitait des classiques avant 1968, elle était avant tout intéressée par la maîtrise d'un discours théâtral qui inscrivait l'œuvre littéraire dans un contexte historique, la démarche diffère ici. Le discours de Chéreau ne lui semble pas forcément opportun puisqu'il s'attaque au sens de l'œuvre plus qu'il ne le révèle. Cependant, il sait jouer de la machine théâtrale mieux que personne. La révolte des corps présentée sur scène renvoie à la charge contre l'hypocrisie de la morale du XVIII^{ème} siècle de Marivaux. Elle permet aux spectateurs de faire le lien avec celle de la société contemporaine.

Cette lecture politique de *La Dispute* n'est pas partagée par l'ensemble de la critique. En effet, Bernard Dort dans son article paru dans *Travail Théâtral* s'oppose à la lecture de Gilles Sandier et Renée Saurel. L'ajout du prologue par Chéreau, cette lecture sadienne de l'œuvre lui semble néfaste au sens de l'œuvre :

À une réflexion sur les rapports de l'homme et de la société, de la nature et de la culture, Chéreau substitue l'image d'une triple dégradation, celle des adultes, celle des enfants et celle des « autres ». Renchérissant sur sa thématique personnelle de la contamination mutuelle du théâtre et de la vie, il n'aboutit, au-delà du bonheur de certaines images, qu'à la représentation d'une déréliction fatale où l'atmosphère et le trompe-l'œil l'emportent sur les faits et les mots.¹¹³¹

Paradoxalement, Alfred Simon rejoint Bernard Dort. Pour lui, le traitement érotique de l'œuvre ajoute du sens à une œuvre alors que « cette petite pièce de Marivaux qui dure vingt pages pour moi c'est aussi grand que *La Tempête* de Shakespeare »¹¹³². Le prologue nie le sens premier du texte qui est pourtant infini. S'il admire la maîtrise dont fait preuve Chéreau, il réfute l'approche sadienne de l'œuvre qui offre un sens plus nihiliste à celle-ci.

Au-delà d'une interrogation sur les rapports du texte et de la scène, *La Dispute* entraîne une réflexion politique. D'un côté, Renée Saurel et Gilles Sandier voient dans cette œuvre un discours sadien sur le désir, le corps visant à interroger violemment le rapport à celui-ci dans les années 1970 tandis que Bernard Dort, et, de manière moins affirmée, Alfred Simon, reprochent une charge érotique qui joue contre l'œuvre de Marivaux et son sens politique.

¹¹³¹ Bernard DORT, « Marivaux sauvage ? », *op. cit.*, p. 66-67.

¹¹³² *Le Masque et la Plume*, 4 novembre 1973, *op. cit.*

Les Estivants de Gorki, mise en scène de Peter Stein, au Théâtre des Amandiers, Festival d'Automne

Dans le cadre du Festival d'Automne, lieu de rencontre nationale et internationale théâtrale qui remplace le Festival des Nations, la troupe de la Schaubühne vient présenter deux spectacles : *Les Estivants* de Gorki, mis en scène par Peter Stein, et *Empédocle, Lire Hölderlin*, mis en scène par Klaus Michael Gruber. Ces représentations sont l'occasion de découvrir le nouveau théâtre allemand marqué par la critique d'un Brecht devenu classique et des structures très hiérarchisées du système théâtral germanique. Renée Saurel comme Gilles Sandier vont s'intéresser à ces représentations, en particulier la première sur laquelle nous nous concentrerons. Une nouvelle fois, Alfred Simon n'en fait pas état dans *Esprit* préférant continuer sa réflexion sur la fête. Il n'est pas non plus présent lorsque ce spectacle est traité dans *Le Masque et la Plume*.

Pour les deux critiques, le premier élément fondamental de cette venue est la troupe. Gilles Sandier écrit à ce propos :

Pour qui n'a pas fait le pèlerinage de Berlin, la venue de la « Schaubühne » était un événement. Avec son organisation démocratique, la rigueur connue de son travail théâtral, ses acteurs exemplaires (qu'on a vus dans le film de Rohmer, « La Marquise d'O »), et le génie de ses deux metteurs en scène qui affirment, leur « complémentarité », Peter Stein et K. M. Gruber, la Schaubühne de Berlin-Ouest est devenue depuis quatre ou cinq ans dans le petit monde théâtral européen le modèle absolu, la référence canonique, ce qu'ont été, ces vingt années, du temps de leur jeunesse, le « Berliner Ensemble » et le « Piccolo Teatro ».¹¹³³

Cette troupe allemande supplante donc au cours des années 1970 les deux grandes références théâtrales des années 1960. Mais au-delà de la qualité esthétique de son travail, c'est aussi d'un point de vue politique qu'elle suscite l'intérêt. La Schaubühne est née de la volonté des deux metteurs en scènes de refuser le mode d'organisation traditionnelle des théâtres allemands et notamment la soumission des metteurs en scène à un intendant. Cette organisation démocratique qui rompt avec le carcan institutionnel et qui a pu s'imposer dans ce même système est, selon Renée Saurel, à l'origine de la réussite incontestable de la compagnie : « Ce que nous avons vu et que nous ne sommes pas près d'oublier, n'est pas le fruit d'un quelconque « miracle », mais celui de conditions économiques décentes, -de

¹¹³³ Gilles SANDIER, « Les Allemands à Nanterre », *La Quinzaine littéraire*, n°243, 1^{er} novembre 1976, p. 26-27.

l'intelligence, de la discipline dans le travail et, bien sûr, du talent sans lequel les facteurs précédents resteraient lettre morte ».¹¹³⁴

La pièce de Gorki, écrite un an avant la révolution de 1905, est utilisée par Peter Stein comme un matériau en vue de critiquer une bourgeoisie intellectuelle déconnectée des masses. Pour Gilles Sandier, ce travail réussit à mettre en scène une classe sociale sans schématisme :

Avec une sorte de génie, cette mise en scène, au dessin si lumineux, donne une vie intense, intime, chaleureuse, à des personnages pourtant bien plus schématiques que chez Tchekhov ; elle les isole, en même temps quelle les frotte les uns aux autres ; elle les éclaire comme ils sont : à la fois seuls et les uns sur les autres, à la fois semblables — une même classe sociale —, et tous différents avec chacun son petit monde du dedans. Elle établit un temps ralenti, à travers un espace immense d'une beauté inouïe [...]. Comment ces matières réelles, végétales, peuvent-elles acquérir une telle densité poétique ? Comment les costumes peuvent-ils avoir un charme secret aussi intense ? Comment les objets — tout le matériel réaliste — peuvent-ils être investis d'un tel poids d'âme ? Génie de la lumière. On pense à Manet pour le pique-nique, à Chardin pour la vieille domestique mais sans tapage pictural, sans référence esthétisante ; il y a même un moment sublime où tout ce monde, sur une même ligne, à l'horizon, dans une incroyable lumière de Watteau, semble prêt — carnaval triste et fantasmagorique — à s'embarquer pour Cythère, — et la Cythère qui les attend, c'est Octobre !¹¹³⁵

Devant le spectacle de cette classe, « sidérant »¹¹³⁶, le spectateur pose « un regard presque indiscret »¹¹³⁷. On est loin ici de la réception brechtienne qui réfute la fascination au profit d'une appropriation critique. Malgré le propos politique du spectacle, Gilles Sandier, parce qu'il est envoûté par la maîtrise dont fait preuve la compagnie, ne l'analyse pas. La représentation des intellectuels de la Russie ne le renvoie pas aux réflexions qui eurent lieu après 1968 en France dans les milieux intellectuels et en particulier théâtraux. Renée Saurel, tout aussi fascinée par ce spectacle, se livre à une réflexion d'ordre politique sur la pièce :

Solitude et insatisfaction des femmes, difficulté des rapports entre les sexes et les générations, refoulement de la sexualité avec, pour conséquence, l'agressivité et la dépression, problème des enfants, conception « engagée » ou non de la littérature, importance de l'argent et dépendance économique de la femme, propension à l'autocritique stérile sur fond de masochisme dostoïevskien, carence affective remontant à l'enfance et tentative de fixation œdipienne à une amante-mère, misogynie bestiale brisant soudain le vernis de la bonne éducation, autant de thèmes complexes auxquels s'ajoute le sentiment d'être à la limite de la non-existence, le vague reflet de l'intelligentsia plutôt que l'intelligentsia elle-même. « *Nous sommes autre chose* », dit Warwara, femme de l'avocat Bassov (très belle Edith Clever), « *nous sommes des estivants dans notre propre pays. Nous ne sommes de nulle part...* ». Ils se lamentent, se déchirent, haine et tendresse mêlées, ligotés par l'habitude, le mariage, l'intérêt et toujours reculant devant l'action. Un peu « voyeurs », entrés dans leur vie après le long silence du début, nous les quittons moins bouleversés par leur destin, qui n'incite guère à la compassion, que par l'art avec

¹¹³⁴ Renée SAUREL, « Gorki Et Hölderlin à la Schaubühne », *Les Temps Modernes*, n° 365, décembre 1976, p. 989.

¹¹³⁵ Gilles SANDIER, « Les Allemands à Nanterre », *op. cit.*

¹¹³⁶ *Idem.*

¹¹³⁷ *Idem.*

lequel on leur a donné la vie [...]. Vont-ils demeurer en dehors de l'histoire, ceux que leur narcissisme rend aveugles et sourds ? Et nous-mêmes, qui voulons le changement... ? ¹¹³⁸

Renée Saurel a une lecture particulière de la pièce plus directement liée à ses préoccupations politiques. Comme Gilles Sandier, elle remarque l'importance de la question des femmes mais alors qu'il ne la note qu'au passage d'une phrase, elle insiste sur son importance. Elle livre donc une lecture extrêmement féministe de l'œuvre au moment même où elle est investie dans le mouvement autonome des femmes. La critique de Gorki qui présente les intellectuels comme étant hors de l'Histoire la renvoie plus directement à la situation politique dans laquelle elle écrit la chronique. La deuxième partie des années 1970 est marquée par un repli idéologique. L'horizon révolutionnaire s'éloigne et le milieu intellectuel est marqué par la critique de l'engagement. La question qui clôt cet extrait montre la difficulté de la période. La voie n'est pas la révolution d'Octobre, pourtant évoquée dans la mise en scène, mais la nécessité de maintenir un engagement, de s'inscrire dans l'Histoire.

Bérénice de Racine, mise en scène Antoine Vitez, au Théâtre des Amandiers

Comme Patrice Chéreau, Antoine Vitez marque profondément le théâtre des années 1960 et 1970¹¹³⁹. D'abord peu reconnu, il commence discrètement sa carrière de metteur en scène en province où il monte notamment sa première version d'*Electre* en 1966. C'est surtout l'expérience des « Théâtre de Quartiers » à Ivry qui le fait connaître. Il accompagne par son enseignement au conservatoire et cette expérience au plus près des quartiers populaires la tentative de renouveau des structures publiques avant de prendre la direction de Chaillot en 1981 (cette prise de poste fait suite à un premier échec dans cette même structure quelques années plus tôt). Ses mises en scène renouvellent l'approche des classiques, refusant à la fois l'actualisation et l'historicisation au profit d'un travail sur le langage.

Bérénice n'est pas le spectacle le plus marquant d'Antoine Vitez. Cependant, les critiques qui en sont faites permettent d'envisager de manière plus criante que ses autres mises en scène le débat sur le répertoire classique. Ce spectacle n'est pas traité par Renée

¹¹³⁸ Renée SAUREL, « Gorki Et Hölderlin à la Schaubühne », *op. cit.*, p. 992-993.

¹¹³⁹ Sur Antoine Vitez, une nombreuse bibliographie est à disposition. Ce sont d'abord ses textes qui reviennent sur son expérience :

Antoine VITEZ, *Ecrits sur le théâtre I L'école*, POL, Paris, 1994.

Antoine VITEZ, *Ecrits sur le théâtre II La scène 1954-1975*, POL, Paris, 1995.

Antoine VITEZ, *Ecrits sur le théâtre III La scène 1975-1983*, POL, Paris, 1996.

Antoine VITEZ, *Ecrits sur le théâtre IV La scène 1983-1990*, POL, Paris, 1997.

Antoine VITEZ, *Ecrits sur le théâtre V Le monde*, POL, Paris, 1998.

On peut par ailleurs noter l'excellent ouvrage d'entretiens : Émile COPFERMANN, *Conversations avec Antoine Vitez, De Chaillot à Chaillot*, POL, Paris, 1999 [1981].

Saurel qui s'intéresse assez peu à Vitez. En revanche, Alfred Simon et Gilles Sandier vont tous les deux l'analyser. Tous les deux s'accordent pour déprécier le travail de Vitez qui ne les a pas convaincus mais les raisons qu'ils invoquent sont très différentes.

Antoine Vitez fait le choix, pour cette mise en scène, de jouer l'œuvre dans son sens premier, de ne lire dans *Bérénice* que l'histoire d'amour. Pour Alfred Simon, ce choix pose problème :

Le procédé le plus courant consiste à jouer le texte au pied de la lettre. Au début du Ve acte, Arsace pouffe de rire en déclamant : « Où pourrais-je trouver ce prince trop fidèle... » On s'interroge sur cette hilarité tragique (un tic du jeune théâtre) jusqu'à ce qu'Antiochus nous l'explique d'un air d'autant plus risible que funèbre : « Si mon retour t'apporte quelque joie... » Ainsi *Bérénice* devient une grande chose marrante qui tient de la parodie, de l'histoire galante contée par Saint-Simon, et même par moments du vaudeville. « C'est une histoire d'amour », dit Vitez. Il n'a pas l'air d'y croire. Nul n'a l'air d'y croire puisque tous essaient de la dire sur tous les tons, cherchant le ton juste. Ça ne s'appelle pas jouer contre le texte, plutôt faire jouer le texte contre lui-même.¹¹⁴⁰

Ce choix dramaturgique appauvrit le sens tragique de l'œuvre, d'autant plus qu'elle la transforme en exercice pour le jeu de l'acteur. L'absence de lecture commune implique un désamorçage du propos de la pièce. Alfred Simon qui prône une fidélité au texte est critique vis-à-vis des distorsions imposées aux œuvres. Ici, le problème est néanmoins inverse. Il juge la lecture trop élémentaire. Gilles Sandier n'est pas plus convaincu par le travail de Vitez. Après avoir traité de la mise en scène d'*Athalie* par Planchon, il s'intéresse à celle de Vitez et écrit :

Reste que ce principe d'analyse historique, dût-il conduire à violenter une œuvre pour la rendre signifiante, est parfaitement fondé, justifié, salutaire.

C'est précisément cette dimension historique et politique qui fait fâcheusement défaut à la *Bérénice* de Vitez. Une œuvre pourtant où l'État et l'histoire pèsent un poids majeur. Rome et sa loi s'y font destin — qu'on veuille ou non discerner là-dedans la figure tyrannique du pouvoir d'État tel qu'il s'est constitué à la date de 1670, et dont témoignait déjà *Britannicus* l'année d'avant. Sans compter que *Bérénice* est l'histoire d'une princesse juive, une reine de Palestine, maîtresse et fiancée du prince héritier de Rome qui vient de massacrer son peuple, son peuple à elle, le peuple juif, de détruire son peuple, et de déclencher la diaspora. Ces événements s'inscrivent lisiblement dans la tragédie de Racine. Vitez fait comme si tout cela n'existait pas, ou importait peu : ni l'Orient du 1er siècle, ni la France de Colbert. On comprend que les histrions à la mode, et à la traîne de la pub-philosophie et de l'humanisme pour mass média, pour qui l'histoire est un objet de discrédit, l'évacuent de leurs élucubrations scéniques au profit d'un formalisme éhonté. On le comprend moins bien de la part d'un metteur en scène rigoureux qui se situe à gauche, comme Vitez, brechtien d'origine, et hier encore membre du PCF. C'est pourtant ce qu'il a fait. Il se contente de jouer tout uniment la tragédie des amours disgraciées.¹¹⁴¹

Pour Gilles Sandier, la lecture que fait Vitez du texte est trop terre à terre, trop fidèle. Ainsi dans cette critique, il préfère le traitement qu'inflige Planchon à *Athalie* plus que le

¹¹⁴⁰ Alfred SIMON, *Bérénice troussée*, *Esprit*, juin 1980, p. 142-143.

¹¹⁴¹ Gilles SANDIER, « Racine par Planchon et Vitez », *La Quinzaine Littéraire*, n°327, 16 juin 1980, p. 27-28.

travail de Vitez sur *Bérénice*. Il revient alors à un traitement brechtien des œuvres classiques préférant les voir déformées mais signifiantes historiquement. Refuser le caractère historique de l'œuvre de Racine est, pour Sandier, un choix politique. Ainsi, il s'étonne que ce choix ait été fait par Vitez qui vient juste de quitter le Parti Communiste. L'analyse matérialiste de l'Histoire est ici la base d'un travail de mise en scène rigoureux qui permet d'échapper au formalisme, accusation portée pourtant sur Brecht durant le stalinisme. Pour Alfred Simon, la nécessité d'une analyse historique n'est pas aussi centrale. La pièce est avant tout « mal jouée »¹¹⁴². Il fait aussi référence au départ de Vitez du PCF: « Et l'on se prend à fustiger l'article de Paris chichiteux qu'Antoine Vitez a monté, libéré de toute allégeance au PCF, avant de s'installer à Chaillot, libéré de toute référence à Vilar. Jeu de miroir, jeu de pouvoir »¹¹⁴³. À l'inverse de Sandier, son départ le libère d'une soumission à un *diktat* politique.

Le traitement des classiques par la critique s'articule autour de trois questions : la volonté d'une dimension historique, la question de la fidélité du texte et le rapport aux questions politiques. La critique, comme l'activité théâtrale des années 1960, semble structurée par la référence brechtienne. Cependant, à lumière de ces quelques spectacles, on peut voir que celle-ci n'est pas si prépondérante que cela. Elle est paradoxalement plus présente dans les critiques d'Alfred Simon qui pourtant refuse les positions de *Théâtre Populaire*. Renée Saurel et Gilles Sandier se soucient moins de celle-ci même s'ils reconnaissent les procédés du dramaturge allemand lorsqu'ils sont utilisés. À partir de la pratique des principaux metteurs en scène des années 1960 et 1970, les critiques interrogent le rapport que doit entretenir la mise en scène au texte. Alfred Simon prône une fidélité à ce dernier tandis que Gilles Sandier défend au contraire d'utiliser celui-ci comme un matériau. La position de Renée Saurel est plus contrastée : la mise en scène doit servir à révéler la rapport qu'entretient l'œuvre écrite à son époque. Ce débat sur la fidélité au texte croise celui de la perspective politique. Cette dernière devient beaucoup importante après 1968. Alors que Planchon et Strehler défendent que leur mise en scène est politique, les critiques n'en font pas état. Par la suite, les débats sur les œuvres tournent autour de leur actualité.

¹¹⁴² Alfred SIMON, « Bérénice troussée », *op.cit.*, p. 143.

¹¹⁴³ *Ibidem*, p. 142.

b) Face à l'avant-garde : les prémisses de la performance

La fin des années 1960 est marquée par un renouveau théâtral issu des États-Unis mais aussi d'Europe de l'est. Il est porté par des metteurs en scène tel que Grotowski et Bob Wilson ainsi que des troupes comme le Bread and Puppet et Le Living Theatre. Il est certes problématique de les réunir dans un même courant esthétique tant ils regroupent des pratiques diverses mais ils sont présentés comme tels dans les différentes revues étudiées. Ainsi lors du Festival du théâtre des Nations, Simone Benmussa dans *La Quinzaine Littéraire* écrit que la scène contemporaine se scinde en deux tendances, un « théâtre comme lieu de débat (Piccolo Teatro, théâtre Gorki de Leningrad théâtre populaire de Varsovie, le Deustches Theater de Berlin, Benno Besson »¹¹⁴⁴ et un « théâtre « enceinte du magique » »¹¹⁴⁵. Elle écrit à propos de cette dernière tendance :

Originalité de la création, deux théâtres de recherches, l'un à l'Est, l'autre à l'Ouest, s'y attachent particulièrement : le Théâtre Laboratoire de Wroclaw (Pologne) et le Living Theatre de New York. [...]

De « L'avant-gardisme » bien sûr dont ils se défendent, les uns héritiers d'Artaud, les autres du psychodrame ou du happening, ils se rejoignent en un sens car leur but est d'agir sur le psychisme du spectateur par la violence. Théâtres de « manifestes », de « transgression » où la technique de l'acteur consiste à « être » plutôt que « jouer ».¹¹⁴⁶

Ce renouveau théâtral marqué par une révolution dans le travail de l'acteur conteste aussi le cadre clos de la représentation. Le texte est aussi mis à mal par ces expériences. Malgré l'indépendance des trois revues étudiées vis-à-vis de Brecht, la critique théâtrale reste structurée par cette référence. Or ces nouvelles expériences mettent en crise la structuration de la pensée théâtrale française. D'ailleurs les brechtiens ont une attitude ambiguë par rapport à ces pratiques auxquelles ils reprochent leur mysticisme et une approche anhistorique.

À travers les études du *Prince Constant* de Grotowski, du *Cry of the people for meat* et du *Regard du sourd* de Bob Wilson, nous verrons comment les critiques se positionnent vis-à-vis de ces expériences et de la critique brechtienne de celles-ci.

¹¹⁴⁴ Simone BENMUSSA, « L'Est et l'Ouest cherchent un nouveau théâtre », *La Quinzaine Littéraire*, n°8, 1^{er} juillet 1966, p. 28-29.

¹¹⁴⁵ *Idem.*

¹¹⁴⁶ *Idem.*

Le Prince Constant de Grotowski

Le travail de Jerzy Grotowski est découvert en France lors du Festival des Nations en 1966 avec la présentation du *Prince Constant*. Dans le programme est traduit un extrait de *Vers un théâtre pauvre*¹¹⁴⁷. Popularisés par la critique Raymonde Temkine, son travail et sa théorie théâtrale sont découverts de concert. Dès ces représentations, Grotowski apparaît comme novateur et est âprement discuté par la critique théâtrale divisée sur la réception de ce spectacle. En effet, les anciens collaborateurs de *Théâtre Populaire* sont très méfiants vis-à-vis de ce théâtre qui pousse le spectateur à la catharsis à la vue des corps en transe des acteurs. Dans *La Mise en crise théâtrale*¹¹⁴⁸, Émile Copfermann lui consacre un chapitre. Il s'attache à en démontrer la cohérence afin de lui reprocher la représentation d'un monde clos et anhistorique. Cette lecture n'est cependant pas partagée par l'ensemble des critiques, et notamment par Gilles Sandier et Renée Saurel.

Le suivi des spectacles de Grotowski est important dans les deux revues. Renée Saurel consacre deux articles¹¹⁴⁹ aux spectacles du metteur en scène polonais et *Les Temps Modernes* lui ouvre ses pages pour un article où il traite de son rapport à Artaud. Cette parole donnée à un auteur très éloigné de l'art engagé selon Sartre semble étonnante. Néanmoins, Renée Saurel est proche d'Eugenio Barba qui a découvert, dès 1963, le travail de Grotowski lors d'un voyage en Pologne. Ainsi, ce rapprochement de la revue avec une pratique contraire aux présupposés artistiques défendus par le philosophe existentialiste est révélateur de l'influence de Renée Saurel dans *Les Temps Modernes*. La réception est encore plus importante dans *La Quinzaine Littéraire*. Cette attention n'est pas étonnante du fait de l'attachement de la revue aux diverses avant-gardes. À la suite, de l'article de Simone Benmussa¹¹⁵⁰ sur le Festival des Nations, neuf articles sont consacrés au travail de Grotowski. En plus des critiques de spectacles en France et à l'étranger¹¹⁵¹, *La Quinzaine* publie un entretien avec le metteur en

¹¹⁴⁷ Jerzy GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2002 [1966].

¹¹⁴⁸ Émile COPFERMANN, *La mise en crise en crise théâtrale*, Maspero, Paris, 1972.

¹¹⁴⁹ Renée SAUREL, « Impuissances et espoir du théâtre », *op. cit.*

Jerzy GROTOWSKI, « Il n'était pas entièrement lui-même », *op. cit.*

Renée SAUREL, « Pauvre comme Job, un théâtre universel », *op. cit.*

¹¹⁵⁰ Simone BENMUSSA, « L'Est et l'Ouest cherchent un nouveau théâtre », *op. cit.*

¹¹⁵¹ Gilles SANDIER, « Grotowski à Paris », *La Quinzaine Littéraire*, n°59, 16 octobre 1968, p. 29.

Raymonde TEMKINE, « Grotowski à Londres et à New York », *op. cit.*

Gilles SANDIER, « Théâtre en Perse », *op. cit.*

Gilles SANDIER, « Gilles Sandier n'aime plus Grotowski », *La Quinzaine Littéraire*, n°176, 1^{er} décembre 1973, p. 33-34.

Roger BENSKEY, « Grotowski et Beckett aux États-Unis », *op. cit.*

scène¹¹⁵², un inédit de ce dernier¹¹⁵³. Par ailleurs, la revue est aussi attentive à l'écriture critique sur le metteur en scène polonais puisque Dominique Nores fait une recension de l'ouvrage de Raymonde Temkine¹¹⁵⁴ et *La Quinzaine* lui donne aussi pour le comparer avec le Living¹¹⁵⁵. On retrouve donc ici le projet éditorial de *La Quinzaine Littéraire* comme lieu de rencontre des spécialistes dans les domaines artistiques et intellectuels.

Alfred Simon, quant à lui, ne traite pas de ce spectacle ni des autres de Grotowski. Malgré l'importance des références religieuses dans l'œuvre de l'artiste, celui-ci ne semble pas avoir intéressé *Esprit*. Aucun des articles paraissant dans la revue personnaliste ne parle de sa pratique. Cette absence peut sembler étonnante. Néanmoins, le travail d'Alfred Simon est moins régulier que celui de Gilles Sandier et Renée Saurel. Lors du traitement de ce festival, il préfère se concentrer sur le deuxième courant qui structure le théâtre de la fin des années 1960 en traitant de la mise en scène de Strehler de *Barouf à Chiogga* de Goldoni. Alfred Simon soutient, durant les années 1960, une pratique héritière de Vilar soit un théâtre de répertoire. Ce dernier est malmené dans les spectacles de Grotowski. La pratique du régisseur comme les pratiques festives, dont il défend le caractère politique au cours des années 1970, sont en contradiction avec l'austérité du rituel grotowskien. C'est un autre type de communion qu'il réclame par le biais d'un public large en opposition au public restreint des spectacles du metteur en scène polonais convié à assister à une messe funèbre.

Ainsi, lors des représentations en 1966 du *Prince Constant*, seuls deux articles traitent de ce spectacle : celui de Simone Benmussa pour *La Quinzaine*¹¹⁵⁶ et celui de Renée Saurel pour *les Temps Modernes*¹¹⁵⁷. Cependant, en 1970, lors du festival de Chiraz Persépolis, Gilles Sandier assiste à une reprise du *Prince Constant* dont il livre une critique dans *La Quinzaine*¹¹⁵⁸. Cette critique est différente de celle proposée dans son ouvrage *Théâtre et Combat*¹¹⁵⁹ issue d'un article écrit pour la revue *Arts*. Ainsi afin de mieux comprendre les évolutions de la réception de ce spectacle, nous traiterons aussi de ces deux articles plus significatifs que celui de Simone Benmussa.

Pour Renée Saurel et Gilles Sandier, la réception de ce spectacle est marquée par la performance des acteurs. Le comédien devient le cœur de la représentation qui, par la

¹¹⁵² Naïm KATTAN, « Rencontre avec Jerzy Grotowski », *op. cit.*

¹¹⁵³ Jerzy GROTOWSKI, « Un inédit de Jerzy Grotowski », *La Quinzaine Littéraire*, n°101, 1^{er} septembre 1970, p. 26-28.

¹¹⁵⁴ Dominique NORES, « Grotowski », *La Quinzaine Littéraire*, n°71, 16 avril 1969, p. 26-27.

¹¹⁵⁵ Raymonde TEMKINE, « Grotowski et le Living », *op. cit.*

¹¹⁵⁶ Simone BENMUSSA, « L'Est et l'Ouest cherchent un nouveau théâtre », *op. cit.*

¹¹⁵⁷ Renée SAUREL, « Impuissances et espoir du théâtre », *op. cit.*

¹¹⁵⁸ Gilles SANDIER, « Théâtre en Perse », *op. cit.*

¹¹⁵⁹ Gilles SANDIER, *Théâtre et combat*, *op. cit.*

centralité de l'acteur, incarne l'essence du théâtre. Plus encore, l'acteur n'est pas « exécutant inspiré »¹¹⁶⁰ mais « c'est soi-même que joue l'acteur, en tant que représentant du genre humain »¹¹⁶¹. L'acteur se livre, pour Gilles Sandier, « dans une offrande indécente et provocante de ses muscles, de ses os, de sa bave, de son visage, de ses cuisses et du reste »¹¹⁶². La volonté de Grotowski de revenir à l'essentialité de la représentation théâtrale est reconnue par Renée Saurel et son confrère de *La Quinzaine*. Ce dernier écrit à ce propos : « un spectacle qui restera dans nos imaginations comme ramenant le théâtre à sa source : rituel et prostitution, haut lieu et mauvais lieux »¹¹⁶³. Face à ce corps supplicié, la question de la place du spectateur est posée. Tout deux répondent ici à une partie de la critique brechtienne. Gilles Sandier analyse ainsi longuement la place des spectateurs qui deviennent face à ces corps possédés des « voyeurs, des complices honteux se regardant mutuellement en train de regarder quelque chose qu'ils ne devraient pas voir »¹¹⁶⁴. Ici la place de voyeurs est revendiquée qui défend une réception de spectacle théâtral qui arrache « au confort qui est habituellement celui de la conscience du spectateur dans les fesses sont carrées dans un fauteuil d'orchestre »¹¹⁶⁵, il défend le « viol »¹¹⁶⁶ qu'opère Grotowski sur les consciences des spectateurs. Renée Saurel refuse cette vision du regardant car elle cherche à répondre plus spécifiquement aux critiques adressés par les brechtiens. La position de voyeur implique selon Renée Saurel de « se condamner soi-même »¹¹⁶⁷ tant l'offrande offerte au spectateur, si elle gêne, induit une forme de vérité sur l'Humanité. À l'inverse du spectateur brechtien idéal qui regarderait le spectacle tout en fumant le cigare, le spectateur des spectacles de Grotowski est confronté à la mise à mort de l'humanité.

C'est justement ce qui pose problème à Émile Copfermann. Dans son ouvrage *La Mise en crise théâtrale*, il se livre à une analyse de la représentation grotowskienne. Il souligne la cohérence du système proposé par le metteur en scène polonais à plusieurs reprises. Ce théâtre de célébration mortuaire par le biais de l'acteur sacrifié implique, pour le critique marxiste, un renoncement à une appréhension historique du monde. Le choix de son répertoire est caractéristique, pour Copfermann, de ce renoncement à l'Histoire. Il préfère à cela une analyse de la lutte des classes comme moteur de l'Histoire. Émile Copfermann

¹¹⁶⁰ Renée SAUREL, « Impuissances et espoir du théâtre », *op. cit.* p. 564.

¹¹⁶¹ *Idem.*

¹¹⁶² Gilles SANDIER, *Théâtre et combat*, *op. cit.*, p. 331.

¹¹⁶³ *Ibidem*, p. 330.

¹¹⁶⁴ *Idem.*

¹¹⁶⁵ *Idem.*

¹¹⁶⁶ *Idem.*

¹¹⁶⁷ Renée SAUREL, « Impuissances et espoir du théâtre », *op. cit.* p. 564.

déduit que les spectacles entendent représenter la « vérité éternelle de l'Homme »¹¹⁶⁸ à laquelle il préfère une approche dialectique des rapports entre les classes. Cette lecture de l'homme est inspirée, selon lui, à la fois de la psychanalyse et du structuralisme. En effet, ici, le comédien serait « structures, signes »¹¹⁶⁹. Émile Copfermann rejoint alors la critique que Jean-Paul Sartre fait de l'analyse structurale qui se refuse à une approche matérialiste du monde : « La structure du langage, c'est en quelque sorte la structure de la société et si nous avançons avec sérieux dans l'analyse des homologues, des parentés, nous dégageons peu à peu un système explicatif, général, un Systèmes des Systèmes (Dieu, encore une fois) »¹¹⁷⁰. Renée Saurel, dans son article sur *Le Prince Constant*, s'oppose à cette approche et propose une autre lecture du théâtre pauvre de Grotowski :

Fascinant les uns par l'érotisme qui s'en dégage, le spectacle a valu déjà au metteur en scène, venant cette fois de la presse de « gauche » de se voir traiter de janséniste et de structuraliste. On l'attaque enfin sur la notion qu'il a du théâtre art élitaire. On rougit de devoir préciser que lorsque Grotowsky parle d'élite, il ne songe ni au rang social ni à la fortune, mais à cette élite que forment, issus de tous les milieux, les spectateurs refusant *l'horrible rigidité des cadavres*. Élitaire ou non, il ne me semble pas que le théâtre puisse s'assigner une tâche plus haute. Grotowsky travaille pour ceux qui, inlassablement, se cherchent et tentent de définir leur place et leur mission dans la vie. C'est évidemment le contraire de la démagogie, qui s'accommode assez bien de ce qui est sclérosé tout en ayant l'air de faire du neuf. À ce titre, on ne peut s'étonner de voir une partie de la gauche, chez nous, s'insurger contre les buts et les méthodes de Wrocław. De même que l'on ne peut que se réjouir qu'une telle expérience soit possible dans une république socialiste.

¹¹⁷¹

Renée Saurel refuse la critique de Copfermann. Alors que celui-ci analysait la création du Teatr-Laboratorium de Wrocław comme un des symptômes du repli politique de la Pologne après l'espoir d'une déstalinisation du pays à la suite de 1956, Renée Saurel voit sa création comme la conséquence d'une ouverture artistique et politique de l'URSS. Par ailleurs, pour Renée Saurel, contrairement à Émile Copfermann, le travail de Grotowski met en question le théâtre occidental et, de ce fait, a un rôle politique :

Grotowsky [sic], sans prononcer les mots de mystification ou d'imposture, n'en dénonce pas moins cruellement cette notion que nous avons du théâtre culturel. Il dit : « Si le spectateur a pitié de la pauvre Antigone et s'oppose au méchant Créon, il ne partage pas le sacrifice de l'héroïne, mais ne s'en croit pas moins son égal. Il s'agit pour lui de se sentir noble. Les vertus didactiques de ce genre d'émotions sont douteuses. La salle, peuplée d'une foule de Créons, se solidarise avec Antigone pendant le cours de la représentation, ce qui ne l'empêche nullement, une fois revenue à ses occupations, d'agir comme Créon. » C'est pour réduire cette marge d'imposture et de mystification que Brecht adaptait *Antigone* de Sophocle [...]. Mais Brecht croyait encore au pouvoir exemplaire

¹¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 129.

¹¹⁶⁹ *Idem*.

¹¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 130.

¹¹⁷¹ Renée SAUREL, « Impuissances et espoir du théâtre », *op. cit*, p. 566-567.

d'une représentation distanciée et sans pathos. Homme du XXI^{ème} siècle (commencé à Hiroshima, en 1945) Grotowsky [sic] va plus loin, il fait table rase.¹¹⁷²

Ainsi, la proposition de Grotowski répond à une époque politique marquée par la seconde guerre mondiale. Adorno, dans son ouvrage *Critique de la culture et société*¹¹⁷³, pose la question en 1949 de l'œuvre artistique, en particulier la poésie, après Auschwitz. Renée Saurel pointe la nécessité d'autres formes artistiques après le génocide qui remettent en question les fondements culturels de la société occidentale incapable de participer réellement au combat contre la barbarie. Son article s'intitule d'ailleurs « Espoirs et impuissances du théâtre européen ». Elle place ainsi Grotowski du côté de l'espoir face aux formes classiques de la représentation. Cependant, la défense de ce théâtre n'implique nullement un rapport d'exclusivité à celui-ci. En effet, contrairement à Copfermann qui analyse le système grotowskien comme un tout cohérent ne supportant pas une autre approche théâtrale, Renée Saurel défend une appréhension plus souple de celui-ci, elle opte pour la coexistence de plusieurs formes théâtrales refusant ainsi le caractère élitaire des spectacles de Grotowski.

Gilles Sandier fut fasciné par les représentations du *Prince Constant* et pris par ce pouvoir d'envoûtement qu'il décrit durant sa chronique en 1966. Il ne répond pas aux critiques faites par une partie de la critique de gauche. Cependant, alors qu'il louait l'efficacité du spectacle sur les consciences, le présentant comme un aboutissement du théâtre de la cruauté d'Artaud, lorsqu'il voit de nouveau le spectacle en 1970, au festival de Chiraz-Persépolis, il écrit :

Cela dit, devant ce travail alchimique, j'éprouve une certaine gêne. J'ai le sentiment de me trouver en face d'un monde clos, d'un spiritualisme étrange et forcené, un monde fermé sur lui-même, et qui risque peut-être de se prendre aux délicieuses tortures de son propre piège.¹¹⁷⁴

Même si Gilles Sandier réitère l'éloge qu'il avait fait quelques années plus tôt sur le jeu de l'acteur, deux ans après 1968, le spectacle ne lui paraît plus répondre à une situation politique. Il rejoint ici la critique d'Émile Copfermann en reprochant à Grotowski le caractère clos de ses représentations lui préférant la maîtrise plus approximative des moyens scéniques du Living dont le « langage théâtral [est] plus propre à la communication, plus fraternel, plus vivant, plus ouvert sur le réel et sur l'histoire, plus apte aussi à susciter en nous la volonté d'intervenir dans un monde qui est le nôtre et que nous avons à changer »¹¹⁷⁵. En effet, au côté des expériences de Grotowski, les pratiques des troupes américaines du Living Theatre,

¹¹⁷² *Ibidem*, p. 567.

¹¹⁷³ Theodor W. ADORNO, *Prismes : critique de la culture et société*, Payot, Paris, 2003.

¹¹⁷⁴ Gilles SANDIER, « Théâtre en perse », *op. cit.*

¹¹⁷⁵ *Idem*.

du Bread and Puppet vont poser, elles aussi, la question de l'héritage d'Artaud tout en étant inscrites dans un mouvement de contestation politique centré, aux États-Unis, autour de la lutte contre la guerre du Vietnam.

The Cry of the people for meat du *Bread and Puppet*

La réception du Bread and Puppet¹¹⁷⁶ est fortement liée à 1968. En effet, si *Fire*, présenté en avril 1968 au Festival de Nancy, n'est pas traité par Alfred Simon, Renée Saurel et Gilles Sandier, les deux derniers, un an après, consacrent des articles au *Cry of the people for meat*. Alfred Simon, quant à lui, n'écrit pas dessus. Mais, contrairement à Grotowski, la référence au Bread and Puppet n'est pas absente de sa réflexion théâtrale puisqu'il consacre deux articles dans le *Journal à plusieurs voix* à des spectacles plus tardifs¹¹⁷⁷. Il revient aussi sur la troupe dans son article « Théâtre et désastre. Qui croit encore au théâtre populaire ? »¹¹⁷⁸ L'article « Théâtre avec ou sans auteurs »¹¹⁷⁹ de Renée Saurel est le seul qui traite du travail du Bread. À l'inverse, Gilles Sandier écrit à quatre reprises sur la troupe¹¹⁸⁰ qui devient une des références centrales du critique à la suite de 1968. Suite à Mai, Gilles Sandier milite pour « la rupture avec l'ancien cadre clos (même le cadre de type brechtien) de la représentation »¹¹⁸¹. Il lui préfère un théâtre qui doit « descendre dans la rue ; ou plutôt il doit en naître : lié à l'événement, à l'histoire qui se fait, commentaire lyrique ou critique de l'actualité, [...] : théâtre de cirque, de parade, de guignol, et de création collective »¹¹⁸². Il en appelle donc à un renouveau du théâtre d'agit-prop, forme centrale du théâtre militant des années 1920. Or, le Bread and Puppet lui apparaît comme une mise en pratique de ce théâtre d'intervention. Liée au mouvement contre la guerre du Vietnam, cette troupe new-yorkaise présente à plusieurs reprises ses spectacles en France et notamment au Festival mondial de Théâtre Universitaire à Nancy, haut lieu du théâtre contestataire. À l'aide de grandes marionnettes représentant des personnages allégoriques, elle utilise les textes religieux, en particulier ceux de la Passion, pour raconter l'horreur de la guerre du Vietnam. Par ces choix,

¹¹⁷⁶ Sur le Bread and Puppet, voir l'ouvrage de Françoise KOURILSKY, *Le Bread and Puppet Theatre*, La Cité, Lausanne, 1971.

¹¹⁷⁷ Alfred SIMON, « Le geste communautaire du Bread and Puppet », *op. cit.*

Alfred SIMON, « Non le théâtre n'est pas mort », *Esprit*, septembre 1977, p. 89-91.

¹¹⁷⁸ Alfred SIMON, « Théâtre et désastre. Qui croit encore au théâtre populaire ? », *op. cit.*

¹¹⁷⁹ Renée SAUREL, « Théâtre avec ou sans auteur », *op. cit.*

¹¹⁸⁰ Gilles SANDIER, « Le Festival de Nancy », *op. cit.*

Gilles SANDIER, « Théâtre en Perse », *op. cit.*

Gilles SANDIER, « Politique ou métaphysique ? », *La Quinzaine Littéraire*, n°136, 1^{er} mars 1972, p. 28.

Gilles SANDIER, « Imagières de génie », *La Quinzaine Littéraire*, n°177, 16 décembre 1973, p. 33.

¹¹⁸¹ Gilles SANDIER « Le matin de la révolte » *op. cit.*

¹¹⁸² Gilles SANDIER, « Théâtre et révolution », *op. cit.*

la troupe a réussi à constituer, selon Gilles Sandier, un véritable langage populaire, une « forme de théâtre capable aujourd'hui de descendre dans la rue et de parler aux foules »¹¹⁸³.

Lorsqu'il rend compte du *Cry of the people for meat*, Gilles Sandier est frappé par la justesse du langage scénique. Selon lui, la troupe « use avec génie du matériau biblique et évangélique pour dénoncer l'Amérique de Johnson-Nixon et de la guerre du Vietnam »¹¹⁸⁴. Elle « fait éclater sur la scène, avec une violence inouïe (dans sa lenteur liturgique même) l'outrage fait au message judéo-chrétien par une société qui se réclame de lui »¹¹⁸⁵. On retrouve, dans cet article, l'éloge de la représentation comme cérémonie païenne que Gilles Sandier voyait dans le théâtre de Grotowski. Mais contrairement à ce dernier, le rapport à l'actualité permet la création d'un lien véritable avec le public. Renée Saurel, qui assiste à la reprise du spectacle à la Cité internationale, admire aussi cette « parabole apocalyptique de la Bible »¹¹⁸⁶ utilisée pour illustrer la guerre du Vietnam. Cette forme de théâtre militant est encore une fois liée pour la critique dramatique à un refus du système capitaliste. Elle s'interroge d'ailleurs sur la capacité de celle-ci à lui résister : « Cette belle troupe est implantée à New York, mais se veut farouchement *hipster*, hors du système, refusant le profit et la consécration. Pour combien de temps encore ? Il y faut en tout cas du courage »¹¹⁸⁷. Dans cet extrait sont opposés l'implantation à New York et le fait de se vouloir hors système : les deux, par l'interrogation posée, semblent incompatibles. Ainsi, à l'inverse de la vision qu'elle avait de l'économie théâtrale des pays de l'Est, les États-Unis sont associés au pire du capitalisme où les processus de récupération sont les plus forts. La vision binaire proposée par la guerre froide se maintient donc ici malgré les désaccords avec la politique proposée par le PCF.

Par la suite, les références religieuses du Bread and Puppet vont poser problème. Si pour Renée Saurel, « s'appuyer sur la Bible pour dénoncer l'impérialisme américain, c'est de bonne guerre »¹¹⁸⁸, cette proposition va vite trouver ses limites. Dans le cadre de la guerre du Vietnam, elle est efficace car elle remet en cause les valeurs sur lesquelles s'appuient les États-Unis pour justifier l'intervention militaire mais, selon Gilles Sandier, cette approche va révéler ces limites. Il écrit lors des représentations de *L'Apocalypse de l'oiseleur* présenté en 1972 : « Non seulement la référence à l'actualité (le Vietnam) est peu importante, mais qui

¹¹⁸³ Gilles SANDIER, « Découverte de l'Open Theater de New York », *La Quinzaine Littéraire* n°85, 16 décembre 1969, p. 28.

¹¹⁸⁴ Gilles SANDIER, « Le Festival de Nancy », *op. cit.*

¹¹⁸⁵ *Idem.*

¹¹⁸⁶ Renée SAUREL, « Théâtre avec et sans auteur », *op. cit.*

¹¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 2087.

¹¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 2088.

plus est, si l'on voulait trouver là-dedans l'amorce d'un discours politique, il serait tout sauf révolutionnaire : on nous présente là un monde clos, sans devenir ni salut : l'éternel l'emporte sur l'historique, et l'apocalypse sur les révolutions »¹¹⁸⁹. La forme proposée par le Bread and Puppet correspond à la lutte contre l'impérialisme américain mais l'analyse politique proposée par la compagnie américaine ne convient plus aux attentes du critique. L'intérêt de leurs spectacles tient avant tout à la qualité esthétique du travail de la compagnie mais aussi au lien intrinsèque qu'elle entretient avec la mobilisation contre la guerre du Vietnam. Le lien avec l'actualité est certes présent mais l'analyse politique ne suit pas.

Malgré le fait qu'Alfred Simon ne traite pas de ce spectacle, il écrit à plusieurs reprises sur le Bread and Puppet. Cependant son intérêt pour la troupe intervient plus tard. En effet, alors que Gilles Sandier devient plus critique vis-à-vis du travail de la compagnie américaine qu'il juge de plus en plus ésotérique, Alfred Simon s'intéresse justement à celle-ci lorsque son travail est moins lié aux événements politiques. Il écrit ainsi lors qu'il traite du spectacle *White Horse Butcher* en 1977 revenant sur l'avant-garde américaine :

Que reste-t-il du Nouveau Théâtre américain dont les compagnies hirsutes et débraillées vinrent révolutionner le théâtre de la vieille Europe avant d'être reconnues chez elles ? Tout juste le petit groupe du Bread and Puppet qui sort périodiquement, avec des moyens réduits, de son collège rural du Vermont pour des irruptions merveilleuses, carnavalesques et franciscaines.

Allons-y d'une énormité pour finir ! À cette chevauchée de l'ange, je trouve plus d'efficacité politique qu'à toutes les manifs du jour, et plus d'efficacité religieuse qu'à toutes les liturgies, les vieilles et les neuves.¹¹⁹⁰

Contrairement à Gilles Sandier, Alfred Simon n'a pas souscrit à l'esthétique du Bread and Puppet car il répond à une exigence politique, il a plus été touché par le caractère religieux de la compagnie décrite ici comme « franciscaine »¹¹⁹¹. Les propriétés politiques de la pièce ne se trouvent plus dans les références à la guerre du Vietnam ou dans l'évocation du monde capitaliste mais dans sa capacité esthétique à susciter une théâtralité du réenchantement. On retrouve ici le désaccord qui avait opposé Gilles Sandier et Alfred Simon lors de l'émission du *Masque et la Plume* du 23 novembre 1969 où sont discutés, avec Guy Dumur et Pierre Marcarbu, les spectacles *Fire* et *The Cry of the people for meat* présentés à la salle Wagram à Paris. À la suite de Pierre Marcarbu, Alfred Simon loue le travail du Bread and Puppet. Il dit :

Moi je suis tout à fait d'accord sur la beauté presque incroyable du spectacle. Le problème que je me pose est celui de sa signification exacte et son importance exacte.

¹¹⁸⁹ Gilles SANDIER, « Politique ou métaphysique? », *op. cit.*

¹¹⁹⁰ Alfred SIMON, « Non le théâtre n'est pas Mort », *op. cit.*, p. 90-91.

¹¹⁹¹ *Idem.*

Enfin, il y a quelque chose d'irritant, une fois de plus, dans le fanatisme des gens qui élabore toute une théorie du théâtre à partir des spectacles de Bread and Puppet.¹¹⁹²

Pour lui, le Bread and Puppet est d'abord l'occasion de reprocher aux critiques brechtiens leur sectarisme vis-à-vis des formes théâtrales avant-gardistes mais aussi leur propension à louer le travail du Bread pour son caractère militant. En effet, Alfred Simon ne souscrit pas au rapport à la guerre du Vietnam et préfère louer la « maladresse savante [des acteurs] d'autant plus savante, je crois, que c'est une authentique maladresse ». Il analyse alors la lenteur extrême du travail théâtral d'où naît la beauté de celui-ci. À cet éloge esthétique, Gilles Sandier oppose un autre critère :

Vous parlez toujours de la beauté de ce spectacle mais ce qui me frappe c'est l'efficacité du langage dramatique qu'a le Bread and Puppet et c'est l'impact que ça a sur nous et d'où cela vient-il ? Probablement en effet de ce que vous disiez de cette espèce de retour au source. [...] Ce qui me frappe aussi c'est que l'efficacité vient du parti pris de Peter Schuman de nous présenter, c'est encore assez brechtien ça, des fables mais des fables qui ont sur nous une puissance si forte parce que précisément elle nous sont présenter au ralenti et dans un langage qui utilise de très grosses lettres [...] avec des moyens qui serait des moyens pour les enfants. On a parlé de théâtre pour les enfants. Mais est-ce que précisément l'intelligence géniale de Peter Schumann n'a pas été de comprendre que dans une société américaine où il travaillait et la nôtre d'ailleurs, il faut commencer à parler au public un langage d'enfant et pour enfant.¹¹⁹³

Gilles Sandier préfère l'efficacité politique et revient à la fable brechtienne mais celle-ci est révisée en vue d'une plus grande portée politique par le biais d'un langage dramatique réduit à son efficacité originelle. Ainsi, pour Gilles Sandier, la beauté formelle est au service d'un projet politique clair, celui de la lutte contre la guerre du Vietnam tandis que, pour Alfred Simon, le message politique de ce spectacle se trouve justement dans son rapport au religieux :

Nous avons parlé de religieux, mais c'est un religieux ambigu. C'est un théâtre très pieux et en même temps toujours au bord du blasphème et de la profanation comme si, dans le monde moderne, le divin lui-même était corrompu par la violence du monde.¹¹⁹⁴

Le Bread and Puppet intervient donc, pour les critiques, à la lisière entre la réception de l'avant-garde américaine et la réactualisation de Brecht après *Théâtre Populaire*. Le spectacle de la troupe américaine pose donc à la fois la question du lien du théâtre avec l'événement et d'un retour théâtral au religieux par le biais du théâtre.

¹¹⁹² *Le Masque et la Plume*, 23 novembre 1969, <http://www.ina.fr/audio/PHD99209905/theatre.fr.html>

¹¹⁹³ *Idem*.

¹¹⁹⁴ *Idem*.

Le regard du sourd de Robert Wilson

La présentation du *Regard du Sourd* de Bob Wilson¹¹⁹⁵ à Nancy en 1971 puis à L'Esplanade Cardin inaugure la renommée internationale du metteur en scène et plasticien américain. À rebours des préoccupations idéologiques, ce spectacle impose aux spectateurs une contemplation inspirée du baroque qui raconte le parcours de Raymond Andrews, adolescent sourd-muet. Ce spectacle lance la carrière du metteur en scène en France et en Europe et donne lieu à de nombreux articles qui dépassent le monde de la critique de théâtre. L'une de ses interventions les plus connues est la lettre ouverte à André Breton de Louis Aragon¹¹⁹⁶. De ce fait, la référence au surréalisme est centrale dans les différentes critiques. Ce spectacle, dont ne cesse d'être décrit le pouvoir d'envoûtement, donne lieu à une exégèse importante dans les revues étudiées. Alfred Simon lui consacre une chronique¹¹⁹⁷. C'est un des seuls spectacles sur lequel il livre une critique d'ampleur à la suite de 1968. Renée Saurel écrit elle aussi un long article¹¹⁹⁸. Gilles Sandier revient aussi sur ce spectacle¹¹⁹⁹ auquel il assiste à Nancy tandis que Lucien Attoun intervient à deux reprises¹²⁰⁰ dessus dans *La Quinzaine Littéraire*.

Tous s'accordent à décrire ce pouvoir d'envoûtement des images scéniques proposées par Robert Wilson et sa troupe. Celui-ci marque un renouvellement théâtral considérable. À la suite de Brecht et de la distanciation, c'est ici un retour fulgurant à l'illusion théâtrale qui est opéré. Alfred Simon écrit justement sur ce mouvement à la fois avant-gardiste et marquant un retour à la tradition théâtrale : « La scène d'illusion devint le foyer des images. Et, du coup, l'avant-garde la plus extrême (aucun spectacle ne nous avait depuis longtemps donné un tel sentiment de jamais vu) redécouvre le lien essentiel qui unit la scène italienne à l'essence même du théâtre »¹²⁰¹. La création des images scéniques, leur qualité esthétique et leur effet sur le spectateur, tout cela est remarqué et loué dans les articles mais face à une telle illusion

¹¹⁹⁵ Sur Bob Wilson, voir entre autre Frédéric MAURIN, *Robert Wilson: le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Actes Sud, Arles, 2010 [1998].

¹¹⁹⁶ Louis ARAGON, « Lettre ouverte à André Breton sur *Le regard du sourd*, l'art, la science et la liberté », *Les Lettres Françaises*, 2 juin 1971, p. 3-15.

¹¹⁹⁷ Alfred SIMON, « « Le regard du sourd » et le théâtre du silence », *op. cit.*

¹¹⁹⁸ Renée SAUREL, « Un fleuve de silence », *Les Temps modernes*, n° 301-302, août-septembre 1971, p. 375-378.

¹¹⁹⁹ Gilles SANDIER, « Un monde à naître », *op. cit.*

¹²⁰⁰ Lucien ATTOUN, « De Labiche à Terayama », *op. cit.*

Lucien ATTOUN, « Nouveauté et renouvellement », *La Quinzaine Littéraire*, n°121, 1^{er} juillet 1971, p. 28.

¹²⁰¹ Alfred SIMON, « « Le regard du sourd » et le théâtre du silence », *op. cit.*, p. 841.

théâtrale, le critique est en difficulté pour retranscrire la représentation théâtrale. Renée Saurel note cette difficulté critique face à un spectacle qui met en question tout approche rationnelle de la scène théâtrale :

Il n'est pas facile de rendre compte, avec des mots, d'un travail qui se passe du langage et dans lequel rien ne s'enchaîne de façon cohérente. Le travail de Robert Wilson et de ses camarades (une soixantaine environ, pour la plupart non-professionnels) est admirable, le pouvoir d'envoûtement certain, cure de silence bienfaisante. Plutôt qu'une invention, il est la somme de quelques décennies littéraires et picturales. Ce beau fleuve de silence vaut mieux que cent pièces trop « parlantes », mais le Verbe, quand il est celui d'un vrai poète et nous parvient par la voix d'un vrai acteur, ne paraît pas pour autant condamné.¹²⁰²

Tout comme Alfred Simon, la critique des *Temps Modernes* pense que ce spectacle est avant tout une synthèse des mouvements théâtraux et picturaux du XX^{ème} siècle. Il marque une rupture avec les scènes critiques européennes. À la profusion du langage répond le silence. Cependant, Renée Saurel refuse de voir en ce spectacle un cas d'école et insiste sur l'importance du verbe théâtral.

Au-delà d'une constatation partagée par les critiques face à la capacité de ce spectacle à recréer l'illusion théâtrale, tous partagent la référence au surréalisme apporté par la lettre ouverte d'Aragon à Breton. Elle devient un point d'appui pour décrire ce spectacle onirique, miroir cathartique de l'inconscient. Gilles Sandier revient sur ce rapport au surréalisme tout en marquant ces distances avec cette référence. Si le spectacle agit sur l'Occident comme « l'expression la plus accomplie de son interminable et complaisante décadence »¹²⁰³, il échappe au surréalisme :

Il est très vrai que « jamais » au théâtre on n'a restitué de façon si intime la démarche propre aux images surréalistes, celle des tableaux de Balthus, Magritte, Tanguy, où les objets sont investis de vie somnambulique, bougeant sur place et sur eux-mêmes dans le cadre soudain insolite de leur réalisme quotidien : un monde neuf en effet, et comme vierge : un monde enfant.

Mais il est bien vrai aussi qu'on est là à mille lieues de cet élan enthousiaste et subversif, de cette atmosphère de création du monde que Nadeau, si je me souviens bien, désignait dans le Surréalisme ; très souvent ce bric-à-brac d'images, où le douanier Rousseau superposé à Puvis de Chavannes sert de décor à un sous-produit d'opéra Wagnérien, bascule dans le surréalisme de bazar et de consommation pour vitrines du faubourg Saint-Honoré, ces vitrines où l'envie, en effet, vous prend, par moments de jeter un pavé.¹²⁰⁴

Pour Gilles Sandier, le rapport au surréalisme ne se pose pas uniquement d'un point de vue esthétique. Il acte que le travail de Wilson, par sa démarche, s'en rapproche, mais il affirme aussi le caractère politique de l'œuvre surréaliste. En faisant référence à l'ouvrage de

¹²⁰² Renée SAUREL, « Un fleuve de silence », *op. cit.*, p. 378.

¹²⁰³ Gilles SANDIER, « Un monde à naître », *op. cit.*

¹²⁰⁴ *Idem.*

Maurice Nadeau qui a publié une histoire du mouvement¹²⁰⁵ mais a aussi participé avec André Breton à la création de la revue *Clef*, organe de la fédération des artistes indépendants et révolutionnaires, attaché au trotskisme alors embryonnaire, il interroge directement la fonction politique du spectacle. Préférant une lecture plus militante du surréalisme absente dans le spectacle, ce dernier devient, malgré son incontestable réussite esthétique, « un sous-produit d'opéra Wagnérien »¹²⁰⁶ qui ne conserve que l'inventivité formelle du surréalisme pour en oublier le caractère profondément révolutionnaire. Le spectacle devient alors produit de consommation.

L'ensemble des critiques de notre corpus vont être amenés, à l'image de Gilles Sandier, à interroger le rapport du théâtre et de la politique par le biais du *Regard du Sourd*. Pour Renée Saurel, ce sont avant tout les conditions de production de ce spectacle qui témoignent de son apolitisme :

Aux U.S.A. même, ce travail n'eût pas été possible sans l'aide financière de quelques milliardaires et organismes. Autant le dire tout de suite : il n'y avait rien dans l'entreprise de Robert Wilson qui put inquiéter le mécénat. Ennemi de la ségrégation, Robert Wilson se déclare aussi ennemi de toute forme de violence. Un tel humanitarisme offre un alibi de choix au mécénat capitaliste. Vive l'art et à bas la violence. Après tout, la guerre du Vietnam n'a fait jusqu'à ce jour que deux millions de morts.¹²⁰⁷

Encore une fois, l'analyse de Renée Saurel est avant tout basée sur les structures économiques du théâtre. Face à l'humanitarisme de l'œuvre de Wilson elle oppose la guerre du Vietnam et ses morts. Le spectacle lui permet donc de préciser son positionnement politique : contre l'humanisme, elle défend une appréhension marxiste de la société. De même, ce travail interpelle Alfred Simon sur ses positions politiques mais celui-ci fait le choix de l'humanisme. Il écrit :

J'ai toujours répondu de biais à l'interpellation personnelle qu'ils m'adressaient, refusant d'oublier cet humanisme théâtral (le contraire d'un théâtre humaniste) qui fait, selon moi, du théâtre à venir un instrument vital de la désaliénation de l'homme. Or cet humanisme passe d'abord par la création d'images. La parole elle-même n'est plus que la quintessence du geste et le paroxysme de l'image. [...] L'image onirique est la source de tout vrai théâtre populaire. À propos du *regard du sourd* Michel Mesnil m'a dit : « on n'avait jamais vu de telles images oniriques... depuis les premiers spectacles de Vilar. » C'est vrai Vilar a fait surgir les images du ventre de la nuit, libérant les classiques de la froide lansonienne pour les restituer au double foyer de la fête onirique et du cérémonial civique.¹²⁰⁸

Alfred Simon défend que le théâtre est un outil pour l'émancipation de l'Homme mais, pour ce faire, le propos de théâtre n'a pas à être politique. À l'inverse c'est son essence

¹²⁰⁵ Maurice NADEAU, *Histoire du surréalisme*, op. cit.

¹²⁰⁶ Gilles SANDIER, « Un monde à naître », op. cit.

¹²⁰⁷ Renée SAUREL, « Un fleuve de silence », op. cit., p. 375.

¹²⁰⁸ Alfred SIMON, « « Le regard du sourd » et le théâtre du silence », op. cit., p. 843.

artistique qui donne au théâtre ce pouvoir. La capacité du théâtre à produire des images « oniriques »¹²⁰⁹ est, en soi, politique pour Alfred Simon. Ainsi, il fait se rencontrer le théâtre de Jean Vilar qu'il s'applique à réhabiliter à celui de Robert Wilson malgré des procédés créatifs opposés, l'un reposant sur le répertoire humaniste, l'autre sur la création d'images activant chez le spectateur un dialogue avec son inconscient. Par le biais du rêve, il introduit une des thématiques majeurs de ces articles des années 1970 : la fête.

Malgré son caractère apolitique, le spectacle créé par Robert Wilson interroge l'ensemble des critiques sur le rapport qu'entretient le théâtre avec la politique. Pour les uns, il « participe d'une religiosité fortement marquée par l'héritage judéo-chrétien et procède d'une démarche égocentrique aux dépassements difficiles tant pour les spectateurs que pour le créateur lui-même »¹²¹⁰. Pour les autres, il invite à réfléchir sur d'autres délimitations politiques qui lieraient la démarche collective à un voyage spirituel individuel.

Paradoxalement le débat sur Brecht se cristallise sur les œuvres qui remettent en cause son système. À ce titre la réception de Grotowski est particulièrement éclairante. Elle offre une approche plus nuancée de la construction du champ critique en France dans les années 1960. La politisation du théâtre passe par des chemins très divers. *Bread and Puppet* fait un temps l'unanimité. Il recoupe à la fois les préoccupations politiques et le besoin d'une certaine forme de mysticisme. *Le Regard du sourd* de Bob Wilson permet, quelques années après 1968, à la critique de faire le point sur le rapport que les critiques entretiennent avec l'humanisme. On voit une fracture qui se forme entre d'un côté Alfred Simon et de l'autre Gilles Sandier et Renée Saurel.

¹²⁰⁹ *Idem.*

¹²¹⁰ Lucien ATTOUN, « Nouveauté et renouvellement », *op. cit.*

c) La création collective : entre théâtre populaire et théâtre d'intervention

Les critiques, suite à 1968, ne vont pas arrêter de traiter des formes traditionnelles de théâtre mais leur attention va plus particulièrement se porter sur des expériences qui allient la recherche de formes esthétiques à une méthode alternative de création. Un lieu, La Cartoucherie¹²¹¹, apparaît à partir de 1971 comme un espace privilégié de création dramatique à la limite du théâtre institutionnel. Émile Copfermann parle, lorsqu'il traite des troupes qui s'y installent, en particulier le Soleil et l'Aquarium, de « théâtre différent »¹²¹². Il différencie ces pratiques car elles remettent en cause, par leur fonctionnement, le système théâtral traditionnel. En effet, la création collective s'entend politiquement comme un refus de la division sociale du travail existant au sein des organisations théâtrales. Ces compagnies refusent une création qui reposerait sur la hiérarchisation des pratiques. Au-delà de la question organisationnelle, elles se caractérisent par une exploration des formes populaires (conte, foire, masque) en vue de créer un théâtre efficace politiquement. Les expériences de créations collectives réactivent alors une réflexion sur le théâtre populaire alors que les deux autres alternatives que représentent le théâtre de répertoire ou les avant-garde héritières du *happening* apparaissent soit usitées, soit élitistes. Nous verrons donc comment se construit ce débat à travers trois expériences : le travail de Luca Ronconi et du Teatro Libero sur *L'Arioste, 1789* du Théâtre du Soleil et *La Jeune lune tient la vieille lune toute une nuit entre ses bras* de l'Aquarium.

Orlando furioso, Luca Ronconi, Teatro Libero, au Théâtre des Nations

Présenté dans les Halles lors du festival des Nations, ce spectacle basé sur *L'Arioste* traite d'un grand roman populaire. Créé par le Teatro Libero, troupe de Luca Ronconi¹²¹³, il marque fortement la critique et le monde théâtral. Ce spectacle est caractérisé par une déconstruction de l'espace scénique (qui inspirera le Théâtre du Soleil), les spectateurs sont debout et constamment « agressés » par les acteurs. Ce nouvel espace scénique et le travail des acteurs crée un nouveau rapport au public. Par son inventivité, Ce spectacle apparaît

¹²¹¹ Voir Joël CRAMESNIL, *La Cartoucherie, une aventure théâtrale*, Les Editions de l'Amandier, Paris, 2004.

¹²¹² Émile COPFERMANN, *Vers un théâtre différent*, op. cit.

¹²¹³ Franco QUADRI, *Luca Ronconi ou le rite perdu*, UGE, Paris, 1974.

comme une synthèse des formes populaires traditionnelles et des avant-gardes. Les trois critiques s'accordent pour noter ce renouveau formel. Alfred Simon écrit :

Donc la rencontre essentielle, avec quelque chose de très ancien est au principe de la nouveauté de ce spectacle. Toute la théâtralité italienne – scène d'illusion, jeu des machines, emphase du jeu – envahit l'avant-garde du happening, de l'expression corporelle, de la simultanéité, se nie elle-même, se détruit et explose au-dessus d'un public qui ne dispose d'aucun répit.¹²¹⁴

Pour le critique d'*Esprit*, le spectacle n'innove pas par ses thématiques mais par la synthèse qu'il fait entre la tradition théâtrale italienne et l'assimilation des avant-gardes. Le public est sans cesse sollicité par un spectacle qui bouscule ses sens. Gilles Sandier rejoint l'éloge de Simon sur ce spectacle et développe lui aussi sur ce rapport au spectateur qu'implique la démultiplication des espaces scéniques :

Ici, cet espace n'est plus qu'un : lieu commun, vivant et tumultueux, d'acteurs emportés dans le mouvement furieux et éclaté d'une dynamique scénique, et de spectateurs bousculés, réveillés, redevenus hommes parmi d'autres hommes, et actifs de nouveau, contraints de se déplacer sans cesse pour choisir dans la multiplicité des actions qui se jouent au milieu d'eux, et aux quatre coins de l'aire commune.¹²¹⁵

Face à cet éclatement du jeu, le public redevient, pour Gilles Sandier, un élément actif du spectacle. Par cette agression, il n'est plus un spectateur passif qui assiste à une représentation théâtrale mais il est sommé d'agir. C'est son humanité qui est saisie par l'expérience qu'il vit. L'agression du spectateur a une vertu régénératrice pour le spectateur. Selon Alfred Simon, elle est au-delà de toutes les expériences avant-gardistes. Il écrit :

Des images douées d'une vie étrange agressent le public de toute part. Un mot de cette agression : elle n'est ni politique, ni érotique, pas contestataire le moins du monde, d'une bonne humeur sans nuages. Alors que le Living agresse le public par des nus anatomiques, le Bread and Puppet par des masques, cette agression-ci est strictement, proprement matérielle : à toute instant le spectateur risque la collision avec un char lancée à toute allure comme les vachettes et les taureaux des fêtes méridionales.¹²¹⁶

Cette agression du public proposé par le Teatro Libero dépasse le travail du Living et du Bread car elle n'est pas liée à un message politique mais physique. Le spectacle n'est donc pas, en tant que tel, politique selon Alfred Simon et c'est aussi cela qui l'intéresse. Renée Saurel rejoint son confrère sur cette question mais insiste sur le processus de création du spectacle qui témoigne d'une démarche militante. Elle écrit :

C'est un spectacle qui rend au théâtre, devenu cérémonie compassée, figée, son caractère originel de jeu et de joie collectifs. Élaboré longuement par Luca Ronconi et son équipe, cet *Orlando furioso* procède d'une analyse approfondie du texte de l'Arioste, mais aussi de la conjoncture moderne théâtrale. [...]

¹²¹⁴ Alfred SIMON, « Le structuralisme en fête du « Roland furieux » », *op. cit.*

¹²¹⁵ Gilles SANDIER, « Le théâtre retrouvé », *La Quinzaine Littéraire*, n°96, 1^{er} juin 1970, p. 27.

¹²¹⁶ Alfred SIMON, « Le structuralisme en fête du « Roland Furieux » », *op. cit.* p. 275.

Il me paraît important de souligner que cette réussite exceptionnelle n'est pas un produit du système officiel du théâtre italien, mais le contraire. Ce n'est pas par hasard que la troupe s'intitule « Teatro libero ». Et l'on se doute que ce spectacle n'a pas été élaboré sans mal. [...] Tout était à faire, à partir de rien, puisque la troupe ne s'appuyait pas sur l'infrastructure d'un théâtre subventionné. C'est là une situation que nous connaissons bien, le sort commun de notre jeune théâtre. Il fallait résoudre à la fois tous les problèmes esthétiques et tous les problèmes matériels et techniques. [...] Il ne s'agissait pas d'épater le bourgeois que plus rien n'épate, et pas davantage d'expérimenter des méthodes nouvelles, mais d'établir un contact vrai avec le spectateur et de faire en sorte que la « magie » théâtrale opère ici, mais ouvertement. Ainsi, ce spectacle que l'on peut considérer comme non politique pour ce qui est du contenu littéraire (encore que...) l'est dans sa structure et dans ses intentions. Il pourfend le théâtre pseudo-populaire comme Roland, de son épée, pourfend l'Ourse marine.¹²¹⁷

Au-delà du nouveau rapport au spectateur que créent les représentations, c'est avant tout le processus de création qui est déterminant. Le travail sur le texte en amont, le refus de toutes structures étatiques pour la création du *Roland Furieux* est bien plus déterminant que le dispositif scénique pour créer un nouveau rapport au spectateur. Ainsi, elle s'attarde plus sur la manière dont le spectacle a été monté en dehors du système théâtral institutionnel que sur le spectacle en lui-même. Ce processus de création rend le spectacle politique et c'est en ce sens qu'il ne s'agit plus d'« épater le bourgeois »¹²¹⁸. La contestation de l'institution théâtrale est déterminante pour la construction d'une expérience théâtrale réellement émancipatrice et populaire. Elle écrit : « *Orlando furioso* est du grand théâtre, c'est-à-dire du théâtre pour tous, « culturisés » ou non. Et d'abord, bien sûr, pour le grand public italien qui connaît, à travers la légende et les traditionnelles marionnettes siciliennes, les exploits de Roland furieux »¹²¹⁹. Le théâtre populaire est ici défini comme un théâtre unificateur qui permet la rencontre de toutes les catégories sociales au théâtre. Cette rencontre est possible car le travail de Ronconi repose sur une connaissance partagée de *L'Arioste*. Cette question du théâtre populaire est aussi posée par Gilles Sandier :

Il est vain de se lamenter. Mais le spectacle que nous a proposé Luca Ronconi sur une adaptation du très savant poète Eduardo Sanguineti, ce spectacle qui nous paraît offrir de telles possibilités à l'élaboration d'une écriture dramatique nouvelle et authentiquement populaire - celle que, peut-être, cherche en vain Gatti par exemple -, ce spectacle n'est guère concevable en France. Il faut d'abord, pour qu'il existe, qu'il puisse s'ancrer dans un fonds populaire, mythologique, que notre culture aristocratique et salonnaire ne fournit pas, il faut des traditions populaires de jeu théâtral dont notre art dramatique de mondains s'est radicalement coupé ; il faut des comédiens capables à la fois de la fougue, de l'humour et de la tendresse dont sont capables les acteurs italiens ; il faut une langue susceptible de se déclamer et de se chanter autrement que ne le fait la nôtre. Il faut enfin le support d'une civilisation où il existe *encore une vie de cité*, où des gens peuvent encore se regarder, se parler, se sourire et exister les uns pour les autres.¹²²⁰

¹²¹⁷ Renée SAUREL, « De Rome à Holstebro, un même but, des voies différentes », *op. cit.*, p. 176-177.

¹²¹⁸ *Idem.*

¹²¹⁹ *Ibidem*, p. 175-176.

¹²²⁰ Gilles SANDIER, « Le théâtre retrouvé », *op. cit.*

La pensée d'un théâtre populaire lié au partage d'une culture commune présente dans l'analyse de Renée Saurel est encore plus forte dans la réflexion de Gilles Sandier. En effet, la vue du *Roland Furieux* interroge le critique sur la possibilité de ce type de théâtre en France. Contrairement à la tradition italienne, la tradition des lettres françaises est profondément aristocratique selon lui. La « civilisation » française n'est pas caractérisée par l'échange mais par l'appropriation par une classe sociale des techniques de l'art dramatique. Paradoxalement, pour les deux critiques pourtant radicalisés par l'expérience de Mai 1968, il ne pose pas ici la question du théâtre populaire directement en fonction d'un rapport de force entre les classes. Renée Saurel est encore très marquée par une vision unifiante de la culture. De même, Gilles Sandier pense la constitution d'un théâtre populaire d'un point de vue national, même si la nécessité de faire appel à des formes de jeux traditionnelles issus des pratiques non savantes du théâtre est nécessaire.

La création de *1789* du Théâtre du Soleil, sur la base d'une référence commune, va permettre aux critiques d'approfondir leur réflexion sur le répertoire populaire, les structures théâtrales et le rapport au public que cela implique.

1789, par le Théâtre du Soleil, à la Cartoucherie de Vincennes

Selon les trois critiques principaux des revues, et au-delà, le spectacle d'Ariane Mnouchkine renouvelle leur perception du théâtre populaire pourtant mise à mal après 1968. Ce spectacle prolonge la réflexion initiée avec le travail de Luca Ronconi présenté quelques mois auparavant. Paradoxalement, Gilles Sandier n'y consacre pas d'article dans *La Quinzaine Littéraire* et le spectacle, lors de sa création en Italie¹²²¹ est abordé par Lucien Attoun¹²²², mais le critique de la revue y revient longuement lors d'une émission du *Masque et la Plume*¹²²³ où il va défendre des positions assez proche de celle d'Alfred Simon (cet accord entre les deux critiques étonnera d'ailleurs les autres participants). Renée Saurel quant à elle y consacre un article dans *Les Temps Modernes*¹²²⁴.

¹²²¹ Avant la reprise à la Cartoucherie de Vincennes qui marque d'ailleurs l'installation de la compagnie dans celui, *1789* est créé au Piccolo Teatro. Sur l'histoire de la compagnie et son emménagement à Vincennes, voir Joël CRAMESNIL, *La Cartoucherie, une aventure théâtrale*, op. cit.

¹²²² Lucien ATTOUN, « « 1789 », « La Mère », « Demain la veille » », *La Quinzaine Littéraire*, n°107, 1^{er} décembre 1970, p. 26-27.

¹²²³ *Le Masque et la Plume*, 17 janvier 1971, <http://www.ina.fr/audio/PHD99214973/theatre.fr.html>

¹²²⁴ Renée SAUREL, « *1789* : le Soleil à la Cartoucherie », op. cit.

Pour le critique d'*Esprit*, fervent défenseur du théâtre populaire, la création du Théâtre du Soleil réinvente la définition proposée par Jean Vilar :

Grâce à elle, nous avons tout de même compris ce que pouvait être le théâtre populaire en 1970, car plus que jamais le théâtre sera populaire ou ne sera pas, n'est-ce pas ? Au moment où Jean Vilar, dans l'impasse, se prépare à faire venir le Bolchoï et la Comédie Française à Avignon, cette jeune femme d'allure trop sage a fait un mélange détonnant de TNP 51 et de Mai 68 qui, en explosant, donne un sens et une nécessité à ce qui en paraissait le moins pourvu. Les contorsions les plus désordonnées et les cris les moins articulés du dernier nouveau théâtre y trouvent une justification géniale.¹²²⁵

On retrouve ici la même analyse que le critique d'*Esprit* faisait lors du spectacle de Luca Ronconi. Ariane Mnouchkine fait la synthèse entre les formes traditionnelles du jeu théâtral et les innovations du *happening* mais, au-delà d'une rénovation formelle, ce spectacle incarne une nouvelle définition du théâtre populaire dans une nouvelle période politique. Alors même que le travail de Vilar est marqué par des signes de sclérose, le Théâtre du Soleil devient le nouveau fer de lance d'une dramaturgie réellement populaire. L'affirmation de cet héritage est partagée par les différents critiques. En effet, Gilles Sandier, dans *Le Masque et la Plume*, débute son analyse de la pièce sur cette question :

Il est évident que ce spectacle est un spectacle d'agitation et qui utilise des moyens profondément populaire car il est bien certain que j'ai rarement vu un spectacle aussi profondément populaire. Si le théâtre de Vilar a été, un moment, populaire, il est évident que les conceptions de Vilar ne correspondent plus aujourd'hui à un théâtre qui a une action directe sur des gens simple. Il est évident que ces techniques de foire, de cirque, d'agit-prop qu'utilise Ariane Mnouchkine par ce dispositif de six estrades reliées par une passerelle qui fait un spectacle constamment mobile de parade de cirque au milieu desquels les spectateurs redeviennent aussi le peuple de la révolution, ou du moins les spectateurs de la révolution qui sont sollicités de penser et d'agir. Et bien, à ce moment là le théâtre populaire reprend vraiment son sens essentiel.¹²²⁶

Alors que Gilles Sandier et Alfred Simon s'opposent régulièrement sur les questions théâtrales l'un défendant un théâtre politique, l'autre s'y opposant, ils se rejoignent ici face à ce qui leur paraît être un exemple du renouveau du théâtre populaire. Gilles Sandier en vient même à citer en exemple le travail de Jean Vilar qui n'est pourtant pas une de ses références habituelles. Il ajoute une autre filiation: celle du théâtre d'agitation-propagande. La proposition faite par le Théâtre du Soleil entre parfaitement dans le cadre théâtral qu'il proposait pendant l'effervescence de Mai dans son article « Théâtre et révolution »¹²²⁷. Ce spectacle s'appuie sur des techniques théâtrales traditionnelles, refusant le cadre classique de la représentation pour proposer, dans un espace déconstruit, une histoire de la révolution française présentée comme une révolution confisquée :

¹²²⁵ Alfred SIMON, « Le théâtre du soleil et le théâtre de la révolution », *Esprit*, n°400, février 1971, p. 419.

¹²²⁶ *Le Masque et la Plume*, 17 janvier 1971, *op. cit.*

¹²²⁷ Gilles SANDIER, « Théâtre et révolution », *op. cit.*

Tout le spectacle s'articule sur cette signification et ne pas dire ça, ne parler que des images, je dis que c'est de la mauvaise fois car ce spectacle est un spectacle qui se veut révolutionnaire. Je ne sais même pas comment il peut être toléré [...] car il est bien évident qu'à partir du moment où on entend la voix du gouvernement la plus autorisée dire : « il ne vaut pas que la culture devienne un instrument d'action politique. Quand la culture est ainsi dévoyée, on entre dans le domaine de l'ignoble », on se demande comment ce spectacle en effet peut être autorisé.¹²²⁸

L'agitation proposée par le Théâtre du Soleil s'articule donc avec une signification politique très précise. Selon Gilles Sandier, la justesse du spectacle tient aussi à cette étude qui a été faite par la troupe du Soleil. Il revient donc à un théâtre d'agit-prop où la vocation didactique est essentielle. La leçon politique ne passe pas par un exposé mais par la multiplication des espaces de jeux et la participation du spectateur à la représentation. Un retour à Brecht est ici initié. Il le confirme d'ailleurs, quelque mois plus tard, en affirmant : « Il faut bien reconnaître qu'au moment où chacun se demande à quoi peut servir aujourd'hui le théâtre, il est tentant de répondre par le propos très brechtien de Patrice Chéreau : il peut servir à nous raconter des histoires où on nous montre *comment ça fonctionne* entre les hommes, c'est-à-dire à nous éclairer sur les mécanismes des sociétés et sur les jeux qui s'y jouent »¹²²⁹. Il cite plus loin le travail de Mnouchkine sur *1789* en exemple de ce retour à un théâtre épique rénové.

Dans ce débat, durant cette émission du *Masque et la Plume*, Alfred Simon s'accorde avec Gilles Sandier sur la dimension populaire du spectacle mais ce n'est pas l'agitation politique et la dimension épique du spectacle qui lui semblent centrales. Alfred Simon initie, à partir d'une analyse de la participation du public, sa réflexion sur la fête :

Sandier vient peut être de nous ramener à l'essentiel. C'est un spectacle que je crois très grand, très important pour toute sorte de raisons et qui en effet nous donne l'exemple presque absolu de ce que peut être, de ce que doit être un grand théâtre populaire aujourd'hui. [...] Je crois qu'il faut venir au problème de la participation du public. L'expérience n'est pas encore poussée à son terme parce qu'elle a lieu dans des conditions encore faussées ne serait ce que en raison de l'éloignement de la Cartoucherie, et le prix de 15 francs[...] Mais ce qui m'a frappé c'est que, dans le dispositif même d'Ariane Mnouchkine, on se trouve en face d'une participation du public beaucoup authentique que celle qu'on avait vu pour le *Roland Furieux*. [...] Notre participation au *Roland furieux* avait quelque chose d'absolument gratuit pour deux raisons sur lesquelles Bernard Deutsch, ici même, avait particulièrement insisté. Premièrement, on ne comprenait pas l'italien et deuxièmement on ne comprenait pas le *Roland furieux* [...]. Ici il s'agit de la révolution française et, immédiatement, ça remue quelque chose de très profond et de très élémentaire en nous. Et il y a là, chaque soir, surtout de la part des jeunes, une participation du public. Ce que je trouve admirable dans Ariane Mnouchkine et dans l'équipe du théâtre du Soleil c'est que voilà le quatrième spectacle qu'il nous présente en cinq ou six ans et que ces quatre spectacles ont été des réussites totales dans des styles absolument différents. Et, à travers, *les clowns* et dans *1789*, Ariane

¹²²⁸ *Le Masque et la Plume*, 17 janvier 1971, *op. cit.*

¹²²⁹ Gilles SANDIER, « Retour à Brecht », *La Quinzaine Littéraire*, n°109, 1^{er} janvier 1971, p. 26.

Mnouchkine cherche et trouve un théâtre de la fête et, dans *1789*, il y a une sorte d'aboutissement parce que la fête révolutionnaire et la fête populaire, la fête des parades finissent par se rencontrer et le point suprême où ils se rencontrent, comme par hasard, c'est la représentation de la prise de la Bastille.¹²³⁰

Par une réelle participation du public devenant membre agissant de la fête révolutionnaire qui se développe sous ses yeux, le travail de création collective fait par le Soleil, initié, pour le critique d'*Esprit*, une nouvelle approche du théâtre populaire par le biais de la fête. Le spectateur participant à la cérémonie dramatique de Vilar ou à la révolution théâtrale de *1789* est agissant. Il n'est plus un simple réceptacle des intentions du metteur en scène mais il devient constructeur d'une communauté théâtrale où les hiérarchies sociales sont abolies le temps de la représentation. La fête est un temps de vie partagée, commun à tous. Elle révolutionne plus les esprits qu'elle n'entend porter un message politique strict. Ainsi l'essentiel, selon Alfred Simon, n'est pas l'analyse développée sur la révolution dans *1789*, mais le partage d'une expérience collective basée sur un patrimoine commun à tous qui n'existait pas dans *Roland Furieux*. Ici, Alfred Simon retrouve le regret que faisait Gilles Sandier quant à la possibilité d'un type de théâtre tel que *L'Orlando Furioso* en France. Pour le critique d'*Esprit*, comme pour celui de *La Quinzaine*, l'utilisation de la thématique révolutionnaire permet cette rencontre nécessaire à la construction d'un grand théâtre populaire. Cependant, selon Gilles Sandier, la fête a un goût amer, elle a le goût de la révolution confisquée :

Le mot de fête qu'a prononcé Simon est un mot très juste seulement il peut être, faudrait peut-être le nuancer parce la fête qu'on nous présente est une fête très ambiguë. C'est une fête, dans la mesure quand un peuple réinvente son bonheur ou quand, du moins, a l'impression de retrouver éphémèrement le bonheur comme ce fut le cas dans les journées de mai 68, c'est une vraie fête mais c'est fête a un goût de mort. Et il nous est dit en même temps que cette fête est une illusion, que cette fête est une utopie et que la réalité c'est la récupération par l'ordre, également il y a un immense bandeau noir où il y a marqué ordre, et à la fin ça se termine par le triomphe d'une bourgeoisie, déjà déguisé en bourgeois noir du second empire car elle est déjà pourrie, elle est déjà finie, elle est déjà gâchée. Il y a à la fois l'utopie et, malheureusement la réalité dans cette fête.¹²³¹

Là où Alfred Simon voit la fête, Gilles Sandier voit une ambiguïté festive car si elle existe bien réellement, la révolution perdue de 1789 mais aussi de Mai 1968 est présente par le biais de l'analyse épique. La participation du public doit être plus directement politique pour le critique de *La Quinzaine*. Au-delà de la fête, la dimension épique est tout aussi centrale. On retrouve cette double approche chez Renée Saurel qui livre une longue analyse de spectacle où l'on retrouve les thématiques développées par les deux autres critiques :

¹²³⁰ *Le Masque et la Plume*, 17 janvier 1971, *op. cit.*

¹²³¹ *Idem.*

Ariane Mnouchkine, Jean-Claude Penchenat, la troupe entière récoltent ici le fruit de dix années d'un effort courageux et opèrent la synthèse des expériences antérieures : « La Cuisine », « Le Songe d'une nuit d'été », « Les Clowns » sont présents dans « 1789 ». Les influences extérieures : Ronconi, Bread and Puppet, sont reconnues, revendiquées. Les plus grands moments étant, d'ailleurs, ceux qui ne doivent rien à l'étranger, si fraternel soit-il. Enfin, si la fête est éblouissante, ce n'est jamais au détriment de la réflexion politique et le spectateur n'a pas besoin qu'on le sollicite pour rattacher la « récupération » de 1789 à une histoire plus récente. Le schéma est suffisamment clair, la leçon assez joliment administrée, sans discours inutile. « 1789 » survient au moment où l'on désespérait de voir renaître un grand théâtre épique, populaire, équivalent (je ne dis pas semblable) de celui de Vilar et Planchon il y a vingt ans et dix ans. Cette réussite, toutefois, ne doit pas nous cacher la réalité économique : le Théâtre du Soleil a eu, pour l'exercice 1970, une subvention de 250 000 F. Son passif actuel représente environ trois fois le montant de cette somme. Il dépend de l'État qu'il survive ou disparaisse. Et il appartient à ses amis, spectateurs compris, de se montrer vigilants.¹²³²

Tout comme Alfred Simon, Renée Saurel présente ce travail sur la révolution comme une synthèse des recherches précédentes de la compagnie et des expériences théâtrales récentes en particulier celles de Luca Ronconi. Le terme fête est employé aussi par Saurel mais il ne semble pas prendre la même définition que celle discutée par Alfred Simon et Gilles Sandier lors de l'émission du *Masque et la Plume*. Il y a certes création festive mais, comme selon Sandier, celle-ci prend un caractère épique très fort. Ainsi alors que les critiques font peu référence à Brecht lorsqu'ils traitent directement des metteurs en scène brechtiens, la référence au metteur en scène allemand apparaît lors du traitement de la création collective. Par ailleurs, la question du théâtre populaire est aussi présente dans le traitement que fait Renée Saurel de *1789*, mais elle ne lie pas l'expérience de Mnouchkine uniquement à celle de Vilar dans les années 1950. Elle note une filiation avec le travail de Planchon à Villeurbanne dans les années 1960. De plus, Renée Saurel insiste, comme à son habitude, sur la structure du Théâtre du Soleil et son mode de fonctionnement. Elle est d'ailleurs imitée par Lucien Attoun lorsqu'il traite des représentations en Italie. Le manque de subventions que subit la compagnie l'incite à en appeler à la vigilance. On retrouve ici le motif récurrent de la censure économique très présent dans les critiques de Saurel lorsqu'elle traite du rapport des théâtres à l'État. Ainsi, comme chez Gilles Sandier qui s'étonnait que le spectacle puisse être toléré par le gouvernement tant son propos était révolutionnaire, Renée Saurel en appelle à une organisation des spectateurs, à une participation au-delà du temps du spectacle pour soutenir l'activité du Théâtre du Soleil. Ce motif est moins présent chez Alfred Simon qui développe peu sur les politiques culturelles mais, pour ce spectacle et cette compagnie, il sort de sa réserve sur ces questions et conclut son article sur les difficultés financières de la troupe et un appel pour des subventions :

¹²³² Renée SAUREL, « *1789 : le soleil à la cartoucherie* », *op. cit.*, p. 1513.

Elle a reçu en 1970 18 millions d'anciens francs au titre de l'aide aux « jeunes animateurs », pendant que les nantis de la décentralisation utilisent leurs 50 millions à monter des Montherlant de sous-préfecture ou des sous produits de *Hair*. Gênant pour tout le monde, défiant le dogmatisme gauchiste par *Les clowns*, puis l'apolitisme confortable par *1789*, le Théâtre du Soleil, c'est à la fois le TNP de Jean Vilar et le Piccolo de Strehler. Et l'étonnante bonne femme dont la maîtrise radieuse cristallise tout le dynamisme de l'entreprise, nos officiels continuent de la traiter en débutante méritoire, en cheftaine pieuse qui doit donner l'exemple de la prudence et attendre sagement son tour en faisant du théâtre pauvre par esprit de pénitence et amour de son Art ! Si les affaires culturelles ne peuvent pas sauver Ariane Mnouchkine, il faut repenser toute l'action culturelle.¹²³³

Le manque de subventions n'est pas dû pour Alfred Simon au discours politique que porte le Théâtre du Soleil puisque la troupe se refuse, selon lui, à se positionner du côté du théâtre militant. Il prône cependant une refonte de l'action culturelle si celle-ci n'est pas en mesure d'encourager ce type d'expérience.

Pour l'ensemble des critiques, le Théâtre du Soleil apparaît, dès ce spectacle, comme un élément central du paysage théâtral français. Il réinvente le théâtre populaire à la lumière de 1968. Cependant, pour Renée Saurel et Gilles Sandier, c'est aussi une dimension épique qui fonde ce projet populaire quand, selon Alfred Simon, c'est la participation du public, la communion par le biais de la fête qui est à l'origine de cette réinvention. Par ailleurs, le spectacle amorce une réflexion sur la représentation du peuple qui sera encore plus forte dans *L'Âge d'or* mais aussi dans un autre spectacle d'une compagnie installée à la Cartoucherie, l'Aquarium.

La Jeune lune tient la vieille lune toute une nuit entre ses bras, Théâtre de l'Aquarium, à la Cartoucherie de Vincennes

Une des dernières pièces de création collective à attirer l'attention de la critique dramatique est le travail de l'Aquarium dans *La Jeune lune tient la vieille lune toute une nuit entre ses bras*¹²³⁴. Cette pièce est issue d'un travail d'enquête des membres de la troupe auprès de quatre usines occupées. Spectacle plus militant que les deux précédents, il ne suscite pas autant d'analyse que les autres. Ainsi Alfred Simon n'en parle pas dans *Esprit*. Il n'évoque d'ailleurs jamais le travail de l'Aquarium. Gilles Sandier écrit seulement deux articles sur la troupe dans *La Quinzaine Littéraire* et ils ne concernent pas ce spectacle.

¹²³³ Alfred SIMON, « Le théâtre du soleil et le théâtre de la révolution », *op. cit.*, p. 421.

¹²³⁴ Sur ce spectacle, voir *Théâtre/Public*, n°196, « L'usine en pièces : du travail ouvrier au travail théâtral », Coordination : Bérénice HAMIDI-KIM et Armelle TALBOT, juin 2010.

Cependant, il en parle longuement dans une émission du *Masque et la Plume*¹²³⁵ où il est le seul à y avoir assisté. Renée Saurel, quant à elle, y consacre un article dans *Les Temps Modernes*¹²³⁶. Le spectacle est beaucoup plus analysé dans la revue spécialisée *Travail Théâtral*¹²³⁷ où plusieurs articles y sont consacrés ou dans les réseaux plus directement militant¹²³⁸. Ici, on peut remarquer la différence de traitement entre un spectacle plus militant et le travail du Théâtre du Soleil. Sur un sujet similaire, *L'Âge d'or* va donner lieu à une forte couverture médiatique et à de nombreux articles d'analyse dans les réseaux militants comme dans le reste de la presse.

Contrairement aux deux spectacles précédents qui interrogent tous deux la question du théâtre populaire, la pièce proposée par le théâtre de l'Aquarium est l'occasion de réfléchir à la représentation ouvrière. En effet, un aspect qui paraît central pour les deux critiques est la démarche esthétique choisie par les acteurs de l'Aquarium pour représenter les témoignages qu'ils ont recueillis. Gilles Sandier débute son analyse du spectacle par cette question. Il défend:

La démarche n'est pas sans analogie avec ce qu'avait fait Mnouchkine dans *l'Âge d'or*, encore que ce soit tout à fait opposé dans l'aboutissement du travail. Mais ces acteurs de l'Aquarium se sont dit, comme ceux de Mnouchkine, que pour faire un travail sur les entreprises - puisqu'il s'agit d'un travail théâtral sur l'entreprise, le chômage, le licenciement, les ouvriers licenciés, le discours patronal, le discours ouvrier - sans que ce soit didactique, on ne peut pas faire jouer des ouvriers par des acteurs. Les acteurs français ne peuvent pas jouer les ouvriers. On a vu quelques fois, dans les troupes allemandes, par exemple, des acteurs qui peuvent jouer les ouvriers, les acteurs français, non. Alors ils ne pouvaient faire qu'une chose, conter ce que disent les ouvriers, les acteurs devenant des conteurs et non des acteurs.¹²³⁹

Le choix formel de la retranscription par le biais de la figure du conteur, inspiré du travail de Dario Fo, est déduit, selon Gilles Sandier, de la nécessité de ne pas faire un spectacle didactique. C'est aussi de l'impossibilité qu'il existe, dans la formation des acteurs français, à représenter la classe ouvrière qui les pousse à ce choix. Renée Saurel interroge aussi dans son article ce choix du conte pour représenter le monde ouvrier. Cependant, si elle fait aussi référence à la tradition allemande du jeu de l'acteur, en particulier celle du Berliner Ensemble, le choix de la troupe n'est pas uniquement dicté par la nécessité. C'est aussi une posture éthique :

¹²³⁵ *Le Masque et la Plume*, 26 décembre 1976, <http://www.ina.fr/audio/PHD99256046/theatre.fr.html>

¹²³⁶ Renée SAUREL, « Le combat des deux lunes », *op. cit.*

¹²³⁷ Des articles y seront consacrés dans *Travail Théâtral*, n°26, janvier-mars 1977 et n°27-28, été-automne 1977.

¹²³⁸ Voir Olivier NEVEUX, « Esthétiques et dramaturgies du théâtre militant. L'exemple du théâtre militant en France 1966 à 1979 », thèse de Doctorat sous la direction de Christian Biet, Université Paris X - Nanterre, 2004.

¹²³⁹ *Le Masque et la Plume*, 26 décembre 1976, *op. cit.*

D'emblée est apparue l'impossibilité de représenter les travailleurs sur scène. Seul, le Berliner-Ensemble y est parvenu, notamment dans l'admirable *La Mère* de Brecht-Gorki. Mais il y a vingt ans... Par respect, par pudeur, les acteurs de l'Aquarium ont décidé d'avoir recours au truchement du conteur. Ils ont vu, écouté, recueilli des impressions, des récits, peut-être aussi des confidences qu'ils ont gardées secrètes (et ils ont eu raison), puis le collectif a passé au crible l'apport des quatre groupes, le directeur de la troupe, Jacques Nichet, restant cette fois étranger à la rédaction définitive. On a su éviter le piège de l'anecdote, du quotidien répétitif, et celui de la littérature. Reste le danger inhérent à ce genre de théâtre : celui de voir un certain nombre de situations dépassées au moment de la création. Ainsi de « LIP », par exemple. Avant le spectacle, dans l'agréable cafétéria, des banderoles au mur disaient : « LIP vivra – LIP vivra », alors que la télé, quelques jours plus tôt, nous avait montré les travailleurs de LIP quittant tristement leur usine. Mais il n'empêche : LIP vivra parce qu'il aura été porteur d'un certain espoir, parce que l'utopie, si tel fut le cas, n'est jamais inutile, parce qu'il n'est pas interdit de rêver, comme disait Lénine, à condition de savoir que l'on rêve, que le réveil sera dur et terrible la lutte pour intégrer dans la réalité une part de ce rêve. Autre difficulté : le moyen adopté, celui du « *conteur* », interdisait tout discours directement politique. Cela ne signifie pas que la dialectique est absente du travail, mais qu'elle est un peu estompée par la tendresse, la poésie, la fraîcheur des procédés théâtraux.¹²⁴⁰

Le lien qui unit donc les acteurs de l'Aquarium aux ouvriers d'usine qu'ils ont interrogés est un cadre de confiance, un lien de camaraderie qui implique une impossibilité de la représentation directe. Renée Saurel analyse la démarche du spectacle avant tout d'un point de vue politique tout au long de son article. Ce spectacle est d'abord une contestation du caractère élitaire de la représentation théâtrale. Les acteurs sont allés à l'école de la classe ouvrière. Ils ont refusé la négation de la parole ouvrière. Le choix du conte implique néanmoins des limites tout comme celui de la *commedia* pour *L'Âge d'or*. L'approche dialectique que nécessite la situation politique est mis de côté au profit du témoignage. Ce débat éludé au détour d'une phrase est néanmoins important et cette question est largement discutée dans les milieux militants où il sera question du spectacle.

La pièce interroge aussi, selon la critique des *Temps Modernes*, le rapport du théâtre à une actualité sociale et politique. Le décalage entre le temps des luttes et le temps des représentations se fait d'autant plus sentir pour ce type de spectacle qui s'ancre directement dans les combats politiques. La fin de la lutte des ouvriers de Lip quelques jours après le début de l'exploitation du spectacle donne à ce spectacle une dimension plus importante que le simple fait de populariser ou de soutenir des luttes en cours car l'occupation de l'usine bisontine est un exemple d'auto-organisation. Renée Saurel s'attarde donc peu sur les questions esthétiques pour livrer une analyse des conséquences de la lutte des Lip dans la situation politique. La référence à Lénine est caractéristique de ce passage d'un discours esthétique à un discours politique. À la lumière de ce spectacle, il ne s'agit plus juste de juger

¹²⁴⁰ Renée SAUREL, « Le combat des deux lunes », *op. cit.*, p. 1373.

des moyens scéniques employés pour représenter les ouvriers mais d'entamer une réflexion sur la situation politique. Plus loin dans la critique, elle en arrive même à développer, par le biais du spectacle, une analyse sur les désaccords au sein de la gauche politique et syndicale :

Spectacle courageux aussi, qui, se situant à gauche, se refuse pourtant à gommer les nuances, à taire les divergences, à éviter de poser certaines questions. Est-ce une hérésie que de se demander si tout est parfait dans l'action syndicale, si le lien entre la base et le sommet est aussi étroit qu'on peut le souhaiter, si l'opportunisme et la souplesse, parfois payants à court terme, ne desservent pas à la longue la cause qu'ils entendent servir ? En serions-nous encore au dogme de l'infaillibilité des têtes politiques et syndicales ? N'est-ce pas au contraire un théâtre responsable et sain que celui qui s'interroge, nous questionne, et exprime un certain scepticisme quant au pouvoir réel du bulletin de vote, tout en sachant qu'il faut voter ? ¹²⁴¹

Le spectacle apparaît d'autant plus intéressant pour Renée Saurel qu'il s'inscrit dans le débat politique à la gauche du PCF en critiquant indirectement la politique électoraliste de celui-ci et l'attitude frileuse des bureaucraties syndicales. Les questions de la place des luttes par rapport aux élections, de la stratégie politique pour changer le système, de la démocratie au sein des organisations ouvrière sont le cœur de la critique de l'extrême gauche contre la bureaucratisation des organes de la classe ouvrière. Renée Saurel, tout comme la rédaction des *Temps Modernes*, adhère à ce discours critique du PCF.

À l'inverse du discours très politique de Renée Saurel, l'approche de Gilles Sandier dans *Le Masque et la Plume* est plus esthétique. Il insiste sur le caractère poétique du spectacle et en particulier de son titre :

C'est la lune des contes, cette vieille lune qui préside au propos, aux joies, au récit et alors cette vieille lune effectivement c'est le monde ancien. La jeune lune c'est ce monde qui a envie de naître, qui a envie de sortir. [...] Quelquefois c'est un peu trop proche du discours collectif mais dès qu'on revient à l'acteur qui, en lui, vit théâtralement le quotidien, le vécu en lui apportant toute son imagination, sa puissance poétique avec des acteurs comme Didier Bezace et Thierry Bosc qui sont de prodigieux acteurs, c'est très très beau et on est profondément touché. C'est moins spectaculaire évidemment que *l'Âge d'or*, c'est clair, parce que *l'Âge d'or* donnait dans la fable, le spectaculaire et nous avons adoré ça et encore nous trouvons ça sublime mais il y avait un côté mille et une nuits délirant. Tandis que là c'est beaucoup plus proche de l'analyse, de l'analyse politique mais ce n'est jamais didactique, c'est quand même vécu à l'intérieur du corps d'un acteur qui nous fait restituer ce qu'est un monde à naître. ¹²⁴²

Gilles Sandier préfère ici la tendresse du conte à l'analyse dialectique. Il ne revient absolument pas sur les débats politiques qu'a initié ce spectacle. Cette différence de ton entre la critique de Saurel et celle de Sandier n'est pas due à un désaccord politique ou esthétique entre les deux critiques qui partagent régulièrement les mêmes analyses. Elle est plutôt caractéristique du type de support dans lesquels les critiques ont été produites. Lorsque Gilles

¹²⁴¹ *Ibidem*, p. 1374.

¹²⁴² *Le Masque et la Plume*, 26 décembre 1976, *op. cit.*

Sandier évoque sa participation au *Masque et la Plume* dans un entretien à *Théâtre/Public*, il reconnaît le caractère institutionnel de l'émission. Il définit son rôle comme celui d'un « bateleur »¹²⁴³. Cependant, il y défend sa participation car elle conserve un caractère anticonformiste. De plus, le fait que le programme ait une grande écoute lui permet de mettre en avant des spectacles qui ne sont pas dans les circuits habituellement traités dans l'émission. Il dit : « c'est tout à fait à la fin que, personnellement, j'interviens *in extremis* pour signaler tel ou tel spectacle »¹²⁴⁴. L'intervention qu'il fait sur *La Jeune lune* est un de ces cas. En effet, il est le seul critique présent à cette émission à avoir assisté à ce spectacle. Les autres ont préféré aller voir une mise en scène de *Madame de Sade* au Petit Théâtre d'Orsay. Gilles Sandier, dans ce cadre, insiste donc sur les qualités esthétiques du spectacle plus que sur les débats politiques qu'il implique.

Au-delà des différences dans l'approche du spectacle qu'ont les deux critiques, *La Jeune lune* pose la question de la représentation des ouvriers sur scène. À la suite du travail du Berliner Ensemble considéré comme la seule troupe à avoir pu interpréter la condition ouvrière, la création collective de l' Aquarium interroge la place du comédien par rapport au sujet ouvrier. Par ce spectacle, la création collective se définit pour les critiques comme une posture éthique vis-à-vis des oubliés de la scène théâtrale.

L'irruption de création collective sur la scène française après 1968 entraîne donc une refonte du débat sur le théâtre populaire. La démocratisation de l'accès aux grandes œuvres cède la place à une recherche sur les formes artistiques populaires. Le Teatro Libero propose ainsi de revisiter *Roland furieux*. Cette exploration se fait par le biais d'une déconstruction de l'espace scénique. On retrouve cette même perspective dans la lecture que fait le Théâtre du Soleil de la Révolution française. La contestation du théâtre institutionnel passe donc par une déconstruction de l'espace scénique classique et la volonté de renouer avec la tradition populaire du jeu de l'acteur. Cette volonté est particulièrement appréciée par les critiques. En effet, Mai 1968 les a interpellés. Leur pratique restait fondée sur une vision classique du théâtre même si la décentralisation avait pu laisser entrevoir un renouveau de leur profession. La remise en cause de l'idéologie du théâtre populaire conçu par Vilar ne peut que les toucher tant ils ont fondé leur écriture sur les structures de la décentralisation. Les critiques vont donc

¹²⁴³ « Entretien avec Gilles Sandier » propos recueillis par Alain GIRAULT, *op. cit.*, p. 26.

¹²⁴⁴ « Entretien avec Gilles Sandier » propos recueillis par Alain GIRAULT, *op. cit.*, p. 26.

particulièrement investir ces formes qui leur permettent de repenser une pratique progressiste du théâtre à la lumière de Mai.

Ces onze spectacles marquent la création théâtrale au cours des années 1960 et 1970. Leurs traitements, malgré la diversité des esthétiques, s'articulent autour de formes du théâtre populaires et politiques, les deux étant souvent synonymes. L'héritage de Brecht est bien sûr au cœur de la réception. Les différents metteurs en scènes qui revendiquent cette filiation sont très suivis par les critiques. Cependant, plus que leur rapport à Brecht, c'est la question de l'autonomie de la mise en scène qui est interrogée à travers leurs créations. L'efficacité politique des spectacles est ici pensée en lien avec la construction d'un secteur public théâtral. L'expérience de Grotowski et du Bread and Puppet conteste vivement cette hégémonie et marque un retour à une appréhension humaniste du fait politique tandis que, par son refus de se prêter à une lecture politique immédiate, *Le Regard du sourd* paraît ouvrir de nouvelles perspectives au retour du théâtre d'art. L'interrogation autour de l'humanisme semble néanmoins relégué au second plan avec le développement des créations collectives notamment à Vincennes. Les expériences du Théâtre du Soleil et de l'Aquarium agissent en contrepoint par rapport au formes théâtrales proposées dans la décentralisation : on passe d'une tradition théâtrale marqué par la contestation d'ordre brechtienne de la culture savante dans les structures étatiques à l'éloge des formes populaires dans des théâtres qui refusent leur intégration au réseau des théâtres publics.

2) *Polémiques et controverses*

Dans cette partie, il s'agira de voir comment, à travers trois exemples particuliers, se construit le débat sur art et politique dans la critique. Souvent, cette discussion est initiée par les créateurs pour être reprise par la suite par les chroniqueurs. Dans ces cas, la réception prend le pas sur l'œuvre elle-même. En effet, les trois exemples choisis ont tous suscité énormément d'articles. Le débat théâtral devenant même débat public. Le premier de ces cas a fait l'objet de nombreuses études. Il s'agit de la création des *Paravents* de Jean Genet à l'Odéon-Théâtre de France. Les représentations ont lieu dans un contexte houleux réactivant la blessure de la Guerre d'Algérie. Les réseaux contre l'indépendance et ceux en soutien se reforment pour aller contester ou soutenir la pièce. Il s'ensuit un débat à l'Assemblée Nationale sur le rôle d'un théâtre d'État. La critique prend évidemment parti pour la pièce de Jean Genet, mais au-delà, la pièce permet d'interroger la représentation de l'histoire récente en France. Le deuxième cas met en question le rapport que doit entretenir un théâtre politique avec l'actualité. La tournée du Berliner Ensemble dans les théâtres de la banlieue rouge en 1971 est l'occasion de discuter des usages de Brecht. Ce dernier est réaffirmé en tant que modèle à la lumière de la qualité esthétique des représentations. L'année suivante, la reprise du *Commerce du Pain* avec des acteurs français au moment même de l'assassinat de Pierre Overney devant les usines Renault entraîne des prises de position très fortes de la critique contre les metteurs en scènes communistes et leur pratique théâtrale. Le dernier cas entraîne lui aussi une discussion sur l'héritage communisme. Il ne s'agit plus de critiquer le manque de radicalité du PCF et son sectarisme vis-à-vis des maoïstes mais de discuter de la permanence du projet socialiste à la lumière des thèses antitotalitaristes. C'est la reprise de *Nekrassov* de Sartre au TEP qui provoque ce débat entre Gilles Sandier et Alfred Simon. De nouveau, la discussion se poursuit sur les formes du théâtre politique.

a) *Les Paravents* déchainent les passions

Le choix de traiter ici des *Paravents* est bien évidemment motivé par les conséquences que la représentation a eues¹²⁴⁵. Mais l'écriture dramatique de Genet représente aussi une évolution du texte théâtral. Héritière des formes du nouveau théâtre, elle est exceptionnelle tant par sa forme lyrique que par son propos provocateur. Ainsi, avant le contexte houleux dans lequel se déroulent les représentations, les critiques du corpus mettent en avant le renouveau de l'écriture de Genet. Tous s'accordent pour voir dans la mise en scène de Roger Blin, un des spectacles les plus remarquables de la décennie¹²⁴⁶. Dans chaque revue, un article d'envergure est donc logiquement consacré à la pièce. Dans *Esprit*, Alfred Simon, par l'analyse de trois pièces (*La Prochaine fois que je vous chanterai* de James Sanders, *Marat-Sade* de Peter Weiss et *Les Paravents* de Genet), revient, dans un longue chronique¹²⁴⁷, sur les évolutions du texte dramatique en se plaçant résolument du côté du théâtre de l'absurde qu'il préfère au théâtre documentaire allemand ainsi qu'aux nouvelles écritures anglo-saxonnes. Dans *Les Temps Modernes*, Renée Saurel livre, elle aussi, une chronique largement consacrée à l'œuvre de Genet¹²⁴⁸. Dans *La Quinzaine Littéraire* tout nouvellement créé et sans critique dramatique associé, Maurice Nadeau fait appel à un de ses plus anciens collaborateurs, Maurice Saillet, pour parler de la pièce¹²⁴⁹. Gilles Sandier y consacre néanmoins plusieurs pages dans *Théâtre et Combat*¹²⁵⁰.

S'ils reviennent sur le contexte dans lequel la pièce est jouée, ils s'accordent pour s'intéresser avant tout à l'œuvre de Genet. Pour tous, cette pièce est l'expression la plus parfaite du lyrisme de son auteur. *Les Paravents* rénove l'écriture dramatique tout en interrogeant le rapport du théâtre à l'Histoire. Ainsi, aucun d'entre eux ne considère la pièce de Genet comme une œuvre partisane, mais, par sa capacité à mettre en cause, dans une violence rituelle, la société judéo-chrétienne, elle détient un pouvoir plus que politique,

¹²⁴⁵ Voir *La Bataille des "Paravents": Théâtre de l'Odéon, 1966*, sous la direction de Lynda BELLITY PESKINE et Albert DICHY, IMEC, Paris, 1991.

¹²⁴⁶ Sur la mise en scène de Roger Blin, voir *Les Voies de la création théâtrale [Texte imprimé]. 3, Jean Genet, « Les Paravents », Bertold Brecht, « La Vie de Galilée », Eugène Schwarz, « Le Dragon », d'après John Reed, « Dix jours qui ébranlèrent le monde », réunies et présentées par Denis BABLET et Jean JACQUOT, CNRS Editions, Paris, 1987.*

¹²⁴⁷ ALFRED SIMON, « Paravents et Miroirs », *op. cit.*

¹²⁴⁸ RENÉE SAUREL, « Forces de vie, forces de mort », *Les Temps Modernes*, n°241, juin 1966, p. 2264-2272.

¹²⁴⁹ MAURICE SAILLET, « Genet, l'ortie », *La Quinzaine Littéraire*, n°5, 16 mai 1966, p. 28-29.

¹²⁵⁰ GILLES SANDIER, *Théâtre et Combat, op. cit.*, p. 24-29.

proche du théâtre de la cruauté d'Artaud, cité plusieurs fois comme référence par les critiques. Dans un premier temps, nous verrons donc comme ils définissent l'écriture de Genet. La pièce pose en particulier la question de la représentation de la guerre d'Algérie. Dans un second temps, nous nous intéresserons plus particulièrement à l'analyse du conteste qui entoure la pièce.

L'écriture de Jean Genet ou l'histoire « fétide »¹²⁵¹ des « humiliés »¹²⁵²

Contrairement à Martin Esslin qui, dans son ouvrage sur le théâtre de l'absurde¹²⁵³, considère *Les Paravents* comme l'œuvre la moins aboutie de l'auteur, les critiques convoqués par les trois revues s'accordent tous pour louer l'exceptionnelle maîtrise des moyens scéniques dont fait preuve Genet et la qualité de la transcription scénique de Roger Blin. Ce constat est largement partagé dans les journaux de gauche où chacun loue cette dramaturgie de la violence ritualisée dans un vocabulaire qui lie lyrisme et grossièreté. Pierre Marcabru, Bernard Dort dans *Le Masque et la Plume*, Bertrand Poirot-Delpech et Guy Dumur dans la même émission mais aussi dans leur journaux respectifs (*Le Monde* et *Le Nouvel Observateur*), Jacques Lemarchand dans *Le Figaro Littéraire*, Robert Abirached dans *La Nouvelle Revue Française*, admirent la pièce de Genet même si certains ne sont pas convaincus par la mise en scène de Roger Blin qui conserve, selon eux, quelques longueurs (Guy Dumur, Pierre Marcabru). À l'inverse, Jean Jacques Gautier houspille l'œuvre qui « n'a pas le droit au titre d'œuvre d'art lorsqu'elle est coulée dans une forme si incivile et si fétide ».¹²⁵⁴

C'est justement cette forme « incivile » et « fétide » qui intéresse le critiques tant elle violente les représentations. Alfred Simon écrit à propos de cette dramaturgie du choc :

Il ne suffit pas de saluer le poète, le seul dont le langage théâtral permette d'évoquer Claudel, que ce rapprochement n'aurait pas enchanté. Il ne suffit pas d'évoquer l'assistance publique, les maisons de redressement, le voleur et le pédéraste. Une admiration esthétique ne suffit pas plus qu'un apitoiement moralisateur. Depuis Sade, nul n'avait tenté pareille « infraction au caractère divin de la nature humaine » (Maurice Heine). Vraiment Genet nous met dans la plus inconfortable des situations. Même le sexe ne sauve rien. L'érotisme anal qui hante *Les Paravents* ne débouche pas sur un pansexualisme cosmique à la manière d'Henri Miller. Il ne chante pas « le royaume de foutre ». La messe et le bordel, soit. Mais le sacré qui jaillit de leur rencontre n'a pas de profondeur. C'est un sacré de la pure apparence, de la totale dissolution. On se trompe à voir dans *Les Paravents* je ne sais quelle fraternité des parias, une sainteté des bas-fonds,

¹²⁵¹ Jean-Jacques GAUTIER, « Les Paravents », *Le Figaro*, 23-24 avril 1966.

¹²⁵² Gilles SANDIER, *Théâtre et Combat*, op. cit., p. 25.

¹²⁵³ Martin ESSLIN, *Théâtre de l'absurde*, Buchet-Chastel, Paris, 1992 [1963].

¹²⁵⁴ Jean-Jacques GAUTIER, « Les Paravents », op. cit.

une charité-prostitution. Baudelaire, lui, est allé aussi loin qu'on pouvait aller en ce sens. Jean Genet dit non ! Son Saïd ne veut pas servir de drapeau, fût-ce sur un tas d'ordures.¹²⁵⁵

Alfred Simon considère qu'au-delà des thèmes centraux de l'œuvre de Genet présents dans *Les Paravents*, la pièce entend faire acte d'agression. Cependant, celui-ci n'a pas vocation à créer chez les spectateurs un choc politique, à proposer une perspective historique ni même à chercher, par le biais de la cruauté, à créer des conditions propices à un retour aux sources de l'Humanité. Le théâtre de Genet s'ouvre sur le vide. Il ne sert pas un propos métaphysique et encore moins politique. Selon Gilles Sandier, « jamais peut-être dans l'histoire du théâtre, les humiliés, les offensés, n'auront connu pareil sacre »¹²⁵⁶. Alfred Simon réfute cette lecture. Les personnages de Genet refusent d'être des porte-parole. Ce rejet nihiliste de tout recours possible amène Alfred Simon à définir l'œuvre de Genet comme un « théâtre du Néant. Il n'explique rien, ne montre rien. Mais il montre le Rien, en dévoilant par le pouvoir du verbe le creux qu'il est dans les choses. Ce n'est pas consolant ni même tolérable. Le brave spectateur moyen, l'homme de bonne volonté, même s'il vote à gauche, a bien raison de demander à respirer un autre air. Il ne faut pas lui en vouloir »¹²⁵⁷. Ainsi, ce spectacle exceptionnel violente le spectateur par sa capacité à refuser toute forme de récupération, qu'elle soit politique ou non. Cette dramaturgie du néant est ressentie de manière assez similaire par Renée Saurel qui, après une longue analyse de la pièce, écrit :

J'ai analysé la pièce longuement, et de façon un peu scolaire, pour montrer à quel point Genet s'y soucie peu de faire œuvre politique. Choquante aux yeux de certains Français, sa pièce peut sembler aussi inacceptable aux Arabes. Comment se reconnaîtraient-ils dans ce combat douteux ? Quand Genet parodie Brecht, c'est par pure malice, sinon par dérision. Sa pièce, admirable par son lyrisme et sa force visionnaire, ne contient ni leçon, ni morale. La tragédie y est sans recours, et la réconciliation finale des bourreaux et des victimes n'a rien de chrétien, on s'en doute, elle est plutôt une sorte de liturgie dérisoire du néant. [...] On est en droit, bien entendu, de refuser cette sacralisation du Mal à quoi Genet nous convie comme s'il n'y avait pas d'autre issue. Et cela, même si son pessimisme profond trouve sa justification dans la réalité algérienne d'aujourd'hui. Même si la prison de El Harrach est pleine, et la torture de nouveau à l'honneur. Mais on ne peut rejeter la pièce, la plus belle que Genet ait écrite, et le spectacle du Théâtre de France, l'un des plus étonnants que nous ayons vu depuis vingt ans.¹²⁵⁸

La critique des *Temps Modernes* réfute aussi le caractère politique de l'œuvre. La pièce n'est pas une défense du processus de libération de l'Algérie, celui-ci n'est qu'un point d'appui au déferlement des thèmes de Genet. De la même manière, elle refuse le caractère religieux du spectacle. La sacré, le rituel présent dans l'œuvre est lui aussi négation de toute

¹²⁵⁵ Alfred SIMON, « Paravents et Miroirs », *op. cit.*, p. 711.

¹²⁵⁶ Gilles SANDIER, *Théâtre et Combat*, *op. cit.*, p. 25.

¹²⁵⁷ Alfred SIMON, « Paravents et Miroirs », *op. cit.*, p. 712.

¹²⁵⁸ Renée SAUREL, « Forces de vie, forces de mort », *op. cit.*, p. 2270.

religiosité. Comme Alfred Simon, elle entend la difficulté de la réception de l'œuvre de Genet même pour le spectateur de gauche. Cependant, contrairement à Alfred Simon chez qui le spectateur est renvoyé à son propre néant, ici la « sacralisation du Mal »¹²⁵⁹ évoque aussi des thèmes politiques. Il rappelle la situation de l'Algérie en 1966. Ainsi, malgré le refus de faire œuvre politique, la pièce porte un regard, certes pessimiste mais existant, sur la réalité.

Gilles Sandier, lui aussi, souscrit à la vision de l'œuvre de Genet comme une « liturgie du néant »¹²⁶⁰. Cependant, il relativise cette approche au profit d'une lecture plus proche de la peste, catharsis destructrice théorisée par Antonin Artaud¹²⁶¹ :

Mais ne nous y trompons pas : cette liturgie du néant est une mise à mort, c'est à dire un *acte*, et d'un singulier pouvoir. Peut-être à-t-on trop volontiers insister sur la négativité de ce théâtre. Bernard Dort écrit, par exemple que chez Genet, « le jeu théâtral ne se fonde sur rien, il fait seulement place nette... La représentation théâtrale est donc pure négativité : elle recherche non la mise en scène du monde mais plutôt sa mise hors scène. » C'est vrai. Mais Genet n'est pas Beckett. Certes dans le rituel de la vanité et du vide, il peut paraître, comme lui, retrouver l'Éclésiaste (avec des moyens inverses que ceux de Beckett, puisqu'au lieu d'une écriture mortifiée il utilise le fracas superbe d'une rhétorique lyrique qui l'apparente plus visiblement à Claudel qu'à Beckett, un Claudel qui aurait, Dieu Merci, inversé). Mais le théâtre de Genet n'est pas le Cantique de Job. On n'y chante pas l'homme retournant à une boue originelle peu ou prou éclairée de quelque rayon de Grâce. On y met à sac, dans une rage rituellement conduite, une civilisation qui ne laisse d'elle sur la scène qu'une carcasse : apparence pure et pure image. Or nous savons aujourd'hui, Français du temps gaulliste, ce qu'est le règne de l'image, de l'imposture et de l'apparence.¹²⁶²

Il s'accorde avec ses deux confrères sur la théâtralité de la négativité à l'œuvre chez Genet mais il tient à la différencier du théâtre de l'absurde, en particulier celui de Beckett. Cette césure est peu présente dans les analyses précédentes. La liturgie de Genet n'a plus rien à voir avec le sacré. Elle est le cadre structurant de sa rage destructrice. Non seulement il n'y pas de retour à un monde originel où l'Homme se retrouve mais il y a une mise à sac de la civilisation et de la morale judéo-chrétienne. En ce sens, la pièce rencontre ici les préoccupations politiques de Sandier. Sans vouloir être une œuvre partisane, elle renvoie à des thèmes politiques en mettant en cause les fondements de la société tant elle dénonce tout ce qui structure cette dernière. Comme Renée Saurel, il insiste sur le fait que la pièce n'a rien à voir avec l'épopée brechtienne :

Non, ce n'est pas une épopée, ce n'est pas le haut moment de la révolution algérienne fraîche et joyeuse et victorieuse. L'ordre ancien, l'ordre colonial, c'était celui de la bête, sotté, repue, carnassière – et la France éternelle n'a pas ici très beau visage : on la regarde – elle se regarde – pourrir. Mais l'ordre nouveau aussi aura ses drapeaux, ses cocardes,

¹²⁵⁹ *Idem.*

¹²⁶⁰ Gilles SANDIER, *Théâtre et Combat*, op. cit., p. 24.

¹²⁶¹ Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double, suivi du Théâtre de Séraphin*, Folio, coll. Folio Essais, Paris, 1985 [1938].

¹²⁶² Gilles SANDIER, *Théâtre et Combat*, op. cit., p. 24.

ses anciens combattants, ses juges, ses flics et ses bourreaux. Non, ce n'est pas une épopée, c'est un grand poème théâtral et funèbre où viennent s'orchestrer selon les lois d'une ordonnance aussi hautaine que Bach ou Giotto les thèmes majeurs de Genet, la liturgie de l'ordure, la célébration du mal, le sexe, la haine, la mort faisant jeu de leurs miroirs, la contestation la plus scandaleuse, violente, lyrique, non seulement d'une société et des signes qu'elle se donne mais d'une création ratée par un Dieu, imposteur, misérable et méchant qui ne supporte pas les saints ni leur quête.¹²⁶³

Cette analyse est d'ailleurs partagée par l'ensemble de la critique qui soutient le spectacle. Tous défendent qu'il ne s'agit pas d'une pièce sur la guerre d'Algérie. Cette dernière n'est qu'un point d'appui dont Genet use pour pourfendre toute forme d'ordre social que ce soit celui de la France ou celui, à naître, en Algérie. Au-delà de la contestation de la société occidentale, l'œuvre de Genet devient, par ce choix, la contestation de toute forme d'organisation sociale. Maurice Saillet, dans *La Quinzaine*, insiste lui aussi sur ce refus de Genet à représenter l'Algérie victorieuse :

On ne s'étonne point que l'ortie grièche des ruines et des terrains vagues soit chère au cœur de Genet. À toutes les orangeries et rosaires de l'Algérie « heureuse », il préfère le carré d'orties qui est le seul patrimoine de la mère et de la femme de Saïd. De même que c'est là qu'elles se retrempent pour *blessier le monde*, c'est dans *la nuit pleine d'orties* que naît et prospère la Révolution - qui est l'œuvre, en vérité, de cette ortie qu'elle méprise et renie au grand jour, et sacrifie en fin de compte pour que chantent *la parade glorieuse et l'ordre nouveau*.¹²⁶⁴

Maurice Saillet, comme les autres critiques, loue cette posture. La représentation liturgique de la fange, de ce qui est rejeté de tous, y compris des siens, fait œuvre révolutionnaire car, plus que des combattants organisés, Maurice Saillet voit l'origine de la révolution dans ce monde d'offensés. Ainsi il réfute l'analyse que fait Jean-Louis Barrault, dans les *Cahiers Renaud-Barrault*, qui présente l'œuvre comme une pièce scandaleuse :

Outre que la provocation subventionnée a bonne mine, et que cela lui va bien de faire le jeunet sur (révérence parler) le dos de Genet, il serait temps que le doyen de notre théâtre d'avant-garde sache enfin que scandalisateur et scandalisé, ou provocateur et provoqué, sont de la même paroisse. Or le génie que manifestent *Les Paravents* n'est d'aucune paroisse, et c'est inutilement le compromettre - et tendre des verges pour se faire battre - que d'exalter le scandale à son propos.

Au vrai, les tenants et aboutissants du scandale forment, dans notre paroisse des bonnes lettres, deux patronages rivaux mais solidaires au point d'être interchangeables, car il n'y a pas de différence essentielle entre littératures de provocation et d'édification.¹²⁶⁵

Maurice Saillet refuse d'avoir une approche politique de la pièce et des événements. On retrouve la posture des *Lettres Nouvelles* qui s'étaient positionnées contre la littérature engagée définie par Sartre au profit du nouveau roman. La politisation des *Paravents* par le

¹²⁶³ *Ibidem*, p. 25.

¹²⁶⁴ Maurice SAILLET, « Genet, l'ortie », *op. cit.*

¹²⁶⁵ *Idem*.

contexte qui entoure sa création impose une réception engagée qui ne lui convient pas. Maurice Saillet renvoie dos-à-dos les prises de positions, refusant de différencier les manifestations des anciens combattants associés aux commandos fascistes et les manifestations de défense et de soutien à l'œuvre. C'est au nom de son caractère littéraire, de sa qualité à remettre en cause le théâtre occidental que l'œuvre est la plus à même de parler de l'Algérie :

Je refuse donc, pour ma part, de considérer *les Paravents* sous l'angle mort du scandale et de la provocation. Je pense, au contraire, que c'est pour mettre un terme au scandale que cette pièce fut écrite en 1960, c'est-à-dire, à l'époque où, tel un raz-de-marée à sa plus haute période, il menaçait de tout engloutir. Car *s'il faut que le scandale arrive* - et il va sans dire que l'interminable et multiple scandale que fut la guerre d'Algérie arriva et perdura sans que Genet y soit pour rien -, il faut surtout qu'il cesse. Et pour que se résorbe cette formidable vague de fond, il ne s'agit pas de se laisser porter par son écume ce que firent la plupart des gens, sensibilisés à l'un ou l'autre aspects du scandale - mais il s'agit d'aller au fond du scandale, et de traiter par le fond les forces mystérieuses et souvent monstrueuses qui l'animent. Or *les Paravents* atteignent ce fond, et prouvent par là même qu'il n'est pas, aujourd'hui, *de dramaturge moralement plus qualifié* (comme parle la mite rencontrée plus haut) pour exorciser les fantômes du drame franco-algérien.¹²⁶⁶

Contrairement à Maurice Saillet, les autres critiques vont en outre se positionner sur les événements qui entourent la représentation. Ils s'accordent tous sur le caractère révolutionnaire de l'œuvre. Paradoxalement, celui-ci est dû au fait que Genet n'a pas cherché à faire œuvre politique. On retrouve ici l'approche que Maurice Nadeau avait du nouveau roman : la contestation formelle implique une contestation d'ordre politique.

Les critiques dans la bataille

Les représentations des *Paravents* à l'Odéon-Théâtre de France donne lieu à des affrontements réguliers entre partisans de la pièce et opposants. Avant même que l'exploitation ait débutée, le fait qu'une pièce ayant pour thème la guerre d'Algérie soit représentée au théâtre de France est âprement discuté. Les répétitions sont interdites à la presse. Jean-Louis Barrault affirme le caractère scandaleux de la pièce dans *Les Cahiers Renaud-Barrault* tandis que Roger Blin, dans un entretien au *Monde* le 16 avril 1966, défend que « l'Algérie ce n'est pas le sujet. Pas plus que les sœurs Papin était le sujet des *Bonnes...* »¹²⁶⁷. Après les avant-premières, la critique est très divisée. Jacques Lemarchand au *Figaro Littéraire*, Guy Dumur dans *Le Nouvel Observateur*, Robert Abirached dans la

¹²⁶⁶ *Idem.*

¹²⁶⁷ Nicole ZAND, « Entretien avec Roger Blin à propos des « Paravents » de Jean Genet », *Le Monde*, 16 avril 1966.

Nouvelle Revue Française, Bertrand Poirôt-Delpech dans *Le Monde*, Claude Olivier dans *Les Lettres Françaises* louent les qualités d'une pièce et d'une mise en scène. Tous s'accordent sur la nouveauté du langage scénique de Genet, sa capacité à construire un chant lyrique avec un vocabulaire trivial. Ils rejoignent l'analyse formulée par Alfred Simon, Gilles Sandier ou encore Renée Saurel. À l'inverse André Rivolet dans *Minute*, Béatrice Sabran dans *Aspects de la France*, Gabriel Marcel dans *les Nouvelles Littéraires* et, bien sûr, Jean-Jacques Gautier dans *Le Figaro*, s'indignent de cette représentation. Gabriel Marcel écrit ainsi :

On peut être sûr que toute la paroisse sartrienne criera au grand chef d'œuvre. Mais il est certain aussi que pour une très grande partie du public, elle sera l'objet de stupeur et d'indignation. Si on accorde que l'œuvre n'est pas dépourvue de puissance, il faut ajouter aussitôt qu'elle est non seulement informe, ce qui ne serait pas très grave, après tout, mais qu'elle est d'un bout à l'autre maculée d'immondices et que l'auteur l'a voulue telle.¹²⁶⁸

Tout comme pour Jean-Jacques Gautier, le premier élément qui choque Gabriel Marcel est le langage de Genet. La scène qui fait avant tout scandale est celle, qui sera d'ailleurs supprimée, où des légionnaires rendent hommage à leurs officiers à coup de pets. De plus, cette scène a lieu en présence d'un drapeau français. La représentation de l'armée est particulièrement scandaleuse pour les deux hommes. Jean Jacques Gautier écrit :

Je voudrais savoir s'il beaucoup de pays dans le monde où, dans un théâtre officiel, subventionné, et par conséquent avec le consentement de l'État, on montrerait le drapeau national (il est là, bleu, blanc, rouge, et en trois exemplaires) couvrant les propos et les gestes abjects de ses propres soldats présentés sous le jour le plus odieux.

Qu'une scène privée le fasse à ses risques et périls, c'est son affaire et son droit. L'Odéon n'avait pas le droit de ce livrer à un telle besogne.¹²⁶⁹

Pour Gabriel Marcel, le diagnostic est le même. Il refuse une telle représentation de l'armée française, qui plus est sur une scène subventionnée. Ainsi, alors que Maurice Saillet défend qu'il n'y a pas de « dramaturge moralement plus qualifié » pour représenter la Guerre d'Algérie, il soutient exactement le contraire :

Je souhaiterais presque qu'un dramaturge moralement plus qualifié que Jean Genet, et bénéficiant d'un recul suffisant porte à la scène cet horrible drame. Mais ce qui n'est pas admissible, c'est que l'armée française soit présentée comme un ramassis de brutes, de cyniques morticoles, de sadiques et de tortionnaires. [...]

Ce qui me paraît d'une extrême gravité c'est qu'un tel ouvrage ait été monté à très grand frais sur une scène subventionnée, alors qu'il peut être regardé comme une insulte délibéré à nos morts, à tous nos morts, aux victimes civiles françaises, à la fois aux soldats et aux officiers français à ceux-là même qui ont combattu noblement pour une cause qu'ils croyaient juste et sans jamais recourir aux procédés déshonorants que seuls des fous ou des criminels peuvent chercher à justifier.¹²⁷⁰

¹²⁶⁸ Gabriel MARCEL, « Le procès de Jean Genet », *Nouvelles Littéraires*, n°2016, 21 avril 1966.

¹²⁶⁹ Jean-Jacques GAUTIER, « Les Paravents », *op. cit.*

¹²⁷⁰ Gabriel MARCEL, « Le procès de Jean Genet », *op. cit.*

Au-delà de la négation de la torture pratiquée par l'armée française en Algérie, Gabriel Marcel réitère le refus de Jean-Jacques Gautier à voir de telles œuvres dans le cadre des théâtres d'État. Ce refus sera exprimé à l'Assemblée en particulier par le député Christian Bonnet. Selon les mêmes principes, il ne s'agit pas d'interdire la pièce comme fut interdit la même année le film de Rivette, *La Religieuse*, mais de refuser que le théâtre de France soit le cadre pour une œuvre qu'il estime « toxique »¹²⁷¹ et qui « risque d'activer, en particulier, chez bien des jeunes, des processus cancéreux dont nous ne voyons autour de nous que trop de symptômes »¹²⁷². À l'inverse des « critiques » de *Minute* et d'*Aspects de France* qui soutiennent les manifestations d'anciens combattants en leur donnant la parole dans leurs journaux¹²⁷³, *Le Figaro* prône le mépris et l'indifférence plus que l'action. Néanmoins, ces prises de positions ouvrent le débat sur les rôles et les devoirs des théâtres subventionnés. Comment ce débat houleux est-il traité par les critiques ?

Pour Renée Saurel, la pièce ne pouvait que provoquer ce climat du fait de la proximité de la Guerre d'Algérie mais aussi à cause des caractéristiques de l'œuvre de Genet. Elle écrit :

Il fallait méconnaître la situation et le climat politique actuels pour espérer que, la guerre d'Algérie terminée depuis quatre ans, la pièce ne susciterait auprès du public et de la critique d'autres réactions que celles à quoi nous sommes habitués quand il s'agit d'une œuvre de Genet : haine, dérision, mépris d'un côté, admiration assortie de réserves de l'autre, ou adhésion passionnée au poème sulfureux, le diamant noir, l'anti-Claudiel. Les commandos fascistes, qui ne s'étaient pas manifestés depuis *Le Vicaire*, ont trouvé là l'occasion d'une sortie. Grossis d'éléments nouveaux, - groupe « Occident » -, anciens paras d'Indochine et d'Algérie, ils ont pris d'assaut la scène du Théâtre de France le soir de la douzième représentation, c'est-à-dire après la parution de la presse quotidienne et hebdomadaire.¹²⁷⁴

Malgré le fait que la pièce ne soit pas une œuvre politique à l'image des textes de Kateb Yacine, la trame de l'œuvre ne pouvait que provoquer ces réactions diverses. Ainsi, elle fait état des diverses positions de la critique face à cette œuvre. Le récit des différents événements vise à décrédibiliser l'action des groupes fascistes qu'elle oppose avec le succès de la pièce. Elle publie le communiqué des anciens combattants tout en attaquant le caractère viriliste de leurs actions dérisoires puisqu'à base d'« œufs pourris (où diable les trouvent-ils ?), tomates (il faut avoir les moyens), bouteilles, chaises lancées du troisième balcon »¹²⁷⁵. Ils ont trouvé « l'occasion d'une sortie »¹²⁷⁶ et celle-ci leur a été donnée, pour Renée Saurel, par la presse

¹²⁷¹ *Idem.*

¹²⁷² *Idem.*

¹²⁷³ *Aspects de la France*, 5 mai 1966.

¹²⁷⁴ Renée SAUREL, « Forces de vie, forces de mort », *op. cit.*, p. 2265.

¹²⁷⁵ *Idem.*

¹²⁷⁶ *Idem.*

puisque l'ensemble des incidents a eu lieu après la sortie des articles. On retrouve cette même analyse chez Gilles Sandier qui, dans *Le Masque et la Plume*, déclare :

Il importerait de saluer le courage de Jean-Louis Barrault qui n'a pas cédé au chantage et qui a annoncé une reprise de la pièce en septembre. Il a refusé de céder aux énerguemènes qui ont fait ce que vous savez, lesquels n'ont fait que suivre les demandes comminatoires des critiques de la presse que vous savez [rires dans la salle]. Il est beaucoup moins scandaleux de voir des petits commandos d'extrême droite dont c'est le métier et l'habitude envahir la scène que de voir des philosophes très chrétiens comme Monsieur Gabriel Marcel demander l'interdiction de la pièce et carrément faire appel aux flics.¹²⁷⁷

Cette prise de position est caractéristique de Gilles Sandier qui s'en prend ici nommément à Gabriel Marcel. L'action de ce dernier, du fait de ses positions politiques et idéologiques, est plus scandaleuse que l'action organisée des groupes fascistes. Dans les articles des critiques étudiés, il n'est à aucun moment fait mention des débats qui eurent lieu à l'assemblée nationale. Le lien n'est pas fait entre l'interdiction de *La Religieuse*, soit une censure d'État, et la pression fait contre le gouvernement par les associations d'anciens combattants et les groupes d'extrême droite. Gilles Sandier et Renée Saurel associent tout de même la non-intervention de la police à une complicité avec les manifestants. Seul, Pierre Daix, dans un éditorial des *Lettres Françaises*, « L'art et les groupes de pression »¹²⁷⁸ met en lien l'intervention d'Yvon Bourges, ministre qui a interdit *La Religieuse* de Rivette et les incidents qui ont lieu devant l'Odéon. Ces deux événements sont, selon le directeur de l'hebdomadaire communiste, les pendants d'une même censure exercée par la droite.

Si ce type de prise de position est relativement courant pour Renée Saurel et pour Gilles Sandier, il est bien plus rare de voir Alfred Simon se placer sur le terrain politique. Pourtant, lors de sa chronique dans *Esprit* sur la pièce, il revient lui aussi sur les événements et ses propos sont tout aussi virulents que ceux de ces deux confrères :

Ne s'élève pas qui veut au scandale. *Le Marat-Sade* est faussement scandaleux. *Les Paravents* le sont réellement. Les liges ont lancé leurs chaises, leurs boules puantes, leurs bombes, et leurs rats morts. Il fallait que ce déchaînement de colère creuse, d'indignation truquée, eût lieu. La police s'est bien gardée de troubler les perturbateurs et d'interrompre le *happening*. D'une avant-garde si vite démodée si l'on en croit les augures, le pionnier Jean Genet émerge et se retrouve aux avant-postes du jeune théâtre. Il va au bout de ce qu'effleurent à peine James Saunders et Peter Weiss : il gêne, il viole, il souille. Il nous fait témoins de la dissolution de l'homme dans l'avènement du théâtre.¹²⁷⁹

Comme ses collègues, Alfred Simon conspue l'action des groupes fascistes et s'en prend aussi à la police. Cette prise de position est exceptionnelle pour Alfred Simon. Elle n'est

¹²⁷⁷ *Le Masque et la Plume*, 22 mai 1966, <http://www.ina.fr/audio/PHD99201973/theatre.fr.html>

¹²⁷⁸ Pierre DAIX, « L'art et les groupes de pression », *Les Lettres françaises*, n°1130, 5 mai 1966.

¹²⁷⁹ Alfred SIMON, « Paravents et Miroirs », *op. cit.*, p. 711.

néanmoins pas due uniquement au contexte. La pièce qu'il définit dans *Le Masque et la plume* comme « un attentat à la pudeur, moral, idéologique »¹²⁸⁰ lui semble avant tout scandaleuse car elle renouvelle l'écriture dramatique. La contestation est plus violente et rejoint celle provoquée par les pièces de Beckett. En affirmant cette filiation, le critique d'*Esprit* s'en prend insidieusement aux brechtiens. Gilles Sandier, lui aussi, voit le travail de Genet comme une œuvre qui dépasse le domaine politique pour offrir une force de contestation bien plus grande. Il écrit :

En fait la provocation de Genet dépasse infiniment le domaine politique où les sots se sont bornés à la voir. C'est à propos de Genet précisément que B. Dort rappelle avec pertinence la définition que Brecht donnait de la provocation : « une certaine façon de remettre la réalité sur ses pieds. » En ce sens, il n'y a pas d'œuvre aujourd'hui plus provocante que celle de Genet, pas d'œuvre qui mette plus radicalement en question, jusqu'à l'irréaliser pleinement, la réalité où nous sommes habitués à exister : normes morales, liens entre les consciences, signes majeurs sur lesquels se fonde la société occidentale, la contestation qui leur est infligée par le déferlement de la parole lyrique de Genet est sans égale dans le théâtre d'aujourd'hui.

Mais cette contestation radicale porte également sur la forme de théâtre que cette société a produite.¹²⁸¹

Même si Gilles Sandier s'appuie pour son argumentation sur un critique brechtien, il rejoint ici l'analyse d'Alfred Simon. La contestation que propose Genet dépasse le cadre du politique pour s'attaquer à toutes les bases de la société occidentale et de son théâtre. Ce refus de considérer le théâtre de Genet uniquement sur le plan politique permet de délégitimer l'action des groupes d'extrême droite qui se sont contentés de voir une pièce qui dénonce l'attitude de l'armée française en Algérie. Renée Saurel rejoint aussi cette analyse mais elle n'argumente pas uniquement sur cette base. Elle écrit, à propos de la scène de l'hommage au lieutenant par ses légionnaires : « Genet, ici, rejoint Giraudoux dans le procédé, mais un Giraudoux qui ferait bon marché de la décence et du « bon » goût. Cette décence et ce bon goût parisien, qui perpétuent sur la plupart de nos scènes privées un répertoire graveleux, plein de sous-entendus cochons »¹²⁸². Par le biais de l'analyse, elle dira d'ailleurs plus loin que cette scène est l'une des plus délicates de l'œuvre, réfutant l'argument de vulgarité porté par la critique conservatrice au sujet cette scène en la comparant au travail de Giraudoux, auteur reconnu et défendu par cette même presse. Elle retourne aussi l'argument d'indécence sur le théâtre privé. C'est ce théâtre qui est un théâtre vulgaire et non le théâtre de recherche pratiquée dans les scènes nationales.

¹²⁸⁰ *Le Masque et la Plume*, 1^{er} mai 1966, <http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/audio/PHD99201969/theatre.fr.html>

¹²⁸¹ Gilles SANDIER, *Théâtre et Combat*, op. cit., p. 28-29.

¹²⁸² Renée SAUREL, « Forces de vie, forces de mort », op. cit., p. 2266.

Les critiques se concentrent donc avant tout sur la nouveauté de l'écriture de Genet. Par ce biais, il entre en opposition avec la critique de droite, en particulier celle du *Figaro*. Pour aucun d'entre eux la question algérienne n'est prépondérante dans *Les Paravents*. Ils préfèrent donc réfuter le caractère politique de la pièce plutôt que d'entrer dans le débat que portent les critiques de droite sur le rôle d'une scène nationale. Seule Renée Saurel répond indirectement à ceux-ci en opposant la vulgarité des théâtres de boulevard à la délicatesse de l'œuvre de Genet. Par la suite, la question du rapport du théâtre au pouvoir sera plus directement posée notamment lors de l'interdiction de la pièce d'Armand Gatti, *La Passion en violet, rouge et jaune par les émigrés eux-mêmes*.¹²⁸³

b) Querelles autour de Brecht

À la suite de 1968, il apparaît nécessaire aux critiques de radicaliser le discours porté par les pièces politiques. Il ne suffit plus de vouloir démocratiser les grandes œuvres du répertoire, il faut produire un discours qui divise. Or, cette nécessaire radicalisation ne correspond pas à ce que proposent les metteurs en scènes de la décentralisation et, en particulier, ceux qui sont au parti communiste. En 1972, Guy Rétoré met en scène *Sainte Jeanne des Abattoirs* au TEP, en même temps Manfred Karge et Matthias Langhof, tous deux metteurs en scènes au Berliner Ensemble, reprennent *Le Commerce du pain* avec des acteurs français. Ces deux spectacles vont être l'occasion pour les critiques de signifier leur opposition à la politique menée par le PCF. Elles s'inscrivent par ailleurs dans la suite de la venue du Berliner Ensemble en tournée dans les théâtres de Saint-Denis, Aubervilliers et Nanterre pour présenter respectivement *Les Jours de la Commune*, *Le Commerce du pain* et *La Mère*.

¹²⁸³ Nous reviendrons sur la pièce de Gatti lors du traitement de Mai 1968 par les critiques. Nous aurions pu faire le choix de la traiter spécifiquement comme *Les Paravents*, les représentations du Berliner et de *Nekrassov* mais seule Renée Saurel y consacre un article.

1971 : Le retour du Berliner Ensemble à Paris ou la consécration d'un système politique et esthétique

En 1971, la venue du Berliner Ensemble est suivie avec attention par toute la presse. L'ensemble de la critique de droite comme de gauche est unanime face à la maîtrise des moyens scéniques dont fait preuve la troupe allemande. Tandis que Mathieu Galey la qualifie de « l'entreprise théâtrale la plus prestigieuse du monde »¹²⁸⁴, les critiques s'empressent de rejeter les doutes qui pouvaient exister quant à l'institutionnalisation du Berliner Ensemble. *Les Lettres Françaises* y consacre sur deux numéros pratiquement l'intégralité de leurs pages spectacles. Bertrand Poirot-Delpech écrit dans *Le Monde* : « Le Berliner, loin de n'être qu'une survivance parfaite peut se retrouver à l'extrême avant-garde du théâtre politique »¹²⁸⁵. Gilles Sandier qui était plutôt réfractaire à Brecht dans les années 1960, salue, dans *Politique Hebdo*, l'« accent fraternel et révolutionnaire »¹²⁸⁶ de Brecht. Il loue la « perfection formelle »¹²⁸⁷ proposée par le Berliner Ensemble. Le contexte historique, la radicalisation des luttes le rendent « plus immédiatement sensible »¹²⁸⁸ au propos de Brecht. L'appel à une radicalité politique n'est bien évidemment pas partagé par l'ensemble de la critique, cependant tous s'accordent à encenser les représentations du Berliner Ensemble. Jacques Lemarchand¹²⁸⁹, par exemple, s'oppose à toute accusation qui viserait à comparer le Berliner à un conservatoire de la méthode brechtienne : « Voilà quelques temps, le bruit courait, sinistre, que Brecht était mort, dépassé, poussiéreux : un nouveau théâtre révolutionnaire et vraiment populaire allait prendre sa place. [...] Brecht mis à mort par ses brechtiens mêmes, c'était un de mes petits airs favoris »¹²⁹⁰.

Pourquoi ces attaques vis-à-vis des brechtiens ? Ceux-ci, lors de la précédente tournée, s'inquiétaient du caractère muséal que prenaient les représentations du Berliner tant elles cherchaient uniquement à reproduire à l'identique le travail de Brecht. Cette crainte est d'ailleurs exprimée dans l'article que Bernard Dort consacra à cette tournée dans *Travail Théâtral* : si le Berliner n'est pas devenu un musée, il n'est plus non plus, selon le critique,

¹²⁸⁴ Mathieu GALEY, « La religion brechtienne », *Nouvelles Littéraires*, n°2270, 25 septembre 1971.

¹²⁸⁵ Bertrand POIROT-DELPECH, « La tournée du Berliner Ensemble », *Le Monde*, 24 septembre 1971.

¹²⁸⁶ Gilles SANDIER, *Théâtre en crise, op. cit.*, p. 248.

¹²⁸⁷ *Idem.*

¹²⁸⁸ *Idem.*

¹²⁸⁹ Jacques Lemarchand est pourtant jusqu'alors connu pour être très défiant par rapport au théâtre de Brecht. Il s'est opposé de nombreuses fois à ce qu'il considérait comme du dogmatisme de la part des critiques de *Théâtre Populaire*.

¹²⁹⁰ Jacques LEMARCHAND, « Brecht retrouve son souffle », *Le Figaro Littéraire*, 2 avril 1971.

« le laboratoire brechtien par excellence »¹²⁹¹. Mais au-delà de cette inquiétude manifestée par le critique, l'institutionnalisation en cours de la troupe allemande tient avant tout à l'unanimité de la critique. Pour lui, « une telle unanimité ne peut être que suspecte »¹²⁹² car elle implique la disparition même de ce qui est à la base du procédé brechtien, le questionnement :

Au lieu de poser des questions au Berliner Ensemble, d'interroger ces spectacles, on s'est contenté de les applaudir. Comme si, précisément, on souhaitait, en dépit des protestations pieuses, que le Berliner ne fût plus qu'un musée. Le plus beau et le plus ordonné des musées de théâtre qui nous repose enfin du « théâtre sauvage ».¹²⁹³

Ainsi alors que le journal communiste, *Les Lettres Françaises*, à travers son critique Claude Olivier, se réjouit de l'accueil unanime réservé à la tournée, pour Bernard Dort, il ne s'agit que d'une « ruse bourgeoise »¹²⁹⁴ qui vise à vider l'œuvre de Brecht de son contenu subversif.

Alfred Simon, dans *Esprit*, n'entre pas dans le débat qui oppose les brechtiens à une partie de la critique. Après une analyse rapide des *Jours de la Commune* qu'il juge comme « un travail très au point, d'une perfection un peu froide, d'un réalisme trop précis pour être émouvant »¹²⁹⁵, il retrouve dans *Le Commerce du Pain* un Berliner vivant. Cette pièce est l'occasion pour lui de revenir sur la question du théâtre politique. Il conclut ainsi son article :

Certes, tout n'est pas dit. Ni par Brecht, ni par le Berliner. Car enfin, cette dénonciation ne peut atteindre ceux qu'elle vise. Le Berliner est pris au piège des contradictions du théâtre politique. À Berlin-Est comme à Aubervilliers, il prêche ceux qui sont convaincus d'avance. S'il était ce théâtre d'action que le Berliner Ensemble tentait de créer dans les années trente [sic], il lutterait contre l'aliénation et l'exploitation sous la forme qu'elles ont prises dans le milieu qui est le sien. Aussi avec quel effarement avons-nous vu, après l'attaque de l'épicerie Fauchon (pardon la boulangerie Meininger) apparaître l'inscription suivante :

*Vous vous imaginez, espèces d'imbéciles
Qu'en prenant d'assaut une boulangerie
En cassant la figure à un salaud ou deux,
Ça ira mieux après ?
Tout ça est vain, sans perspective.
Mais notre lutte à nous n'est pas sans perspective
Lutte incessante pour le pouvoir d'État
Et pour la dictature.*

Est-ce Brecht ou le traducteur qui a si fâcheusement tronqué la dictature du prolétariat ? Tel qu'il nous est transmis, ce message cesse d'être simplement anachronique pour devenir d'autant plus effrayant qu'il recueille les applaudissements des néo-staliniens de la salle, trop heureux de voir régler leur compte aux gauchistes.

¹²⁹¹ Bernard DORT, « Le Berliner en banlieue : une consécration », *Travail Théâtral*, été 1971, p. 129.

¹²⁹² *Idem.*

¹²⁹³ *Idem.*

¹²⁹⁴ *Idem*, p130.

¹²⁹⁵ Alfred SIMON, « Le Berliner Ensemble et le théâtre guérilla », *op. cit.*, p. 1233.

Ainsi, au plan de la politique, le théâtre ne cesse de se heurter à ses limites, alors que *Le commerce du pain* est une admirable réussite au plan du théâtre. C'est d'ailleurs par ce complexe échec-défaite, par son impuissance et sa malhonnêteté objective que *le commerce du pain* échappe au *simplisme* du théâtre politique. Il souligne l'ambiguïté du plaisir théâtral : l'homme y trouve une vérité inattendue par des voies imprévues !¹²⁹⁶

La critique d'Alfred Simon débute par une attaque assez récurrente formulée contre le théâtre politique. Il défend, par ailleurs, que le théâtre de Brecht est intrinsèquement lié aux années 1930 alors que les formes du capitalisme ont évolué depuis l'entre-deux-guerres. Après ces deux reproches relativement courants, la réflexion sur la pièce de Brecht est plus pertinente. Pour Alfred Simon, *Le Commerce du Pain* prône un type d'action radicale, l'attaque de la boulangerie par les prolétaires (qui mène d'ailleurs à la mort de l'un d'entre eux). Or ce mode d'action entre en contradiction avec les derniers vers de la pièce qui défendent l'établissement non de la dictature du prolétariat soit la démocratie socialiste mais de la dictature d'État soit un régime stalinien. Cette contradiction que note Alfred Simon est d'autant plus intéressante qu'elle sera au cœur de la réception de la pièce, un an plus tard, lors de sa reprise par le Théâtre de la Commune au moment même du décès de Pierre Overney. Mais alors que Gilles Sandier et Renée Saurel vont prendre parti pour ce qui est défini comme du « gauchisme » politique, Alfred Simon ne prend pas part au débat et préfère, par ce biais, laisser en suspend les contradictions du théâtre de Brecht qu'il décèle dans son incapacité à être en lien avec la situation politique des années 1970.

1972 : La reprise du Commerce du Pain face à la mort de Pierre Overney

En 1972, alors que Pierre Overney¹²⁹⁷ est tué devant les usines Renault, deux mises en scène de Brecht sont proposées. Guy Rétoré monte *Sainte Jeanne des Abattoirs* au TEP et Manfred Karge et Matthias Langhof présentent au Théâtre de la Commune une version française du *Commerce du Pain*. La similarité entre les événements survenus quelques jours plus tôt et le thème de la pièce va entraîner une prise de position des critiques sur la politique des théâtres de banlieues et des metteurs en scène communistes qui sont à leur tête et plus largement sur la stratégie politique du PCF.

¹²⁹⁶ *Ibidem*, p. 1235.

¹²⁹⁷ Quelques temps après avoir été licencié de Renault, Pierre Overney, jeune militant maoïste, participe à une action de la Gauche Prolétarienne pour appeler les ouvriers de Billancourt à commémorer les massacres de Charonne (février 1962). Il est abattu par un agent de sécurité. Son enterrement donne lieu à une grande manifestation le 4 mars 1972. Voir Christophe BOURSEILLER, *Les Maoïstes. La folle histoire des gardes rouges français*, op. cit.

Alors que Gilles Sandier louait, un an plus tôt, les qualités du spectacle du Berliner comme répondant à une situation politique marquée par un affrontement dévoilé entre les classes sociales à la suite de Mai, un an après la mise en scène, proposée par Guy Rétoré, de *Sainte Jeanne des abattoirs* lui apparaît comme tel :

Un beau spectacle, un peu désamorcé, qui plaira à tout le monde : la clientèle du « Figaro » y verra un bel objet de culture, témoignage historique sur le capitalisme des années trente - très « dépassé », comme chacun sait au « Figaro » - ; quant au Comité Central du P.C.F., on pourra l'y convier au grand complet il applaudira sans réserve une œuvre qui pourtant condamne sans appel toute espèce de réformisme et n'indique qu'un seul recours : la violence révolutionnaire. Culture d'une part, Renault de l'autre : deux mondes séparés.¹²⁹⁸

Le spectacle est contraire à l'usage de Brecht qu'il entend défendre. À la division du public sur des critères de classes, répond un unanimité de toute la critique quels que soient ses positionnements politiques notamment face à la mort de Pierre Overney. La pièce qui met en scène l'analyse marxiste des crises dans un système capitaliste ne semble plus que porter sur une anecdote historique. L'unanimité qu'elle provoque des lecteurs du *Figaro* aux apparatchiks du PCF apparaît contre-productif au yeux du critique de *La Quinzaine Littéraire*. L'absence de radicalité politique du PCF, associé ici au *Figaro*, se retrouve dans la volonté du parti de séparer les pratiques artistiques de la stratégie révolutionnaire. Elle implique de fait une séparation entre le théâtre et la vie. Ce lien entre la lutte et le théâtre qu'il trouvait dans le *Bread and Puppet* et dans le spectacle du Berliner Ensemble, n'est pas présent dans cette mise en scène. Ici, Gilles Sandier rejoint le constat que faisait Bernard Dort lors de la venue du Berliner Ensemble. Renée Saurel fait la même analyse. On retrouve cette même méfiance vis-à-vis de l'unanimité de la réception de Brecht. Elle écrit dans un article au titre évocateur, « Brecht produit de consommation ? » :

Le travail qui est offert au public a de la tenue, et un rythme nerveux. Il plaît, et rallie les suffrages de ceux qui, jusqu'à ce jour, n'avaient que sarcasmes pour la dramaturgie brechtienne. Cette unanimité n'est-elle pas le signe que quelque chose, dans le jeu des acteurs, désamorce la pièce ? Ou bien est ce tout simplement la preuve que notre société, ce boa constrictor, avale Brecht tout cru, quoi qu'il dise, et alors même qu'il justifie le recours à la violence ?

À vrai dire, que l'on joue Brecht ou qu'on ne le joue pas, que l'on ait bien ou mal assimilé ses préceptes de jeu, cela n'a plus beaucoup d'importance. À Aubervilliers, le vendredi 3 mars, le jeune militant qui, à l'issue de la représentation, invitait les spectateurs à suivre l'enterrement de Pierre Overney, s'est fait huer par une partie de la salle et le soir où je fus au T.E.P. une dizaine de spectateurs sur mille applaudirent, bien timidement, le passage où Jeanne admet enfin le recours à l'action violente. Aucun théâtre, nous le savons, ne peut se faire moteur de l'action. Et Brecht lui-même nous démontre

¹²⁹⁸ Gilles SANDIER, « Un monumental opéra du capitalisme », *La Quinzaine Littéraire*, n°137, 16 mars 1972, p. 26-27.

que la fameuse « prise de conscience » n'a de sens que si elle est suivie d'autre chose.
Alors...¹²⁹⁹

On retrouve ici la thématique adornienne de la récupération des œuvres dites politiques dans le cadre d'une société capitaliste. C'est un Brecht aseptisé qui a été présenté au TEP car la mise en scène de la pièce n'a pas été pensée en vue de ce que Bernard Dort et Renée Saurel appellent un « point d'application »¹³⁰⁰. Une œuvre n'est pas révolutionnaire en soi mais il s'agit avant tout de la penser en fonction d'un public à qui l'on cherche à s'adresser. Il est nécessaire de cibler celui-ci, de faire ressortir la radicalité politique d'un texte. La « prise de conscience »¹³⁰¹ n'a de sens que si « elle est suivie »¹³⁰² d'autre chose. Par ailleurs, la réaction de militants communistes lors de la première du *Commerce du Pain* à Aubervilliers est l'occasion de contester la vision humaniste de la culture défendue par le PCF et, à travers cela, sa politique jugée contre-révolutionnaire. À l'éloge de la violence révolutionnaire faite dans *Sainte Jeanne des abattoirs*, répondent les applaudissements mous d'un public dit populaire décrit par Gilles Sandier dans un autre article comme le « « prolétariat en faux-cols » - comme on appelait la petite bourgeoisie allemande de 1925 – dont Sartre dit qu' « *il avait pour principal souci de se distinguer du prolétariat véritable* » »¹³⁰³. Ce public est ici associé à la politique du PCF qui, au moment de 1968, n'a pas été, selon les deux revues, à la hauteur des enjeux de la situation. On lui a reproché sa méfiance vis-à-vis des étudiants qualifiés par Waldeck Rochet de gauchistes et son attentisme face à la radicalité de la grève. Le PCF, selon les deux revues, n'a pas su tirer parti de la situation prérévolutionnaire qui secouait le pays allant même contre celle-ci en appelant aux urnes en juin. À l'inverse, Renée Saurel se prononce pour cette radicalité défendue dans la pièce alors même que de nombreux membres des *Temps Modernes* se rapprochent des maoïstes¹³⁰⁴. De plus, elle relate, dans l'extrait précédemment cité, un autre événement : lors de la représentation du *Commerce du Pain*, le 3 mars 1972, à Aubervilliers, un jeune militant a appelé à participer à l'enterrement de Pierre Overney. Il se fait huer par des membres du PCF présents dans la salle.

Un an plus tard, la contradiction inhérente à toute forme de théâtre politique que pointait Alfred Simon a été résolue par la tragique actualité. L'événement est qualifié de « fait

¹²⁹⁹ Renée SAUREL, « Brecht produit de consommation ? », *Les Temps Modernes*, n°309, avril 1972, p. 1723.

¹³⁰⁰ *Idem.*

¹³⁰¹ *Idem.*

¹³⁰² *Idem.*

¹³⁰³ Gilles SANDIER, « Brecht dérange », *op. cit.*, p. 29.

¹³⁰⁴ Ce rapprochement implique une relecture du rôle des intellectuels sartrien défini auparavant dans *Le plaidoyer pour les intellectuels*. Au vu de la période politique, l'intellectuel ne doit plus s'engager au côté de la classe ouvrière au nom d'un humanisme progressiste mais il doit se mettre au service de celle-ci, voir se dissoudre en elle.

divers » par les communistes. Georges Marchais critique sévèrement les « gauchistes » qui sont, pour lui, tout aussi responsable de sa mort à cause de leur radicalité politique qui ne correspondrait pas à la réalité du rapport de force. Ainsi, l'actualité comme la pièce posent la question de la stratégie révolutionnaire. Guy Dumur, dans *Le Nouvel Observateur*, insiste d'ailleurs sur cette similitude : « On pourrait discuter longtemps pour savoir si Brecht, lentement converti au marxisme-léninisme, stalinien par « ruse » - le concept de « ruse » était très important pour lui - , était ou non « gauchiste ». Mais, malgré sa brève « moralité », « le Commerce du pain », comme « Sainte Jeanne des Abattoirs », est une pièce gauchiste »¹³⁰⁵. Pour lui, l'accueil de la pièce aurait donc du être pris différemment par les militants communistes qui huent l'intervention maoïste : « La pièce de Brecht tombait en pleine actualité et, logiquement, elle aurait dû être sifflée »¹³⁰⁶. L'ensemble de la presse de gauche fait état de cette similitude avec l'actualité. Dans *Les Lettres Françaises*, journal communiste mais en opposition avec la ligne politique du PCF, l'attitude de Claude Olivier est mesurée par rapport à la question. S'il nomme son article « Meurtre d'un jeune travailleur », il fait néanmoins référence à l'actualité de manière ambiguë :

Représentée vendredi dernier, la pièce est apparue (les réactions d'une partie du public à la fin de la représentation l'ont bien montré) comme s'inscrivant le plus directement dans ce qu'il faut bien nommer notre actualité. Mais le meurtre de Pierre Overney n'aurait-il pas eu lieu que la pièce serait clairement apparue comme révélatrice des situations vécues chaque jour par une masse importante de travailleurs : exploitation, chômage, violences de la part des patrons et du pouvoir, solidarité aussi de la classe ouvrière envers les plus déshérités, nécessité enfin de l'action de masse, de la mise en pratique d'une méthode authentiquement révolutionnaire pour changer ce monde qui ne va pas bien.¹³⁰⁷

En intitulant son article, « Meurtre d'un travailleur », Claude Olivier ne relègue pas la mort de Pierre Overney à un tragique fait divers. Il est donc, en partie, indépendant de la ligne politique du PCF. Néanmoins, pour lui, l'actualité de la pièce ne se situe pas au niveau de l'assassinat d'un militant mais parce qu'elle traite de l'exploitation des travailleurs sous toutes ses formes. Or, l'assassinat de Pierre Overney relègue cette similitude au second plan. Par la suite, dans le débat qui est au cœur de la pièce entre l'action directe des travailleurs et ce que Guy Dumur appelle « la moralité » moins gauchiste, Claude Olivier, préférant l'« action de masse »¹³⁰⁸, se positionne contre ce qu'il considère comme étant des actions minoritaires.

¹³⁰⁵ Guy DUMUR, « Le boulanger et la mercière », *Le Nouvel Observateur*, n°384, 20 mars 1972, p. 61.

¹³⁰⁶ *Idem*

¹³⁰⁷ Claude OLIVIER, « Meurtre d'un jeune travailleur », *Les Lettres Françaises*, n°1426, 8 mars 1972, p. 18-19.

¹³⁰⁸ *Idem*.

« La mise en pratique d'une méthode authentiquement révolutionnaire »¹³⁰⁹ implique que celle-ci ne soit pas dévoyée par le gauchisme.

Cet événement donne lieu à un réquisitoire de Gilles Sandier contre l'attitude des militants du PCF dans une « Lettre ouverte aux metteurs en scène du PCF » qui paraît dans *Politique Hebdo*. Cette lettre très virulente est caractéristique de l'analyse que partagent Gilles Sandier et Renée Saurel à la suite de cet événement. L'attitude des dirigeants communistes, du metteur en scène et directeur du Théâtre de la Commune, Gabriel Garran (lui aussi membre du PCF), pousse Gilles Sandier à poser les questions suivantes :

Votre théâtre « politique » celui que vous croyez obligé de produire, votre théâtre de « prise de conscience », à quoi sert-il, et quelles consciences modifie-t-il ? Et dans quel sens, et finalement, à quoi sert-il d'alibi ? Culture d'un côté (progressiste, il va de soi) crime à Renault de l'autre. Mais surtout pas d'interférence : s'il y en a, vos clients hurlent. Qu'on leur montre sur la scène de beaux costumes, le méchant capitalisme, de préférence celui des années trente – c'est si loin, n'est ce pas ? – bravo, ils viennent, en groupe, applaudir ; mais qu'on en parle dans des tracts, aux portes des usines, les voilà quasiment qui appellent la politique, en tout cas la CGT, pour chasser ces voyous. Alors on vous le demande, Garran, on vous le demande, Vitez, puisque vous avez cru bon tous les deux de signer l'appel des intellectuels du PC pour mettre en garde le pays (en somme les électeurs de vos notables) contre les dangers de « l'aventurisme », on vous le demande : par votre pratique théâtrale, vous faites quoi, vous servez qui ?¹³¹⁰

Ici, c'est donc la vision d'une culture dite « progressiste », défendue par le PCF, qui est attaquée. Celle-ci ne peut exister que si elle est reliée à une activité concrète, ou du moins si elle n'entre pas en contradiction avec cette dernière. Or, la réaction des militants huant l'appel à la solidarité avec le jeune maoïste décédé entre, selon le critique, en contradiction avec l'urgence politique qui caractérise la période historique. Sans prise en compte de ce lien entre des spectacles et les luttes sociales, le théâtre, même s'il se veut porteur d'un message progressiste, sert l'idéologie dominante. D'un côté, la proposition faite par Guy Rétoré sur *Sainte Jeanne des Abattoirs*, « une œuvre dans laquelle pourtant Brecht n'indique qu'un recours contre la violence des oppresseurs, la violence des opprimés »¹³¹¹, en refusant d'exacerber ce lien, devient une « denrée culturelle de qualité »¹³¹². De l'autre, les militants communistes, en huant le militant, soutiennent la violence des oppresseurs. Cette dichotomie signifie, pour les critiques, que la culture progressiste n'existe pas en soi. Pire, elle devient un alibi démocratique aux politiques réactionnaires menés par l'État avec l'approbation indirecte du PCF. À l'inverse le même spectacle, présenté par les acteurs du Berliner Ensemble était,

¹³⁰⁹ *Idem.*

¹³¹⁰ Gilles SANDIER, *Théâtre en crise, op. cit.*, p. 257-258.

¹³¹¹ *Ibidem*, p. 259.

¹³¹² *Idem.*

selon Gilles Sandier, « de nature à créer en nous une disposition révolutionnaire »¹³¹³ qui aurait rendu impossible cette manifestation de violence contre les maoïstes car « les acteurs français ne sont pas ceux du Berliner : quand ils jouent les ouvriers, ce sont toujours des petits-bourgeois en oripeaux de prolétaire »¹³¹⁴. À la critique politique se lie la critique esthétique. Le Berliner Ensemble, théâtre installé dans un pays (dit) socialiste, est ici utilisé pour critiquer la politique culturelle du PCF. On peut s'étonner de ce choix fait par les deux critiques. Pourquoi choisir une des vitrines culturelles de l'URSS pour critiquer la politique du PCF ?

En effet, en 1972, le modèle soviétique est contesté par le modèle chinois. Il est vivement critiqué à sa gauche par les maoïstes et les trotskistes de plus en plus nombreux. De nombreux écrivains dissidents font part de la réalité du régime répressif sévissant en URSS. Mais, de par son fondateur, le Berliner Ensemble ne subit pas ce discrédit. Au cours des années 1970, la réception de Brecht prend des accents antistalinien. À la suite de 1968, les débats qui divisent les milieux littéraires et artistiques des années 1930, notamment dans le cadre de l'union des écrivains contre le fascisme¹³¹⁵, sont ranimés par la forte production artistique qui entend se lier aux luttes. Ce phénomène que j'ai décrit dans le cadre du théâtre n'est pas unique. De nombreux poètes, cinéastes, artistes-peintres vont considérer qu'il ne suffit de produire des œuvres progressistes pour participer à la lutte des classes. Les formes artistiques sont interrogées en fonction du système de production dans lesquels elles sont produites. Ce débat autour des renouvellements des formes de l'art avait opposé Brecht à Georg Lukacs qui, s'il ne défendait pas le réalisme socialiste, prônait, sous l'influence d'une approche hégélienne de l'art, un retour au grand réalisme des œuvres de Balzac ou Tolstoï. Bertolt Brecht défendait, à l'inverse, qu'il était nécessaire de créer des nouvelles formes afin de pouvoir rendre compte de l'évolution du système capitaliste¹³¹⁶. Comme l'explique Klaus Volker, « il ne s'agit pas pour le dramaturge d'une question de nouvelle forme ou de forme ancienne, il exige la forme appropriée : tout élément formel qui nous empêche d'aller au fond de la causalité doit être rejeté ; tout élément formel qui nous aide à aller au fond de la causalité sociale doit être utilisé. »¹³¹⁷ Or, l'évolution du capitalisme implique justement un renouvellement des formes afin qu'elles soient adaptées à une approche matérialiste

¹³¹³ *Ibidem*, p. 258.

¹³¹⁴ *Idem*.

¹³¹⁵ Sandra TERONI et Wolfgang KLEIN, *Pour la défense de la culture : les textes du Congrès international des écrivains, Paris, juin 1935*, Éditions universitaires de Dijon, Dijon, 2005.

¹³¹⁶ Voir Jean-Marc LACHAUD, *Questions sur le réalisme : B. Brecht G. Lukacs*, Anthropos, Paris, 1989 [1971].

¹³¹⁷ Klaus VOLKER, « Brecht et Lukacs : analyse d'une divergence d'opinion », cité par Julie DE FARAMOND, *Pour un théâtre de tous les possibles : la revue "Travail théâtral", 1970-1979, op. cit.*, p. 105.

historique. La défense d'un réalisme critique basé sur le montage et la déconstruction de la figure psychologique du héros entre en contradiction avec le réalisme socialiste. Cette opposition au réalisme socialiste lui vaut lors de son installation à Berlin-Est de nombreux problèmes avec le régime de Walter Ulbricht. Ses mises en scène sont vivement critiquées par le régime en place. Certaines sont même interdites pour cause de formalisme.

La mise en scène de Georges Wilson au TNP en décembre 1971 de *Turandot ou le congrès des blanchisseurs*, la dernière pièce de Brecht est l'occasion de revenir sur les rapports que Brecht entretient avec le stalinisme. Cette pièce a pour sujet les relations qu'entretiennent les intellectuels avec le pouvoir. Ici les avis divergent entre les deux critiques. En effet, Gilles Sandier rappelle le soutien que Brecht formula à Walter Ulbricht¹³¹⁸. Il cherche à interroger les rapports contradictoires de l'auteur au régime stalinien tout en réaffirmant l'opposition de celui-ci à la politique culturelle menée par le PCF. Renée Saurel est plus indulgente avec l'auteur. Elle donne une vision plus antistalinienne de Brecht en s'appuyant sur le livre de Martin Esslin, les traductions de son journal de travail et les écrits de Walter Benjamin sur le théâtre épique¹³¹⁹. Elle rappelle ainsi l'hésitation du dramaturge quant à son installation à Berlin-Est et ses différents poèmes antistaliniens.

Il ne s'agit pas ici de démêler les rapports que Brecht entretient réellement avec le système bureaucratique de l'URSS. Cependant, il est intéressant de voir quelle manière est convoqué le débat sur les problèmes culturels qui eut lieu dans les rassemblements des intellectuels dans le cadre du Congrès pour la défense de la culture. Ce congrès a été l'occasion pour les partis communistes de regrouper autour d'eux les compagnons de route intellectuels. Ce regroupement posait cependant des questions stratégiques sur le rôle de l'art et les formes que celui-ci doit prendre. Brecht était alors en opposition avec la ligne majoritaire qui défendait l'instauration du réalisme socialiste. De même, il était très critique face au revirement stratégique que défendait la III^{ème} internationale dans la lutte contre le fascisme, préférant, à partir des années 1930, promouvoir une tactique de front populaire qui menât à l'abandon de la stratégie révolutionnaire. Ce refus esthétique et politique de « tout forme de dilution de l'esprit et de la politique de « classe »¹³²⁰ du prolétariat dans les eaux

¹³¹⁸ « Ils les a vus, ces intellectuels « blanchisseurs » du régime capitaliste, fonctionner sous la République de Weimar; il les a vus ensuite (première contradiction) persécutés sous le nazisme ; mais aussi (autre aspect des choses), après 1949, dans la R.D.A. de Walter Ulbricht, il en a vu d'autres, de ces "Tui", blanchir le stalinisme ; or - nouvelle contradiction - tout en réprouvant certains aspects de la politique culturelle du régime et en critiquant la répression de l'émeute ouvrière de juin 53 à Berlin, l'intellectuel Brecht s'affirme solidaire du régime au pouvoir » (Gilles SANDIER, « Les deux faces du TNP », *La Quinzaine Littéraire*, n°131, 16 décembre 1971, p. 24-25).

¹³¹⁹ Renée SAUREL, « Au-delà de l'absurde », *op. cit.*, p. 747-748.

¹³²⁰ Alain BROSSAT, *Un communisme insupportable : discours, figures, traces*, l'Harmattan, Paris, 1997 p. 101.

troubles du « progressisme », du libéralisme, de l'humanisme », comme le rappelle le philosophe Alain Brossat, séduit les critiques des années 1970 qui se reconnaissent dans ce « gauchisme théorique et politique »¹³²¹. C'est donc ce Brecht, plus radical, que convoquent les critiques afin de proposer, au-delà d'une culture progressiste, une culture militante.

Ainsi, d'une vision idéalisée du Berliner Ensemble et de ses méthodes de travail fondées sur la dialectique marxiste et une approche collective des œuvres, on revient au cours des années 1970 à une lecture de Brecht plus révolutionnaire, préférant à ses grandes pièces dialectiques les œuvres plus directement militantes des années 1930. Le Berliner lui-même est peu à peu analysé comme un théâtre sclérosé. Ce retour à un Brecht prônant la violence révolutionnaire, s'opposant à la mise en place du réalisme socialiste, comme à celle d'un engagement intellectuel sur des bases humanistes et non marxistes permet aux critiques de se positionner vis-à-vis du PCF. Par la convocation de cette référence, ils s'attaquent, d'une part, à sa politique culturelle en reniant l'idée d'une culture progressiste au profit d'un art militant et, d'autre part, à son orientation stratégique, plus enclin qu'il est à se positionner sur le terrain des élections que celui des luttes.

c) Climat de guerre froide autour de *Nekrassov*

En 1978, Jean-Paul Werler met en scène *Nekrassov* de Jean-Paul Sartre au TEP. La pièce, écrite au cœur de l'affaire Kravchenko alors que Jean-Paul Sartre est compagnon de route du PCF, se veut être une charge contre l'anticommunisme de la presse. Lors de la création en 1955, la pièce est violemment attaquée par l'ensemble des journaux. Seule la presse communiste, *Théâtre Populaire*, *France-Observateur* mais aussi Alfred Simon dans *Esprit*, défendaient le projet. Lors de sa reprise en 1978, le caractère partisan de l'œuvre pose question : le dévoilement de la réalité du régime stalinien, les thèses antitotalitaristes donnent à la pièce un caractère ambigu. Gilles Sandier écrit un long article de défense dans le journal du TEP, il soutient la pièce dans *La Quinzaine Littéraire* mais aussi au *Masque et la plume*. Selon lui, la campagne de diffamation que subit la pièce au nom de son stalinisme est similaire à celle de sa création. À l'inverse, Alfred Simon qui avait pourtant défendu la pièce en 1955 la qualifie de « boulevard stalinien »¹³²² en 1978. Cet article virulent contre la pièce

¹³²¹ *Idem.*

¹³²² Alfred SIMON, « Le boulevard stalinien », *op. cit.*

de Sartre mais aussi contre Gilles Sandier qui soutient la pièce donne lieu à une correspondance houleuse avec le comité des spectateurs. Renée Saurel, quant à elle, n'intervient pas dans le débat à la demande de Jean-Paul Sartre.

À travers ce spectacle, au plein cœur d'une actualité marquée par les révélations des écrivains dissidents, le théâtre entre violement en rapport avec une actualité qui marque la dissolution progressive du mouvement intellectuel de gauche. La pièce est de nouveau attaquée par l'ensemble de la critique car elle présente un dissident comme un escroc. Ce sont aussi les formes du théâtre politique qui sont discutées. Le débat ainsi entamé par la revue *Théâtre Populaire* sur la dramaturgie sartrienne est donc réactivé le temps d'une représentation.

Le théâtre face à la dissidence

La création de la pièce de Jean-Paul Sartre en 1955 a eu lieu quelques temps après le rapprochement de Sartre avec le Parti Communiste Français. La pièce présente un escroc, Georges de Valera, se faisant passer pour un ancien ministre de l'intérieur soviétique ayant fuit le régime. Il se met en contact avec un grand quotidien anti-communiste afin de faire de fausses révélations sur l'URSS. Cette trame fait directement référence à l'affaire Kravchenko, ancien fonctionnaire soviétique, dont l'ouvrage, *J'ai choisi la liberté*, fut ardemment défendu par la presse anti-communiste. À l'inverse, *Les Lettres françaises* s'était lancé dans une campagne contre l'écrivain. Un procès en diffamation de l'auteur contre le journal s'ensuivit, qui s'acheva par la condamnation du journal. La pièce, lors de sa création, subit les foudres de l'intégralité de la critique. Marco Consolini, dans son ouvrage sur la revue *Théâtre Populaire*¹³²³, rappelle cet épisode. À ce moment, la revue était pourtant peu encline à soutenir le théâtre de Sartre. Elle le décrivait comme une forme héritière du théâtre bourgeois, jouée, qui plus est, dans un théâtre privé. Cependant, la campagne de presse orchestrée par l'ensemble de la presse pousse la revue, par le biais de Roland Barthes, à défendre la pièce de Sartre. Pour l'auteur, derrière les critiques se cache une véritable campagne idéologique.

En 1978, Gilles Sandier revient sur cette campagne dans l'ensemble des articles qu'il écrit sur la pièce. Il reprend à son compte les mots de Barthes qui la qualifiait de « tartufferie ». Il déclare ainsi:

À ce moment-là Barthes savait dénoncer l'imposture et les dénonçait bien car *Nekrassov* dénonce une imposture et Barthes à ce moment là les dénonçait bien. C'était l'époque où il écrivait *Mythologies* et il ne patronnait pas encore Philippe Sollers et

¹³²³ Marco CONSOLINI, *Théâtre populaire. Histoire d'une revue engagée*, op. cit.

Bernard Henry-Lévy. À ce moment-là, la pièce a été assassinée et de façon immonde et elle n'a jamais été rejouée à Paris. C'est la première fois depuis 1955 qu'on l'a rejoue. Est-ce que vous en avez beaucoup entendu parler dans la presse ? Non. Ou alors elle a été massacrée au nom du goulag mais la presse s'est bien abstenue de mettre l'accent sur la réalité : c'est la seule pièce réellement forte, d'une satire féroce de ce qu'est la grande presse gouvernementale, de ce qu'est la grande presse au service du système bourgeois et, ceci, en 1955 comme en 1978, ça frappe aussi fort.¹³²⁴

Dans l'ensemble de ses interventions, on retrouve la même argumentation. À chaque fois, Gilles Sandier cite les propos de Roland Barthes en 1955. Il dénonce une campagne de presse identique. Effectivement les interventions contre la pièce de Sartre sont très virulentes, en particulier dans *Le Masque et la plume*. La discussion commence par un débat houleux entre Dominique Jamet et Gilles Sandier sur les choix de répertoire de Jean Mercure au Théâtre de la Ville, qui monte Gorki, et Guy Rétoré qui choisit Sartre. Pour la critique de *L'Aurore*, ce sont « des choix déterminés par l'idée que peut être aux élections il se passerait quelque chose qui ne s'est pas passé »¹³²⁵. Il ajoute : « Il m'a semblé qu'au Théâtre de la Ville comme au Théâtre de l'Est Parisien, on prenait peut être des assurances sur l'avenir ou qu'on voulait plaire »¹³²⁶. Pour Gilles Sandier, ses accusations relèvent de la « calomnie »¹³²⁷. Par la suite, le débat se concentre sur l'œuvre elle-même. Ici, tout comme Alfred Simon dans *Esprit*, Guy Dumur, plus mesuré que certains critiques, rappelle que « maintenant le problème de la dissidence soviétique est infiniment plus tragique que ce qui ressort de la pièce de Sartre. Et je ne sais pas si tout de même, il est tout à fait opportun de monter cette pièce en ce moment »¹³²⁸. Ainsi, la mise en scène l'a gêné. Pour Dominique Jamet, le constat est plus virulent encore. Gilles Sandier s'offusque contre « l'imposture » que représente la réaction de la presse qui refuse de voir que la pièce s'attache avant tout à dénoncer les mécanismes de la presse bourgeoise. Pour Dominique Jamet, cette dimension existe mais ce n'est pas le sujet central de l'œuvre de Sartre qui s'attache selon lui à ridiculiser la dissidence :

On ne peut qu'être gêné par le fait que d'une part Sartre mette en scène deux personnages qui représentent les gens persécutés par le stalinisme. L'un n'est même pas persécuté puisque c'est l'escroc, c'est Nekrassov et l'autre est authentiquement soviétique mais c'est un fou, un mégalomane complet et voilà comment en 1978, on nous donne, par l'intermédiaire de cette pièce, une version du stalinisme et du goulag qui est tout bonnement ignoble et abjecte et c'est cette imposture là qu'il faut dénoncer qui gêne énormément tout au long de la pièce et qui fait que cette pièce est une bonne pièce, c'est une mauvaise action, c'est tout.¹³²⁹

¹³²⁴ *Le Masque et la Plume*, 16 avril 1978, <http://www.ina.fr/audio/PHD99230879/theatre.fr.html>

¹³²⁵ *Idem.*

¹³²⁶ *Idem.* La pièce est créée avant la rupture du programme commun PS-PCF pour les législatives de 1978 qui laissait entrevoir une possible victoire de la gauche.

¹³²⁷ *Idem.*

¹³²⁸ *Idem.*

¹³²⁹ *Idem.*

La pièce est réussie dans le sens où elle est effectivement « une satire très forte, très truculente, très comique et très juste de la grande presse »¹³³⁰ mais, contrairement à ce que prétend Gilles Sandier qui défend que c'est le sujet de la pièce, le critique de *L'Aurore* refuse de considérer la nouvelle lecture qu'en fait Sartre au nom du contexte politique dans laquelle elle a été écrite et dans celle où elle se joue. Pour le critique, jouer une pièce qui met en doute l'existence du goulag est criminel. Cette vision est partagée par Alfred Simon qui défend que « *Nekrassov* est encore moins tolérable d'un point de vue idéologique qu'en 1956 [sic]. Aujourd'hui que Sartre dénonce comme tout un chacun les « canailles stalinienne » d'ici et d'ailleurs, on supporte mal de le voir s'aligner sur ce qu'il y avait de plus stalinien alors, six mois environ avant Budapest »¹³³¹. Il ajoute même plus loin, à propos du deuxième dissident de la pièce, Dimidov, présenté comme un mégalomane, que Sartre en cédant au « stéréotype stalinien » s'en prend encore plus violemment à la dissidence, « l'une des plus grandes aventures de résistance de l'Esprit du pouvoir que l'humanité aura connu »¹³³².

En 1955, lors de la création de la pièce, Alfred Simon défendait un tout autre point de vue. Il reconnaissait qu'il ne considérait pas « le théâtre de Sartre pour un théâtre de première dimension »¹³³³. Cependant, la satire que proposait Sartre était un « exorcisme »¹³³⁴. L'entreprise qui vise à dénoncer l'anticommunisme primaire par le biais de la grande presse lui semblait « saine »¹³³⁵. La pièce, dans ce contexte politique, lui apparaissait d'ailleurs plus comme une charge contre l'anticommunisme que comme une défense de l'URSS. Il écrivait alors: « S'il n'a pas touché aux communistes, c'est sans doute parce qu'ils ne sont pas en cause, qu'ils sont littéralement absents de la pièce »¹³³⁶. Ainsi Alfred Simon, en 1955, propose une toute autre lecture de la pièce de Sartre qu'en 1978. Cette dernière est fortement liée au contexte dans laquelle elle a été écrite. En 1978, *Esprit* est très investi dans le soutien à la dissidence. Son rapprochement avec les anciens de *Socialisme ou Barbarie* amène la revue à rompre avec le projet socialiste. Déjà éloignée du PCF, il restait néanmoins, au sein de la revue, une mouvance fortement inspirée par le marxisme par le biais des courants autogestionnaire notamment. Alfred Simon rejoint ici la ligne générale d'*Esprit*.

¹³³⁰ *Idem.*

¹³³¹ Alfred SIMON « Le boulevard stalinien », *op. cit.*, p. 101.

¹³³² *Idem.*

¹³³³ Alfred SIMON, « Nekrassov », *Esprit*, 1955, p. 1359.

¹³³⁴ *Idem.*

¹³³⁵ *Idem.*

¹³³⁶ *Idem.*

Gilles Sandier prône une toute autre lecture. Il est d'autant plus inopportun d'attaquer la pièce sur son contenu stalinien car justement Sartre soutient la dissidence :

On parle d'« ignominie », de « saleté », de « nausée » qu'on éprouve, on feint d'ignorer ce que chacun sait sur les prises de position de Sartre en faveur des dissidents, et par ce biais diffamatoire on escamote l'essentiel, que cette engeance, résolument, ne veut pas voir : la dénonciation du mécanisme de la presse dont elle est domestique.¹³³⁷

Gilles Sandier considère que les mauvaises critiques qu'a subit la pièce en 1955 était d'ordre politique : on s'en prenait à la qualité esthétique de la pièce pour nier son contenu politique. En 1978, c'est, selon lui, le même procédé : les critiques refusent de considérer la pièce avant tout comme une satire du système médiatique bourgeois auquel ils appartiennent. Gilles Sandier lie même cette campagne aux discours des nouveaux intellectuels sur le totalitarisme :

Mais le chantage reste toujours le même, tel que le formule le personnage de Véronique dans *Nekrassov*, résumant magistralement le message terroriste des « media » : « Touchez pas au capitalisme ou vous tomberez dans la barbarie. Le monde bourgeois a ses défauts mais c'est le meilleur des mondes possibles. Misère pour misère, tâchez de faire bon ménage avec la vôtre ». Le socialisme en somme, c'est « la barbarie à visage humain ». C'est très exactement ce que nous disent aujourd'hui les nouveaux maîtres chanteurs, les hussards de la pub-philosophie, ces dandys pour playboy venus à la rescousse, six mois avant les élections, des habituels chiens de garde de la droite : domestiques dont le terrorisme prétend, quand nous prononçons le mot « socialisme », nous fermer la gueule avec le mot « goulag ». Où sont les imposteurs ?¹³³⁸

Gilles Sandier considère-t-il que tout discours sur le totalitarisme est réactionnaire ? On pourrait penser à la lecture de cet extrait que le critique initie un rapprochement avec le PCF. Il ajoute en effet plus haut : « on peut aujourd'hui critiquer l'URSS sans « désespérer Billancourt » : la dénonciation du Goulag par la gauche, la distance prise par le PC vis-à-vis de l'URSS ont changé le contexte »¹³³⁹. Farouchement antistalinien, Gilles Sandier semble ici atténuer son discours. D'où vient ce changement de position politique ? Si Gilles Sandier ne nie évidemment pas la réalité du régime soviétique, il refuse toutefois de discréditer le projet socialiste. La position du critique est, en fait, très liée au contexte. Ce texte qui paraît dans le journal du TEP est écrit avant les élections de mars 1978 et avant la rupture du programme commun PS-PCF. Il conclut son article par cette référence : « À la veille des élections, *Nekrassov* n'est pas inactuel. »¹³⁴⁰. La référence au refus de désespérer Billancourt est intéressante pour comprendre les rapports de Gilles Sandier au stalinisme. Il reprend ici une des répliques de la pièce de Sartre qui fut d'ailleurs attribuée au philosophe et répandue par

¹³³⁷ Gilles SANDIER, « La reprise de « Nekrassov », *La Quinzaine Littéraire*, n°275, 16 mars 1978, p. 21.

¹³³⁸ Gilles SANDIER, « Discours sur l'imposture », *TEP actualité*, n°111, 1978, p. 5.

¹³³⁹ *Idem.*

¹³⁴⁰ *Idem.*

les communistes mais aussi les anticommunistes afin d'alimenter la description d'un Sartre stalinien. En 1978, la position du philosophe est bien différente. Il a rompu avec le PCF et est proche des groupes dits « gauchistes ». En s'appropriant *a posteriori* une déclaration attribuée à Sartre, Gilles Sandier souscrit au positionnement politique de ce dernier. Il reste résolument du côté de la classe ouvrière tout en refusant de cacher la réalité du régime soviétique. Un an plus tard, il défend l'œuvre du dissident Vaclav Havel et applaudit le travail de Mnouchkine sur *Méphisto* attaqué par le PCF car pouvant être pris comme une charge sur la responsabilité du PCF sur le programme commun¹³⁴¹.

À travers cette défense de Sartre, Gilles Sandier rejoint l'analyse faite par Ian Birchall dans son ouvrage sur les rapports de Sartre à l'extrême gauche française¹³⁴². Ce dernier défend que le principal sujet de l'œuvre soit l'anticommunisme dans la presse. Ian Birchall réfute les accusations qui visent à faire de cette œuvre une charge contre la dissidence notamment car Sartre diffuse au même moment dans *Les Temps Modernes* des textes qui critiquent vivement le régime stalinien. Il fait ainsi référence à un entretien dans *Le Monde*. Pour Ian Birchall, « l'argument de Sartre [...] était que si les anticommunistes publiaient des critiques de la Russie, c'était pour affaiblir le PCF, qui était la principale organisation de la classe ouvrière. Il ne s'agissait pas d'abolir toute critique mais de les formuler dans sa propre pièce et à travers ses propres organisations »¹³⁴³. On retrouve ici l'argumentaire que Gilles Sandier emploie face aux détracteurs de Sartre.

Le désaccord autour de *Nekrassov* de Sartre porte donc en premier lieu sur la question de la dissidence et de sa représentation théâtrale dans une pièce qui fut écrite en défense de l'antisoviétisme primaire. La stratégie de Gilles Sandier pour contrer cet argument est identique à celui employé par Roland Barthes en 1955 dans *Théâtre Populaire* : la pièce est avant tout une charge contre la grande presse et c'est en ce sens que les critiques ne supportent pas cette œuvre théâtrale préférant y voir une œuvre stalinienne. Cependant, en

¹³⁴¹ « Ce spectacle a d'ailleurs été l'objet, devant une foule considérable, d'un débat capital et passionné qui fut sans doute le moment le plus important, le plus chargé de sens, de tout le festival. Ariane Mnouchkine, avec son équipe, y était affrontée à la délégation du Parti communiste en Avignon, qui l'accusait en somme d'avoir sollicité l'Histoire sur le problème de la responsabilité des communistes allemands dans la victoire du nazisme, et d'avoir mis en cause, à travers eux, le rôle du PCF dans la défaite électorale de mars 78. Elle répliqua superbement que la grande tragédie de notre Temps, c'était l'échec de la révolution dans les pays dits socialistes (« le jour où nous aurons cessé de vous interpellier là-dessus, c'est que nous aurons perdu tout espoir »), que le Théâtre du Soleil ne pourrait d'ailleurs pas exister dans ces pays-là, et qu'elle voudrait croire qu'une France socialiste serait éventuellement le premier pays communiste libre, — « *L'île unique sur laquelle le PC n'aurait pas les tentations ni les perversions qui ont été ailleurs les siennes* » —, mais qu'elle en doutait : « *Votre crédibilité n'est pas suffisante.* » Ce fut un très grand moment ». (Gilles SANDIER, « Avignon espace de liberté », *op. cit.*).

¹³⁴² Ian H. BIRCHALL, *Sartre et l'extrême gauche française. Cinquante ans de relations tumultueuses*, La Fabrique, Paris, 2011.

¹³⁴³ *Ibidem*, p. 221.

1955, la pièce avait été attaquée aussi d'un point de vue esthétique. Le débat est relancé en 1978.

La postérité du théâtre de Sartre en question

Contrairement à la création de 1955 qui souffrait d'une mise en scène trop boulevardière ne permettant pas que s'expriment les potentialités de l'œuvre sartrienne, la mise en scène de Georges Werler est favorablement reçue par l'ensemble de la critique dramatique. Tous s'accordent pour admirer la maîtrise des éléments scéniques dont il a fait preuve. Alors qu'en 1955, Roland Barthes regrettait la présentation de la pièce de Sartre dans un théâtre privé parisien, en 1978, Gilles Sandier se réjouit de voir l'œuvre portée sur la scène d'un théâtre public dans une mise en scène qui rompt avec l'esthétique du boulevard. Alfred Simon loue lui aussi le travail de Werler. Malgré ce point d'accord, les deux critiques s'opposent sur la nature même de l'œuvre de Sartre, empruntant un certain nombre de ressort à la pièce de boulevard pour construire une satire de la pièce.

Alfred Simon, qui nomme sa critique « Le boulevard stalinien », revient sur cette forme et interroge les capacités politiques de celle-ci dont Dario Fo se réclame lorsqu'il écrit *Mort accidentelle d'un anarchiste*. Dans un premier temps, il semble adhérer à ce type de théâtre, défendant l'éclosion d'une forme satirique de gauche :

En France, le boulevard est toujours droitier, aujourd'hui chiraquien. *Nekrassov* ouvrait, il y a vingt ans, la voie à un boulevard de gauche, voie dans laquelle aucun distingué polémiste n'est entré alors que l'existence de ce type de comédie féroce, mal-pensante, non conformiste, donne au théâtre anglais d'aujourd'hui un air de bonne santé que fait défaut au nôtre.¹³⁴⁴

Même s'il qualifie, lors de sa correspondance avec le TEP, ce type de pièce de « genre mineur esthétiquement »¹³⁴⁵, Alfred Simon ne renie pas la « réussite éclatante de cette satire de la presse anti-communiste »¹³⁴⁶ mais interroge la capacité de cette forme à permettre la critique de la représentation. En effet, Alfred Simon appuie en grande partie son analyse sur la scène de Dimidov, dissident soviétique ridiculisé, selon lui, dans la pièce de Sartre. Celle-ci rencontre un large succès auprès du public. Ce succès l'interroge sur la capacité de ce public à avoir une réflexion critique sur le propos de la pièce :

Ma parole, on se croit à « Au théâtre ce soir ». De deux choses l'une. Ou bien vous avez en main un public boulevardier dépolitisé au point de ne plus rien voir des intérêts en jeu et qui se soucie seulement d'en avoir pour son tarif d'abonnement de rigolade. Ou

¹³⁴⁴ Alfred SIMON, « Le boulevard stalinien », *op. cit.*, p. 101.

¹³⁴⁵ « Réponse d'Alfred SIMON », *op. cit.*, p. 152.

¹³⁴⁶ *Idem.*

bien, et c'est le plus probable, il adhère pleinement et naïvement à cette vision de la gauche ex-unie pour qui ces histoires de Goulag sont une manœuvre de la droite pour l'empêcher de gagner les élections. [...] Satirique ou non, de gauche ou de droite, le boulevard est forcément réactionnaire et révèle un public à lui-même.¹³⁴⁷

Alfred Simon fait ici référence au discours de Gilles Sandier sur les nouveaux philosophes. Il assimile la pensée de ce dernier à une vision naïve mais, avant tout, le critique d'*Esprit*, pourtant réfractaire au théâtre politique, initie un débat sur les formes de celui-ci et ses tâches. Alors qu'en 1967 il défendait Wilson et le TNP contre les attaques de la critique qui voyait, dans le public du TNP, des spectateurs dépolitisés, il reprend ici cet argument à son compte. De plus, malgré la volonté de Sartre de proposer une satire de la presse, il n'en ressort une œuvre qui n'a aucun pouvoir subversif du fait de la forme choisie. Ce théâtre qui lui semblait avoir un pouvoir de dévoilement en 1955, devient un théâtre de la mystification. C'est sur ce sujet que répondra le conseil du public du TEP quelques mois après.

Contrairement à son collègue, l'analyse de Sandier sur le théâtre de Sartre, et en particulier sur cette pièce, reste relativement cohérente. En 1966, il publie un article dans un numéro de *L'Arc*¹³⁴⁸ consacré à Sartre sur le théâtre de ce dernier. L'analyse qu'il propose diffère en peu de points de celle qu'il livre au *TEP-magazine* lors des représentations. En 1966, il considère déjà *Nekrassov* comme « un authentique théâtre de contestation »¹³⁴⁹. Pour lui, la pièce est au contraire une entreprise de démystification, elle agit comme un révélateur insupportable à la critique dramatique :

Comment supporteraient-ils aussi, ces gens-là, ce que Sartre fait révéler par *Nekrassov* ? Car le personnage fonctionne comme révélateur à un double titre : non content de révéler, au titre d'imposteur, l'imposture des médias, il révèle, au titre d'escroc, l'identité de fait qui existe, mais rageusement occultée dans la société bourgeoise fondée sur le profit et la propriété, entre « l'honnête homme » et la crapule, « l'honnête homme » étant une crapule qui vole avec la loi pour lui (« quels honnêtes gens nous ferions, nous autres les crapules, si votre police nous en laissait le temps »). Tout cela est dur à avaler.¹³⁵⁰

L'entreprise de Sartre devient, par ce biais de la révélation, éminemment politique. Son théâtre participe, par ce biais, à la lutte politique, il devient « instrument de communication physique et instrument de révolution »¹³⁵¹. Théâtre qui ne cesse de mettre en jeu la question de l'imposture, il devient, par ce biais, un formidable outil. La satire de la société bourgeoise y est féroce. Si Gilles Sandier consent à quelques concessions, reconnaissant que « certes,

¹³⁴⁷ Alfred SIMON, « Le boulevard stalinien », *op. cit.*, p. 102.

¹³⁴⁸ Gilles SANDIER, « Socrate dramaturge », *Sartre Aujourd'hui*, L'Arc, Aix en Provence, 1966.

¹³⁴⁹ *Ibidem*, p.187.

¹³⁵⁰ Gilles SANDIER, « La reprise de « Nekrassov », *op. cit.*

¹³⁵¹ Gilles SANDIER, « Socrate dramaturge », *op. cit.*, p. 189. En 1966, Gilles Sandier pense que la condition principale pour que le théâtre devienne cet instrument est qu'il soit joué, non plus dans le privé mais dans les théâtres populaires.

Sartre n'est pas Brecht » c'est toutefois pour ajouter que « par moment on le frôle »¹³⁵². C'est justement parce que l'entreprise théâtrale de Sartre est fondée sur un discours sur l'imposture que Gilles Sandier réfute les critiques qui sont communément faites à l'égard de celle-ci :

Depuis vingt ans qu'il écrivait, Sartre conduisait en fait un discours ininterrompu sur l'imposture. On a même l'impression que c'est pour le conduire avec une plus grande évidence qu'il avait adopté le théâtre comme mode d'expression. Il y a une complicité perverse, qui va de la connivence à la dénonciation et inversement, entre Sartre et le théâtral. On aura beau répéter que le théâtre de Sartre est un théâtre de discours – un mauvais théâtre en somme –, que Sartre n'est pas un inventeur de formes dramaturgiques qu'il n'a fait que reprendre les vieux schémas du théâtre de XIX^{ème} siècle en mécanicien habile de la vieille artillerie dramatique dont il se plaisait à exhiber les rouages et à brutaliser le fonctionnement. Ce disant, on aura oublié l'essentiel, celui qui confère au théâtre de Sartre sa vertu propre et son pouvoir efficace : c'est l'affinité qu'entretient avec le théâtre, un philosophe dont toute l'œuvre, commencée et poursuivie par une investigation de l'imaginaire, nous dit l'intrusion du théâtral dans la conscience et de l'imaginaire de la réalité.¹³⁵³

Contrairement à Alfred Simon qui, en 1978, mais aussi en 1980 dans un article sur le théâtre de Sartre¹³⁵⁴ reproche à celui-ci sa forme dramatique très emprunte de rhétorique, Gilles Sandier réfute ce type d'analyse pour s'intéresser avant tout au propos de l'œuvre. Pour le critique, il représente une mise en pratique de sa pensée philosophique. Les thèmes sont ici exprimés par le biais du théâtre. De par cette thématique, le théâtre de Sartre fait partie intégrante de l'œuvre du philosophe sans pour autant être de l'ordre du discours. Alfred Simon, quant à lui, considère qu'au-delà de l'ambiguïté politique de *Nekrassov*, de sa forme trop proche du boulevard, le théâtre de Sartre échoue théâtralement :

Il a manqué à Sartre de faire passer sur son théâtre le frisson du tragique, le souffle de l'épopée, le vent de l'histoire, ou le froid glacial de l'athéisme militant. Il y a toujours un moment chez lui où le texte, fondement incontestable de son théâtre, où les mots cessent d'exprimer le personnage aussi bien que l'auteur pour s'agencer en un discours dense, nerveux, soigneusement articulé, mais sans espaces interstitiels, sans mystère, sans poésie.¹³⁵⁵

Alfred Simon, deux ans après la création de *Nekrassov*, précise donc sa critique. Le théâtre de Sartre échoue, pour le critique d'*Esprit*, à être authentiquement théâtral. Il cède la place au discours philosophique ou politique tandis que pour Gilles Sandier, ce dernier nourrit le théâtral.

Les représentations de *Nekrassov* en février et mars 1978 sont donc l'occasion d'un débat houleux entre les critiques dramatiques. Alors que les écrivains dissidents affluent sur la

¹³⁵² Gilles SANDIER, « Socrate dramaturge », *op. cit.*, p. 187.

¹³⁵³ Gilles SANDIER, « Discours sur l'imposture », *op. cit.*, p. 2.

¹³⁵⁴ Alfred SIMON, « Artaud Chez Bernstein. Théâtre et philosophie », *Esprit*, juillet-août 1980, p. 35-38.

¹³⁵⁵ *Ibidem*, p. 36.

scène médiatique, que les discours sur le totalitarisme pleuvent, la pièce de Sartre va à contre-courant dénonçant une presse assujettie au capitalisme et violemment anticommuniste. Par cette pièce, Alfred Simon et Gilles Sandier débattent indirectement de la validité du projet communiste. Tandis que pour le premier, la dénonciation de la dissidence prime sur la perspective politique, le second refuse de laisser ce discours être utilisé à des fins réactionnaires.

De ces positionnements politiques découle un débat sur les formes d'un théâtre de dénonciation. Sartre use pour cette pièce de la forme satirique, empruntant ainsi au boulevard son pouvoir comique. Alors que pour Gilles Sandier, la forme choisie importe peu tant le discours contre la grande presse et ses proximités économiques, idéologiques avec le capitalisme est éclairant dans le contexte de la fin des années 1970, Alfred Simon, parce que la pièce reste ambiguë sur la question de la dissidence, considère que la forme théâtrale choisie ne permet pas à un public populaire de ne voir rien d'autre que la farce sans prendre en charge le message politique et être en capacité d'en critiquer certains aspects.

Ces trois exemples, malgré leur diversité, sont caractéristiques de la manière dont est pensé le fait théâtral durant les années 1960 et 1970. L'efficacité d'un théâtre politique est au cœur de la réception. La proposition de Jean Genet semble ouvrir une nouvelle voie aux côtés de celle tracée par Brecht tandis que la pérennité de cette dernière est interrogée par les représentations du Berliner. Ces exemples nous montrent tous à quel point la discussion sur les formes du théâtre politique est structurée par la figure tutélaire de Brecht malgré la volonté de s'en détacher. Cette discussion sur l'esthétique du théâtre politique implique de se positionner sur le plan politique, et notamment par rapport au Parti Communiste. Alors que le rapport avec le Parti est peu abordé dans les années 1960, cette question prend de l'importance lorsque son hégémonie est contestée par le développement des groupes d'extrême-gauche. Le traitement du *Commerce du pain* de Brecht est caractéristique de l'impact de la reconstruction du paysage politique au sein du milieu intellectuel. De même, la reprise de *Nekrassov* s'inscrit pleinement dans les débats sur les totalitarismes qui décrédibilisent le projet communiste à la fin des années 1970. Le dernier aspect de ce débat

sur les théâtres politiques est le rapport qu'entretiennent les metteurs en scène, auteurs, critiques avec l'État. Partenaire de la démocratisation culturelle dans les années 1960, souteneur des formes engagées lorsque Malraux défend la création des *Paravents* à l'Odéon, il devient le censeur après 1968. Le débat sur le théâtre politique ne peut se contenter d'interroger les formes, il questionne aussi les structures du champ théâtral et celle du milieu intellectuel.

Malgré la volonté revendiquée de modifier les pratiques critiques, la majorité des articles sur le théâtre publiés dans *Les Temps Modernes*, *Esprit* et *La Quinzaine Littéraire* portent, comme on l'annonçait au début de ce chapitre, sur les spectacles vus au cours de la saison. Cette centralité du spectacle confirme que les critiques sont dépendants des rythmes et des modes de fonctionnement du monde de la scène.

La volonté affichée de pratiquer une critique engagée ne se manifeste donc pas par l'objet d'étude. En effet, la plupart des spectacles chroniqués sont certes créés dans le théâtre public mais ce sont avant tout des spectacles joués en région parisienne et par les metteurs en scène les plus emblématiques des deux décennies. La pratique politique de la critique ne tient donc pas à l'objet de celle-ci mais à la manière dont est envisagée la représentation théâtrale. L'étude de onze représentations montre comment se poursuit un débat sur les pouvoirs du théâtre. L'exploration des formes est marquée par une réflexion sur l'efficacité politique qui pousse ainsi les critiques à se positionner non seulement dans le domaine esthétique mais aussi politiquement. Ces onze représentations permettent par ailleurs d'entrevoir les grands questionnements de la critique sur la place des acteurs et leur rôle politique à travers le travail de Grotowski, du Bread and Puppet et surtout autour de la création collective. C'est aussi l'autonomie de la mise en scène par rapport au texte dramatique, à la suite des expériences revendiquant leur filiation avec Brecht, qui est à l'étude. L'ensemble de ces débats n'est jamais déconnecté de ceux sur l'efficacité politique du théâtre. Ainsi à la discussion politique se mêlent les positionnements politiques des critiques. Ici la rupture est de plus en plus importante entre Alfred Simon et ses deux confrères. Celle-ci est bien plus visible lorsque le fait théâtral devient événement politique. Les trois exemples que j'ai choisi de traiter sont particulièrement significatifs de ce basculement. À l'occasion de ces trois spectacles, Alfred Simon, Renée Saurel et Gilles Sandier livrent une critique qui entend participer à une réflexion politique plus large. Cette volonté n'implique par un rejet des critères esthétiques mais ceux-ci sont, dans ces cas, ouvertement annexés à des objectifs politiques. Alors qu'il y a un accord général pour soutenir le travail de Jean Genet contre l'attaque qu'il subit de la part des anciens de l'OAS, l'analyse des comptes rendus des mises en scène du *Commerce du Pain* et de *Nekrassov* révèle des désaccords entre les critiques. Lorsque Renée Saurel et Gilles Sandier critiquent ouvertement la politique culturelle du PCF à l'occasion des représentations de la pièce de Brecht, Alfred Simon ne partage par leur solidarité avec les maoïstes. En 1978, lors de la reprise de *Nekrassov*, il s'en prend violemment à l'œuvre de Sartre lui reprochant son caractère stalinien tandis que Gilles Sandier refuse de considérer le projet communiste

uniquement par le biais de l'expérience soviétique. Ces désaccords politiques sont liés à des désaccords esthétiques. Alfred Simon s'en prend autant au caractère stalinien de l'œuvre de Sartre qu'à la forme de celle-ci, le boulevard. Les trois critiques manifestent au cours des années 1960 leur indépendance vis-à-vis du projet brechtien. Au cours de la décennie suivante, Renée Saurel et Gilles Sandier réévaluent celui-ci et s'entendent souvent pour défendre des expériences théâtrales inspirés de Brecht tandis qu'Alfred Simon continue de manifester son désaccord, leur préférant un théâtre de la fête. Cette rupture est aussi lisible dans l'approche des politiques culturelles qui est l'occasion pour les critiques de discuter principalement de la question du théâtre populaire

B. Les politiques culturelles, ou le théâtre et le pouvoir

Il peut sembler étonnant de consacrer un chapitre entier aux questions culturelles puisque, dans les trois revues, une minorité d'articles y est consacrée. Alfred Simon et Gilles Sandier s'aventurent à de très rares reprises sur ce terrain. La pratique de Renée Saurel est, en revanche, plus importante. Malgré une présence relativement faible des articles ayant trait à ces questions, il est important de s'y arrêter tant ils permettent de comprendre la réflexion menée par les critiques autour de la question du théâtre populaire. L'évolution des structures théâtrales par le biais de la décentralisation dramatique a profondément marqué la pratique de la critique. La revendication de l'engagement porté par les chroniqueurs est liée originellement au soutien au théâtre populaire. La période de cette étude s'ouvre néanmoins alors que Jean Vilar a démissionné du TNP, sa politique a été reprise dans de nombreux théâtres publics et la création du Ministère des affaires culturelles cinq ans plus tôt a permis de légitimer celle-ci. Comment se conjugue dès lors la revendication d'une culture pour tous avec l'opposition au gouvernement ? Nous verrons que, dans un premier temps, le Ministère jouit d'un accueil favorable des critiques qui le considèrent comme un point d'appui contre les pressions des municipalités. Néanmoins, à la suite de *Théâtre Populaire*, les premières critiques sur le projet du théâtre populaire et sa réalisation effective par le biais de la décentralisation voient le jour. Face à celles-ci, les avis divergent : Alfred Simon continue de soutenir la vision de Vilar tandis que Gilles Sandier est de plus en plus dubitatif vis-à-vis du TNP. Ces premiers questionnements deviennent bien plus vifs à la suite de 1968. La révolte de Mai entraîne une crise profonde dans les théâtres publics. Le caractère progressiste de la démocratisation de la culture est mis en cause. Cette rupture est notable dans les articles. Paradoxalement, les années 1970 marquent aussi l'institutionnalisation d'une politique culturelle étatique. Marion Denizot note à juste titre qu'il n'y a pas d'évolutions notables dans la conduite de ces dernières par rapport à la décennie précédente. Elle défend d'ailleurs qu'« il convient de nuancer l'imputation causale directe entre mai 1968 et les pratiques artistiques des années 1970 et 1980, qui privilégieraient l'expérimentation formelle au détriment de la conquête du public »¹³⁵⁶.

¹³⁵⁶ Marion DENIZOT, « 1968, 1998, 2008. Le théâtre et ses fractures générationnelles. Entre malentendus et héritages méconnus », *Sens public Revue web*, février 2008, <http://www.sens-public.org/spip.php?article637>

La rhétorique de la rupture à la suite de Mai est cependant largement reprise dans les textes. C'est avant tout la perception de l'État qui diffère : alors qu'il était considéré comme un agent neutre au service du théâtre populaire malgré des budgets faibles, il est considéré suite à 1968, notamment par Gilles Sandier et Renée Saurel, comme un agent de la réaction. La lecture d'Althusser¹³⁵⁷ a ici son importance dans la perception de l'État et l'on voit apparaître une vision du rôle de celui-ci emprunte de marxisme dans les articles de *La Quinzaine* et des *Temps Modernes*. Alfred Simon et plus généralement *Esprit*, plus ancré dans le mouvement social-démocrate du fait de leur proximité avec le personnalisme, sont moins influencés par le philosophe. Nous verrons néanmoins que ses thèses sont discutées.

Plus généralement, le débat autour du répertoire des théâtres publics se poursuit au cours des années 1970. Il devient une discussion sur la nature de la culture : celle-ci aurait-elle en soi une valeur progressiste ? Si l'ensemble du répertoire théâtral appartient à la culture de la classe dominante soit parce qu'il en est le produit soit parce qu'il a été assimilé par cette dernière, comme le sous-entendent les analyses marxistes, cela implique-t-il la construction d'une culture de classe ? Face à ces différentes questions, les critiques débattent d'un programme pour un théâtre populaire.

¹³⁵⁷ Je fais ici référence au texte de Louis ALTHUSSER, « Idéologie et Appareils idéologiques d'État », *op. cit.*

1) Avant 1968 : Les politiques culturelles selon Malraux : défense ou mise en doute

De 1964 à 1968, les politiques culturelles sont marquées par le développement d'un secteur théâtral public. Initiée au lendemain de la guerre, mise en sommeil à la suite de l'éviction de Jeanne Laurent¹³⁵⁸, la décentralisation théâtrale est relancée lors de la création du Ministère des affaires culturelles en 1959. Après le TNP, le Centre Dramatique de l'Est, la Comédie de Saint-Étienne, le Grenier de Toulouse, le Centre Dramatique de l'Ouest et la Comédie de Provence, de nouvelles structures sont créées au début des années 1960. Un nouveau Centre dramatique voit le jour dans le Nord (il est dirigé par André Reybaz), le statut de troupe permanente est mis en place et octroyé au Théâtre de la Cité de Planchon à Villeurbanne, à la Comédie des Alpes à Grenoble, au Théâtre de Bourgogne à Beaune, au Théâtre de Champagne, au Théâtre Quotidien de Marseille, à la Comédie de Nantes et au Théâtre de l'Est Parisien. D'autres troupes accéderont à ce nouveau statut au début des années 1960 alors que le Ministère lance dans le cadre du IV^{ème} Plan le projet des Maisons de la culture. Il est prévu d'en construire vingt, mais seulement sept verront le jour. Accueilli favorablement dans un premier temps par les animateurs qui y voient la possibilité d'obtenir de meilleures infrastructures et plus de moyens, le projet va très vite connaître les premières critiques. Elles s'accompagnent d'un sentiment de désillusion quant à la politique du Ministère. En effet, les budgets des troupes et des CDN restent très bas : si le budget alloué au théâtre augmente, cela est surtout dû à un accroissement du nombre de troupes bénéficiant d'aides de l'État tandis que les subventions des troupes et des CDN restent stables en francs constants voir diminuent au cours des années 1960-1961 et 1962¹³⁵⁹.

Ainsi, à l'aube de la période historique étudiée dans cette recherche, le théâtre public souffre encore d'un grand manque de moyens. Les structures tendent à augmenter mais les moyens financiers restent faibles. De plus, à la suite de la revue *Théâtre Populaire* et notamment des écrits d'Émile Copfermann dont il fait la synthèse dans *Le Théâtre populaire*,

¹³⁵⁸ Voir *La Décentralisation théâtrale 1 : Le premier âge 1945-1958*, op. cit.

On peut aussi noter Pascale GOETSCHÉL, *Renouveau et décentralisation du théâtre (1945-1981)*, op. cit.

Pascal ORY, *L'Aventure culturelle française, 1948-1983*, Flammarion, Paris, 1989.

Sur Jeanne Laurent, Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent, Une fondatrice du service public de la culture, 1946-1952*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, Paris, 2005.

¹³⁵⁹ Pour plus de précisions, voir Pascale GOETSCHÉL, *Renouveau et décentralisation du théâtre (1945-1981)*, op. cit., p. 240.

Sur les années Malraux, voir aussi *La Décentralisation théâtrale 2 : Les années Malraux 1958-1968*, op. cit.

pourquoi ?¹³⁶⁰, les premières critiques du modèle défendu par Jean Vilar et prolongé par l'action de Malraux apparaissent. Dans cette partie, j'étudierai les positions des trois revues, et en particulier de leurs critiques principaux, Renée Saurel, Gilles Sandier et Alfred Simon sur l'idéologie du théâtre populaire. Nous verrons dans un premier temps que les critiques restent très liés à celle-ci. Cependant, au fur et à mesure, des objections se font entendre. Celles-ci ont lieu sur deux plans. La première concerne les moyens financiers et les rapports aux partenaires des théâtres publics, notamment les municipalités, tandis que la seconde se confronte à la question du répertoire.

a) Une critique structurée par l'idéologie du théâtre populaire

L'ouverture des premiers Centres Dramatique Nationaux, avant la création du Ministère des affaires culturelles, n'est pas impulsée par une idéologie strictement politique, mais plutôt morale. En effet, les premiers théâtres subventionnés, tout en s'opposant à la pratique bourgeoise du théâtre jugée corrompue, s'inscrivent avant tout dans une mission proche de celle des mouvements d'éducation populaire. On est assez loin des enjeux culturels développés par les penseurs marxistes. Robert Abirached note cette origine humaniste :

On rencontre au point de départ une notion de la culture héritée de l'humanisme de la III^e République et toujours vivace, qui est liée à la maîtrise d'un savoir, surtout littéraire et artistique, et à l'acquisition de méthodes applicables hors de toute spécialisation, dans les démarches les plus diverses de la vie. Fondée sur l'éducation, nourrie de la tradition, la culture ainsi entendue ne se confond ni avec l'érudition, qui est affaire des savants, ni avec la simple agilité intellectuelle, qui eut à être considérée comme une mécanique utile. Elle suppose l'adhésion à des valeurs communes à l'humanité, telles que l'histoire les a élaborées, et la croyance à la validité de ses modèles, ainsi qu'à leur pérennité, sans cesse confortée par de nouveaux apports.¹³⁶¹

Cette vision du théâtre comme nourriture civique reste très importante pour les premiers agents de la décentralisation. Le théâtre, par le fait qu'il convoque un collectif, aurait des vertus démocratiques, il est lieu de rassemblement d'une communauté. Cette approche, parfois assez naïve, qui est attribuée à la première décentralisation théâtrale, est à relativiser. Si elle prédomine dans les déclarations d'intention de Vilar, il n'en reste pas moins que la pratique mise en place par les différents animateurs rompt avec celle du théâtre privé parisien. Chercher à conquérir de nouveaux publics implique de s'adresser, en premier lieu, aux collectivités, aux comités d'entreprise, aux associations de jeunesse. C'est une autre forme de

¹³⁶⁰ Émile COPFERMANN, *Le Théâtre populaire, pourquoi ?*, op. cit.

¹³⁶¹ Robert ABIRACHED, *Le Théâtre et le prince*, Plon, Paris, 1992, p. 29.

relation avec le spectateur qui est recherchée et c'est en cela que l'on retrouve les principes de l'éducation populaire. On veut un spectateur accompagnateur plus que consommateur. Les pratiques d'éducation populaire entendent aussi organiser la classe ouvrière même si cela ne se fait pas forcément sur des bases révolutionnaires. Par ailleurs, cette filiation, plus ou moins revendiquée par les animateurs, s'accompagne de prises de position dans le champ politique : Jean Vilar participe à la manifestation du 28 mai 1958 contre le coup d'État de De Gaulle. En 1962, il monte *La Paix* d'Aristophane et s'oppose ainsi à la guerre d'Algérie.

Malgré les premières critiques initiées pas la revue *Théâtre Populaire*, l'ensemble de la critique de gauche reste très marquée par cet héritage. Renée Saurel comme Alfred Simon sont des proches de Jean Vilar. Même s'il quitte le TNP en 1963, il reste une référence forte pour ces derniers. Au-delà de cet héritage, la période est marquée par une assimilation entre théâtre populaire et théâtres publics. Ces derniers sont définis par leur vocation populaire. Dès lors, les premières enquêtes sur les publics accompagnent le développement de la décentralisation. Pascale Goetschel note cette effervescence : « Les CDN, les troupes permanentes, la direction en charge des théâtre au Ministère des affaires culturelles, ainsi que les chercheurs en sociologie multiplient les études statistiques afin de mieux appréhender la composition socioprofessionnelle et les goûts du public de la décentralisation »¹³⁶². Mises en place dans le cadre de politiques de prospection des théâtres, ces études vont aussi juger de la réussite des établissements à la lumière de leur projet populaire. En 1965, Roger Kaës, dans le numéro spécial d'*Esprit*, revient sur cette question de la participation ouvrière¹³⁶³. Françoise Kourilsky fait, quant à elle, le point sur l'état de la décentralisation¹³⁶⁴. Tous les deux s'accordent pour montrer les limites de la décentralisation théâtrale notamment en direction de la classe ouvrière. Ils mettent en avant les barrières sociales et psychologiques. Dans la lignée des critiques portées par la revue *Théâtre Populaire* dans laquelle elle a travaillé, François Kourilsky déclare :

Plusieurs raisons d'ordre trop général pour qu'on puisse s'y attarder expliquent cet échec relatif. Disons simplement qu'il n'y a pas pour le théâtre de solution séparée, que le progrès social conditionne le progrès culturel, et qu'une fois les barrières matérielles renversées (prix des places etc.) ils en subsiste d'autres qu'il n'appartient pas aux seuls centres dramatiques de détruire.¹³⁶⁵

¹³⁶² Pascale GOETSCHER, *Renouveau et décentralisation du théâtre (1945-1981)*, op. cit., p. 299-300.

¹³⁶³ René KAËS, « Publics et participation ouvrière », *Esprit*, n°338, Numéro spécial « Théâtre moderne et public populaire », mai 1965, p. 900-916.

¹³⁶⁴ Françoise KOURILSKY, « Où en est la décentralisation ? », *Esprit*, n°338, Numéro spécial « Théâtre moderne et public populaire », mai 1965, p. 886-895.

¹³⁶⁵ *Ibidem*, p. 889.

Dans cet article, Françoise Kourilsky dresse un portrait assez critique de la décentralisation. Elle s'en prend avant tout à la faiblesse des subventions accordées par l'État. Malgré le constat du manque de moyens partagé par tous, le fait de parler d'« échec relatif »¹³⁶⁶ est caractéristique de l'approche critique de la revue *Théâtre Populaire*. Certes elle rappelle la célèbre invective de Vilar « Il s'agit donc de faire une société, après quoi nous ferons peut-être du bon théâtre »¹³⁶⁷, mais, contrairement à Jean Vilar qui, par ce biais justifiait la justesse de l'orientation du TNP, Françoise Kourilsky l'expose pour en marquer les limites.

Malgré ces deux articles publiés dans *Esprit*, Alfred Simon défend une autre approche du théâtre populaire. D'après lui, « un double mouvement de démocratisation et de décentralisation se propage, que rien ne semble arrêter »¹³⁶⁸ même s'il souscrit aux limites que pointent ses deux collaborateurs lorsqu'il écrit dans ce même article qui ouvre le numéro spécial de 1965 :

Ainsi le problème du public tend à prendre la première place. Par chance, il augmente et se transforme en même temps que se dessinent les traits nouveaux de la société moderne. Mouvement irréversible, semble-t-il, et encourageant. Le public, et partant le théâtre, sera populaire : voilà une certitude qui ne supprime pas toute ambiguïté. Car il n'est pas sûr que l'amour et la connaissance du théâtre progressent dans les mêmes proportions que l'affluence du public. Le progrès qualitatif n'accompagne pas forcément le progrès quantitatif.¹³⁶⁹

Alfred Simon rejette ici les critiques qui visent à décrédibiliser l'action du théâtre populaire à la lecture des études sociologiques. S'il y a, selon lui, une évolution des publics, celle-ci n'est pas suffisante à la réussite de l'entreprise. Comme Émile Copfermann, pour lui, la question du répertoire est déterminante. Il n'appose pas cependant la même définition quand l'un soutient la mise en place d'une dramaturgie héritière de Brecht, il défend la mise à disposition des grandes œuvres de l'Humanité. Mais au-delà de cette question sur laquelle nous reviendrons plus tard, cet extrait est caractéristique de la position du critique d'*Esprit* par rapport à la décentralisation en général et à l'expérience du TNP en particulier. Il ne cesse de défendre cette expérience théâtrale notamment contre les brechtiens. Une partie de la critique s'en prend au caractère apathique du public du TNP qui face à une certains nombre d'œuvres pourtant engagées reste dans une attitude de consommateur. Ainsi Paul Thibaud, son propre collaborateur critiquait l'attitude des spectateurs à la suite des représentations de *Maître*

¹³⁶⁶ *Idem.*

¹³⁶⁷ Jean VILAR, *De la tradition théâtrale*, Gallimard, collection « Idées », Paris, 1965, p. 101.

¹³⁶⁸ Alfred SIMON, « Notre théâtre, Théâtre moderne et public populaire », *op. cit.*, p. 803.

¹³⁶⁹ *Ibidem*, p. 805

*Puntila et son valet Matti*¹³⁷⁰ : « La gauche vient applaudir au TNP une politique qu'elle ne pratique même pas, une politique dure, « classe contre classe » selon la formule que les communistes ont abandonnée depuis trente ans »¹³⁷¹. Pour Paul Thibaud, il y a une incompatibilité entre le répertoire et la réaction du public. On retrouve, en février 1968, ce même constat chez Gilles Sandier qui décrit le public du TNP comme tel :

Il est déjà plus surprenant, du moins pour qui ignorait ce qu'est devenu le public du TNP, de voir ce troupeau sortir de là si peu concerné qu'il paraissait regarder comme énergumènes surprenants, et quasiment déplacés, les jeunes gens qui, à la sortie, quêtait pour le Vietnam, naïfs qui croyaient voir sortir des militants et qui tombaient sur des clients : révolution connaît pas ; la culture, ça oui ; ça anoblit. Ce « prolétariat en faux-cols » - comme on appelait la petite bourgeoisie allemande de 1925 – dont Sartre dit qu' « il avait pour principal souci de se distinguer du prolétariat véritable », voilà qui bourre le TNP : des salles pleines à 100%.¹³⁷²

On a donc affaire pour Gilles Sandier à un public dépolitisé qui consomme une œuvre de Brecht, ici *La Mère*, comme une pièce de Claudel. Alors que les spectateurs assistent à la transformation de la conscience d'une mère en une conscience de classe dans un contexte révolutionnaire, ils n'ont vu qu'une œuvre théâtrale déconnectée de la situation politique. À l'inverse, Alfred Simon défend une toute autre approche du public du TNP dans une longue chronique qui paraît en 1967 :

Voilà un public qui a découvert et appris à aimer le théâtre grâce au TNP. Quelles que soient ses motivations profondes, on peut être assuré qu'il attend de la cérémonie théâtrale quelque chose qu'il trouve dans les spectacles du TNP, même les moins réussis. Une solidarité le lie à la troupe. Même déçu, il n'a jamais le sentiment d'être outragé par le laisser-aller, la désinvolture, l'esprit mercantile. Ce public a plus en commun avec celui du stade qu'avec les esthètes et les doctrinaires qui fréquentent les hauts-lieux de la culture bourgeoise et les laboratoires de l'avant-garde sans s'engager nulle part. Pourquoi ferait-il profession de mépriser ce qui n'est jamais méprisable, ni méprisant ?¹³⁷³

Le public ici se constitue en entité autonome opposée au public des salles privées à l'« esprit mercantile »¹³⁷⁴ mais aussi à celui des « esthètes et des doctrinaires »¹³⁷⁵ soit la mouvance brechtienne. Par cette opposition qui fait du public un corps homogène, Alfred Simon rejoint les thèses sociologiques qui contestent le discours dominant de l'échec de la démocratisation. Le public ici est pensé par Vilar comme « une synecdoque du peuple »¹³⁷⁶. Laurent Fleury le définit comme tel : « Pour lui, la conception du peuple varie selon le type de

¹³⁷⁰ Paul Thibaud, « Matti et son public », *op. cit.*

¹³⁷¹ *Ibidem*, p. 545.

¹³⁷² Gilles SANDIER, « Brecht dérange », *op. cit.*

¹³⁷³ Alfred SIMON, « De Vilar à Wilson, d'Avignon à Chaillot », *op. cit.*, p. 684.

¹³⁷⁴ *Idem.*

¹³⁷⁵ *Idem.*

¹³⁷⁶ Laurent FLEURY, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Armand Colin, collection 128, Paris, 2006, p. 32.

théâtre : au théâtre bourgeois qui dévalorise le peuple en *plebs* (bas peuple) s'oppose le théâtre populaire qui le valorise comme *populus* »¹³⁷⁷. Le public populaire comme métaphore politique a favorisé des processus d'identification que ce sociologue met en lumière et dans lesquels la pensée d'Alfred Simon s'intègre. Il entend tellement le public du TNP comme une communauté démocratique qu'il lui assigne des caractéristiques politiques : « Or ce public, jeune, avide, non blasé parce que non éclairé, ne se connaît pas bien lui-même. Il est à l'image de notre gauche incertaine, qui cherche à exorciser les démons de la société industrielle, sans perdre un seul de ses avantages »¹³⁷⁸.

Le discours de Renée Saurel est plus nuancé, néanmoins on retrouve cette idée d'un autre public différent de celui du public parisien. Il est, par exemple, à la comédie de Saint-Etienne, « le public rural et ouvrier, public plus neuf, moins encroûté que celui de Paris dans le snobisme à retardement et la médiocrité boulevardière »¹³⁷⁹. Quelles que soient les nuances que nous verrons au fur à mesure, Alfred Simon et Renée Saurel dressent un bilan positif de la décentralisation. Les théâtres publics sont le lieu du changement théâtral. Pour les critiques, le constat est simple : ils assistent à un renouveau des publics et, sous peu, le répertoire suivra. Ainsi, face au développement des théâtres publics et notamment des Maisons de la culture, les deux critiques sont plutôt confiants. Renée Saurel écrit en 1963 :

La question de l'implantation en province des « maisons de la culture », dont la création est prévue au IV^e plan, a déjà fait l'objet de nombreux commentaires. Nous n'ignorons pas l'importance du problème et notre intention est bien de lui consacrer un exposé, mais seulement quand seront mis au point des textes encore au stade de la négociation et de l'aménagement. Même si l'on redoute de voir l'ingérence accrue de l'État dans le domaine culturel s'exercer aux dépens de la liberté, on ne peut, honnêtement, faire aux pouvoirs publics un procès d'intention.¹³⁸⁰

Ce discours détonne avec celui que tiendra la critique des *Temps Modernes* après 1968 qui sera marqué par une défiance vis-à-vis de l'État. Elle a, au contraire, une attente forte vis-à-vis de ce dernier. Son analyse avant 1968 est marquée par une vision d'un État-providence hérité de l'empreinte républicaine du projet de la décentralisation. Dans sa dernière phrase, elle anticipe finalement le divorce qui va se créer peu à peu entre le Ministère d'une part et les animateurs de l'autre. La question du dirigisme culturel de l'État sera de plus en plus au cœur de son analyse des politiques culturelles.

Un autre écart entre la mission allouée aux infrastructures théâtrales par les animateurs d'un côté et par l'État de l'autre va néanmoins faire jour durant cette période. Il impliquera

¹³⁷⁷ *Idem.*

¹³⁷⁸ Alfred SIMON, « De Vilar à Wilson, d'Avignon à Chaillot », *op. cit.*, p. 685.

¹³⁷⁹ Renée SAUREL, « Un dramaturge inconfortable », *Les Temps Modernes*, n°193, juin 1962, p. 1943.

¹³⁸⁰ Renée SAUREL, « L'homme et sa caricature », *Les Temps Modernes*, n°203, avril 1963, p. 905.

toute une série de conséquences sur la vision des politiques culturelles de Renée Saurel mais aussi sur celle qui traverse *La Quinzaine Littéraire*. Néanmoins, la lecture des politiques culturelles dans les années 1960 est marquée par une synonymie entre théâtre public et théâtre populaire. Quelles que soient les nuances, l'ensemble de la critique acte d'un renouveau des publics de théâtre. Au cours des années 1960, elle va néanmoins être confrontée à l'interrogation que soumet Bernard Dort : « Peut être est-il temps d'essayer de faire le point. Tout en se réjouissant de l'importance qu'il a prise dans le théâtre français, on doit en effet se demander si le secteur public ou para-public constitue bien « un nouveau théâtre pour un nouveau public » »¹³⁸¹.

b) La culture mise en doute

La création du Ministère des affaires culturelles de Malraux semble correspondre en tout point à cette fonction civique donnée à l'art que soutiennent les critiques. Ses missions, définies par le décret du 24 Juillet 1959, apparaissent comme complémentaires du projet citoyen des premiers animateurs de la décentralisation :

Le Ministère chargé des Affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent.¹³⁸²

On peut lire dans ces missions la retranscription des objectifs que Vilar donnait au TNP. Pourtant les discours de Malraux et le choix politique qui sera fait de séparer les pratiques professionnelles et les pratiques amateurs impliquent une réalité différente. Pascale Goetschel, dans son ouvrage sur la décentralisation¹³⁸³, résume la confrontation de ces deux réalités :

Toutefois la « philosophie de l'État esthétique » telle qu'elle inspire les discours et les écrits de Malraux paraît bien éloignée des préoccupations de la décentralisation dramatique. L'appréhension de l'objet d'art, comme rencontre immédiate, la confrontation directe, l'appropriation par le sujet, bref une philosophie esthétique où la métaphysique a un rôle important apparaissent comme déphasées par rapport à une décentralisation construite par petites touches et grâce à une éducation permanente du spectateur.¹³⁸⁴

Le projet des Maisons de la culture mis en place par le Ministère de Malraux relève de cette rencontre esthétique instantanée. Il ne s'agit pas d'aller à la rencontre des populations

¹³⁸¹ Bernard DORT, « Les nouveaux théâtres à l'heure du choix », *op. cit.*, p. 1827.

¹³⁸² Geneviève POUJOL, « La création du ministère des Affaires culturelles », in *La décentralisation théâtrale 2 : Les années Malraux 1958-1968*, *op. cit.*, p. 30.

¹³⁸³ Pascale GOETSCHHEL, *Renouveau et décentralisation du théâtre (1945-1981)*, *op. cit.*

¹³⁸⁴ *Ibidem*, p. 220.

qui sont exclues des pratiques culturelles comme cherchent à le faire les animateurs de la première décentralisation théâtrale mais de construire une infrastructure permettant d'accueillir des formes prestigieuses de ce que l'on nomme art ou culture. Pascale Goetschel ajoute à cette analyse :

La Maison de la culture suppose par conséquent pour les spectateurs qui sont autant d'individus séparés, non de se retrouver – la maison ne faisant pas référence à un espace public – mais de recevoir un message culturel commun. En ce sens, l'expression d'André Malraux sur les « cathédrales » de la culture renvoie bien à la même réalité : la communion ne signifie pas forcément le rassemblement. La nouveauté lexicale implique un glissement de sens qui n'est pas forcément neutre.¹³⁸⁵

Le projet des Maisons de la culture ne relève pas exactement du même idéal que celui des Centres Dramatiques Nationaux. La démocratisation de la culture passe, pour le Ministre, par la mise à disposition des œuvres, le choc esthétique relevant du coup d'un rapport individuel entre le spectateur et l'œuvre. À l'inverse, selon les animateurs, c'est un travail au quotidien, sur le terrain, qui implique la construction d'une communauté autour du théâtre : les spectateurs sont abonnés, les différents théâtres sortent des journaux, des rencontres sont organisées avec les associations locales, les comités d'entreprise... La démocratisation intervient aussi dans un contexte politique et culturel qui n'est plus celui de la réconciliation, de l'union nationale suite à la seconde guerre mais celui de la Guerre d'Algérie, d'une politisation du milieu intellectuel en marge du PCF. La communauté théâtrale, prémisses à la démocratie telle qu'elle est décrite par Jean Vilar fait place, dans les propos de Malraux, à une somme d'individualités. Il n'y a pas l'objectif d'aller vers la création d'une culture qui soit la communauté de tous, comme le préconisent les premières associations d'éducation populaire, mais mise à disposition des œuvres. Bernard Dort, dans *Les Temps Modernes*, revient sur cette ambiguïté. Il écrit : « En fait, deux notions sont au centre de ce que nous pouvons appeler la crise de la croissance des théâtres publics français : celle du théâtre comme service public et celle du théâtre comme dispensateur de culture »¹³⁸⁶.

L'alternative que met en lumière l'ancien critique de *Théâtre Populaire* n'est pas spécifique au théâtre. La création du Ministère s'inscrit dans un contexte plus large de mise en doute de la culture. La « culture de masse » est l'objet de différents débats, au début des années 1960 qui annoncent les différents conflits que connaîtra le théâtre public. En 1962, Edgard Morin publie son ouvrage *L'esprit du Temps, essai sur la culture*¹³⁸⁷ dans lequel il met en évidence la fonction d'homogénéisation et d'intégration de la culture. À la suite de

¹³⁸⁵ *Ibidem*, p. 221.

¹³⁸⁶ Bernard DORT, « Les nouveaux théâtres à l'heure du choix », *op. cit.*, p. 1852.

¹³⁸⁷ Edgard MORIN, *L'Esprit du temps, essai sur la culture*, *op. cit.*

l'École de Francfort dont les écrits commencent à être diffusés en France, les appareils culturels sont de plus en plus analysés en terme d'industries visant à la standardisation des désirs¹³⁸⁸. La réception des thèses de l'École de Francfort est confidentielle dans les années 1960, néanmoins un autre ouvrage marque cette réflexion dans le domaine théâtral.

En 1965, paraît la première édition du *Théâtre populaire, pourquoi ?* d'Émile Copfermann¹³⁸⁹. La critique faite par l'ancien collaborateur de *Théâtre Populaire*, qui travaille aux côtés de Roger Planchon à Villeurbanne, porte en particulier sur l'activité de Vilar pour s'étendre à l'ensemble de la décentralisation dramatique. Cette réflexion est particulièrement marquante pour l'ensemble du milieu théâtral tant elle remet en cause les fondements de la décentralisation. Dès l'introduction, il entend partir du rôle de la culture dans les sociétés capitalistes. À partir de la célèbre phrase de Marx : « Les idées de la classe dominante sont aussi les idées dominantes de chaque époque, autrement dit la classe qui est la puissance matérielle dominante de la société est aussi la puissance dominante spirituelle »¹³⁹⁰, il remet en cause le caractère émancipateur de la culture. Il inscrit la mise en place de la décentralisation dans le développement général du capitalisme qui implique une main d'œuvre de plus en plus instruite. Dans ce cadre, « la revendication culturelle s'intègre confusément à la revendication du loisir, un loisir conquis sur le travail, sa récompense sociale »¹³⁹¹. Ainsi, le développement des infrastructures culturelles ne relève pas, selon lui, d'une volonté émancipatrice de la part de l'État mais contribue à asseoir sa domination sur le plan des idées et des valeurs. Ici Émile Copfermann anticipe la théorie d'Althusser sur les appareils idéologiques d'État. Cette approche de la démocratisation l'amène à réfuter le caractère émancipateur de la culture telle qu'elle est présentée par le Ministère : « Ni la liberté, ni cette culture n'agissent pour une libération individuelle. Cette liberté, cette culture compensent la soumission sociale totalitaire »¹³⁹².

On retrouve une approche similaire dans un article paru dans *La Quinzaine Littéraire* de Jean Duvignaud, familier des courants marxistes hétérodoxes grâce à la revue *Arguments*, qui popularise les thèses de l'École de Francfort. Il livre alors une critique virulente du Festival d'Avignon comparé dès le titre à un « Bayreuth pour vacanciers »¹³⁹³. La communauté de public n'est qu'un « rassemblement confus », « un mélange de groupes et d'affinités

¹³⁸⁸ Sur la diffusion et la réception de l'École de Francfort, voir Partie 1-A-5-d « Après 1968 : La culture de masse en question ».

¹³⁸⁹ Émile COPFERMANN, *Le théâtre populaire, pourquoi ? op. cit.*

¹³⁹⁰ Karl MARX, *L'Idéologie allemande* dans Karl MARX, *Philosophie*, Folio Essais, Paris, 1994.

¹³⁹¹ Émile COPFERMANN, *Le théâtre populaire, pourquoi ? op. cit.*, p. 16.

¹³⁹² *Ibidem*, p. 7.

¹³⁹³ Jean DUVIGNAUD, « Avignon, Bayreuth pour vacanciers ? », *op. cit.*

superficielles momentanément réunis en masse »¹³⁹⁴. Il nie donc la communauté de public que Vilar entend construire, la comparant à une horde de consommateurs. La programmation du festival l'amène à interroger les valeurs de l'animation culturelle : « Mais que serait une animation culturelle qui se contenterait de transmettre à des masses passives des valeurs culturelles réduites à des stéréotypes aisément consommables ? »¹³⁹⁵. La question ici est rhétorique. Jean Duvignaud reprend à son compte ici l'analyse d'Adorno sur les industries culturelles. Pour ce dernier, comme l'explique Raphaël Clerget, le développement de ces industries, qu'elles soient publiques ou privées, s'inscrit dans l'entreprise de domination capitaliste :

La marchandisation qui exploite le monde en vue du profit affecte la sphère esthétique et en tout premier lieu sous le nom d'industrie culturelle. Le besoin social de consolation y est exploité, donnant lieu à une production de masse, orientée par le profit, pour une culture de masse. L'industrie culturelle opère pour ce faire une double manipulation, des éléments de la réalité, et du moi des masses. Par le calcul des réactions du public, elle lui fait croire que ses produits sont là pour lui, là où c'est pour le plus grand profit de quelques-uns. [...] Cependant, ce divertissement, une fois devenu marchandise, est vulgaire en tant qu'abaissant les hommes en réduisant irrespectueusement sa distance avec eux - comme une bonne tape sur l'épaule, ou un clin d'œil complice - et en tant que se pliant au bon vouloir des hommes dégradés. Le divertissement est alors socialement illégitime en tant que masque de l'oppression et de la répression omniprésentes.¹³⁹⁶

Si l'on analyse la décentralisation culturelle sur la base de cette théorie, celle-ci, derrière le masque du progrès social, ne serait qu'une des structures pensées pour diffuser l'idéologie dominante analysée ici comme fausse conscience du monde. La standardisation des idées et aussi des émotions participe à la destruction de toute forme de résistance possible au capitalisme. La marchandisation de la culture, ses structures commerciales mais aussi étatiques participeraient de fait à la réaction. Cette idée est avancée dans les écrits de Renée Saurel lorsqu'elle revient sur la question de l'animation culturelle par le biais de la lecture d'un ouvrage. Elle écrit alors :

La question de l'animation culturelle est complexe, pleine de pièges et d'ambiguïtés. Tout cela est bien mis en lumière par les différents spécialistes de l'animation, et notamment les rapports entre animation et équipement, entre équipement et crédits. Ces pionniers doivent déjà, et devront de plus en plus lutter sur tous les fronts. Un certain dirigisme, corollaire redoutable de l'étatisation, n'est pas le seul écueil à éviter. Déjà s'amorce une tentative d'industrialisation des loisirs : le capital s'intéresse à ce « quatrième secteur » et la Culture pourrait bien, si l'on manquait de vigilance, devenir alibi, prétexte à caravaning publicitaire pour finir en mystification politique. Mais le danger peut aussi venir de l'intérieur. La formation d'animateurs à plein temps, leur

¹³⁹⁴ *Idem.*

¹³⁹⁵ *Idem.*

¹³⁹⁶ Raphaël CLERGET, « Introduction à l'esthétique d'Adorno. Approche de l'esthétique d'Adorno par l'analyse du rapport à Marx dans la *Théorie esthétique* », *Actuel Marx* en ligne, n°14, 25 novembre 2002, <http://actuelmarx.u-paris10.fr/alr0014.htm>.

promotion ou leur reconversion après quelques années d'apostolat (laïque) posent aussi des problèmes très délicats. Si la démocratisation de la Culture ne doit pas devenir un énorme « fromage » pour le capital, les animateurs ne doivent pas davantage devenir des robots, ou des adjudants. Comment se garder de la routine, de la sclérose, de l'ambition personnelle ? Pour croire à une innocente démocratisation de la Culture dans un contexte non socialiste, il faudrait un solide optimiste.¹³⁹⁷

Renée Saurel, dès 1964, met en avant tout ce qui sera au cœur des débats sur les politiques culturelles après 1968. Le premier des pièges de l'animation culturelle est le dirigisme culturel. Mais au-delà de cette question, elle rejoint Adorno lorsqu'elle met en avant la perspective, par le biais de la culture, d'une « mystification politique »¹³⁹⁸. Évidemment la critique des *Temps Modernes* est bien moins systématique qu'Adorno, elle l'envisage comme une possibilité et les capacités de résistance à ce mouvement existent selon elle. Néanmoins, la dernière phrase montre que Renée Saurel rejoint, en partie, les analyses d'Émile Copfermann sur la démocratisation. Il est nécessaire, selon ce dernier, de redéfinir la culture. La mise en place d'un réel théâtre populaire ne passera pas uniquement par la mise à disposition des biens culturels pour l'ensemble de la population. Il ne peut y avoir appropriation par les masses, soit avant tout par la classe ouvrière, de la culture sans passer par une critique de celle-ci. Il refuse une vision humaniste de la culture au profit d'une analyse des rapports de forces en jeu entre l'État et les animateurs. Bernard Dort le rejoint lorsqu'il écrit, toujours dans *Les Temps Modernes* :

Mais enfin l'enjeu est là : ou ce mouvement de théâtre populaire s'installera et s'enkystrera dans le confort d'une culture soi-disant universelle qui n'est que le dernier alibi de la culture bourgeoise, ou il contestera celle-ci de l'intérieur et contribuera alors à promouvoir une autre culture. Le moment du choix ne saurait être indéfiniment différé : un choix entre une sécurité relative et l'insécurité, entre la consécration et la contestation. Il est temps que, par fidélité à eux-mêmes, nos « nouveaux théâtres » décident de se mettre eux-mêmes en question.¹³⁹⁹

La contestation de l'intérieur de cette culture qui nie les classes sociales passe pour le critique par une interrogation radicale sur le répertoire des théâtres populaires. Il rejoint ici encore Émile Copfermann qui en appelle à une appropriation critique des classiques. Le modèle est alors le travail de Planchon à Villeurbanne qui, sous l'égide de Brecht, livre une lecture matérialiste des grandes œuvres théâtrales. Évidemment pour les anciens collaborateurs de *Théâtre Populaire*, la question du répertoire ne s'envisage que par rapport au modèle réaliste critique de Brecht. Cette question traverse l'ensemble des articles des

¹³⁹⁷ Renée SAUREL, « La toile de vieillesse », *op. cit.*, p. 1146.

¹³⁹⁸ *Idem.*

¹³⁹⁹ Bernard DORT, « Les nouveaux théâtres à l'heure du choix », *op. cit.*, p. 1855.

différents critiques cependant leur position sur le répertoire est plus nuancée. Nous verrons selon quelles modalités ils se positionnent vis-à-vis de ce débat.

c) L'enjeu du répertoire

Au-delà d'une décentralisation, telle qu'elle est décrite dans la presse conservatrice, où seul Brecht serait monté, il est indéniable que les années 1960 sont marquées par une politisation des thématiques développées dans les théâtres publics. Des expériences comme *V comme Vietnam* à Toulouse, le travail de Planchon à Villeurbanne sont révélateurs de cette radicalisation de l'activité théâtrale. Malgré tout, il est nécessaire de nuancer car l'ensemble des animateurs ne défend pas un projet de transformation révolutionnaire de la société.¹⁴⁰⁰ Le débat sur le répertoire des théâtres publics poursuit celui initié entre la revue *Théâtre Populaire* et Jean Vilar.

Émile Copfermann, dans l'ouvrage cité précédemment, prône, comme ses partenaires de la revue *Théâtre Populaire*, une nouvelle orientation du répertoire des structures publiques. La critique qu'initie Émile Copfermann sur la politique culturelle l'amène logiquement à poser la question du répertoire des théâtres de la décentralisation :

L'orientation « théâtre populaire » résulte de la *ligne* que metteurs en scène, directeurs de troupe ou animateurs imposent à leur activité. Celle-ci précède la création d'œuvres appropriées. Le théâtre devient populaire par son public sinon par son répertoire, mais le public vient pour un répertoire, des pièces que le metteur en scène-animateur de troupe juge « populaire » [...]. La « mise en doute » serait dans cette œuvre mais pas dans cette autre. L'audience locale semble dicter le répertoire. [...]. À chacun son goût, selon la dominante sociale du public. Autre alternative l'œuvre de réconciliation, celle dont l'« art » s'impose à tous. De 21 heures à 24 heures la fusion sociale se produit parce que *Don Juan* de Molière est un chef d'œuvre universel (et de mise en cause : mais que met-il en cause ?). Par-delà son intelligence, tout le monde ne reçoit pas la pièce de la même manière parce que l'« héritage culturel » est un bien réparti suivant l'origine sociale. Mon point de vue de spectateur, mon appréciation de valeurs humaines montrées sur la scène, c'est ce que je suis qui me les dicte et non pas une « idée » des valeurs, abstraite et en suspens. Tout le monde n'est pas sensible au doute métaphysique ni à l'humanisme du système capitaliste.¹⁴⁰¹

¹⁴⁰⁰ Je me réfère ici au neuvième chapitre de l'ouvrage de Pascale GOETSCHÉL, *Renouveau et décentralisation du théâtre, 1945-1981*, op. cit., p. 269-297. Dans ces pages, l'auteure fait le point sur le répertoire des CDN et théâtre nationaux et des critiques auxquelles ils sont soumis. Elle montre que les programmations sont éclectiques. Malgré une popularisation indéniable de Brecht et de ses méthodes, il serait faux d'analyser le répertoire des théâtres publics uniquement sous cet angle, comme sont enclins à le faire un certain nombre de politiques qui critiquent les programmations des CDN. On voit cependant apparaître des expériences plus directement politiques qu'elle analyse avant tout comme les prémisses des pratiques des années 1970.

¹⁴⁰¹ Émile COPFERMANN, *Le théâtre populaire, pourquoi ?* op. cit., p. 38.

Émile Copfermann défend un répertoire qui met en crise la culture dominante contre le répertoire plutôt classique des théâtres publics. Mais quelle mise en crise ? L'appropriation critique ne dépend pas uniquement pour Copfermann de la volonté d'un animateur. Il est nécessaire que cette critique se fasse par le biais du marxisme. On retrouve ici la critique que formulait la revue *Théâtre Populaire* à l'encontre du TNP de Jean Vilar. Mais dans quelle mesure cette question est-elle aussi posée dans les revues étudiées dans ce corpus ? Cette critique se prolonge tout au long des années 1960 et est liée à la réception de Brecht en France. Par ailleurs, la popularisation du dramaturge allemand ne signifie-t-elle pas la perte du contenu politique de ses œuvres et de ses méthodes ? Nous verrons comment les critiques prennent part à ces deux débats successifs.

La problématique du répertoire des théâtres publics est largement traitée par le biais du TNP. Après la démission de Vilar en 1963, Georges Wilson prend la direction de ce théâtre. En disciple, il poursuit la mission de Vilar et renouvelle peu la politique de ce dernier. Celle-ci qui tend à s'épuiser est de plus en plus critiquée. Peu de temps avant mai 1968, la mise en scène de *La Mère* de Brecht par Georges Wilson est l'occasion d'un retour sur son travail. Renée Saurel et Gilles Sandier livrent une analyse assez semblable. Comme son collègue, la critique des *Temps Modernes* commence par s'en prendre au public du TNP. Il ne s'agit même plus d'un « prolétariat en col-blanc »¹⁴⁰², Renée Saurel écrit : « En dépit de son sigle, ce théâtre a une clientèle fort peu populaire. C'est devant les manœuvres algériens illettrés, les Noirs, les Portugais venus travailler en France et entassés dans les bidonvilles de la périphérie qu'il faudrait jouer *La Mère*, devant les jeunes filles que les usines de textiles du Nord font travailler pour un salaire de famine »¹⁴⁰³. Cette pièce de Brecht relatant l'apprentissage politique de Pélagie Vlassova qui rejoint la lutte d'abord pour suivre son fils avant d'être convaincue par la nécessité révolutionnaire a une utilité politique. Pour Renée Saurel, elle devrait s'adresser avant tout aux ouvrier(e)s immigré(e)s. Selon Gilles Sandier elle fait largement écho aux grèves de Caen. Cependant, pour tous les deux, ni la mise en scène, ni le cadre de la représentation ne permettent réellement de s'adresser à ces populations. Cette déconnexion est d'autant plus problématique qu'elle est revendiquée, selon les deux critiques, par Georges Wilson qui, un mois avant la création du spectacle, a déclaré dans le *Figaro Littéraire* :

Sous prétexte qu'on célèbre actuellement l'anniversaire de la Révolution russe, n'allez pas croire que la pièce apparaîtra ici comme une œuvre revancharde, revendicatrice, ou politique. Non ! Ce sera une sorte de rétrospective en hommage à Gorki et à Brecht, un

¹⁴⁰² Gilles SANDIER, « Brecht dérange », *op. cit.*

¹⁴⁰³ Renée SAUREL, « L'oiseau écarlate », *Les Temps Modernes*, n°261, février 1968, p. 1502.

peu un livre d'images. Je ne voudrais pas que l'on put maugréer : « Encore une pièce communiste ! Décidément, le théâtre populaire n'en sort pas ! La pièce n'est ni de droite ni de gauche ».¹⁴⁰⁴

Renée Saurel considère que cette déclaration n'a pour objectif que de « châtrer cette œuvre ardente »¹⁴⁰⁵. Elle est caractéristique de la frilosité des metteurs en scène à monter des œuvres directement politiques. À la suite de cette déclaration, elle ajoute :

On se frotte les yeux, on croit rêver. De deux choses l'une : ou bien Wilson, homme de « culture » sachant parfaitement que l'œuvre de Brecht, d'après Gorki, est essentiellement, authentiquement révolutionnaire, tente de donner le change par opportunisme, en recourant à une ruse misérable qui n'a rien de commun avec la fameuse « ruse » brechtienne ; ou bien il est de bonne foi, ce qui laisse supposer qu'il n'a jamais lu ni Gorki, ni Brecht. Les deux termes de l'alternative me semblent également graves, et si opportunisme il y a, disons que l'État n'en exige pas autant de ses directeurs, même quand il est question d'entreprendre de très importants travaux pour rendre plus humaine la salle dont ils disposent. En sortant, je songeais, le cœur serré, au T.N.P. de jadis et aussi à la plaisanterie du Tchèque Hasek, préconisant la fondation d'un parti *modérément progressiste dans le cadre de la loi*¹⁴⁰⁶.

Derrière cette alternative que propose Renée Saurel, la question des usages de Brecht est posée. L'œuvre du dramaturge allemand ne peut être traitée comme une œuvre du répertoire humaniste. Ici, Georges Wilson refuse la charge révolutionnaire de la pièce. Cette lecture devient contre-productive selon la chroniqueuse. Elle se prononce pour un projet plus partisan visant à exacerber le caractère révolutionnaire de la pièce. Le projet du théâtre populaire, à travers cet exemple, a un objectif politique porté par un répertoire qui exacerbe les contradictions de classe en cherchant à s'adresser à un public ouvrier. Déjà la question de la récupération de Brecht est posée par les critiques.

Gilles Sandier partage cet avis. Il écrit : « Certes, mieux vaudrait, pour déranger plus brutalement, une œuvre qui n'ait pas le recul historique, qui ne se serve plus du mythe, bourgeoisement récupéré, de la Révolution d'Octobre, et qui ne puisse plus être utilisée à des fins d'embaumement, disons de commémoration, cette pratique aujourd'hui si prisée, comme le musée »¹⁴⁰⁷. Le critique est ici encore plus radical que Renée Saurel : la Révolution Russe, tout comme Brecht, a été récupérée par la bourgeoisie. Le TNP, quant à lui, n'est plus en capacité d'offrir un répertoire et une mise en scène qui puissent toucher un public réellement populaire. Le spectateur du TNP n'est plus là par adhésion politique mais est devenu un

¹⁴⁰⁴ Georges Wilson dans *Le Figaro Littéraire*, 25 décembre 1967 cité par Renée SAUREL, « L'oiseau écarlate », *op. cit.*, p. 1503.

¹⁴⁰⁵ Renée, SAUREL, « L'oiseau écarlate », *op. cit.*, p. 1503.

¹⁴⁰⁶ *Idem.*

¹⁴⁰⁷ Gilles SANDIER, « Brecht dérange », *op. cit.*

consommateur d'œuvres culturelles. Face à ces critiques (l'exemple de *La Mère* n'étant qu'un cas parmi d'autres), Alfred Simon réagit dans un article en 1967. Il écrit :

Le TNP est menacé, non plus comme au temps de Jean Vilar par les coalitions d'intérêt et les intrigues politiques, mais, plus gravement peut-être, pas un air qui s'empoisonne lui-même, par un ver qui attaque en même temps le dehors et le dedans. Naguère la droite s'en prenait au TNP pour entraver toute politique de culture populaire. Aujourd'hui une partie de la gauche lui manifeste ouvertement et sans relâche sa mauvaise humeur. Le TNP a perdu l'état de grâce. J'en veux pour preuve les attaques répétées, tantôt contre le directeur actuel dont on soumet les réalisations à des critiques qui, par leur sévérité, contrastent avec l'indulgence accordée à tant d'entreprises commerciales, tantôt contre son public accusé de complaisance et de passivité.¹⁴⁰⁸

Le désaccord avec les critiques formulées par une partie de la presse de gauche est à la fois esthétique et politique. Nous avons largement exprimé les positions d'Alfred Simon lors de la présentation du premier numéro spécial, « Théâtre moderne et public populaire »¹⁴⁰⁹. Celui-ci est au fait des débats sur la nature de classe de la culture. Il écrit dès l'éditorial: « Dans une société séparée, dans un monde éclaté, le théâtre ne peut prétendre exprimer une foi commune. [...] À défaut de donner à voir l'image vivante d'une civilisation qui s'affirmerait par la création continue de valeurs nouvelles, la tentation est grande d'assigner pour tâche, au théâtre, de dispenser une culture achevée »¹⁴¹⁰. Il ajoute néanmoins immédiatement :

Or, on peut penser que le théâtre s'en tire à trop bon compte en se mettant au service d'une société qu'il rassure en l'assurant qu'elle porte en elle le principe de son progrès. Il y a peut-être mieux à faire, par exemple, contester l'ordre établi et mettre en évidence les phénomènes d'aliénation sociale. Ainsi, naît une autre tentation : donner au théâtre un rôle à jouer dans la transformation de la société.¹⁴¹¹

Ainsi, si Alfred Simon s'accordait avec le diagnostic fait par les critiques sur les ambiguïtés du répertoire, il réfute la deuxième partie du raisonnement qui vise à promouvoir un théâtre critique qui s'inscrit dans la lutte des classes. Ce choix, il le réitère dans le dernier article du numéro, « Le jeu des hommes »¹⁴¹². Il répond alors à l'interpellation brechtienne sur le théâtre populaire. L'un de ses premiers arguments est de nier l'opposition entre l'héritage français et le dramaturge allemand : « Depuis vingt ans, la décentralisation du théâtre, condition de sa démocratisation, est en route. Et Copeau l'a inspiré. Brecht la complète plus qu'il ne la contredit. Mais que sont devenus les projets de régénération du théâtre au contact

¹⁴⁰⁸ Alfred SIMON, « De Vilar à Wilson, d'Avignon à Chaillot », *op. cit.*, p. 683.

¹⁴⁰⁹ Voir à ce propos, Partie 1-B-3-a « Théâtre Moderne et public populaire, 1965 ».

¹⁴¹⁰ Alfred SIMON, « Notre théâtre, théâtre moderne et théâtre populaire », *op. cit.*, p. 806.

¹⁴¹¹ *Idem.*

¹⁴¹² Alfred SIMON, « Le jeu des hommes », *op. cit.*

des populations autochtones, de jeu vernaculaire, de folklore profond ? »¹⁴¹³. Le critique ouvre une troisième voie qui sera d'ailleurs au cœur du travail du Théâtre du Soleil. Il refuse donc le débat posé par les critiques brechtiens et écrit : « Dans nos sociétés, au nom de la critique militante ou de la culture de masse, le théâtre populaire doit-il se faire le fossoyeur de ce savoir simple et profond que l'homme du peuple tire encore de son intimité avec le réel par le geste ouvrier ? »¹⁴¹⁴. Considérer le théâtre populaire uniquement d'un point de vue politique, c'est, selon Alfred Simon, oublier une grande partie de la culture populaire. Or, c'est par ce biais que le théâtre serait en capacité d'anticiper « sur la victoire de la révolution, sur la réalisation effective de l'unanimité des citoyens »¹⁴¹⁵. Alfred Simon s'appuie ici sur une approche cosmogonique du savoir : le petit, le quotidien contient un savoir d'ordre métaphysique et une approche matérialiste ne permet pas d'entendre ce rapport au monde spirituel. Ainsi, Claudel et Brecht ne s'opposent pas.

L'écart avec l'approche d'Émile Copfermann et, dans une moindre mesure, celle de Renée Saurel est dû à la place qu'occupe le matérialisme dans sa pensée. Alfred Simon ne se définit pas comme un marxiste. Il est plus marqué par la pensée personnaliste qui lie révolution sociale et révolution spirituelle. Le caractère mystique du théâtre, de l'œuvre et du plaisir esthétique prend donc une place plus centrale dans sa pensée. Le théâtre ne doit pas être que le lieu où l'on met en lumière les mécanismes socioéconomiques et leur influence dans le domaine idéologique. Le limiter à cela « c'est interdire à celui-ci l'exploration des domaines inconnus de l'homme et du monde à laquelle s'est dévoué l'art moderne depuis un siècle »¹⁴¹⁶.

À la lecture de ce numéro spécial dont elle fait un rapide compte-rendu, Renée Saurel précise elle aussi sa position vis-à-vis du brechtisme en France. Elle s'appuie, pour cela, sur l'article de Roland Barthes¹⁴¹⁷ où il explique les raisons qui l'ont poussé à ne plus aller au théâtre. Elle écrit :

Se refusant à ressasser une insatisfaction qui ne s'adressait en fait à aucun spectacle en particulier, mais aux structures mêmes de notre dramaturgie, il prive le théâtre d'un témoin toujours lucide et toujours rigoureux. Mais comment ne pas lui donner raison quand il dit que si Brecht-auteur, de par son ambiguïté même peut passer sur nos scènes, le brechtisme, lui, est une culture véritable, qui a besoin de toute une politique derrière elle ? Et cette affirmation renvoie tout naturellement aux excellents articles de Françoise

¹⁴¹³ *Ibidem*, p. 1032.

¹⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 1033.

¹⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 1031.

¹⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 1034.

¹⁴¹⁷ Roland BARTHES, *Esprit*, n°338, Numéro spécial « Théâtre moderne et public populaire », mai 1965, p. 834-836.

Kourilsky, de Vilar, de René Kats, de B. Dort, de Léonard Pronko, qui traitent de la vocation politique du théâtre.

Je ne crois pas que le théâtre doive être un paradis artificiel, ni l'acteur, comme le veut J.-Louis Barrault empruntant une formule aux Japonais, un *verseur d'oubli*. Pas plus que je n'accepte le mythe d'une société réconciliée (comment pourrait-elle l'être quand l'injustice hurle de toutes parts ?), toutes barrières de classes abattues, pour entendre Claudel ou Beckett. Mais cela ne m'empêche pas de souscrire à la conclusion du brillant éditorial de ce numéro : *Et le plaisir est le premier devoir de ceux qui font le théâtre, de ceux qui le reçoivent, et plus encore de ceux qui prétendent en parler.*¹⁴¹⁸

Cette analyse nous permet de mieux envisager l'approche qu'a Renée Saurel du répertoire et plus largement du rôle du théâtre populaire dans les années 1960. Elle s'accorde avec les brechtiens pour prôner une dramaturgie qui soit en capacité d'exacerber les contradictions de classe. Elle rejette la communion vilarienne au vu de la situation sociale et politique. Néanmoins, par la citation du texte d'Alfred Simon, elle nuance sa position. Renée Saurel ne rejoint pas complètement les brechtiens. Le théâtre populaire, tout en refusant de masquer toute réalité sociale, relève du plaisir. Elle rejoint donc la position d'Alfred Simon qui refuse celle du « théologien prompt à l'excommunication »¹⁴¹⁹, celle du « technocrate »¹⁴²⁰ des biens culturels pour préférer celle de l'« amateur de théâtre »¹⁴²¹ en contact direct avec « l'antique magie de la cérémonie ».¹⁴²²

La question de la cérémonie théâtrale n'est pas balayée non plus par Gilles Sandier. Ce dernier, avant 1968, se définit plus comme un humaniste de gauche qu'un marxiste convaincu. Son choix ne se porte pas vers un théâtre critique mais il défend un théâtre baroque. Si le théâtre doit attaquer la bourgeoisie, il doit s'en prendre à sa morale bien-pensante par le biais de l'écriture dramatique. Cela passe aussi par la contestation de ses pratiques sociales. Il attaque ainsi régulièrement le théâtre de boulevard et la Comédie Française considérée comme une vitrine culturelle. La question du répertoire du théâtre public est peu présente dans ces textes avant 1968. Peu à peu, sa réflexion sur le lien entre théâtre et politique s'accroît notamment autour des représentations issues de l'avant-garde américaine ou d'auteurs tels que Genet. Il s'agit bien d'une mise à sac des représentations bourgeoises de la société occidentale qui est en jeu dans les deux cas. Cette contestation est à la fois intellectuelle et physique. Ainsi, lorsque le Living monte *Antigone* de Brecht, il entrevoit une vraie possibilité esthétique pour l'élaboration d'un nouveau théâtre :

¹⁴¹⁸ Renée SAUREL, « Le Théâtre comme Phoenix », *Les Temps Modernes*, n° 230, juillet 1965, p. 165.

¹⁴¹⁹ Alfred SIMON, « Notre théâtre, théâtre moderne et théâtre populaire », *op. cit.*, p. 806.

¹⁴²⁰ *Idem.*

¹⁴²¹ *Idem.*

¹⁴²² *Idem.*

On voit alors le Living Theatre confier à Artaud – son père et son pape – le soin d’exprimer scéniquement Brecht ; le défi est superbe, et superbement gagné. Jamais peut-être les incantations frénétiques du « Living », sa gymnastique convulsionnaire, s’exerçant cette fois sur un grand mythe et un texte fort, n’ont atteint si efficace précision dans le pouvoir de signifier, de raconter, de contester, ni une telle rigueur dans la construction d’images scéniques tout aussi capables de mettre en branle notre raison critique que de frapper les sens avec la violence que l’on sait. Voici que le langage du corps dans sa stridence, se fait véhicule de significations dialectiques, voilà qu’il se fait le langage même de l’Histoire.¹⁴²³

Il peut paraître contradictoire de citer une critique portant sur un spectacle qui n’est pas joué dans les théâtres publics et qui ne traite pas directement de politiques culturelles. Néanmoins dans cet extrait, Gilles Sandier évoque les pouvoirs du théâtre. Cette forme apparaît comme la plus à même, par le biais de la cérémonie théâtrale, de s’attaquer aux fondements idéologiques de la société bourgeoise.

Par le biais d’une réflexion sur la culture de masse, l’ensemble de la critique pose la question du répertoire. Si la position brechtienne semble largement répandue, Renée Saurel refuse néanmoins cette exclusivité au profit d’un pluralisme esthétique. De même, Gilles Sandier, par un déplacement de la question de la cérémonie théâtrale, ouvre le champ des possibilités. Alfred Simon, quant à lui, s’oppose plus vigoureusement à un théâtre critique lui préférant un théâtre qui dépasse le simple cadre politique par le biais d’une vision cosmogonique de la société.

d) Les premiers conflits

La mise en place par Malraux du IV^{ème} plan visant à financer la construction de vingt Maisons de la culture relance la décentralisation. En outre, en parallèle à l’État, de nombreuses municipalités font le choix de mettre en place leur propre activité culturelle. Dans ce cadre-là, l’implantation de troupes en banlieue parisienne va être encouragée par les municipalités communistes. La politique défendue par le PCF dans ces municipalités, même si elle n’est pas comparable à celle menée par le gouvernement, s’inscrit dans l’héritage de Vilar. Elle est d’abord locale, en réponse à la demande de troupes installées dans les communes, puis prend de plus en plus d’importance à la suite du Comité Central d’Argenteuil en 1966. La pratique des municipalités communistes n’est pas isolée, les CDN et les MC sont financés en partie par les villes. Mais si les municipalités communistes ont des attitudes

¹⁴²³ Gilles SANDIER, « Brecht et le Living Theatre », *La Quinzaine Littéraire*, n°41, 16 décembre 1967, p. 27.

bienveillantes vis-à-vis de leurs animateurs et les encouragent, il n'en est pas de même dans toutes les villes. La multiplication des partenaires va engendrer au cours des années 1960 toute une série de conflits notamment entre les communes et les animateurs locaux auxquels on reprochera un répertoire trop politisé. C'est aussi la question des budgets qui est au cœur des préoccupations de l'ensemble du milieu théâtral.

Alfred Simon et Gilles Sandier s'intéressent peu à ces questions, en particulier avant 1968. Néanmoins, les revues en rendent compte par le biais d'autres auteurs. Françoise Kourilsky, dans le numéro spécial d'*Esprit* de 1965, dresse un panorama mitigé de la situation parlant d'« échec relatif »¹⁴²⁴ mais celui-ci est avant tout dû aux manques de subventions. L'absence de moyens financiers et d'infrastructures n'a pas permis que ces théâtres soient le lieu d'un réel renouveau esthétique. Renée Saurel, quant à elle, témoigne bien plus volontiers de ces questions même si sa production sur les politiques culturelles sera bien plus importante après 1968. Dès juin 1965, elle revient sur cette question en analysant les budgets des différents théâtres. L'objectif de cet article est de mettre en lumière le manque de financement des théâtres de régions. Les budgets de ceux-ci sont moins importants que ceux des théâtres nationaux. Alors que « tout monde s'accorde à reconnaître l'ampleur et la qualité du travail accompli depuis bientôt vingt ans »¹⁴²⁵, la décentralisation est menacée financièrement. Cette situation est discutée lors d'une réunion avec Émile Biasini en charge des théâtres au Ministère. La critique ne voit que deux alternatives s'il n'y a pas augmentation des budgets :

M. Biasini serait contraint de procéder à la fermeture autoritaire d'un ou plusieurs Centres, et à la suppression de plusieurs Troupes permanentes. Et que l'on ne s'y trompe pas : toute régression, dans ce domaine, signifie la mort prochaine de toute l'entreprise. C'est là une certitude peut-être impossible à démontrer, mais que tous les gens de théâtre ressentent.

L'un des remèdes à cette situation serait évidemment la participation accrue des budgets locaux à l'œuvre culturelle. C'est là un problème très complexe, très délicat, et sur lequel il ne faut s'aventurer que muni d'un détecteur de mines. Susceptibilités locales, implications politiques, rivalités entre les villes, mille autres facteurs encore le rendent à peu près insoluble. On peut affirmer pourtant qu'à de rares exceptions près, les collectivités locales ne se sentent pas suffisamment tenues à la réciprocité financière vis-à-vis de l'État, ou qu'elles ont tendance à s'approprier, en échange de l'effort consenti par elles, une activité qui doit évidemment demeurer nationale, à l'abri du folklore aussi bien que du dirigisme.¹⁴²⁶

Cette citation est caractéristique de l'état d'esprit de Renée Saurel avant 1968. Ici, la question de la fermeture de CDN ne serait due qu'à la contrainte, elle ne serait absolument pas motivée politiquement. Nous verrons qu'après 1968, l'analyse est très différente. Ainsi le

¹⁴²⁴ Françoise KOURILSKY, « Où en est la décentralisation ? », *op. cit.*, p. 891.

¹⁴²⁵ Renée SAUREL, « Pour une culture sans démagogie », *op. cit.*, p. 2267.

¹⁴²⁶ *Idem.*

Ministère a toute la confiance de la critique. Elle écrit d'ailleurs quelques mois plutôt à propos de la situation des théâtres publics qu' « il serait injuste d'en tenir rigueur à celui qui a la charge de l'action culturelle : M. E. Biasini »¹⁴²⁷. Renée Saurel affirme ici son soutien au fonctionnaire en charge des théâtres. Cette proximité est étonnante. Elle est, par ailleurs, notée par Pascale Goetschel qui décrit une « authentique connivence »¹⁴²⁸ entre les agents du Ministère et les directeurs des théâtres décentralisés.

À l'inverse, la question du dirigisme culturel est posée pour les municipalités. Cette méfiance vis-à-vis des édiles locaux est notamment due à différents conflits qui opposent les directeurs aux municipalités à Caen, Amiens et surtout Saint-Étienne. Monsieur Durafour, maire de la commune, revendique un droit de regard sur l'activité pratiquée par la future Maison de la culture. Par le biais du conseil d'administration du centre culturel, le Maire souhaite influencer sur la programmation. Cette éventualité est scandaleuse pour la critique des *Temps Modernes* qui, dans un même article, revient sur cette question et la disparition de la troupe des Étangs de Berre par manque de financement. Elle écrit à propos de cette proposition :

Et vive l'ère des technocrates ! À la trappe les artistes, les penseurs, à la fourrière ceux qui ont, comme disait Dullin, labouré le sol avec leurs ongles, fait jaillir l'eau dans le désert culturel ! Vous seriez « l'âme », cher Dasté (et ce mot, nous le savons bien, est toujours mis en avant par ceux qui, précisément, se méfient à la fois de l'âme et de l'esprit), vous seriez ce conseiller falot face à un brillant sujet de l'E.N.A. qui vous cinglerait de chiffres et de statistiques quand vous plaideriez la cause d'un poète. Si c'est cela, la Culture, transformons plutôt nos Maisons en laveries automatiques, en réservant un coin pour y jouer le vaudeville de papa. C'est rentable.¹⁴²⁹

Un bras de fer s'engage alors entre la municipalité et Jean Dasté soutenu par Émile-Jean Biasini et l'ensemble de la critique de gauche et des animateurs des théâtres public. Selon Renée Saurel, deux conceptions de la culture s'opposent ici, celle de l'État qui rejoint celle des animateurs et la sienne contre « le vieux mépris bourgeois pour l'artiste et même pour l'intellectuel »¹⁴³⁰. L'apparition de ce type de conflit est symptomatique, pour la critique, du problème que pose le statut des Maisons de la culture :

Il faudrait que des « assises nationales », des usagers des Maisons de la culture puissent avoir lieu - pourquoi pas en août, à Avignon ? – et que l'on y discute de la réforme du statut-type en se souvenant que nous sommes d'ores et déjà en période électorale et que le vrai problème est celui de la culture et du socialisme.¹⁴³¹

¹⁴²⁷ Renée SAUREL, « Un pari audacieux : la réforme de l'aide au théâtre privé », *op. cit.*, p. 1525.

¹⁴²⁸ Pascale GOETSCHER, *Renouveau et décentralisation du théâtre (1945-1981)*, *op. cit.*, p. 219. Émile-Jean Biasini témoignera de son expérience dans *La décentralisation théâtrale 2 : Les années Malraux 1958-1968*, *op. cit.*

¹⁴²⁹ Renée SAUREL, « Un malentendu et un paradoxe », *op. cit.*, p. 356.

¹⁴³⁰ *Ibidem*, p. 355.

¹⁴³¹ *Ibidem*, p. 358.

Ici, Renée Saurel qui était, dans un premier temps, optimiste sur la question des Maisons de la culture rejoint l'analyse de Françoise Kourilsky et d'Émile Copfermann. Pour ce dernier, la mise en place des Maisons de la culture est symptomatique d'un changement d'orientation sur la question de la démocratisation culturelle. On passe d'une éducation permanente à la culture à une vision du choc esthétique. Pour Émile Copfermann, les MC sont pensées comme des lieux de confrontation à la culture et non plus comme des outils pour aller chercher les publics et construire avec eux une culture commune. Au-delà de ce déplacement sémantique, c'est la question du statut des MC qui est problématique. Régies par la loi 1091, les MC sont des associations auxquelles est rattaché un directeur. Ainsi, deux entités, l'une administrative, l'autre créatrice, cohabitent. De cette cohabitation naissent les conflits comme par exemple à Saint-Étienne entre les notables locaux et Jean Dasté. Selon Émile Copfermann, suivi ici par Renée Saurel, « la mise en maison, c'est-à-dire l'institutionnalisation du théâtre, aura de plus surtout souligné une ambiguïté que l'artisanat théâtral de la décentralisation estompait : les rapports entre employés et patrons culturels que nous allons nous attacher à traiter ici »¹⁴³². Cette ambiguïté relative aux statuts et la multiplication des conflits entre les troupes et les municipalités amène Roger Planchon à se prononcer, dès Avignon 1967, pour le pouvoirs aux créateurs. La multiplication des conflits est aussi perçue par Dominique Nores qui livre régulièrement des articles à *La Quinzaine Littéraire* notamment sur les questions relatives aux politiques culturelles. Lors du départ d'Émile-Jean Biasini, qui est toujours apparu comme un soutien pour la profession, il écrit :

Aussi est-il important de dégager d'une situation complexe les grandes lignes d'une évolution dans l'élan du théâtre vers l'existence, et la reconnaissance des écueils. Parmi eux, on ne peut manquer de remarquer que le libéralisme de l'État-patron peut tenir à la vigilance et à l'ouverture d'esprit de quelques hommes : la panique qu'ont éprouvée les responsables des maisons de la culture lors du départ d'Émile Biasini, garant, pensaient-ils, de leur indépendance artistique et idéologique, montre assez combien leur situation semble précaire.¹⁴³³

On retrouve la défiance de *La Quinzaine Littéraire* sur les politiques culturelles néanmoins elle n'est pas du même ordre que celle de Jean Duvignaud sur le Festival d'Avignon. Dominique Nores rejoint la critique d'Émile Copfermann sur les limites d'une décentralisation dépendante du bon vouloir de l'État. Les deux hommes se sont côtoyés aux *Lettres Françaises* et ils semblent partager la même analyse quelques mois avant 1968. Si, par la voix de Émile-Jean Biasini, le soutien aux metteurs en scène semblait relativement garanti

¹⁴³² Émile COPFERMANN, *Le théâtre populaire, pourquoi ?*, op. cit., p. 50.

¹⁴³³ Dominique NORES, « Situation économique du théâtre », *La Quinzaine Littéraire*, n°43, 16 janvier 1968, p. 28.

par le Ministère, son départ laisse entrevoir ce qui va se passer à la suite des grève de mai-juin 1968.

Ces différentes déclarations au cours des années 1960 montrent que l'appréhension des politiques culturelles évolue avant 1968. Au début de la période étudiée, l'optimisme domine chez les trois critiques. On peut néanmoins remarquer un soutien de Renée Saurel et Alfred Simon plus important aux animateurs de la décentralisation, en particulier Jean Vilar. Dans les revues dites de gauche, seuls les membres de *Théâtre Populaire* pointent un certain nombre de limites.

Celles-ci sont donc discutées tout au long des années 1960. Deux ont leur importance : la qualification des publics et le répertoire. Ces théâtres dits populaires ne semblent pas vraiment l'être selon les critiques brechtiens car leur public n'est pas issu majoritairement voir même en partie de la classe ouvrière. L'argument quantitatif n'est pas le seul. Il s'accompagne d'un argument d'ordre qualitatif : alors qu'on attribuait à ce public un rôle politique, que ce soit la participation à la cérémonie démocratique ou à celle de la lutte des classe, il ne diffère pas tant de celui des théâtres privés. Alfred Simon réfute néanmoins d'associer les spectateurs du TNP à des consommateurs d'œuvres culturelles. Renée Saurel et Gilles Sandier sont, eux, plus dubitatifs. Le débat sur le répertoire peut sembler tenir plus de l'esthétique que des politiques culturelles. Cependant à travers la discussion sur l'héritage de Brecht, une autre se profile sur la nature de la culture. Ici, le rapport que les critiques entretiennent avec le marxisme est déterminant. Alfred Simon le rejette politiquement et philosophiquement. Il se réfère à Hegel pour défendre une vision idéaliste (au sens philosophique) de l'art et de la culture. Cela induit le rejet d'une approche politique du théâtre populaire. Gilles Sandier et Renée Saurel sont plus influencés par la lecture matérialiste de l'Histoire. Ils sont plus aptes à défendre la nécessité d'un lien entre les programmations des théâtres publics et la situation politique. Néanmoins, s'ils réfutent une approche humaniste de la culture, ils refusent l'exclusivité de la réponse brechtienne. En dernier lieu, les premiers désaccords entre les animateurs de la décentralisation et les municipalités entraînent de nombreuses questions sur le projet des Maisons de la culture. Derrière l'œcuménisme défendu

par Malraux, les enjeux de pouvoir vont se développer et transformer les décalages que nous avons soulevés dans cette présentation en contradictions, voire en conflits. Jusqu'alors l'État apparaît comme un arbitre, un agent neutre dans les conflits qui opposent les municipalités et les animateurs. La perception de celui-ci change radicalement suite à la grève des théâtres en mai-juin 1968 et ses conséquences sur le milieu.

2) La crise de 1968

Si Mai 1968 est un mouvement qui touche avant tout la jeunesse scolarisée et la classe ouvrière, ses répercussions sur le monde du théâtre sont significatives : prise de l'Odéon, conférence de Villeurbanne, contestation du festival d'Avignon, destitution de plusieurs directeurs de maisons de la culture et de Barrault à l'Odéon¹⁴³⁴... L'idéologie du théâtre populaire formulée par Vilar et redéfinie par Malraux est mise en crise. Tous ces événements réactivent la question du lien entre théâtre et politique : les participants à l'occupation de l'Odéon comme ceux de la conférence de Villeurbanne appellent (selon des modalités différentes) à une politisation de l'activité théâtrale et tendent à repenser les rapports entre acteurs et spectateurs voire à supprimer cette division. Le traitement des événements use, dès les premiers articles, du champ lexical de la rupture. Marie-Ange Rauch, dans *Le théâtre en France en 1968*¹⁴³⁵, note que la perception de 1968 n'est pas unilatérale : « Il est manifeste qu'un malaise persiste. La violence des actes contestataires commis durant la prise de l'Odéon et le Festival d'Avignon endolorit bien des mémoires et la réprobation ou le ressentiment ont déposé sur la période une hypothèse dans la levée demeure délicate »¹⁴³⁶. Les attaques contre Jean Vilar et Jean-Louis Barrault ont « autorisé nombre de chroniqueurs à jeter l'anathème sur les contestataires »¹⁴³⁷. À l'inverse, par la suite, Marie-Ange Rauch perçoit un « recentrage de la critique et de la recherche autour des nouveaux metteurs en scène »¹⁴³⁸ qui entraîne des interprétations positives des événements de mai et juin 1968. L'arrivée d'une jeune génération de metteurs en scène aux portes de l'institution induit donc une autre lecture du mouvement *a posteriori* mais elle reste limitée : « Ils [les critiques] ont davantage interrogé et valorisé l'onde de choc esthétique que la déflagration politique du mouvement de 1968 »¹⁴³⁹. Ce constat se vérifie-t-il pour les critiques étudiés ?

Dès Mai 1968, et tout au long de l'année, de nombreux articles tenteront de produire une analyse sur les événements de Mai mais ce sont différents aspects qui sont analysés par les revues¹⁴⁴⁰. Deux numéros d'*Esprit* sont consacrés entièrement au mouvement. La revue

¹⁴³⁴ Pour une chronologie précise des événements, voir Marie-Ange RAUCH, « Le théâtre en France en 1968 : chronologie », *La décentralisation théâtrale 3. 1968, le tournant*, op. cit., p. 179-192.

¹⁴³⁵ Marie-Ange RAUCH, *Le théâtre en France en 1968*, op. cit.

¹⁴³⁶ *Ibidem*, p. 15.

¹⁴³⁷ *Idem*.

¹⁴³⁸ *Ibidem*, p. 16.

¹⁴³⁹ *Idem*.

¹⁴⁴⁰ Voir Partie 1-A-3-b « Mai 68 : au cœur de l'événement ».

centre son analyse de Mai principalement sur la révolte dans l'enseignement supérieur et les lycées. Elle s'attache avant tout à considérer les événements de Mai du point de vue de la jeunesse. Les questions artistiques et culturelles sont très peu évoquées dans la revue au cours de l'année. Dans le « Journal à plusieurs voix » des numéros de mai et juin, des articles traitent du théâtre mais ne rendent pas compte des perturbations que subit le milieu. Seule une chronique d'Alfred Simon qui paraît en novembre 1968 porte sur le festival d'Avignon¹⁴⁴¹. *Les Temps Modernes* développe une ligne rédactionnelle centrée autour des questions relatives à la classe ouvrière. Le rapport à l'art est plus présent puisqu'un article de Christian Zimmer traite du rapport entre l'art et Mai dans le numéro de juillet-août 68. Les chroniques de Renée Saurel conservent une forme similaire. Elle part d'un compte rendu de la vie théâtrale pour exprimer ses positions vis-à-vis des événements de Mai. C'est à travers l'analyse d'un spectacle de René Ehni, *Que ferez-vous en novembre ?*¹⁴⁴², et la recension de la thèse de Jack Lang sur l'État et le théâtre¹⁴⁴³ qu'elle aborde les conséquences du mouvement social sur le milieu théâtral. Que ce soit dans *Esprit* ou *Les Temps Modernes*, la question du théâtre et de Mai n'est pas traitée à chaud. Les analyses arrivent plus tardivement. Elles portent essentiellement sur les conséquences du mouvement, il s'agit plus de questionner que de rendre compte. Dans *La Quinzaine Littéraire*, l'objectif est différent. Ceci est dû évidemment à la périodicité de la revue. Malgré une interruption de parution au mois de mai, *La Quinzaine Littéraire* analyse le mouvement du point de vue culturel.

À la lumière des articles parus dans les trois revues en 1968, j'analyserai les modalités de la rupture dans la perception du fait théâtral qu'impliquent les événements de cette année. À la suite de l'occupation de l'Odéon, les théâtres s'arrêtent. La grève est déclarée. Certains seront ouverts aux étudiants et ouvriers en lutte, quelques troupes iront jouer dans les usines occupées. Comment les critiques rendent-ils compte de cette période marquée à la fois par une effervescence politique et un arrêt de la création ? Par ailleurs, les débats qui ont lieu à l'Odéon impacte sur le milieu théâtral en particulier lors du Festival d'Avignon. Comment les critiques réagissent-ils lorsqu'est mis à mal le symbole du théâtre populaire ? C'est aussi le rapport entre temps de l'évènement politique et temps de la représentation qui est interrogé. Ce débat donne une nouvelle portée à celui sur le répertoire des théâtres populaires. Mais c'est aussi le rôle du critique qui est mis en question. Si le théâtre doit être une entreprise de politisation comme le formule le compte-rendu de Villeurbanne, quel rôle a la critique dans

¹⁴⁴¹ Alfred SIMON, « Le festival des enragés », *op. cit.*

¹⁴⁴² Renée SAUREL, « Qu'avons-nous fait en mai ? », *op. cit.*

¹⁴⁴³ Renée SAUREL, « Pauvre Job, un théâtre universel », *op. cit.*

celle-ci alors que, au sein des universités comme dans le domaine culturel, le principe d'éducateur est remis en cause notamment à travers les accusations de « chiens de garde de la culture » ? L'effervescence de mai et de juin fait vite place à la démobilisation et surtout à la répression contre certains directeurs de théâtres publics. Face à cette situation, l'analyse de l'État est radicalement différente. À la lumière de Marx et de ses héritiers, sa nature de classe est discutée beaucoup largement. La dissension historique entre réformistes et révolutionnaires est réactivée. Ce débat modifiera considérablement la perception des politiques culturelles toute au long des années 1970.

a) Face à l'évènement

Souvent décrit comme une lame de fond inattendue, le mouvement de Mai révèle des conflits latents tout au long des années 1960. Le théâtre n'échappe pas à cette règle. Face à la radicalité de la contestation, l'heure est à la tentative de réévaluation complète des paradigmes du fait artistique et de sa critique. Nombreux sont les comités, les réunions où sont discutés l'art, son rapport au mouvement, sa place dans la division sociale du travail, dans l'économie capitaliste et chacun cherche à réévaluer sa place dans le mouvement. Ainsi que ce soit dans le Comité Étudiants-Écrivains Révolutionnaires, dans le Comité National des Écrivains, à l'Odéon, lors de la conférence des directeurs des Théâtres Populaires et des Maisons de la culture ou même en Avignon lors du Festival, la contestation de la culture, de l'artiste est en marche même si cela se fait sur des modalités très différentes. Comment se positionnent les critiques face à ces évènements qui ont lieu de mai à juillet 1968¹⁴⁴⁴ ?

La première chose qu'il paraît important de noter, c'est qu'ici la périodicité des supports des critiques joue énormément dans la manière dont ils vont rendre compte de l'évènement. Alfred Simon en parle seulement lorsqu'il rend compte du Festival d'Avignon en novembre¹⁴⁴⁵. Dès la mi-juin, Gilles Sandier signe un article au titre évocateur « Théâtre et révolution »¹⁴⁴⁶. Il s'en suit des articles, tables rondes qui reviennent sur les débats en cours dans la profession théâtrale. Renée Saurel y fait référence dès juillet dans une chronique, là

¹⁴⁴⁴ Avant de traiter de l'année dans son ensemble puis des répercussions esthétiques et politiques dans les années 1970, je choisis ici de me limiter au temps fort de la révolte. Je reproduis le choix de Marie-Ange Rauch qui écrit : « Celle [la chronologie] du théâtre en 1968 s'inscrit entre deux évènements : elle est ouverte par l'occupation de l'Odéon et s'achève par la contestation du Festival d'Avignon » (Marie-Ange RAUCH, *Le théâtre en France en 1968*, op. cit., p. 18). Le choix de me concentrer dans cette sous-partie sur le traitement des évènements n'induit pas, par ailleurs, la négation des signes avant-coureurs de la crise mis en avant lors de la partie précédente ni ses conséquences tout au long de l'année 1968 et au cours des années 1970.

¹⁴⁴⁵ Alfred SIMON, « Le festival des enragés », op. cit.

¹⁴⁴⁶ Gilles SANDIER, « Théâtre et révolution », op. cit.

encore au titre évocateur « Qu'avons nous fait en mai ? »¹⁴⁴⁷ qui traite de la pièce de René Ehni, *Que ferez vous en novembre ?*. Les analyses qu'elle propose du mouvement et de ses conséquences sur la création et les politiques culturelles paraissent, en revanche, en octobre et novembre¹⁴⁴⁸.

De ce fait, la critique de théâtre que nous étudions ici rend peu compte des événements qui jalonnent le « Mai » théâtral. Malgré sa réactivité, Gilles Sandier ne s'intéresse pas à l'occupation de l'Odéon alors qu'une rumeur mentionne qu'il aurait lancé l'idée à Nancy lors d'un débat avec Jean-Louis Barrault lui reprochant sa propension à monter Claudel¹⁴⁴⁹. Il mentionne, en revanche, la conférence de Villeurbanne. Son article de juin a plutôt valeur de manifeste. Il y prône la refonte totale du théâtre sur des nouvelles bases soit « dans une perspective politique et révolutionnaire. »¹⁴⁵⁰. De même Renée Saurel ne fait absolument pas référence à l'occupation de l'Odéon¹⁴⁵¹ jusqu'à l'éviction de Jean-Louis Barrault. Les critiques restent donc assez distants vis-à-vis des débats dirigés par Jean-Jacques Lebel et Paul Virilio lors de l'occupation du théâtre national. Plus généralement cependant, les revues vont s'intéresser à ce qui s'y passe. Ainsi, *La Quinzaine Littéraire*, proche du Comité Étudiants-Écrivains Révolutionnaires, publie le communiqué du CAR (comité d'action révolutionnaire) qui occupe le Théâtre de France. L'article de Dubuffet, « Culture et subversion »¹⁴⁵², développe des thématiques proches. Christian Zimmer, chroniqueur cinéma des *Temps Modernes*, rend compte dans sa chronique de la prise de l'Odéon, son analyse se fait sous l'égide de Marcuse :

Madeleine Renaud, violemment « contestée » dans ses fonctions de directrice de théâtre [sic], a manifesté avec véhémence sa surprise de voir l'Odéon considéré comme « bourgeois » puisqu'on y joue Beckett, Genêt [sic] et Adamov. Mais évidemment que ce ne sont pas Beckett, Genêt et Adamov qui sont bourgeois. Ils ne sont que récupérés par la bourgeoisie. Comment ? En subissant la loi du succès mondain. Le propre de la bourgeoisie est, en face des œuvres d'art, d'ignorer (volontairement) les significations. Le dernier mot de la culture bourgeoise, c'est jouir. D'où l'éloge que l'on rencontre souvent chez elle du pur divertissement, de la fonction récréative de l'art.

¹⁴⁴⁷ Renée SAUREL, « Qu'avons-nous fait en mai ? », *op. cit.*

¹⁴⁴⁸ Renée SAUREL, « Pauvre comme Job, un théâtre universel », *op. cit.*

Renée SAUREL, « Un cafard, des chiens couronnés », *op. cit.*

¹⁴⁴⁹ Dans son ouvrage *Le théâtre en France en 1968*, Marie-Ange Rauch fait référence à ce débat qui oppose la critique à Jean-Louis Barrault un mois à peine avant l'occupation. Gilles Sandier lui reproche le choix de *Tête d'or* mais surtout de l'avoir joué devant le Général De Gaulle et Malraux pour inaugurer le Théâtre de France.

¹⁴⁵⁰ Gilles Sandier, « Théâtre et révolution », *op. cit.*

¹⁴⁵¹ Sur l'occupation de l'Odéon voir Marie-Ange RAUCH, *Le théâtre en France en 1968, op. cit.*, chapitre III « La prise de l'Odéon », p. 169-228.

Voir aussi Marie-Ange RAUCH, « La prise de l'Odéon », *La décentralisation théâtrale 3. 1968, le tournant, op. cit.*, p. 67-83.

¹⁴⁵² Jean DUBUFFET, « Culture et subversion », *op. cit.*

En définitive, puisque tout processus de participation esthétique apparaît désormais en même temps comme un processus de récupération et de stérilisation, l'artiste n'a d'autre ressource que de tenter de refuser son destin culturel.¹⁴⁵³

Paradoxalement le discours critique tenu, s'il sort du champ strict du compte-rendu subjectiviste de l'activité théâtrale, n'est pas une parole politique sur l'art mais avant tout un discours savant : il y a comme une mise à distance par rapport à l'événement. Face à la complexité de se positionner politiquement, le critique fait le choix de l'analyse savante. De même, dans *La Quinzaine Littéraire*, on trouve dans le numéro de juin 1968 un article de Lefebvre sur Marcuse. Une première référence théorique apparaît donc dès les premiers jours du mouvement. La question du « processus de récupération et de stérilisation »¹⁴⁵⁴ deviendra centrale pour traiter du rapport de la culture à la société capitaliste, notamment lorsqu'il s'agira d'évaluer la mise en scène des classiques mais aussi de Brecht dans les institutions publiques. Cependant, les critiques ne font pas forcément le lien avec Marcuse. Les thèses développées à l'Odéon trouvent donc leur place dans les numéros consacrés à 1968¹⁴⁵⁵, notamment dans *La Quinzaine* mais elles ne sont pas tellement traitées par les critiques dramatiques. Comme l'explique Marie-Ange Rauch, « il semble qu'il [l'art dramatique] n'ait pas été le sujet central des débats à l'Odéon occupé en dehors des controverses qui ont eu lieu les deux premiers jours entre les travailleurs du spectacle et les occupants sur la légitimité de l'occupation »¹⁴⁵⁶. Par ailleurs, la contestation de l'institution s'est accompagnée de celle de l'homme du théâtre, Jean-Louis Barrault. Cette confusion n'a pas été défendue par les critiques. De même, elle ne le sera pas lors du Festival d'Avignon. Ainsi, lorsque Gilles Sandier revient lors de l'écriture de son livre *Théâtre et Combat* sur l'occupation de l'Odéon, il écrit, amer :

En Mai 68, on a pris l'Odéon. Ce n'était pas la Bastille. On peut se demander si cet exploit guerrier avait une nécessité. En tout cas, il ne prit guère de sens et n'aboutit à rien sinon à faire chasser Barrault de ce théâtre par un pouvoir rancunier et ingrat vis-à-vis d'un serviteur pourtant irréprochable.¹⁴⁵⁷

L'occupation de l'Odéon semble donc plutôt anecdotique par rapport à la nécessité qu'il y avait à réformer complètement les structures théâtrales face à l'événement. On retrouve dans cet extrait la virulence de Gilles Sandier à l'égard du directeur du Théâtre de

¹⁴⁵³ Christian ZIMMER, « L'art et l'esprit de mai », *Les Temps modernes*, « Problèmes du mouvement ouvrier », n°266-267, Paris, août-septembre 1968, p. 575.

¹⁴⁵⁴ *Idem*.

¹⁴⁵⁵ Voir Partie A-3-b «Mai 68 : au cœur de l'événement. La nécessité de la refonte de l'art selon la *Quinzaine Littéraire* ».

¹⁴⁵⁶ Marie-Ange RAUCH, *Le théâtre en France en 1968*, op. cit., p. 226.

¹⁴⁵⁷ Gilles SANDIER, *Théâtre et combat*, op. cit., p. 75.

France qualifié de « serviteur irréprochable »¹⁴⁵⁸ du pouvoir. Le désaccord politique et esthétique n'empêche pas la solidarité quant à son renvoi. Sur l'occupation, il semble qu'il partage, *a posteriori*, la critique d'Émile Copfermann sur cette assemblée :

À l'Odéon « libéré », parmi les nouveaux occupants, certains imaginent pouvoir faire de tous des artistes. D'autres disent amorcer l'instauration d'une société *égalitaire* tout de suite par le décloisonnement des lieux anciennement spécialisés, par la déspecialisation individuelle : plus d'artiste, tout le monde est artiste, l'art est partout. D'autres enfin attendent un point de non-retour qui devrait, dès lors, rendre insupportable l'ancien état réputé « normal ». L'action menée à l'Odéon rejoint celle tournée contre le festival d'Avignon. Elle devait jouer un rôle exemplaire, elle devait ouvrir une situation nouvelle pour le secteur dit culturel, dépasser cette situation en montrant le fondement idéologique répressif, puis être dépassée par elle après qu'elle ait été prise en charge par ceux-là mêmes qui en étaient les esclaves ; enfin élever le niveau de conscience de tous. Pratiquement, elle sera incomprise des non-initiés qui y verront ou une diversion – et ce sera le point de vue des groupes révolutionnaires structurés : il n'existe pas d'autonomie pour l'intervention culturelle – ou une initiative brouillonne, folklorique, délinquante – ce sera le point de vue des petits-bourgeois effarés et effrayés par les dégradations, le velours taché, les fauteuils crevés –. Les grévistes du secteur de la production auront d'autres chats à fouetter que les minets de la prise de parole. Ignorant la situation réelle de l'affrontement généralisé en cours, mettant entre parenthèses un appareil d'État demeuré intact et tous ses moyens, ceux de l'information donc de la manipulation, l'action de ces derniers entretient une illusion nouvelle, la prise du pouvoir se ramène à (et découle de) la prise de parole individuelle et non de l'auto-activité des masses en tant que classe active. Elle écarte la question déterminante : d'où naît la conscience (de devoir lutter), par quoi et vers quoi se développe-t-elle ? La condamnation de tout « théâtre dans le théâtre », parce qu'alors manifestation de l'idéologie dominante, conséquence ultime de cette illusion, consiste dès lors à mettre la charrue avant les bœufs : à s'en prendre à la division du travail en dénonçant l'une de ses conséquences – l'art et l'artiste.¹⁴⁵⁹

Selon Émile Copfermann, les discussions de l'Odéon et ses conséquences notamment en Avignon ne sont pas le cœur du débat politique, du moins dans la manière dont elles ont été comprises, et relèvent d'une autre illusion toute aussi dangereuse que celle développée par Malraux. Vouloir s'attaquer à l'une des conséquences de la division sociale du travail sans poser la question du système capitaliste est une attitude gauchiste pour le militant trotskyste. La position anarchiste des membres du CAR de l'Odéon visant à décréter la fin de la séparation de l'art au reste de la vie sans avoir détruit les bases sociales et économiques de cette séparation ni s'être organisé contre l'appareil d'État capitaliste est inefficace et ne correspond pas à la réalité du rapport de forces entre les classes. On retrouve ici la dissension historique entre léninistes et libertaires : alors que la prise du pouvoir est centrale pour les premiers qui analysent l'État comme un des outils majeurs de la bourgeoisie pour maintenir sa domination de classe, les anarchistes la refusent.

¹⁴⁵⁸ *Idem.*

¹⁴⁵⁹ Émile COPFERMANN, « Quelque chose a changé », *op. cit.*, p. 6.

La critique de la culture et la mise en crise de tous les cadres de la représentation initiées à l'Odéon se poursuit en Avignon¹⁴⁶⁰. En effet, face à la contestation qui touche le pays, Jean Vilar en appelle à la jeunesse. Il souhaite « transformer Avignon en un vaste lieu de contestation »¹⁴⁶¹ tandis que sont programmés Bèjart, *Messe pour le temps présent* et Le Living Theatre avec *Antigone* et surtout *Paradise Now*. Cependant, l'interdiction par le préfet du Vaucluse de *La Paillasse au Seins nus* de Gérard Gèlas met le feu aux poudres. Les comédiens sont invités sur la scène du Living qui présente *Antigone*. Lors de la première de *Paradise Now*, les contestataires réclament la gratuité du spectacle. Face à une campagne de la presse et de la droite locale, le spectacle est finalement interdit tandis que Vilar est conspué au son de « Vilar, Bèjart, Salazar ». Le forum permanent qu'avait voulu créer Vilar se transforme en contestation du Festival. Ici, la critique se trouve sommée de répondre tant sa formation est liée au travail de Vilar. Mais quelle position adopter alors que la révolution espérée n'a pas été accomplie ? Alors même que Vilar est violemment remis en cause ? Car à travers Vilar c'est toute une idéologie culturelle qui est attaquée, sur laquelle s'est construite la critique de gauche des années 1960. Malgré les différences de positionnement entre un chroniqueur comme Alfred Simon et Émile Copfermann ou Gilles Sandier, leur appréhension du fait théâtral repose sur Avignon 1947. Ainsi, Alfred Simon écrit avec nostalgie :

Après l'énorme gâchis de *Paradise Now* et malgré la fatigue, beaucoup d'entre nous, l'été dernier, auraient voulu courir à la cour d'honneur retrouver *Le Cid* ou *Le Prince de Hombourg*. Sont-ils encore concevables ces spectacles que la vaste nuit d'Avignon ne suffisait pas à contenir tout entier ? Et sommes-nous désormais condamnés à faire d'*Akropolis* notre fête cruelle, célébrée à *Huis-clos* ? La nuit parisienne non plus ne semblait pourtant pas pouvoir contenir la fête de Mai !¹⁴⁶²

Pour Alfred Simon, fervent défenseur du travail de Vilar, c'est donc la nostalgie qui prime dans le discours. Il ne défend pas, en revanche, unilatéralement Vilar dans cette chronique qui paraît en novembre 1968. Les « inconditionnels de Vilar »¹⁴⁶³ sont décrits comme des « syndicalistes bien-pensants »¹⁴⁶⁴. Même si le chroniqueur d'*Esprit* refuse la critique virulente de ce dernier, il concède que son attitude fut ambiguë. Les contestataires eux aussi sont mis en cause par Alfred Simon néanmoins la responsabilité repose, avant tout, sur les notables d'Avignon qui ont provoqué cette situation par la campagne contre le Living.

¹⁴⁶⁰ Sur le festival d'Avignon, voir le témoignage de Paul PUAUX, « Avignon 68 », *La décentralisation théâtre 3. 1968, le tournant*, op. cit., p. 93-107

Voir aussi Marie-Ange RAUCH, *Le théâtre en France en 1968*, op. cit., chapitre VI « La mise en crise du festival d'Avignon », p. 355-402.

¹⁴⁶¹ Marie-Ange RAUCH, *Le théâtre en France en 1968*, op. cit., p. 365.

¹⁴⁶² Alfred SIMON, « Le festival des enragés », op. cit., p. 362.

¹⁴⁶³ *Ibidem*, p. 551.

¹⁴⁶⁴ *Idem*.

Au final, la crise d'Avignon a reposé sur une incompréhension selon le compte-rendu d'*Esprit*. Le festival aurait pu être le lieu de cette fête révolutionnaire. Malgré les réserves très importantes sur la pratique de Vilar, les critiques refusent d'être solidaires de la contestation avignonnaise. L'attaque semble injustifiée. Même si Renée Saurel refuse de mettre en cause l'homme, elle rejoint une partie de l'analyse faite par « les enragés » : « On pouvait juger excessive la position prise par Jean-Jacques Lebel après le dernier festival d'Avignon. L'affaire Gatti, survenant six mois après, met pourtant en lumière la « fonction répressive » des gérants de la Culture »¹⁴⁶⁵.

Au-delà des événements qui surviennent entre mai et juillet 1968, le mouvement implique pour le critique de repenser le rapport du théâtre à l'actualité. Ce qui est ressenti comme l'ouverture d'une nouvelle période politique nécessite une nouvelle réflexion sur le répertoire, les rapports au public mais aussi la fonction de critique.

b) L'espoir en un temps nouveau : une refonte du théâtre

Si l'ensemble de la profession ne rejoint pas la radicalité critique de l'Odéon et la contestation violente du Festival d'Avignon, les questions mises en avant dans ces deux cadres restent au cœur des préoccupations de la profession théâtrale, et plus généralement de la profession artistique. Patrick Combes, dans son ouvrage sur la littérature et Mai, rappelle cette effervescence :

Tous les secteurs, tous les aspects de la vie artistique, de la création et la diffusion seront touchés. Ce qu'on a pu appeler une « dissidence esthétique » (Lucien Goldmann) va se développer de façon dynamique, se voulant créatrice à son tour [...]. On revient pour chaque discipline, dans chaque corps professionnel, sur les conditions de la création, de son exercice, car le discours, la réflexion sur les finalités n'en peuvent plus faire l'économie.¹⁴⁶⁶

Effectivement, le théâtre lui aussi va s'interroger sur ses finalités et son organisation. À l'Odéon, on conteste la séparation même de l'art et la vie, à Villeurbanne, les metteurs en scène renient les fondements de la démocratisation culturelle se refusant à être les diffuseurs d'une culture de classe¹⁴⁶⁷. La critique, par le biais d'articles, participe à ce débat mais la contestation de toute forme de séparation entre créateurs et spectateurs, le refus des

¹⁴⁶⁵ Renée SAUREL, « Une mauvaise odeur de bas empire », *op. cit.*, p. 1325.

¹⁴⁶⁶ Patrick COMBES, *Mai 68, les écrivains, la littérature*, L'Harmattan, Paris, p. 24.

¹⁴⁶⁷ Voir « La déclaration de Villeurbanne », *La décentralisation théâtre 3. 1968, le tournant*, *op. cit.*, p. 193-198.

hiérarchies qui s'ensuit au sein même de la profession ne remet-elle pas en cause la fonction même de la critique ?

Sortir des théâtres, se lier aux luttes

Une nouvelle fois, le discours des critiques diverge ici du fait de leur date de parution. Les articles de *La Quinzaine Littéraire* publiés en juin 1968 ainsi que celui de Renée Saurel sur la pièce de René Ehni sont écrits dans un contexte politique différent que ceux des *Temps Modernes* paraissant plus tard et celui d'Alfred Simon sur 1968. Par ailleurs, l'orientation de *La Quinzaine* très réceptive à la contestation de la culture en cours dans le Comité d'action Étudiants-Écrivains ou même à l'Odéon et, plus généralement, tournée vers les questions culturelles et littéraires que *Les Temps Modernes*, implique un traitement différent. Ainsi, entre juin et juillet, en plus de l'article-manifeste de Gilles Sandier, « Théâtre et révolution », sont publiés un article d'Adélaïde Blasquez sur la réforme du conservatoire¹⁴⁶⁸ et le compte-rendu d'une table ronde à laquelle participent Gilles Sandier, Jean-Marie Serreau, Jorge Lavelli, Pierre Tabard et Daniel Leveugle¹⁴⁶⁹, le sujet étant : « Comment rénover le théâtre ? ». La question est donc posée. Au sein de *La Quinzaine* et notamment pour son critique principal, le théâtre ne peut plus être pratiqué comme avant

Gilles Sandier en appelle à un théâtre en rupture avec le théâtre d'avant Mai. C'est une activité théâtrale en rapport direct avec l'événement politique qu'il souhaite alors qu'elle s'est faite surprendre par le mouvement de Mai comme l'écrit Émile Copfermann, « ceux pour qui le théâtre était la vie comme ceux dont la vie était le théâtre ne s'y reconnurent pas. Lorsque tout le monde était dans la rue, ils étaient au théâtre. Lorsque du monde vint dans leurs théâtres, ils étaient dans la rue »¹⁴⁷⁰. Pour remédier à cette distance, Gilles Sandier entend construire un théâtre de l'avenir. Les modèles qu'il propose sont le Bread and Puppet qui ont su trouver « un langage approprié à notre époque »¹⁴⁷¹ à l'exact opposé d'« une syntaxe morte et aliénante dont l'intelligibilité est réservée à ceux-là seuls qui bénéficient, par leur culture et leurs habitudes mentales, de grilles de compréhension préalables »¹⁴⁷². La pratique d'un théâtre institutionnel est visée en premier lieu. Elle est « culture-alibi »¹⁴⁷³ selon Renée Saurel.

¹⁴⁶⁸ Adélaïde Blasquez, « Réformes du Conservatoire », *op. cit.*

¹⁴⁶⁹ « Table ronde : Comment rénover le théâtre », *op. cit.*

¹⁴⁷⁰ Émile COPFERMANN « « Qu'avez-vous fait en mai ? », *Les Lettres Françaises*, n°1235, Du 7 au 12 juin, p. 17.

¹⁴⁷¹ « Table ronde : Comment rénover le théâtre », *op. cit.*

¹⁴⁷² *Idem.*

¹⁴⁷³ Renée SAUREL, « Qu'avons-nous fait en mai ? », *op. cit.*, p. 130.

La première étape de construction de ce nouveau théâtre passe par une destruction complète des formes culturelles existantes : « il s'agit de réfuter le contenu et les formes d'une culture qui a été forgée par une couche de la société étrangère au prolétariat, et de faire naître directement le théâtre d'un public nouveau et ouvrier, façonnant sa **conscience** dans une œuvre qui naît de la matière même de sa propre existence sociale »¹⁴⁷⁴. On retrouve donc ici la critique de la notion de culture au cœur du projet de la décentralisation. Mais cette fois-ci, la contestation est plus radicale, il ne s'agit plus d'offrir une vision éclairée de cette culture de classe mais de la révoquer purement et simplement.

À la manière de l'Octobre théâtral, Gilles Sandier défend qu'il ne faille plus jouer de pièces classiques pendant un temps mais chercher à construire un nouveau langage théâtral. La construction de celui-ci passera par une véritable rencontre entre créateurs et spectateurs. Ici, on retrouve la contestation de toute forme de hiérarchie chère à l'utopie autogestionnaire de Mai. Celle-ci est présente aussi bien dans les expériences de créations collectives que dans les happenings anarchistes du Living Theatre. Bernard Brillant note ici la cohérence entre projet artistique et projet politique : « Cette volonté d'abolir la séparation créateur/consommateur, s'articule, en mai-juin 1968, sur la contestation de la séparation dirigeant exécutant qu'opèrent les avants gardes politiques »¹⁴⁷⁵. Cette remise en cause porte, à l'image de *Paradise Now*, sur la représentation théâtrale en tant que telle. Renée Saurel, en novembre, revient sur ce sujet :

À la lueur des « événements » de mai, la notion même de pièce de théâtre, en tant qu'œuvre close, achevée, et celle de la représentation théâtrale, « fixée » au terme d'un travail plus ou moins long et assorti de recherches esthétiques, ont été mises en cause. Les conditions de l'accession de la masse à la culture n'étant pas réunies, il faut cesser d'être le dispensateur patenté et subventionné de cette culture-alibi.¹⁴⁷⁶

Cette citation de Renée Saurel plus tardive est particulièrement explicite du double mouvement qui touche l'activité théâtrale : la crise des théâtres dits populaires s'accompagne d'une remise en cause de la représentation. Il ne s'agit plus seulement de donner aux spectateurs les moyens de critiquer les fondements de la culture qui lui sont présentés mais c'est sa place qui doit être changée. Le cadre de la représentation implique une dichotomie entre spectateurs et acteurs qui est réfutée. Gilles Sandier prône d'ailleurs un renouvellement du processus créatif. Il défend qu'il « s'agit désormais de trouver d'autres schémas

¹⁴⁷⁴ Gilles SANDIER, « Théâtre et révolution », *op. cit.*

¹⁴⁷⁵ Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, *op. cit.*, p. 268.

¹⁴⁷⁶ Renée SAUREL, « Un cafard, des chiens couronnés », *op. cit.*, p. 944.

d'intelligibilité conçus collectivement et toujours modifiables »¹⁴⁷⁷. La question du collectif est au cœur de la table ronde qui paraît dans *La Quinzaine*. Pour l'ensemble des participants, la rénovation du théâtre passe par la remise en cause de la division des tâches dans la création. Ainsi, Pierre Tabard défend un théâtre comme « lieu d'une préfiguration de la société nouvelle »¹⁴⁷⁸ tandis que Jean-Marie Serreau l'envisage comme « liturgie de l'anarchie »¹⁴⁷⁹. La référence à une nouvelle société débarrassée de la division sociale du travail, à l'anarchisme qui pense le passage du capitalisme à cette société sans période transitoire est caractéristique de « la volonté autoproclamée d'abolir toutes les médiations »¹⁴⁸⁰ que Bernard Brillant note dans l'ensemble des domaines artistiques.

De ce fait, l'ensemble des professions doit être repensée dans ce sens. L'homme de théâtre, l'artiste doit se mettre au service du mouvement. Pour ce faire, il doit abandonner la place particulière que lui octroie la société bourgeoise, celle-ci le maintenant séparé de la vie :

C'est aussi la conscience du comédien qui doit être modifiée, et qui le sera, dans un théâtre ainsi conçu. Le comédien rendu à sa dignité double de travailleur et de citoyen, sera enfin un homme et non plus un enfant mineur, irresponsable et aliéné, la cocotte entretenue le gigolo minable ou couvert d'or, d'une société qui fait de lui à la fois son historien et son idole, c'est à dire toujours objet, une victime, et finalement un néant, une pure **image**, comme le dit si bien Kean, l'acteur, par la bouche de Sartre.¹⁴⁸¹

C'est donc de son statut de travailleur, soit inscrit dans un rapport salarial que se construira le nouveau comédien capable d'être à la base de cette création directe avec les classes populaires. Uniquement par ce biais il pourra être en lien réel avec les luttes. Jean-Marie Serreau, lors de la table ronde, pense même qu'« il [le comédien] devrait apprendre un autre métier qui lui permettrait de participer, à la façon d'un prêtre-ouvrier, à la vie quotidienne de l'usine ou de l'entreprise »¹⁴⁸² même si ce lien ne doit pas impliquer « une vocation sacerdotale du comédien [qui] nous ramène à la notion selon laquelle le comédien aurait une « essence » particulière qui ferait de lui un « outsider » voué à l'aliénation par une sorte de malédiction première »¹⁴⁸³.

On retrouve dans ces deux articles la contestation des fonctions de l'artiste et de la représentation au cœur même des débats de l'Odéon. Critiquées par Copfermann, ces thèses trouvent leur place dans *La Quinzaine Littéraire* même si les différents intervenants ne rejoignent pas complètement les thèses situationnistes. La rupture avec l'ordre établi peut être

¹⁴⁷⁷ « Table ronde : Comment rénover le théâtre », *op. cit.*

¹⁴⁷⁸ *Idem.*

¹⁴⁷⁹ *Idem.*

¹⁴⁸⁰ Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, *op. cit.*, p. 259

¹⁴⁸¹ Gilles SANDIER, « Théâtre et révolution », *op. cit.*

¹⁴⁸² « Table ronde : Comment rénover le théâtre », *op. cit.*

¹⁴⁸³ *Idem.*

préfigurée par le théâtre néanmoins celui-ci ne remplace pas la lutte. Par ailleurs, l'interrogation sur les rôles et les tâches du comédien répond à celle du Comité d'action Étudiants-Écrivains sur la refonte de la littérature, des liens entre éditeurs et écrivains et des connexions que ceux-ci doivent avoir avec l'industrie du livre. Cette contestation des fonctions, des rôles attribués par la société capitaliste aux différents membres de la communauté culturelle touche aussi la critique théâtrale. Agent de cette remise en cause, c'est aussi leur fonction qu'ils interrogent.

La contestation de la place du critique

Porté par une idéologie autogestionnaire, le mouvement de mai-juin est l'occasion d'interroger toutes les pratiques. La question de la démocratie directe est au cœur du mouvement par la critique virulente de la V^{ème} République mais aussi des organisations politiques, en particulier du PCF. Cette critique politique trouve son prolongement dans les domaines artistiques comme l'explique Bernard Brillant : « La phobie de la bureaucratie, en politique, trouve son prolongement dans la mise en cause de l'accaparement, par les spécialistes des Arts et des Lettres, du pouvoir de création et de médiation »¹⁴⁸⁴. À travers la remise en cause du statut de l'intellectuel, de l'artiste, la position du critique, médiateur entre la scène et la salle ne peut que être contestée. La remise en cause de l'idéologie du théâtre populaire remet en cause les fondements même de la critique de Renée Saurel, Gilles Sandier et Alfred Simon. Ils ont participé à la diffusion de cette culture qui est idéologiquement désavouée par le mouvement. Ils ont voulu être des médiateurs entre les théâtres et ce nouveau public. Gilles Sandier, dans la préface de *Théâtre et Combat* revient sur cette posture :

Passons aux aveux : cette Culture nous y avons cru. Nous avons cru qu'elle avait en elle une vertu libératrice, qu'elle pouvait aider à changer le monde et l'homme en permettant à des yeux de s'ouvrir, à des consciences de s'éveiller, à des actes de se mettre en branle : humaniste, toujours prêts !¹⁴⁸⁵

Cette idée de culture libératrice a été relayée par la critique dramatique. Elle est le fondement de la critique engagée des années 1950 et 1960. Le critique se perçoit en tant que passeur du théâtre vers le public populaire. Il donne des outils théoriques, analytiques pour mieux appréhender cette culture et ses vertus libératrices. Or, Gilles Sandier, Renée Saurel et, dans un moindre mesure, Alfred Simon sont conscients des limites de la démocratisation

¹⁴⁸⁴ Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, op. cit., p. 259.

¹⁴⁸⁵ Gilles SANDIER, *Théâtre et Combat*, op. cit., p. 10-11.

culturelle et prônent une rupture avec la pratique théâtrale d'avant-mai. À la lumière des événements, ils se doivent donc de repenser leur fonction critique.

Cette remise en cause s'accompagne d'une mise en crise de la représentation. Comment critiquer une œuvre qui refuse son statut d'œuvre ? À ce titre, la réception de *Paradise Now* est assez significative. La pièce repose sur la participation active des spectateurs à un processus de libération intérieure qui tendrait à un nouvel état d'être. Face à ce spectacle, deux positions vont émerger. Pour Christian Merelle qui écrit un article dans *La Quinzaine Littéraire*, « il est impossible à un critique de théâtre d'approuver *Paradise now* sans nier tout ce sur quoi son métier repose »¹⁴⁸⁶. Le processus mis en place par le Living implique un abandon de sa fonction sociale, de sa position au sein de la séance théâtrale. Pour lui, les critiques négatives de ce spectacle sont de mauvaise foi :

Le critique devrait plutôt avoir honte, en réagissant de la sorte, d'avoir conservé son quant-à-soi, d'avoir gardé la plume à la main, de s'écouter écrire ce qu'il en dira, alors qu'il aurait pu se mêler à la fête des corps, des cris, des gestes, mais surtout à la fête de l'évidence révolutionnaire que le Living danse pour lui.¹⁴⁸⁷

Évidemment Christian Merelle fait partie des défenseurs du Living qui se sont laissés convaincre de participer à l'expérience proposée. Pour lui, le refus de participer n'est pas motivé par le spectacle mais par la volonté du critique de vouloir conserver sa position au sein de système théâtral. Face à ce spectacle Alfred Simon développe une autre approche. S'il est convaincu que la pièce est un « fait théâtral, à la fois esthétique et social »¹⁴⁸⁸, il est resté extérieur à la représentation. Il s'accorde, en revanche, avec Christian Merelle sur l'impossibilité d'une posture critique : « devenu participant, le spectateur renonce à son droit de regard, à tout esprit critique tant à l'écart du théâtre que de la révolution, puisqu'il est censé être acteur-auteur de l'un et de l'autre »¹⁴⁸⁹. La troupe rompt avec le projet brechtien dont elle se prétend héritière et, du fait de cette impossibilité critique, la participation nécessite, pour lui, une adhésion préalable au projet du Living. La volonté de renouveler, voir annuler la séparation entre le spectateur et l'acteur met en cause le critique dans sa fonction de passeur.

Face à l'incapacité du théâtre à intervenir dans l'évènement politique, le rôle pédagogique qu'entend tenir le critique dans le cadre de la bataille pour un théâtre en lien avec l'Histoire devient obsolète. Quelle position adopter alors ? Au cours du mouvement, les analyses sont très réduites. Gilles Sandier invite certes à revoir la position du critique :

¹⁴⁸⁶ Christian MERELLE, « Les deux paradis », *La Quinzaine Littéraire*, n°56, 1^{er} septembre 1968, p. 26-28.

¹⁴⁸⁷ *Idem*

¹⁴⁸⁸ Alfred SIMON, « Le festival des enragés », *op. cit.*, p. 557.

¹⁴⁸⁹ *Idem*.

C'est aussi nous autres critiques, qui devront changer de peau, voyant désormais inutile l'absurde office qui fait de nous, sur le marché du théâtre, des agents publicitaires essentiellement destinés à rameuter des clients. Faire gagner de l'argent, ou en faire perdre, voilà notre rôle. Et c'est pourquoi le rapport qu'entretiennent avec nous les gens de théâtre est un absurde rapport de crainte et de flagornerie : on a peur des petits juges-mandarins que nous sommes, parés des oripeaux d'une culture vétuste ou inexistante, ces petits juges dont, souvent, l'incompétence navrante peut, à bon droit, indigner des hommes de théâtre que la règle du jeu boursier soumet pourtant à nos sentences.¹⁴⁹⁰

Le lien entre la culture contestée en 1968 et la critique est fait. Le critique tend à se nier lui-même. La mise en crise de l'institution culturelle place le critique de gauche dans une position ambiguë : il est à la fois le contestataire et le contesté. Il participe à la remise en cause de l'institution culturelle tout en étant intégré à celle-ci. Ce rôle de « mandarin » que Sandier met en avant n'est-il pas celui qui est attaqué par les occupants de l'Odéon et de la Sorbonne ? Au-delà de la déclaration, l'analyse n'est pas développée. Alors qu'il met en cause les pouvoirs publics dans de nombreux textes, Gilles Sandier continue à penser le théâtre comme une institution d'État. Il analyse effectivement la production théâtrale mais ne pense pas sa place au sein de celle-ci.

Les déclarations de Gilles Sandier détonnent cependant avec le reste de la critique. À la suite de 1968, Alfred Simon écrit pendant un an très peu de compte-rendu de spectacles. Renée Saurel, quant à elle, cherche à construire un autre rapport aux compagnies. Elle écrit lors de la représentation des *Clowns* :

Il est normal qu'une troupe, élaborant le texte à mesure qu'elle le répète, ait du mal à en discerner les faiblesses. C'est pourquoi on peut regretter qu'au lieu d'une classique présentation à la presse, l'on ne nous ait pas priés de venir voir non une pièce finie, mais une pièce en train de se fixer et sur laquelle nous aurions pu donner, amicalement et verbalement, notre avis. Je suis certaine que chacun d'entre nous se fût de bonne grâce prêté à cette expérience. Il est curieux - et un peu triste - de constater que le jeune théâtre, qui travaille depuis mai 1968 dans des conditions plus dures que jamais, n'est pas capable de repenser le rapport avec la critique.¹⁴⁹¹

La création collective qui porte la contestation des hiérarchies au sein de la création théâtrale devrait impliquer un autre rapport à la critique. Renée Saurel prône ici un critique assistant à la dramaturgie, collaborateur au sein de la création. Elle envisage cette fonction comme une posture militante. Cette proximité avec un praticien de théâtre, elle la trouve avec Eugenio Barba dont elle assiste aux différents séminaires de recherche.

¹⁴⁹⁰ Gilles SANDIER, « Théâtre et révolution », *op. cit.*

¹⁴⁹¹ Renée SAUREL, « Théâtre avec ou sans auteur », *op. cit.*, p. 2086.

L'ensemble de ses réflexions participent à la « critique de la spécialisation »¹⁴⁹² que Kristin Ross analyse comme un des éléments centraux de Mai et de ce qu'elle nomme « ses vies ultérieures ». Elle écrit à ce propos :

C'est à travers la culture de Mai que s'est opéré le retour à ce que nous pourrions appeler une thématique de l'égalité : en comblant le fossé entre travail manuel et intellectuel, en refusant la qualification professionnelle ou culturelle comme justification des hiérarchies sociales et de la représentation politique, en rejetant toute délégation, en sapant la spécialisation, bref, en perturbant violemment les rôles, les places ou les fonctions assignées.¹⁴⁹³

Les réflexions sur la place du critique participent de l'irruption de la « thématique de l'égalité »¹⁴⁹⁴. Malgré ces tentatives de réformer les pratiques, le retour à l'ordre et à une activité théâtrale « normale » en septembre 1968 ne permettent pas le développement d'une réflexion plus approfondie sur la critique et son rôle contradictoire dans le système théâtral. Gilles Sandier, lors de la publication de *Théâtre et Combat*, en 1969, revient sur sa posture ambiguë de critique : « ce bâtard qui se sait bâtard tantôt joue le jeu de la culture dont le théâtre fait partie [...] et tantôt rejetant rageusement et ces critères et cet humanisme, et cette société par qui et en qui la chose théâtrale existe »¹⁴⁹⁵. Ainsi, si la critique a été capable d'appréhender la remise en cause du théâtre public, du théâtre populaire et de défendre une forme de théâtre issue de la contre-culture, elle se retrouve dans une position inconfortable entre velléité politique et éducation humaniste. Néanmoins, l'irruption de cette préoccupation égalitaire entraîne une révision des réflexions sur le théâtre populaire.

¹⁴⁹² Kristin ROSS, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Editions Complexe, Bruxelles, 2005, p. 73.

¹⁴⁹³ *Ibidem*, p. 84.

¹⁴⁹⁴ *Idem*.

¹⁴⁹⁵ Gilles SANDIER, *Théâtre et Combat*, *op. cit.*, p. 17.

c) Une rapide désillusion

La fin de l'année 1968 est marquée par une forte désillusion sur les possibilités effectives d'une refonte complète de la pratique théâtrale. Si le rapport du théâtre et du pouvoir gaulliste était mis en doute avant, les évictions de Jean-Louis Barrault, de Gabriel Monnet et Jean Dasté¹⁴⁹⁶ font apparaître non seulement le rôle récupérateur du pouvoir mais aussi son caractère répressif. C'est aussi l'interdiction de la pièce d'Armand Gatti au TNP qui est perçue comme le retour de la censure. L'ensemble de ses mesures est vécu comme la reprise en main du pouvoir par la bourgeoisie.

À propos de Bourges, Dominique Nores écrit « Sur la scène du théâtre Jacques-Cœur, les bourgeois meurent par honte de vivre. Mais en Ville, ils se portent bien. Deux fois par mois, les notables du Rotary Club se réunissent à l'Hôtel d'Angleterre et, entre deux alcools, ne donnent pas cher de la peau de Monnet. [...] En chassant Barrault le gouvernement n'a-t-il pas ouvert la voie ? »¹⁴⁹⁷. Toutes les chroniques qui rendent compte de la répression qui a lieu dans le domaine théâtral s'en prennent au ministre. Alors que le Ministère des affaires culturelles était vu comme une sorte d'exception au sein du gouvernement de droite, il est alors décrit comme le chantre de De Gaulle. Malraux est maintenant complètement assimilé aux valeurs réactionnaires que représente le pouvoir gaulliste. « Le temps de la suspicion »¹⁴⁹⁸ que décrit Pascale Goetschel est en marche. Cette dernière utilise cette expression pour caractériser l'attitude du Ministère vis-à-vis des animateurs de la décentralisation. Ce sentiment est partagé du côté du milieu théâtral. Le renvoi de Barrault montre une autre facette des politiques culturelles.

Alors que les directeurs des théâtres publics défendent le pouvoir aux créateurs, la désolidarisation de l'État entraîne le renvoi de plusieurs animateurs déjà malmenés par leur municipalité. C'est dans ce contexte que sont discutées les négociations qui suivent la conférence de Villeurbanne. Renée Saurel écrit, par exemple, en octobre 1968 à propos des réformes des institutions culturelles :

Que peut espérer le théâtre d'une telle réforme mise en œuvre par un gouvernement à majorité réactionnaire ? Le pire serait, pour le théâtre, que la réforme conduisit à la résolution des conflits actuels dans le sens le plus détestable : celui de la démagogie camouflée en démocratie. Les délégués du Comité permanent ont-ils vraiment l'espoir de

¹⁴⁹⁶ Ils sont respectivement directeur de l'Odéon Théâtre de France, de la Maison de la culture de Bourges et du Centre dramatique de Saint-Étienne.

¹⁴⁹⁷ Dominique NORES, « Vitrac à Bourges », *op. cit.*

¹⁴⁹⁸ Pascale GOETSCHEL, *Renouveau et décentralisation du théâtre (1945-1981)*, *op. cit.*, p. 392.

parvenir à leurs fins ? Je n'en sais rien. Chacun d'eux, tout en faisant œuvre commune, se bat dans un contexte local particulier et non sans ressentir - du moins je l'imagine - quelque tristesse d'avoir dû passer si vite, sinon de la révolution, du moins de la contestation pathétique à la réforme de papa.¹⁴⁹⁹

Ce passage d'un contexte vécu comme révolutionnaire à une phase de reprise en main du pouvoir et de mise en place de réforme donne un ton amer au compte-rendu de Villeurbanne. On retrouve cet aspect dans un article de Copfermann, « La Sorbonne du théâtre »¹⁵⁰⁰, qui décrit les assises de Villeurbanne comme une assemblée de patrons. Dans cet article, où l'on retrouve une grande part de l'analyse de Copfermann initiée dans *Le Théâtre populaire, pourquoi ?*¹⁵⁰¹, Copfermann pointe les ambiguïtés du manifeste : « Assemblée de « patrons », aux employés en grève réclamant une convention collective, et d'artistes inquiets [...] les participants de la Sorbonne de Villeurbanne oscillent entre deux pôles qu'on trouvera partout ailleurs : radicalisme politique et corporatisme »¹⁵⁰². De la même manière que pour Renée Saurel, il est impossible pour Copfermann de réfléchir sur le théâtre et sa place dans les luttes sociales sans, avant tout, relancer une réflexion de fond sur la question de la diffusion culturelle, des rapports aux pouvoirs (locaux ou nationaux) mais aussi sur la question dramaturgique. Sans pour autant se ranger derrière le type de discours qui a pu être tenu par ceux qu'Alfred Simon appelle les « enragés » à l'Odéon et à Avignon, Copfermann se montre très critique vis-à-vis des metteurs en scène de la décentralisation théâtrale. Le travail entrepris à Villeurbanne ne répond pas à la mise en question de la culture faite en Mai. Il est d'ailleurs un des seuls à souligner que la conférence s'apparente à une assemblée de patrons. Ce refus d'analyser le monde théâtral comme une entreprise est aussi présent pour Copfermann dans les débats qui se tiennent à l'Odéon. En effet, mise à part cette référence dans cet article sur Villeurbanne, la grève des acteurs et des personnels de théâtre n'est jamais étudiée par la critique comme une grève de salariés. L'idée que l'entreprise théâtrale fonctionnerait sur les mêmes modes que toutes les autres reste difficile à envisager.

Paradoxalement, par cette crise, l'institution théâtrale s'affirme en tant qu'institution publique. Robert Abirached note que « 1968 a permis, dans l'institution, la consolidation du pouvoir des metteurs en scène »¹⁵⁰³. La revendication du pouvoir au créateurs entraîne un

¹⁴⁹⁹ Renée SAUREL, « Pauvre comme Job, un théâtre universel », *op. cit.*, p. 755.

¹⁵⁰⁰ Émile COPFERMANN, « la Sorbonne du théâtre », *Les Lettres Françaises*, n°1243, du 31 juillet au 6 août, p. 14.

¹⁵⁰¹ Émile COPFERMANN, *Le théâtre populaire, pourquoi ? op. cit.*

¹⁵⁰² Émile COPFERMANN, « la Sorbonne du théâtre », *Les Lettres Françaises*, n°1243, *op. cit.*, p. 14. On trouve dans cet article la base de l'analyse des conséquences de 68 sur les rapports entre théâtre et politique parus dans la revue *Partisans* en 1969 (Émile Copfermann, « Quelque chose a changé », *op. cit.*).

¹⁵⁰³ Robert ABIRACHED, « Le triomphe de la raison », *La décentralisation théâtrale 3. 1968, le tournant*, *op. cit.*, p. 139.

désintérêt des méthodes de prospection du public et « sonne le glas de l'idéologie du théâtre populaire que l'avaient rêvé les pères fondateurs et qui commence à brouiller la définition même du service public »¹⁵⁰⁴. Dès lors, deux orientations coexistent : « La gauche se partage entre les tenants d'une culture au quotidien, au plus près des gens, traversée d'illusions autogestionnaires, et les hérauts du « tout artistique », tout aussi sincères et tout aussi combattifs »¹⁵⁰⁵. Les trois critiques étudiés prennent fait et cause pour la première option tout en continuant à fréquenter principalement les théâtres dirigés par les tenants de la seconde. Selon Renée Saurel, ces derniers, « paraissant avoir fait vœu de silence après les colloques enflammés de juin 1968 »¹⁵⁰⁶, ont néanmoins abandonné en grande partie leurs idéaux. Ce constat fait suite à l'interdiction de la pièce d'Armand Gatti, *La Passion en violet, jaune et rouge*. Il entraîne une modification importante d'approche des politiques culturelles¹⁵⁰⁷ et l'apparition du thème de la censure qui sera récurrent les années suivantes dans ses écrits.

Un spectacle, revenant sur le rapport du théâtre à la lutte joué dans un théâtre public va être de revenir sur l'évolution de la perception de l'idéologie du théâtre populaire. Patrice Chéreau présente fin 1968 *Le Prix de la révolte au marché noir* à Sartrouville. Ce spectacle est l'occasion pour Renée Saurel de revenir sur les conséquences de Mai dans la profession théâtrale :

Faire l'Histoire, changer le monde, lutter pour que socialisme et liberté coïncident enfin. Dans ce combat, le théâtre est la mouche du coche et il le sait. [...] Son pouvoir corrosif fut-il porté au maximum, et cela par la conjonction d'une grande œuvre et d'un grand metteur en scène, le théâtre reste une arme dérisoire au service de la révolution. Panoplie de boy-scout. Si la liberté artistique est réduite à néant dans les pays à régimes totalitaires, le fait qu'elle existe chez nous ne signifie nullement que nous soyons en démocratie. Et nous savons que toute entreprise théâtrale contenant un levain de révolte est aussitôt récupérée par le pouvoir qui, parfois, l'encourage et la subventionne. De ces vérités amères, la profession théâtrale a pris en mai dernier une conscience accrue. Elle semble condamnée à les remâcher jusqu'à la nausée, mesurant son impuissance, non seulement à faire l'Histoire, mais encore à la représenter et à transformer le spectateur en combattant de la justice.¹⁵⁰⁸

Le lien entre les formes théâtrales, les questions liées à la représentation et le système économique et politique de la décentralisation théâtrale est ici exprimé. Ce ne sont pas seulement les formes de théâtre qu'il s'agit de changer, c'est le rapport aussi que la représentation théâtrale entretient avec le pouvoir en place. Les événements de 1968 mettent

¹⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. 140.

¹⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 141.

¹⁵⁰⁶ Renée SAUREL, « La bonace », *op. cit.*, p. 560.

¹⁵⁰⁷ Voir Partie 1-C-3-b « Le traitement de 1968 : la mise en crise des politiques culturelles ».

¹⁵⁰⁸ Renée SAUREL, « Un cafard, des chiens couronnés », *op. cit.*, p. 944.

en lumière le lien intrinsèque qui existe entre la structure interne de la représentation et le système économique et politique dans lequel elle est inscrite. Le spectacle de Chéreau met donc en jeu l'impossibilité du théâtre de se lier à la lutte. Quelques temps avant la publication du fameux texte « Une mort exemplaire »¹⁵⁰⁹ sur la faillite de Sartrouville où Patrice Chéreau rompt avec l'idéologie du théâtre populaire et ses illusions progressistes, il met en scène un spectacle qui raconte « l'impuissance civique et politique de l'homme de théâtre »¹⁵¹⁰. Pour Gilles Sandier, ce spectacle est aussi l'occasion de revenir sur la situation du théâtre public:

Le théâtre, après mai, est retourné, plus vite qu'on ne l'aurait pensé, à sa bourgeoise ornière. Tant il est vrai, à l'évidence, qu'il faut d'abord que soient changées les structures d'une société pour que changent les formes de la culture, et de son rituel, dont le théâtre constitue un des éléments majeurs. Reste que Mai a amené, bon gré mal gré, toute la profession théâtrale à s'interroger, sincèrement ou non, sur elle-même, et à se demander à quoi ça pouvait bien servir, le théâtre et quel usage nouveau, révolutionnaire par exemple, on pouvait essayer d'en faire, quitte à l'assassiner dans ses formes et son contenu anciens ; les plus lucides des hommes de théâtre, les plus enragés, ceux qui se veulent citoyens et non plus histrions, continuent de s'interroger, les autres ne cherchent même plus à faire semblant. Octobre n'est pas mai.¹⁵¹¹

Cette citation est bien entendu marquée par le reflux et l'amertume qui l'accompagne. Gilles Sandier partage néanmoins l'avis de Renée Saurel : le théâtre se doit de s'interroger réellement sur sa capacité à livrer un discours politique et à participer à l'action. Le retour à la normale ne permet pas une adéquation entre les structures économiques de l'activité théâtrale et un message révolutionnaire. De ce fait, la structure du théâtre public permet-elle la création et la diffusion d'un théâtre au contenu révolutionnaire ? Au lendemain des événements, Gilles Sandier, comme Renée Saurel, en doute. L'ambiguïté du discours de Chéreau le démontre d'autant plus que ce spectacle n'est pas créé en direction de la classe ouvrière. En effet, Gilles Sandier regrette que ce soit un spectacle qui « risque d'intéresser plutôt les étudiants et les gens de théâtre que les ouvriers d'Hispano-Suiza »¹⁵¹² tandis que Renée Saurel souligne que la longueur du spectacle ne permet pas à des ouvriers d'y assister alors qu'ils embauchent tôt le lendemain.

Ainsi, même lorsque les metteurs en scène des institutions publiques cherchent à faire des spectacles qui interrogent les liens du théâtre à la lutte des classes, le message politique proposé est ambigu et les conditions dans lesquelles ils sont présentés ne permettent pas la mise en place d'un dialogue avec les ouvriers. Ils continuent à s'adresser à leur public habituel. Face à ce constat, il est nécessaire de trouver des formes qui sortent des théâtres pour

¹⁵⁰⁹ Patrice CHEREAU, « Une mort exemplaire », *op. cit.*

¹⁵¹⁰ Gilles SANDIER, « Théâtre d'après Mai », *op. cit.*

¹⁵¹¹ *Idem.*

¹⁵¹² *Idem.*

aller vers les ouvriers. Gilles Sandier et Renée Saurel prônent donc un développement des formes d'interventions à l'image de ce que proposent le Bread and Puppet, le Teatro Campesino, Eugenio Barba, André Benedetto et plus tard le Théâtre du Soleil et la troupe de l'Aquarium. Ainsi en 1969, Gilles Sandier lors des représentations de *Matin rouge* de Jean Pierre Brisson et de *Zone Rouge* d'André Benedetto revient sur cette nécessaire rupture esthétique qu'implique la situation politique : « Depuis Mai, c'est une évidence que nous ne pouvons donner à des expressions comme « culture (ou théâtre) populaire » un autre sens que celui qui est lié à une révolution culturelle totale »¹⁵¹³. Or la pratique dans les théâtres publics reste inscrite dans « ces lieux un peu anachroniques que l'on nomme théâtre »¹⁵¹⁴.

Alors que les années 1960 étaient marquées par une grande confiance dans les possibilités effectives des théâtres publics à être populaires et capables de s'inscrire dans le mouvement, Mai 1968 ouvre l'ère du soupçon sur les intentions de l'État mais aussi sur la pratique du théâtre public. Certes les critiques étudiés contestaient déjà les préceptes de l'action culturelle selon Malraux, ils envisageaient néanmoins la possibilité de se jouer des infrastructures. Après 1968, ils considèrent que le poids de ces dernières travaille sur les formes des représentations. Ils rejettent donc la proposition d'un tout artistique des animateurs de la décentralisation et vont défendre un théâtre « fait pour sortir des espaces clos pour aller au-devant des hommes et des consciences, pour être joué ailleurs, en tout cas, que devant les fauteuils payants de la France assise »¹⁵¹⁵. Ce n'est plus seulement la rupture avec la pratique commerciale du théâtre privé parisien qui permettra l'émergence d'un véritable théâtre populaire et révolutionnaire mais la « rupture avec les courants domestiqués, commercialisés, intégrés de l'art »¹⁵¹⁶ dont fait partie le théâtre public.

Le théâtre s'avoue dans son incapacité à changer le monde ou plutôt dans son incapacité à se changer dans un monde qui ne change pas. Or l'idéal qui sous-tend les expériences de la décentralisation théâtrale et de Vilar pense le théâtre en capacité de se changer voire de

¹⁵¹³ Gilles SANDIER, «Le matin de la révolte », *op. cit.*

¹⁵¹⁴ Gilles Sandier, *Théâtre et Combat*, *op. cit.*, p. 85

¹⁵¹⁵ *Idem.*

¹⁵¹⁶ Émile COPFERMANN, « Quelque chose a changé », *op. cit.*, p. 9.

changer la société. Il était certes remis en cause bien avant 1968 mais il se retrouve nié par son incapacité à se lier aux évènements. Par ailleurs, la décentralisation dramatique a été pensée dans un partenariat avec l'État. Les évictions de certains metteurs en scène, l'interdiction par le Ministère de la pièce d'Armand Gatti entraîne une défiance vis-à-vis de l'État. La collaboration qui était de mise laisse place à des suspicions voir à des oppositions importantes au cours des années 1970.

3) *Les années 1970 : le temps de la défiance*

Tout au long des années 1970, l'analyse des politiques culturelles porte la marque du sceau de Mai 1968. Après la mise en cause de l'idéologie du théâtre populaire par le mouvement, le retour à l'ordre est vécu comme une mise au pas des animateurs de la décentralisation après les évictions de Jean-Louis Barrault, Gabriel Monnet et l'interdiction de la pièce d'Armand Gatti au TNP. La fin de l'ère Malraux est donc conflictuelle. Après une longue période de stabilité ministérielle, les années 1970 sont marquées par une succession de ministres dont les déclarations provoquent à plusieurs reprises la mobilisation de la profession. Cela entraîne une évolution de la perception de l'État par les critiques étudiés. Nous nous intéresserons particulièrement à l'apparition de la thématique de la censure dans les chroniques. À la lumière des théories althusseriennes, les structures culturelles sont analysées comme des « Appareils Idéologiques d'État »¹⁵¹⁷. Comment les critiques abordent-ils ces questions ? La rupture entre lecture réformiste et lecture révolutionnaire décelée en 1968 existe-t-elle toujours ? L'affaire Druon est particulièrement caractéristique de cette césure. La critique de la décentralisation touche aussi les praticiens. En effet, ceux-ci n'offrent plus de réelles perspectives populaires. Les animateurs qui dirigent ses structures ne sont plus perçus comme les militants courageux de la démocratisation culturelle. Installés dans leur théâtre, ils leur donnent l'impression de chercher davantage à maintenir leurs privilèges que de réellement mettre en cause la société par le biais du théâtre. Je m'appuierai en particulier sur l'évolution de la perception du TNP dont le sigle est transféré à Villeurbanne et du Festival d'Avignon afin d'étudier la pérennité de l'héritage de Vilar. La modification de la perception des politiques culturelles implique la nécessité de repenser les rapports entre théâtre et politique. Les critiques tentent donc d'élaborer une nouvelle définition du théâtre populaire.

¹⁵¹⁷ Louis ALTHUSSER, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *op. cit.*

a) Un face à face avec l'État

Nous avons pu voir précédemment que les questions relatives à la décentralisation culturelle n'occupaient pas une place centrale dans les trois revues. Alfred Simon s'y attarde extrêmement rarement tandis que Gilles Sandier laisse souvent la parole à d'autres critiques pour traiter de ces questions. Seule Renée Saurel accorde plus d'importance à l'analyse des budgets et des déclarations des ministres successifs. Quoi qu'il en soit la référence à 1968, pensée comme une rupture, revient constamment dans les écrits critiques. Cette analyse apparaît, *a posteriori*, surprenante. Peut-on parler réellement de rupture dans les rapports entre théâtre et État ? Malgré la valse des ministres tout au long des années 1970, la période est marquée par une institutionnalisation, une normalisation des politiques culturelles et des différents statuts accordés aux artistes. Comme l'explique Pascal Ory, « bien peu nombreuses et guère écoutées [...] furent les voix qui continuèrent à s'élever, dans une perspective libérale/ libertaire, contre toute « gestion culturelle » (Jean-Marie Domenach, *Projet*, sept.-oct. 1978). La politique culturelle figura désormais en bonne place parmi les attributs de la « grande politique » »¹⁵¹⁸. Pourquoi donc une telle défiance ?

La décennie qui suit 1968 se caractérise par une désillusion quant aux capacités réelles des politiques culturelles telles qu'elles ont été pensées jusqu'alors. Cette lecture est partagée par Renée Saurel et les différents collaborateurs de *La Quinzaine Littéraire* tandis qu'*Esprit* reste relativement muet à ce sujet. En outre, à la suite des renvois de Gabriel Monnet, Jo Tréhard et Jean-Louis Barrault mais aussi de l'interdiction de la pièce d'Armand Gatti, le motif de la censure apparaît. Nous avons vu à quel point celui-ci était récurrent dans les écrits de Renée Saurel sur les politiques culturelles. Cette question, suite aux déclarations de Maurice Druon à l'encontre des compagnies militantes notamment, est discutée par l'ensemble de la critique.

¹⁵¹⁸ Pascal ORY, *L'entre-deux-Mai. Histoire culturelle de la France. Mai 1968-Mai 1981*, Seuil, Paris, 1983, p. 64.

Le temps de la suspicion

Dans la pensée marxiste traditionnelle, l'État est associé à l'appareil répressif. Il s'agit pour le prolétariat de s'emparer du pouvoir d'État afin de détruire cet appareil et de le remplacer par un autre prolétarien en vue de sa disparition. L'analyse de l'appareil d'État est présente dans les textes marxistes dès *L'Idéologie allemande*¹⁵¹⁹. Par le biais de l'armée, la police et la justice dont la première loi est le respect de la propriété privée, il sert à maintenir la domination économique de la bourgeoisie. Lénine revient aussi sur cette question dans *L'État et la révolution*¹⁵²⁰ dans le but de donner des éléments de stratégie visant à sa destruction. Louis Althusser, à la suite de Gramsci, donne des éléments sur le rôle de l'État dans le maintien d'une hégémonie sur le plan idéologique. Il le fait notamment à travers un article qui aura un fort retentissement, « Idéologie et appareils idéologiques d'État »¹⁵²¹. Il considère que l'État n'est pas uniquement constitué d'appareils répressifs (justice, armée, police) mais aussi de plusieurs appareils idéologiques, qu'ils soient scolaires, religieux et aussi culturels. Protéiformes, ces derniers se distinguent par leur mode de fonctionnement : « l'Appareil répressif d'État « fonctionne à la violence »¹⁵²², alors que les Appareils idéologiques d'État fonctionnent « à l'idéologie »¹⁵²³. Il écrit ainsi :

En effet, l'État et ses Appareils n'ont de sens que du point de vue de la lutte des classes, comme appareil de lutte des classes assurant l'oppression de classe, et garantissant les conditions de l'exploitation et de sa reproduction. Mais il n'y a pas de lutte des classes sans classes antagonistes. Qui dit lutte de classe de la classe dominante dit résistance, révolte et lutte de classe de la classe dominée.

C'est pourquoi les AIE [Appareils Idéologiques d'État] ne sont pas la réalisation de l'idéologie en général, ni même la réalisation sans conflits de l'idéologie de la classe dominante. L'idéologie de la classe dominante ne devient pas dominante par la grâce du ciel, ni même par la vertu de la simple prise du pouvoir d'État. C'est par la mise en place des AIE, où cette idéologie est réalisée et se réalise, qu'elle devient dominante.¹⁵²⁴

Les AIE ne visent donc pas seulement au maintien de l'idéologie dominante dans le sens où Marx l'entend¹⁵²⁵, ils participent à sa réalisation. Dans *L'Appareil d'action*

¹⁵¹⁹ Karl MARX, *L'Idéologie allemande*, *op. cit.*

¹⁵²⁰ Vladimir Ilitch LÉNINE, *L'État et la révolution : la doctrine du marxisme sur l'État et les tâches du prolétariat dans la révolution*, La Fabrique, Paris, 2012 [1917].

¹⁵²¹ Louis ALTHUSSER, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *op. cit.*

¹⁵²² *Ibidem*, p. 281.

¹⁵²³ *Ibidem*, p. 283.

¹⁵²⁴ *Ibidem*, p. 313.

¹⁵²⁵ « À toute époque, les idées de la classe dominante sont les idées dominantes ; autrement dit, la classe qui est la puissance matérielle dominante de la société est en même temps la puissance spirituelle dominante. La classe qui dispose des moyens de la production matérielle dispose en même temps, de ce fait, des moyens de la production intellectuelle Karl MARX, *L'Idéologie allemande*, *op. cit.*, p. 338.

*culturelle*¹⁵²⁶, Jacques Ion, Bernard Miege et Alain-Noel Roux analysent les structures culturelles comme des Appareils Idéologiques d'État. Reprenant à leur compte la théorie d'Althusser, ils défendent que les politiques mises en place par l'État pour soutenir l'action culturelle et la pensée de la démocratisation qui la sous-tendent visent à « la reproduction des rapports sociaux »¹⁵²⁷ par la diffusion et la production « d'idées, de représentations, de valeurs destinées à inculquer, ou à renforcer l'inculcation de l'idéologie dominante »¹⁵²⁸. Cette théorie althussérienne est, en partie, partagée par la critique qui, si elle ne reprend pas à son compte l'ensemble des thèses du philosophe, est nourrie par cette approche qui vise à remettre en cause la démocratisation culturelle telle qu'elle fut pensée par le Ministère Malraux mais aussi par les hommes de théâtre. Pour les auteurs de cet ouvrage, comme pour Pierre Gaudibert¹⁵²⁹, lui aussi influencé par Althusser, Mai 68 a valeur de révélateur. Cette idée se retrouve directement dans les écrits des critiques. Gilles Sandier ouvre son ouvrage *Théâtre et Combat*¹⁵³⁰ en écrivant :

Et puis Mai 68 est venu.

Rien n'a changé, mais tout est devenu clair. L'imposture a croulé, avec la singerie de grandeur. Toute la culture mise en question, radicalement, dénoncée dans l'œuvre d'aliénation à laquelle on l'a fait servir.¹⁵³¹

1968 se caractérise donc, selon Gilles Sandier, par une mise en cause radicale de la culture et de ses tâches. La démocratisation culturelle avait valeur d'idéologie progressiste. Malgré les quelques doutes émis, les critiques se réfèrent à cette vision d'une diffusion de la culture ayant valeur de progrès social. Gilles Sandier, dans ce même éditorial, ajoute : « Passons aux aveux : cette Culture nous y avons cru. Nous avons cru qu'elle avait en elle une vertu libératrice, qu'elle pouvait aider à changer le monde et l'homme en permettant à des yeux de s'ouvrir, à des consciences de s'éveiller, à des actes de se mettre en branle : humaniste, toujours prêts ! ».¹⁵³² Comment ce brusque changement de perspective a eu lieu ? Pour les auteurs de *L'Appareil d'action culturelle*, la première modalité de cette révélation est le rôle de l'État. L'idéologie de la démocratisation culturelle est portée par une approche de l'État comme agent neutre. Mai 68 revitalise la critique marxiste de l'État comme outil au service de la classe dominante agissant sur le plan répressif par le biais de la police, la justice

¹⁵²⁶ Jacques ION, Bernard MIEGE et Alain-Noel ROUX, *L'Appareil d'action culturelle*, op. cit.

¹⁵²⁷ *Ibidem*, p. 13.

¹⁵²⁸ *Idem*.

¹⁵²⁹ Pierre GAUDIBERT, *Action culturelle : intégration et/ou subversion*, op. cit.

¹⁵³⁰ Gilles SANDIER, *Théâtre et Combat*, op. cit.

¹⁵³¹ *Ibidem*, p. 9.

¹⁵³² *Ibidem*, p. 10-11.

mais aussi, et de plus en plus, sur le plan idéologique par le biais de l'école et des institutions culturelles. On retrouve cette même approche dans l'ouvrage de Pierre Gaudibert :

La crise de 68 servit de révélateur en dévoilant toutes les structures existantes, en faisant surgir « l'impensé » des institutions et l'imposture des appareils (l'inconscient social). Elle ébranla les uns et les autres, les fit vaciller de telle manière que, sous les apparences trompeuses d'harmonie, de consensus, de rationalité, de neutralité et de libéralisme, surgit aux yeux de tous, dans la fulgurance d'un moment exceptionnel, leur lien avec l'idéologie dominante, celle de la classe dominante, la bourgeoisie. Cette fonction idéologique de classe devenue visible l'éclair d'un moment rendit difficile la « suture institutionnelle », la tentative de restaurer ou de réformer appareils ou institutions, afin qu'ils retrouvent leur apparence paisible et normale, qu'ils retrouvent leur légitimité.¹⁵³³

Cet « impensé »¹⁵³⁴ que décrit Pierre Gaudibert ne peut, dès lors, plus être ignoré par les critiques. Les débats de l'Odéon, la mise en cause virulente d'Avignon mais aussi les renvois de Gabriel Monnet, Jo Tréhard, Jean-Louis Barrault, l'interdiction de la pièce d'Armand Gatti impliquent pour les critiques de repenser les fondements de leur activité et notamment les bases économiques et sociales sur laquelle elle repose. Ainsi, si l'on ne retrouve pas mot pour mot l'approche althussérienne de l'auteur dans leurs textes, ils sont néanmoins fortement influencés par ses réflexions. Dès lors les programmations des CDN et Maisons de la culture s'apparentent à une culture rassurante, à un « alibi »¹⁵³⁵. La reprise de l'activité théâtrale est comparée à la remise en marche du « petit train culturo-humaniste. »¹⁵³⁶. Pour Renée Saurel comme pour Gilles Sandier, Mai 1968 va entraîner une défiance profonde vis-à-vis de l'État de l'ensemble de ses choix culturels. Par extension, certains metteurs en scène qui, selon eux, continuent à faire le jeu de l'institution vont être frappés du même discrédit. Ainsi, ce sera l'ensemble de la création artistique réalisée au sein des théâtres publics qui sera régulièrement soupçonnée de servir l'idéologie dominante.

Tous deux réfutent une approche humaniste de la culture au profit de vision de classe. La vision d'une culture populaire comme bagage commun à tous est refusée. Elle participe même à la réaction selon Gilles Sandier qui écrit :

Il y a une imposture de la culture « populaire » qui consiste à livrer au plus grand nombre possible de clients (et d'électeurs) des œuvres en vrac, réduites au degré élémentaire, au plus bas niveau de signification. Toujours au nom du bon sens et de la clarté : denrée culturelle à consommer au même titre que les variétés de l'ORTF.

Respecter la seule lettre d'une œuvre, c'est en trahir la signification et la vie : c'est aussi la restituer dans la perspective de l'idéologie dominante, c'est la soumettre à elle,

¹⁵³³ Pierre GAUDIBERT, *Action culturelle : intégration et/ou subversion*, op. cit., p. 47-48.

¹⁵³⁴ *Idem.*

¹⁵³⁵ Gilles SANDIER, « Dom Juan, notre contemporain », op. cit.

¹⁵³⁶ Renée SAUREL, « La Bonace », op. cit., p. 566.

c'est s'y soumettre et y soumettre le public. C'est cela, la culture UDR ; on voudrait que ce ne soit pas celle que consente à charrier la Comédie Française.¹⁵³⁷

Ici, le critique rejoint Pierre Gaudibert. La bourgeoisie, pour maintenir sa domination, travaille sur le plan économique mais aussi sur le plan idéologique, en particulier par le biais de l'État. La diffusion des œuvres culturelles consacrées par celle-ci implique, pour le critique, une soumission de l'œuvre à l'idéologie dominante. Elle n'est plus active et devient produit de consommation. On retrouve cette même approche dans les travaux de Renée Saurel. Lorsqu'elle analyse le rapport de Pierre Dux, membre de l'UDR, sur le théâtre, elle s'attaque avant tout à la conception de la culture que celui-ci charrie :

On lit : « Il en est du théâtre comme de tous les produits de consommation, qu'ils soient matériels ou intellectuels. Il faut, à la mesure de l'intérêt que l'on reconnaît à ces produits, en créer le besoin. » Comme pour le dentifrice qui assure la pureté de l'haleine ? Quelle tristesse ! Nous disons non et non à cette conception marchande.¹⁵³⁸

Plus que le rejet d'une politique culturelle qui vise à diffuser les œuvres du répertoire théâtral, Renée Saurel s'oppose à une approche libérale de la culture qui évalue la réussite ou non d'un projet par sa rentabilité. Derrière cette approche, elle voit une censure des formes politiques, un refus de toute recherche sur le plan esthétique au profit d'une culture traditionnelle prônée par la bourgeoisie la plus rétrograde. Un certain libéralisme avait pu être possible du temps de Malraux. La crise de 1968 implique un retour à l'ordre moral qui passe aussi par le rejet de toute forme artistique un tant soit peu avant-gardiste.

Alfred Simon a une attitude différente face à ces événements. Cette remise en cause se traduit dans un premier temps par une quasi-absence de comptes-rendus théâtraux dans la revue avant la chronique « Théâtre et désastre. Qui croit encore au théâtre populaire ? »¹⁵³⁹. Il tente alors de faire le point sur la situation du théâtre en France après 1968. Tout d'abord, Alfred Simon refuse de rejeter l'idéologie du théâtre populaire en distinguant d'un côté le travail des animateurs et de l'autre les politiques culturelles initiées par Malraux. Ce sont ces dernières qui ont dénaturé le projet de la démocratisation culturelle mais celui-ci ne doit pas pour autant être remis en cause. Certes, la désillusion est bien présente. Il écrit : « Nous avons cru le théâtre en train de redevenir ce moyen d'expression collective que toute civilisation réclame, de nouveaux prêts à assumer cette fonction sociale où l'homme s'engage dans le jeu pour communiquer avec la vérité de la vie »¹⁵⁴⁰. Néanmoins, cette désillusion n'implique pas le rejet de l'ensemble de la pratique des animateurs de la décentralisation, en particulier celle

¹⁵³⁷ Gilles SANDIER, « Œdipe en Avignon », *op. cit.*

¹⁵³⁸ Renée SAUREL, « Une théâtre pour la Francietta », *op. cit.*, p. 1540.

¹⁵³⁹ Alfred SIMON, « Théâtre et désastre. Qui croit encore au théâtre populaire ? », *op. cit.*

¹⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 1136.

de Vilar. Il s'agit alors de repenser cette dernière. Par le biais de la fête, le critique d'*Esprit* précise sa pensée dans un article ultérieur :

Le problème de la fête ne s'est pas posé tout seul dans le vide de nos frustrations. Il a surgi de la démarche naïve qui a lié la recherche d'un théâtre populaire à celle d'une culture populaire. Du TNP de Jean Vilar aux Maisons de la culture et à l'explosion de Mai 68. Dans les débuts du TNP, il y eut une belle unité, satisfaisante pour l'époque, de la fête, du théâtre et de la culture, dont nous n'avions pas suffisamment vu, alors, qu'elle était dominée par le système bibliothécaire, scolaire et muséographique de la culture. Il s'agissait d'arracher le patrimoine culturel à la classe bourgeoise qui l'avait accaparé et de la restituer au peuple. Nous y avons *tous cru* sans bien nous rendre compte que cette entreprise ne laissait *aucune chance* à la spontanéité et à la créativité. Qu'on m'entende bien, il ne s'agit pas d'hypostasier une créativité, une spontanéité devenues tartes à la crème du discours logomachique. Seulement de donner une toute petite chance à ce pouvoir autocréateur de l'homme qui s'est étendue sur les bancs de l'école et dans les salles des musées.¹⁵⁴¹

Comme ses confrères, Alfred Simon pointe les limites d'une vision de la démocratisation culturelle qui reposerait uniquement sur la diffusion massive des œuvres. Il critique lui aussi le caractère muséographique de cette démarche mais il ne le fait pas selon les mêmes modalités. Ici, il n'est pas question de rejeter cette culture au nom de son caractère de classe. Il défend un projet unificateur de l'activité théâtrale en se référant toujours à Vilar. La culture échappe à la lutte des classes selon lui. Elle recèle des valeurs qui peuvent être partagées par tous. Cependant, il importe de repenser celle-ci : la création d'une culture commune passe par la participation de tous au processus festif. On retrouve ici les fondements du *Manifeste de Peuple et Culture*¹⁵⁴². Cette approche assez originale d'Alfred Simon est, en partie, partagée par l'ensemble de la rédaction d'*Esprit*. En effet, le numéro spécial sur les animateurs en 1973 est l'occasion de développer la conception de l'action culturelle dans la revue et donc de prendre position sur les conceptions althussériennes.

J'ai déjà montré, lors de la présentation du théâtre dans *Esprit*¹⁵⁴³, comment la revue était traversée par la pensée althussérienne. L'entretien avec le Théâtre-Action et les remarques de Paul Thibaud sont assez caractéristiques de cette influence¹⁵⁴⁴. Il se montre alors dubitatif sur le caractère émancipateur du travail fait avec les jeunes des foyers grenoblois. Jean-Marie Domenach prend, quant à lui plus de distance par rapport aux thèses d'Althusser. Ainsi, dans son compte-rendu des ouvrages de Francis Jeanson, *L'Action culturelle dans la cité*, et celui de Pierre Gaudibert¹⁵⁴⁵, il défend la nécessité de penser l'action culturelle dans un cadre politique mais refuse d'assimiler la culture à « une forme camouflée

¹⁵⁴¹ Alfred SIMON, « La fête comme contre pouvoir », *op. cit.*, p. 1159.

¹⁵⁴² *Le Manifeste de Peuple et Culture*, *op. cit.*

¹⁵⁴³ Voir Partie1-B-3-b « Les animateurs ».

¹⁵⁴⁴ « Deux années d'action culturelle (le Théâtre Action) », *op. cit.*

¹⁵⁴⁵ Jean-Marie DOMENACH, « Politique et action culturelle », *op. cit.*

de l'hégémonie bourgeoise, un « appareil idéologique d'État », selon la fameuse expression d'Althusser... »¹⁵⁴⁶. Cette approche est erronée selon lui car il y aurait contradiction entre la volonté politique conscience de penser les appareils culturels comme producteur d'idéologie dominante et le budget dérisoire qui est alloué à ceux-ci. Au-delà de l'argument pécuniaire, Jean-Marie Domenach refuse de considérer qu'une unanimité culturelle est forcément réactionnaire. Il écrit :

Même pour détruire cette société – surtout pour la détruire – il faut au départ une conscience commune, un « ensemble » (Jeanson) qui exige une parole, une vision solidaire, les prémices d'une culture. Certes, celle-ci risque d'être, du point de vue de l'État, ce « neutre » (M. De Certeau) où s'estompent les conflits, où s'opère une communion mystifiante ; elle peut être aussi la source de la prise de conscience et de la révolte. Finalement, tout dépend de l'analyse qu'on fait du rôle de l'État. Si on y voit un monstre omniscient et omnipotent manœuvré par une volonté déterminée d'exploitation et d'intégration, alors il n'est pas d'autre solution que la révolte radicale ou l'exil. Si, comme je le pense, l'État, tout en exprimant des rapports de classes, est aussi le gérant des institutions communes où il reste possible d'inventer et de manœuvrer, alors pourquoi ne pas se saisir de possibilités qu'il offre et qu'il est contraint d'élargir du fait même de la décadence des valeurs et des forces qui la soutenaient traditionnellement ?¹⁵⁴⁷

Ici, il expose clairement le désaccord qu'il a avec les marxistes. Il refuse de penser l'État comme une machine répressive en vue de protéger les intérêts des plus favorisés. Le directeur d'*Esprit*, proche des mouvements réformistes, ne nie pas son caractère de classe mais conteste une approche unilatérale. De ce fait, cette lecture implique un désaccord avec les thèses de Pierre Gaudibert. Les institutions étatiques peuvent être des points d'appui à un progrès social. Son désaccord ne se manifeste pas uniquement sur ce terrain. C'est aussi la définition des œuvres transmises dans ses institutions comme une culture bourgeoise qui est discutée. Ce patrimoine peut servir de point d'appui à la construction d'une conscience collective, élément indispensable en vue d'un changement social.

Cette lecture de l'État impliquera une approche différente des rapports entre les animateurs et le Ministère des affaires culturelles. Là où Renée Saurel verra de la censure, *Esprit* parlera plutôt d'incohérence.

¹⁵⁴⁶ *Ibidem*, p. 1119.

¹⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 1121.

La question de la censure

La parution en 1970 de l'article de Louis Althusser « Idéologie et appareils idéologiques d'État » renouvelle donc le débat sur l'État dans la théorie marxiste. Dans cet article, il précise le fonctionnement de ces AIE. Il écrit :

Les Appareils idéologiques d'État fonctionnent de façon massivement prévalente à l'idéologie, mais tout en fonctionnant secondairement à la répression, fût-elle à la limite, mais à la limite seulement, très atténuée, dissimulée, voire symbolique. (Il n'existe pas d'appareil purement idéologique.) Ainsi l'École et les Églises « dressent » par des méthodes appropriées de sanctions, d'exclusions, de sélection, etc., non seulement leurs officiants, mais aussi leurs ouailles. Ainsi la Famille... Ainsi l'Appareil IE culturel (la censure, pour ne mentionner qu'elle), etc.¹⁵⁴⁸

C'est précisément sur la question de la censure que les critiques reviennent en premier lieu. Le motif de la censure dont nous avons mis à jour les modalités dans le traitement des politiques culturelles après 1968 par Renée Saurel apparaît à la suite du renvoi des directeurs des théâtres nationaux et de l'interdiction de la pièce d'Armand Gatti. Peut-on néanmoins s'accorder avec la définition de Renée Saurel ? Dans son article sur la question, Emmanuel Wallon la décrit comme suit : « Le contrôle de l'expression artistique ou littéraire opère selon des modes très variés que les victimes ont tôt fait de baptiser censure, bien que ce terme désigne plus précisément la délivrance d'une autorisation préalable par une administration spécialisée »¹⁵⁴⁹. Si la censure théâtrale, dans sa définition première, disparaît réellement en 1906 après la suppression de ses crédits, des faits de censure sont néanmoins à noter par la suite. À titre d'exemple, Emmanuel Wallon rappelle, entre autres, l'interdiction de *La Passion en violet, rouge et jaune*. Pascal Ory, dans l'histoire culturelle qu'il fait de la France entre 1968 et 1981, revient lui aussi sur cette question. Il note l'apparition de cette thématique dans les critiques adressées aux politiques culturelles. Néanmoins, son étude montre que les cas stricts de censure tendent à diminuer au cours de la période. Il écrit : « Tout se passait comme si l'État abandonnait peu à peu ses activités censoriales sur tous les terrains traditionnels, pour se réserver le contrôle du média prédominant, le seul à pénétration universelle : la radio-télévision »¹⁵⁵⁰. Le traitement de cette question par Renée Saurel diffère de cette définition. Comme nous l'avons vu, la critique des *Temps Modernes* analyse la faiblesse des budgets comme des mesures de censure. Elle écrit : « Tout se passe comme si l'on avait compris en

¹⁵⁴⁸ Louis ALTHUSSER, « Idéologie et Appareils Idéologiques d'État », *op. cit.*, p. 283.

¹⁵⁴⁹ Emmanuel WALLON, « Censure », in *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, *op. cit.*, p. 94.

¹⁵⁵⁰ Pascal ORY, *L'entre-deux-Mai. Histoire culturelle de la France. Mai 1968-Mai 1981*, *op. cit.*, p. 73.

haut lieu après Mai 1968 qu'il suffisait de faire attendre pour n'avoir pas à interdire. La censure économique n'est-elle pas la plus discrète et la plus efficace de toutes ? Elle tue proprement, sans laisser de traces »¹⁵⁵¹. Ce type d'argumentaire dont je ne cite ici qu'un court extrait, se répète tout au long des années 1970 dans *Les Temps Modernes*. Il s'applique en particulier au traitement du jeune théâtre.

Le motif de la censure est moins présent chez les autres critiques même si il est évoqué par Gilles Sandier lors de l'interdiction de la pièce de Gatti.

Cette question est parfois présente dans les pages de *La Quinzaine Littéraire*. Le journal est décrit par Maurice Nadeau comme « une petite aire de liberté, hors de tout tabou, de toute censure, de tout espoir de profit immédiat »¹⁵⁵². La liberté est effectivement au cœur du principe éditorial de la revue dont les différents collaborateurs sont complètement autonomes. La dénonciation de la censure que subissent les écrivains dissidents en URSS est très présente. Au niveau culturel, cette question est plus anecdotique. Elle apparaît néanmoins lorsque l'Association Technique pour l'Action Culturelle publie un texte. La revue se déclare alors solidaire d'une « culture vivante »¹⁵⁵³ qui puisse être « un risque pour le pouvoir »¹⁵⁵⁴ à l'inverse d'une culture de conservation qui vise à l'asservissement des citoyens. À propos de cette culture vivante, le texte déclare :

S'il est vrai que le contact des intellectuels et des artistes avec le public est générateur, pour tous les partenaires, d'une lucidité active qui soumet l'ordre établi à une critique, contre celle-ci l'ordre n'a pas de défense plus discrète que de perturber autant qu'il le peut, puis de rompre, ce contact. Son rêve est de séparer sans bruit les interlocuteurs dont il craint le dialogue, en les aiguillant respectivement vers une culture « élitaire » et une culture « de masse » qui ne communiqueraient pas entre elles.¹⁵⁵⁵

On retrouve ici cette même idée de censure économique orchestrée par l'État. Cependant, les délimitations de ce qui serait une « culture vivante » reste assez floues. Elle n'est vivante que dans la mesure où elle a un pouvoir critique. Dans ce cas, l'aide financière serait un garant d'une « bonne démocratie »¹⁵⁵⁶. La caractérisation de l'État n'est pas discutée. Seul le système politique est mis en avant. En outre, l'ATAC, et par extension *La Quinzaine Littéraire*, réfutent l'idée d'une récupération par les industries culturelles de toute forme artistique visant à être critique de la société en place. Les thèses de l'école de Francfort sur les industries culturelles, la récupération et la stérilisation des œuvres d'art n'ont donc pas cours

¹⁵⁵¹ Renée SAUREL, « Le monstre froid et le théâtre (II) », *op. cit.*, p. 1898.

¹⁵⁵² Maurice NADEAU, « le choix », *La Quinzaine Littéraire*, n°300, 16 avril 1979, p. 4.

¹⁵⁵³ Publication d'un texte de l'ATAC, *La Quinzaine Littéraire*, n°204, 16 février 1975, p. 27.

¹⁵⁵⁴ *Idem.*

¹⁵⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁵⁶ *Idem.*

ici. Alors que pour Renée Saurel, l'attitude de l'État implique une défiance totale vis-à-vis de celui-ci, les propos sont plus mesurés dans *La Quinzaine Littéraire*. Dans un article qui paraît quelques années plus tôt, Dominique Nores interroge l'avenir des Maisons de la culture. S'il prend acte qu'« en très peu de temps, l'idée de culture a réussi à se rendre suspecte à tout le monde »¹⁵⁵⁷, il considère que cette mise en doute s'est faite dans le « plus grand désordre idéologique »¹⁵⁵⁸. Ainsi, il ne s'agit pas de rejeter toute forme d'animation culturelle mais de la repenser dans le sens d'une « prise en charge d'une créativité native à retrouver dans l'individu tenu jusqu'ici à l'écart de toute culture ou étouffé sous le poids de l'idéologie dominante »¹⁵⁵⁹. On retrouve ici la spontanéité festive défendue par *La Quinzaine Littéraire* au moment de Mai 68. Celle-ci semble peu s'accommoder d'un discours sur les questions de censure.

Nous avons vu que la revue *Esprit*, par l'intermédiaire de Jean-Marie Domenach, refusait de considérer que les politiques culturelles reposent sur une volonté concertée d'asservissement de la population. Malgré l'écart pris avec une approche althussérienne de la culture, la question de la censure est posée dans un article de Paul Thibaud sur les difficultés de Francis Jeanson à créer une Maison de la culture à Chalon-sur-Saône. Il écrit à ce propos :

Faut-il conclure que la peur du mouvement est désormais si profonde dans le régime que toute prise de conscience, toute éducation libre doit être étouffée ? Ou bien que les affaires privées de la majorité, la sauvegarde et l'agrandissement d'une baronnie chalonaise [*sic*] pour M. Jarrot, ont le pas sur les besoins humains, les libertés humaines élémentaires ? Les deux hypothèses sont graves et conduisent à se demander : qui fait de la culture une affaire de politique partisane ?¹⁵⁶⁰

Alors que Renée Saurel, dans *Les Temps Modernes*, défend que les jeunes compagnies, pratiquant un théâtre politique, sont étouffées économiquement par le manque de subvention, Paul Thibaud envisage la question de la censure d'une autre manière. Ici, il soutient la pratique de Francis Jeanson parce qu'elle n'est pas politique. À l'inverse, l'attitude des dirigeants locaux traduit un réflexe de classe. La censure est ici circonscrite à une bourgeoisie provinciale voyant en Francis Jeanson l'ancien porteur de valise dans la guerre d'Algérie. Lorsqu'Alfred Simon aborde quant à lui la situation économique de la troupe du Théâtre du Soleil, financée alors par la commission d'aide aux animateurs et considérée comme appartenant au jeune théâtre, il développe une toute autre approche que Renée Saurel. En effet, malgré le succès de *1789*, la troupe alors dans une situation financière difficile demande une

¹⁵⁵⁷ Dominique NORES, «Où en sont les maisons de la culture », *op. cit.*, p. 36.

¹⁵⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁵⁹ *Idem.*

¹⁵⁶⁰ Paul THIBAUD, « L'affaire Jeanson », *op. cit.* p. 956.

augmentation de subvention au Ministre. Jacques Duhamel lui répond : « Vous devriez sans doute chercher à proportionner le volume de vos dépenses aux moyens financiers dont vous disposez plutôt qu'à déterminer le montant de l'aide dont vous estimez devoir bénéficier à partir de décisions prises à votre seule initiative »¹⁵⁶¹. Face à cette réponse, Alfred Simon réfute l'idée d'une censure économique, il écrit :

On a tôt fait de voir dans ce manque de largesse une mesure de rétorsion dirigée contre une entreprise contestataire et la rancune d'un ministre qui fut quelque peu chahuté par les gauchistes lorsqu'il vint assister incognito à une représentation de *1789*. N'a-t-il pas lui-même écrit à la compagnie du Soleil pour lui conseiller d'adapter ses méthodes de travail à la mesure de ses moyens ? Tout vient en réalité de la politique absurde à laquelle la modicité de son budget condamne le ministère. Il s'efforce de parer au plus pressé, sans toucher cependant aux situations acquises, justifiées ou non. Les théâtres nationaux et les Maisons de la culture sont devenues des institutions d'une lourdeur que des considérations de prestige et de politique locale obligent à renforcer malgré un rendement culturel souvent contestable.¹⁵⁶²

Alfred Simon considère donc avant tout que les problèmes de financement du Théâtre du Soleil sont dus à l'incapacité du Ministère à repenser l'action culturelle dans son intégralité. On retrouve ici la rhétorique, appliquée au Théâtre du Soleil, qui avait cours avant 1968 : c'est avant tout la faiblesse du budget alloué à la Culture qui est en cause, plutôt que des choix idéologiques. Il ajoute cependant que l'ensemble des politiques est à revoir mais plus qu'une volonté étatique, ce sont surtout les pressions locales qui empêchent de repenser les structures de l'action culturelle. Sur cette même polémique, le discours de Renée Saurel est tout à fait différent :

Langage d'épiciier. Il est vrai que le Théâtre du Soleil n'a pas l'estampille « N.F. » et qu'il sert mal l'idée que l'on a en haut-lieu de la grandeur et du prestige nationaux. Une telle réponse signifie que le Théâtre du Soleil n'a pas le droit de pratiquer l'art de son choix. On lui en laisse la liberté formelle tout en lui refusant les moyens. [...] Gardons-nous de sous estimer la perspicacité ministérielle : on a compris rue de Valois que la forme théâtrale pratiquée par le Soleil était la seule qui ne se prêtât pas à la récupération.¹⁵⁶³

Comme chez Alfred Simon, on retrouve l'opposition entre une culture de prestige motivée par conservation du patrimoine et la pratique du Théâtre du Soleil. Néanmoins, selon la chroniqueuse, la réponse du Ministère n'est pas due à une incohérence des politiques culturelles. Au contraire, cette décision est motivée idéologiquement : le théâtre pratiqué par le Soleil met en crise les politiques gouvernementales, il questionne la société française et, de ce fait, ne peut être admis par ses dirigeants bourgeois. Renée Saurel fait appel ici à une autre idée, la récupération des œuvres d'art contestataire par le pouvoir en place dans le but de

¹⁵⁶¹ Renée SAUREL, « Deniers publics ou cassette royale (II) », *op. cit.*, p. 1909.

¹⁵⁶² Alfred SIMON « Le théâtre et les sous », *op. cit.*, p. 1328.

¹⁵⁶³ Renée SAUREL, *Deniers publics ou cassette royale (II)*, *op. cit.*, p. 1909.

« conserver une belle façade avec le monde qui reste antagoniste et brisé »¹⁵⁶⁴. Elle est toutefois moins pessimiste que les théoriciens de l'École de Francfort puisqu'elle défend l'idée que la création collective telle qu'elle est pratiquée par le Théâtre du Soleil ne permet pas une réification de l'œuvre d'art et de son propos. À la culture de prestige prônée par le Ministère s'oppose ce qui apparaît comme une véritable culture populaire. Le conflit avec l'État se fait donc aussi sur la notion même de culture et du travail artistique.

Dès 1970, lorsqu'Edmond Michelet, successeur de Malraux, prône un « théâtre pauvre », Renée Saurel conteste la vision de l'artiste romantique que ces paroles sous-entendent¹⁵⁶⁵, « l'homme de théâtre idéal : solitaire et pur comme le lis des champs »¹⁵⁶⁶, le « martyr »¹⁵⁶⁷. Il n'est pas, selon elle, hors de la société, se nourrissant uniquement de son génie créatif. À l'inverse, l'animateur de théâtre « doit lutter lentement, patiemment, pour faire comprendre et accepter des œuvres de qualité »¹⁵⁶⁸. Elle réfute ici, de nouveau, une perception de l'art qui passe par le choc esthétique reposant, de fait, sur une vision idéaliste du beau au profit d'une construction collective d'un autre rapport aux œuvres d'art. L'artiste est envisagé comme un travailleur inscrit dans un contexte économique, des rapports de forces politiques qu'il tend à mettre en lumière par le biais de son travail artistique. Cette confrontation sur la vision de l'art et de l'artiste est exacerbée lors des déclarations de Maurice Druon.

Maurice Druon : la sébile et le cocktail Molotov

Nouvellement nommé ministre de la Culture, il déclare : « Les gens qui viennent à la porte de ce Ministère avec une sébile dans une main et un cocktail Molotov dans l'autre devront choisir »¹⁵⁶⁹. Cette déclaration met le feu aux poudres. L'ensemble de la profession théâtrale manifeste à l'appel du Théâtre du Soleil, de la Compagnie Vincent-Jourdeuil, de l'Aquarium, de l'Ensemble Théâtral de Gennevilliers et de l'Action pour le Jeune Théâtre. Il y « célèbre » la mort de la liberté d'expression. Cette déclaration est bien sûr traitée dans les différentes revues. Ici, l'unanimité se fait.

Dans *Esprit*, Jean-Marie Domenach prend la parole après Alfred Simon. Ce dernier, toujours dans le même article « Le théâtre et les sous », après avoir analysé la portée des

¹⁵⁶⁴ Raphaël CLERGET, « Introduction à l'esthétique d'Adorno. Approche de l'esthétique d'Adorno par l'analyse du rapport à Marx dans la Théorie esthétique », *op. cit.*

¹⁵⁶⁵ Je suis déjà revenue sur ce désaccord lorsque j'ai décrit le traitement des politiques culturelles par Renée Saurel. Voir Partie 1-C-3-c « Les années 1970 : le temps de la défiance. ».

¹⁵⁶⁶ Renée SAUREL, « Le monstre froid et le théâtre (I) », *op. cit.*, p. 1299.

¹⁵⁶⁷ *Idem.*

¹⁵⁶⁸ *Ibidem*, p. 1301

¹⁵⁶⁹ Emmanuel WALLON, « Druon (ministère) », *Dictionnaire des politiques culturelles, op. cit.*, p. 226.

parole de Jacques Duhamel, termine sa chronique sur les déclarations de Druon. Là encore, il refuse d'y voir une véritable menace de censure, la commission d'aide aux jeunes animateurs lui semblant être un garde-fou suffisant. De plus, il prend la défense du Théâtre du Soleil d'une manière assez étonnante : « L'action du Théâtre du Soleil a pris un sens de plus en plus contestataire. Elle n'évite pas toutes les naïvetés ni les ambiguïtés d'un certain gauchisme. Mais le meilleur de cette troupe réside dans un sens de la démocratie culturelle qui fit aussi la grandeur de Vilar »¹⁵⁷⁰. On retrouve ici la même approche que celle de Paul Thibaud pour la Maison de la culture de Chalon. La défense du Théâtre du Soleil ne se fait pas parce qu'il s'agit d'une troupe militante qui conteste l'ordre établi mais parce qu'elle répond au mieux à une véritable politique culturelle. Cette approche n'est néanmoins pas partagée par Jean-Marie Domenach qui revient sur les déclarations du Ministre dans le numéro suivant :

Et la politique qu'il préconise n'est rien d'autre que la politique la plus rétrograde, celle qui oppose la « tradition » à l'avant-garde, mais la tradition n'a de sens, d'existence, que reprise par une activité vivante. Il n'y a pas de pire danger pour la tradition que le traditionalisme.

Les propos emphatiques de M. Druon n'ont qu'une seule signification, elle est politique : tout une part du gaullisme s'est effondrée, celle qui prenait le risque de déconcerter les bien-pensants et de s'appuyer sur des créateurs auxquels on ne demandait pas comment ils avaient voté. Ce sera la bataille, et peut être tant mieux, car une ambiguïté disparaît, qui, pour quelques-uns au moins, pouvait devenir confortable. On éprouvera que la « contre-culture » n'est pas innocente, que les mots et les images portent, puisqu'ils indignent le pouvoir.¹⁵⁷¹

L'opposition tradition et avant-garde était aussi proposée dans l'ouvrage de Pierre Gaudibert dont Jean-Marie Domenach avait fait un compte-rendu quelques mois plus tôt. Dans son ouvrage, *La Culture intégration et/ ou subversion*¹⁵⁷², Pierre Gaudibert met en avant la coexistence de deux types de bourgeoisie : une bourgeoisie moderniste prête à intégrer des œuvres issues de l'avant-garde, elle participa à la récupération des œuvres contestataires et une bourgeoisie traditionnelle défendant des valeurs artistiques passéistes. Il défend qu'en période de crise, ces deux entités se retrouvent pour défendre leur intérêt commun sur les bases les plus réactionnaires possible. Jean-Marie Domenach s'appuie ici, en partie, sur les théories léninistes de son confrère. Il tempère néanmoins son propos. Il y a bien opposition entre avant-garde, libéralisme d'un côté et tradition et restriction (voire censure) de l'autre, mais cette montée en puissance d'une approche conservatrice de l'action culturelle n'est pas due à la nécessité d'une unité de classe mais à l'effondrement politique et théorique du

¹⁵⁷⁰ Alfred SIMON, « le théâtre et les sous », *op. cit.*, p. 1329.

¹⁵⁷¹ Jean-Marie DOMENACH, « L'iceberg de Druon », *op. cit.*, p. 117.

¹⁵⁷² Pierre GAUDIBERT, *Action culturelle : intégration et/ou subversion*, *op. cit.*

gaullisme. De cet effondrement naît cette approche des œuvres d'art et de la culture très traditionaliste.

Pour Renée Saurel, de la même manière, les propos de Druon sont caractéristiques d'un certain type de « bourgeoisie qui ne reconnaît un artiste que lorsqu'il « fait » beaucoup d'argent, la même qui, des lustres durant, a grassement rigolé chez les chansonniers daubant Picasso, pour s'incliner ensuite devant les cotes, devenues fabuleuses, de ses toiles »¹⁵⁷³. C'est donc à un art dont la seule valeur est mesurée par le marché auquel se réfère Renée Saurel. La question de la marchandisation de l'art, de son industrialisation devient de plus en plus centrale pour la critique qui rejoint ici une nouvelle fois les thèses de l'École de Francfort sur les industries culturelles. Mais plus encore, cette déclaration ouvre une nouvelle ère politique. Elle écrit :

M. Druon voudrait - mais il n'y parviendra pas – ramener l'art à deux sortes de valeurs : celle que Léon Bopp nommait « valeurs de grandeur » (pompe, appareil, hauteur, fierté superbe, majesté, sublimité) et celle des « valeurs d'ordre » (classicisme, équilibre, unité, sérénité, immobilité). [...] Il nous prépare une belle vitrine de la France, dans laquelle seront exposées les « valeurs suprêmes » : Travail, Famille, Patrie, Armée, Religion. Mais notre président, humaniste et dévot, continuera à faire tomber les têtes dans le panier de son, la France continuera à s'enrichir du commerce des armes et la fleur atomique de s'épanouir à Mururoa.¹⁵⁷⁴

La référence à la devise de l'État français du Maréchal Pétain n'est pas anodine. Pour Renée Saurel, cette déclaration fait preuve de l'entrée dans l'ère du « fascisme mou »¹⁵⁷⁵. Elle débute d'ailleurs son article sur le coup d'État du Général Pinochet au Chili. Après plusieurs articles sur les conséquences de cette déclaration en province, Renée Saurel termine cette série par une recension d'ouvrage sur Goebbels¹⁵⁷⁶. Cet article vise à montrer comment le système de propagande de l'Allemagne nazie s'est mis en place et a utilisé l'ensemble des ressources culturelles. Cette article débute par deux citations : l'une de Goebbels s'en prenant au juif datant de 1931 et l'autre d'une ex-député s'en prenant aux Algériens en 1973, les deux relevant d'un discours raciste. L'idée est ici claire : l'Europe (et surtout les organisations ouvrières) ont été aveugles face à la montée du parti nazi, il ne s'agit pas de l'être quarante ans plus tard. Cette comparaison du mandat de Pompidou avec un régime fasciste relève de nouveau de la rhétorique maoïste dont l'influence est considérable dans les milieux intellectuels et, en particulier, aux *Temps Modernes*.

¹⁵⁷³ Renée SAUREL, « Titus Druonus, arbiter intelligentsiae », *op. cit.*, p. 2137.

¹⁵⁷⁴ *Ibidem*, p. 1146.

¹⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 1136

¹⁵⁷⁶ Renée SAUREL, « Quand la propagande dévorait la culture », *Les Temps Modernes*, n° 327, octobre 1973, p. 724-737.

Alors que pour Renée Saurel, il est incontestable que « le pouvoir ne tolère, en fait de culture, que le reflet de sa propre idéologie »¹⁵⁷⁷, la situation du théâtre, après l'affaire Druon, est plus complexe pour Gilles Sandier. Il écrit, à propos du Festival d'Avignon qui suit cette polémique :

L'ombre de Vilar réconcilie tout le monde dans la plus grande des ambiguïtés. Et pendant que les menaces de Druon commencent, discrètement, à être suivies d'effet, pendant que des municipalités conservatrices (à Annecy, à Valence, au Creusot, par exemple) sanctionnent des compagnies théâtrales jugées trop peu conformistes par les édiles locaux, pendant que Geneviève Baïlac, la fabricante de "La Famille Hernandez", de sinistre mémoire, remplace à la M.J.C. d'Angers un directeur licencié pour esprit subversif, pendant ce temps, cette vitrine officielle du théâtre que constitue le Festival d'Avignon est plus luxuriante, plus tapageuse que jamais. On se donne même le luxe de jouer des œuvres mal pensantes.¹⁵⁷⁸

Gilles Sandier, comme Renée Saurel, voit dans les situations du Théâtre Éclaté à Annecy et de la Compagnie de la Vallée du Rhône, les mêmes mesures de censures. Pour autant, le critique de *La Quinzaine* ne considère pas que seuls les spectacles en accord idéologiquement avec le pouvoir en place sont joués dans les grands ensembles culturels dont le Festival d'Avignon fait partie. Il y a, pour ce dernier, intégration des œuvres subversives par le système culturel. Ce « luxe »¹⁵⁷⁹ est néanmoins synonyme d'une hégémonie politique et idéologique de la droite qui ne se sent pas menacée par la contestation.

D'autres affaires troublent les relations entre le théâtre et le Ministère de tutelle néanmoins, il n'est pas opportun de revenir sur chacune d'entre elles tant l'affaire Druon condense les questionnements des critiques. Cette situation d'extrême suspicion vis à vis de l'État implique un autre traitement des metteurs en scène de la décentralisation. Quand le gouvernement fait un tel état de censure, comment au sein de ses institutions ? Le travail de certains metteurs en scène n'est-il pas synonyme de complicité ? voire de collaboration ? Nous verrons comment cette situation va impliquer une relecture de la décentralisation.

¹⁵⁷⁷ Renée SAUREL, « Liberaki, Hikmet, Haim, Dario Fo », *op. cit.*, p. 1511.

¹⁵⁷⁸ Gilles SANDIER, « Après Avignon », *La Quinzaine Littéraire*, n°171, 16 septembre 1973, p. 28-29.

¹⁵⁷⁹ *Idem.*

b) Vers une institutionnalisation de la décentralisation ?

L'approche de l'État évolue suite à 1968. Pour Renée Saurel et Gilles Sandier, il est clair que celui-ci cherche à réprimer toutes formes de contestation que ce soit par la censure pour l'une ou par la récupération pour l'autre. Alfred Simon, quant à lui, est plus mesuré, se refusant à s'appuyer sur une vision marxiste (nourri d'althussérisme) de l'État. Il refuse, de ce fait, de considérer qu'il y ait une mise en place de la censure qu'elle soit d'ordre politique ou économique. Cependant, il rejoint ses confrères sur le procès intenté aux structures de la décentralisation. Celles-ci sont trop lourdes et inadaptées à la recherche d'une véritable culture populaire. Face à ce discrédit jeté sur la décentralisation, on peut s'interroger sur le traitement des metteurs en scène qui continuent d'exercer au sein de ces structures. Nous verrons comment cette défiance vis-à-vis de l'État touche les metteurs en scène de la décentralisation. Dans un premier temps, nous nous intéresserons au traitement de la poursuite de la décentralisation à la suite de la conférence de Villeurbanne, puis nous nous concentrerons sur deux symboles du théâtre populaire : le Festival d'Avignon et le TNP.

Après Villeurbanne

Dès 1968, Émile Copfermann dressait un bilan très critique de la conférence de Villeurbanne alors même qu'il travaillait avec Roger Planchon. Il réitérait ses critiques dans un numéro consacré au théâtre de la revue *Partisans*¹⁵⁸⁰, écrivant alors :

Au moment où, en grève, les ouvriers occupent leurs usines, où les étudiants mettent en cause la notion de « chien de garde » de la culture établie que l'Université veut leur faire jouer, les directeurs élaborent une doctrine qui, pour l'essentiel, rejoint celle du Ministre pour laquelle l'Art est vu comme conscience et religion nouvelles et offert à une société frappée par le vide matérialiste.¹⁵⁸¹

Pour l'auteur trotskiste, la déclaration de Villeurbanne ne répond en aucun cas aux attentes du mouvement. Au contraire, elle tend à réaffirmer une position dont la situation politique a montré qu'elle était intenable : position de classe puisqu'il la définit comme une assemblée de patrons cherchant avant tout à formuler des revendications corporatives plus qu'à remettre en cause réellement leur pratique et leurs privilèges. Cette idée est largement partagée par Dominique Nores qui, lors de l'inauguration de la Maison de la culture de

¹⁵⁸⁰ Émile COPFERMANN, « Quelque chose a changé », *op. cit.*

¹⁵⁸¹ *Ibidem*, p. 10-11.

Rennes écrit dans *La Quinzaine* : « Ce qui frappe ici, c'est une bonne volonté à jouer le jeu actuel de la culture comme il se présente, je veux dire : hérité des conceptions gouvernementales de ces dernières années mais aussi de l'analyse de la situation des théâtres subventionnés faite à Villeurbanne en mai, analyse qui entendait déboucher sur des actes »¹⁵⁸². Le critique en charge de la province dans *La Quinzaine* met en avant l'intégration des discours de Villeurbanne par le gouvernement. L'absence d'actes le pousse à être, à plusieurs reprises, critique vis-à-vis des tentatives de rénovation de la notion de théâtre populaire et de démocratisation culturelle. Lors d'un colloque à Arc-et-Senans en 1972¹⁵⁸³, il note cette intégration des approches de gauche de la culture dans les discours de Jacques Duhamel reprenant à son compte les notions de culture active.

Renée Saurel est frappée quant à elle par « la résignation »¹⁵⁸⁴ qui a cours dans les milieux de la décentralisation. Celle-ci est, selon elle, une conséquence de Villeurbanne. Elle écrit :

Cette résignation était en germe dans les résolutions du Congrès de Villeurbanne, qui suivit Mai 68 et nous le savions. Cela ne signifie pas, bien entendu, que la plupart des hommes du secteur subventionné sont d'accord avec l'idéologie dominante. Presque tous ont travaillé au contraire dans l'espoir de voir enfin, avec l'accession de la gauche au pouvoir, les conditions d'une vraie culture populaire sinon réunies- ils savent bien qu'il faudrait pour cela une révolution -, du moins amorcées. [...] Les traiteurs continuent à livrer leur cuisine et les plus brillants de nos metteurs en scène se réfugient dans une sophistication qui ne tient plus aucun compte de ce public potentiel - le tristement célèbre « non-public » de Villeurbanne - qu'ils avaient pour mission de conquérir.¹⁵⁸⁵

Dans cet extrait, Renée Saurel amorce une critique du congrès de Villeurbanne revenant sur la notion de non-public. Émile Copfermann, dans son article précédemment cité, s'en prenait à cette notion à laquelle il reprochait le caractère antimarxiste. Parler de non-public implique l'abandon d'une réelle analyse de classe. Pour Renée Saurel, l'ensemble de la profession a abandonné la recherche réelle d'un public populaire. Elle se scinde alors en deux. Ceux qui profitent de l'évolution politique pour se faire une place dans l'appareil et ceux qui abandonnent l'idéologie du théâtre populaire au profit d'un travail hermétique. La critique politique se double donc d'une critique esthétique. La résignation politique a entraîné cette « sophistication »¹⁵⁸⁶. On retrouve cette même approche dans les textes d'Alfred Simon même si ce renoncement ne se fait pas selon les mêmes modalités. La question du théâtre populaire

¹⁵⁸² Dominique NORES, « Inauguration à Rennes », *La Quinzaine Littéraire*, n°65, 16 janvier 1969, p. 29.

¹⁵⁸³ Dominique NORES, « L'animation en question », *op. cit.*

¹⁵⁸⁴ Renée SAUREL, « Deniers publics ou cassette royale (II) », *op. cit.*, p. 1912.

¹⁵⁸⁵ *Idem.*

¹⁵⁸⁶ *Idem.*

n'est pas invalidée par Simon. Pourtant, dans son ouvrage *Le Théâtre à bout de souffle*¹⁵⁸⁷, il s'en prend de manière virulente aux metteurs en scène des théâtres publics. Hostile à une surenchère de la mise en scène, il écrit cet ouvrage à valeur pamphlétaire pour contester l'évolution de la situation théâtre. Il décrit l'institution théâtrale comme un « ectoplasme informe »¹⁵⁸⁸. Le travail en son sein ne relève aucunement de la recherche d'une réelle démocratie culturelle :

Seuls les opportunistes à courte vue cherchent à se glisser avec des intentions troubles dans l'énorme appareil chargé de vieilleries et de gadgets futuristes. De leur côté les fonctionnaires empiristes flanqués de commissions blasées s'évertuent à le maintenir en état. Une chose est certaine : l'élan est rompu. Côté pouvoir, les fonctionnaires et les politiques n'ont pas forcément le même point de vue sur la question. Les premiers restent en gros fidèles à l'idéal du service public, les autres sont de plus en plus méfiants à son égard. Côté animateurs, un arrière fond libertaire, hostile à l'étatisation, entre en conflit avec le souci de tirer le maximum du fromage. On devine à l'œuvre quelque part la volonté de liquider la décentralisation, de dénaturer son sens et ses modalités. En face la zizanie. Pas de solidarité. Pas de volonté de lutte. La défense des privilèges acquis passe avant la défense du théâtre.¹⁵⁸⁹

Ici Alfred Simon s'en prend à l'institutionnalisation du théâtre notamment par le biais des Maisons de la culture. Elle a rendu le fonctionnement prioritaire par rapport aux vrais enjeux de celles-ci : la création et la recherche d'un nouveau public. De ce fait, les années 1970 sont marquées par un dépérissement de la création au sein des institutions publiques. Pour la critique d'*Esprit*, il ne s'agit pas cependant de considérer uniquement les responsabilités des politiques même s'il pointe une volonté de mettre fin à l'œuvre de Jean Vilar. Il s'intéresse ici avant tout à la responsabilité des créateurs. On retrouve, comme chez Renée Saurel, l'idée d'un opportunisme de la part d'une partie de la profession qui a su faire le jeu de la situation. Les metteurs en scènes sont indirectement assimilés à des bureaucrates cherchant avant tout à conserver les privilèges matériels et symboliques qu'ils retirent de leur position dans l'institution : « Rares furent ceux qui, même dans l'opposition, résistèrent au vertige des cathédrales de la culture. Le PC lui-même ne faisait à la politique culturelle de Malraux qu'un seul reproche : son caractère de classe »¹⁵⁹⁰. Encore ici apparaît cette même défiance vis-à-vis du parti communiste que dans les propos de Gilles Sandier. Mais celle-ci ne se fait pas sur un même mode. Alors qu'Alfred Simon reproche l'institutionnalisation des Maisons de la culture et considère que la critique du PCF est marginale, refusant un théâtre de

¹⁵⁸⁷ Alfred SIMON, *Le théâtre à bout de souffle ?*, op. cit.

¹⁵⁸⁸ *Ibidem*, p. 66.

¹⁵⁸⁹ *Ibidem*, p. 67.

¹⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 69

classe, Gilles Sandier au contraire s'en prend au caractère humaniste de sa politique culturelle.

Il écrit dans *Théâtre et Combat* :

La conduite du Parti communiste est éloquente à cet égard, et éloquente la campagne qu'a menée la CGT sur le thème du « 1% pour la culture ». Dans l'interview déjà citée, Sartre disait : « Tant que le PC français restera le plus grand parti conservateur de France et tant qu'il aura la confiance des travailleurs, il sera impossible de faire la révolution qui a échoué en Mai » (et dont le PC n'a pas voulu le succès). Plus soucieux, semble-t-il, de procurer aux masses l'accès à la consommation de la culture bourgeoise que de penser et de préparer une révolution qui leur ferait inventer leur propre culture, pratiquant moins volontiers une politique de lutte de classe que la politique d'intégration à la société bourgeoise, « le plus grand parti conservateur de France » enseigne à ceux qu'il encadre à respecter les « valeurs » des maîtres : culture et respectabilité. Mais eux, les maîtres, ils s'en foutent, de la moralité et de la culture ; pharisiens de toujours, ils en usent seulement dans l'intérêt de leur domination.¹⁵⁹¹

Émile Copfermann livre la même analyse. Pour les deux critiques, la politique culturelle du parti ne répond pas aux enjeux de la période politique. Ils rejettent une approche humaniste au profit d'une approche de classe inspirée par les expériences d'agitation-propagande. Alfred Simon, en revanche, refuse d'invalider le théâtre populaire au nom de l'échec d'une politique. Cependant, il propose d'autres modèles, issus notamment de la fête comme temps de communion, préfiguration à un autre mode d'être ensemble. L'unité par le biais du théâtre n'est pas rejetée. Ainsi, lorsqu'il fait le bilan de la revendication du pouvoir aux créateurs lancée par le manifeste de Villeurbanne. Alfred Simon écrit :

Les nouveaux metteurs en scène partagent le nihilisme des nouveaux philosophes, et leur apolitisme est l'effet tout récent d'un retournement complet de l'hyperpolitisme qui a suivi Mai 68. Ils ont décidé d'utiliser tous les avantages attachés à leur statut pour la seule promotion de leur « œuvre » de « créateurs ». Retranchés cyniquement dans leur tour d'ivoire, dégagés de toute responsabilité civique, ils revendiquent tous les privilèges et récuse tous les devoirs au nom de leur vocation de « créateurs ». Ils regroupent autour d'eux leur secte de supporters mais le public a cessé d'être pour eux l'urgence numéro un. Ayant décrété après Brecht que le théâtre dialectique devait diviser le public et ayant conclu de là qu'il y avait autant de publics que de théâtres, ils ont découvert récemment qu'il devait même y avoir autant de publics que de spectacles. Il ne s'agit plus de division mais de morcellement, d'émiettement.¹⁵⁹²

Écrit à la fin des années 1970, l'ouvrage d'Alfred Simon est marqué par le contexte politique : l'abandon des idéologies est au cœur de cette crise de la mise en scène mais ce n'est pas la seule raison. Le créateur nommé à la tête du théâtre a abandonné tout travail d'animation au profit de la création. Ce fait est en germe dans la revendication du pouvoir aux créateurs. Cependant, il est aussi la conséquence de l'influence d'une pensée d'un public divisé en classes sociales comme le prônait Brecht. Issu de la doxa brechtienne, les metteurs en scène, en reniant leur passé politique, n'ont pas pour autant rejeté l'intégralité de ses

¹⁵⁹¹ Gilles SANDIER, *Théâtre et combat*, op. cit., p. 13.

¹⁵⁹² Alfred SIMON, *Le théâtre à bout de souffle ?*, op. cit., p. 74.

théories. C'est donc, selon Alfred Simon, l'« hyperpolitisation » qui a mené à un abandon de l'idéologie du théâtre populaire. Ici, le critique d'*Esprit* a une approche opposée à celle d'Émile Copfermann, critique brechtien. Pour ce dernier, le mot d'ordre « tout pouvoir aux créateurs » relève d'une vision bourgeoise de l'artiste :

Mais cette licence que l'artiste réclame pour lui, ce blanc-seing qu'il exige supposent reconnue sa capacité créatrice par ceux-là même qui prétendent la surveiller. Il se dit « artiste », c'est à dire descendant direct des artistes de la Renaissance, « homme-libre » selon l'idée bourgeoise-démocrate, son intuition créatrice s'exprime à travers ses impulsions (uniques). Individu isolé en lutte contre le monde hostile, son combat a valeur symbolique, sa victoire est celle de l'humanité, mais comme l'humanité c'est la bourgeoisie, le combat de l'artiste devient celui de la meilleur part, la part humaine d'elle-même sur sa partie inhumaine. A cet égard, « tout pouvoir aux créateurs » ne dissimule ni n'atténue la situation privilégiée de l'artiste. Cette position en fait un drapeau qui tend à idéaliser la « création, à l'installer au-dessus de la terre comme la philosophie allemande décrite par Marx descendant du ciel sur la terre. ¹⁵⁹³

Dans une perspective marxiste, Copfermann considère que ce mot d'ordre lancé à Villeurbanne repose sur la même vision idéaliste du rôle de l'art et de la culture que celle qui sous-tend la première décentralisation théâtrale. Que ce soit pour défendre une approche des politiques culturelles reposant sur l'idéal de l'éducation populaire ou sur la création, Copfermann considère cette alternative comme les deux versants d'une même politique réformiste qui implique une dépendance de la création artistique à l'égard de l'idéologie dominante. Pour se faire, il défend une rupture totale de la création artistique avec l'institution

Le refus d'une mission « culturisante » amène Copfermann à être très critique vis-à-vis de la politique culturelle du PCF qui continue de soutenir une démocratisation culturelle avec augmentation du budget de la culture. Cette même critique est partagée par Gilles Sandier. Tout au long des années 1970, il s'en prend régulièrement aux metteurs en scène communistes pour renouer avec une approche plus militante du théâtre populaire. Renée Saurel est plus mesurée quant aux membres du Parti communiste, elle défend néanmoins une approche très critique de la décentralisation et va s'en prendre particulièrement à Roger Planchon directeur du nouveau TNP délocalisé à Villeurbanne. Alfred Simon, malgré une analyse qui diffère de ses confrères, s'intéresse de moins en moins aux théâtres de la décentralisation pour se tourner vers les expériences de création collective. Deux exemples semblent particulièrement intéressants à traiter afin de comprendre comment est perçue l'idéologie du théâtre populaire au cours des années 1970 : Avignon et le transfert du sigle TNP à Villeurbanne.

¹⁵⁹³ Émile COPFERMANN, « Quelque chose a changé », *op. cit.*, p. 8.

Le Festival d'Avignon après 1968

Le Festival d'Avignon est à la fois porteur du projet initial du théâtre populaire et de sa contestation violente en 1968¹⁵⁹⁴. C'est donc ce double héritage qui est au cœur de sa réception par Gilles Sandier, Renée Saurel et Alfred Simon.

Le critique de *La Quinzaine*, le plus critique par rapport à l'héritage de Vilar, ne cesse de s'interroger sur le sens d'Avignon. On retrouve dans ses écrits les attaques portées par la jeunesse contestataire en 1968. Il écrit ainsi : « Il y a encore une foule assez grande de clients rassemblés, mais il n'y a plus de foi, ni non plus guère de sens. Foire théâtrale comme une autre, Avignon n'est pas Nancy »¹⁵⁹⁵. En 1971, Gilles Sandier réitère la critique faite au festival en 1968. Le modèle théâtral qu'a pu représenter le festival ne lui semble pas du tout efficient. Du fait de la période historique, il s'intéresse davantage aux rencontres universitaires de Nancy qui regroupent des troupes pratiquant un théâtre d'intervention et refusant l'intégration à un système institutionnel et marchand. La reprise à son compte des critiques faites par les « perturbateurs » du festival est singulière. Beaucoup de critiques de gauche ont émis des réserves sur l'orientation de Vilar tout au long des années 1960. Ils lui ont reproché notamment le caractère allusif de son répertoire mais la plupart n'ont pas adhéré à la contestation violente de 1968. Cette prise de position est caractéristique du parcours de Gilles Sandier vers une critique partisane. Contrairement à Alfred Simon, Renée Saurel ou même aux anciens critiques de la revue *Théâtre Populaire*, il n'a jamais été très proche de Jean Vilar. Ainsi, Renée Saurel, lors de la mort de l'ancien directeur d'Avignon, pointe les limites de son activité mais elle conclut sa nécrologie en rappelant sa proximité avec le metteur en scène :

Nous sommes nombreux à devoir à Vilar - et surtout au Vilar d'Avignon - nos plus grandes joies théâtrales avant la venue du Berliner-Ensemble. En un temps où l'on pouvait espérer ne pas voir la France revenir à l'ordre vichyssois, Vilar nous offrait de prodigieuses fêtes et nous y étions heureux. Pour ne pas respecter le régisseur et l'homme qu'il fut, il faudrait être soi-même un modèle de courage et de civisme. Rigoureux et refusant de se donner pour plus révolutionnaire qu'il n'était, Vilar a méprisé la démagogie. Épris de beaux textes à une époque où cela n'était pas encore un crime, il a été assez humble - ou assez orgueilleux, comme on voudra - pour ne pas permettre à la « régie » de phagocyter l'œuvre écrite. Il n'a été ni un P.D.G. de la Culture comme nous en avons désormais, ni un de ces metteurs en scène que lui-même nommait « autocrates » et qui, œuvrant pour leur seul plaisir avec les deniers de tous, font figure de princes de la Renaissance dans une république de moins en moins républicaine dont ils s'accrochent fort bien. C'est pourquoi, avec une grande tristesse, je dis adieu et merci à Jean Vilar.¹⁵⁹⁶

¹⁵⁹⁴ Sur l'histoire du Festival d'Avignon voir entre autres : Emmanuelle LOYER et Antoine DE BAECQUE, *Histoire du festival d'Avignon*, Gallimard, Paris, 2007.

¹⁵⁹⁵ Gilles SANDIER, « Avignon des débuts peu convaincant », *op. cit.*

¹⁵⁹⁶ Renée SAUREL, « Adieu à Jean Vilar », *op. cit.*, p. 2464-2465.

La critique des *Temps Modernes* défend le bilan de Jean Vilar et du festival. Les limites de son orientation théâtrale tiennent avant tout à l'évolution de la situation politique. Vilar, à l'inverse de la génération suivante d'animateurs de la décentralisation, n'a pas défendu de manière démagogique une politique de gauche. Il n'a pas non plus trahi son idéal au nom d'un esthétisme. Renée Saurel associe, par ailleurs, Jean Vilar à la question de la fête. Par extension, Avignon en a été le cadre. Or, c'est justement sur cette question que Gilles Sandier est sceptique sur le festival. Au cours des années 1970, il refuse la communion théâtrale, que celle-ci passe par le rite ou par la fête. Il écrit à propos du festival :

On a, par moments, l'impression que cette manifestation «prestigieuse», conduite par un directeur intelligent et probe, qui est communiste, organisée par une ville bourgeoise dont le maire est socialiste, et très officiellement patronnée par le ministère UDR, réalise en quelque sorte « l'union nationale ». L'ombre tutélaire et humaniste de Vilar réconcilie tout le monde dans la plus grande des ambiguïtés ; on joue même très officiellement des spectacles «contestataires» ; tout le monde est content.¹⁵⁹⁷

Ici, le critique formule une réflexion plus poussée sur le caractère contradictoire du festival. L'unanimité que crée Avignon permet cette fête. Or, du fait de l'ambiguïté du projet, il implique une neutralisation de son caractère politique. La réconciliation des publics et des organisations ne peut être possible pour une échéance théâtrale qui serait vraiment apte à contester l'ordre établi. Au contraire, tout au long de la décennie, Alfred Simon défend le Festival. Certes ses articles ne sont pas très optimistes. Ils se nomment « Avignon mal aimé »¹⁵⁹⁸ et « Avignon impossible »¹⁵⁹⁹. Lors de la démission de Paul Puaux, il tire les bilans :

Il y eut un temps où la Cour d'honneur réalisa la figure parfaite, la sphère admirable du théâtre dont le centre et la circonférence se confondaient. Ce fut une sorte de moment absolu, intense et bref, moment où le théâtre fait corps avec la vie, avec la nôtre du moins ! Puis la distorsion entre le centre et la circonférence s'est aggravée à mesure que la France et le théâtre d'après-guerre s'enfonçaient dans le conflit. Un théâtre éclaté, fragmentaire, contradictoire et conflictuel a proliféré à la périphérie, cependant que la Cour d'honneur se vidait. Il serait illusoire de prétendre que par là le théâtre vivant s'est trouvé libéré. Faute d'un centre, la création actuelle n'a rien avoir avec le pullulement créateur dont parle Michel de Certeau. C'est toute l'ambiguïté de la culture du quotidien à laquelle je voudrais adhérer de toutes mes forces sans y parvenir. La Cour d'honneur, le festival lui-même, le TNP de Vilar ont véritablement assumé dans notre imaginaire la fonction symbolique, le rôle mythique d'un centre d'un théâtre que son dynamisme créateur entraînait vers la périphérie. Le blocage du centre a provoqué celui de l'ensemble et la décentralisation s'est dégradée en décentrement. [...] Comme il frappe juste, François Maspero, quand il affirme dans le *Nouvel Observateur* (n°813, 9 juin 1980) : « Chaillot reste pour moi le rêve de l'avenir qui n'a pas été réalisé ». Vilar m'a tellement marqué. J'ai été écœuré par les pseudo-gauchistes en 68 qui ont condamné cette conception de la culture populaire » !¹⁶⁰⁰

¹⁵⁹⁷ Gilles SANDIER, « Quelle est la signification actuelle du Festival d'Avignon », *op. cit.*, p. 14.

¹⁵⁹⁸ Alfred SIMON, « Avignon mal aimé », *op. cit.*

¹⁵⁹⁹ Alfred SIMON, « Avignon impossible », *Esprit*, octobre 1980, p. 136-143.

¹⁶⁰⁰ *Ibidem*, p. 140-141.

Cet article prend par moment une tournure autobiographique. Alfred Simon raconte son parcours théâtral et le lien indissociable qu'il entretient avec la figure tutélaire de Vilar. À la lumière de Michel de Certeau dont il s'éloigne, Alfred Simon défend un « axe vilarien du théâtre »¹⁶⁰¹ : l'expérience avignonnaise a représenté le renouveau de la création théâtrale après la seconde guerre mondiale. La mise en cause politique et esthétique de ce centre a entraîné une crise. La démission de Paul Piaux menace la survie du festival. À travers cet article, Alfred Simon s'interroge sur la possibilité effective de le voir survivre. Seule Ariane Mnouchkine lui paraît en mesure de le diriger car elle peut renouveler l'héritage du festival. Contrairement à Gilles Sandier, Alfred Simon refuse de nier le caractère populaire d'Avignon et réitère sa fidélité à celui-ci. Il conclut son article par : « Mais pour l'instant je ne conçois pas plus la vie théâtrale en France sans Avignon, que la vie intellectuelle sans *Esprit* »¹⁶⁰².

Le traitement d'Avignon est caractéristique du rapport que les trois critiques entretiennent avec l'héritage de Jean Vilar. Gilles Sandier est sans aucun doute le plus critique, il réfute toute idée de communauté quand Alfred Simon défend une réinvention de la communion théâtrale par l'intermédiaire de la fête. Renée Saurel est plus mesurée : elle acte des limites de la politique menée par Jean Vilar tout en refusant de l'assimiler au reste de la décentralisation. Cette idée est d'ailleurs partagée par Alfred Simon. Il défend, dans le même article que Vilar « préfigura quelque chose dont les maisons de la Culture ne furent jamais au pire qu'une caricature, au mieux une approximation »¹⁶⁰³. Avignon et, par extension, l'héritage de Vilar, se sont pas assimilés à la crise de la création dans les institutions publiques, en particulier par les critiques qui ont été au cœur du mouvement initié par le metteur en scène. Cependant le transfert du sigle du TNP de Chaillot à Villeurbanne ne va pas donner lieu au même traitement.

¹⁶⁰¹ *Idem.*

¹⁶⁰² *Ibidem*, p. 143.

¹⁶⁰³ *Ibidem*, p. 136.

Le TNP, de Chaillot à Villeurbanne

En 1972, Antoine Vitez est nommé à la tête de Chaillot, le sigle TNP est transféré à Villeurbanne sous la direction de Roger Planchon, Patrice Chéreau et Robert Gilbert. Cette nomination marque la reconnaissance institutionnelle de la seconde génération de la décentralisation après les difficultés de Planchon à fonder une Maison de la culture à Villeurbanne et la faillite de Patrice Chéreau à Sartrouville. Lors de la démission de Jean Vilar en 1963 de la direction du TNP, l'ensemble de la critique s'accordait pour dire que celui qui était le plus à même de lui succéder était Roger Planchon. Après 1968, le traitement est très différent. Dès la création de *La Langue au chat* en 1972, Renée Saurel s'en prend à Planchon sur les conditions de sa nomination :

On sait qu'il [le Théâtre de la Cité] deviendra T.N.P en 1973, sous la direction du triumvirat Planchon-Chéreau-Gilbert. Cette décision a été rendue publique en mars 1972 par le ministre des Affaires culturelles. Il n'est pas dans notre intention d'en discuter aujourd'hui le bien-fondé. Ce qui importe, c'est que les trois intéressés l'aient gardée secrète durant une année. Priés de n'en rien dire, ils ont laissé la presse et le milieu théâtral se perdre en conjectures, ils se sont mis, comme dirait le vieil Eschyle, un bœuf sur la langue. Pourquoi ne pas le dire : il est pénible et choquant de voir nos ex-contestataires en si étroite connivence avec le Pouvoir, mettant un zèle inouï à conforter ce qui, dans le système actuel, a le goût du secret, du cheminement sournois, du fait accompli le moins démocratique. Au théâtre pas plus qu'ailleurs la fin ne justifie les moyens et ni le cynisme ni l'opportunisme ne peuvent être mis au service d'une bonne cause. Et peut-être l'échec de *La Langue au chat*, est-il le prix que l'artiste, l'écrivain Planchon, paie à Planchon P.D.G. membre d'un syndicat patronal officiel dans un pays où vacille la petite flamme de la liberté.¹⁶⁰⁴

Dans cette chronique, Renée Saurel ne remet pas en cause directement le bien-fondé de la décision ministérielle, elle met en cause avant tout à l'attitude des trois metteurs en scène qui ont accepté de collaborer avec celui-ci. On retrouve ici le thème de la trahison : les trois hommes perdent leur statut de contestataires pour devenir des agents du pouvoir en place. Hommes de gauche, ils se sont soumis aux directives d'un Ministère de droite. Ici, Renée Saurel rejoint les terres althussériennes : le travail au sein d'institutions d'État implique des contradictions indépassables qui mènent à l'abandon de son idéal. Ces contradictions sont telles qu'elles impactent sur la qualité des pièces de Planchon : le metteur en scène brechtien ne peut s'accorder avec le directeur du théâtre. On retrouve, par ailleurs la même analyse que Copfermann faisait sur le SYNDEAC (syndicat des directeurs de théâtre) peu de temps après 1968¹⁶⁰⁵. En outre, dans cet extrait, Renée Saurel réfute toute possibilité d'autonomie de

¹⁶⁰⁴ Renée SAUREL, « Nous, les choreutes », *op. cit.*, p. 1087.

¹⁶⁰⁵ Voir Émile COPFERMANN, « Quelques chose a changé », *op.cit.*

l'esthétique sur le politique. Les choix politiques de Roger Planchon, sa connivence avec le pouvoir entraînent son échec esthétique. On retrouve cette même idée dans les propos de Gilles Sandier :

Il semble en tout cas, que, depuis 1968 précisément, pour des raisons qu'il ne nous appartient pas d'explorer - (politiques ? personnelles ? esthétiques ?), quelque chose s'est brisé dans le processus créateur de Planchon (une seule réussite : sa seconde version de « Tartuffe », plus discutable d'ailleurs que celle de 1964) ; comme si une somme de contradictions l'avaient conduit à une sorte d'impuissance.¹⁶⁰⁶

Gilles Sandier est moins catégorique que Renée Saurel. Il n'impute pas directement l'échec de Planchon comme metteur en scène à sa position dans l'appareil culturel. Cette idée est largement partagée par les analyses de la culture. Dans leur ouvrage¹⁶⁰⁷, Jacques Ion, Bernard Miege et Alain-Noël Roux analysent la place des animateurs dans le milieu socio-culturel. Les auteurs ne traitent pas précisément du milieu théâtral mais ils mettent en avant une évolution du statut des animateurs. Par le biais de la professionnalisation, il s'en suit un « clivage » entre un profil d'animateur ancien arrivé par le biais du militantisme à l'activité et les nouveaux animateurs se professionnalisant sans avoir eu une longue pratique bénévole. Pour eux, ce clivage « porte essentiellement sur les conditions et les finalités de l'animation, entre engagement « idéologique » et engagement professionnel »¹⁶⁰⁸. Ils notent, par ailleurs, qu'un animateur peut évoluer d'un profil « militant » à un profil « professionnel ». La question se pose, bien sûr, de manière différente dans le domaine théâtral, la professionnalisation ne recouvrant pas le même parcours que pour les animateurs du milieu socio-culturel. Néanmoins, il paraît intéressant de noter une similitude entre l'analyse althussérienne développée dans *L'Appareil d'action culturelle* et les propos de Renée Saurel. Cette dernière relève la professionnalisation de Roger Planchon. La perte de sa capacité de metteur en scène en est la conséquence. Jean Jourdeuil cherche lui aussi à analyser le manque d'efficacité esthétique et politique de la décentralisation théâtrale. Il écrit à propos des animateurs :

Il n'est pas question, dans mon esprit, de réduire l'activité de tel ou tel artiste, grand ou petit, à l'exécution de ce programme d'État (décorer, gérer) – je ne suis pas en train d'étudier les implications multiples de tel ou tel spectacles, ni le fait de savoir si elles restent circonscrites au plateau ou au contraire en débordent les limites –, mais seulement de signaler que ce programme réducteur travaille la pratique artistique des artistes, grands ou petits, vise à priver leurs productions de toute productivité sociale, à les faire fonctionner comme décor et gestion de ce qui est, le décor devant être décoratif et la gestion saine. Cela, en interdisant de facto toute problématique de la socialisation des

¹⁶⁰⁶ Gilles SANDIER, « Main Basse sur le TNP », *op. cit.*

¹⁶⁰⁷ Jacques ION, Bernard MIEGE et Alain-Noël ROUX, *L'appareil d'action culturelle*, *op. cit.*

¹⁶⁰⁸ *Ibidem*, p. 97.

pratiques artistiques et en lui substituant le système, toujours plus perfectionné, de la diffusion des produits artistiques

Les choses en sont parvenues à un point tel qu'il est devenu tout à fait dérisoire de parler de « créateurs » et de « création » là où nous avons à faire à des « gestionnaires de la culture », somme toute, parfaitement adaptés au système de production/ diffusion des produits artistiques.¹⁶⁰⁹

Pour Jean Jourdheuil, le poids de la structure est tel qu'il influe sur la pratique artistique. On retrouve ici l'idée chère à Émile Copfermann, développée dans *Vers un théâtre différent*, selon laquelle « le subventionnement par l'État s'impose moins pour aider que pour orienter la production »¹⁶¹⁰. L'orientation étant entendue comme la mise en place de normes « de fonctionnement, de permissivité (esthétique), de lecture (culture) »¹⁶¹¹. Jean Jourdheuil se refuse à parler pourtant d'une réelle responsabilité de l'artiste : c'est avant tout la structure qui agit et celui-ci a peu de poids face à celle-ci. Ses seules alternatives sont dans la création d'une œuvre à la fois « socialement nécessaire »¹⁶¹² et qui « corresponde à une « exigence biographique » »¹⁶¹³. Ces deux exigences sont particulièrement présentes dans le jeune théâtre mais il en trouve aussi des traces dans la pratique de Peter Stein à la Schaubühne et celle de Patrice Chéreau. Pour Gilles Sandier et Renée Saurel, la responsabilité politique de l'artiste est plus importante. Ainsi, à la suite d'un entretien de Roger Planchon accordé à Colette Godart, un débat houleux a lieu entre la critique des *Temps Modernes* et le metteur en scène. Ce dernier lorsqu'on l'avait interrogé sur le rôle des classiques aujourd'hui, avait déclaré : « Parce que, malgré leur forme anachronique, ils permettent, mieux que toute œuvre contemporaine, d'analyser le monde contemporain. Rosner a mieux parlé de la Tchécoslovaquie en montant *Nicomède*, qui traite des libertés dans un petit pays intégré à un empire, que n'importe quelle œuvre de circonstance »¹⁶¹⁴. Pour Renée Saurel, l'assertion de Roger Planchon pose deux problèmes. En parlant de « forme anachronique », il dissocie le fond de la forme. Or si elle n'est pas contre la mise en scène des classiques, il lui semble que *Nicomède* n'est pas en mesure de porter la complexité de l'impérialisme contemporain. On revient donc à un type de mise en scène « allusive » de celle qui pouvait être pratiquée avant 1968. Elle ajoute : « Et d'ailleurs, si l'on accepte de jouer le jeu de la mise en scène « allusive », pourquoi l'U.R.S.S. et la Tchécoslovaquie plutôt que les U.S.A. et l'Amérique

¹⁶⁰⁹ Jean JOURDHEUIL, *Le théâtre, l'artiste, l'État*, Hachette Littérature, Coll. L'Echappée Belle, Paris, 1979, p. 20.

¹⁶¹⁰ Émile COPFERMANN, *Vers un théâtre différent*, op. cit., p. 7.

¹⁶¹¹ *Idem.*

¹⁶¹² *Ibidem*, p. 20.

¹⁶¹³ *Idem.*

¹⁶¹⁴ Renée SAUREL, « « Nicomède » ou « Nucléa ». Lettre ouverte à Roger Planchon », op. cit., p. 1692.

latine, ou la Turquie, ou la Grèce ? ». ¹⁶¹⁵ Ce choix, pour la critique, est révélateur d'un positionnement politique mais aussi d'une conception humaniste de la culture. Elle conclue cette première lettre en écrivant :

Aucune musique, enfin ne pouvait être plus douce aux oreilles du Pouvoir que les paroles prononcées par vous. Laissons là, dans leur ghetto, les œuvres contemporaines présumées impuissantes à refléter le monde actuel et puisons dans le fonds des « chefs-d'œuvre éternels »... Et vive l'humanisme, à condition d'avoir le tact de ne nommer ni les choses ni les gens par leurs noms ! M. Druon ne dit pas autre chose et l'on sait combien parcimonieuse est l'obole qu'il verse dans la sébile de ceux qui, à «Nicomède» préfèrent « Nucléa ». Vous ne pouvez l'ignorer et c'est la raison pour laquelle, à votre place, j'aurais eu au moins la pudeur de me taire... ¹⁶¹⁶

Selon Renée Saurel, Planchon est donc complice du pouvoir et ce type de déclaration accentue cette proximité idéologique. Face à une telle lettre, Planchon publie une réponse où il se défend de ce type de proximité. Il commente les propos que Renée Saurel lui attribue, sur le refus du théâtre contemporain et s'explique plus précisément quant à sa position sur les classiques. Pour terminer, il soutient que Renée Saurel est de mauvaise foi, que cette attaque sur les classiques cherche à masquer les raisons réelles de la discorde sur les conditions de sa nomination au TNP de Villeurbanne. Renée Saurel répond de nouveau à Roger Planchon. Elle s'en prend à lui sur la manière dont lui a été transmise la réponse alors même qu'elle l'a sollicité plusieurs fois. Elle ne nie effectivement pas que les conditions de transfert du sigle TNP soient en jeu dans cet échange mais, plus généralement, c'est la position de Planchon au cœur de l'appareil qui lui pose problème :

Non, je ne tiens pas Planchon pour un « clown bouffon et sinistre ». Je me refuse seulement à distinguer le citoyen de l'artiste et ne puis admirer qu'en estimant. Et j'ai déjà dit, à propos de « La Langue au chat » (décembre 1972) que Planchon est à la fois complice et victime du système, pris au piège du « compromis historique » que maints hommes de théâtre « de gauche » ont conclu, depuis 1958, avec le Pouvoir, dans l'espoir que la rose allait pourtant fleurir, et qu'avec son épanouissement le mythe de la Culture deviendrait réalité. ¹⁶¹⁷

On retrouve ici l'idée centrale de Renée Saurel sur la responsabilité du directeur de théâtre. Il est notable, par ailleurs, de voir comment elle lie cela à l'évolution de la gauche institutionnelle qui a accepté de s'inscrire dans les cadres de la V^{ème} République. Ce qui est déterminant sont les liens qu'on entretient avec le pouvoir en place. Il n'est pas possible de critiquer durablement de l'intérieur une institution qui agit sur nous. Mai 1968 a montré que le « mythe de la Culture » ¹⁶¹⁸ n'était pas viable et impliquait une idée définie par la classe

¹⁶¹⁵ *Idem.*

¹⁶¹⁶ *Ibidem*, p. 1694.

¹⁶¹⁷ René SAUREL, « La réponse de Roger Planchon », *op. cit.*, p. 2489.

¹⁶¹⁸ *Idem.*

dominante. Rester dans ce cadre étatique après 1968 implique une adhésion idéologique bien plus importante.

Gilles Sandier revient lui aussi sur la question du TNP dans un article au titre éloquent, « Main basse sur le TNP »¹⁶¹⁹. La manière dont il pose le problème diffère de celle de sa consœur. À partir de deux pièces, *Gilles de Rais* de Roger Planchon et *Loin d'Hagondange* de Jean-Paul Wenzel, mis en scène par Patrice Chéreau, il s'en prend aux deux codirecteurs. Il leur reproche en premier lieu de se servir de TNP dans un but personnel, monter ses propres pièces pour Planchon et proposer de « brillants et luxueux exercices d'un esthétisme impénitent »¹⁶²⁰. Il pose donc la question : « est-ce là la vocation d'un théâtre populaire, et national ? Vilar, à coup sûr, est bien loin »¹⁶²¹. Ici, Gilles Sandier critique le TNP sur le plan moral. Il ne s'agit pas pour le moment de discuter de ce qu'est la culture mais de contester l'utilisation d'une structure publique à des fins personnelles. La référence étonnante à Vilar renvoie à une tradition du théâtre populaire à laquelle, pourtant, Gilles Sandier se rattache peu. Il complète néanmoins sa critique et écrit à propos de Planchon puis Robert Gilbert :

Cette impuissance de Planchon est sans doute un drame. Mais le détournement qu'il fait du T.N.P. pour son usage personnel, cela est un scandale. De quel droit a-t-il fait main basse sur un établissement public pour nous imposer ses ouvrages, et nous les imposer avec une profusion de moyens fantastiques (quand tant de jeunes troupes crèvent : Renée Saurel pourrait nous informer là-dessus) ? Il faut que le scandale cesse. Le pouvoir de Planchon est considérable, et il en use de façon terroriste : il use de l'admiration qu'on a eue pour lui pour nous imposer silence. Quelle misère, quand on le voit aujourd'hui aller rôder dans les bureaux du « Figaro-Hersant » — ce journal « libéral », n'est-ce pas, où il s'est déjà exprimé de déplaisante façon — pour quémander maintenant la possibilité de répondre à ces critiques malfaisants, à ces terroristes marxistes qui ont eu l'inélégance de trouver détestables les productions qu'il nous inflige par un abus de pouvoir.

Ne parlons même pas — ce serait un autre sujet — de la gestion patronale qui régit le T.N.P., de la poigne musclée du troisième larron, le troisième co-directeur, Roger Gilbert, matant, par exemple, une grève du personnel technique et administratif qui revendiquait sur un point précis (l'augmentation des défraiements journaliers lors des tournées). Que peuvent penser ces gens-là (ils ne se font d'ailleurs pas faute de le dire), que peuvent penser ces prolos de l'industrie théâtrale quand ils voient les millions engloutis par dizaines dans les velours les plus chers, les matériaux les plus coûteux, les constructions scénographiques spécialement commandées dans des ateliers florentins ?¹⁶²²

On retrouve la même critique sur l'utilisation à des fins personnelles des moyens du TNP. Plus encore, ce qui le choque, c'est la manière dont Roger Planchon se sert des médias de droite pour se défendre contre les attaques des critiques de gauche. Leur utilisation implique un positionnement politique : il ne s'agit pas seulement de subir un gouvernement de

¹⁶¹⁹ Gilles Sandier, « Main basse sur le T.N.P », *op. cit.*

¹⁶²⁰ *Idem.*

¹⁶²¹ *Idem.*

¹⁶²² *Idem.*

droite quand on dirige une institution, ici il se sert des promoteurs de l'idéologie libérale pour s'en prendre à l'opposition. Roger Planchon fait donc acte politique. Celui-ci correspond à l'attitude de Robert Gilbert face à la grève des employés du TNP. Ici le directeur d'une institution culturelle n'est pas au service des classes populaires, puisqu'en son sein, il réprime une grève. On retrouve ici la distinction entre employés des institutions et metteurs en scène à la tête de celles-ci, que Copfermann faisait dans *Partisans* en 1969. Il écrivait alors que Mai 68 « porte atteinte, soudainement et profondément, à l'apparente immunité sociale, qui s'attachait, dans le cadre de la division sociale capitaliste des activités humaines, aux lieux « supérieurs » constitués par les « fabriques d'art » »¹⁶²³. L'organisation sociale hiérarchisée d'une institution d'État implique des conflits sociaux, elle entraîne aussi une restriction des objectifs des théâtres à la diffusion et production de valeurs dominantes ne pouvant être que « fabriques d'art »¹⁶²⁴. Il devient nécessaire de repenser l'organisation du travail au risque d'une intégration des artistes contestataires et de leur œuvre. Un des exemples de cette intégration, selon Gilles Sandier, est Patrice Chéreau, le troisième directeur du TNP. Il écrit à ce propos :

D'ailleurs Chéreau, l'insolent jeune homme de la fin des années 60, Chéreau ne dérange plus rien. Parfaitement installé dans le « star-system », parfaitement intégré dans le système de production théâtrale fondé sur l'argent et la vedette, sa pratique bourgeoise et conservatrice du théâtre, sa rassurante esthétique d'opéra, son esthétisme sûr de lui, son ressassement complaisant de la mort et de la décomposition, tout cela est de nature à plaire aux messieurs de la Droite : Chirac, dans « Pariscope », le désigne comme modèle. Michel Guy, à Bayreuth, pour un peu le couvrait d'orchidées.¹⁶²⁵

Patrice Chéreau et Roger Planchon, deux metteurs en scène considérés comme disciples de Brecht, apparaissent comme des complices du pouvoir dans les années 1970.

Le traitement du Festival d'Avignon et du TNP nous a permis de voir comment les critiques traitent de l'héritage de Jean Vilar. Le Festival, même s'il subit les attaques de Sandier et semble en recherche de signification, reste lié à la figure tutélaire du metteur en scène sétois. Le transfert du sigle du TNP polarise l'ensemble des critiques faites aux animateurs de la décentralisation qui ont acquis des postes d'importance dans les années 1970 : alors que les animateurs étaient vus comme des militants dans les années 1960, devant faire face aux attaques des municipalités, dans les années 1970, ils sont les complices d'un État qui a dévoilé sa véritable nature de classe.

¹⁶²³ Émile COPFERMANN, « Quelque chose a changé », *op. cit.*, p. 5.

¹⁶²⁴ *Idem.*

¹⁶²⁵ Gilles SANDIER, « Main basse sur le T.N.P », *op. cit.*

Les années 1960 étaient marquées par une synonymie entre théâtre populaire et théâtre public. À la suite de 1968, l'approche de la décentralisation est différente. Les metteurs en scène de la décentralisation ne sont plus considérés comme des militants. Malgré un intérêt toujours plus important porté à la production théâtrale publique, les critiques mettent en cause ceux qui travaillent en son sein. Ils sont soupçonnés de faire le jeu du pouvoir. Cette mise en crise n'implique pas un rejet complet de l'idéologie du théâtre populaire. La réception en demi-teinte du Festival d'Avignon nous montre que les critiques ne sont pas prêts à se défaire complètement de la figure tutélaire de Jean Vilar. Alors que la défense du théâtre populaire était liée jusqu'alors au soutien au théâtre public, il va s'agir, au cours des années 1970, de redéfinir la démocratisation de la culture. Cela impliquera une réflexion sur la nature de celle-ci.

c) Redéfinir la culture

La nouvelle perception de politiques culturelles implique de réévaluer la notion de théâtre populaire. Chaque critique va donc chercher, au cours de ses chroniques, à en proposer une nouvelle définition. Néanmoins, on peut se demander si cette tentative a réellement abouti. Peut-on, par ailleurs, tracer les contours d'une définition commune de la culture ? Les dissensions sur l'analyse de l'État entraînent-elles une fragmentation des points de vue critiques ? Nous avons pu voir qu'au cours des années 1970, une rupture se manifeste dans la pensée des politiques culturelles notamment à cause de l'analyse de l'État faite dans les revues. Ce désaccord entraîne deux approches différentes du fait culturel. *Esprit*, à l'aide de Michel De Certeau, tente de repenser la culture populaire tandis que Renée Saurel et Gilles Sandier s'en prennent à la marchandisation de l'art sous la V^{ème} République. Ces analyses fournissent-elles, pour autant, le cadre pour une nouvelle définition de la culture ?

Malgré de véritables désaccords tant sur le plan esthétique que sur le plan politique, l'ensemble des critiques s'accordent pour manifester une défiance vis-à-vis de l'institution théâtrale. Alfred Simon, lui-même, en 1980, critique le caractère institutionnel de la politique de Vilar. Il écrit : « Il fut moins convaincant, d'une part quand il mît l'accent sur le service public d'une démocratie de masse vouée à se confondre avec la société de consommation, d'autre part quand il se voulut le grand rassembleur d'une gauche en deuil d'elle-même dont il singea le discours unidimensionnel »¹⁶²⁶. Il rejoint ici la critique de la démocratisation

¹⁶²⁶ Alfred SIMON, « Avignon impossible », *op. cit.*, p. 137.

culturelle faite par les marxistes. L'institutionnalisation n'est cependant pas perçue comme une récupération des tentatives contestataires de théâtre politique ni comme une bureaucratisation des metteurs en scène en place. S'il met en cause la notion de service public, c'est, au contraire, parce qu'elle lui semble être le produit de ce qu'il nomme « la politique unidimensionnelle »¹⁶²⁷. Renée Saurel et Gilles Sandier s'en prennent eux aussi, à plusieurs reprises, à la gauche institutionnelle mais cette critique ne se fait pas sur le même plan. Ils s'attaquent avant tout au manque de radicalité du PCF, lui préférant la stratégie révolutionnaire portée par l'extrême gauche, tandis qu'Alfred Simon refuse de considérer le matérialisme historique comme méthode de compréhension de la société. De ce fait, il propose une approche différente des politiques culturelles et du théâtre populaire.

La revue *Esprit* cherche, suite à 1968, à repenser sa lecture politique de la société. Après avoir promu la modernité dans le prolongement des mouvements d'éducation populaire et de l'école des cadres d'Uriage, les années 1970 sont marquées par l'arrivée de nouvelles références. Cette redéfinition du personnalisme politique s'attaque aussi au domaine culturel. C'est dans ce cadre qu'apparaît la référence aux écrits de Michel De Certeau. Ainsi Max de Ceccatty, dans un article, défend, sur ces bases, une autre approche de la culture. Il écrit :

Il est donc temps que nous cessions de négliger ce qui nous paraît hors de la culture institutionnalisée et de l'instruction, et que nous ne laissions plus la contestation aux mains des seuls protestataires qui fabriquent eux aussi, artificiellement, une culture ressemblant comme une sœur jumelle au modèle légal : mais à l'envers, dans un miroir. Il ne s'agit pas de mépriser quiconque, ni de construire de nouveaux musées, qui seraient moins hors-la-loi qu'intolérant. Ce qui est nôtre et qu'il nous faut délivrer, c'est une circulation cachée des biens, celle dont vivent les peuple en marge de tout contrôle ; notre propre clandestinité culturelle face à la complicité des organisateurs et désorganisateur officiels.¹⁶²⁸

Cet extrait est assez révélateur de la position d'*Esprit*. La défiance vis-à-vis des pratiques institutionnelles s'accompagne d'une méfiance vis-à-vis des expériences militantes. Ainsi, lorsque Alfred Simon s'intéresse au Théâtre du Soleil, il y défend la fête collective préfigurant une utopie et y réfute le discours politique qui l'accompagne. L'intérêt à la fête comme pratique sociale renouvelant le lieu culturel permet à Alfred Simon de trouver un ancrage théorique pour repenser la question du populaire. Il défend que « la fête est l'essence de la culture populaire »¹⁶²⁹. Son rôle est politique puisqu'« en réalité la fête nie l'ordre établi mais c'est pour renouer avec l'ordre du monde, l'ordre cosmique. D'où la parenté entre la fête

¹⁶²⁷ *Idem.*

¹⁶²⁸ Max DE CECCATTI, « Les contrebandiers de la culture », *Esprit*, septembre-octobre 1979, p. 63.

¹⁶²⁹ Alfred SIMON, « La fête comme contre-pouvoir », *op. cit.*, p. 1159.

et l'autogestion »¹⁶³⁰. C'est par le biais d'une approche politico-religieuse de la fête qu'Alfred Simon se positionne dans le débat sur le renouvellement du théâtre populaire. Il refuse de souscrire aux approches militantes du théâtre pour tenter de repenser une pratique culturelle dont le motif principal serait la participation effective des spectateurs retrouvant, par ce biais, la communauté vilarienne.

Cette réflexion sur la fête s'accompagne d'une tentative de repenser les politiques culturelles notamment dans la perspective des élections présidentielles de 1981. Olivier Mongin, futur directeur d'*Esprit*, fait le point sur les questions culturelles dans le numéro spécial « Que penser ? Que dire ? Qu'imaginer ? »¹⁶³¹. Il commence son article en revenant sur la critique de l'élitisme culturel dont il met en avant deux aspects : la critique sociologique des institutions culturelles et la critique philosophique de la création esthétique. Il réfute cependant ces deux analyses :

Critique de l'institution culturelle ou critique de l'idéalisme esthétique, on évitait dans les deux cas les questions que se posait la création esthétique : en effet ou bien l'on ignorait en ne se préoccupant que d'une analyse de l'institution culturelle considérée comme une pièce maîtresse de la bourgeoisie, ou bien on la pourchassait en tant que leurre subjectif, forme de l'individualisme petit-bourgeois. [...] La culture était trop soupçonnée pour qu'on imagine qu'elle puisse faire communiquer ; en même temps la représentation du domaine culturel en tant que tel était on ne pouvait plus traditionnelle.¹⁶³²

Tout comme Jean-Marie Domenach en 1973, Olivier Mongin refuse donc une approche althusserienne des institutions culturelles. Il ajoute à cela le rejet d'une mise en crise de l'œuvre comme forme de l'art bourgeois. Il réitère donc la défense d'un art de communication. Cette première mise au point lui permet d'en arriver aux thématiques développées par Michel De Certeau dans *La Culture au pluriel*¹⁶³³ et *L'Invention du quotidien*¹⁶³⁴. Cette approche s'apparente selon lui à une « véritable révolution copernicienne »¹⁶³⁵. Elle redéfinit les catégories du culturel mais elle implique aussi une série de problème :

Ainsi, il n'y a pas seulement un déplacement d'une représentation de la culture en termes de création élitiste à une représentation en termes de créativité diffuse, il y a une substitution de la créativité à la création et souvent une coïncidence du social lui-même avec cette créativité culturelle.¹⁶³⁶

Selon Olivier Mongin, la créativité implique un rapport individuel au plaisir symptomatique du discrédit du collectif au niveau politique. Ici on retrouve la critique que

¹⁶³⁰ *Ibidem*, p. 1162.

¹⁶³¹ *Esprit* « Que penser ? Que dire ? Qu'imaginer ? », septembre - octobre 1979.

¹⁶³² Olivier MONGIN, « Création, créativité, quotidienneté », *Esprit*, septembre-octobre 1979, p. 193-194.

¹⁶³³ Michel DE CERTEAU, *La culture au pluriel*, *op. cit.*

¹⁶³⁴ Michel DE CERTEAU, *L'invention du quotidien*, Gallimard, Paris, 1990 [1980].

¹⁶³⁵ Olivier MONGIN, « Création, créativité, quotidienneté », *op. cit.*, p. 194.

¹⁶³⁶ *Ibidem*, p. 197.

faisait Alfred Simon à partir du Festival d'Avignon : le décentrement initié par Michel De Certeau n'est pas possible sans un centre comme le fut la manifestation estivale dans les années 1950. Une approche uniquement certalienne des question culturelles entrainerait deux écueils dans une redéfinition des pratiques culturelles : « soit la culture au sens le plus quotidien mais qui échappe à toute représentation d'ensemble, soit des représentations individuelles pour lesquelles la culture n'est pas une affaire de société »¹⁶³⁷. Il est donc nécessaire de mettre en avant l'idée de la création mais celle-ci doit trouver des points de rencontre avec l'ensemble des pratiques amateurs. Ici, Olivier Mongin tente donc de penser une rencontre entre démocratisation culturelle et démocratie culturelle. On retrouve cette idée dans l'article de Renata Scant et Fernand Garnier, membres du Théâtre-Action, qui s'expriment en août 1980 sur les enjeux de l'action socio-culturelle. Ces derniers attaquent avec virulence les directeurs des institutions culturelles. Ils écrivent : « Par leur pratique, ces metteurs en scène prennent le contre-pied systématique de la première décentralisation théâtrale qui est volonté, nous le rappelons, d'ouverture au plus grand nombre »¹⁶³⁸. Ils ajoutent : « De fait, les nouveaux metteurs en scène constituent un mouvement réactionnel et réactionnaire ».¹⁶³⁹ Ces deux animateurs ont pratiqué, tout au long de la décennie, un théâtre en lien direct avec les habitants de Grenoble. Ils ont donc rompu avec les structures de la décentralisation au profit d'un travail d'animation. Cependant, à la fin de la décennie, ils réitèrent leur fidélité à ce premier mouvement. Ils défendent alors la nécessité de créer des liens entre les animateurs socio-culturels et les Maisons de la culture alors que la profession théâtrale s'oppose au projet du Ministre Lecat de rattacher les MC au Ministère de la Jeunesse et des Sports. Ce refus est signe, pour eux, d'un corporatisme. À travers ces articles, *Esprit* se positionne donc pour la relance d'une décentralisation tel qu'elle fut pensée par *Peuple et Culture*.

Cette volonté portée par une partie de la gauche n'aboutira pas lors de l'accession au pouvoir de Mitterrand puisque le Ministère Lang, s'il augmentera significativement les subventions, entérinera un certain nombre de positions dans l'appareil. Au-delà de cet état des lieux, il est significatif de voir comment est formulé ce retour. La revendication d'un théâtre populaire dans les années 1950 était portée par un fort mouvement aussi bien politique au lendemain de la libération que structurel avec l'ensemble des réseaux d'éducation populaire. Au début des années 1980, les perspectives sont tout à fait différentes. Le paysage social est

¹⁶³⁷ *Ibidem*, p. 198.

¹⁶³⁸ Renata SCANT et Fernand GARNIER, « Faux débats, vrais enjeux », *op. cit.*, p. 138.

¹⁶³⁹ *Idem*.

marqué par un reflux des luttes alors même que la crise de surproduction s'aggrave tandis que seule la perspective électorale éclaire un tant soit peu l'horizon. Ainsi, malgré la politique de la critique de la politique unidimensionnelle qui est très présente dans *Esprit*, les réflexions sur la culture et ses tâches restent très liées à la possible victoire de la gauche.

Dans les deux autres revues, la tentative d'élaboration autour de ces questions n'est pas aussi transversale à l'ensemble de l'équipe rédactionnelle. Dans *La Quinzaine Littéraire*, on assiste avant tout à une juxtaposition de point de vue même si les auteurs subissent les mêmes influences politiques et peuvent donc se rejoindre à des moments. Dans *Les Temps Modernes*, cette réflexion concerne en premier lieu les articles de Renée Saurel. Il n'y a pas réellement d'interventions de ses confrères sur les questions culturelles. J'ai déjà pointé la défiance manifeste vis-à-vis de l'État qui marquait ses interventions sur les politiques culturelles. Elle écrit par exemple :

Il faut être bien ignorant de la situation générale du théâtre, ou bien hypocrite, pour soutenir que le pouvoir n'a pas de politique cohérente. Elle est au contraire évidente, elle tend à l'industrialisation du théâtre, consacre la domination des technocrates et des « intendants », commis par l'État, sur les créateurs, sacrifie de plus en plus le vrai travail de création et de culture au prestige – la « queue du paon » - national et international.¹⁶⁴⁰

Face à cette lecture de la situation, il est bien évident que la discussion sur la culture ne prend absolument pas la même tournure que dans *Esprit*. Alors que la revue personnaliste cherche à réformer les politiques culturelles en se positionnant comme force de proposition, Renée Saurel nie cette possibilité tout au long des années 1970. Il n'existe pas de salut au sein même des institutions d'État. Elle ajoute quelques mois plus tard :

En vérité, je vous le dis, vouloir changer radicalement la fonction du théâtre, même si l'on maintient la notion de plaisir théâtral que Brecht n'excluait pas, c'est aujourd'hui signer son propre arrêt de mort. Et c'est à Brecht que nous emprunterons la conclusion, à lui qui connut bien ce problème et qui, parlant du « primat de l'appareil », disait : « *Cet appareil ne tolère encore que ce dont cette société a besoin pour se reproduire elle-même. On ne la juge plus sur son aptitude à produire des œuvres d'art : ce sont elles qui sont jugées sur leur conformité à cet appareil. Au lieu d'être un moyen pour les créateurs, il est un moyen contre eux, contre leur création* ». ¹⁶⁴¹

La recherche d'une véritable culture populaire doit donc se faire à l'extérieur de l'appareil d'État. Elle défend qu'« il faudra choisir entre la liberté et la « mangeoire » »¹⁶⁴². Ce choix implique de se tourner vers d'autres expériences. Elle s'intéresse ainsi particulièrement à ce qu'Eugenio Barba nomme le Tiers-Théâtre. Elle en donne une définition particulièrement politique. L'un des exemples qu'elle cite à plusieurs reprises est

¹⁶⁴⁰ Renée SAUREL, « Deniers publics ou cassette royale (I) », *op. cit.*, p. 1720.

¹⁶⁴¹ Renée SAUREL, « Druonades à Annecy », *op. cit.*, p. 2342.

¹⁶⁴² Renée SAUREL, « Le monstre froid et le théâtre (I) », *op. cit.*, p. 1301.

l'expérience de la *Commune* de Dario Fo et Franca Rame. Elle reprend d'ailleurs les mots de Bernard Dort : « *Un théâtre à la fois populaire et militant, qui se situe délibérément hors du système dominant et est ainsi, au vieux sens du mot, un théâtre libre* ». Cela est vrai. Mais sans doute avons-nous trop « rêvé » au lieu d'agir, et refusé de payer le prix de la liberté »¹⁶⁴³. Le Tiers-Théâtre serait donc un théâtre qui non seulement s'adresse aux exclus du système mais qui se fait aussi à leur contact : la relation à un public constitue le projet politique. Il ne s'agit pas de faire semblant d'appartenir à la classe ouvrière mais d'apprendre de celle-ci, de se mettre à son écoute, voire à son service. La définition du théâtre populaire se confond donc avec une forme de théâtre militant qui cherche à s'instruire au contact des populations plus qu'à les éduquer. On retrouve donc le principe égalitaire qu'Alfred Simon formulait pour la fête mais alors que celle-ci avait pour objectif de détruire, ne serait-ce que temporairement, les barrières entre les classes, ici le théâtre n'est pas un lieu de réconciliation mais de conciliation entre les artistes et la classe ouvrière. Cependant, l'absence de réalisations effectives de cette forme à une échelle de masse implique un manque de perspective à long terme. De fait, la posture de Renée Saurel est assez isolée et se traduit par un retrait du milieu théâtral à la fin des années 1970.

Gilles Sandier, quant à lui, s'exprime bien moins sur cette question. Moins lié organiquement que les autres à l'aventure du TNP, il formule néanmoins quelques pistes quant à sa lecture d'un théâtre populaire. Ainsi, les représentations par la Comédie Française d'*Œdipe-Roi* et d'*Œdipe à Colonnes* sont l'occasion pour lui de critiquer de la démocratisation culturelle :

Il y a une imposture de la culture « populaire » qui consiste à livrer au plus grand nombre possible de clients (et d'électeurs) des œuvres en vrac, réduites au degré élémentaire, au plus bas niveau de signification. Toujours au nom du bon sens et de la clarté : denrée culturelle à consommer au même titre que les variétés de l'ORTF.

Respecter la seule lettre d'une œuvre, c'est en trahir la signification et la vie : c'est aussi la restituer dans la perspective de l'idéologie dominante, c'est la soumettre à elle, c'est s'y soumettre et y soumettre le public. C'est cela, la culture UDR ; on voudrait que ce ne soit pas celle que consente à charrier la Comédie Française. Bref, quand on sort de cet « Œdipe », il ne reste plus qu'à se précipiter au théâtre des Carmes pour voir le dernier spectacle de Benedetto, « le Grand repas des Cannibales » : voilà la vie et la culture, la générosité et l'intelligence, voilà le théâtre qu'on attend.¹⁶⁴⁴

Il s'oppose ici clairement à la démocratisation telle qu'elle a été théorisée et mise en pratique par Jean Vilar. Il la conteste d'autant plus que c'est, ici, la Comédie Française qui présente ce spectacle. Cette institution représente, pour lui, la conservation d'une culture de classe. Dès lors, cette culture devient marchandise. À l'inverse, la pratique d'André Benedetto

¹⁶⁴³ Renée SAUREL, « Dario Fo et Franca Rame ou le prix de la liberté », *op. cit.*, p. 2332.

¹⁶⁴⁴ Gilles SANDIER, « Œdipe en Avignon », *op. cit.*

a un caractère populaire parce que c'est une pratique militante. Cette opposition entre un théâtre d'État, qui ne se destine qu'à une partie de la population, et un théâtre militant est souvent présente dans les textes des Gilles Sandier. Alors qu'on trouve peu la référence au théâtre populaire dans ses textes avant 1968, elle revient au cours des années 1970. Elle est synonyme de théâtre militant : les références sont Armand Gatti (même s'il n'adhère pas toujours à la complexité de sa dramaturgie), André Benedetto, Georges Michel mais aussi le Théâtre du Soleil et l'Aquarium. Dans un premier temps, le travail de mise en scène de Patrice Chéreau lui semble aussi correspondre à cette contestation violente de l'idéologie dominante. Il ne conditionne donc pas, comme Renée Saurel, l'intégration au système à une renonciation sur le plan politique. Néanmoins, à la fin des années 1970, il se rapproche d'elle lorsqu'il écrit :

Le septennat qui s'achève, entre autres réussites mirobolantes, aura eu sa dramaturgie. Une dramaturgie officielle qui comporte deux volets. Pour le peuple, pour ces masses qu'on rameute au Palais des Sports, un théâtre de sous-culture, un théâtre d'imagerie d'Epinal qui se fonde de manière avouée — c'est son mérite — sur l'esthétique du Musée Grévin avec tableaux vivants : ce sont les spectacles de Robert Hossein, co-production (encore une) du pouvoir et du PC. Et, pour l'intelligentsia, un théâtre sophistiqué, coupé du peuple, pur produit de consommation culturelle : formalisme enragé, esthétisme tous azimuts, fait de jeux narcissiques avec les signes et les images — allusives ou ésotériques, arbitraires souvent. C'est là le produit des suiveurs dévoyés de Bob Wilson, Vitez, Chéreau — et Barthes — c'est la nouvelle scolastique théâtrale, celle que nous avons déjà appelée, ici, la dramaturgie chic. C'est l'art officiel, celui que couve avec les yeux d'une mère, parce qu'il ne comporte aucune menace subversive, l'actuel directeur du théâtre et des spectacles, M. Jean-Pierre Angrémy. Et pendant ce temps-là, Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil sont au chômage, punis sans doute pour péché de théâtre politique (et accessoirement pour insolence envers M. le Directeur du Théâtre). Voilà où nous en sommes quinze ans après le départ de Vilar du TNP.¹⁶⁴⁵

Cet article, qui fait le point sur la situation théâtrale à la fin du mandat de Valéry Giscard D'Estaing, permet à Gilles Sandier de développer son approche du théâtre populaire. Il soutient ici que deux types d'art officiel sont proposés. Le premier, conçu pour les classes populaires, charrie des formes et des propos usités, il se fonde sur des valeurs passéistes et est soutenu aussi bien par l'État que par le PCF qui défend la démocratisation culturelle. Le second s'adresse à une minorité de la population, il est le pendant théâtral de la nouvelle philosophie. Il soutient une vision déformée de l'art sans aucun lien avec la société. Cet extrait est, par ailleurs, étonnant car on retrouve la référence à Jean Vilar. Alors que Gilles Sandier le citait peu et était très critique vis-à-vis de son idéal de démocratisation culturelle, il revient à ce modèle par l'intermédiaire du Théâtre du Soleil.

¹⁶⁴⁵ Gilles SANDIER, « La dramaturgie du septennat », *op. cit.*

Ce retour à Vilar est également significatif de l'absence de perspective concrète pour les critiques à la fin des années 1970. Alors même que Gilles Sandier se rapproche du PSU, il évolue vers une pensée qu'il rejetait jusqu'alors. La tentative de définir à nouveau la culture populaire échoue donc en partie à la fin des années 1970 pour les trois critiques. Tous les trois soutiennent tout au long de la période que les structures étatiques ne sont pas les plus adaptées à la formation d'une véritable théâtre populaire. Néanmoins, les perspectives qu'ils y opposent sont assez réduites et ne reposent pas sur un mouvement en lien étroit avec la classe ouvrière comme ont pu l'être le TNP et plus généralement les mouvements d'éducation populaire. Ainsi, lorsque les formes militantes s'essoufflent, que les troupes se dispersent, ils reviennent à une conception plus traditionnelle du théâtre populaire et l'on voit de nouveau apparaître la référence à Vilar. Celle-ci agit en opposition à la pratique des metteurs en scènes des théâtres publics.

Malgré la faible place que prennent les politiques culturelles dans les trois revues, la tentative d'élaboration sur ces questions reste notable, tout d'abord parce qu'elle inaugure une pratique inédite de la critique dramatique. Cette approche caractérise l'évolution revendiquée des tâches du critique qui entend produire une analyse globale du fait théâtral. Cette dernière n'est cependant jamais déconnectée d'une réflexion sur des critères esthétiques. Les limites du TNP sont aussi perçues par le biais de la qualité des spectacles de George Wilson dans les années 1960 et de Roger Planchon dans les années 1970. De même, le bilan des expériences de théâtre dit populaire se fait par le biais de l'analyse des répertoires. La remise en cause de ce modèle en 1968 conjugue une volonté de refonte des structures, des modes d'organisations mais aussi des procédés de création. L'étude des articles sur les politiques culturelles, qu'ils soient pleinement consacrés à cette question ou n'y fassent allusion qu'à la suite d'une analyse du spectacle, nous révèle néanmoins à quel point la critique est structurée autour de l'idéologie du théâtre populaire.

À ce titre, la proximité intellectuelle d'Alfred Simon et de Jean Vilar est particulièrement frappante. Sa pensée du fait théâtral au cours des années 1960 est conditionnée par l'expérience du TNP. Cette boussole esthétique et politique, si elle est mise à mal au début des années 1970, est réinvestie par la suite à l'aide d'une expérience théâtrale, le Théâtre du Soleil et d'une référence théorique, la question de la fête. Cette fidélité à Jean Vilar lui permet d'être moins perméable à la déferlante althussérienne qui envahit le milieu intellectuel au cours des années 1970. Le désaccord de la revue avec le philosophe est aussi plus profond. *Esprit* manifeste, par la voix de plusieurs de ses collaborateurs, le refus de penser l'appareil d'État comme un appareil répressif et idéologique servant les intérêts de la bourgeoisie au pouvoir. Ce refus se manifeste par une proximité politique avec le mouvement social-démocrate en France qui se constitue autour du PSU puis du Parti Socialiste. C'est d'ailleurs, dans la perspective des élections de 1981 que la revue cherche à préciser sa pensée des politiques culturelles. Ainsi, malgré le refus de ce qu'Alfred Simon nomme « la politique unidimensionnelle », l'approche des questions culturelles reste conditionnée par les échéances électorales alors même que la revue critique vivement les pratiques militantes traditionnelles. Cette ambiguïté politique induit une redéfinition de la culture basée sur une acception plus sociale qui favorise l'épanouissement culturel plus que sur une conception artistique basée sur un pouvoir centralisateur. Elle s'inscrit dans la redéfinition des politiques culturelles par le Ministère Lang. Au-delà de la perspective politique proposée justement par un des organes de la « politique unidimensionnelle », la revue *Esprit* peine à trouver d'autres interlocuteurs. Les

limites politiques du mouvement personnaliste à la fin des années 1970 se ressentent donc dans son approche des questions culturelles. Il renoue avec le réformisme républicain alors que les années 1970 avaient été le lieu de rencontre avec d'autres types d'expériences inspirées de l'auto-organisation.

L'absence de perspective politique au-delà de l'enjeu électoral à la fin des années 1970 se ressent aussi dans *Les Temps Modernes* et *La Quinzaine Littéraire*. Les deux revues sont bien plus perméables à la radicalisation du milieu intellectuel du début des années 1970. Renée Saurel (et Gilles Sandier dans une moindre mesure) manifeste la même proximité avec l'entreprise de Jean Vilar au début des années 1960. Mais alors qu'Alfred Simon refuse de remettre en cause l'idéal de la démocratisation culturelle après 1968, ses deux confrères s'en prennent violemment à l'idée même de culture progressiste. La mise en crise du théâtre populaire s'accompagne d'une dénonciation du pouvoir gaulliste et de l'ensemble des gouvernements de droite tandis que les revues dans lesquelles ils écrivent se rapprochent de la mouvance maoïste. La rencontre entre le maoïsme et les thèses althussériennes entraîne une critique virulente de l'institution théâtrale. Les metteurs en scène travaillant dans les théâtres publics sont accusés de collaborer avec un État qui censure les formes artistiques qui contestent l'hégémonie culturelle de la bourgeoisie. Les deux critiques développent une analyse de la marchandisation de la culture. Ils s'en prennent aux formes industrialisées de l'art et rejettent les pratiques qu'ils ne considèrent pas comme contestataires. Cependant ce refus politique et esthétique n'implique pas réellement la défense d'un autre système même si, là encore, les spectacles de créations collectives apparaissent comme des expériences alternatives. La critique du théâtre bourgeois au début de l'expérience du TNP s'accompagnait d'un soutien à un modèle théâtral précis qu'on ne retrouve pas à la fin des années 1970. Certes, il s'intéressent tous deux à des expériences de théâtre militant mais la dépendance de celui-ci à un mouvement social fort entraîne sa raréfaction lorsqu'on assiste, à la fin des années 1970, à un recul des luttes et à la perte de l'horizon révolutionnaire que pouvaient représenter l'URSS et la Chine. Là encore, la seule perspective devient électorale : à ce titre le rapprochement de Gilles Sandier avec le PSU à partir de 1977 (lorsqu'il commence à écrire dans *Le Matin*) est caractéristique de cet abandon du projet révolutionnaire et des formes culturelles qu'il espérait y voir naître au profit d'une pratique politique plus classique qui s'accompagne d'un regain d'intérêt pour des formes théâtrales plus institutionnalisées. Cela se caractérise chez lui par un retour à Brecht tandis que Renée Saurel s'éloigne du milieu théâtral.

C. Du texte dramatique à la théâtralité, ou les pouvoirs du théâtre

La discussion sur le théâtre populaire a lieu sur deux niveaux. Le premier concerne les structures et j'ai cherché à en faire le tour lors du chapitre précédent. Ce débat sur les politiques culturelles se mêle sans cesse avec une réflexion sur l'esthétique de ce théâtre à naître.

C'est en premier lieu la question d'une dramaturgie populaire qui est posée alors que les théâtres publics peinent à se constituer un répertoire. On analyse souvent la seconde moitié du XX^{ème} siècle comme le temps de la mise en scène. S'il est vrai que celle-ci prend une place importante dans les articles, les critiques n'abandonnent pas pour autant l'analyse des textes. À la suite du théâtre de l'absurde, ils sont à la recherche d'une nouvelle écriture qui continue la refonte entreprise par Beckett et les autres tout en intégrant des perspectives sociales. Cette primauté du texte est contestée tout au long des années 1960 et 1970 par deux aspects.

Le premier est bien évidemment la prise du pouvoir des metteurs en scène. Ici, le débat porte avant tout sur la postérité du modèle brechtien. Deux figures sont particulièrement importantes pour traiter de celui-ci : Roger Planchon et Patrice Chéreau. Les deux futurs co-directeurs du TNP de Villeurbanne apparaissent comme le fer de lance de cette nouvelle génération de metteurs en scène qui entendent porter un regard critique sur les œuvres du répertoire classique. À travers l'étude de leur parcours, se nouent plusieurs débats : la fidélité par rapport à l'œuvre écrite, mais aussi et surtout les tâches d'un théâtre populaire. Celui-ci doit-il populariser ces œuvres ou les contester par le biais de la mise en scène ? Cependant nous avons vu le discrédit qui touchait les metteurs en scène qui œuvraient dans les théâtres publics. Cette défiance s'accompagne d'un désaveu sur le plan esthétique dont nous étudierons les modalités.

Par ailleurs, par le biais du Théâtre des Nations et du Festival Mondial de Théâtre Universitaire de Nancy, de nombreuses troupes viennent jouer en France : Grotowski et son théâtre laboratoire, le Bread and Puppet, Le Living Theatre... Certaines se réclament d'Artaud. L'acteur est mis au centre du processus créatif. Il porte la signification du spectacle, s'offre aux spectateurs. Ces formes, si elles n'ont jamais été considérées comme porteuses d'une nouvelle dramaturgie populaire, contestent le modèle brechtien. Elles interrogent aussi le rôle politique de l'acteur et la force créatrice de la troupe. La contestation de l'hégémonie du metteur en scène se poursuit avec les expériences de création collective. Nous avons vu lors

de l'étude de la réception de *1789* et *La Jeune lune tient la vieille lune toute une nuit entre ses bras* à quel point ces spectacles avaient été reçus comme des tentatives de construction d'une dramaturgie populaire. Nous interrogerons donc pour terminer cette rencontre entre une forme d'organisation qui se mue en esthétique et l'idéologie du théâtre populaire.

1) La primauté du texte en question.

L'affirmation du critère politique dans la critique dramatique ne signifie en rien un désintérêt au renouvellement des formes théâtrales. L'influence de Brecht participe fortement à cette refonte par le bouleversement des paradigmes politiques de la mise en scène française. Néanmoins, l'interrogation en vue d'une efficacité politique du théâtre, amène l'ensemble de la profession à refuser d'investir uniquement les formes du discours dramatique classique. Ils cherchent à participer au renouvellement du texte. Ce travail ne se fait pas seulement en vue d'une efficacité sociale. L'influence des théâtres dits de l'absurde implique une approche différente. Alors que les nouveaux publics des théâtres « populaires » peinent à rencontrer cette nouvelle dramaturgie, les critiques vont chercher de nouvelles références au cours des années 1960 et 1970.

Dans un premier temps, nous verrons comment, malgré la contestation de la place centrale de l'auteur dans la création dramatique, les critiques restent attachés à cette figure. De ce fait, il est nécessaire, pour eux, de penser des structures permettant le développement de ce théâtre. En effet, la crise des théâtres privés qui touche particulièrement les théâtres de la rive gauche, pépinière du nouveau théâtre dans les années 1950, les amène à chercher d'autres types de lieux pour promouvoir l'écriture dramatique. Mais, parce que ce renouvellement peine à se faire, le théâtre de l'immédiat après-guerre reste encore très discuté. La figure de Beckett, mais aussi celle de Sartre, sont toujours structurantes pour envisager une dramaturgie contemporaine.¹⁶⁴⁶

Face à ces deux héritages, qui ne semblent plus être en capacité de prendre en charge les thématiques du monde contemporain, les critiques vont se tourner vers d'autres horizons. Les écritures anglophones apparaissent un temps comme porteuses d'une évolution même si elles ne convainquent pas complètement. Le théâtre documentaire, cher à Bernard Dort, lui aussi semble peiner à contenir à la fois le bouleversement métaphysique beckettien et l'interrogation sociale brechtienne tandis que le « théâtre du quotidien » restera peu traité par les critiques. Je ne traiterai pas ici des dramaturgies proprement militantes – je pense en particulier au travail d'André Benedetto et à celui d'Armand Gatti – car il me semble que

¹⁶⁴⁶ Le théâtre rhétorique de Sartre constitue aussi l'un des fondements de la dramaturgie politique en France. Néanmoins nous ne traiterons pas de cette dernière dans cette partie. De plus, la dramaturgie de Sartre reste très influencée par celle d'avant-guerre. Or dans cette partie, il s'agit de voir comme les critiques réagissent au renouveau formel qui touche l'écriture dramatique.

ceux-ci méritent d'être étudiés lorsque nous définirons les conceptions respectives des critiques des liens entre théâtre et politique. Qui plus est, l'approche théâtrale de ces trois revues ne peut se réduire à la recherche d'une forme de théâtre politique. Elle repose avant tout sur la production théâtrale des scènes publiques et privées où d'autres auteurs surgissent, bousculant parfois une réflexion théâtrale centrée autour de la question de l'efficacité politique.

Par ailleurs, le décentrement de la création dramatique du texte à la scène va mener jusqu'à la remise en cause de celui-ci. Les spectacles se réclamant du *happening* déferlent sur les scènes françaises. Par l'intermédiaire d'Artaud, qui refuse un théâtre basé sur le texte dramatique, la critique se trouve confrontée à des formes qui bousculent leur approche du texte. Comment celle-ci réagit-elle ? La reconnaissance de la qualité esthétique des spectacles du Living Theatre ou de Grotowski signifie-t-elle pour autant le rejet complet du texte ?

a) Un attachement encore important au texte dramatique

Si l'on a tendance à considérer la deuxième moitié du XX^{ème} siècle comme le temps du règne du metteur en scène, la question du texte dramatique reste centrale pour l'ensemble de la critique. Nous avons pu voir que la recherche d'auteurs prenait une part importante dans les trois revues. Alfred Simon s'intéresse de près à la littérature dramatique. Il écrit un ouvrage sur Beckett et défend l'écriture lyrique de Claudel. *La Quinzaine Littéraire* est, de fait, attentive aux œuvres théâtrales. Gilles Sandier n'est d'ailleurs pas en reste. Il suit de près les nouveaux auteurs et est un des rares critiques à s'intéresser au « théâtre du quotidien » dans les années 1970. De même, Renée Saurel publie de longues chroniques sur les pièces de théâtre et s'intéresse particulièrement à la littérature allemande. Plus que l'intérêt au texte, elle soutient, à l'encontre d'Artaud, que c'est sur celui-ci que se fonde le théâtre :

Que celui qui n'a jamais péché me jette la première pierre : j'ai étourdiment accepté, voilà quelques semaines, l'invitation d'une dame qui patronne les arts. Sitôt empli le luxueux salon meublé avec cette négligence étudiée qui signifie que l'on prend ses distances avec la haute bourgeoisie, une sorte de ségrégation s'opéra en un clin d'œil. Musiciens dans un coin, écrivains regroupés dans le bureau de monsieur attendant au salon, gens de théâtre à l'autre bout. En place pour les figures du quadrille. Intégrée malgré moi dans le clan du théâtre, je m'y suis vite sentie aussi anachronique que le plésiosaure. Fine fleur d'un esthétisme cosmopolite, les jeunes gens qui m'entouraient ne m'ont pas ménagé leurs sarcasmes. Quoi, je croyais encore, moi critique d'une revue « progressiste » - et ils crachaient le mot comme un crapaud - que le théâtre, c'est d'abord un texte ! Consternant. Bien décidée à aggraver mon cas, et assumant le risque de passer pour demeurée, je citai Lope de Vega, Copeau, Dullin, Vilar. Le théâtre ? Un poète, une passion, des tréteaux. La pièce, disais-je, secrète sa mise en scène, quand elle est une belle et bonne pièce. Un

gracieux blondinet, qui méditait un *happening* d'après Sophocle, et que soutenait un géant velu, lui-même solidement commandité par un mécène à condition qu'on ne parlât plus jamais, au grand jamais, de pièce, prirent les autres à témoin. Je m'attendais à être mise aux ceps, avec une pancarte : *Spécimen d'une race disparue, croit encore au pouvoir du Verbe.*¹⁶⁴⁷

Il est vrai que Renée Saurel défend cette position en 1965 avant la déferlante du *happening* en France. Néanmoins, si elle n'affirme pas aussi clairement ce point de vue au cœur des années 1970, elle défend encore une approche de la mise en scène relativement fidèle au texte. Elle est d'ailleurs très dubitative face au travail de mise en scène de Patrice Chéreau lorsqu'il modifie à sa guise les textes. Cette prise du pouvoir du metteur en scène est d'ailleurs largement discutée par les critiques à la fin des années 1970. À cet endroit, Renée Saurel et Alfred Simon se rejoignent. En effet, dans son ouvrage *Le Théâtre à bout de souffle*¹⁶⁴⁸, il fait un état des lieux de la crise du théâtre. Pour lui, cette dernière est due à l'hypertrophie du metteur en scène. Celui-ci a mis de côté le texte. Il écrit à ce propos : « Giraudoux n'est pas le seul frappé d'ostracisme, mais l'auteur en général, et à travers lui, le texte de théâtre, qu'il soit d'hier ou d'aujourd'hui. »¹⁶⁴⁹ Ce diagnostic se poursuit dans la revue *Esprit*. Ainsi, lorsqu'il traite du théâtre de Jean Audureau, il écrit :

Le mal français, le mal moderne, c'est la rupture avec le poète, avec l'auteur. Si le théâtre français est menacé de mort, il faut d'abord s'en prendre à la grande absence des auteurs. Pour une part cette absence tient à leur propre démission (la médiocrité désespérante de la plupart des manuscrits en dit long à ce sujet) mais elle tient aussi à leur mise au rancart par le metteur en scène, promu (par lui-même) seul véritable dramaturge.¹⁶⁵⁰

La crise du théâtre tient avant tout au manque de texte et ce sont aussi les metteurs en scène qui en sont responsables. La place prépondérante qu'ils prennent dans la création ne permet pas le renouvellement du texte dramatique. Renée Saurel constate la même chose. Elle écrit, à propos des auteurs : « Ils ne sont pas bâillonnés par la censure mais victimes, plus que d'autres, des conditions économiques et surtout de l'indifférence, voire du mépris dont témoignent, envers l'écriture théâtrale, certains de nos metteurs en scène démiurges. »¹⁶⁵¹

Cet intérêt à l'écriture théâtrale implique de réfléchir à des structures afin de développer le renouveau des écritures. En effet, la période est marquée par la crise des petites salles d'essais qui furent le terrain d'expérimentation du théâtre de l'absurde. Le développement d'une avant-garde théâtrale dans les années 1950 est lié à ces salles dites de la rive-gauche.

¹⁶⁴⁷ Renée SAUREL, « Le ciel peut attendre, l'homme est pressé », *Les Temps Modernes*, n° 228, mai 1965, p. 2103.

¹⁶⁴⁸ Alfred SIMON, *Le Théâtre à bout de souffle*, op. cit.

¹⁶⁴⁹ *Ibidem*, p. 15.

¹⁶⁵⁰ Alfred SIMON, « Jean Audureau, dramaturge d'aujourd'hui », *Esprit*, avril 1981, p. 150.

¹⁶⁵¹ Renée SAUREL, « Arnaldo Calveyra ou La longue nuit latino-américaine (I), op. cit., p. 609.

Or, face à la pression économique, de nombreuses d'entre elles ferment. Dans son ouvrage sur l'économie théâtrale, Raymonde Temkine relève cette impossibilité pour les petits théâtres à survivre¹⁶⁵². Touchés par une fiscalité identique à celles des produits de luxe et devant subir une augmentation constante des frais, les petites salles subissent de plein fouet la crise de fréquentation du théâtre tandis que les scènes de boulevard, si elles voient leur public diminuer, restent rentables grâce à une exploitation des spectacles plus longue. Que ce soit pour le boulevard ou pour ces salles plus confidentielles, l'alternative est donc d'augmenter la durée d'exploitation d'un spectacle lorsque celui-ci fonctionne. Cela entraîne, de fait, moins de créations et surtout le retrait de l'affiche des pièces qui ne marchent pas tout de suite afin de ne pas aggraver les déficits engendrés par des représentations sans un public trop important.

Cette situation de crise qui s'aggrave au début des années 1960 pousse les directeurs des théâtres privés parisiens, réunis en syndicat, à demander des subventions. Comme le note Raymonde Temkine, cette demande se fait au nom de leur participation au renouvellement des formes dramatiques¹⁶⁵³. Elle relève l'ambiguïté de cette demande puisque sont placés, sous le même régime, théâtres d'essais et théâtres de boulevard. Quelle politique mettre en pratique face à deux économies théâtrales si différentes ? Jusque dans les années 1960, la ville de Paris n'a pas de politique culturelle propre. Ses salles de spectacles sont louées et elle a une attitude identique à n'importe quel bailleur vis-à-vis des directeurs de théâtre. La ville subventionne malgré tout certains lieux, tout en percevant des taxes sur les entrées des spectacles. À partir des années 1960, le Ministère va subventionner aussi les théâtres privés. L'aide ne sera pas distribuée en fonction des théâtres et de leur politique de programmation mais répartie sur deux fonds, un fond d'aide à l'aménagement et un fond de soutien qui repose en fait sur une solidarité entre les théâtres : les places sont taxées afin d'alimenter le fond. Cette politique a plusieurs limites selon Raymonde Temkine :

En fait ce sont les spectateurs et non le directeur du théâtre, qui alimentent ce Fond, puisque le prix des places s'en trouve majoré. De si peu, que le public du théâtre de Boulevard ne peut en être gêné. Le théâtre d'Avant-garde craint, par contre, de l'imposer à sa clientèle et prend souvent à sa charge la taxe parafiscale.¹⁶⁵⁴

¹⁶⁵² Raymonde TEMKINE, *L'Entreprise théâtrale*, Editions Cujas, Paris, 1967.

¹⁶⁵³ « « N'oublions pas que depuis toujours les créations des théâtres de Paris ont, non seulement contribué aux prestiges de la capitale, mais elles ont fourni et fournissent aux théâtres subventionnés et aux théâtres étrangers une large partie de leur répertoire ». ce rappel clôt le Rapport du Président du Syndicat des Directeurs des théâtres de Paris sur la fiscalité des théâtres privés (9 juin 1965). Il est vrai. Mais ne soyons pas dupes de l'équivoque. Une dizaine de théâtres privés, sur les cinquante que compte la capitale, ont le droit de se sentir par là justifier ; mais non les autres de réclamer un soutien pour faits d'art exceptionnels » Raymonde TEMKINE, *L'Entreprise théâtrale*, op. cit., p. 67.

¹⁶⁵⁴ *Ibidem*, p. 62.

Le fonctionnement de ce fond crée donc une première inégalité entre les théâtres d'essai et les théâtres de boulevard qui ne craignent pas de taxer leur public prêt à payer cher une place de théâtre. Par ailleurs, le remboursement est partiel en cas de déficit et n'est pas attribué en fonction de critères esthétiques mais en fonction de critères économiques¹⁶⁵⁵. Renée Saurel n'est pas aussi critique sur la réforme d'aide au théâtre privé. Elle y voit une possibilité de présenter des œuvres nouvelles. Cependant, cette réforme ne lui semble pas suffisante. Elle écrit : « Il est peu probable en effet que l'abaissement du prix des places suffise à lui seul à amener un public appartenant à des couches sociales autres que celles qui fréquentent d'ordinaire le théâtre en question. »¹⁶⁵⁶ Elle revendique, du coup, tout au long de la période, la mise en place d'un théâtre d'essai public. Cette idée est reprise par Alfred Simon dans *Le Théâtre à bout de souffle*.

Du fait des limites des aides accordées au théâtre privé, les années 1960 s'ouvrent sur une crise de ce secteur de l'activité théâtrale qui regroupe sous un même régime une activité marchande et une activité artistique. Ces limites impliquent l'impossibilité de financer une expérimentation et la recherche de nouveaux auteurs peut-être plus destinés à être représentés dans des petites salles que dans les théâtres de la décentralisation. Ainsi les pièces les plus jouées dans le secteur privé sont celles qui ont fait leur preuve, d'un point de vue financier, dans d'autres pays. Les jeunes auteurs anglais et américains comme Harold Pinter, Edward Albee, Tennessee Williams sont donc programmés fréquemment.

Le secteur public, quant à lui, peine à être une alternative réelle pour programmer de jeunes auteurs. De nombreuses critiques reprochent le manque de place fait au répertoire contemporain dans les programmations. Il est vrai que les classiques sont plus souvent joués représentant un risque financier moins important. Les textes contemporains ne sont pas absents pour autant. Si les théâtres publics n'ont pas été dédiés à la recherche d'un nouveau répertoire, il y a eu des collaborations importantes entre des auteurs et des metteurs en scène. Ainsi les pièces de Pierre Halet sont montées à Bourges, Armand Gatti est souvent représenté sur les scènes de la décentralisation tandis que Marcel Maréchal s'attelle à populariser le théâtre de Jacques Audibert et de Jean Vauthier. Par contre, il est vrai que le développement

¹⁶⁵⁵ Raymonde Temkine décrit comme tels ces critères : « Le comité de sélection décidait de l'acceptation. Elle ne dépendait que du caractère raisonnable ou non des évaluations financières ; aucune sélection esthétique n'intervenant, parce que, solidaires, les théâtres sont tous contraint à alimenter le Fonds. Mais le coefficient de remboursement maximum qui était de 75% au départ, avait dû, très vite déjà, être ramené à 60%, fautes de ressources suffisantes. D'autre part, un indice de fréquentation établi sur les 50 premières représentations entrain en ligne de compte ; et sur les 15 premières pièces aidées, seul le Dossier Oppenheimer atteignit le coefficient de fréquentation exigé, et bénéficia du remboursement maximum. », Raymonde TEMKINE, *L'Entreprise théâtre*, *op. cit.*, p. 63.

¹⁶⁵⁶ Renée SAUREL, « Un pari audacieux : la réforme de l'aide au théâtre privé », *op. cit.*, p. 1529.

des théâtres publics ne s'est pas accompagné d'un renouveau du texte dramatique en France. Il participe avant tout à l'autonomisation du langage scénique qui ira vers la remise en cause du texte lui-même.

Malgré l'autonomisation de la scène par rapport au texte, la recherche de nouvelles dramaturgies reste au cœur des préoccupations. Elle est marquée, en premier lieu, par l'héritage du théâtre de l'absurde mais aussi par la recherche d'une nouvelle avant-garde littéraire qui peine à émerger.

b) Postérité du théâtre des années 1950

Dès la fin du XIX^{ème} siècle, l'écriture dramatique, comme l'explique Peter Szondi dans son ouvrage, *Théorie du drame moderne*,¹⁶⁵⁷ connaît une hybridation de ses formes en rupture avec le schéma aristotélicien classique repris par Hegel. Cette évolution du théâtre vers une déconstruction de la forme organique du drame s'inscrit, bien sûr, dans un mouvement plus large de déconstruction des représentations qui impacte la littérature mais aussi l'ensemble des arts. Pourtant le texte dramatique en France semblait, jusqu'alors, peu touché par ce bouleversement formel. Les années 1950 marquent la naissance d'une nouvelle voie théâtrale :

Anouilh remplit toujours les salles, mais il a changé de public ; la jeunesse qui vibrait en écoutant *Antigone* a bifurqué à partir des années cinquante dans deux directions, celle d'un théâtre dit « nouveau » ou « d'avant-garde » et celle d'un théâtre politique, l'un et l'autre délibérément fermés à tout héritage de la dramaturgie classique.¹⁶⁵⁸

Nous n'évoquerons pas ici la dramaturgie politique qui, à la suite des tentatives de Sartre et Camus, dans les années 1950 s'articulera surtout autour de l'héritage de Brecht vers la construction d'un réalisme critique. La deuxième voie, celle dite du « théâtre de l'absurde » ou du « nouveau théâtre » représentera, pour une partie de la critique, la possibilité d'un renouveau du texte dramatique : négation de la psychologie, présentation d'un monde en décomposition où le langage même est anéanti, omniprésence de la mort, tentative d'arriver à un « degré zéro »¹⁶⁵⁹ du théâtre selon la formulation de Roland Barthes... Il ne s'agit plus de dire l'horreur humaine mais de la représenter. Le propos de cette introduction n'est pas de faire une analyse des formes du nouveau théâtre qui regroupent, par ailleurs, des écritures aussi différentes que celle de Beckett, Ionesco, Genet ou Adamov... Dans un tout autre

¹⁶⁵⁷ Peter SZONDI, *Théorie du drame moderne*, L'Age D'Homme, collection Recherche, Lausanne, 1983.

¹⁶⁵⁸ Michel CORVIN, « Une écriture plurielle » in *Encyclopédie du théâtre en France*, dir Jacqueline de Jomaron, Livre de Poche, coll. La pochothèque, Paris, 1998 [1992], p. 921.

¹⁶⁵⁹ Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit.

champ que celui de Vilar, ces auteurs vont chercher à construire une pratique alternative au théâtre de boulevard. Alors que la décentralisation cherche à conquérir d'autres publics, le nouveau théâtre s'attaque aux formes du théâtre bourgeois. Pour Bernard Dort, qui n'aura de cesse de critiquer les limites de cette écriture de la solitude, elle ouvre la possibilité d'un nouveau lieu de théâtre :

Leur quête d'un impossible « degré zéro » (pour reprendre l'expression de Barthes qui fit fortune à l'époque) du théâtre est cependant, fructueuse. Elle impose l'existence d'un nouveau secteur, d'un « tiers-théâtre », plus durable et plus structuré que les manifestations avant-gardistes des années 1920.¹⁶⁶⁰

La reconnaissance de ces nouvelles écritures est en effet liée à l'existence de ces petites salles parisiennes. Ce sont dans celles que ces pièces furent être présentées et laissées à l'affiche malgré les attaques de la critique. En effet, des metteurs en scènes comme Roger Blin, Jean-Marie Serreau vont les monter dans des conditions rudimentaires : peu ou pas de décors ni costumes. On associe souvent ce manque de moyens aux mises en scène des pièces d'Adamov, Ionesco ou Beckett. Pourtant, au cours des années 1960, ces auteurs jusque-là réduit à la confidentialité des théâtres d'essais, sont, par l'entremise de Jean-Louis Barrault, joués à l'Odéon, avec des moyens beaucoup plus importants. C'est aussi cette institutionnalisation que critique Bernard Dort : « En Janvier 1960, Jean-Louis Barrault monte *Rhinocéros* d'Ionesco au Théâtre de France Odéon. C'est un triomphe. La consécration. C'est aussi l'acte de décès de cet utopique « théâtre littéral ». Godot est arrivé, mais ce n'est plus Godot... Il s'est remis à signifier. »¹⁶⁶¹ Renée Saurel, pourtant plus mesurée que Bernard Dort, pose le même diagnostic en 1965 : « Le monde que le « *nouveau théâtre* » reflète aujourd'hui [...], c'est le monde de la dernière guerre et des années qui ont suivi. Non celui du présent, et encore moins de l'avenir. »¹⁶⁶² Malgré son inventivité textuelle, il ne correspond plus à la situation sociale et politique. Gilles Sandier est en accord avec cette approche. Lors de la mise en scène de *Fin de partie* de Marcel Maréchal, il revient sur l'œuvre de Beckett :

Faut-il avancer — révision déchirante — que l'œuvre de Beckett vieillit mal, que nous avons naguère porté si haut ? Est-ce encore Mai 68 qui est passé par là, Beckett et son tragique janséniste de l'absurde correspondraient-ils à un moment de notre sensibilité contemporaine historiquement inscrit dans les années 50, c'est là un dossier qu'il faudra bien ouvrir bientôt. En tout cas, il est hors de doute qu'à chaque reprise de "*Fin de partie*" particulièrement, nous sommes nombreux à éprouver le sentiment que cette œuvre s'est éloignée de nous.¹⁶⁶³

¹⁶⁶⁰ Bernard DORT, « L'âge de la représentation » in *Encyclopédie du théâtre en France*, dir Jacqueline de Jomaron, *op. cit.* p. 981.

¹⁶⁶¹ Bernard DORT, « L'âge de la représentation », *op. cit.*, p. 981-982.

¹⁶⁶² Renée SAUREL, « Le Théâtre comme Phoenix », *op. cit.*, p. 164.

¹⁶⁶³ Gilles SANDIER, « De Shakespeare à Beckett », *La Quinzaine Littéraire*, n°140, 1^{er} mai 1972, p. 27-28.

Ici, Gilles Sandier fait le même constat que Renée Saurel. L'œuvre de Beckett correspond historiquement aux années 1950. Au début des années 1970, malgré la qualité de la mise en scène de Marcel Maréchal, elle semble dépassée. Dans *Théâtre et combat*, qui paraît en 1970, Le premier chapitre concerne les auteurs et, en particulier, Beckett. Lors des représentations de *Oh Les beaux jours* mis en scène par Roger Blin, il livre une toute autre appréciation de l'œuvre de Beckett :

Avec une œuvre comme celle-là, qui apparaît comme un des aboutissements possibles de tout le théâtre d'aujourd'hui, le théâtre revient à son immobilité première, celle des grandes œuvres sacrées, où la seule parole humaine suffit à remplir et animer l'espace, des œuvres dont tout le matériau est fait des seules réalités premières, auxquelles ces œuvres nous ramènent : le Temps, l'Espace et la Parole. C'est pourquoi il est bien futile de se demander si ce théâtre est ou non d'avant-garde, s'il est ou non un théâtre de l'absurde ; ce sont là querelles de mots¹⁶⁶⁴

En 1963, date originelle de l'article dont est issu cet extrait, l'appréciation du critique est donc largement différente. Si on peut imputer cette évolution à la radicalisation de Gilles Sandier, on peut néanmoins interroger le caractère politique de l'œuvre de Beckett. Bernard Dort, défenseur du théâtre épique, considère que le théâtre de l'absurde entend effectivement représenter la « négation radicale du monde, de la société représentée comme un phantasme ou comme un pur mécanisme d'oppression »¹⁶⁶⁵. C'est donc une politique de la négativité qui est mise sur scène par les auteurs de l'absurde et qui se manifeste par une dénégation de toutes convictions politiques. Or, celle-ci pose problème pour le critique marxiste. Il écrit : « Mais ce refus de toutes les idéologies, cette volonté d'évacuer tout sens symbolique se sont très vite transformés en une idéologie et en une symbolique. »¹⁶⁶⁶ Le système s'est donc refermé sur lui-même. Seuls Adamov et, d'une autre manière, Jean Genet ont réussi à dépasser le cadre systémique des années 1950 en politisant leur écriture. Le refus de Ionesco est aussi politique. Celui-ci devient très virulent contre les critiques brechtiens. Face à ce refus, Gilles Sandier est très agressif contre le dramaturge. Il écrit : « Le pis est qu'il écrit encore des pièces »¹⁶⁶⁷ et ajoute à propos de son théâtre : « Et le malheur, c'est que la chose veut, malgré tout, signifier. Or si le jeu de théâtre est médiocre, la pensée, elle, est misérable. Car Ionesco pense à droite, comme chacun sait. »¹⁶⁶⁸ Le désaveu de Ionesco est partagé par l'ensemble de la critique. Ici la négativité de l'absurde s'est transformée en une pensée réactionnaire alors qu'Adamov a tenté l'alliance avec le marxisme.

¹⁶⁶⁴ Gilles SANDIER, *Théâtre et Combat*, op. cit., p. 47.

¹⁶⁶⁵ Bernard DORT, « Le jeu du théâtre et de la réalité », op. cit., p. 1861.

¹⁶⁶⁶ *Idem*.

¹⁶⁶⁷ Gilles SANDIER, « Caricature et vérité », *La Quinzaine Littéraire*, n°135, 16 février 1972, p. 24.

¹⁶⁶⁸ *Idem*.

Le constat sur le théâtre de Beckett est plus nuancé. Alfred Simon défend notamment, tout au long de la période, la pérennité de celui-ci. Il réfute le caractère négatif de l'œuvre de Beckett s'opposant ainsi au diagnostic de Bernard Dort. Dans un article, « Godot et la Subversion »¹⁶⁶⁹, il défend une approche politique du théâtre de Beckett :

Or Godot est l'œuvre scandaleuse par excellence. Elle ne parle ni de révolution (a-t-on assez reproché à Beckett son apolitisme ?) ni de sexe (le grand brame du désir). Mais elle parle de la mort, elle la met à nu et colle à chacun le nez de sa propre mort. Elle fait d'elle la seule subversion et la seule obscénité vraie. Or, s'il est vrai que l'idéologie de la consommation occulte la mort de toutes ses forces, qu'est-ce que le discours politique a fait d'autre pendant tout ce temps ?¹⁶⁷⁰

On retrouve ici le désaccord fondamental entre Alfred Simon et les critiques marxistes. Le critique d'*Esprit* refuse un théâtre politique basé uniquement sur la lutte des classes. Il propose une approche métaphysique du monde. L'œuvre de Beckett est une œuvre de Mort et elle est d'autant plus contemporaine que cette thématique lui semble centrale pour la société de la fin des années 1970. Ici encore, Alfred Simon est en désaccord avec Renée Saurel et Gilles Sandier qui suivent l'avis de Bernard Dort. Néanmoins, le théâtre de l'absurde n'a pas été à l'origine de cette nouvelle dramaturgie qui devait accompagner le mouvement de démocratisation du théâtre. Les auteurs, s'ils sont joués, le sont en tant que classiques de la littérature du XX^{ème} siècle.

D'avant-garde, les auteurs de ce nouveau théâtre deviennent des classiques. Ils subissent la même intégration que Brecht mais ouvrent la voie à de nouvelles perspectives qui, paradoxalement, remettent en cause le texte théâtral. L'impossibilité de langage que formulent Beckett et Ionesco amène à une revendication de la corporéité sur le plateau reprise par les expériences de *happening* qui, venues d'Amérique du Nord, envahiront la scène française. Malgré cette remise en cause, des auteurs vont intéresser les critiques sans cependant jamais correspondre à leur vision d'une dramaturgie pour un public populaire.

¹⁶⁶⁹ Alfred SIMON, « Godot et la subversion », *Esprit*, mai 1978, p. 180-181.

¹⁶⁷⁰ *Ibidem*, p. 181.

c) Quels auteurs pour quel théâtre ?

Au cours des années 1960 et 1970, plusieurs auteurs vont intéresser les critiques. Il ne s'agit pas ici de recenser l'ensemble des écrivains auxquels ils vont témoigner de l'attention. Je me concentrerai particulièrement sur trois genres théâtraux. Dans un premier temps, j'analyserai la réception contrastée des auteurs anglophones puis celle du théâtre documentaire souvent germanophone qui est particulièrement repris sur les scènes de la décentralisation. Enfin, j'essaierai de comprendre le peu d'intérêt suscité par le théâtre du quotidien au cours des années 1970.

L'impasse du théâtre anglophone

Le théâtre de langue anglaise est particulièrement joué au cours des années 1960 notamment dans les théâtres parisiens. Il apparaît comme le prolongement du théâtre de l'absurde. Un auteur comme Harold Pinter semble poursuivre les interrogations métaphysiques de Beckett tandis que John Arden et Arnold Wesker expérimentent la voie du théâtre social. Regroupés en Angleterre sous le qualificatif des « *angry young men* », ces auteurs incarnent le renouveau littéraire en Grande Bretagne. Leur théâtre est empreint d'un réalisme sans concession. Les personnages sont issus de la classe ouvrière. Il est porté par le refus de toute forme d'intellectualisme mais aussi par un refus de toutes idéologies. En France, ils sont souvent joués dans les mêmes structures que les auteurs américains contemporains tel qu'Edward Albee. Ainsi les deux théâtres vont souvent être associés malgré une approche beaucoup plus socialisante pour certains. Evidemment le traitement entre les œuvres de Pinter et la tentative socialisante de John Arden est très différent. Renée Saurel insiste sur la nécessité de prendre en compte ces différences : « *Le Retour*, de Pinter, et *Vous vivrez comme des porcs* sont - est-il besoin de le dire ? - deux pièces tout à fait différentes. Pour Pinter, le problème essentiel est celui de sa propre adaptation au monde alors que John Arden tente d'écrire un théâtre social sans didactisme ni doctrine. »¹⁶⁷¹ L'avis de Renée Saurel sur le théâtre de Pinter est assez dur et n'est pas partagé par l'ensemble de la critique. En effet, Gilles Sandier loue tout au long des années 1960 la qualité de ses œuvres: « Voilà le théâtre

¹⁶⁷¹ Renée SAUREL, « Pinter, Arden, Weingarten », *op. cit.*, p. 1111.

ramené à sa machine pure, comme aussi au matériau pur de la vie. »¹⁶⁷² Cependant, cette négativité qui l'intéressait aussi bien dans le théâtre de Beckett que dans celui de Pinter lui semble de plus en plus dérisoire par la suite. Il écrit :

Cette fois la machine tragique que nous avons cru découvrir dans Pinter est absente. Va-t-il falloir brûler ce que nous avons aimé, reléguer Pinter au rayon des auteurs de Boulevard plus malins que d'autres, et ne plus voir en lui qu'un habile faiseur, compatriote, celui-là, d'Oscar Wilde, et lecteur avisé de Pirandello ? Révision déchirante, que cette pièce dernière nous conduit à envisager. L'artifice délibéré, provocant, mais révélateur d'une réalité insolite ou terrible, sur quoi se fondait, à l'évidence, la dramaturgie de Pinter, ne révèle ici que le vide et l'insignifiance du trio du Boulevard : Monsieur, Madame et l'ancienne amie de Madame. Il ne reste plus que le mécanisme et le procédé.¹⁶⁷³

Ainsi, ce qui semblait être une nouveauté littéraire se révèle être une reprise moderne du théâtre de boulevard. Ici, la mécanique littéraire tourne à vide ne charriant que des conventions du théâtre psychologique et reléguant au second plan le caractère sociétal cher à Gilles Sandier. Moins intéressé à la formation d'un théâtre social, Alfred Simon lui aussi met en avant les limites de ce théâtre. Il écrit dans le même sens que Gilles Sandier :

Albee et Pinter, l'Américain et l'Anglais, sont en train de prendre sur les scènes internationales la place de Ionesco. C'est la fin de l'avant-garde Française. Où n'est-ce pas plutôt la fin de l'avant-garde tout court qui vient s'échouer, comme il fallait s'y attendre, dans un théâtre bourgeois teinté d'absurde, piqué de cruauté, rénové par la psychanalyse, la dérision et un kafkaïsme de bonne société ?¹⁶⁷⁴

Sous forme de question, Alfred Simon met en avant les mêmes limites que Gilles Sandier. Le nouveau théâtre anglais et américain ne renouvelle pas l'inventivité scénique du théâtre de l'absurde. Le psychologisme poussé à son extrême renoue avec le théâtre de boulevard malgré des emprunts à la littérature contemporaine. Cette voie se referme donc assez vite pour les critiques mais elle ne représente pas la seule alternative.

Le théâtre documentaire : l'Histoire en procès

Comme l'explique Renée Saurel dans son ouvrage sur *Le Théâtre allemand contemporain*¹⁶⁷⁵, le théâtre-documentaire se développe en Allemagne dans l'entre-deux guerres. Piscator est le premier à intégrer dans ses spectacles différents matériaux non littéraire. À la suite de ces expériences, différents auteurs vont utiliser le document comme base de travail pour leur pièce. Ce théâtre, pour Bernard Dort, se manifeste par « le refus de

¹⁶⁷² Gilles SANDIER, « Une machine terrible », *La Quinzaine Littéraire*, n°42, 1^{er} janvier 1968, p. 28.

¹⁶⁷³ Gilles SANDIER, *Théâtre en crise*, op.cit., p. 211.

¹⁶⁷⁴ Alfred SIMON, « Le « Phédon » de Claudel ou le grand antipathique », *Esprit*, n°343, novembre 1965, p. 1130.

¹⁶⁷⁵ Renée SAUREL, *Le Théâtre allemand contemporain*, op. cit.

toute symbolisation et de vision globale, bien organisée, de l'ensemble de la réalité. »¹⁶⁷⁶. La fragmentation est donc au cœur du principe dramaturgique : « en exposant théâtralement la fragmentation qui est notre façon de vivre la réalité, il nous amènera peut-être à la dépasser, la transformer »¹⁶⁷⁷. Ainsi, le principe fragmentaire n'a pas la même fonction que dans le théâtre de l'absurde, il ne s'agit pas de répéter « l'impossibilité d'établir un lien entre l'existence quotidienne et la vie sociale »¹⁶⁷⁸ mais, au contraire, de mettre en lumière la facticité de cette impossibilité. L'une des pièces les plus représentatives de ce courant est *L'Instruction* de Peter Weiss qui fut présentée dans une mise en scène de Gabriel Garran au Théâtre de la Commune en 1966. Pour Renée Saurel qui s'intéresse particulièrement aux écritures allemandes, ce texte atteint son objectif :

Peter Weiss a trouvé très exactement la forme qui convenait au sujet. Il a renoncé à toute reconstitution, à tout conflit, pour ne pas tomber dans l'anecdotique, de même qu'à toute psychologie, [...] Il en résulte une quintessence théâtrale, le texte ayant ici la primauté absolue, et déclenchant à la fois, dans l'esprit du spectateur, la réflexion critique et les images d'un film terrifiant, mais sans jamais spéculer sur l'horreur.¹⁶⁷⁹

Ici, la réussite est totale et Weiss atteint directement les objectifs que fixait Bernard Dort à ce théâtre. Alfred Simon est lui aussi convaincu par cette œuvre qui a mis en lumière « le mécanisme fou de l'histoire détraquée, la nôtre. »¹⁶⁸⁰ L'oratorio proposé par Weiss à partir des minutes du procès de Nuremberg correspond au nécessaire procès de l'Histoire récente. Néanmoins, la pièce ne peut faire office de modèle : « *L'Instruction* n'est pas encore la tragédie qui devrait faire naître au théâtre la prise de conscience de l'horreur concentrationnaire. Les dernières pages du livre de Georges Steiner en donnent l'assurance : la tragédie d'Auschwitz ressemblerait plus à du Beckett qu'à du Weiss. »¹⁶⁸¹ Afin de représenter la réalité fragmentaire de la société après la seconde guerre mondiale, deux options sont proposées : la relégation de toutes formes de personnification de l'Histoire au profit d'un procès des faits, ce que propose le théâtre document, et la représentation d'une existence quotidienne en rupture totale avec toutes formes d'historicité, soit le soliloque beckettien. Alfred Simon fait le choix de Beckett. Pour Renée Saurel, l'alternative n'est pas aussi claire. Sa connaissance des théâtres allemands l'avait poussé à s'intéresser très tôt au théâtre documentaire. Cependant, l'inventivité scénique et littéraire de celui-ci ne lui semble pas avoir survécu à la seconde guerre mondiale malgré la qualité de *L'Instruction*. Elle écrit

¹⁶⁷⁶ Bernard DORT, *Théâtre réel, op. cit.*, p. 282.

¹⁶⁷⁷ *Ibidem*, p. 283.

¹⁶⁷⁸ *Ibidem*, p. 284.

¹⁶⁷⁹ Renée SAUREL, « Les technocrates de la mort », *Les Temps Modernes*, n°240, mai 1966, p. 2070.

¹⁶⁸⁰ Alfred SIMON, « *L'instruction* (de Peter Weiss) », *Esprit*, n°350, juin 1966, p. 1248.

¹⁶⁸¹ *Ibidem*, p. 1249.

ainsi à propos de Karl Kraus qu'elle rattache à ce courant : « Il est, sinon l'inventeur, du moins l'un des pionniers du genre « théâtre-document ». Genre que des auteurs allemands ont essayé, sans grand succès, de ressusciter après 1945. »¹⁶⁸²

Les différentes tentatives allemandes ne semblent donc pas avoir convaincu la critique plus que les auteurs néo-réalistes américains et anglais. Les premiers, en supprimant tout caractère charnel à la pièce théâtrale n'ont pu inventer une dramaturgie dépassant le cadre du procès, les seconds, en exaltant un psychologisme exacerbé au détriment d'une analyse de classe, sont retombés dans les travers du théâtre de boulevard.

Le théâtre du quotidien : une nouvelle école

Une troisième voie va être repérée par Gilles Sandier dans les années 1970: le théâtre du quotidien. Au cours des années 1970, des auteurs tels que Jean-Paul Wenzel, Michel Deutsch et Xavier Kroetz vont proposer des œuvres relevant d'un nouveau réalisme. À la limite du naturalisme, leurs pièces entendent révéler à travers la peinture acerbe de la quotidienneté de la classe ouvrière, l'aliénation de celle-ci. Pour Gilles Sandier, « l'originalité de cette nouvelle école franco-allemande, qu'on a baptisée « théâtre du quotidien » (Kroetz, Michel Deutsch, J.-P. Wenzel), est d'avoir donné à l'absurdité de la condition humaine un point d'ancrage social, de l'avoir arraché aux généralités métaphysiques pour la lier aux conditions d'existence qui sont faites quotidiennement à des hommes »¹⁶⁸³. Ce « nouveau réalisme »¹⁶⁸⁴ a donc réussi, selon Gilles Sandier, à créer un langage neuf capable de porter l'absurdité des relations humaines dans la société de consommation, renouant ainsi Beckett et Brecht par la peinture acerbe des conditions sociales.

Les deux tentations au cœur de la dramaturgie contemporaine semblent donc avoir été unies dans une seule proposition formelle. Cependant, seul le critique de *La Quinzaine Littéraire* fait état de ce renouveau. En effet, ni Alfred Simon, ni Renée Saurel ne rendent compte de ces pièces. Certes, leur activité à tous les deux porte sur d'autres domaines à la fin des années 1970. La critique des *Temps Modernes* délaisse le compte-rendu des saisons théâtrales pour proposer des monographies sur des auteurs, préparant ainsi son ouvrage sur le théâtre allemand, ou pour analyser les politiques culturelles. La fin des années 1970 est marquée par ailleurs par son retrait progressif du milieu théâtral. Elle se consacre davantage à l'écriture de son ouvrage sur l'excision. Alfred Simon, quant à lui, développe son approche de

¹⁶⁸² Renée SAUREL, « Karl Kraus, cavalier seul de l'apocalypse II », *op. cit.*, p. 746-747.

¹⁶⁸³ Gilles SANDIER, « Main basse sur le T.N.P », *op. cit.*

¹⁶⁸⁴ Gilles SANDIER, « Misère du théâtre », *op. cit.*

la fête et délaisse lui aussi la peinture des saisons théâtrales. Il est indéniable que, malgré les raisons invoquées, le théâtre du quotidien ne représente pas une alternative sérieuse pour ces deux critiques. De même, selon Gilles Sandier, il apparaît certes comme une perspective possible à la fin des années 1970 sans pour autant porter comme l'a fait le théâtre de l'absurde une modernité avant-gardiste. Il semble ainsi que, malgré les désaccords, l'ensemble de la critique s'accorde avec ce propos d'Alfred Simon : « Car la fin de l'avant-garde des années 50-60 ne débouche pas sur une nouvelle avant-garde. Simplement l'acteur et le metteur en scène ont pris le pas sur l'auteur. »¹⁶⁸⁵

d) Vers une remise en cause du texte

Au côté des théâtres publics et des théâtres d'essai parisiens, par le biais du Théâtre des Nations et du Festival de Nancy, émergent d'autres praticiens dont Bernard Dort décrit le travail comme tel : « Invoquant notamment le nom d'Antonin Artaud, ils essaient de retrouver un théâtre élémentaire où le corps l'emporte sur le texte et qui s'imposerait directement, même par l'action physique violente, au spectateur. »¹⁶⁸⁶ Les écrits d'Artaud sont bien sûr connus en France mais aucune pratique ne s'y réfère directement. C'est par des troupes nord-américaines, que la France découvre un travail de l'acteur complètement novateur. En 1961, dans le cadre du Théâtre des Nations, le Living Theatre présente *The Connection*. Première troupe Off Broadway à venir en Europe, elle s'y établit à partir de 1964 et y joue tous ses spectacles. La même année, Grotowski est membre du jury du Festival Mondial de Théâtre Universitaire de Nancy après avoir été découvert l'année précédente lors d'un congrès de l'Institut International de Théâtre à Varsovie par Raymonde Temkine. Ces deux pratiques ouvrent la voie à un théâtre qui « se réclame de l'action physique, directe, à la fois sur la scène et dans la salle. »¹⁶⁸⁷.

Toutes ces troupes ne font pas référence explicitement à Artaud mais elles cherchent toutes à construire un théâtre de la rupture qui utilise une certaine mystique de l'acteur. Ces nouvelles formes de théâtre regroupées sous le terme de *happening*, révolutionnent la définition française de l'art révolutionnaire. Il semble que la révolution se passe dans le corps de l'acteur :

¹⁶⁸⁵ Alfred SIMON, « Jean-Marie Domenach : *Le retour du tragique* », *op. cit.*, p. 1125.

¹⁶⁸⁶ Bernard DORT, « Remarques sur deux années théâtrales », in Bernard DORT, *Théâtre Réel*, *op. cit.*, p. 239.

¹⁶⁸⁷ *Ibidem*, p. 233.

Sans entrer dans le détail, ce qui est en jeu ici, c'est un refus brutal et provocateur de tout ce qui s'apparente à la tradition, à la rationalité, à la civilisation technocratique, à la culture comme lieu de consensus : c'est la structure sociale et politique tout entière qui est rejetée, avec jubilation et sans compromis, et la notion d'art elle-même remise en cause, exactement comme l'entendait Antonin Artaud. Ce qu'il faut redécouvrir par tous les moyens, c'est la fonction magique du théâtre, de la musique de la peinture, mais aussi leur pouvoir d'ébranlement politique.¹⁶⁸⁸

Il est difficile de séparer ce mouvement d'esthétisation du mouvement de politisation : la rupture formelle s'accompagne d'une rupture politique. Les problématiques développées par ce théâtre sont liées à une pratique de l'acteur ; son corps devient le réceptacle de toutes les attaques sociales. Cette pensée est bien loin du projet marxiste et souvent la critique brechtienne se montre dubitative par rapport à cette rhétorique définissant une révolution à la fois intime et universelle¹⁶⁸⁹. La représentation théâtrale devient un acte intime proche parfois de la thérapie. Cette « intimisation » de l'acte théâtral, par ailleurs, est comparable à celle des écritures du nouveau théâtre.

Le Living Theatre, par exemple, associe à un projet politique révolutionnaire une révolution mystique. Il se développe, suite à ces expériences, ce qu'on pourrait appeler des formes de théâtre anthropologique qui, par une destruction de la séparation scène/salle, en appelle à un retour aux sources dionysiaques du théâtre. L'expression ne doit plus être transmise par la parole et la raison, elle doit jaillir du corps, elle doit revenir à son origine animale. Émile Copfermann, dans son ouvrage critique vis-à-vis de ces formes, décrit le projet théâtral du Living : « s'il modifie la manière de percevoir les choses, le théâtre transforme les individus. Faire ressentir au spectateur le poids de la société oppressive, ce n'est pas expliquer cette société, mais transcrire en images, sons, actes tout ce qui caractérise l'oppression. »¹⁶⁹⁰. Le théâtre est pour le Living lieu d'apprentissage mais celui-ci ne passe pas par une explication des mécanismes économiques, des superstructures idéologiques mais par une révélation physique, mystique, de ceux-ci. C'est pour Émile Copfermann la limite de cette forme : « Des barricades à prendre ? Oui, mais celles qui sont en chacun de nous, que chacun construit à son insu contre les autres et bientôt contre lui-même. »¹⁶⁹¹ On retrouve ici la critique que faisait Bernard Dort du nouveau théâtre. Le *happening* en appelle avant tout au spectateur dans son individualité, c'est une prise de conscience de l'ordre de l'intime qu'il propose à l'opposé de la dramaturgie brechtienne qui vise un but collectif.

¹⁶⁸⁸ Robert ABIRACHED, « Le triomphe de la raison », in *La décentralisation théâtrale 3 : 1968 Le tournant*, op. cit., p. 134.

¹⁶⁸⁹ Voir à ce sujet, Émile COPFERMANN, *La Mise en crise théâtrale*, op. cit.

¹⁶⁹⁰ Émile COPFERMANN, *La mise en crise théâtrale*, op. cit., 1972, p. 82.

¹⁶⁹¹ *Ibidem*, p. 89.

Le diagnostic est tout à fait différent pour Renée Saurel. La critique des *Temps Modernes* ne traite qu'une seule fois d'un spectacle du Living Theatre néanmoins le travail de celui-ci revient de temps à autre comme référence. Elle y fait notamment allusion lorsqu'elle développe, sous l'égide d'Eugenio Barba, la notion de Tiers-Théâtre qui s'apparente à une « offense à l'art théâtral »¹⁶⁹². Plus que la qualité du jeu des acteurs qu'elle mettait pourtant en avant lorsqu'elle parlait de *The Brig*, le bouleversement du rapport acteur spectateur au cœur de *Paradise Now* permet à Renée Saurel d'associer le travail du Living à celui de Grotowski mais aussi celui d'Augusto Boal. Ces réformateurs dépassent, selon elle, « les frontières du théâtre »¹⁶⁹³, leur pratique repose avant tout sur « une éthique traduite quotidiennement dans le travail artistique et dans la vie. C'est cette éthique, ce besoin existentiel qui différencie le nouveau théâtre du théâtre traditionnel et d'avant-garde. »¹⁶⁹⁴. On retrouve ici une approche du rapport théâtre et politique tout à fait différente que celle proposée par le critique brechtien. C'est avant tout par leur pratique, leur tentative de construire une autre voie théâtrale que le Living dépasse le cadre du théâtre traditionnel et devient réellement avant-gardiste même si cette position implique un éclatement de la troupe après 1968.

Gilles Sandier est lui aussi beaucoup moins catégorique qu'Émile Copfermann. Il faut tout d'abord signaler qu'il travaille dans une revue particulièrement attentive aux expériences nord-américaines. Jean-Jacques Lebel, grand promoteur du *happening* en France, écrit à plusieurs reprises dans *La Quinzaine Littéraire* pour vanter les mérites des soirées du Centre Culturel Américain. Gilles Sandier n'est pas en reste et se montre très réceptif face au théâtre de la troupe new-yorkaise. Il écrit, à propos de leur mise en scène d'*Antigone* de Brecht :

On voit aujourd'hui le Living Theatre confier à Artaud – son père et son pape – le soin d'exprimer scéniquement Brecht ; le défi est superbe, et superbement gagné. Jamais peut-être les incantations frénétiques du « Living », sa gymnastique convulsionnaire, s'exerçant cette fois sur un grand mythe et un texte fort, n'ont atteint une si efficace précision dans le pouvoir de signifier, de raconter, de contester, ni une telle rigueur dans la construction d'images scéniques tout aussi capables de mettre en branle notre raison critique que de frapper les sens avec la violence que l'on sait. Voici que le langage du corps dans sa stridence, se fait véhicule de significations dialectiques, voilà qu'il se fait le langage lui-même de l'Histoire. Sans être expert, il est vrai, j'ai trouvé ce spectacle remarquablement fidèle, non point la scholastique brechtienne, mais à l'esprit brechtien¹⁶⁹⁵

Le Living Theatre a donc été en capacité d'unir les deux voies du théâtre occidental : Brecht et Artaud. Le travail du corps, central dans la pensée artaudienne du théâtre, permet

¹⁶⁹² Renée SAUREL, « Odin, navire-amiral du tiers théâtre », *op. cit.*, p. 1118.

¹⁶⁹³ *Idem.*

¹⁶⁹⁴ *Idem.*

¹⁶⁹⁵ Gilles SANDIER, « Brecht et le Living Theatre », *op. cit.*

une lecture revitalisée de Brecht. Contrairement à ce qu'a pu en dire Émile Copfermann à la même période, cette mise en scène sert l'œuvre du dramaturge allemand donnant au public une version charnelle de son texte. Inversement la rigueur de l'œuvre brechtienne permet une plus grande précision des corps. Cette lecture de l'œuvre est assez caractéristique de la vision politique de Gilles Sandier quelques temps avant 1968 : déjà radicalisée, il pense l'aliénation comme se vivant dans les corps et pouvant ainsi être représentée par ce biais sur la scène. Cette idée, partagée par le Living, renvoie aussi au théâtre de l'absurde qui nous offrait une mise en scène du langage, lui aussi lieu du procès de la société occidentale.

Paradoxalement, c'est Alfred Simon qui est le plus proche de la critique de Copfermann. Il rend assez peu compte des pièces du Living dans *Esprit*. Seule sa chronique sur Avignon 1968 revient sur *Paradise Now* mais il consacre quelques pages à l'héritage d'Artaud dans *Les Signes et les songes, essai sur le théâtre et la fête*¹⁶⁹⁶. Il écrit, à propos du succès outre atlantique du *Théâtre et son double*, qu'« Il renforce la vogue du *happening* que Sartre considérait en 1967 comme « l'aboutissement contemporain » et « l'exploitation habile » du projet d'Artaud, soulignant ainsi l'ambiguïté du phénomène. »¹⁶⁹⁷ Le caractère ambigu du *happening* ne se situe pas cependant au même niveau que pour Copfermann. Alfred Simon ne s'en prend pas au caractère politique des spectacles du Living, il insiste avant tout sur ce qu'elle annonce sur l'activité théâtrale. La troupe américaine a produit « des spectacles dont le « supernaturalisme » préparait déjà un éclatement du théâtre. »¹⁶⁹⁸ Ce constat est à lire sur deux niveaux : Alfred Simon pense à la désintégration du Living après 1968. Ce choix que Renée Saurel admirait semble n'avoir mené qu'à l'invisibilité et donc à l'inutilité pour le critique d'*Esprit*. Plus généralement, c'est le décentrement de l'ensemble de l'activité théâtrale qui est diagnostiqué. Alors que celle-ci, dans les années 1950, reposait conjointement sur le renouveau littéraire insufflé par les auteurs du théâtre de l'absurde et la modification des structures initiées par Jean Vilar, les années 1970 se caractérisent par un émiettement de l'activité théâtrale aussi bien dans sa structure que dans ses thématiques.

On trouve chez Grotowski cette même recherche de l'ordre de l'intime que pour le Living même si elle ne se caractérise pas pour le metteur en scène polonais par une volonté participative du spectateur. Il place au centre du processus créatif un travail de l'acteur à la

¹⁶⁹⁶ Alfred SIMON, *Les signes et les songes, essai sur le théâtre et la fête*, op. cit.

¹⁶⁹⁷ *Ibidem*, p. 104.

¹⁶⁹⁸ *Ibidem*, p. 77.

limite de la thérapie. Le comédien devient presque le seul élément de ce qu'il nomme le « théâtre pauvre »¹⁶⁹⁹ :

Cette évacuation d'éléments jugés indésirables, refuges d'une théâtralité suspecte, prélude à la vérité théâtrale ; le théâtre c'est avant tout des acteurs et des spectateurs. Des acteurs que le metteur en scène a contraint d'aller au-dedans d'eux-mêmes, et des spectateurs dont on enlève l'écorce pour mettre également à nu chez eux une vérité qui les contraindra, ainsi que l'écrit Ludwig Flaszen, directeur littéraire à cette époque du Théâtre des Treize Rangs d'Opole, à franchir les limites de la convenance, portera atteinte à leur pudeur, à leur intimité.¹⁷⁰⁰

Si le spectateur n'est pas amené à participer selon les mêmes modalités que chez le Living, on retrouve cette idée similaire d'un dévoilement, à la limite de l'agression par le théâtre. Cette révélation est portée par l'acteur qui n'est plus seulement porteur d'un message mais signifiant :

Le comédien doit devenir langage du théâtre et non plus être langue, c'est-à-dire écho : il doit passer de l'étape d'objet à celle de sujet. On comprend lors que cette option porte tout le reste : et le traitement réservé à l'œuvre devenue matériau – le metteur en scène la façonne à sa guise –, et les techniques de spectacle ramenées à un strict minimum, au nom précisément de la créativité du comédien.¹⁷⁰¹

Cette mise en crise du langage initié par le nouveau théâtre se retrouve donc dans le théâtre de Grotowski et du Living, elle est plus radicale et va jusqu'à la remise en cause du texte théâtral au-delà de sa matérialité. L'irrationnel du langage quotidien décrit par Ionesco et Beckett est ici transformé en un cri de la déchirure entre signifiant et signifié. Ce théâtre tout comme celui de Beckett cherche à repenser les fondamentaux de la représentation. Marquées par le génocide juif en Pologne, les représentations d' *Akropolis* posent la question de la représentation artistique après Auschwitz. Renée Saurel écrit à ce propos : « Au-delà de la représentation de l'univers concentrationnaire, c'est celle, métaphorique, de l'espèce humaine au bord du gouffre. Par là, le spectacle de Grotowski dépasse l'œuvre originale et donne à notre angoisse, à notre peur de l'avenir, la plus grande dimension. »¹⁷⁰² C'est donc un théâtre de la condamnation que propose le metteur en scène polonais. Là où Beckett plongeait ses personnages dans un mode post-apocalyptique où se jouait une partie interminable, Grotowski donne à voir une Passion éternelle à laquelle est condamnée l'Humanité. C'est anhistoricité du processus amène Gilles Sandier à révoquer la pratique de Grotowski lors des représentations d' *Apocalypsis cum figuris* :

Il est vrai que Grotowski nous avait paru faire du lieu scénique ce lieu où l'animal humain — âme et corps mis à nu et s'arrachant des cris dans une mutuelle torture — était

¹⁶⁹⁹ Jerzy GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit.

¹⁷⁰⁰ Émile COPFERMANN, *La Mise en crise théâtrale*, op.cit., p. 112.

¹⁷⁰¹ *Ibidem*, p. 120.

¹⁷⁰² Renée SAUREL, « Pauvre comme Job, un théâtre universel », op. cit., p. 753.

affronté à ses pouvoirs, à ses démons, à ses extases, un lieu de dévoilement (d' « apocalypse », proprement), solennel, frénétique, prodigieux. Il est vrai qu'une poésie des corps et de l'espace aussi savante, une telle maîtrise des muscles, des carcasses, des entrailles et des voix, une telle discipline, spirituelle et gymnique, d'acteurs faisant oblation totale de leur corps, nous avaient fasciné. Mais il est vrai aussi (notre autocritique aura des limites) que l'on pressentait, pour une telle entreprise, le risque prochain de l'impasse, et que Grotowski et son séminaire allaient être sans doute condamnés à jouer sempiternellement, dans la Pologne très catholique du siècle d'Auschwitz, la Passion toujours recommencée — la messe autrement dit —, et que ce monde clos, d'un spiritualisme étrange et forcené, risquait fort de se fermer complètement sur lui-même, de se prendre lui-même au piège de ses délicieuses tortures, et qu'il nous proposait les éléments d'un langage théâtral moins propice à la communication, singulièrement moins vivant et fraternel que celui que nous proposait alors le Living Theater (l'autre mythe théâtral des années 60) avec son dionysisme brouillon.¹⁷⁰³

La venue de Grotowski en 1973 est donc l'occasion pour le critique de faire le point sur son théâtre. Ici, il réitère son intérêt pour le travail de l'acteur proposé par le théâtre laboratoire. Cette offrande des corps lui avait semblé pouvoir exprimer un état du monde ou du moins incarner une voie vers une théâtralité dépouillée des oripeaux de la modernité. Quelques années plus tard, le critique rejoint Émile Copfermann : en refusant que la scène soit aussi le lieu du procès de l'Histoire, Grotowski condamne son théâtre à devenir un langage inopérant socialement.

Les expériences menées par le Living Theatre et celles de Grotowski consistent en une contestation évidente de la centralité du texte dramatique au profit de l'acteur, néanmoins elles transportent une réflexion du monde qui me semble similaire à celle des œuvres de Beckett : la remise en cause d'un langage social dans Beckett est du même ordre que le jeu sacrificiel de l'acteur grotowskien. Tous deux expriment une supposée fin de l'Histoire après le génocide ou du moins l'impossibilité de la permanence d'une culture humaniste.

Ces formes qui portent en germe les pratiques performatives qui se développeront à la fin du XX^{ème} siècle ne sont pas les seules qui participent à la remise en cause du texte. La création collective, elle aussi, réfute ce dernier. Il semble néanmoins que celle-ci mérite une place à part tant elle porte une charge politique importante pour la critique. Si différentes soient-elles, elles ont en commun une nouvelle définition des tâches de l'acteur et du texte

¹⁷⁰³ Gilles SANDIER, « Gilles Sandier n'aime plus Grotowski », *op. cit.*

dramatique. Elles se revendiquent écriture scénique avant d'être littéraire. C'est à cet enjeu d'une écriture de la scène que les critiques vont devoir répondre. Il implique ainsi de s'emparer de la question de la mise en scène, notamment dans le rapport qu'elle entretient à Brecht, mais aussi d'interroger le rôle de l'acteur dans ces différents processus.

2) La mise en scène comme langage autonome après Brecht

L'autonomisation de la mise en scène ne date bien évidemment pas de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Dès la fin du XIX^{ème}, le metteur en scène revendique son statut de créateur. Cependant, la tradition française est marquée par l'héritage fort de Jacques Copeau. Sa vision textocentrée de son travail a laissé une empreinte indélébile. La mise en scène doit être au service du texte dramatique dont il s'agit de sublimer l'essence. Cela passe avant tout par l'acteur tandis que l'absence de décors est manifeste. On parle d'esthétique du tréteau nu. La nomination de plusieurs élèves de Copeau à la tête des premiers CDN (Jean Dasté, Hubert Gignoux), l'influence de Charles Dullin sur la pratique de Jean Vilar entraînent le développement de cette école au sein même de la décentralisation¹⁷⁰⁴. La découverte de Brecht intervient donc dans un contexte esthétique très particulier. Je ne reviendrai pas ici sur la campagne menée par la revue *Théâtre Populaire* pour promouvoir une esthétique brechtienne. Il me paraît néanmoins important de souligner en quoi la découverte du dramaturge allemand bouleverse l'approche de la mise en scène en France.

Evidemment, le théâtre de Brecht entraîne, notamment pour les membres de la célèbre revue, une précision des enjeux politiques de l'activité théâtrale. Il en découle une refonte de la pensée du théâtre en France et un questionnement de l'idéologie du théâtre populaire. Ici, nous nous intéresserons particulièrement à l'influence de Brecht sur la pensée de la mise en scène. Mettre en scène ne se limite plus à mettre en espace un texte mais à offrir une vision critique et dialectique des enjeux sociaux inscrits dans la fable. Émile Copfermann, dans son ouvrage sur Roger Planchon, définit comme ceci la leçon esthétique du metteur en scène allemand :

La leçon de Brecht, théoricien du théâtre, c'est d'avoir déclaré : une représentation forme à la fois une écriture dramatique et une écriture scénique ; mais cette écriture scénique – il a été le premier à le dire, cela me paraît très important – a une *responsabilité* égale à l'écriture dramatique et en définitive, un mouvement sur une scène, le choix d'une couleur, d'un décor, d'un costume, etc..., engage une responsabilité complète. L'écriture scénique est totalement responsable, de la même façon qu'est responsable l'écriture d'un roman ou l'écriture d'une pièce..¹⁷⁰⁵

¹⁷⁰⁴ Ce développement d'une esthétique de la décentralisation fortement influencé par Jacques Copeau est aussi dû à la faiblesse de moyens accordée aux troupes des CDN. L'esthétique du tréteau nu est aussi une nécessité financière pour ces compagnies qui doivent souvent se soumettre à des conditions de jeu très minimales dans un pays sous-équipé.

¹⁷⁰⁵ Émile COPFERMANN, *Roger Planchon*, Édition La Cité, Lausanne, 1969, p. 123.

D'une approche textocentrée de la mise en scène, on passe donc à la mise en place d'un langage scénique qui vient concurrencer le texte dramatique. Le metteur en scène n'agit plus en simple « traducteur », il détient une responsabilité idéologique. La notion d'écriture scénique est ici primordiale, elle marque une autonomie de la mise en scène par rapport au texte. À la suite de la campagne menée par la revue *Théâtre populaire* pour défendre la dramaturgie brechtienne, l'auteur allemand devient un des principaux auteurs joués dans les théâtres de la décentralisation après Molière et Shakespeare. Dès 1951, Vilar présente, à Suresnes, *Mère Courage et ses enfants* avant même la tournée du Berliner Ensemble de 1954 ; En 1956, Jean Dasté monte *Le Cercle de Craie Caucasiens*. Pourtant ces deux mises en scènes ne satisfont pas la revue brechtienne. Les deux animateurs ne rompent pas avec leur tradition théâtrale. Ils proposent une lecture sociale de l'œuvre cherchant à créer plus de la compassion de la part du spectateur qu'une réception critique. Par ailleurs, le manque de moyens des théâtres publics ne permet une mise en scène selon des principes brechtiens : formation des acteurs, coût des matériaux, ... Au cours des années 1960, de jeunes metteurs en scène, comme Roger Planchon, cherchent à rompre avec cette tradition humaniste. Cette décennie apparaît comme celle de Brecht. Pourtant, comme l'explique Pascale Goetschel, cette hégémonie est à relativiser :

Tous les indicateurs laissent à penser que Bertolt Brecht a envahi la scène de la décentralisation officielle en province. À y regarder de plus près, l'observation demande à être nuancée. En effet, l'omniprésence de l'homme de théâtre allemand n'est pas aussi totale que le dénoncent certains détracteurs. Deux éléments contribuent à nourrir cet effet grossissant : l'importance de Roger Planchon qui, effectivement, monte plusieurs pièces de Bertolt Brecht et dont les spectacles ont un écho qui dépasse largement l'agglomération lyonnaise ; la multiplication des représentations par des troupes non encore répertoriées comme CDN ou troupe permanentes, notamment en banlieue – au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, par l'ensemble théâtral de Gennevilliers de Bernard Sobel ou le Théâtre populaire de Lorraine de Jacques Kraemer.¹⁷⁰⁶

En effet, si une grande partie des pièces de Brecht est jouée dans les CDN, il s'avère selon l'analyse de Pascale Goetschel que ceux-ci font souvent appel à de jeunes metteurs en scène nourris aux textes de la revue *Théâtre Populaire*. Peu de directeurs de troupes sont à l'aise pour monter l'auteur allemand. Ainsi, si chaque CDN a généralement inscrit une de ses pièces à son répertoire, il est largement moins joué que Molière ou Shakespeare. La vision d'une hégémonie brechtienne est donc largement remise en cause par cet état des lieux si l'on excepte la pratique des animateurs des troupes de banlieues et de Roger Planchon. Ce dernier incarne à lui seul la figure tutélaire de cette nouvelle approche de la mise en scène. À sa suite,

¹⁷⁰⁶ Pascale GOETSCHHEL, *Renouveau et décentralisation du théâtre (1945-1981)*, op. cit. , p. 277.

de jeunes metteurs en scène comme Bernard Sobel, Jean-Pierre Vincent mais surtout Patrice Chéreau vont aussi revendiquer une autonomie de la mise en scène. Le mot d'ordre « Tout pouvoir aux créateurs » dont nous avons vu la portée politique est aussi un mot d'ordre esthétique dans les années 1970. Alors que Brecht définissait l'écriture scénique comme faisant jeu égal avec le texte, les metteurs en scène qui s'en sont inspirés vont défendre une autonomie de cette dernière. La mise en scène de *La Dispute* de Marivaux par Chéreau dont j'ai parlé précédemment est caractéristique de ce mouvement.

L'influence de *Théâtre Populaire* ne se limite pas à la mise en scène. La revue s'est érigée, au cours de ses dix années d'existence en modèle. Elle structure le champ de la critique comme l'existentialisme a structuré le champ de la philosophie au sortir de la guerre. De ce fait, les trois critiques que j'étudie ne peuvent que chercher à se positionner par rapport aux préceptes défendus par *Théâtre Populaire* en affirmant soit leur indépendance, soit leur accord. Alfred Simon est celui qui manifeste le plus clairement son indépendance vis-à-vis des critiques brechtiens. Il cherche tout au long de des années 1960 à proposer une autre voie critique indépendante vis-à-vis du metteur en scène allemand. Préférant Claudel et Beckett à Brecht, il promeut une approche théâtrale héritière de Vilar : le théâtre est un lieu de communauté. La centralité des critiques brechtiens lui apparaît même problématique. Son ouvrage, *Le Théâtre à bout de souffle*, est particulièrement éloquent à ce sujet. Il y diagnostique une crise du théâtre due à l'importance démesurée qu'ont pris les metteurs en scène à la suite de Planchon. Il livre une charge assassine contre les pratiques de la fin des années 1970, contre une mise en scène qui n'est plus que discours sur elle-même.

Les positions de Renée Saurel et Gilles Sandier sont moins explicites. La critique des *Temps Modernes* ne manifesterait jamais d'opposition franche au théâtre de Brecht. Elle soutient d'ailleurs la mise en place d'un théâtre épique, point d'appui d'une réflexion sur notre rapport à l'Histoire. On peut d'ailleurs noter la proximité qui existe entre la revue sartrienne et Bernard Dort. Ce dernier y publie des articles importants tandis que Sartre s'était exprimé dans la revue brechtienne. Malgré cette proximité qui lui fait dire « À l'art théâtral de « communion », de « participation », nous préférons un art qui éveille l'esprit critique du spectateur »¹⁷⁰⁷, Renée Saurel soutient des expériences aussi diverses que celle de Grotowski et d'Eugenio Barba défendant aussi l'idée d'un théâtre de corps et surtout sa spécificité artisanale qui la pousse à être défiante vis-à-vis des grandes machineries. Gilles Sandier a, quant à lui, une position qui n'est pas figée. Dans les années 1960, il est plus enclin à soutenir

¹⁷⁰⁷ Renée SAUREL, « Adieu à Jean Vilar », *op. cit.*, p. 2464.

des expériences comme celle du Living Theatre et de Grotowski reprochant alors aux brechtiens un certain dogmatisme face à ces expériences. L'évolution de la situation politique le pousse à développer une approche de plus en plus marxiste. Il prône dès lors « la rupture avec l'ancien cadre clos (même le cadre de type brechtien) de la représentation. »¹⁷⁰⁸. Cependant, à la fin des années 1970, il soutient que « en ces temps où les « nouveaux philosophes » (qui, avec leur dénonciation du Pouvoir, se font bruyamment les domestiques du Pouvoir de Droite) tentent de nous détourner de l'Histoire et de nous proposer le refuge du transcendant, les seuls travaux dramaturgiques réellement importants, sont précisément ceux qui impliquent l'analyse historique, socio-politique; ce sont ceux qui, d'une manière ou d'une autre, et si divers que puisse être leur mode de filiation à Brecht, se réfèrent à l'analyse brechtienne. »¹⁷⁰⁹

J'ai rappelé brièvement l'importance du paradigme brechtien sur les scènes françaises et les positions des critiques par rapport à ce dernier. Cette introduction conséquente a pour objectif de centrer précisément les enjeux de cette partie : il ne s'agit pas ici de voir selon quelle modalité les critiques soutiennent ou non tel ou tel metteur en scène mais d'analyser la manière dont ils perçoivent cette évolution de la mise en scène. D'une écriture scénique brechtienne qui entend démasquer un contenu idéologique et, par ce biais, interroger le spectateur sur ses propres capacités d'intervention, l'on passe à une mise en scène qui s'entend comme un point de vue clos sur une œuvre. Pour étudier ce passage, je me concentrerai, dans un premier temps, sur la pratique de Roger Planchon considéré comme le tout premier héritier de Brecht. Ensuite, je m'attacherai plus particulièrement à la figure de Patrice Chéreau, deuxième metteur en scène à être considéré comme le fils spirituel de Brecht même s'il s'en détache très vite. Nous verrons comment les critiques traitent de sa pratique et de celle de ses épigones qui envahissent les scènes françaises à la fin des années 1970. Ils initient une pratique de la mise en scène teintée de structuralisme et de psychanalyse qui pose, pour les critiques, les limites de cette revendication de l'autonomie de l'écriture scénique. Enfin, nous verrons que, malgré la remise en cause du marxisme par un certain nombre de metteurs en scène, d'autres vont initier un autre usage de Brecht au cours des années 1970.

¹⁷⁰⁸ Gilles SANDIER, «Le matin de la révolte », *op. cit.*

¹⁷⁰⁹ Gilles SANDIER, « Misère du Théâtre » *op. cit.*

a) Roger Planchon, aîné d'une nouvelle génération de metteurs en scène

D'abord plus proche du nouveau théâtre, Roger Planchon débute sa carrière dans un petit théâtre lyonnais rue des Marronniers où il s'installe avec sa troupe. Cette expérience apparaît comme la première tentative de construction d'un théâtre d'essai en Province. Ses références sont multiples : le vaudeville, Artaud, il admire le travail de Jean-Marie Serreau, monte les premières pièces d'Adamov. Dès 1954, il monte *La Bonne âme de Se-Tchouan* de Brecht. Il rencontre le dramaturge allemand l'année suivante. Cela va complètement modifier sa pratique : « De cet entretien et de la vision des réalisations du Berliner Ensemble, s'est imposé en moi la conviction que là était la vérité et qu'il ne fallait pas hésiter à la copier hardiment. »¹⁷¹⁰. Ce travail dans la lignée de Brecht est initié par la mise en scène de *Paolo Paoli* d'Adamov saluée par la critique brechtienne comme la première tentative d'une dramaturgie épique en France. En 1957 Planchon quitte le théâtre de la Comédie pour s'installer dans la grande salle de Villeurbanne. Cette installation va lui permettre de mettre en pratique la leçon brechtienne. Il y joue *La Bonne âme de Se-Tchouan* dans une version complètement remaniée par rapport à celle des Marronniers, *Schweyk dans la seconde guerre mondiale*, *Homme pour homme*. Il cherche par ailleurs à donner des versions historicisées des classiques et en premier lieu Shakespeare et Molière. Ainsi, il inscrit *Henry IV* dans le contexte social de l'époque élisabéthaine dont il fait ressortir les mécanismes sous-jacents. Selon le même principe, il met en scène *Georges Dandin*, « lehrstück » français selon Dort¹⁷¹¹, puis *Tartuffe* en 1964.

Nous avons vu lors de l'analyse de la réception du *Tartuffe* à quel point Roger Planchon incarnait alors le renouveau de la mise en scène par le biais d'une approche nouvelle des classiques inspirée de Brecht. Alfred Simon note d'ailleurs, dans *Le Théâtre à bout de souffle*, l'influence qu'il a eue :

Mais Roger Planchon fut le premier en France à brandir haut l'étendard de la modernité brechtienne « innovant en tant que metteur en scène mille fois plus que Vilar » dit Ariane Mnouchkine. Ses premières mises en scène de Shakespeare et de Marivaux au Théâtre de la Cité couraient au ras du texte littéral comme un commentaire magistral, à

¹⁷¹⁰ Michel BATAILLON, *Un Défi en province : Planchon. Chronique d'une aventure théâtrale, tome1 (1950-1957)*, Marval, Paris, 2001, p. 200.

¹⁷¹¹ *Ibidem*, p. 59.

tout sens du terme. Le point de vue sociopolitique sur l'œuvre, avant les brechtiens trop négligé, niant parfois les autres, les dimensions poétique, cosmique, tragique.¹⁷¹²

Si cette citation est largement postérieure à la grande période du Théâtre de la Cité des années 1960, elle est particulièrement caractéristique du rapport ambigu qu'entretient Alfred Simon à Roger Planchon. Le critique, plus proche de Vilar, ne peut s'empêcher d'admirer la maîtrise scénique du directeur du théâtre de Villeurbanne. Il lui reproche néanmoins l'approche matérialiste qu'il a hérité de Brecht. Cette ambiguïté l'amène à préférer le *Tartuffe* de 1967 remanié pour Avignon dans une mise en scène sans la scénographie de René Allio. Elle le pousse aussi, lors de la mise en scène de *Bérénice* de Racine en 1970, à revendiquer une forme de filiation entre Roger Planchon et Jean Vilar en écrivant : « Voilà le plus beau spectacle qu'il nous ait été donné à voir depuis *le Prince de Hombourg*. »¹⁷¹³. La maîtrise des moyens scéniques dont fait preuve Roger Planchon est aussi remarquée par Gilles Sandier qui écrit lors des représentations de *L'Infâme* : « Le spectacle de Planchon, lui, est, comme toujours, d'une précision algébrique et d'une rigueur aussi bien classique que brechtienne dans la conduite du récit scénique, toujours admirable d'intelligence efficace. »¹⁷¹⁴ À l'inverse d'Alfred Simon, le critique de *La Quinzaine* reconnaît la filiation brechtienne du metteur en scène. Renée Saurel est tout aussi attentive à la pratique de Roger Planchon. Ce dernier est un des metteurs en scène à qui elle accorde le plus d'attention en soutenant largement son activité. En effet, si Gilles Sandier est dubitatif sur les pièces de Roger Planchon, Renée Saurel, elle, défend ces dernières au cours des années 1960.

Les trois critiques ne suivent cependant pas tout à fait les conclusions défendues par *Théâtre Populaire*. Lors des derniers numéros de la revue, le soutien à Roger Planchon est bien plus mesuré. Déjà les représentations des *Trois Mousquetaires* traités sur un mode parodique gênaient Roland Barthes. Il y voyait alors un bel exercice de virtuosité technique mais sans fond politique. Les critiques vont être bien plus vives au moment de la création de *Schweyk dans la seconde guerre mondiale* de Brecht en 1960. Cette seconde mise en scène d'une œuvre de Brecht au théâtre de la Cité aurait pu représenter le paroxysme de cette filiation entre Roger Planchon et le dramaturge allemand. Or Bernard Dort va lui reprocher le peu de cas qu'il fait de l'œuvre. Il écrit alors :

Mais il n'y a pas que le spectacle, il n'y a pas que Planchon et Allio : il y a aussi, ou il devrait y avoir *Schweyk* et Brecht. C'est ici que je ne suis plus d'accord.

Sans doute Planchon n'a-t-il pas tort : *Schweyk dans la seconde guerre mondiale* n'est pas un classique brechtien au sens où le sont *Mère Courage*, *Puntila et son valet Matti* ou

¹⁷¹² Alfred SIMON, *Le Théâtre à bout de souffle ?*, op. cit., p. 57.

¹⁷¹³ Alfred SIMON, « Bérénice aux miroirs », op. cit., p. 954.

¹⁷¹⁴ Gilles SANDIER, « Théâtre à Lyon », op. cit.

La vie de Galilée. C'est même une œuvre « décousue », volontairement lâche, sinon « fantasque » et « baroque ». Mais cela ne signifie pas que *Schweyk* soit un ouvrage négligeable, ou seulement le prétexte à un jeu de théâtre.¹⁷¹⁵

La critique peut sembler dure, elle est néanmoins caractéristique de l'interrogation qui se noue autour du concept d'écriture scénique. Bernard Dort, en parfait héritier de la théorie brechtienne, défend effectivement une approche idéologique de la mise en scène. Cette dernière a pour but d'ouvrir un champ de significations pour le spectateur. Or, pour Bernard Dort, cette mise en scène de Roger Planchon délaisse cette approche idéologique au profit d'une virtuosité scénique qui dessert le propos politique de la pièce. L'écriture scénique n'est plus l'égale de l'écriture dramatique, elle la domine. Ainsi, selon Bernard Dort, il y a une rupture avec le principe brechtien. Il écrit à propos de Planchon : « Il ne cherche pas à situer et à expliquer historiquement une dramaturgie, il substitue une écriture à une autre. Il remplace une pièce, c'est à dire une fable et un sens, par un système symbolique à significations multiples. »¹⁷¹⁶ La question d'une trop grande autonomie de la mise en scène par rapport au texte dramatique est donc posée dès 1960. C'est de cet équilibre qu'il sera aussi largement question dans les critiques futures des mises en scène de Planchon.

Alfred Simon, Gilles Sandier et Renée Saurel sont, dans les années 1960, assez peu attentifs aux limites que pose Bernard Dort. Le critique d'*Esprit* défend la qualité de l'entreprise qui « n'est pas en voie d'épuisement quoi qu'en pensent quelques esprits chagrins. »¹⁷¹⁷ Les « esprits chagrins »¹⁷¹⁸ sont les critiques brechtiens. Néanmoins, ce soutien est limité puisqu'Alfred Simon ne consacre plus une seule critique aux mises en scène de Planchon après 1970. Le metteur en scène installé à la tête du nouveau TNP n'intéresse donc plus tellement le critique d'*Esprit* qui reconnaît alors la filiation de Vilar chez Mnouchkine. Gilles Sandier et Renée Saurel ne manifestent pas le même désintérêt et continuent de suivre l'activité de Roger Planchon cependant les comptes rendus sont bien plus critiques. La critique des *Temps Modernes* entrevoit notamment les limites de cette pratique lors des représentations de *La Contestation et la mise en pièces de la plus illustre des tragédies françaises Le Cid de Pierre Corneille, suivies d'une cruelle mise à mort de l'auteur dramatique et d'une distribution gracieuse de diverses conserves culturelles*. Cette pièce présentée juste après 1968 entend livrer une satire féroce de la décentralisation et surtout de l'idéologie de la culture qui la sous-tendait. Elle écrit à propos de la mise en scène :

¹⁷¹⁵ Bernard DORT, « *Schweyk dans la seconde guerre mondiale* de Bertold Brecht, musique de Hans Eisler », in *Itinéraire de Roger Planchon*, op. cit., p. 78.

¹⁷¹⁶ *Ibidem*, p. 83.

¹⁷¹⁷ Alfred SIMON, « Avant-garde et théâtre populaire chez Roger Planchon », op. cit., p. 481.

¹⁷¹⁸ *Idem*.

Mai 68 est commémoré ici par un ballet, dans un grand déploiement de voiles rouges et noirs, avec inscriptions murales à la sauvette et à la bombe. La machinerie délire et la régie fait merveille, bref, c'est la fête, un peu ironique et un peu ambiguë. Les éléments visuels et sonores l'emportent sur le texte et la contestation demeure bien prudente...¹⁷¹⁹

La multiplication des moyens scéniques, la virtuosité technique de la mise en scène ne permet plus la critique politique pourtant nécessaire. La mise en scène ne sert plus comme chez Brecht à porter une réflexion idéologique, elle brouille au contraire celle-ci. La charge politique s'amenuise donc au profit d'une écriture scénique qui se suffit à elle-même. Gilles Sandier, lui aussi, va reprocher cette multiplication des effets scéniques qui caractérisent les mises en scène de Planchon après 1968 :

En dix ans Planchon a fait, hélas, des découvertes : la comédie musicale américaine, la télévision, les bandes dessinées, les fascinants délices du baroque et de la machinerie. Invasion de gadgets scéniques tombant des cintres, surgissant des coulisses, peuplant l'espace scénique, on a vu les ravages de ce bataclan théâtral depuis « La Mise en pièces du « Cid » jusqu'à « La Langue au chat », ce désastre (dans « le Cochon noir » on retrouvait avec plaisir le classicisme scénique de Planchon ; manquait seulement la pièce).¹⁷²⁰

La critique se fait ici sur le plan politique comme chez Renée Saurel néanmoins elle est caractéristique du traitement réservé à Roger Planchon dans les années 1970. Gilles Sandier reproche au metteur en scène ce déploiement de références sur la scène. Ici encore, on retrouve donc les limites que Bernard Dort pointait dès 1961. Les spectacles de Planchon ne sont pas tous critiqués de manière aussi virulente néanmoins le metteur en scène pose la question du rapport au texte. Or, si les critiques prônent de l'écriture scénique, ils réfutent une mise en scène qui se suffit à elle-même. Le critère politique devient critère esthétique en ce sens où l'écriture scénique ne doit pas être une fin en soi mais un moyen utilisé pour mettre en lumière le contenu idéologique d'une œuvre. La mise en doute de la pratique de Planchon est d'autant plus importante qu'elle a lieu au moment où celui-ci prend la direction du TNP à Villeurbanne. Cette nomination, nous l'avions vu précédemment, est un signe de soumission au pouvoir en place pour les critiques. Roger Planchon devient ainsi le complice de l'État. Cette proximité entraîne une perte de qualité esthétique.

Le débat sur la mise en scène et ses tâches esthétiques et politiques est donc très vite posé. Il prend une place particulièrement importante dans les années 1970. Déjà la pratique de Roger Planchon interroge la notion d'écriture scénique. On voit ici que les critiques restent

¹⁷¹⁹ Renée SAUREL, « Avec Gignoux, Planchon et Rétoré », *Les Temps Modernes*, n° 282, janvier 1970, p. 1122.

¹⁷²⁰ Gilles SANDIER, « Le baroque comme moyen d'expression », *La Quinzaine littéraire*, n°190, 1^{er} juillet 1974, p. 27.

très dubitatifs quant à une prise de pouvoir du signe contre le texte. Cette question sera au cœur de la réception de Patrice Chéreau.

b) Patrice Chéreau : l'enfant terrible

La pratique de Chéreau est intimement liée à la période étudiée dans ce travail puisqu'il débute son activité en 1964 dans le groupe théâtral du lycée Louis Le Grand. De Sartrouville à Bayreuth, son parcours est caractéristique des évolutions de la pensée sur le théâtre dans les années 1960 et 1970. C'est en tant qu'animateur d'un théâtre populaire qu'il parfait sa pratique. Dès ses premières mises en scènes, Patrice Chéreau fascine par la maîtrise dont il fait preuve présentant sur scène de véritables « machine[s] à jouer »¹⁷²¹ empruntant autant à Brecht qu'à la machinerie de la scène à l'italienne. Cette expérience à Sartrouville se termine par la mise en faillite de son théâtre. Il signe alors un texte devenu célèbre, « Une mort exemplaire »¹⁷²² où il met en cause violemment l'idéologie du théâtre populaire. Après avoir travaillé en Italie pendant trois ans, il devient co-directeur du TNP avec Planchon. Il propose alors des mises en scènes impressionnantes qui, de nouveau, feront largement débat. Comme l'explique David Bradby, « son orientation esthétique ne cessera de questionner l'utilité des théâtres subventionnés « à vocation populaire ». »¹⁷²³ ; ceux-ci doivent-ils être des lieux d'expérimentation ? La réécriture violente qu'il inflige aux œuvres classiques est-elle compatible avec la nécessité de faire découvrir les « grandes œuvres de l'Humanité » ? Cette appropriation des œuvres n'est-elle que motivée par une volonté politique ? Voilà toutes les questions que pose la pratique de Patrice Chéreau aux critiques dès ses débuts. Il n'est pas possible de se pencher sur tous les spectacles et toutes les recensions qui en ont été faites tant elles sont nombreuses notamment dans *La Quinzaine Littéraire*. Gilles Sandier, très proche du metteur en scène, lui consacre douze articles (auxquels s'ajoutent un article de Dominique Nores et un de Simone Benmussa) contre sept pour Renée Saurel et seulement deux pour Alfred Simon. *La Dispute*, spectacle le plus emblématique du metteur en scène, ayant déjà été traité précédemment, je me concentrerai sur d'autres spectacles. Tout d'abord, j'aborderai les débuts de Patrice Chéreau à travers *Les Soldats* de Lenz, spectacle avec lequel il gagne le concours des jeunes compagnies en 1966. Ensuite, je m'intéresserai plus particulièrement à *Richard II* présenté à l'Odéon en 1969 qui crée un débat violent entre Alfred Simon et Gilles

¹⁷²¹ Gilles SANDIER, « Lenz au TNP », *La Quinzaine Littéraire*, n°48, 1^{er} avril 1968, p. 28.

¹⁷²² Patrice CHEREAU, « Une mort exemplaire », *op. cit.*

¹⁷²³ David BRADBY, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, Honoré Champion éditeur, Paris, 2007, p. 141.

Sandier au *Masque et la Plume*. Enfin, nous verrons comment est traité Patrice Chéreau à la fin des années 1970 lorsqu'il commence à s'intéresser à l'Opéra. Ce dernier temps sera aussi l'occasion de voir la manière dont ses épigones sont vus par les critiques.

Après *L'Héritier du Village* présenté à Nancy en 1965, Patrice Chéreau monte à Gennevilliers *L'Affaire de la rue Lourcine* de Labiche et *Les Soldats* de Lenz. Ces deux mises en scène marquent l'affirmation de son style qui se détache de l'influence très forte de Planchon. La seconde, avec laquelle il gagne le Prix des Jeunes Compagnies, se place néanmoins sous l'égide de son aîné. Ainsi Gilles Sandier écrit, lors de sa reprise en 1968 au TNP, que « *Les Soldats* vus par Chéreau feront date, au même titre que le *Tartuffe* de Planchon et pour les mêmes raisons dans l'histoire de la mise en scène contemporaine. »¹⁷²⁴ Pour le critique de *La Quinzaine*, la démarche des deux metteurs en scène est similaire. Il écrit à propos de cette pièce :

Patrice Chéreau, lui aussi, a le goût du fonctionnement. Il le dit. Et c'est un goût pervers, gênant, voire provocant, surtout quand cette démarche prétend ne s'interdire aucun domaine. Comment fonctionnent à la fois : un espace scénique construit comme une machine à jouer, une société donnée à tel moment de son histoire, et les démons qui habitent nos profondeurs. Et comment ces ressorts s'articulent les uns sur les autres voilà une triple curiosité qui ne va pas sans déranger, et qu'il n'est pas si courant de rencontrer, aussi déterminée et sûre de ses moyens, chez un garçon de vingt trois ans, l'âge qu'avait aussi Lenz quand il écrivit la pièce.¹⁷²⁵

Gilles Sandier est ici fasciné par la maîtrise des moyens scéniques dont fait preuve Patrice Chéreau. Sa mise en scène explore la société allemande du XVIII^{ème} siècle donnant à voir la manière dont agit un système sur l'ensemble des comportements humains. Le procédé est donc largement inspiré du réalisme critique mais la rigueur scientifique de la démonstration matérialiste s'accompagne d'une poésie des corps : « Chéreau, l'ancien élève de Brecht s'est fait libertin. »¹⁷²⁶ La leçon brechtienne a donc été assimilée voire dépassée pour Gilles Sandier qui, dès lors, va défendre ardemment le travail de Chéreau notamment lorsque celui-ci s'attaque aux œuvres classiques. À l'inverse, Renée Saurel n'approuve pas la démarche de Chéreau. En 1967, elle fait un compte-rendu assez détaillé du concours des jeunes compagnies où elle explique les raisons pour lesquelles, elle n'a pas voté pour *Les Soldats*. Cette explication est l'occasion pour la critique de revenir sur le rapport qu'un metteur en scène doit entretenir avec une œuvre :

Metteur en scène, Patrice Chéreau montre un cynisme allègre, une belle férocité, et, surtout, un irrespect total envers les textes choisis. Sur ce dernier point il se distingue, quoi qu'en disent certains, de Planchon dont l'influence sur lui est la plus évidente avec

¹⁷²⁴ Gilles SANDIER, « Lenz au TNP », *op. cit.*

¹⁷²⁵ *Idem.*

¹⁷²⁶ *Idem.*

celle de Strehler. Quand il nous émerveilla avec son *George Dandin*, puis avec un Marivaux, et plus tard avec son admirable *Tartuffe*, Planchon innovait par le travail de mise en scène, il apportait une conception de ces pièces non conforme à la tradition, mais il jouait le texte de Molière et de Marivaux. Ce que Patrice Chéreau nous propose ici comme étant une pièce de Lenz n'est qu'une caricaturale adaptation, qu'il eût été plus honnête d'annoncer comme telle. [...]

Dans la version qu'en donne Chéreau, la pièce de Lenz est atomisée, pulvérisée par une mise en scène racoleuse, sans pudeur et sans vergogne. [...] Désamorcée, la pièce ne risque plus de déranger qui que ce soit. Il reste un brillant exercice de style, accompli aux dépens de l'auteur et aux dépens du public, même si ce dernier s'amuse et applaudit.¹⁷²⁷

Dès cette mise en scène, Renée Saurel alerte sur ce qu'elle considère comme les limites de la pratique de Patrice Chéreau. En premier lieu, elle refuse de voir une filiation entre le jeune metteur en scène et Roger Planchon. Là où ce dernier proposait une nouvelle lecture des classiques afin de donner à voir, au travers de la fable, la peinture d'une société déjà régie par des rapports de classe, Patrice Chéreau détourne la pièce pour lui attribuer une signification qu'elle ne contient pas. Il ne s'agit plus d'une relecture brechtienne des œuvres. Ce procédé employé par le metteur en scène entraîne une inefficacité sur le plan politique. Gilles Sandier et Renée Saurel s'opposent donc frontalement : là où le premier voit la peinture féroce d'une société en décomposition, la construction d'un univers qui tient de Visconti et de Sade permettant de rendre à la pièce sa force initiale, Renée Saurel alerte sur une mise en scène qui, selon elle, désamorce la charge politique que contient l'œuvre de Lenz. De nouveau, c'est la question de l'efficacité politique d'une œuvre qui est posée face à ce spectacle. Comment conférer à une œuvre classique la capacité d'être un outil politique pour la lutte ? La question sera au cœur des représentations du *Prix de la révolte au marché noir*. La pièce raconte les « heurs et contradictions d'intellectuels progressistes »¹⁷²⁸. Le constat que dresse Patrice Chéreau dans l'après-mai est assez noir. Si selon Gilles Sandier, c'est un admirable spectacle, Renée Saurel est plus mesurée : « la signification politique en était confuse, tous fascistes, syndicalistes, révolutionnaires, étant finalement renvoyés dos à dos. »¹⁷²⁹ Un an plus tard, Patrice Chéreau quitte le théâtre de Sartrouville en faillite. Il dresse un bilan très mauvais de son expérience. Elle démontre pour lui l'incapacité d'un théâtre « populaire » à être à la fois « le lieu privilégié de la recherche esthétique » et « un vrai théâtre populaire, celui qui enseigne, qui pratique la propagande et l'éducation et accouche de la lutte »¹⁷³⁰. C'est la définition d'un théâtre populaire qui sera au cœur de la réception de *Richard II*.

¹⁷²⁷ Renée SAUREL, « Le concours des jeunes compagnies », *op. cit.*, p. 155-156.

¹⁷²⁸ Raymonde TEMKINE, « Mettre en scène au présent 2 », *L'Age d'Homme*, Lausanne, 1980, p. 106.

¹⁷²⁹ Renée SAUREL, « L'introuvable muette de Portici », *op. cit.*, p. 746.

¹⁷³⁰ Patrice CHEREAU, « Une mort exemplaire », *Partisans*, n°47, *op. cit.*, p. 64.

Ici, je parlerai avant tout d'un débat qui n'a pas eu lieu dans les revues sur lesquelles je travaille mais au *Masque et la Plume*. Lors de l'émission du 1^{er} février 1970, une discussion particulièrement vive oppose Gilles Sandier et Alfred Simon principalement. Dans le cadre de cette émission, sont discutées, à propos du spectacle de Chéreau, des thématiques traitées dans cette partie. On retrouve le rapport que peut et/ou doit entretenir un metteur en scène avec un texte du répertoire classique. C'est aussi dans la lignée de ce que posait Chéreau dans son article, la tension entre un théâtre de recherche esthétique et un théâtre populaire qui est au cœur du débat. Ce spectacle est ardemment défendu par Gilles Sandier qui soutient que « toute la mise en scène transcrit physiquement des rapports entre les personnages »¹⁷³¹ tandis que les autres critiques présents, Pierre Marcabru, Françoise Kourilsky sont plus mesurés. Cette dernière est, malgré tout, plus apte à défendre la pratique de Patrice Chéreau. Le présentateur de l'émission et Alfred Simon sont quant à eux très critiques. C'est Alfred Simon qui introduit les termes du débat :

Avant de parler je voudrais dire que je récuse absolument un certain terrorisme qui se résume à ceci : si tu n'es pas avec Sandier, tu es avec Gautier. Eh bien, je ne suis ni pour Sandier ni pour Gautier. [...] C'est le spectacle qui est en lui-même une dérision. Il y a deux points sur lesquels je voudrais insister. Premièrement, la pièce est d'un certain Shakespeare. Supposons qu'un spectateur vienne pour la première fois voir une pièce de Shakespeare ou, peut-être même, pour la première fois au théâtre, or je rappelle que ce spectacle a été monté dans le cadre de la décentralisation dramatique. Eh bien je me demande si le jeune homme qui vient voir une pièce de Shakespeare peut, en sortant de là, dire qu'il a vu une pièce de Shakespeare et ce qu'il peut trouver, ce qu'il peut penser d'une pièce de Shakespeare. Il n'est pas vrai qu'on puisse faire n'importe quoi de n'importe quoi surtout quand il s'agit d'une pièce comme *Richard II*. C'est d'autant plus scandaleux que Chéreau nous convoque à 19H30 que l'on sort du spectacle à Minuit, qu'il faut être vicieux vraiment pour faire durer *Richard II* de sept heures et demi à minuit. Et pourquoi ? Parce que Chéreau a pris une traduction mot à mot, simplement en s'arrangeant pour qu'on n'entende pas les mots. Il n'y a pas une coupure des scènes qui sont des scènes de jeunesse, d'une longueur intolérable dans Shakespeare lui-même. [...] Le deuxième point même si ça paraît me rapprocher de Jean-Jacques Gautier. Je m'en fous. Chéreau a monté ce spectacle pour un public populaire. Ce que je reproche à Chéreau c'est de mépriser ce public, c'est de s'en foutre, c'est de le traiter avec désinvolture !¹⁷³²

À cela Gilles Sandier répond : « Qu'est que vous en savez ? Il y a chez Chéreau plus d'amour que dans l'espèce de démocrate chrétien haineux que vous êtes!!!! [Huée] Vous ne parlez qu'avec haine Simon ! »¹⁷³³ J'ai fait ici le choix de conserver l'ensemble des invectives qui parsèment le texte pour faire ressortir la violence du débat qui opposent Alfred Simon à Gilles Sandier. Cette controverse est à la fois esthétique et politique. S'il fallait la résumer,

¹⁷³¹ *Le Masque et la Plume*, émission 1^{er} février 1970, <http://www.ina.fr/audio/PHD99212197/theatre.fr.html>

¹⁷³² *Idem*.

¹⁷³³ *Idem*.

nous pourrions l'articuler autour d'une seule question : quels sont les tâches de la mise en scène dans le cadre d'un théâtre populaire ? Alfred Simon considère que Patrice Chéreau n'a ni respecté le texte de Shakespeare en lui imposant sa lecture ni le public. Il refuse d'ailleurs l'approche analytique que souhaite proposer Patrice Chéreau sur la pièce :

Non seulement Chéreau ne sait pas lire la pièce mais il y a une sorte de présomption chez lui qui fait qu'il n'essaie même pas de la lire d'où l'absence de cohérence que citait Marcabru. Même l'histoire des rapports de classe c'est de la foutaise. Ca n'est ni dans Shakespeare ni dans la mise en scène de Chéreau. C'est une espèce de justification dialectique et qu'est-ce que ne justifie-t-on pas avec la dialectique aujourd'hui, collée après coup sur le spectacle ; Collée non seulement sur le spectacle mais sur Shakespeare.¹⁷³⁴

Ici, Alfred Simon reprend en partie l'argument de Renée Saurel sur *Les Soldats*. Il défend que Patrice Chéreau n'a pas proposé une lecture de l'œuvre mais a exploité celle-ci pour son propre compte afin de mettre en avant des thématiques extérieures au texte originel. Cependant, le critique d'*Esprit* va plus loin puisqu'il s'oppose à une approche marxiste des pièces de Shakespeare, celle-ci ne serait qu'une justification aux élucubrations du metteur en scène. Ainsi, le chroniqueur refuse, au nom du public, une mise en scène qui se veut être un point de vue sur une œuvre, d'autant plus lorsqu'il est inspiré de la dialectique. L'essentiel de son argumentation ne se fait pas sur la question d'un théâtre dialectique mais sur celle du théâtre populaire. Il dit :

C'est un théâtre, un spectacle qui capote complètement et si le théâtre populaire va dans cette direction là, il va capoter complètement. Ils font du théâtre pour se faire plaisir. [...] Il n'est pas vrai, à ce niveau là, que le créateur soit libre de faire ce qu'il veut. Il est responsable envers son public. Ce spectacle, c'est un spectacle monté pour se faire plaisir.¹⁷³⁵

Alfred Simon postule donc d'une responsabilité du metteur en scène envers le public populaire. Celle-ci est pédagogique : selon lui, le metteur en scène des théâtres publics, ne doit pas malmener une œuvre du répertoire. Rappelons ici que nous sommes en 1970. Les débats de Mai 1968 ne sont donc pas très lointains. Alfred Simon, là encore, réitère sa défense de l'idéologie du théâtre populaire. Il refuse de penser la question culturelle en des termes marxistes. La mission des théâtres publics doit être de présenter au plus grand nombre les œuvres du répertoire classique. Gilles Sandier, quant à lui, soutient une appropriation critique des œuvres. Il écrit à propos de ce même spectacle : « Bref les lettrés peuvent brailler. Si la culture dont ils se font les embaumeurs a quelque chance de vivre encore, ce sont des barbares

¹⁷³⁴ *Idem*

¹⁷³⁵ *Idem.*

comme Chéreau qui la lui donneront »¹⁷³⁶ La culture doit donc être violentée pour le critique de *La Quinzaine* tandis que, pour Alfred Simon, il est nécessaire de penser séparément une pratique à vocation populaire d'une attaque contre les fondements humanistes de la société européenne. Il soutient dans ce même débat :

On ne peut pas traiter de la même façon le public bourgeois des théâtres parisiens – C'est le rôle de l'avant-garde de violer ce public – Et le public, le nouveau public, celui des nouveaux théâtres, celui que nous n'osons plus aujourd'hui d'ailleurs appeler public populaire. Pour être compris de son public, pour qu'il y ait une chance de communication, il faut ne pas commencer par couper les ponts. C'est ça que je dis. On peut aller très loin. Il ne s'agit pas d'autocensure, il s'agit de sentir son public et la mission que le théâtre peut jouer par rapport à son public.¹⁷³⁷

Ici, Alfred Simon défend que soient dissociés deux types de théâtre : un théâtre de recherche qui entend remettre en cause les lectures des œuvres du répertoire, mais aussi casser les schémas habituels de mises en scène et un théâtre qui aurait vocation à aller communiquer avec un public qui était jusqu'alors absent des théâtres. Gilles Sandier, tout comme François Kourilsky, refuse cette dichotomie. Elle défend d'ailleurs que « tous les grands théâtres, le Berliner Ensemble, le Piccolo Teatro, le théâtre russe pendant la révolution, Maïakovski, Meyerhold, c'était du théâtre de recherche et c'était du théâtre populaire aussi. »¹⁷³⁸. Son argument laisse présager, selon elle, qu'Alfred Simon soutient la politique gouvernementale alors qu'elle défend à l'inverse que ce qui manque au spectacle de Chéreau ce sont des moyens pour répéter plus longtemps afin de gommer les outrances de la mise en scène. Ce temps supplémentaire permettrait de rendre plus justement la peinture d'une classe féodale dans toute sa violence.

Selon Gilles Sandier, la transcription scénique que fait Chéreau répond tout à fait à cette volonté et lui échappe aussi lorsqu'il prend en charge le rôle de Richard qui l'amène à porter aussi sur scène « les abysses intimes d'un roi-enfant »¹⁷³⁹. Ainsi, là où Alfred Simon n'entend pas un texte rendu inaudible par la multiplication des moyens scéniques, Gilles Sandier défend cette profusion de moyens scéniques. Il déclare : « je ne le substitue pas [le verbe à l'image] je dis que le geste et le mouvement peuvent rendre le texte accessible. »¹⁷⁴⁰ En effet, pour ce dernier, le théâtre de Patrice Chéreau s'adresse en particulier à un public jeune et le langage de ce dernier lui est particulièrement adapté :

GS : Je ne vais pas monter le ton mais le ton inadmissible qu'a pris Simon m'a obligé à le monter aussi. Ce que je veux dire quand on parle de son public. Ce que je sais c'est

¹⁷³⁶ Gilles SANDIER, *Théâtre et Combat*, op. cit., p. 211

¹⁷³⁷ *Le Masque et la Plume*, émission 1^{er} février 1970, op. cit.

¹⁷³⁸ *Idem*.

¹⁷³⁹ Gilles SANDIER, *Théâtre et Combat*, op. cit., p. 210.

¹⁷⁴⁰ *Le Masque et la Plume*, émission 1^{er} février 1970, op. cit.

un public jeune qui sait ce qu'est le langage de la violence puisque que c'est son langage et qui sait ce que c'est qu'un langage d'image puisqu'il utilise plus les images que les mots, ce public jeune. Si on lui fait entendre le ronron d'une pièce, que ce soit le ronron de *Tartuffe*, le ronron de *Dom Juan* ou le ronron de *Richard II* ...

AS : - Le *Richard II* de Vilar ne ronronnait pas

GS : - J'appelle ronron le discours écrit. La rhétorique d'un texte. Il y a deux choses. Il y a ce qui est écrit et il y a ce qui est dit. Or le discours risque souvent de masquer ce qui est dit dans une pièce. Je pense que la tâche d'un metteur en scène et son devoir, c'est d'essayer, par delà le discours écrit, ce que j'appelle le ronron – je veux bien enlever le mot si vous voulez – par delà le discours, de retrouver ce qui nous est dit dans une pièce sur des rapports, sur des personnages, sur une société. Et ça le discours ne le montre pas forcément. Vous pouvez voir dix fois *Tartuffe* à la Comédie Française où on entend précisément le ronron du texte sans qu'on sache de quoi ça parle [...] Je dis qu'un garçon de 17 ans qui n'a pas de culture. En effet, ce texte de Molière, cette langue de Versailles ne lui est pas accessible et qu'il appartient au metteur en scène maintenant de traduire en image [réaction de la salle] Je voudrais vous voir pharisiens que vous êtes, reprenant une culture que vous croyez posséder quand moi j'ai des garçon de 18-20 ans – j'en ai depuis des années, j'en ai depuis 20 ans – je vous assure bien que pour leur faire entendre *Tartuffe* c'est extrêmement difficile parce que ce langage n'est pas le leur.¹⁷⁴¹

Gilles Sandier défend donc que le théâtre de Patrice Chéreau cherche en particulier à s'adresser à la jeunesse. Cette dernière est ici pensée en tant que catégorie politique par le critique qui soutient qu'elle doit constituer ce public populaire qui se fait attendre dans les théâtres publics. Elle se substitue à la classe ouvrière du théâtre populaire selon Sartre¹⁷⁴². Le rôle d'avant-garde qu'elle a joué en 1968 lui confère un statut particulier à égalité avec le prolétariat. Le rôle moteur de la jeunesse révélé par 1968 implique une réévaluation stratégique sur le plan politique mais aussi sur le plan esthétique. Parce que la jeunesse a pris une place centrale dans les mouvements de contestation, le théâtre doit s'adresser en priorité à celle-ci et trouver un langage qui permette cette communication : le langage gestuel proposé lui semble plus adapté que la simple mise en lumière d'une œuvre classique.

La pratique de Patrice Chéreau initie donc plusieurs débats au sein de la critique. Tout d'abord, les rapports entre la mise en scène et le texte sont discutés. Renée Saurel et Alfred Simon se rejoignent pour contester l'usage du texte dramatique que propose le jeune animateur. Les deux critiques défendent, avec des nuances, une appropriation plus fidèle de l'œuvre dramatique tandis que Gilles Sandier soutient l'entreprise du metteur en scène. Ce débat est bien sûr d'ordre esthétique mais il s'inscrit avant tout dans une réflexion plus large sur les tâches du théâtre populaire. Selon Alfred Simon, ce dernier doit avant tout être destiné à faire connaître les œuvres, préférant dissocier un théâtre de recherche artistique, de provocation d'un théâtre populaire tandis que Gilles Sandier défend cette contestation de la

¹⁷⁴¹ *Idem.*

¹⁷⁴² Lors d'un entretien avec la revue *Théâtre populaire* (n°15, 1955), le philosophe reproche au TNP de Jean Vilar ne pas s'adresser un priorité au prolétariat. Il défend que le théâtre populaire doit être un théâtre de la classe ouvrière.

culture proposée par Patrice Chéreau. Au cours des années 1970, ce dernier qui disait l'impossibilité de pratiquer un théâtre de recherche esthétique qui soit un aussi un véritable théâtre populaire va préférer s'orienter vers un théâtre de création travaillant aussi bien en Italie qu'à Bayreuth. Cette dissociation va amener le critique de *La Quinzaine* à se détacher avec virulence de sa pratique :

Oui, Patrice, je t'interpelle publiquement. Tu ne répondras pas ; les « superstars » (!), ces minables idoles, usent toujours du mépris. Et pourtant, comment peux-tu sans honte, sans te renier, accepter de voir Mnouchkine occuper seule l'espace où tu avais naguère fait semblant de t'établir ? Comment peux-tu accepter, ayant été ce que tu fus, de te voir aujourd'hui le fournisseur domestique, patenté, glorieux et misérable des maîtres de l'Europe ? Comment peux-tu accepter d'être absent depuis des années de tout travail théâtral en France, quand tu es encore en principe le co-directeur du TNP (Théâtre national populaire, si je me souviens bien ?). Faut-il qu'une gloire imbécile t'ait fait perdre la tête qu'on croyait solide et digne d'être estimée ? Faut-il que tu te sois fait de cette gloire une idée habituelle et petite pour te couper ainsi de tout ce qui est, ici et maintenant, le tissu de notre histoire ? Cela il fallait que je te le dise. C'est fait. Bonne chance à la cour des maîtres. Pauvre Patrice.¹⁷⁴³

Gilles Sandier rejoint donc le diagnostic que faisait Renée Saurel dès les premiers spectacles de Patrice Chéreau : la virtuosité technique est devenu prioritaire par rapport à la charge politique. La mise en scène devient l'expression de ses propres fantasmes plus qu'une réflexion critique sur la pièce. De la contestation de la culture en place, Patrice Chéreau est passé à une pratique de la mise en scène esthétisante. L'écriture scénique, à outrance ou non, n'a de valeur pour les critiques que si elle porte un propos politique. Cette question est aussi au cœur du traitement des autres metteurs en scène qui marquent la création théâtrale des années 1970.

¹⁷⁴³ Gilles SANDIER, *Théâtre en crise, op. cit.*, p. 102.

c) Postérité scénique du réalisme critique

Cette partie ne vise pas à l'exhaustivité puisqu'il s'agit de traiter en très peu de pages de nombreux metteurs en scène dont les créations marquent les années 1970. Cependant, afin d'envisager toujours la question d'un langage autonome de la mise en scène en vue d'une efficacité politique et/ou populaire de la mise en scène, il apparaît nécessaire de faire le point sur les héritages de Brecht. Nous verrons donc comment un certain nombre de metteurs en scène cherchent à poursuivre cette recherche inspirée du metteur en scène allemand tandis que d'autres révoquent ce dernier.

Pour un nouvel héritage de Brecht : Bernard Sobel, la compagnie Vincent-Jourdheuil, Marcel Maréchal

Ces trois metteurs en scènes proposent, à leur manière, une réappropriation de Brecht après la contestation que celui-ci subit en 1968. Leur pratique est bien évidemment très différente néanmoins, je me permets ici de les traiter de concert car ils jouissent d'une couverture relativement similaire. Ils sont, en effet, presque ignorés dans *Esprit*, peu présents dans *Les Temps modernes* mais largement traités par Gilles Sandier qui s'intéresse de près à leur pratique, en particulier celle de Marcel Maréchal. À leur manière, chacun d'entre eux explore les possibilités de la mise en scène contemporaine après 1968 et interroge l'héritage de Brecht.

Bernard Sobel, après avoir travaillé quatre ans au Berliner Ensemble, crée l'Ensemble Théâtral de Gennevilliers. Son travail est d'abord confidentiel avant d'être peu à peu reconnu dans les années 1970 même si le théâtre de Gennevilliers devra attendre 1983 pour obtenir le statut de CDN. L'œuvre de Sobel se caractérise par un dialogue constant avec Brecht qu'il monte souvent mais qu'il fait aussi débattre avec de nombreuses pièces. Parfois taxé d'orthodoxie, le metteur en scène est particulièrement soutenu par les critiques. Lors des représentations du *Précepteur* de Lenz, Renée Saurel se félicite : « la mise en scène si intelligente de Sobel, concourt à maintenir une sorte de distance critique en laissant à la tragédie son caractère comique, libérateur. »¹⁷⁴⁴ Alors qu'elle interrogeait la pérennité du

¹⁷⁴⁴ Renée SAUREL, « Les Castrateurs », *op. cit.*, p. 1261.

langage brechtien en 1971, la critique des *Temps Modernes* constate ici sa permanence dans la pratique de Sobel qu'elle ne cesse de défendre aussi bien sur le plan institutionnel que sur le plan esthétique même lors de réalisations qui la convainquent moins. La leçon brechtienne qui avait été difficilement intégrée par les metteurs en scène de la première génération est là complètement acquise et Gilles Sandier défend lui aussi la poursuite du dialogue avec le dramaturge allemand. Il écrit donc à propos de Bernard Sobel :

Sobel, le brechtien. Sobel, tient le pari, et son credo : une œuvre théâtrale doit nous donner, à la fois, à entendre et à rêver, puisque le rêve est une des catégories du plaisir. Il a réconcilié rêve et raison. C'est ce que ne lui ont pas pardonné nos beaux esprits, pour qui la raison doit nécessairement être emmerdante, puisqu'elle a la réputation d'être à gauche ils se sont donc acharnés sur ce spectacle.¹⁷⁴⁵

Le brechtisme se caractérise donc pour Gilles Sandier comme pour Renée Saurel par l'alliance de la raison et du rire, de la réflexion et du plaisir. On retrouve, par ailleurs, le principe d'opposition entre lui, du côté de la raison de gauche, et les « beaux esprits »¹⁷⁴⁶, défenseur d'une culture de consommation, prônant le maintien de l'ordre moral. La stricte obédience à la règle brechtienne que prône Sobel reste cependant un cas assez exceptionnel. De plus, les critiques restent dubitatifs quand celle-ci est appliquée de manière trop mécaniste. Gilles Sandier regrette que la mise en scène de *Baal*, pièce de jeunesse de Brecht, par la compagnie Vincent-Jourdeuil, cède trop à la scolastique brechtienne :

Nous n'avons pas infuse, comme l'ont Jourdeuil et Vincent, la science brechtienne. Mais il nous paraît insensé d'avoir, avec un entêtement clair, enlevé à ce combat, à cette lutte avec l'Ange - ou avec l'ombre, sa dimension amoureuse, érotique, comme aussi le caractère magique, et délirant, de la volonté de posséder l'autre, et d'avoir appliqué, avec une minutie qui se veut scientifique, la scolastique brechtienne (héritée, notamment, du Berliner Ensemble) à une œuvre écrite par un poète rimbaldien de vingt-quatre ans, qui n'avait pas encore constitué son système dramaturgique : il n'était pas encore devenu "brechtien". Dans ce spectacle sec comme un coup de trique et une démonstration, glacé, décharné, désossé (il y est pourtant question de "nos corps nus", de "ma chair toute nue sous la pluie glacée"), il ne reste qu'un savant jeu de théâtre, une mécanique abstraite qui ne donne aucun branle à l'imaginaire du spectateur. S'agissant d'une œuvre où "la dialectique est encore purement idéaliste", de l'aveu même de Brecht, cela nous paraît un contresens.¹⁷⁴⁷

L'héritage brechtien est certes structurant dans la pensée critique néanmoins Gilles Sandier défend une appréhension libre de ce dernier. Le matérialisme historique, s'il reste une référence centrale, ne peut à lui seul être la base de toutes les mises en scène. Ici, la pièce de Brecht perd de son pouvoir théâtral parce qu'il lui a été retiré tout son fondement idéaliste. L'injonction marxiste, « changez le monde », domine certes la revendication rimbaldienne,

¹⁷⁴⁵ Gilles SANDIER, « L'étoffe de nos songes » *La Quinzaine Littéraire*, n°180, 1^{er} février 1974, p. 32-33.

¹⁷⁴⁶ *Idem*.

¹⁷⁴⁷ Gilles SANDIER, «Une mécanique abstraite», *op. cit.*

« changez la vie » mais cette dernière ne doit cependant pas être absente des scènes théâtrales. C'est d'ailleurs ce déferlement lyrique porté par les mises en scènes de Marcel Maréchal faite de « construction[s] échevelée[s] d'images épiques »¹⁷⁴⁸ qu'il admire. L'admiration qu'il voue au metteur en scène le pousse à moins de rigueur brechtienne même devant *Maître Puntila et son valet Matti* :

Le miracle de la mise en scène de Maréchal, c'est qu'en tournant résolument le dos à toute une scolastique brechtienne, issue plus ou moins du "Berliner Ensemble" (même les "songs" ont été supprimés), et en usant allégrement des moyens qui définissent son génie propre (cirque, opéra, dyonysisme, cinéma muet), Maréchal retrouve Brecht dans son droit fil.¹⁷⁴⁹

Le metteur en scène et comédien Maréchal propose donc une approche complètement anti-brechtienne et, par ce biais, se rapproche de celui-ci. Il est aussi le metteur en scène des grands auteurs lyriques du XX^{ème} siècle comme Jean Vauthier et Jacques Audiberti. Leur écriture n'est pas révolutionnaire, pourtant, selon Gilles Sandier, Marcel Maréchal, par la profusion d'images qu'il donne à voir sur le plateau, par l'insolence de son jeu, donne à leurs œuvres un caractère politique. Il renoue alors avec une tradition du théâtre populaire notamment lorsqu'il monte *Une Anémone pour Guignol* :

Maréchal, lui, reste attaché à un certain populisme romantique ancré dans la tradition du XIX^e siècle. Mais, même entachée de cet anachronisme, sa pratique théâtrale est véritablement populaire, au sens le moins contestable du terme. Sa générosité, son épaisseur charnelle, son goût des gens du peuple, une réelle tendresse, le don qu'il fait de lui-même sur la scène, son engagement, même ambigu, dans les luttes qui se mènent, son goût obsessionnel de la satire et poésie mêlées, sont à cet égard des signes certains.¹⁷⁵⁰

L'engagement corporel du comédien sur le plateau invite donc, par la pratique de Maréchal, à un engagement au côté des classes populaires. La qualité révolutionnaire d'une œuvre théâtrale n'est donc pas déterminée uniquement par un respect aux préceptes brechtiens même si ceux-ci, pour Gilles Sandier, comme pour Renée Saurel, invitent le spectateur à une pratique de la dialectique. La tonitruance de Marcel Maréchal renoue alors avec l'idéologie du théâtre populaire.

Les héritages de Brecht se diversifient au cours des années 1970. D'une pratique du brechtisme largement structurée autour de Roger Planchon dans les années 1960, se développent différents types d'appréhension : Bernard Sobel tente de renouer avec la grande tradition du Berliner tout en replaçant au centre du processus l'humour. Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdeuil s'attaquent au jeune Brecht et, par ce biais, revisite l'héritage idéaliste

¹⁷⁴⁸ Gilles SANDIER, « Audiberti à Lyon », *op. cit.*

¹⁷⁴⁹ Gilles SANDIER, « Molière et Brecht », *op. cit.*

¹⁷⁵⁰ Gilles SANDIER, « Maréchal, te voilà ! », *op. cit.*

allemand. Marcel Maréchal fait exploser les significations par un jeu d'acteur qui ne peut se cantonner à la distanciation critique. Après 1968, l'héritage de Brecht se fait donc plus libéral, l'acquisition des préceptes du dramaturge passe avant tout par le plaisir du jeu. La dialectique marxiste se lie régulièrement à une invitation d'ordre plus libertaire ce qui n'est pas sans déplaire aux critiques. La pratique de la mise en scène s'autonomise donc de Brecht mais on peut se demander jusqu'à quel point.

Le cas Antoine Vitez

Antoine Vitez a une place à part dans le milieu théâtral des années 1970. Proche des Amis du Théâtre Populaire, membre du Parti communiste, il a écrit quelques articles pour *Théâtre Populaire*. Cependant, il n'adhère pas à la vague brechtienne. Refusant conjointement l'historisation et l'actualisation des classiques, il soutient un théâtre d'Idée qui se caractérise par une rencontre entre théâtre populaire et théâtre d'art.

Antoine Vitez expérimente, dans les années 1970, à Nanterre et Ivry ce qu'il nomme le « théâtre des quartiers ». Il présente, dans un dispositif réduit, devant un public limité dans des lieux non théâtraux des œuvres du répertoire. Il réinvestit la défense d'un théâtre populaire qui passe par l'affirmation de la nécessité du texte et de la présence du comédien. Il ne choisit pas des œuvres directement politiques mais cherche à parler de l'oppression à travers les classiques. L'expérience la plus représentative de cette pratique est la mise en scène d'*Electre* de Sophocle en 1971¹⁷⁵¹. Cette exploration de la tragédie grecque se veut une grande réflexion sur l'usurpation du pouvoir. Elle est soulignée par l'ajout de poèmes de Ritsos, poète grec condamné sous la dictature des généraux. À la fable politique, s'ajoute aussi une exploration des rapports mère-fille à travers le couple Electre-Clytemnestre. Ce projet peut sembler bien éloigné des grandes lectures critiques proposées par Roger Planchon et Patrice Chéreau, cependant pour les critiques, Antoine Vitez renoue ici avec Brecht. Renée Saurel écrit à ce propos :

Nulle tricherie, ici, n'est concevable. Aucun truc, aucun « métier » ne sauraient faire illusion et chaque acteur doit, comme on dit, « payer comptant », ce qui ne signifie pas qu'il doive s'identifier à son personnage : Antoine Vitez est l'un des rares metteurs en scène français qui aient bien assimilé la leçon de Brecht.¹⁷⁵²

L'héritage brechtien d'Antoine Vitez se fait donc par le biais du jeu de l'acteur. Le travail pédagogique qu'il développe au sein du conservatoire mais aussi avec ses propres

¹⁷⁵¹ Il monte pour la seconde fois cette pièce après l'avoir présentée à Caen en 1966.

¹⁷⁵² Renée SAUREL, « Des morts toujours vivants, des vivants déjà morts », *Les Temps Modernes*, n° 306, janvier 1972, p. 1149-1150

comédiens lui permet, malgré une perspective très différente, de se rapprocher du dramaturge allemand. La lecture « sociologique » que propose Planchon est refusée au profit d'une recherche sur l'ensemble des sens de la tragédie à travers les possibilités gestuelles et sonores de l'acteur. Malgré la profusion des références qui sont convoquées par Vitez sur la scène en forme de croix conçue par Yannis Kokos, le travail apparaît comme éminemment populaire :

Vitez se réfère aux conteurs arabes, à Brecht, aux Russes des années 20. Il sait que « plus un spectacle est vu de près, plus il est surprenant », il sait que « la proximité nous fait toucher du doigt l'essence du théâtre », et que l'important, c'est d'obliger à réfléchir sur une histoire des consciences habituées à se laisser gaver de denrée culturelle, et de faire entendre un langage (et ici on l'entend admirablement) à des oreilles habituellement aliénées par des bruits en désordre. Vitez a raison : Faire du théâtre de recherche précisément pour le public populaire, cela a pour moi valeur de « revendication politique ».¹⁷⁵³

La pratique de Vitez ouvre donc une autre voie vers la pratique du théâtre politique qui renoue avec la grande tradition du théâtre populaire à la fois innovant esthétiquement et directement accessible à tous. Antoine Vitez abandonne l'historicisation pour revenir au plateau nu de Vilar tout en faisant porter l'ensemble du processus didactique par les comédiens rompus aux significations multiples des grandes œuvres du répertoire. Il initie ainsi le retour au théâtre d'art qu'il défendra lors de son installation à Chaillot en 1981

La mise en scène contre Brecht

Après Roger Planchon et Patrice Chéreau, les pouvoirs du metteur en scène sont largement discutés. Nous avons pu voir qu'à cet endroit, les positions entre les critiques diffèrent. Alfred Simon reste très méfiant vis-à-vis de toute écriture scénique qui entend livrer un point de vue sur une œuvre classique. Renée Saurel, quant à elle, défend une autonomie relative de la mise en scène. Elle soutient la démarche de Roger Planchon et Bernard Sobel quand il s'agit de faire ressortir le contenu idéologique de la pièce mais refuse la pratique de Patrice Chéreau qui, selon elle, détourne l'œuvre de son sens original. Gilles Sandier est le plus prompt à soutenir que la mise en scène est une écriture. Il réfute néanmoins que celle-ci soit utilisée autrement que pour révéler la capacité politique de la pièce. C'est au nom du politique qu'il rompt avec Patrice Chéreau. L'évolution des pratiques de mises en scène à la fin des années 1970 va entraîner un rapprochement des critiques d'*Esprit* et de *La Quinzaine*.

Alfred Simon, dans son ouvrage *Le Théâtre à bout de souffle*, nous offre un pamphlet contre l'évolution de la pratique du metteur en scène dont il dénonce la prise de pouvoir sur

¹⁷⁵³ Gilles SANDIER, « Miracle à Nanterre », *op. cit.*

les scènes après 1968. Il les nomme « les jeunes loups »¹⁷⁵⁴ et dénonce leur « carriérisme libertaire »¹⁷⁵⁵. Pour la critique d'*Esprit*, la filiation entre ces praticiens et Patrice Chéreau est claire :

Ils ne doivent rien à Vilar, peu à Planchon, beaucoup à Chéreau, plutôt leur double génial que leur aîné. Ils sont dogmatiques plutôt que profonds, systématiques au lieu de rigoureux, habiles et non savants. Ils excellent à certains cocktails à la mode : Brecht-Artaud, Marx-Freud, Lacan-Foucault. Ils se complaisent aux jeux en vogue tels que : scier la branche sur laquelle on est assis, jeter le bébé avec l'eau du bain... ils sont habiles surtout à pasticher les discours des grands intellectuels, à respirer l'air du temps, à saisir la dernière mode. [...]

Ils ne croient ni à l'histoire, ni aux histoires, ni aux personnages, ni aux héros. Ils ne croient qu'aux images qu'entrave l'autonomie du texte, de l'acteur, du public.¹⁷⁵⁶

Cette nouvelle pratique, dont il donne deux exemples, Georges Lavandant et Daniel Mesguich, s'inscrit donc dans cette histoire récente de l'autonomisation de la mise en scène à la suite de Roger Planchon et surtout de Patrice Chéreau. Pour la critique d'*Esprit*, ce dernier appartient d'ailleurs à cette génération de metteurs en scène qui construit sur scène un langage indépendamment du texte. Ce langage nie toute possibilité de communication avec un public qui est privé de tout pouvoir. La critique esthétique se double d'une critique éthique : les moyens employés par ces directeurs de théâtres subventionnés sont beaucoup trop importants selon la critique, ils négligent leur travail d'animateur sous prétexte de l'échec du théâtre populaire. Adeptes de « coupures, rajouts, traductions sophistiquées, introjection de citations marxistes, freudiennes, lacaniennes »¹⁷⁵⁷, ces metteurs en scène sont, selon Alfred Sandier, les enfants de Brecht. Ils sont aussi bien héritiers d'un marxisme vulgaire que du structuralisme. Gilles Sandier, quant à lui, refuse cette filiation. Il écrit :

Nous voilà donc à l'heure de la dramaturgie « chic » — snobisme et chiqué — qui tente d'imposer un terrorisme auquel il convient de répondre. Ce n'est pas par hasard si cette nouvelle rhétorique théâtrale se développe au même moment, et pousse sur le même fumier, que la « nouvelle philosophie ». Même dénonciation de tout ce qui se réfère à Marx (et à Brecht) ; même esthétisme dandy, même ricanement sur la « pourriture » de la politique et de l'Histoire, même anarcho-gauchisme se faisant domestique de l'idéologie et du pouvoir bourgeois, même frénésie de publicité, même narcissisme effréné, même référence, poussée jusqu'à la simple escroquerie, aux nouveaux maîtres-penseurs (Barthes, Lacan, etc.), à la sémiologie, la linguistique, la psychanalyse et tutti quanti pour dévaloriser l'historique et le politique, même racolage du public bourgeois dont on flatte la répugnance à la politique, même plaisir nihiliste et complaisant à l'exquise décomposition d'une société. Dramaturgie et philosophie pour magazines « mode ». C'est la culture selon « Play boy », lieu d'expression de Bernard-Henry Lévy. C'est le temps des traqueurs et des histrions.

[...] Dans tous les cas, c'est un théâtre d'épigones, singes plus ou moins doués de Vitez, Bob Wilson et Chéreau, essentielles références. Dans tous les cas, ce sont des

¹⁷⁵⁴ Alfred SIMON, *Le théâtre à bout de souffle*, op. cit., p. 50.

¹⁷⁵⁵ *Idem*.

¹⁷⁵⁶ *Ibidem*, p. 49.

¹⁷⁵⁷ *Ibidem*, p. 48.

exercices purement formels, variations esthétisantes sur une théâtralité qui se mord la queue, revanche du signifiant dont on épuise les jeux délicieux, sur le signifié, dont on dénonce, à la suite de Barthes, la dictature. Jouant essentiellement sur les images, sur l'hypnose qu'elles procurent, sur les mécanismes de fascination qu'elles déclenchent, ce nouvel obscurantisme, vouant aux gémonies la clarté et l'analyse, tend à ne raconter ni ne représenter plus rien : au diable la « fable » brechtienne — elle doit aussi, celle-là, avoir partie -liée avec le Goulag ! — Théâtre de glose, théâtre de commentaire sur le théâtre et les objets culturels, théâtre parasitaire pour snobs, et rageusement dépolitisé : imposture du « métalangage » ou de la « méta- représentation » pour parler le jargon usurpé par ces trissotins.¹⁷⁵⁸

Ce théâtre se rattache, selon Gilles Sandier, à la nouvelle philosophie et s'inscrit, au contraire, dans un mouvement de contestation de la théorie marxiste au nom d'un discours galvaudé sur les totalitarismes. C'est l'abandon du brechtisme qui a mené à cette situation. Il retient lui aussi la référence au structuralisme qu'Alfred Simon notait mais, là encore, c'est un structuralisme dévoyé, qui porte en lui la négation de l'histoire¹⁷⁵⁹. Gilles Sandier réfute une approche sémiologique visant à contester l'Histoire, qui prétend dévoiler mais qui ne porterait en elle qu'une entreprise de mystification, alliée de l'idéologie dominante. Il ne s'agit pas d'un refus complet de toute entreprise de dévoilement des pratiques significantes. Il est intéressant de voir à quel point la critique esthétique rejoint une critique d'un courant de pensée : la mise en scène comme activité sémiologique de l'espace est réfutée complètement par Alfred Simon tandis que Gilles Sandier défend la nécessité de lier celle-ci à une interrogation sur l'Histoire via le matérialisme historique.

Renée Saurel développe elle-aussi une analyse similaire dès le début des années 1970. L'étude précise des politiques culturelles lui fait apparaître deux types de pratiques. D'un côté, les pratiques politiques à qui l'on refuse le droit de subsister et de l'autre la fuite vers l'autonomisation de l'œuvre d'art au détriment du public afin de pouvoir continuer à survivre :

Les traiteurs continuent à livrer leur cuisine et les plus brillants de nos metteurs en scène se réfugient dans une sophistication qui ne tient plus aucun compte de ce public potentiel – le tristement célèbre « non-public » de Villeurbanne - qu'ils avaient pour mission de conquérir. Princes florentins picorant le cadavre exquis de notre société, comme Chéreau, marxistes structuralistes comme le très intelligent Vitez, ils prennent leurs distances, œuvrent pour leur plaisir. Savary lui-même, animateur de l'insolent et tonique Magic-Circus, affirme que notre société n'a pas besoin d'être abattue puisqu'elle est en pleine décomposition. Cette idée que notre société va bientôt se défaire d'elle-même, comme un corps pourri par la syphilis constitue un alibi très confortable, qui ne gêne en rien les gouvernements des « démocraties » occidentales. Cet alibi, le Théâtre du Soleil le refuse. Cela suffit pour qu'on lui dénie le droit de vivre.¹⁷⁶⁰

¹⁷⁵⁸ Gilles SANDIER, « L'heure de la dramaturgie « chic » », *op. cit.*

¹⁷⁵⁹ On retrouve ici la critique du structuralisme que formulait Sartre dans la fin des années 1960

¹⁷⁶⁰ Renée SAUREL, « Deniers publics ou cassette royale (II) », *op. cit.*, p. 1912-1913.

On retrouve encore l'idée très présente dans ses articles de l'influence de la structure sur les contenus des œuvres théâtrales. Cette analyse explique que Renée Saurel s'intéresse moins au théâtre pratiqué dans les théâtres publics. Le soupçon est jeté très tôt sur les pratiques institutionnelles de la mise en scène. La critique est ici externe mais elle se conjugue avec une critique interne sur le rôle de la mise en scène.

Le développement d'une mise en scène largement influencée par la mouvance structuraliste ouvre une ère du doute chez les critiques qui refusent de ne la considérer que comme une pratique esthétique. Le dévoilement idéologique qui était prôné par Planchon, et, dans une moindre mesure, par le jeune Chéreau, a été remplacé par une entreprise de mystification par le signe.

Après Brecht, la mise en scène est définie comme une écriture. Elle porte la responsabilité de transmettre le contenu idéologique d'une œuvre. Sur elle repose donc la capacité politique d'une pièce. À cet égard, l'autonomisation de la mise en scène vis-à-vis du texte est saluée par les critiques même si, très vite, Alfred Simon émet des réserves quant au détournement du sens d'une œuvre classique au profit d'un message marxiste. La pratique de Planchon, dans les années 1960, semble exemplaire. Cependant, la mise en crise des institutions théâtrales en 1968 remet en cause le cadre clos de la représentation et, par ce biais, les tâches qui étaient données à la mise en scène. À l'inverse, le slogan « tous pouvoirs aux créateurs » légitime la centralité de cette dernière. Ainsi, au cours des années 1970, on assiste à une autonomisation de l'écriture scénique par rapport au texte dramatique. Cette évolution rend très sceptique Alfred Simon qui y voit un dévoiement des services publics au profit de pratiques artistiques parnassiennes. Renée Saurel aussi est méfiante. L'attitude de Gilles Sandier est plus ambiguë : il soutient l'esprit d'expérimentation des metteurs en scène mais au nom d'une efficacité politique. S'il y a autonomisation par rapport au texte, il ne peut y avoir autonomisation par rapport à la société.

Alors que le structuralisme pouvait éventuellement servir de référence pour la critique lorsqu'il s'agissait d'analyse interne de l'œuvre, Dort, dans *Théâtre réel*, prônait l'alliance

d'une « critique sémiologique de la représentation théâtrale »¹⁷⁶¹ et d'une approche sociologique de l'activité théâtrale. L'usage du signe ne doit pas cependant supplanter le propos idéologique de l'œuvre. Lorsque Vitez propose une mise en scène d'*Electre* basée effectivement sur une approche structurale de l'œuvre, le signe est efficace car il conduit instinctivement, physiquement le spectateur à comprendre les enjeux de la pièce de Sophocle. La mise en scène permet le dévoilement du combat d'Idées qui fonde la tragédie. Nous sommes ici dans une perspective éminemment populaire notée d'ailleurs par Gilles Sandier et Renée Saurel. À l'inverse, lorsque, comme dans certaines mises en scène de Patrice Chéreau, l'écriture scénique n'a d'autres fonctions que mettre en valeur les projections du metteur en scène sur l'œuvre, les critiques refusent de soutenir ces entreprises considérées comme individualistes. Ainsi, à l'instar de Brecht, les trois critiques défendent l'idée que la mise en scène a surtout pour tâche de mettre en lumière un propos politique. Ce propos diverge selon les critiques : mise en crise des fondements idéologiques de notre culture pour Gilles Sandier, et Renée Saurel dans une moindre mesure, exploration des grandes valeurs humanistes pour Alfred Simon. De ce fait, les metteurs en scène de la seconde génération ont pu représenter un espoir dans la continuation d'une entreprise de théâtre populaire mais le développement d'une pratique déconnectée d'un travail d'animation et de recherche d'un réel langage populaire pousse les critiques à préférer d'autres types de pratiques qui contestent l'hégémonie de la mise en scène.

¹⁷⁶¹ Bernard Dort, « Les deux critiques », in *Théâtre réel*, op. cit., p. 47.

3) *La revanche des acteurs : héritage d'Artaud et création collective*

La performance du comédien, ses qualités techniques sont des questions très classiques de la critique dramatique qui ne semble *a priori* pas relever du champ politique. Pourtant, Jean Vilar, lui-même, prônait une éthique du comédien de la décentralisation alors même que Gérard Philipe intégrait sa troupe par conviction politique. Les comédiens de la première décentralisation sont associés à des militants tandis que l'acteur brechtien, par le *gestus* social, porte l'interrogation politique. L'acteur reste néanmoins soumis aux desideratas du metteur en scène. Mais, par le biais d'une double contestation, politique (remise en cause de la division sociale du travail après 1968 dans les pratiques théâtrales militantes) et esthétique (place centrale donnée dans le processus créatif), un nouveau rôle lui est assigné. Les troupes nord-américaines mais aussi la pratique de Grotowski proposent une nouvelle définition de l'acteur dès les années 1960. Il ne doit plus incarner comme dans le théâtre aristotélicien, ni raconter comme dans la fable brechtienne mais il doit vivre sur scène. Dans un autre mode, on retrouve cette importance donnée à l'acteur dans la création collective. L'acteur est au centre du processus créatif mais sa fonction dramaturgique n'est pas la même. Les compagnies qui refusent la division du travail inhérente à toutes formes d'activités, et donc à l'activité théâtrale, vont travailler à partir d'improvisation en s'inspirant de textes non dramatiques. L'Aquarium s'appuie sur l'ouvrage de Bourdieu et Passeron pour créer *Les Héritiers*, tandis que le Théâtre du Soleil utilise des analyses historiques et des discours politiques pour construire son propos autour de la Révolution française. On retrouve ici une volonté didactique d'ordre brechtienne en opposition au *happening*. Pourtant ces deux pratiques se rejoignent par une autonomisation de la scène vis-à-vis du texte littéraire, celui-ci devenant matériau au service de la représentation théâtrale. Elles se rencontrent aussi par une nouvelle tâche donnée à l'acteur, il est traducteur pour la création collective, il est corps en action pour la performance. Il porte, dans les deux cas, une responsabilité d'ordre politique et esthétique.

Nous verrons donc dans cette partie comment la critique réagit face à ces modifications de la pratique de l'acteur. C'est d'abord les pratiques héritières d'Artaud qui met à mal le statut traditionnel du comédien. Je commencerai donc par m'intéresser à la réception de Grotowski et du Living Theatre. D'une manière différente, le Théâtre-laboratoire et la troupe Nord-Américaine ont bouleversé les paradigmes du jeu européen, réalisant en partie l'horizon

que propose Artaud dans *Le Théâtre et son double*. Ces pratiques ont été jugées assez sévèrement par les brechtiens qui leur reprochait de s'inscrire dans une approche anhistorique du monde. Nous verrons de quelles manières les critiques des trois revues mettent aussi en avant les limites de ces deux systèmes tout en développant d'autres aspects de leur spectacle.

Par la suite, je reviendrai sur la caractérisation politique de l'artiste et de la troupe développée par les critiques afin de comprendre comment, à la suite de 1968, la création collective incarne le renouveau esthétique et politique du théâtre populaire. Nous verrons que c'est avant tout la contestation de la division sociale du travail qui interpelle le milieu théâtral dans la création collective. Ces pratiques qui revendiquent leur militantisme convoquent les formes traditionnelles du jeu de l'acteur. L'acteur semble porter la responsabilité du renouveau des formes populaires. Enfin, la permanence du paradigme politique nous invitera à interroger la présence des ouvriers sur scène et les questions de représentations de la lutte collective.

a) Le retour d'Artaud sur les scènes françaises : les balbutiements de la performance

Nous avons évoqué la redécouverte d'Artaud à travers deux pratiques emblématiques : celle du Living Theatre et celle de Grotowski. Artaud, dans son ouvrage *Le Théâtre et son double*, place l'acteur au cœur de son système. Le théâtre dont il a toujours rêvé ne peut s'accomplir qu'à travers le corps d'un acteur exhibé et poussé jusqu'à l'extrême de ses limites loin de toute idée de spectacle et de tout compromis avec la société. L'acteur joue sa vie et sa mort dans cette exhibition. Cette état doit contaminer le public rappelons qu'Artaud défend qu' «il importe avant tout d'admettre que comme la peste, le jeu théâtral soit un délire et qu'il soit communicatif»¹⁷⁶². Mais ce délire est néanmoins contrôlé. La maîtrise des moyens physiques est une part essentielle du travail de l'acteur artaudien. Il ne joue pas mais se joue sur scène : « Entre le personnage qui s'agite en moi quand, acteur, j'avance sur une scène et celui que je suis quand j'avance dans la réalité, il y a une différence de degré certes, mais au profit de la réalité théâtrale »¹⁷⁶³. La représentation est donc une quintessence de l'Humanité, elle met en jeu l'acteur non en tant que porte-parole d'une lutte, mais en tant qu'Homme

¹⁷⁶² Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, op cit, p. 39.

¹⁷⁶³ Antonin ARTAUD, « Le Théâtre de Séraphin », in *Le théâtre et son double*, op cit, p. 229.

portant intrinsèquement la connaissance suprême du monde qu'il va tendre à nous révéler sur scène. L'artiste n'incarne donc pas un personnage à proprement parler mais se joue lui-même.

Jerzy Grotowski : l'acteur en offrande

La pratique de Jerzy Grotowski renvoie, pour la critique, à Antonin Artaud. Pourtant lorsqu'il crée le Théâtre-laboratoire à Opole (qui s'installe en 1965 à Wrocław), Jerzy Grotowski ne connaît pas les textes de l'homme de théâtre français. Sa pratique n'en est donc pas directement inspirée néanmoins elle participe à la réalisation des thèses artaudiennes tant elle recoupe certaines de ses préoccupations majeures. Ils défendent tous deux un théâtre qui soit un lieu de révélation d'une vérité suprême, d'ordre mystique. Cette révélation se fait pour les spectateurs dans la violence. Le théâtre s'apparente à la peste et c'est l'acteur qui permet la réalisation de cette catharsis ultime. Ainsi, Odette Aslan définit l'acteur de Grotowski comme tel : « Son acteur archétypal est une sorte de chaman : il subjugué et fascine le public, il détruit ses stéréotypes rassurants et lui montre sa propre cruauté, il réalise devant lui des choses « impossibles », lui offrant une création artistique de haut niveau que le spectateur ne saurait exécuter. »¹⁷⁶⁴

La réalisation la plus aboutie de cette pratique chamanique du jeu de l'acteur est bien sûr celle de Richard Cieslak, dans *Le Prince Constant*, dont le jeu a fasciné une grande partie de ses spectateurs. Raymonde Temkine qui a découvert le travail de Grotowski ne cesse de mettre en avant les qualités de ce dernier lorsqu'elle en fait la promotion en Europe occidentale. Au delà du « très grand acteur »¹⁷⁶⁵, c'est le système qui fascine les critiques :

Recherche donc de l'impulsion intérieure, volonté de la rendre visible et d'abattre toutes les résistances psychiques du comédien afin qu'à son tour il abatte les résistances psychiques du spectateur. Dépouillement du comédien qui doit retrouver ses tendances extrêmes, les plus enfouies, et dans le même temps les rendre apparentes. Le Living Theatre, comme le Théâtre laboratoire de Wrocław obéit par des moyens différents, aux mêmes nécessités : violer toutes sortes de tabous psychiques, réagir contre l'étouffement de la société en agissant d'abord sur l'acteur lui-même, physiquement et psychiquement. Théâtre de défi, théâtre "blasphématoire", écrit Grotowski.¹⁷⁶⁶

Simone Benmussa soutient ici que la pratique du jeu de l'acteur, qui lie entraînement physique et remise en cause psychologique, permet une action politique : en agissant d'abord sur l'acteur, en lui faisant renier son mode de vie, ses principes, il peut alors se livrer complètement à l'incarnation du personnage et, seulement, il sera en capacité d'opérer la même agression sur le spectateur. Face au *Prince Constant*, la critique entrevoit donc une

¹⁷⁶⁴ Odette ASLAN, *L'acteur au XXe siècle, Ethique et technique*, L'entretemps, collection « Les voies de l'acteur », Paris, 2005, p. 325.

¹⁷⁶⁵ Raymonde TEMKINE, «Grotowski à Londres et à New York », *op. cit.*

¹⁷⁶⁶ Simone BENMUSSA, « L'Est et l'Ouest cherchent un nouveau théâtre », *op. cit.*

possibilité d'un théâtre qui, sans être politique, joue tant sur le spectateur qu'il ne peut que l'amener à remettre en cause la civilisation occidentale. Cette même idée est défendue par Renée Saurel et Gilles Sandier qui analyse le théâtre de Grotowski comme une mise à mort des valeurs de l'Europe. C'est un théâtre qui porte en lui l'holocauste. Sa religiosité renvoie à un christianisme hérétique. Ce théâtre revendique, par ailleurs, selon la critique des *Temps Modernes*, sa spécificité par rapport aux industries du spectacle : il se refuse à la marchandisation du spectacle pour revendiquer la spécificité du travail théâtral soit la présence de l'acteur. Elle écrit :

Dans un tel théâtre, l'acteur est roi. Cela ne signifie pas qu'il ait le loisir de se laisser aller à l'histrionisme. Le jeu théâtral tel que nous l'avons vu pratiquer par Ryszard Cieslak est un art difficile, épuisant et sincère, une sorte d'holocauste qui rend soudain suspect, sinon insupportable, le jeu de la plupart de nos comédiens. S'il fallait passer à ce crible les noms de nos quelques dix ou douze « monstres sacrés », deux ou trois, pas plus, subsisteraient. Je ne cite aucun nom pour ne blesser personne. Disons seulement que ces deux ou trois-là sont grands parce qu'ils savent se défaire de la pudeur et, passant outre à la tradition, faire de leur jeu, à un moment au moins, une offrande religieuse, au vrai sens du mot : qui relie. C'est dans cette acception qu'il faut prendre l'expression « acteur-saint », par opposition à l'acteur-courtisan, et celle de « sainteté laïque » qu'emploie Eugenio Barba, à propos de l'acteur qui provoque le spectateur par une provocation de lui-même, qui livre son corps en l'anéantissant.¹⁷⁶⁷

Le rapport à la religiosité de Renée Saurel dans ce texte est très étonnant. En effet, la critique manifeste généralement un anticléricalisme assez appuyé. On approche ici l'un des endroits où la critique des *Temps Modernes* quitte le champ politique pour se laisser submerger par l'esthétique. La pratique de Grotowski prend une place importante dans la revue. Elle y consacre plusieurs papiers et lui-même publie un article dans *Les Temps Modernes*¹⁷⁶⁸. Cet héritage se poursuit avec la fréquentation d'Eugenio Barba, disciple de Grotowski. Gilles Sandier, quant à lui, est d'abord tout aussi fasciné par la pratique du metteur en scène polonais et la qualité de ses acteurs. Il réfute néanmoins, après 1968, le système qui sous-tend, selon lui, le travail de Grotowski. L'approche métaphysique qui accompagnait la violence du choc subi par les spectateurs s'apparente dès lors à une « imposture spiritualiste »¹⁷⁶⁹

Après *Apocalypsis cum figuris*, Grotowski ne monte plus de spectacles. La discussion qui s'initiait entre Gilles Sandier et Renée Saurel ne se prolonge donc pas. Gilles Sandier préfère néanmoins, au cours des années 1970, un jeu plus distancié, qui assume son caractère politique tandis que Renée Saurel, à travers la pratique de Barba, cherche à construire un pont

¹⁷⁶⁷ Renée SAUREL, « Impuissances et espoir du théâtre », *op. cit.*, p. 565-566.

¹⁷⁶⁸ Jerzy GROTOWSKI, « Il n'était pas entièrement lui-même », *op. cit.*

¹⁷⁶⁹ Gilles SANDIER, « Gilles SANDIER n'aime plus Grotowski », *op. cit.*

entre la pratique de Grotowski et les expériences militantes. Ce lien entre approche métaphysique de la création théâtrale et engagement politique avait déjà été tenté par le Living Theatre.

La communauté théâtrale du Living Theatre

La compagnie américaine, en venant s'installer en France, va bouleverser la conception du jeu de l'acteur. Plus qu'une esthétique, les membres du Living « tendent vers un nouveau mode de vie et une libération de l'homme à tous les niveaux. »¹⁷⁷⁰ Cette volonté politique qui rejoint l'anarchisme implique une autre approche de la création théâtrale. Il ne s'agit plus de faire œuvre. Ainsi, l'acteur n'incarne pas forcément un personnage même si le Living s'est aussi confronté à des œuvres écrites. Il joue sa personne, « tel qu'il est »¹⁷⁷¹. Comme le décrit Odette Aslan, l'acteur du Living « se présente en scène tel qu'il est à la ville : généralement en blue jean, pull à col roulé et espadrilles, parfois quasiment nu. Il lui arrive de conserver son nom et de jouer son propre personnage. Il est créateur. [...] Il doit réagir en tant qu'individu conscient, responsable, et chercher en lui-même les ressources nécessaires pour s'exprimer. »¹⁷⁷² La personnalité des acteurs du Living est donc au centre du processus créatif de la troupe, processus qui s'entend aussi comme libérateur et va interpeller la critique. Ainsi, lorsque Gilles Sandier fait un compte-rendu sur les représentations d'*Antigone* de Brecht par le Living, il décrit en premier lieu leur mode de vie :

Cinglés, drogués, pédés, nymphomanes, hystériques et convulsionnaires, engeance beatnik, vietnik, voire bolchevik, le vocabulaire ne manquera, - ni ne manque - à qui veut en user, pour décorer les acteurs d'un spectacle qui est sans doute le plus achevé de ceux qu'a présentés le Living Theatre, cette troupe de « métèques et d'errants » qui s'est imposée comme un phénomène capital de la vie théâtrale d'aujourd'hui.¹⁷⁷³

Le critique de *La Quinzaine* est donc, dans un premier temps, largement convaincu par la pratique du Living. Il rejoint là les autres collaborateurs du journal, Jean-Jacques Lebel et Raymonde Temkine. S'il admet que « les petites manies du Living comme l'agression un peu puérile et fictive sur le public »¹⁷⁷⁴ nuisent parfois au spectacle, il reste extrêmement séduit par « cet éclatant exercice gymnique et vocal, d'un rare pouvoir de dénonciation. »¹⁷⁷⁵. Les qualités physiques du jeu des acteurs permettent un théâtre en prise directe avec la société.

¹⁷⁷⁰ Odette ASLAN, *L'acteur au XXe siècle, Ethique et technique*, op. cit., p311.

¹⁷⁷¹ *Ibidem*, p. 313.

¹⁷⁷² *Ibidem*, p. 311.

¹⁷⁷³ Gilles SANDIER, « Brecht et le Living Theatre », op. cit.

¹⁷⁷⁴ Gilles SANDIER, *Théâtre et combat*, op. cit., p. 339.

¹⁷⁷⁵ *Ibidem*, p. 336.

Cette relation à l'événement est particulièrement éprouvée par le Living lors des représentations de *Paradise Now* en Avignon. Gilles Sandier n'assiste pas à ses représentations contrairement à Alfred Simon. Ce dernier est bien plus dubitatif quant à l'activité de la troupe américaine. Lorsqu'il revient dessus dans *Les Signes et les songes, Essai sur le théâtre et la fête*, il écrit : « Il y avait là une performance athlétique, une corporéité sauvage, dont certains prétendent qu'elle crée un nouveau type de spectacle. »¹⁷⁷⁶ Le critique d'*Esprit* n'envisage donc pas que le Living puisse proposer une nouvelle voie à un théâtre politique. Il reconnaît la performance athlétique mais n'y voit pas un pouvoir de dénonciation comme son confrère du *Masque et la Plume* mais plutôt une « primarisation du discours politique devenu bavardage »¹⁷⁷⁷. La synthèse entre Artaud et Brecht prônée par la troupe n'est pas faite. Artaud domine les représentations du Living. Plus encore, la proposition que fait la compagnie révèle l'impasse d'un théâtre performatif : « *Paradise Now* marque une limite, celle où le happening fait éclater le théâtre, tandis que le théâtre institutionnalise le *happening*. »¹⁷⁷⁸. Le spectacle du Living qui s'entendait comme un processus de libération individuelle et collective est joué au cœur du festival secoué par les dernières secousses du mouvement de mai-juin. Pour le critique d'*Esprit*, il incarne toutes les limites du théâtre politique :

Avignon 68 fut donc une sorte de répétition rituelle du Mai parisien. Le théâtre y remplaça l'université comme centre névralgique. Pour la première fois et la seule, une troupe de comédiens à prétentions révolutionnaires fut en prise directe avec l'événement. Le fait politique écrasa si fort le fait théâtral que le Living ne put continuer à fonctionner comme avant. Après une tournée dans les universités américaines, sans histoire mais aussi sans extase, il décida de se disperser.¹⁷⁷⁹

La rencontre de l'événement politique et du fait théâtral eut pour conséquence l'anéantissement du fait théâtral. Son incapacité à supporter la contestation a entraîné l'autodissolution de la troupe. Le constat est donc plutôt celui d'un échec pour le critique d'*Esprit*. Gilles Sandier analyse les conséquences de *Paradise Now* de manière très différente :

Ce spectacle que nous n'avons généralement pas vu est celui qui fit chasser d'Avignon et de quelques autres lieux une troupe de plus en plus indésirable à mesure que sa contestation se faisait plus précisément politique : la troupe, peu à peu, croyant sans doute que Mai durait encore, descendait dans la rue, ce domaine réservé, et vite rendu – elle aurait dû le savoir – aux automobiles et aux gens de police. Dès lors, ces acteurs ont compris que toute entreprise théâtrale, si commerciale, entre finalement dans le jeu d'une société qu'ils récuse, et qui les récupère en faisant d'eux des histrions d'autant plus prisés qu'ils dégagent un parfum luxueux de scandale, finalement sans danger pour une bourgeoisie sûre d'elle-même et de sa force. Le Living Theater a donc décidé de ne plus

¹⁷⁷⁶ Alfred SIMON, *Le signe et les songes. Essai sur le théâtre et la fête*, op. cit., p. 78.

¹⁷⁷⁷ *Ibidem*, p. 77.

¹⁷⁷⁸ *Idem*.

¹⁷⁷⁹ *Ibidem*, p. 78.

jouer le jeu, et de cesser une activité qui consistait à produire des spectacles consommables et délicieusement scandaleux.¹⁷⁸⁰

Gilles Sandier soutient donc le choix du Living. Il est la conséquence logique des positions politiques et esthétiques de la troupe. Le travail reposant avant tout sur la volonté de libérer des consciences, celles des comédiens dans un premier temps, puis celle des spectateurs, continuer à produire des œuvres artistiques aurait impliqué de participer à l'entreprise de domination idéologique de la bourgeoisie. La posture politique des acteurs implique ici un renoncement à leur qualité même d'acteurs, au risque de n'être que des « histrions »¹⁷⁸¹. Renée Saurel, lors d'un article sur Eugenio Barba, revient elle aussi sur ce choix du Living et, pour les mêmes raisons que Gilles Sandier, le défend :

Quand il s'agit d'un véritable réformateur, et non d'un épigone plus ou moins roublard, le même processus se répète : *Ou leur théâtre leur explose entre les mains, ou ils n'ont aucune possibilité de travailler, ce fut le cas d'Artaud*. Et Barba ajoute que si ces réformateurs véritables peuvent travailler selon leurs besoins, ils arrivent à un point où ils dépassent les frontières du théâtre, à la grande incompréhension des experts. C'est, dit Barba, le cas du Living-Theater de New-York, de Grotowski, d'Augusto Boal. Odin n'a d'autre supériorité que celle que lui confère une éthique traduite quotidiennement dans le travail artistique et dans la vie.¹⁷⁸²

À la lumière des thèses d'Eugenio Barba, Renée Saurel considère que les pratiques du Living et de Grotowski sont limitées car elles tendent réellement à réformer les pratiques artistiques. De ce fait, elles quittent le champ théâtral. Ainsi, le recours final de l'acteur du Living comme celui de Grotowski est le retour à la vie, une vie transcendée par la maîtrise de ses moyens physiques et mentaux.

Au delà de ses pratiques limitées, il est nécessaire pour les critiques de repenser le rapport de l'artiste au politique. La fusion de l'art et de la vie proposée par Artaud et expérimentée par le Living et Grotowski mène à l'annulation du théâtre pour des pratiques qui ne visent plus la représentation mais un travail de découverte individuelle comme le théâtre des sources de Grotowski¹⁷⁸³. Face à ces pratiques, il est donc nécessaire d'envisager le rôle politique de l'acteur en prenant en compte ses tâches théâtrales.

¹⁷⁸⁰ Gilles SANDIER, *Théâtre et combat*, op. cit., p. 340.

¹⁷⁸¹ *Idem*.

¹⁷⁸² Renée SAUREL, « Odin, navire-amiral du Tiers Théâtre », op. cit, p. 1118.

¹⁷⁸³ Se déroulant de 1978 à 1982, ce projet n'implique pas de questionner les sources du théâtre mais, par le biais d'exercice, consiste « à favoriser chez l'individu la découverte de sa «sérénité énergétique», en brisant les échafaudages complexes érigés par divers systèmes d'éducation, parfois convergents, parfois contradictoires, et en lui permettant de retrouver sa spontanéité et son authenticité dans l'agir, comparables à celles d'un enfant ou d'un adulte qui ne connaîtrait pas l'angoisse. » Pierre MACDUFF, « Grotowski à l'UQAM », *Jeu : revue de théâtre*, n° 17, (4) 1980, p. 73-74, <http://id.erudit.org/iderudit/28503ac>.

b) La politisation des tâches de l'acteur

Dans son ouvrage sur l'acteur au XX^{ème} siècle¹⁷⁸⁴, Odette Aslan rappelle les nombreuses modifications que subit la pédagogie de l'acteur des début de la mise en scène jusqu'aux années 2000. Elle revient bien évidemment sur les techniques de jeu développées par Stanislavski, Meyerhold, Copeau et bien d'autres et consacre aussi un chapitre à l'éthique du comédien. Cette question devient effectivement centrale au cours du XX^{ème} siècle. Jacques Copeau déjà dans son célèbre appel s'en prenait à « l'esprit de cabotinage et de spéculation »¹⁷⁸⁵ qui gangrenait la production théâtrale. Sa volonté de moraliser le théâtre s'est transmise à ses héritiers qui sont à la tête des premiers théâtres de la décentralisation. On retrouve ainsi ce même idéal moral chez les pionniers de la décentralisation¹⁷⁸⁶. Cet esprit d'abnégation est encore défendu par les critiques au cours des années 1960. À cela s'oppose le manque de professionnalisme des acteurs du privé. Cependant, malgré cette éthique du comédien, il est nécessaire de préciser le rôle politique de celui-ci à la lumière de 1968. Gilles Sandier, porté par le mouvement, écrivait alors dans cet article-manifeste « Théâtre et révolution » :

C'est aussi la conscience du comédien qui doit être modifiée, et qui le sera, dans un théâtre ainsi conçu. Le comédien rendu à sa dignité double de travailleur et de citoyen, sera enfin un homme et non plus un enfant mineur, irresponsable et aliéné, la cocotte entretenue, le gigolo minable ou couvert d'or, d'une société qui fait de lui à la fois son historien et son idole, c'est à dire toujours objet, une victime, et finalement un néant, une pure **image**, comme le dit si bien Kean, l'acteur, par la bouche de Sartre.¹⁷⁸⁷

La technique de l'acteur doit donc servir la révolution. Sa responsabilité est très importante. Comme chez Copeau, l'acteur doit avoir une éthique du jeu : pas de vedettariat, de cabotinage. Il est au centre de la représentation d'autant plus que se développe la création collective. Mais, contrairement à Copeau ou Vilar, sa responsabilité n'est plus seulement morale ou civique, elle est éthique et politique. L'acteur se doit d'être révolutionnaire. Il est alors nécessaire de préciser les modalités de cet engagement. Pour Gilles Sandier, il doit être à la fois travailleur et citoyen. Ce n'est donc plus en tant qu'humaniste que l'acteur doit s'engager mais parce qu'il occupe une place dans l'appareil de production. Émile Copfermann lui aussi en 1968 fait le point sur la position de l'artiste. Dans *Partisans*, Il

¹⁷⁸⁴ Odette ASLAN, *L'acteur au XXe siècle, Ethique et technique*, op. cit.

¹⁷⁸⁵ Jacques COPEAU, « Un Essai de rénovation dramatique : Le Théâtre du Vieux-Colombier », in *Registres I Appels*, Textes recueillis par M.H. Dasté et S. Maistre Saint-Denis, Gallimard, coll. NRF, Paris, 1974, p. 20.

¹⁷⁸⁶ L'appel de Copeau n'est bien évidemment pas un appel politique. Le sens moral de Copeau et l'appel contre l'industrialisation est très contradictoire politiquement puisque ce dernier soutiendra le régime pétainiste.

¹⁷⁸⁷ Gilles SANDIER, « Théâtre et révolution », op. cit.

revient sur la secousse que subit le monde théâtral. Il soutient, à la lumière du marxisme que « l'art est évidemment travail »¹⁷⁸⁸. La division sociale du travail « dénature le travail. Elle déshumanise. Elle lui ôte sa signification »¹⁷⁸⁹. Ainsi dans le cadre d'un système marchand de l'art, « l'artiste est pressé d'exprimer, sous une forme ou une autre, les idées, les valeurs des classes dominantes. Son rôle dans la division du travail est alors de donner un contenu agréable à la fausse conscience des classes au pouvoir. »¹⁷⁹⁰. Face à cette situation, il est donc nécessaire pour l'artiste de repenser son rapport à la société. Émile Copfermann, comme Gilles Sandier, oppose au modèle de l'artiste bourgeois le travail des troupes du Bread and Puppet et du Teatro Campesino. L'acteur-travailleur, celui qui lutte contre sa propre aliénation, est celui qui refuse le système marchand de l'art au profit d'une autre pratique. Quelques années plus tard, Gilles Sandier revient sur cette opposition entre deux types d'artistes. Il écrit :

Face à l'histrionisme de la plupart de nos acteurs, pauvres objets de luxe – souvent miséreux d'ailleurs — d'une société dont ils sont les hochets et les bouffons, ce qui frappait, dans les groupes sud-américains, aussi bien dans leur jeu d'acteurs que dans les discussions politiques qui suivaient habituellement les représentations, c'était l'absence de cabotinage, c'était la sincérité, l'engagement personnel des comédiens, ce mélange de gravité, de générosité et d'humour, cette simple gentillesse qui constitue leur mode d'être ordinaire. On croit trouver des baladins, des cabots narcissiques, des marionnettes irresponsables, et on entend parler, — et on voit être — des hommes, des hommes pour qui les autres existent, pour qui la communication avec autrui est une réalité. [...]

D'ailleurs la plupart des groupes de théâtre latino-américains ne sont qu'à demi professionnels (et on connaît les ravages du star-system) : étudiants ou ouvriers, à la fois travailleurs et militants politiques, ces acteurs insèrent directement leur pratique théâtrale dans la réalité sociale où ils sont engagés, et dans les luttes qui l'expriment. Que de fois, chez nous, avons-nous eu le sentiment que même des groupes de théâtre « engagés politiquement », comme on dit, faisaient essentiellement de la gesticulation élémentaire sur des thèmes d'actualité, le Viêtname naguère, aujourd'hui le Chili.¹⁷⁹¹

Le modèle de l'acteur politique évolue donc. Ce n'est plus le comédien dévoué au service de la décentralisation mais l'acteur-militant engagé dans les luttes. Il est travailleur ou étudiant avant d'être acteur. Il prend les armes du théâtre parce qu'il lutte et non l'inverse. Ce modèle semble réduit mais quelques troupes françaises y correspondent selon le critique. Ce sont celles installées à la Cartoucherie, en particulier le Théâtre du Soleil et l'Aquarium. En offrant un réel pouvoir créateur aux acteurs, la création collective apparaît comme un moyen politique de construire une nouvelle conscience de l'artiste au cœur d'un projet esthétique et politique :

¹⁷⁸⁸ Émile COPFERMANN, « Théâtre et politique bis », *Partisans* n°47, *op.cit.*, p. 3

¹⁷⁸⁹ *Idem*

¹⁷⁹⁰ *Idem*.

¹⁷⁹¹ Gilles SANDIER, « Politique d'abord », *La Quinzaine littéraire*, n°202, 15 janvier 1975, p. 26.

Retrouver, par le jeu, la vibration et l'intensité de la vie de tous les jours, nous dire le froid et la misère, le pain introuvable ou hors de prix, la lettre du front qu'on ne sait pas lire, le récit d'un troufion de l'An II devenant Marseillaise héroïque, et le linge à laver, et la queue à faire devant les boulangeries, cependant qu'on analyse devant nous un monde qui se rêve, se parle, et échoue, qu'on nous tient un discours très fort sur le pouvoir, la société, les luttes des classes, et qu'au passage, on nous donne une leçon de guérilla Urbaine (comment manier le fusil des guerres civiles) : c'est la une réussite exemplaire d'une troupe dont on ne peut qu'admirer, dans l'enthousiasme, la rigueur du travail théâtral comme aussi la foi dans un théâtre authentiquement politique et populaire, qui est à la fois jeu et combat.¹⁷⁹²

Lorsque Gilles Sandier traite de *1793*, deuxième spectacle du Soleil sur la Révolution française, il conclue son article sur le jeu des acteurs. Ces derniers, par la place qu'ils ont occupé dans le processus de création, ont été en capacité de représenter la quotidienneté des actions des classes populaires tout en offrant des perspectives stratégiques au public. C'est par l'alliance du « jeu et [du] combat »¹⁷⁹³ qu'il arrive à offrir une œuvre qui travaille à l'entreprise de désaliénation nécessaire pour parvenir à l'éclosion d'un mouvement révolutionnaire. À l'inverse, lorsqu'au Théâtre Gérard Philipe, José Valderde met en scène *Libérez Angela Davis*, un spectacle qui se veut militant, il participe à l'entreprise idéologique que dénonçait Émile Copfermann :

À tous ces acteurs de bonne foi – ceux du Théâtre Gérard-Philippe – on a envie de crier, avec une amitié en colère : « Camarades du PC, quel jeu d'imbéciles les maîtres de notre société vous font-ils jouer ? Car vous jouez leur jeu : le jeu du « théâtre » (ce miroir aux alouettes), qu'ils vous ont soigneusement appris ». Il est pitoyable de voir José Valderde, un animateur qui n'a jamais suscité en nous que l'estime, se faire le Guy Lux d'un jeu radiophonique pour cellule du Parti, ou pour la fête de l'« Huma ». ¹⁷⁹⁴

Les comédiens du spectacle, malgré un sujet révolutionnaire, n'ont fait que reproduire les modèles de jeu bourgeois offrant alors seulement une image dédialectisée du monde et participant ainsi à l'entreprise de construction d'une fausse conscience. La qualité révolutionnaire de l'artiste ne s'entend donc plus seulement à partir du contenu des œuvres qu'il interprète. C'est en tant que travailleur que celui-ci a un pouvoir révolutionnaire même si ses moyens d'action sont d'ordre esthétique. Ce n'est pas l'artiste en tant qu'individu qui a une capacité d'action politique mais le fait que celui-ci participe à une élaboration collective, à des expériences qui mettent en crise la division sociale du travail :

J'espère que notre théâtre mourra d'oser vivre jusqu'au bout ce qu'il en est du théâtre. La notion d'art d'artiste et le théâtre découlent d'une division sociale et humaniste du travail, suivant l'attribution à certaines couches de sphères d'activités réservées. L'avenir c'est la remise en cause de cette notion. À terme, l'avenir du théâtre passe par le renversement – l'inversion – des prétendues valeurs de la société établies, donc par une

¹⁷⁹² Gilles SANDIER, « La dynamique « révolutionnaire » », *op. cit.*

¹⁷⁹³ *Idem.*

¹⁷⁹⁴ Gilles SANDIER, *Théâtre et crise*, *op. cit.*, p. 339-340.

modification radicale de ce qui a concouru à produire les théâtres que nous connaissons¹⁷⁹⁵

L'artiste doit donc participer à son propre renversement par la pratique d'un théâtre révolutionnaire. Le comédien, dans cette entreprise, a un rôle particulier. Ce n'est pas son individualité qui est au cœur du processus mais sa capacité à s'inscrire dans un corps collectif, la troupe de théâtre.

Bien avant 1968, la question de la troupe apparaît comme fondamentale pour la critique de gauche. *Théâtre Populaire* défendait ce modèle d'organisation à travers le soutien à des expériences comme le TNP puis à travers la référence au Berliner Ensemble. La première génération de la décentralisation théâtrale est animée par un idéal démocratique. Celui-ci se poursuit : l'ensemble des animateurs des théâtres publics s'entoure d'une troupe d'acteurs relativement fixes. Émile Copfermann, dans la revue *Partisans*, dresse un portrait amer du mode d'organisation qui prévalait alors dans les théâtres :

Dans l'infrastructure culturelle, une notion prévalait jusque-là, celle d'unité de la création. Soudée par sa pratique artistique pour des objectifs réclamant un « militantisme véritable », l'équipe, du directeur à la dame des lavabos, s'imposait une discipline de travail que le service de l'art, humanisme du XX^e siècle réclamait. Soldats de l'institution aussi nécessaire à l'homme moderne que l'était l'école aux enfants de la fin du XIX^e siècle, tous vont au feu de la guerre culturelle avec les balles que le Ministre a glissées dans le canon de leurs fusils.¹⁷⁹⁶

La critique de Copfermann est sévère mais elle soulève plusieurs limites. Si les troupes de la première décentralisation se regroupant autour d'un projet de théâtre populaire sont vues comme un modèle d'organisation en opposition au modèle bourgeois, sa définition politique reste floue. L'idéal démocratique voire républicain qu'elles portent est ambigu. Il s'inscrit en opposition au système mercantile du théâtre privé, à son public bourgeois, au parisianisme des milieux culturels. Il s'agit à l'inverse de créer une autre forme de théâtre, en lien avec les classes populaires, un théâtre de la communion voire de la régénération si on reprend les termes de Copeau parus dans *Le Théâtre populaire* en 1941.

La référence à Copeau peut paraître de l'ordre du détail mais elle soulève toutes les ambiguïtés que sous-tend l'idéal de culture populaire porté par ces expériences de théâtre : si le système économique du théâtre bourgeois ne permet ni la représentation des classiques de la culture humaniste ni la découverte de nouveaux auteurs, changer le financement du théâtre permettrait de créer une sphère réservée, dans le système capitaliste, pour la préservation et la création d'une culture qui soit accessible à tous. Néanmoins cet îlot reste soumis aux règles du

¹⁷⁹⁵ Émile COPFERMANN, *Vers un théâtre différent*, op. cit., p. 120.

¹⁷⁹⁶ Émile COPFERMANN, « Quelque chose a changé », op. cit., p. 7.

marché : les metteurs en scène sont responsables des dettes qu'ils engendrent et les maigres financements obligent à produire des spectacles en un temps limité. Dans ce contexte, la question de la création est envisagée par rapport à un idéal plus résistant que militant. Contrairement à ce qui va former la base commune entre une partie de la critique et certaines expériences qui suivent 1968, la question de la lutte des classes et l'inscription du théâtre dans celle-ci n'est pas être interrogée par la première décentralisation théâtrale. C'est la critique centrale de Copfermann et c'est ce qui forge son analyse des modes de production mais aussi des méthodes de création.

Malgré tout, la référence à Vilar ou Copeau ne disparaît pas complètement suite à Mai 1968. Elle reste très présente même pour des troupes qui inscrivent leur pratique en marge des institutions publiques. Mais cet idéal troupié lié subit de profondes modifications. Dans le même texte, Émile Copfermann dresse les modalités d'une nouvelle pratique théâtrale :

Quant aux vertus révolutionnaires de l'expression artistique, elles sont proportionnelles à la rupture avec les courants domestiqués, commercialisés, intégrés de l'art et avec la non-élaboration comme art nouveau de cette rupture (comme l'on fait une bonne part des dadaïstes, des surréalistes). Il faudrait qu'elles s'imposent, que soit trahie délibérément la mission « culturisante » attachée par le pouvoir et ceux qui se rangent à ses côtés la fonction de popularisation de l'art ; comment y procéder sans politiser cette intervention ?¹⁷⁹⁷

Comme Gilles Sandier, le futur fondateur de *Travail Théâtral* assure qu'il est indispensable de rompre avec les missions que s'étaient assigné les théâtres publics. Il faut, pour les deux critiques, en finir avec l'idéal humaniste de culture dont Gilles Sandier confesse avoir cru en la « vertu libératrice »¹⁷⁹⁸, la capacité « à changer le monde et l'homme, en permettant à des yeux de s'ouvrir, à des consciences de s'éveiller, à des actes de se mettre en branle »¹⁷⁹⁹. Une refonte complète est donc nécessaire : il faut redéfinir la culture à la lumière de la lutte des classes. Cela passe par la rupture avec le mode de production traditionnel. La mise en place de capitaux publics pour financer la création n'a pas suffi à construire un autre mode de production théâtrale en capacité de contester l'économie traditionnelle du spectacle vivant. Pire, en faisant croire à ses capacités libératrices, elle a contribué à masquer la division sociale du travail maintenu en son sein. Cette « rupture avec les courants domestiqués de l'art »¹⁸⁰⁰ apparaît de plus en plus urgente d'autant plus que la réaction des pouvoirs publics vis-à-vis des événements de Mai révèle le caractère réactionnaire de l'État gaulliste.

¹⁷⁹⁷ *Ibidem*, p. 9.

¹⁷⁹⁸ Gilles SANDIER, *Théâtre et combat*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷⁹⁹ *Idem*.

¹⁸⁰⁰ Émile COPFERMANN, « Quelque chose a changé », *op. cit.*, p. 9.

Il est évident que les critiques suite à 1968, ne vont pas arrêter de traiter du théâtre traditionnel mais leur attention va plus particulièrement se porter sur des expériences qui allient la recherche de formes esthétiques à une méthode alternative de création. La Cartoucherie de Vincennes incarne cette tentative définie comme telle par Émile Copfermann :

Sont différents les théâtres qui tentent de produire et de se produire en des conditions remettant en cause le statut de la production théâtrale marchande ; qui s'efforcent de rompre avec l'économie d'une représentation fixiste de l'imaginaire ou du symbolique (discours répétitif qui double les choses en les imageant) ; qui ne se laissent pas happer par le schème de l'identique, mais qui ouvrent au contraire, en permanence, de nouveaux champs de possibilités dans un espace aux significations changeantes, en un travail incessant sur lui-même, dans la perspective d'une libération de l'imaginaire (des contraintes du capitalisme). D'où la mise en cause, la mise en crise des pratiques machinales qui agissent en machines idéologiques et s'avouent telles, avant même d'avoir commencé de fonctionner, ne serait-ce qu'en revendiquant, leur fonctionnement allant de soit, en reprenant en charge, sans les maîtriser, les pratiques anciennes.¹⁸⁰¹

La définition que propose Émile Copfermann est une définition par la négative : les « théâtres différents » sont des théâtres qui cherchent à rompre avec les pratiques théâtrales traditionnelles. La rupture économique implique d'autres modes de représentation selon le critique. Ces troupes de créations collectives arrivent à produire un théâtre qui met en crise l'idéologie dominante parce qu'il utilise des méthodes de création, de production et de diffusion qui mettent en cause la division sociale du travail. Cependant, on peut s'interroger : ces créations sont-elles réellement en rupture avec le système ? Les spectacles chroniqués restent pour l'essentiel inscrits dans le réseau théâtral parisien. Le Théâtre de l'Aquarium comme le Théâtre du Soleil ont cherché à pratiquer, au lendemain de 1968, un théâtre de création mais aussi à développer un travail d'animation avec des équipes plus légères en direction des populations les plus défavorisées ou les plus centrales dans l'appareil de production. Ces pratiques se réduisent au cours des années 1970 au profit d'une sédentarisation à la Cartoucherie-. Comment ces éléments sont-ils pris en compte par la critique ?

¹⁸⁰¹ Émile COPFERMANN, *Vers un théâtre différent*, op. cit., p. 161.

c) La création collective comme contestation de la division sociale du travail

La multiplication des expériences de créations collectives interpelle forcément la critique. En France, un lieu incarne ce renouveau : la Cartoucherie de Vincennes. L'installation dans ce lieu matérialise la volonté d'être en marge d'une production théâtrale usinée. Il se joue l'idée de frontière, de citadelle d'une activité théâtrale en devenir. Le fort de Vincennes figure un bastion géographique, politique et esthétique comme l'explique Joël Crasmenil dans son ouvrage sur la Cartoucherie :

Au regard de ces activités artistiques, les troupes de la Cartoucherie apportent un éclairage nouveau sur la notion de théâtre populaire. Cet ensemble théâtral devient populaire puisque les thèmes de son répertoire sont en correspondance avec une grande partie des préoccupations de celles et ceux qui militent alors activement, ou qui, plus confusément, veulent néanmoins améliorer la société. À ce titre, la Cartoucherie constitue un lien vivant puisqu'elle anime une véritable communauté d'esprit, tandis que tous ces sujets sont à la fois des supports de critique didactique et des sources d'inspiration artistique : l'art de l'acteur n'est donc pas écrasé par la charge du message politique et chaque nouvelle création constitue une étape supplémentaire dans l'histoire de ces troupes et de leurs relations au public. À la définition d'un théâtre populaire remis à jour dans les années cinquante, se substitue la formulation d'un théâtre populaire volontairement situé à l'extérieur de l'héritage bourgeois, farouchement en marge de toute institution étatique, activement en lien avec l'aspiration au changement qui s'exprime alors dans bien des domaines de la société, mais néanmoins créateur d'œuvres originales à travers de nouvelles méthodes, tant sur le plan économique, politique qu'esthétique.¹⁸⁰²

Il y a correspondance entre un projet théâtral, le renouveau des formes populaires, une méthode de création, la création collective, et un lieu géographique. Une méthode de création a donc ouvert un champ esthétique après 1968. Dans cette partie, nous verrons comment les critiques appréhendent la création collective. De quelle manière cette dernière va incarner pour eux le renouveau des formes du théâtre populaire en proposant une alternative économique à la production théâtrale ?

Malgré des désaccords esthétiques et politiques, l'ensemble de la critique manifeste un vrai intérêt pour la création collective. Deux troupes captent particulièrement l'attention : le Théâtre du Soleil et l'Aquarium. Elles sont suivies depuis plusieurs années par les critiques : Alfred Simon et Renée Saurel assistent aux représentations des *Petits bourgeois*, la première création du Soleil. La critique des *Temps Modernes* y consacre même un paragraphe dans un

¹⁸⁰² Joël CRAMESNIL, *La Cartoucherie, une aventure théâtrale*, op. cit., p. 359.

article.¹⁸⁰³ *La Cuisine* a aussi un certain succès et déjà le jeu des acteurs est remarqué mais c'est surtout *Les Clowns*, premier spectacle de création collective, qui va intéresser les trois critiques. L' Aquarium se fait remarquer avec son spectacle sur Rabelais, *Les Guerres Piccrocholines*, avec lequel elle obtient le Prix des Jeunes Compagnies et là encore c'est le jeu de l'acteur qui est mis en avant. On retrouve invariablement dans l'ensemble des articles sur les spectacles de ces deux compagnies les mêmes éloges quant à la qualité des comédiens. Cette centralité de l'acteur incite Alfred Simon à définir *a posteriori* la création collective comme telle :

En quelque sorte, les comédiens, rassemblés autour d'un chef charismatique, pratiquant le théâtre comme une pédagogie libératrice et un mode de vie communautaire, sont déjà sur la voie de la création collective. Ce qui est seulement pour commencer un exercice d'entraînement devient peu à peu la matière même de la manifestation théâtrale. Tout ce travail sur le corps, sur la voix, sur le masque, l'improvisation pratiquée en vue de la création de l'œuvre écrite, c'est tout cela qui devient l'être même du théâtre sous le nom de création collective.¹⁸⁰⁴

Le processus de création collective est donc en premier lieu défini par la place donnée à l'acteur dans l'élaboration du spectacle : il devient ici le motif créatif. Contrairement au travail individuel de l'acteur-performer, c'est ici la communauté qui prime. On retrouve toujours cette éthique du comédien dans la définition d'Alfred Simon : être acteur dans une création collective c'est partager plus qu'une création mais aussi un mode de vie communautaire. Par ce biais-là, l'expérience devient libératrice. La création collective est donc, de fait, liée à un apprentissage de la libération des oppressions et des aliénations. En 1979, lorsqu'il écrit cet ouvrage, Alfred Simon est largement découragé par la situation théâtrale. Le ton est très différent lors de la parution du numéro spécial sur la création collective :

À la fois critique sociale, utopie vécue, rite libérateur, la véritable création collective – celle qui n'a encore jamais été pratiquée – serait vraiment l'apogée de cette pédagogie libertaire évoquée plus haut. Elle supprime la distinction entre l'acteur et le spectateur, le professionnel et l'amateur. Elle met en questions le jeu des rôles par lequel s'instaurent les hiérarchies et les oppressions sociales. Elle est donc en soi un acte éminemment politique.¹⁸⁰⁵

La remise en cause des distinctions de tâches au sein de la création théâtrale renvoie donc pour Alfred Simon à l'anarchisme. Il fait d'ailleurs référence dans ce texte à Bakounine. Il est important de rappeler ici à quel point Alfred Simon entend la création collective comme un temps qui préfigure la société postrévolutionnaire par la remise en cause des divisions

¹⁸⁰³ Renée SAUREL, « Théâtre clos, théâtre ouvert », *op. cit.*

¹⁸⁰⁴ Alfred SIMON, *Le Théâtre à bout de souffle ?*, *op.cit.*, p. 98.

¹⁸⁰⁵ Alfred SIMON, « La création collective et la fonction sociale du théâtre », *op. cit.*, p. 930.

sociales du travail. La référence ici est celle d'un anarchisme revisité par le personnalisme d'*Esprit*. Elle est donc très libre mais elle correspond aussi à l'évolution de la perception du politique quelques années après 1968. La révolte de Mai a certes engendré une radicalité politique indissociable d'un engagement militant mais l'attitude du PCF pendant le mouvement, l'entrée des chars staliniens dans Prague la même année entraîne aussi une évolution de cet engagement. Alors qu'il ne s'envisageait que très peu en dehors du cadre partisan, incarné alors par le PCF, « les nouvelles utopies et les alternatives concrètes ne transitent plus exclusivement par les partis politiques de gauche, dont les aliénations bureaucratiques sont alors critiquées avec autant d'ardeur que l'égoïsme engendré par le capitalisme. »¹⁸⁰⁶ Cette critique de la bureaucratie est particulièrement présente dans *Esprit* qui prône alors d'autres modes d'organisation, d'expérimentation de pratiques collectives. La compagnie théâtrale incarne cette alternative ; elle est phalanstère. De ce fait, la thématique du spectacle n'a pas forcément à être une thématique politique puisque le mode de fonctionnement suffit à proposer un mode de vie alternatif. Alfred Simon critique dès lors le caractère militant de *L'Âge d'or* qui lui semble réduire la portée politique du spectacle.

Gilles Sandier, plus intéressé que son confrère par les spectacles à contenu politique, n'a pas tout à fait la même analyse. Sa critique porte avant tout sur la capacité du spectacle à poétiser « notre monde social, quotidien »¹⁸⁰⁷ par le biais des masques de la *commedia* tout en restant au service de la lutte. Il ne relègue pas au second plan cette question de l'organisation sociale du travail puisqu'il conclue son article en disant :

Et cette poésie, donnant le branle à notre monde imaginaire, a un étonnant pouvoir de dénonciation. Elle atteint notre conscience à une tout autre profondeur qu'une rhétorique démonstrative. Son impact est autrement fort, autrement fort son pouvoir d'ébranlement. Et c'est probablement cela qui gêne nos beaux esprits, c'est que ce spectacle est de nature à nous donner très réellement le désir d'un monde qui serait autre, en nous désignant une autre manière dont peuvent, entre eux, vivre et communiquer des hommes. Il est certain que la façon dont les comédiens de *L'Âge d'or* pratiquent le théâtre – y compris dans la vie communautaire qu'ils mènent – est de nature à déranger, que cette pratique est « révolutionnaire » (même nos façonniers les plus doués, parmi les gens de théâtre, doivent le ressentir), puisqu'il ne s'agit plus pour eux de fabriquer un spectacle, si superbement troussé qu'il soit, mais d'amener des hommes à parler, entre eux, un nouveau langage, et à exister, entre eux, autrement.¹⁸⁰⁸

Le temps du spectacle n'est pas le temps de la fête comme pour Alfred Simon (la fête étant pensée comme une expérimentation d'autres rapports aux individus, préfiguration d'une autre société) mais il donne à imaginer une autre société. La perspective est donc bien plus

¹⁸⁰⁶ Joël CRAMESNIL, *La Cartoucherie, une aventure théâtrale*, op. cit., p. 347.

¹⁸⁰⁷ Gilles SANDIER, « La fable d'aujourd'hui », *La Quinzaine littéraire*, n°207, 1^{er} avril 1975, p. 5.

¹⁸⁰⁸ *Idem*.

militante pour Gilles Sandier. Même si, comme Alfred Simon, il ressent le temps du spectacle comme un temps qui donne à voir une société réconciliée, cela implique pour lui un retour sur le terrain des luttes. La création collective est donc aussi un cadre d'auto-expérimentation pour les acteurs comme pour les spectateurs mais elle ne suffit pas à faire œuvre « révolutionnaire ». Le pouvoir de dénonciation du spectacle est tout aussi nécessaire. La méthode de création ne peut être qu'efficace qu'en lien avec des thèmes qui concernent la lutte des classes, elle divise tout comme ces thèmes. Ici, Gilles Sandier retrouve Brecht alors qu'Alfred Simon regrettait que le Théâtre du Soleil se soit laissé aller à un propos trop militant.

Renée Saurel s'attache elle aussi à décrire les modes de fonctionnement des compagnies de création collective. Ces articles sur *1789* et *1793* reviennent sur les préparations qu'ont effectués les acteurs, sur le lent travail d'improvisation. De la même manière, pour *L'Âge d'or*, avant de s'intéresser au spectacle présenté, elle décrit le processus de création à partir des masques de la *commedia*. Il prend donc autant de place que le résultat. On retrouve cette même attention lorsqu'elle analyse le travail de l'Aquarium. Quand elle fait le compte-rendu de leur spectacle, *Tu ne voleras point*¹⁸⁰⁹, elle cite longuement un texte de Didier Bezace qui revient sur le mode de fonctionnement. Il rappelle, en premier lieu, la précarité de leur situation par rapport à la Mairie de Paris avant d'expliquer ce qui les a menés à mettre en place ce cabaret sur la question du vol et de la propriété privée. Ce choix tient avant tout à une insatisfaction des comédiens « vis-à-vis d'un travail où, jusqu'au dernier moment, la dramaturgie l'avait emporté sur le travail de jeu de l'acteur lui-même »¹⁸¹⁰ et « des scénographe et décorateur qui avaient été victimes d'une certaine division du travail et qui s'étaient trouvés coupés de la création »¹⁸¹¹. Il avait donc fallu trouver à la troupe un thème qui permettent plus de collectivisation des tâches et qui puissent aussi lier les deux aspects de l'activité de l'Aquarium : créations de spectacles et rencontres, avec des équipes plus légères, avec les travailleurs par le biais de petites formes. À la suite de cette déclaration, Renée Saurel reprend la parole pour dire :

Si elle met bien en lumière les difficultés du travail collectif et de la démocratie théâtrale, cette déclaration montre aussi qu'un tel mode de travail, si maigrement rémunérateur, si exténuant qu'il soit, apporte à l'homme de théâtre un enrichissement technique et esthétique sans commune mesure avec la pure location de service qui est le lot de la plupart des acteurs.¹⁸¹²

¹⁸⁰⁹ Renée SAUREL, « De gros requins dans l'aquarium », *Les Temps Modernes*, n° 342, janvier 1975, p. 865-874.

¹⁸¹⁰ *Ibidem*, p. 866.

¹⁸¹¹ *Idem*.

¹⁸¹² *Ibidem*, p869.

Comme Alfred Simon, Renée Saurel est particulièrement attentive à cette volonté de rompre avec la division du travail théâtral. La création collective lui apparaît aussi comme une tentative de penser d'autres types de hiérarchies. Là encore, la méthode induit la possibilité d'une réussite esthétique. On retrouve cette opposition entre la création collective d'un côté et, de l'autre, l'acteur qui se vend individuellement à des metteurs en scène pour pouvoir survivre. Malgré les difficultés réelles de mise en place de tels procédés que Renée Saurel se refuse à cacher, elle soutient effectivement cette pratique. Par contre, contrairement à Alfred Simon, elle ne considère pas le spectacle de création collective comme un temps qui préfigure une société débarrassée de ces oppressions et, par extension, la troupe comme un phalanstère. Elle écrit ainsi, de nouveau sur l'Aquarium :

Dans la post-face à *Ah Q*, signée de lui-même et du théâtre de l'Aquarium, Jacques Nichet explique que c'est en 1969 que cette troupe a pris, comme à son insu, le « *chemin de la Chine* », en organisant le travail sur un plan d'égalité, sans ukases impériaux ni caprices de satrape, en cherchant à éviter (sans y parvenir toujours) la division entre travail manuel et intellectuel. La petite république de l'Aquarium ne vit pas pour autant en vase clos, mais en symbiose étroite avec la société et le système, dont tous les conflits, les contradictions la traversent et elle reste, pour sa survie, tributaire de l'État qui ne lui a alloué pour 1975, qu'une subvention de 300 000 F, ce qui est très peu si l'on considère le passé de la troupe et la qualité de son travail.¹⁸¹³

Lorsque Renée Saurel traite de l'Aquarium la référence n'est pas Bakounine mais Mao. Ce basculement est dû au fait que l'ancienne troupe de l'ENS est plus militante que le théâtre du Soleil et affirme plus directement sa proximité avec le maoïsme. Elle est aussi caractéristique de l'évolution politique des *Temps Modernes* dans les années 1970. Cette autre référence explique aussi une différence de traitement. Alors que, selon Alfred Simon, l'utopie est réalisée au Théâtre du Soleil par le biais de la fête, Renée Saurel insiste plus sur les contradictions à chercher à remettre en cause la division sociale du travail dans le cadre de la société capitaliste. La compagnie ne peut être un embryon de communisme mais, par ces pratiques, par la conscience qu'elle a de ses contradictions, elle participe à la remise en cause du système. Par ailleurs, on retrouve la défiance vis-à-vis de l'État caractéristique des réflexions de Renée Saurel dans les années 1970. Elle ne refuse pas, bien entendu, les subventions mais interpelle sur la modicité de celles-ci qui met en difficulté les compagnies. Ainsi, elle écrit à propos du Théâtre du Soleil :

Le Théâtre du Soleil a choisi la forme qui lui semblait convenir à la conception qu'il a du théâtre. Cela ne devrait pas poser de problème s'il restait en France un soupçon de démocratie véritable. Après avoir mis en scène des pièces d'auteurs divers, le Soleil a

¹⁸¹³ Renée SAUREL, « À l'Aquarium : une parabole chinoise », *Les Temps Modernes*, n°354, janvier 1976, p. 1156.

décidé d'élaborer ses textes. Pourquoi pas ? C'est là, dans le monde entier, l'une des voies qu'emprunte le théâtre moderne. Pour réduire aux dimensions d'un spectacle limité dans l'espace et le temps le matériau historique de 1789 et 1793, il faut effectuer un long travail de documentation, de recherche iconographique, de réflexion politico-sociale et d'écriture. Viennent ensuite les répétitions, au cours desquelles le texte est remodelé, complété, élagué, ainsi que la confection des éléments scénographiques, des costumes et la mise au point des éclairages. Cela représente environ cinq mois de travail pendant lesquels la troupe doit vivre sans qu'aucune recette entre dans la caisse. Quand on joue, il arrive souvent que, pour ne pas enfreindre les règlements de sécurité, l'on renvoie les spectateurs en surnombre. Et il est évident que la recette maximum est sans rapport avec celle d'un théâtre bourgeois.¹⁸¹⁴

On retrouve dans cet extrait un des motifs récurrents de l'analyse des politiques culturelles que fait Renée Saurel : la faiblesse des subventions attribuées au théâtre du Soleil est un acte de censure. Par ce biais, l'État cherche à obliger les troupes à rompre avec leur pratique, elle les incite à une certaine forme de rentabilité. Ce système pousse les compagnies à créer leur spectacle dans des conditions précaires et à se rembourser sur les recettes. Ici, la critique des *Temps Modernes* rejoint l'analyse d'Émile Copfermann. Ce dernier, dans *Vers un théâtre différent*, cherche à réfléchir à l'influence des conditions économiques sur la création. Comme ses confrères, il défend la création collective pour inventer un spectacle mais pose la question des modes de financements. Il écrit :

Le spectacle *made in* Cartoucherie est transportable à Vienne, Berlin, New York, bien qu'il ne puisse jamais y être produit. Mais ce qui est transporté n'appartient déjà plus à ses producteurs, contraints, pour survivre, d'« exploiter » leur produit, en vérité de se surexploiter eux-mêmes. La communauté utopique a déplacé le lieu de contradictions en s'investissant elle-même, supérieurement, dans sa production, en acceptant de céder gratuitement sa force de travail – et de création – à la communauté.¹⁸¹⁵

La pratique de la création collective dans le cadre de la société capitaliste implique, pour Copfermann, de devoir s'intégrer à l'industrie du spectacle. Comme le prolétaire vend sa force de travail pour pouvoir survivre se trouvant ainsi dépossédé du produit de son travail, la troupe de théâtre marchande ses créations sans pouvoir en tirer de revenus. Cette intégration finale au système économique induit une surexploitation des acteurs qui se trouvent dépossédés du travail qu'ils ont effectué gratuitement. Émile Copfermann déplore cette intégration inévitable des troupes dans un circuit de diffusion. Cet abandon de la marge ne signifie pas, pour autant, la liquidation complète de cette tentative notamment sur le plan esthétique :

Bien qu'une part de leur vaste projet ait avorté, ces troupes ont mis à l'ordre du jour un type de pratique qu'on aurait pu croire historique, réminiscence du théâtre de foire ou des grands soirs ! En Europe, vingt, cent troupes ont pris le relais, renouvelé pour leurs

¹⁸¹⁴ Renée SAUREL, « Deniers publics ou cassette royale (II) », *op. cit.*, p. 1908-1909.

¹⁸¹⁵ Émile COPFERMANN, *Vers un théâtre différent*, *op. cit.*, p. 36.

comptes ces rêveries qui n'en ont plus été et, alors que, dans les années cinquante, au début de 1960, il paraissait fou de concevoir quoi que ce soit qui sortit du champ « théâtre populaire » et de l'intermédiaire des institutions publiques, c'est bien le contraire qui se produit : est plutôt populaire ce qui a quitté le champ de l'institution – à l'exception de deux ou trois entreprises.¹⁸¹⁶

C'est de nouveau la notion de théâtre populaire qui réapparaît. Alors qu'on a tendance à liquider cette question à la suite de 1968 après l'échec relatif des théâtres publics, les expériences de création collective permettent à l'ensemble de la critique de réinvestir ce champ en en donnant une définition au-delà de cadre des structures étatiques.

d) Vers un nouveau théâtre populaire

La pensée du théâtre populaire en France se structure autour de la figure de Jean Vilar jusqu'en 1968. Malgré les doutes émis, il incarne à lui-seul cette idéologie. Pourtant au cours des années 1970, lorsque les critiques vont rendre compte des spectacles de création collective, en particulier ceux du Théâtre du Soleil, tous lui attribuent ce qualificatif. Renée Saurel écrit, par exemple : « « 1789 » survient au moment où l'on désespérait de voir renaître un grand théâtre épique, populaire, équivalent (je ne dis pas semblable) de celui de Vilar et Planchon il y a vingt ans et dix ans »¹⁸¹⁷. Il s'établit donc une filiation pour la critique que l'on retrouve dans les écrits d'Alfred Simon. Il écrit dans son propos introductif au numéro spécial sur la création collective : « ce qui pouvait être repris de l'héritage de Vilar l'a été en fin de compte [...] par Ariane Mnouchkine et ses compagnons du Théâtre du Soleil. »¹⁸¹⁸ Pourquoi attribuer cette filiation à une troupe de comédiens qui s'installe dans un lieu non théâtral en marge des institutions ?

Au-delà du « théâtre, service public », le théâtre populaire selon Jean Vilar se définissait par une esthétique (texte du répertoire, plateau nu, importance de l'acteur) et d'une méthode de prospection des publics. La création et le travail en direction du public formaient donc les deux pierres angulaires de sa pratique. Dans cette partie, je chercherai à voir si les critiques appliquent ou non ces deux caractéristiques à la pratique des troupes de la Cartoucherie. Dans un premier temps, je m'intéresserai donc à la construction d'une nouvelle esthétique du théâtre populaire. Celle-ci passe en premier lieu par l'acteur. Je m'attacherai ensuite à une question plus spécifique : la représentation des classes populaires au théâtre. Pour terminer, je

¹⁸¹⁶ *Ibidem*, p. 40.

¹⁸¹⁷ Renée SAUREL, « « 1789 » : le Soleil à la cartoucherie », *op. cit.*, p. 1513.

¹⁸¹⁸ Alfred SIMON « la création collective et la fonction sociale du théâtre », *op. cit.*, p. 931.

m'interrogerai sur les rapports que ces troupes entretiennent avec leur public : peut-on parler d'un public ouvrier ? Quelles formes de médiation les compagnies emploient-elles pour aller à leur rencontre ?

La construction d'un langage populaire par le biais de l'acteur

Alors que les pratiques de création collective ne cessent de s'affirmer en rupture avec les formes théâtrales qui les ont précédées, les critiques mettent en exergue ce schisme avec le théâtre des institutions publiques tout en affirmant la filiation avec Vilar. Bernard Dort qualifie le Théâtre du Soleil de « troupe populaire à la recherche d'un nouveau théâtre »¹⁸¹⁹. Cette recherche implique le rejet du répertoire dramatique pourtant fondamental dans la pratique de leur aîné. Du répertoire de haute culture, on passe à l'exploration des cultures populaires et de leur mythe.

Cette exploration se fait en plusieurs temps pour le Théâtre du Soleil. *Les Clowns*, premier spectacle de création collective, cherchait à explorer pour « chaque comédien, sa pleine capacité créatrice »¹⁸²⁰. Par la suite, pour *1789*, les comédiens représentent des bateleurs. Le récit de la révolution confisquée se fait par l'exploration du théâtre de foire. Pour *L'Âge d'or*, de nouveau, le Théâtre du Soleil emprunte aux formes traditionnelles en utilisant la *commedia dell'arte* pour raconter la fable de leur temps. Face à ce spectacle présenté comme une première ébauche, la critique est tout d'abord frappée par la qualité du jeu des acteurs, mais plus encore, c'est le procédé qui interpelle. Gilles Sandier écrit alors :

Car tout est parti du masque : de la Commedia dell'arte et du théâtre traditionnel chinois. Et le génie de ce spectacle, de ce travail, tient sans doute au postulat sur lequel il se fonde, à savoir que c'est à partir des règles du jeu du théâtre les plus authentiquement traditionnelles, que peut s'élaborer le théâtre le plus authentiquement populaire.¹⁸²¹

Il s'agit donc de revenir aux sources du théâtre populaire pour Gilles Sandier. Alors que Jean Vilar usait de la comparaison avec le théâtre antique grec, les références ici ont bougé : ce n'est plus le mythe du théâtre berceau de la démocratie qui est convoqué mais les formes oubliées de la tradition populaire. Gilles Sandier fait référence plus loin au théâtre balinais. Pour le critique de *La Quinzaine*, la compagnie a réussi, par l'emprunt aux formes traditionnelles, « à rendre fabuleux le quotidien »¹⁸²² mais il n'oublie pas que le thème du spectacle est justement le monde contemporain. Il y a une adéquation entre la forme choisie et

¹⁸¹⁹ Bernard Dort, *Théâtre en jeu*, Le Seuil, coll. Pierres Vives, Paris, 1979, p. 64.

¹⁸²⁰ Marie-Louise BABLET et Denis BABLET, *Le théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, CNRS cerdday, coll. Théâtre du XX^{ème} siècle, Paris, 1979, p. 40.

¹⁸²¹ Gilles SANDIER, « La fable d'aujourd'hui », *op. cit.*

¹⁸²² *Idem.*

le propos politique du spectacle : « poésie et vérité coïncident dans un langage du corps infiniment élaboré, qui exprime charnellement le monde dans son mouvement. »¹⁸²³ Le travail de l'acteur qu'implique la fréquentation des masques induit une rigueur politique du propos. Ainsi, il réfute les critiques à gauche qui considèrent que le spectacle développe une analyse politique faible :

Certes, on ne nous décrit pas ici le mécanisme de la plus-value (comme on nous le montrait, par exemple, dans une scène du remarquable spectacle de cabaret politique présenté par la troupe de « l' Aquarium », *Tu ne voleras point*). Mais les mêmes qui dénoncent volontiers « l'ennuyeux didactisme » de Brecht feignant de ne pas voir que dans ce spectacle – profondément brechtien, précisément – c'est déjà une réalité analysée, déjà jugée, que la fable se charge de nous donner à voir, poétiquement, que cette analyse est incluse, impliquée dans la précision et la force des significations de chaque geste, de chaque arabesque, de chacun des lazzi, dans l'humour qui gouverne mouvements et paroles ; la poésie comique – et tragique par moments – qui constitue ce spectacle est elle-même analyse, mais « vécue » dans des corps, mais subtile, cachée, profondément inscrite dans les gestes qui la produisent.¹⁸²⁴

Comme très souvent dans les critiques de Gilles Sandier, on retrouve un schéma binaire où il se placerait d'un côté, ici celui du Soleil et, de l'autre, ceux qui sont en désaccord avec lui. Ces derniers font preuve de mauvaise foi. Il refuse de considérer ce spectacle comme politiquement naïf. Le procédé de jeu lui semble au contraire porter la complexité du monde contemporain. Il défend une réelle connivence entre la *commedia* et Brecht. Ce choix est plus problématique pour Renée Saurel qui considère que les personnages de *commedia* « sont secrétés par une époque et représentatifs d'une société dont les structures sont plus visibles et les rouages infiniment moins complexes que ceux des sociétés « démocratiques » occidentales d'aujourd'hui. »¹⁸²⁵ On retrouve là aussi la rhétorique de Renée Saurel : les pays européens ne sont pas réellement des démocraties néanmoins elle aborde aussi une des difficultés que posent la *commedia* selon elle : la forme traditionnelle n'est pas complètement adaptée à la représentation « *étonnante et transformable* »¹⁸²⁶ de la société moderne. La référence est ici bien évidemment brechtienne puisqu'elle paraphrase les derniers vers de *L'Exception et la règle*. Pour la chroniqueuse, le spectacle échoue en partie à la représentation des événements. Comme Gilles Sandier, elle reconnaît la capacité de la troupe à raconter le quotidien mais l'obligation financière de présenter un travail non achevé n'a pas permis à la compagnie de dépasser la contradiction de la *commedia* à savoir qu'« avec son jeu masqué, [elle] rend difficile, sinon tout à fait impossible, les scènes à nombreux personnages, chaque personnage

¹⁸²³ *Idem*

¹⁸²⁴ *Idem*

¹⁸²⁵ Renée SAUREL, « L'Âge d'or au Théâtre du Soleil », *Les Temps Modernes*, n° 346, mai 1975, p. 1638.

¹⁸²⁶ *Idem*.

masqué y étant un « héros »¹⁸²⁷. Ces limites sont secondaires selon Renée Saurel qui appréhende ce spectacle comme une première ébauche et soutient la continuation de la démarche. Elle déclare comme Gilles Sandier que : « Tel qu'il est, le travail du Soleil marque une étape dans la quête d'un théâtre populaire. Il ne prétend pas dénier à d'autres le droit de chercher leur forme, encore que l'on ne voie pas très bien par quel autre moyen peut s'obtenir la transmutation du réel quotidien en fable corrosive et poétique. »¹⁸²⁸

Alfred Simon livre une analyse différente de ses confrères. Comme eux, il soutient que le Théâtre du Soleil renoue avec la tradition des théâtres populaires. Il ne cesse d'accentuer la filiation avec Jean Vilar et loue la qualité du jeu des acteurs. Cependant, il ne propose pas la même analyse sur la *commedia*. Dans la table ronde sur la création, il dit :

Si vous prenez la *commedia dell'arte* comme modèle d'un théâtre populaire engagé, vous êtes foutus, parce qu'elle n'a jamais été cela. Si, au contraire, vous la prenez comme le modèle du travail de l'acteur, à l'état pur, l'amenant à se priver de la parole pour se réaliser dans le corps, alors vous avez raison. Le paradoxe, c'est que vous voulez à travers la *commedia dell'arte*, remplir une fonction de critique sociale. Mais il y a un autre élément, c'est le sens cosmique que la *commedia dell'arte* tire de ses origines carnavalesques. Mais si tu répugnes encore à le reconnaître, le sens du cosmos est un des axes de votre recherche actuelle ; et moi, je te dis que ton spectacle ne peut pas trouver sa véritable dimension politique sans trouver du même coup sa dimension cosmique.¹⁸²⁹

En s'adressant à Ariane Mnouchkine, Alfred Simon précise sa pensée du théâtre populaire. La référence au carnaval n'est pas anodine. On voit bien ici à quel point il refuse de séparer le cosmique du politique : la *commedia* n'est pas une forme engagée contrairement à ce que défendent Gilles Sandier et Renée Saurel. Elle permet, par contre, la possibilité d'une rencontre entre le politique et le poétique parce qu'elle tire ses origines du carnaval. Ce dernier est un temps de fête et de contestation politique. Ce débat sur la *commedia* incarne la prolongation du débat sur Brecht qui animait le milieu dans les années 1960.

La critique de la pratique de Jean Vilar s'est faite à la lumière de Bertolt Brecht. Nous avons vu qu'Alfred Simon refusait les critiques brechtiennes et continuait de soutenir la pratique de Jean Vilar tandis que l'attitude vis-à-vis de Brecht de Renée Saurel et Gilles Sandier était plus ambiguë. J'ai déjà largement développé ce débat lors de l'analyse de la réception de *1789*, je ne reviendrais donc pas sur l'opposition qui se dessinait entre Gilles Sandier et Alfred Simon dans le débat au *Masque et la Plume*. Comme son confrère de *La Quinzaine Littéraire*, Bernard Dort reconnaît le caractère festif des spectacles du Soleil mais

¹⁸²⁷ *Idem.*

¹⁸²⁸ *Ibidem*, p. 1643-1644.

¹⁸²⁹ « Ariane, c'est une grande chose qui commence... » Table ronde sur le Théâtre du Soleil avec Ariane MNOUCHKINE, Jean-Claude PENCHENAT, Alfred SIMON, Philippe CAUBERE, Philippe MEYER, Lucia BENSASSON, *op. cit.*, p. 962-963.

refuse de les limiter à cela : « la fête ne submerge pas tout, elle est aussi incitation à réfléchir »¹⁸³⁰. Il ne cesse de rappeler les emprunts très forts à Brecht dans la pratique du Théâtre du Soleil. On retrouve cette préoccupation dans les articles de Renée Saurel et de Gilles Sandier. Une deuxième filiation se profile donc : la création collective serait l'enfant du théâtre populaire de Vilar et du réalisme critique de Brecht. Cette seconde paternité est particulièrement mise en lumière lorsqu'il s'agit de traiter de la représentation des classes populaires.

La représentation de la classe ouvrière

Dès les premières tournées du Berliner Ensemble en France, les critiques sont fascinés par la capacité des acteurs à représenter la classe ouvrière. On retrouve d'ailleurs toujours une corrélation entre le mode de production, socialiste, et la capacité pour les comédiens à intégrer l'intégralité des sens du spectacle, à participer à son élaboration. Renée Saurel défend qu'à l'inverse du capitalisme qui privilégie l'individualisme, le socialisme permet d'autres types de fonctionnement : les méthodes du Berliner sont ainsi définies comme un « travail collectif de réflexion et d'approfondissement du texte »¹⁸³¹ des « méthodes plus concertées, plus collectives, plus dialectiques »¹⁸³² caractéristiques du matérialisme historique et que permettent les conditions économiques proposées à l'Est. La troupe berlinoise apparaît comme un modèle théâtral parce que lié au socialisme. On retrouve cette même corrélation entre contestation des modes de production capitaliste et réussite esthétique pour la création collective mais la filiation ne s'arrête pas là avec le Berliner. Lors des représentations de *1793*, Gilles Sandier écrit :

Disons le tout net : Ariane Mnouchkine est parvenue là, avec des moyens, certes, très différents, à nous communiquer cette qualité d'émotion théâtrale que nous avons connue naguère, devant le "Berliner Ensemble". Quand on pense que la presse a parlé, là devant, de discours monotone et glacial, d'absence de théâtralité et d'imagination, de conférence à peine illustrée, voire de conception stalinienne et de scoutisme de gauche, en tout cas de spectacle statique et abstrait, c'est, en vérité, avoir la vue courte et la sensibilité petite.

Ou alors est-ce que, par hasard, le peuple ferait peur lorsqu'il se met à "exister" vraiment sur une scène, et révolutionnairement ? Refuser de le regarder et ne vouloir entendre, au lieu de sa voix à lui, qu'un cours de Sorbonne, serait alors la solution commode pour esprits distingués et craintifs. "La cité révolutionnaire est de ce monde" : ce message majeur de la pièce (c'en est d'ailleurs le sous-titre) serait-il de ceux qu'on redoute d'entendre jusqu'à préférer l'occulter ? Le peuple de 93 ferait-il peur à ceux à qui continue de faire peur le peuple de Mai 68 qu'ils ont peut-être craint de reconnaître sur

¹⁸³⁰ Bernard DORT, *Le Théâtre en jeu, op. cit.*, p. 67.

¹⁸³¹ Renée SAUREL, « Valle Inclán, hidalgo libertaire », *Les Temps Modernes*, n°204, mai 1963, p. 2102.

¹⁸³² Renée SAUREL, « Des oiseaux dans la barbe », *Les Temps Modernes*, n° 207-208, août-septembre 1963, p. 567.

les tréteaux de la Cartoucherie de Vincennes, débarrassé des oripeaux du gauchisme folklorique et approfondissant sa réflexion sur la pratique révolutionnaire ?¹⁸³³

Là encore, le désaccord esthétique avec une partie de la critique ne peut être que politique : ce que la presse n'a pas aimé c'est la représentation du peuple révolutionnaire. Comme dans *La Mère* de Brecht, on donne à voir un processus d'apprentissage révolutionnaire. Le critique retrouve cette même qualité dans le spectacle du Théâtre du Soleil : il montre le peuple en action comme le faisait quelques années plus tôt le Berliner Ensemble. Renée Saurel, elle aussi, remarque cette capacité à mettre sur scène la classe ouvrière lorsqu'elle analyse *1789* : « C'est bien la première fois que dans une œuvre concernant la Révolution le peuple n'apparaît pas comme une abstraction ou comme un pantin. Büchner lui-même, dans *La Mort de Danton*, n'avait pas échappé au piège et Romain Rolland encore moins. »¹⁸³⁴

Une autre troupe de création collective invite les critiques à poser encore plus directement le rapport de la création collective aux formes de théâtre politique et à Brecht en particulier, le Théâtre de l'Aquarium. Dès *Les Guerres piccrocholines*, la troupe s'engage dans une recherche sur les formes populaires. Elle utilise pour ce spectacle l'ensemble des techniques traditionnelles que Brecht lui-même convoquait : cirque, cabaret, théâtre de foire, marionnettes... De plus, la troupe se lance, pour cette première création, dans une exploration des formes narratives puisque les acteurs passent sans cesse de la mimesis à la diegesis cherchant ainsi à créer la possibilité d'une distanciation d'ordre brechtienne. Ces techniques populaires de jeu vont former la base du travail de l'Aquarium qui, dans un style souvent agit-propiste, va présenter des spectacles sur la notion de la propriété privée, la crise du logement, l'influence de la presse... Cette recherche les amène à renouer avec une autre tradition pour parler du monde ouvrier : le conte. J'ai largement développé lors de l'analyse de la réception critique de *La Jeune lune tient la vieille lune toute une nuit entre ces bras* à quel point la question de la représentation ouvrière était là aussi centrale. Ce spectacle marque la fin de la grande période de création collective en France. Il se caractérise pour les critiques par la mise en lumière de la parole ouvrière sur scène : ici, il ne s'agit pas d'incarner le prolétariat mais de se faire le porte-parole de celui-ci par la voie du conteur.

Le caractère populaire de la création collective se définit donc aussi par sa capacité à avoir porté sur le plateau la classe ouvrière exclue jusqu'alors de toute littérature théâtrale. Elle semble donc faire justement la jonction entre le travail de Vilar et les préoccupations

¹⁸³³ Gilles SANDIER, «La dynamique « révolutionnaire »», *op. cit.*

¹⁸³⁴ Renée SAUREL, « « 1789 » : le Soleil à la cartoucherie », *op. cit.*, p. 1512.

avec un salaire de 1 600 F. Et de pratiquer les prix (11 et 15 F) des grands subventionnés sans avoir, il s'en faut de beaucoup, les moyens de le faire.¹⁸³⁶

La critique des *Temps Modernes* défend que le Théâtre du Soleil est un théâtre ouvrier. La présence des comités d'entreprise est pour elle caractéristique d'un travail en direction de la classe ouvrière. On retrouve ici les pratiques qui avaient été mise en place au TNP. C'est aussi l'argument pécuniaire qui est mis en avant : le prix faible des places permet à un public ouvrier de venir assister au spectacle. Ce raisonnement est assez étonnant. Renée Saurel n'hésitait pas considérer qu'il était « peu probable en effet que l'abaissement du prix des places suffise à lui seul à amener un public appartenant à des couches sociales autres que celles qui fréquentent d'ordinaire le théâtre en question. »¹⁸³⁷ L'argument qui ne tenait pas pour les théâtres privés parisiens devient décisif lorsqu'il s'agit du Soleil. Enfin, le dernier point sur lequel elle insiste est assez paradoxal: elle soutient que la surexploitation des travailleurs du Soleil permet aussi d'aller vers un théâtre réellement populaire. On retrouve ici le dévouement, voire le sacerdoce qui était celui des comédiens de la première décentralisation. La chroniqueuse projette donc sur le Soleil les mêmes capacités de mobilisation qu'elle donnait une dizaine d'années plus tôt au TNP de Jean Vilar. Paradoxalement Alfred Simon est beaucoup moins optimiste que sa consœur. Il écrit à propos de *L'Âge d'or* :

D'ailleurs, il me semble que c'est désormais le public qui manque le plus. Tout est possible, mais le Théâtre du Soleil ne peut plus progresser sans que le public réponde en vérité à son désir. Finies les leçons apprises par cœur et le discours de *Charlie Hebdo* sur le proscenium d'Epidaure !¹⁸³⁸

Le public du Soleil ne s'est donc pas constitué en entité comme celui du TNP du temps de Vilar. Laurent Fleury rappelle dans ses ouvrages sur la sociologie de la culture et des pratiques culturelles que l'assemblée de spectateurs du TNP est pensée comme une « synecdote du peuple »¹⁸³⁹. On retrouvait, dans les années 1960, cette vision dans les écrits d'Alfred Simon qui soutenait la constitution d'une identité du public du TNP. Ici, ce qui empêche la structuration d'une assemblée de spectateurs c'est la politisation du discours, « le jargon à la mode pour dire qu'ils [les comédiens du Soleil] construisent des signes destinés à nous montrer le fonctionnement de la réalité sociale qu'on nous cache. »¹⁸⁴⁰ Le procédé

¹⁸³⁶ Renée SAUREL, « Le pain noir de l'égalité : « 1793 » », *Les Temps Modernes*, n° 312-313, juillet-août 1972, p. 323.

¹⁸³⁷ Renée SAUREL, « Un pari audacieux : la réforme de l'aide au théâtre privé », *op. cit.*, p. 1529.

¹⁸³⁸ Alfred SIMON, « Un rêve vécu de théâtre populaire », *op. cit.* p. 942.

¹⁸³⁹ Lauren FLEURY, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁸⁴⁰ Alfred SIMON, « Un rêve vécu de théâtre populaire », *op. cit.*, p. 942.

brechtien est associé à des « foutaises »¹⁸⁴¹. Il ne s'agit pas de renier toutes formes de politisation du discours pour Alfred Simon mais celui-ci ne doit pas constituer l'intégralité du propos. Il ajoute :

Dans son étape actuelle, il est normal que la bourgeoisie conservatrice s'en exclue elle-même comme elle l'avait déjà fait au TNP au temps de Jean Vilar. Il est moins normal que s'en sente exclue aussi la minorité grandissante de ceux qui refusent la répétition rituelle des stéréotypes du discours politique unidimensionnel, source d'une des plus graves aberrations du moment : l'aliénation du militant dans sa bonne conscience militante, surtout si sa militance se réduit à une intarissable parlerie.¹⁸⁴²

Contrairement à ses confrères qui se réjouissent de la politisation du discours du théâtre du Soleil, celle-ci allant de pair avec la volonté de s'adresser à la classe ouvrière, Alfred Simon le regrette. Une nouvelle fois, il soutient un théâtre qui unifie la communauté. Le problème n'est pas l'éviction de la bourgeoisie conservatrice mais la surpolitisation des discours qui entraînent le détournement d'une partie de la population peu réceptive aux discours militants classiques. Ce désaccord entre la compagnie et la revue personnaliste se manifeste particulièrement lors qu'ils débattent ensemble de la dernière scène de l'*Age d'or*. Jean-Marie Domenach considère que l'appel à l'action politique qui clôt le spectacle s'apparente à une « catharsis politique »¹⁸⁴³. Cette simplification du discours politique semble nuisible au directeur d'*Esprit* pour plusieurs raisons. C'est d'abord l'évolution de la situation politique qui ne permet pas d'avoir un tel discours. Il écrit :

En réalité, depuis 1936, l'unité des totalitarismes s'était faite en profondeur, et nous avons dû, de différentes manières, subir sa loi. Si nous sortons dans la rue comme nous y appelle votre final, nous serons pris sous le tir croisé des chars russes et des chars américains. Dubeck et Allende l'ont appris à leurs dépens. On ne peut plus dire aux gens : « Mobilisez-vous, allez-y, avec les tracts et les fusils ! », non pas parce que nous commençons à être fatigués, mais parce qu'il faut indiquer un chemin où l'on n'ait pas neuf chances sur dix de finir fusillé ou concentrationnaire.¹⁸⁴⁴

À la « bonne conscience révolutionnaire »¹⁸⁴⁵, s'ajoute donc une désillusion sur le plan politique. L'horizon révolutionnaire ne lui paraît pas atteignable sans avoir profondément repensé les représentations politiques. Sans ce travail, Domenach se demande si « un tel théâtre ne contribue pas à murer l'impasse superposant à la typologie révolutionnaire classique (et d'ailleurs par une admirable opération esthétique) les catégories naturellement tranchées de la *commedia dell'arte*, de sorte que nous sommes plus que jamais renvoyés à nos

¹⁸⁴¹ *Idem*.

¹⁸⁴² *Ibidem*, p. 943.

¹⁸⁴³ « Ariane, c'est une grande chose qui commence... » Table ronde sur le Théâtre du Soleil avec Ariane MNOUCHKINE, Jean-Claude PENCHENAT, Alfred SIMON, Philippe CAUBERE, Philippe MEYER, Lucia BENSASSON, *op.cit.*, p. 963.

¹⁸⁴⁴ *Ibidem*, p. 964.

¹⁸⁴⁵ *Ibidem*, p. 963.

schémas de vaincus bienheureux. »¹⁸⁴⁶ Le discours militant proposé par le Soleil entraîne donc la réification de tout possible mouvement révolutionnaire. Pour Renée Saurel, la question posée par Jean-Marie Domenach est valable pour tout théâtre engagé. Le caractère didactique du théâtre engagé implique d'élargir la question à toute pratique militante. Elle ajoute néanmoins : « Sans doute est-ce pour échapper à un tel reproche qu'une troupe comme celle du « Théâtre-Action » de Grenoble, assume de plus en plus le risque de voir, ainsi que le dit Alfred Simon, son action créatrice «phagocytée» par l'animation et l'intervention culturelle dans un milieu précis. »¹⁸⁴⁷

Cette question de l'animation est centrale pour envisager le rapport que les troupes de créations collectives entretiennent avec l'idéologie du théâtre populaire. La pratique de Vilar s'est caractérisée aussi par les méthodes de prospection du public mises en place par Jean Rouvet, l'administrateur du TNP. Ce dernier a créé des liens étroits avec les mouvements de jeunesse, les comités d'entreprise. On a pu voir d'après les chiffres transmis par Renée Saurel que ce travail est aussi mis en place par le Théâtre du Soleil. Les pratiques de cette dernière ne diffèrent donc pas tant de celles des théâtres publics. Ainsi, ces mêmes techniques jugées insuffisantes lorsqu'elles avaient mises en place par les CDN et autres théâtres nationaux relèvent ici d'une politique ouvriériste. Cependant, la question de l'animation n'est pas uniquement envisagée du point de vue des politiques mises en place en direction des publics. La déclaration de Villeurbanne prônait la mise en place d'« une authentique *action culturelle* »¹⁸⁴⁸. Malgré cette volonté affichée, cela se caractérisa avant tout par un désengagement vis-à-vis des pratiques d'animation au profit de la création. Les différentes troupes de création collectives vont-elles pour autant reprendre le flambeau ?

Le Théâtre de l'Aquarium s'installe à la Cartoucherie pour y monter *Gob ou le journal d'un homme normal*. Cela correspond à une modification de son mode de fonctionnement afin de tendre à une pratique autogestionnaire. Ce travail s'accompagne, pour la troupe, d'une volonté de construire « un spectacle d'intervention délibérément construit pour un public qui ne va pas au théâtre »¹⁸⁴⁹. L'optique de l'Aquarium renvoie au programme maoïste dictée dans *Le Petit Livre Rouge* :

Il faut que nos écrivains et nos artistes s'acquittent de cette tâche, il faut qu'ils abandonnent leur ancienne position et passent graduellement du côté du prolétariat, du

¹⁸⁴⁶ *Ibidem*, p. 964.

¹⁸⁴⁷ Renée SAUREL, « Lectures théâtrales », *Les Temps Modernes*, n° 348, juillet 1975, p. 2018.

¹⁸⁴⁸ « La Déclaration de Villeurbanne » in *La décentralisation théâtrale 3 1968, le tournant, op. cit.*, p. 195.

¹⁸⁴⁹ Bernard FAIVRE, « Sur deux spectacles de l'Aquarium : *Et la morale Arlequin ?* et *La Jeune Lune...* », in *Le théâtre d'intervention depuis 1968, L'Age d'homme*, Lausanne, 1983.

côté des ouvriers, des paysans et des soldats, en allant parmi eux, en se jetant au cœur de la lutte pratique, en étudiant le marxisme et la société.

C'est seulement ainsi que nous aurons une littérature et un art qui puissent servir réellement les ouvriers, les paysans et les soldats, une littérature et un art authentiquement prolétariens.¹⁸⁵⁰

Cette volonté de rupture est particulièrement forte dans la pratique de l'Aquarium qui va chercher à se mettre à l'écoute des ouvriers notamment pour *La Jeune lune*. La troupe n'est cependant pas la seule à tenter ce type de lien avec le monde ouvrier. L'ensemble des troupes militantes dont Olivier Neveux a analysé les productions dans sa thèse¹⁸⁵¹ tente d'établir le même lien. Nous avons vu cependant que celles-ci ne vont pas beaucoup intéresser les critiques qui se concentrent avant tout sur les troupes de la Cartoucherie plus intégrées dans un réseau professionnel. Ces deux compagnies continuent néanmoins de tenter de lier travail militant et travail théâtral. Cette alliance n'est pas sans tension, comme l'explique Georges Bonnaud, membre du Théâtre du Soleil :

Tout en nous renvoyait à cette situation inarticulable : celle du comédien qui travaille dans son lieu théâtral, et celle de l'animateur- militant dispensateur d'un supplément, d'une parole, d'un geste messianique. Nous nous retrouvions pris dans un paradoxe, celui de rejoindre malgré nous le rôle pieux et ministériel d'une culture « supplément d'âme », alors que nous la voulions langage, mise à jour, conscience politique.¹⁸⁵²

Ce paradoxe qu'exprime Georges Bonnaud à propos du travail d'animation culturelle qui se veut agitation révolutionnaire et qui devient un « apaiseur » de conscience renvoie à la critique faite au théâtre public. Alors que la création collective apparaissait comme porteuse d'un projet politique pouvant être entendu comme révolutionnaire, ces tentatives en vue de créer un type nouveau de théâtre populaire inscrites dans la construction d'une culture de lutte de classe sont intégrées à l'appareil étatique notamment parce qu'il y a intégration économique :

Les critiques, externes ou internes, de l'institution théâtrale ont eu parfois des conséquences inattendues : elles ont renouvelé l'institution, elles lui ont permis de trouver un second souffle. En effet, ce qui souvent est pris point de rupture avec ce que la bourgeoisie peut admettre au théâtre : rupture dans la pratique, rupture dramaturgique, rupture dans l'effet de théâtre, le théâtre institué peut l'intégrer, précisément parce qu'il est théâtre, toujours affabulation et dépassement de lui-même, nécessaires.¹⁸⁵³

¹⁸⁵⁰ Zedong MAO, *Les citations de Mao Tsé-toung*, <http://www.chine-informations.com/fichiers/petit-livre-rouge.pdf>

¹⁸⁵¹ Olivier NEVEUX, *Esthétiques et dramaturgies du théâtre militants. L'exemple du théâtre militant en France de 1966 à 1979*, op. cit.

¹⁸⁵² Georges BONNAUD, « Chronique de l'illusion efficace », *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, op. cit., p. 33.

¹⁸⁵³ Émile COPFERMANN, *Vers un théâtre différent*, op. cit., p. 42.

Ce renouvellement de l'institution par ses marges n'est pas appréhendé par les critiques qui ne rejoignent pas le diagnostic d'Émile Copfermann. La tension entre travail militant lié à l'animation et la création théâtrale est posée par le biais des formes. À ce titre, le débat relaté plus haut sur la fin de *L'Âge d'Or* est caractéristique. Le « triomphalisme »¹⁸⁵⁴ qui clôt le spectacle est conséquent du choix esthétique que suppose la *commedia*. Bernard Faivre, membre de l'Aquarium, lui aussi interroge ce choix du Soleil:

Ces « personnages populaires » issus de sociétés paysannes préindustrielles pouvaient-ils, autrement que par métaphore, incarner le prolétariat français actuel ou, de manière plus vague, les couches populaires d'aujourd'hui ? Aucune tentative théâtrale ne sut, à ma connaissance, résorber vraiment cet écart entre « peuple du passé » et « peuple du présent ».

Car cet écart, c'était en dernier ressort tout simplement celui qui séparait de la réalité ouvrière les intellectuels : bien forcés de recourir théâtralement à des images du peuple lointaines, passésistes, *livresques*, puisque cette réalité ouvrière, ils ne la connaissaient essentiellement que par les livres.

On a compris que je n'excepte pas l'Aquarium de cette critique : politiquement d'accord avec certaines luttes, celle des Lip, par exemple, ils nous importaient d'en diffuser des images politiquement fortes. En « professionnels du théâtre », nous avons choisi une forme efficace : la *commedia*. Cela entraînait bien sûr certaines distorsions, mais ce n'étaient, pensions-nous, que des « insuffisances théâtrales ».¹⁸⁵⁵

Les limites que met en avant Bernard Faivre dans ce texte postérieur à la création du spectacle sont assez éclairantes sur les paradoxes de la notion de théâtre populaire que cherchent à construire les critiques à la suite de 1968. Déçus par l'évolution des théâtres publics, ils peinent néanmoins à définir politiquement une activité théâtrale en lien avec la classe ouvrière sans passer par cette dichotomie entre animation et création. Cependant, les troupes privilégiées par les critiques sont celles qui préfèrent la seconde alternative à la première tandis que les autres quittent le champ du théâtre professionnel à l'image du Théâtre-Action ou du Living.

Face aux expériences de la Cartoucherie, la redéfinition du théâtre populaire se fait donc avant tout sur le plan esthétique. Émile Copfermann conclue d'ailleurs son ouvrage sur les théâtres différents comme tel : « Ce qui décidera du populaire au théâtre, serait-ce le théâtre ? »¹⁸⁵⁶ La question des publics reste donc secondaire face à ces nouvelles formes théâtrales. Il n'est plus question de décréter leur invalidité au nom d'un public qui ne serait pas assez populaire. Les effets de reconnaissance que met en avant Laurent Fleury dans son étude sur le TNP¹⁸⁵⁷ visant à invalider les enquêtes quantitatives sur les publics sont

¹⁸⁵⁴ *Ibidem*, p. 190.

¹⁸⁵⁵ Bernard FAIVRE, « Sur deux spectacles de l'Aquarium : *Et la morale Arlequin ?* et *La Jeune Lune...* », *op. cit.*, p. 112.

¹⁸⁵⁶ Émile COPFERMANN, *Vers un théâtre différent*, *op. cit.*, p. 190.

¹⁸⁵⁷ Laurent FLEURY, « Le TNP, une expérience de démocratisation de la Culture », *op. cit.*

néanmoins perceptibles aussi à la Cartoucherie. Ces effets sont d'ordre esthétique et politique comme le signale Alfred Simon :

Le travail théâtral permettait à la troupe et au public de se définir l'un par l'autre, de se constituer en réciprocité. Un théâtre qui renonce à l'unanimisme de Vilar (au-dessus des barrières de classes) mais qui retrouve le principe d'unité, dont le théâtre ne peut se passer, dans la conscience collective de la jeunesse contestataire réduite à l'inaction par l'échec de la lutte politique. La fête comme au *Grand Magic Circus* mais aussi la réflexion comme au Berliner Ensemble.¹⁸⁵⁸

La critique participe de cette connivence entre un public finalement peu ouvrier et un ensemble théâtral. Là encore le lien qui unit la critique à la Cartoucherie n'est pas sans rappeler celui qu'avait construit le TNP. Ce dernier avait tout d'abord relégué les critiques au statut de spectateurs lambda privilégiant les liens avec les comités d'entreprise. Le rôle de publicistes qu'ils tenaient avait été mis à mal par les politiques d'abonnement cependant Vilar leur proposait une autre tâche : celui d'accompagnateur. La création de la revue *Théâtre Populaire* s'entendait comme la construction d'un réseau qui entourait le TNP. Par la suite, la revue *Bref* prend le relais et se constitue en instance médiatrice entre le public et le théâtre. Là encore, la Cartoucherie reproduit ce type de rapport, en particulier le Théâtre du Soleil. Pour *Les Clowns*, Renée Saurel regrette précisément que la compagnie n'ait pas fait appel aux critiques. Elle écrit alors :

Techniquement et esthétiquement, le travail est admirable, et si je ne cite personne, c'est faute de pouvoir citer tout le monde. Le texte, pourtant, n'a pas toujours l'impact souhaité, il compte des obscurités, des temps morts. Il est normal qu'une troupe, élaborant le texte à mesure qu'elle le répète, ait du mal à en discerner les faiblesses. C'est pourquoi on peut regretter qu'au lieu d'une classique présentation à la presse, l'on ne nous ait pas prié de venir voir non une pièce finie, mais une pièce en train de se fixer et sur laquelle nous aurions pu donner, amicalement et verbalement, notre avis. Je suis certaine que chacun d'entre nous se fût de bonne grâce prêté à cette expérience. Il est curieux - et un peu triste - de constater que le jeune théâtre, qui travaille depuis mai 1968 dans des conditions plus dures que jamais, n'est pas capable de repenser le rapport avec la critique.¹⁸⁵⁹

La critique défend donc avec ces compagnies un autre type de liens plus fraternels. Cette volonté d'être sollicité au cours du processus créatif n'est pas sans rappeler les liens que Renée Saurel entretient avec Eugenio Barba dont elle fréquente régulièrement les séminaires. Ainsi, lorsque la troupe présente une première ébauche de *L'Âge d'or*, la critique des *Temps Modernes* se réjouit de ce choix : « Quelle insolence, n'est-ce pas ? ! Non seulement on est pauvres, endettés, mais encore on refuse la règle du jeu qui est de livrer à la consommation le

¹⁸⁵⁸ Alfred SIMON, « Théâtre et révolution. 1793 », *op. cit.*, p. 114.

¹⁸⁵⁹ Renée SAUREL, « Théâtre avec ou sans auteur », *op. cit.*, p. 2086.

produit artistique fini ! »¹⁸⁶⁰ La collaboration qui s'établit entre les acteurs et le public constitue ici une opposition au système théâtral dominant qui n'est pas s'en rappeler encore une fois le rôle central qu'attribuait Jean Vilar aux spectateurs. Plus encore, c'est le critique qui est sollicité. Gilles Sandier écrivait en juin 1968 que « c'est aussi nous autres critiques, qui devront changer de peau, voyant désormais inutile l'absurde office qui fait de nous, sur le marché du théâtre, des agents publicitaires essentiellement destinés à rameuter des clients. »¹⁸⁶¹ Il ajoutait plus loin : « le critique deviendra le collaborateur des gens de théâtre, [...] il travaillera, avec les acteurs, à l'élaboration du spectacle, il informera le public, dialoguera avec lui, et, le spectacle achevé, le critiquera dans un exercice enfin désintéressé, en commun avec ce public et avec ces acteurs. »¹⁸⁶² Cette volonté semble, en partie, s'être réalisée avec le Soleil puisqu'Ariane Mnouchkine, comme l'expliqua Alfred Simon lors d'un entretien réalisé dans le cadre de cette thèse, sollicita trois critiques au moment de la création de *L'Âge d'or* lorsque la troupe a eu des difficultés :

Cela allait si mal au Théâtre du Soleil qu'Ariane Mnouchkine m'a appelé alors que je la connaissais à peine – nous nous étions rencontrés quelques fois à la suite d'articles mais nous n'avions pas été très loin dans le contact- Je reçois donc alors un coup de téléphone où elle m'explique qu'ils ont des problèmes avec leur création actuelle et qu'elle voulait faire une pause. Nous avons pensé que quelques critiques qui sont proches de nous pourraient nous aider. Il y avait Sandier, Dort et moi-même.¹⁸⁶³

On retrouve cette même proximité au moment de la création de *Molière* où Alfred Simon qui a écrit un ouvrage sur le dramaturge est sollicité par la metteuse en scène. Cet épisode peut paraître anecdotique mais il est caractéristique de la construction d'un réseau autour du Théâtre du Soleil. Malgré ces tentatives, les liens restent ponctuels. L'intégration dans l'économie théâtrale implique une difficulté pour le critique à juger du processus de création. Il n'assiste réellement qu'à l'achèvement de celui-ci, la représentation théâtrale. Ainsi, si l'idée d'un « théâtre rupture avec les courants domestiqués, commercialisés, intégrés de l'art et avec la non-élaboration comme art nouveau de cette rupture »¹⁸⁶⁴ est défendu par certains, les critiques peinent à réinterroger leur fonction dans le cadre de cette rupture. Ils appartiennent à ces « courants domestiqués »¹⁸⁶⁵. Ils se trouvent donc dans une position aussi paradoxale que ces troupes dont ils suivent le travail, dans un aller-retour constant entre des convictions politiques et des préférences esthétiques.

¹⁸⁶⁰ Renée SAUREL, « *L'Âge d'or* au Théâtre du Soleil », *op. cit.*, p. 1639.

¹⁸⁶¹ Gilles SANDIER, « Théâtre et révolution », *op. cit.*

¹⁸⁶² *Idem*

¹⁸⁶³ Entretien avec Alfred Simon réalisé le 03 avril 2010.

¹⁸⁶⁴ Émile COPFERMANN, « Quelque chose a changé », *op. cit.*, p. 9.

¹⁸⁶⁵ *Idem*.

Malgré ces paradoxes, la Cartoucherie apparaît comme un lieu qui protège l'art de sa transformation en produit de consommation. La communauté comme instance de vie et de création s'inscrit en opposition frontale à un système capitaliste où le travail est divisé et le travailleur spécialisé. Par ce biais, la notion de théâtre populaire est de nouveau convoquée aussi bien sur le plan esthétique que sur le plan des structures économiques.

Au cours des années 1970, la création collective apparaît donc comme une voie vers la construction d'un véritable théâtre populaire néanmoins la plupart des expériences cesse à la fin de la décennie. Le Théâtre du Soleil se tourne vers l'exploration des classiques shakespeariens tandis que l'Aquarium se dissout. Ces deux troupes ont néanmoins incarné le renouveau du théâtre populaire à la suite de 1968 tant elles ont porté les thématiques du mouvement : refus de toutes formes de hiérarchie, tentative de liens entre les intellectuels et la classe ouvrière, valorisation des formes issues de celles-ci. La mise en cause du projet communiste à la fin des années 1970 touche donc le milieu théâtral. Avec l'arrêt de ces expériences, c'est aussi l'idéologie du théâtre populaire qui tend à disparaître au profit du retour à une vision parnassienne de l'art.

C'est autour de trois questions relativement classiques que sont discutés les pouvoirs du théâtre : le texte, la mise en scène et l'acteur. Ainsi l'analyse des représentations proposée par les critiques ne renouvelle pas fondamentalement l'exercice d'un point de vue méthodologique. L'originalité de la démarche repose avant tout sur la volonté de participer à l'émergence d'un théâtre réellement populaire. À la suite de la refonte des structures, il est nécessaire de repenser ces trois piliers de la création théâtrale. Malgré un attachement partagé au texte dramatique, l'absence de mouvement de rénovation similaire à celui qu'a pu représenter le théâtre de l'absurde mène à une secondarisation de cette question. Le théâtre des années 1950, en particulier celui de Beckett, continue cependant à faire débat.

Le désaccord qui surgit au cours des années 1970 sur l'œuvre de Beckett est fondamental. Alors qu'Alfred Simon continue de penser que l'œuvre de l'auteur irlandais révèle, par ses thèmes et sa forme, une vérité ontologique du monde moderne qui permet une communication directe entre les hommes et le théâtre, Gilles Sandier et Renée Saurel considèrent que celle-ci est inscrite dans le contexte de l'immédiat après-guerre. Les thèmes qu'elle porte ne correspondent plus à la période historique. Ce désaccord esthétique est en réalité politique puisqu'il est motivé par deux lectures différentes de l'Histoire. Alfred Simon refuse de considérer que la lutte des classes est le moteur de cette dernière et défend une vision post-hégélienne du monde tandis que Gilles Sandier et Renée Saurel sont largement influencés par une lecture matérialiste de celui-ci. Selon eux, un texte de théâtre doit mettre en cause l'idéologie dominante, chercher à élucider les mécanismes sociaux là où le théâtre de Beckett n'offre qu'une négativité de ceux-ci. Cette divergence explique les écarts dans la réception des metteurs en scène. Dans la lignée de Jacques Copeau et Jean Vilar, Alfred Simon soutient qu'il existe une vérité ontologique au cœur des grandes œuvres du répertoire. Il n'y a pas alors à les contester par le biais de la mise en scène. À l'inverse, Renée Saurel et Gilles Sandier, s'ils ne sont pas complètement convaincus du procédé brechtien dans les années 1960, soutiennent que le rôle de la mise en scène est de questionner le contenu idéologique d'une œuvre, son inscription dans une période historique au regard de celle où elle est jouée. Le débat sur la mise en scène de *Richard II* de Patrice Chéreau est particulièrement significatif de cet écart et de ce qu'il implique quant à la définition du théâtre populaire. Pour l'un, il faut faire connaître la beauté universelle des grandes œuvres du répertoire, pour l'autre il faut contester cette universalité au profit d'une lecture critique.

L'accord entre Renée Saurel et Gilles Sandier sur cette lecture de l'Histoire ne signifie pas qu'ils défendent toujours le même point de vue. En effet, Ils divergent notamment à

propos de Patrice Chéreau. Le critique de *La Quinzaine* va largement soutenir le jeune metteur en scène. Il reconnaît dans son théâtre la contestation portée par la jeunesse en 1968. Renée Saurel, quant à elle, reproche à Chéreau non pas de proposer une lecture critique des œuvres du répertoire mais de leur imposer une signification qu'elles ne contiennent pas. Ici, elle rejoint Alfred Simon. Cette proximité s'explique par la fidélité des deux critiques à Jean Vilar. Par ailleurs, à la fin des années 1970, les trois critiques défendent de nouveau les mêmes positions face à l'évolution de la mise en scène et son autonomisation de plus en plus importante vis-à-vis du texte. Cependant, alors qu'Alfred Simon le considère comme une conséquence du brechtisme pour Renée Saurel et surtout pour Gilles Sandier, c'est avant tout dû au rejet d'une grille d'analyse politique qui fondait justement le système brechtien. Quoiqu'il en soit, malgré ces divergences, tous s'accordent pour ne plus reconnaître, sauf en de rares exceptions, dans la pratique de metteurs en scène du théâtre public une voie vers le théâtre populaire.

C'est en premier lieu des pratiques qui rejoignent les préceptes d'Artaud qui vont contester cette voie de la mise en scène française. Malgré un intérêt partagé pour ses formes, les critiques, au cours des années 1970, vont surtout s'intéresser à la création collective. La troupe qui représente le plus ce mouvement est bien entendu le Théâtre du Soleil. Autour de cette dernière, se crée un véritable réseau critique qui va soutenir l'entreprise. Alors que les années 1970 semblent être faite avant tout de désaccords entre eux, la troupe parvient à fédérer des chroniqueurs de divers horizons politiques. Les modalités de cette adhésion sont cependant diverses. Tous reconnaissent la correspondance entre le projet de la création collective qui tend à supprimer la division sociale du travail au sein de la création théâtrale et l'élan de Mai. Mais là où Alfred Simon voit la possibilité de préfigurer par le théâtre une société réconciliée, lieu d'union entre toutes les classes, ses confrères espèrent un lien plus concret avec la classe ouvrière, un théâtre qui met en scène et interroge celle-ci en vue de préparer la lutte.

À la fin des années 1970, les expériences de créations collectives cessent alors même que le milieu intellectuel et la classe ouvrière subissent le reflux des luttes et la perte de perspective politique concrète au-delà d'une possible unité de la gauche en vue d'une victoire électorale. L'utopie d'un théâtre populaire est reléguée au profit d'un théâtre de création.

En guise de synthèse

Cette partie visait à croiser les analyses d'Alfred Simon, de Gilles Sandier et de Renée Saurel afin de déterminer les points d'accord et les différences dans leur manière d'aborder le fait théâtral. En premier lieu, on a pu voir qu'ils fréquentent les mêmes lieux, assistent aux mêmes festivals. Leur objet d'étude n'est donc pas le théâtre militant. En effet, contrairement à la revue *Travail Théâtral* qui se concentre, notamment dans les premières années d'existence, sur les expériences de théâtre politique, les trois critiques parlent avant tout à partir de la production théâtrale parisienne, en particulier celle des théâtres publics. C'est donc dans le cadre de la décentralisation dramatique qu'ils officient en premier lieu. Comme l'a posé Bernard Dort dans *Les Temps Modernes* en avril 1968, c'est bien l'enjeu du théâtre populaire qui est au cœur de cette étude. Il écrivait alors :

Aujourd'hui, une question hante le théâtre : celle de son aptitude à représenter la réalité contemporaine, à mettre sur la scène le monde dans lequel nous vivons. Une fois affirmée sa vocation à être, comme le disait Jean Vilar, « un service public » et son ambition de « rendre l'art dramatique à sa véritable dimension oubliée depuis trois siècles : celle d'une expression idéale de la vie d'un peuple et non plus du simple divertissement d'un soir », une fois établies des structures nouvelles (Centres dramatiques ou Théâtres populaires subventionnés par l'État et les collectivités locales, Maisons de la cultures, théâtre de banlieues...), le théâtre français actuel s'interroge avec anxiété sur son répertoire. Il a eu beau pratiquer, souvent avec bonheur, l'actualisation ou l'historicisation des classiques, cela n'a pas suffi à lui assurer une prise directe sur la vie. Peu à peu est apparue une véritable contradiction entre l'activité culturelle de nos nouveaux « théâtres populaires » et leur volonté de devenir des lieux de création théâtrale où s'élaborerait une nouvelle vision de notre réalité. Maintenant, ces théâtres ont de plus en plus conscience de se trouver placés devant un choix : ou ils se contenteront d'être des musées (vivants) de la culture théâtrale la plus large possible, ou ils s'attaqueront directement à la réalité.¹⁸⁶⁶

Dix ans après la fondation du TNP, Bernard Dort fait ici le point sur l'état du théâtre français. Selon lui, les théâtres publics se trouvent face à un choix à travers la question du répertoire : soit ils ne sont que des diffuseurs d'une culture établie soit, par la contestation de celle-ci, ils cherchent à intervenir directement sur le monde contemporain. Les théâtres auraient donc le choix entre être les instruments d'une démocratisation culturelle qui servirait la classe dominante ou une autre qui servirait les intérêts des opprimés.

Cette dichotomie est effectivement au cœur des débats. Elle a des conséquences aussi bien sur l'analyse des spectacles que des politiques culturelles et sur la tentative d'élaboration d'une esthétique du théâtre populaire. Le rejet de la démocratisation culturelle telle qu'elle a

¹⁸⁶⁶ Bernard DORT, « Une propédeutique de la réalité » *op. cit.*, p. 7.

été formulée par Jean Vilar n'apparaît pas en 1968. Très vite, la revue *Théâtre Populaire*, en particulier Émile Copfermann avait formulé de sérieuses limites à ce projet. Le critique marxiste, dans *Le Théâtre populaire pourquoi*, analyse la naissance des théâtres publics dans le cadre de l'avènement de la société des loisirs comme nouvelle phase du capitalisme avancé. Les théâtres seraient des lieux de transmission de l'idéologie dominante. Il propose, par le biais de Brecht, une mise en crise des œuvres consacrées par la bourgeoisie. Cette lecture de la décentralisation n'est, dans un premier temps, pas partagée par les critiques. En effet, ils sont plus prompts à soutenir la décentralisation. Cependant, il serait faux d'assimiler leurs discours à une certaine naïveté concernant les effets positifs de celle-ci. Malgré le manque de moyens, ils soutiennent les animateurs tout en pointant eux aussi certaines limites notamment celle du répertoire. Ici, le débat sur les politiques culturelles rejoint la querelle esthétique. Au-delà de leurs positions, c'est avant tout cette interdépendance qui est notable dans leur discours.

Le débat sur le répertoire du théâtre populaire implique de penser les pouvoirs politiques de la mise en scène comme activité esthétique. C'est donc dans ce sens, que sont interrogées les expériences de Roger Planchon, Patrice Chéreau et des autres émules du brechtisme en France. L'alternative que propose Bernard Dort quelques mois avant 1968 est au cœur des débats que provoquent ces différentes mises en scène : s'agit-il de laisser parler une vérité immanente au texte théâtral ou, par le biais de la mise en scène, interroger le caractère politique de celui-ci ? Lorsqu'Alfred Simon défend l'héritage de Vilar, sa perception de la mise en scène, il s'oppose à une vision du théâtre populaire qui ne s'adresse qu'à la classe ouvrière car il ne pense pas que la prise de pouvoir de cette dernière permettra un changement de société. Sa défense du théâtre populaire comme lieu d'unification de toutes les classes sociales reposent sur une lecture du monde qui nie que la lutte des classes soit le seul moteur de l'histoire. À l'inverse, Gilles Sandier soutient qu'il faut contester la culture humaniste car elle est le produit de l'idéologie dominante, elle porte en son sein les valeurs de la bourgeoisie et fait croire à leur universalité. De même, la critique que fait Renée Saurel des politiques culturelles, induit une critique esthétique des metteurs en scène qui pensent pouvoir pratiquer au sein des théâtres publics sans participer à la reproduction de l'idéologie dominante.

Dans les années 1970, la critique de la décentralisation dramatique peut prendre des accents althussériens dans les textes de Renée Saurel. Alfred Simon refuse cette lecture pour s'en prendre à une vision unidimensionnelle de la politique. Malgré ce désaccord, les deux critiques s'accordent sur l'échec esthétique des metteurs en scène. À la critique de l'institution

se mêle donc une nouvelle fois un constat de faillite esthétique. L'intérêt à la création collective se fait dans ce contexte. Les structures publiques n'incarnent plus la possibilité réelle d'un théâtre populaire. Par leur mode d'organisation, l'exploration des formes traditionnelles du jeu, la volonté de traiter du monde contemporain, les troupes de création collective vont porter, selon les critiques, le projet d'un théâtre populaire. Cependant, tous vont évoquer des raisons différentes pour soutenir celui-ci. Renée Saurel y voit la contestation de la division sociale du travail, Gilles Sandier l'exploration d'une culture populaire pouvant amener à la création d'une culture de classe, Alfred Simon la préfiguration d'une société réconciliée par le biais de la fête.

L'étude de la réception de spectacles et des politiques culturelles a montré la centralité de la question du théâtre populaire. Les critiques, malgré les désaccords, entendent prendre part au débat sur la démocratisation culturelle. Plusieurs définitions se confrontent même si des pratiques font l'unanimité. Cette question du théâtre populaire est intrinsèquement liée à l'analyse politique qu'ils produisent sur la société. Dès lors, pour clore ce travail deux questions se posent. En premier lieu, il est nécessaire de faire le point sur la manière dont ils pensent les rapports entre théâtre et politique et si cela induit la tentative de formulation d'une esthétique politique. En second lieu, c'est la fonction de critique même qu'il s'agit d'analyser. Même si leur pratique repose avant tout sur l'analyse de spectacle, la réflexion qu'ils proposent induit un décentrement de leur activité : ils tentent de produire une lecture globale de l'activité théâtrale qui implique de préciser les modalités de leur profession.

TROISIÈME PARTIE :

**UNE PENSÉE DE LA
CRITIQUE EN CHANTIER**

Introduction

Après avoir étudié les lieux et les objets de la critique de théâtre, nous entendons, dans cette dernière partie, réfléchir sur les fonctions de cette critique et sur les outils qu'elle a mis en place. Alfred Simon, Gilles Sandier et Renée Saurel n'entendent pas uniquement faire la chronique de l'activité théâtrale, ils cherchent tous les trois à questionner voire élucider les rapports que celle-ci entretient avec le monde contemporain. Cette posture n'est pas neuve. La réflexion sur l'esthétique est liée à une tradition philosophique importante, depuis Platon et Aristote jusqu'aux débats initiés par les penseurs marxistes, notamment l'École de Frankfort, Gramsci ou Walter Benjamin, en passant par Diderot et Hegel. Néanmoins, la réflexion initiée par les critiques s'inscrit dans un contexte particulier : l'autonomisation de la scène théâtrale vis-à-vis de l'histoire littéraire. De ce fait, alors que les approches savantes des questions théâtrales étaient réservées aux philosophes ou aux critiques littéraires, la fin du XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle voient l'apparition d'une réflexion spécifique sur les questions théâtrales. La critique dramatique, qui s'était jusqu'alors repliée sur des approches impressionnistes de la scène, se saisit de ces débats après les années 1950.

En France, cette approche est initiée par la revue *Théâtre Populaire*. Le soutien à Brecht structure dès lors le champ de la critique dramatique. Néanmoins, les deux parties précédentes de cette recherche ont permis de mettre à jour une réalité bien plus diversifiée. En prenant fait et cause pour la décentralisation théâtrale, la critique a eu, « dans les quinze années qui précèdent 1968, un rôle déterminant dans l'évolution des idées sur les liens existant non seulement entre théâtre et littérature mais entre le théâtre et le public, le théâtre et le monde. »¹⁸⁶⁷ Suite à cette assertion, David Bradby, en s'appuyant sur un entretien avec Robert Abirached, diagnostique une « disparition d'une tradition sérieuse de la critique théâtrale »¹⁸⁶⁸. Cela serait lié à « la rupture soudaine de l'intérêt portée aux auteurs et aux textes de théâtre »¹⁸⁶⁹.

Ce constat paraît sévère d'autant plus que l'étude des articles parus dans *Les Temps Modernes*, *La Quinzaine Littéraire* et *Esprit* témoignent d'une activité critique intensive durant les années 1970. Cette dernière s'inscrit dans la radicalisation qui touche l'ensemble du milieu intellectuel. Dès lors, les modalités de l'engagement tel qu'il fut défini par Sartre sont remises en cause. Comment ce phénomène touche-t-il la critique ? Dans quelle mesure Renée

¹⁸⁶⁷ David BRADBY, *Le théâtre en France de 1968 à 2000*, H. Champion, Paris, 2007, p. 43.

¹⁸⁶⁸ *Ibidem*, p. 42.

¹⁸⁶⁹ *Idem*.

Saurel, Gilles Sandier et Alfred Simon usent-ils de leur position pour intervenir sur des questions politiques ? Par ailleurs, nous avons vu que cette radicalisation ne signifiait pas un désintérêt pour les expériences théâtrales pratiquées dans le cadre de la décentralisation. Néanmoins cette dernière n'apparaît plus comme le lieu adéquat pour proposer une pratique populaire du théâtre. La fin des années 1960 et la décennie suivante sont marquées par un développement considérable des expériences de théâtre militant. Celles-ci, souvent à la limite de l'amateurisme, attirent assez rarement l'attention des critiques. Dans sa thèse sur les dramaturgies du théâtre militant¹⁸⁷⁰, Olivier Neveux note que la critique de ce dernier est très limitée. Il écrit sur la réception de ces spectacles dans la presse militante : « plusieurs variables interviennent dans l'appréciation des spectacles. Certaines fois, les militants sont liés au spectacle par un substrat idéologique ou moral qui empêche toute critique sérieuse de spectacle. »¹⁸⁷¹ Ces expériences obtiennent soit des commentaires laudatifs mais sans contenu esthétique, soit des critiques politiques assez rudes ou alors, et c'est d'ailleurs le plus souvent le cas, elles jouissent d'une indifférence de la part des organisations politiques. Il conclut sur la critique militante en actant que « l'art, malgré les dénégations de la plupart des troupes, reste le domaine privilégié de quelques uns et seuls ces derniers semblent avoir le droit de produire une critique politique de la fonction artistique. »¹⁸⁷² On peut se demander comment sont traités par les revues étudiées ici les spectacles militants. Y-t-il une tentative de penser la réception de ces expériences d'un point de vue esthétiques et politique ? Ces dernières ne représentant qu'une part infime des spectacles traités, dès lors, comment les critiques définissent-ils les tâches politiques du théâtre ?

Suite au constat de Robert Abirached, David Bradby écrit à propos de l'influence de l'autonomisation de la scène théâtrale sur la critique:

Ces contestations et mutations relatives à la création théâtrale portèrent aussi atteinte à la critique théâtrale. Un critique de théâtre ne pouvait plus s'estimer d'abord essayiste et interprète d'idées et critique littéraire : soudain, il se voyait contraint de s'aventurer dans un nouveau champ, plus près des arts plastiques, de la musique ou du cinéma, que du théâtre traditionnel. Il n'avait plus à juger de la qualité d'un texte et de sa traduction plus ou moins réussie dans un idiome théâtral, avec quelques commentaires sur le jeu des acteurs relatif aux personnages qu'ils étaient sensés incarner. Au contraire, il était souvent confronté à un spectacle sans textes ni personnages, mais des images, un rythme, des corps en mouvement, des sons, des lumières, des couleurs.¹⁸⁷³

¹⁸⁷⁰ Olivier NEVEUX, *Esthétiques et dramaturgies du théâtre militant. L'exemple du théâtre militant en France de 1966 à 1979*, op. cit.

¹⁸⁷¹ *Ibidem*, p. 287.

¹⁸⁷² *Ibidem*, p. 292.

¹⁸⁷³ David BRADBY, *Le théâtre en France depuis 1968*, op. cit., p. 45.

À la suite de *Théâtre Populaire*, il s'agit donc d'étudier la responsabilité de l'écriture scénique. La théâtralité, soit « le théâtre moins le texte, [...] une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifient sur la scène à partir de l'argument écrit »¹⁸⁷⁴, devient objet d'étude. Les significations de la représentation théâtrale ne sont plus seulement inscrites dans le texte écrit mais sont contenues dans l'ensemble des éléments du spectacle. Dès lors, un nouveau champ de recherche s'ouvre pour la critique. Il est alors nécessaire de concevoir de nouveau mode d'appréhension de la représentation théâtrale à la lumière de son évolution. La mise en scène devient un objet d'étude.

Au-delà de cette modification des paradigmes de leur activité, les critiques entendent participer aux renouvellements des formes en vue de construire un théâtre qui soit inscrit dans les problématiques sociales, voire qui participe à leur résolution. Cette modification des tâches de la critique est aussi liée à la conviction, à l'origine de la démocratisation théâtrale, que le théâtre a un rôle social à jouer. De ce fait, il est nécessaire pour les critiques de construire d'autres rapports avec les créateurs mais aussi avec le public qu'ils espèrent populaire. Jean Vilar, lors de son mandat au TNP, avait considérablement modifié les rapports que son théâtre entretenait avec la critique. Lui refusant dans un premier temps le droit d'assister aux avant-premières, il s'entoure, par la suite, d'un réseau de soutien. De ce fait, le critique a un rôle à jouer en direction de ce nouveau public que le directeur du TNP cherche à conquérir. Il doit l'accompagner dans son apprentissage de la cérémonie théâtrale, lui donner les moyens de juger les œuvres proposées. Il se noue, par ailleurs, un dialogue entre les créateurs et les critiques. Certains de ces derniers choisiront d'orienter leur activité vers les artistes. Bernard Dort propose ainsi la fonction de *dramaturg*. Qu'en est-il des critiques étudiés ? Comment pensent-ils leur relation aux spectateurs et aux créateurs ?

C'est donc une nouvelle approche du métier de critique qui est proposée durant ces deux décennies. Face au rôle politique assigné à l'activité théâtrale, il est nécessaire de revoir les tâches de la critique. Pour participer à ce processus émancipateur que doit être la représentation, le critique ne peut plus uniquement promouvoir un type de théâtre, il doit penser son rôle dans la construction d'un théâtre populaire et politique. Cela signifie-t-il pour autant une rupture complète avec les valeurs de la critique traditionnelle, en particulier le jugement esthétique ? En dernier lieu, les critiques cherchent à refonder leur critère de jugement à la lumière de cette nouvelle activité théâtrale, pris entre une activité inscrite dans une histoire de la perception du « beau » et un espoir dans des temps nouveaux.

¹⁸⁷⁴ Roland BARTHES, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 122-123.

A. Conceptions du politique / Visions du théâtre

Des débats sur les politiques culturelles à l'interrogation sur les tâches de la mise en scène, la place du théâtre dans la société est au cœur du débat. Derrière l'injonction à un véritable théâtre populaire – qu'il s'adresse à toute la population ou plus spécifiquement aux classes populaires –, c'est la charge politique de celui-ci qui est revendiquée par les critiques. Son inscription dans l'histoire, en particulier celle des luttes sociales, son efficacité, sa possible participation à l'émancipation de tous et toutes, l'ensemble de ces questions est au cœur de chacun de leurs articles.

Ils ne sont pas pour autant les premiers à entamer la discussion. L'interrogation sur les relations entre arts et politique est constante tout au long du XX^{ème} siècle. Elle est fortement liée au développement du marxisme, aussi bien comme philosophie de l'histoire que comme pratique politique. Marx et Engels semblent résoudre rapidement la question : « Les idées, les conceptions et les notions des hommes, en un mot leur conscience, changent avec tout changement survenu dans leurs conditions de vie, leurs relations sociales, leur existence sociale. Que démontre l'histoire des idées si ce n'est que la production intellectuelle se transforme avec la production matérielle? »¹⁸⁷⁵ L'art ne serait que le miroir des transformations des conditions économiques. La théorie du reflet, largement reprise et dévoyée par les marxismes mécanistes, permettrait donc de résoudre le problème. Néanmoins, l'auteur du *Capital* ajoute dans un autre ouvrage : « La production capitaliste est hostile à certains secteurs de la production intellectuelle, comme l'art et la poésie, par exemple. »¹⁸⁷⁶ Cette « hostilité » diagnostiquée par Marx implique que les artistes soient en partie marginalisés de la production en général. La valeur marchande de l'œuvre d'un artiste n'est pas déterminée par « la valeur proprement humaine de l'activité de sa production. »¹⁸⁷⁷. Cela permet, selon Isabelle Garo, un certain pouvoir critique, « non que l'art soit toujours dans son contenu révolutionnaire, mais parce qu'il résiste, en tant qu'activité foncièrement libre, à son annexion dans le monde marchand. »¹⁸⁷⁸

Il y aurait donc une spécificité du travail artistique. Alors que le capitalisme produit une aliénation par le travail, les thèses de Marx sur l'art induisent, toujours selon la philosophe,

¹⁸⁷⁵ Karl MARX et Friedrich ENGELS *Sur la littérature et l'art*, Editions sociales, Paris, 1954, p. 147.

¹⁸⁷⁶ Karl MARX, *Théories sur la plus-value*, Editions sociales, Paris, 1974, p. 326.

¹⁸⁷⁷ Isabelle GARO, « Art et travail chez Marx : activité et libération », in *Art et philosophie*, textes réunis par Annie Sauvagnargues, ENS Editions, Fontenay aux Roses, 1998, p. 103.

¹⁸⁷⁸ *Idem.*

« que la libération du travail peut s'appuyer d'ores et déjà sur certaines de ses formes partiellement ou potentiellement désaliénées. »¹⁸⁷⁹ Elle ajoute : « la question de l'art constitue un passage à la limite qui permet à Marx à la fois de tester et d'enraciner complètement la perspective d'une émancipation du travail et du travailleur sans verser dans l'utopie. »¹⁸⁸⁰ Si aucun des trois critiques étudiés ici ne se réfère aussi directement à Marx, cette question de l'émancipation est au cœur de leur réflexion sur l'art. Leur rapport au politique, leurs références esthétiques induisent pour chacun d'entre eux une définition spécifique des pouvoirs émancipateurs du théâtre, aussi bien pour les spectateurs que pour les acteurs.

Afin de saisir la manière dont les critiques prennent part à ce débat, je commencerai donc par décrire les rapports qu'ils entretiennent avec le militantisme. Par la suite, je reviendrai sur leur réception du théâtre militant afin de pouvoir déterminer, en dernier lieu, la manière dont ils conçoivent les possibilités émancipatrices du théâtre.

¹⁸⁷⁹ *Ibidem*, p. 104.

¹⁸⁸⁰ *Idem*.

1) *Militantisme et théâtre*

Traiter des rapports entre théâtre et politique implique d'envisager les rapports qui peuvent s'établir entre une certaine activité théâtrale et le militantisme politique. Dans son ouvrage sur le sujet, Olivier Neveux propose une définition du théâtre militant :

Le théâtre militant n'est pas un genre en soi, défini par un nombre d'invariants : une esthétique close. Il n'existe pas, en effet, une manière identique d'articuler théâtre et militantisme. Ce théâtre est parcouru de contradictions, de tensions ; ses productions sont inégales, parfois incomparables. [...]

Contradictions formelles, mais aussi politiques. Ce théâtre s'inscrit, ici, dans les luttes émancipatrices (dans les multiples déclinaisons qu'une telle formule suggère). [...] Ce « théâtre qui milite » est, quoi qu'il en soit, *organiquement* lié aux luttes. Il en émerge, tributaire des conjonctures historiques. Il est l'un des auxiliaires, l'un des instruments ou l'un des moments d'un combat.¹⁸⁸¹

À la suite de cette définition, Olivier Neveux propose donc une cartographie du théâtre militant et en explore les propositions en fonction des différentes catégories de lutte. Dans sa thèse sur le même sujet¹⁸⁸², il se propose par ailleurs d'analyser les modalités de la représentation théâtrale militante. On pourrait penser que ce théâtre est particulièrement présent dans *Esprit*, *Les Temps Modernes* et *La Quinzaine Littéraire*. Or, l'étude que nous avons faite lors de la première et la seconde partie montre que ce n'est pas le cas. Cette rareté ne signifie pas pour autant un désintérêt pour les activités militantes. Comme je le rappellerai en premier lieu dans cette partie, les critiques se saisissent volontiers de questions politiques. S'ils ne sont pas encartés dans des partis, ils sont investis dans les luttes. Par ailleurs, leurs articles sur le théâtre font parfois des incursions dans le domaine politique. J'ai mis en avant trois exemples particulièrement significatifs lors de l'étude de la réception des *Paravents*, de la reprise du *Commerce du Pain* de Brecht à Aubervilliers et les représentations de *Nekrassov* au TEP. Au-delà de ces exemples, Renée Saurel et Gilles Sandier, et dans une moindre mesure Alfred Simon, n'hésitent pas à ouvrir leurs articles à une analyse de la situation politique. Dans cette partie, il s'agira donc de voir quand les critiques débordent le domaine théâtral pour prendre directement position dans le champ politique. En dernier lieu, je traiterai

¹⁸⁸¹ Olivier NEVEUX, *Théâtre en lutte*, op. cit., p. 11.

¹⁸⁸² Olivier NEVEUX, *Esthétiques et dramaturgies du théâtre militants. L'exemple du théâtre militant en France de 1966 à 1979*, op. cit.

de leur réception du théâtre militant. Les quelques recensions de cet ordre sont peu nombreuses, néanmoins réservent-ils pour autant une approche spécifique à ce type de théâtre ? Deux auteurs font exception à leurs yeux, Armand Gatti et André Benedetto. Reste à savoir comment ceux-ci sont traités.

a) Militantisme et critique dramatique

Je prendrai ici le terme de militantisme au sens large qu'il a acquis dans cette période, sans le limiter à une activité propagandiste ou organisationnelle au sein d'un parti, d'un syndicat ou d'une association. Au cours de ces décennies, militer signifie plus généralement prendre une part active à des luttes politiques, sociales, de solidarité internationale, pour les droits civils (notamment ceux des femmes), ou culturelles. On associe souvent cette forme d'engagement à l'appartenance à une formation politique, mais les années 1960 et 1970, marquées par l'ouverture du champ politique de gauche dominé jusqu'alors par l'hégémonie du PCF, voient éclore de nombreuses organisations d'extrême-gauche ainsi que des mouvements sociaux capables de drainer des courants très distincts, voire concurrents. On voit avec les luttes de libération nationale puis les révoltes de 1968 apparaître de nouveaux groupes qui entraînent une recomposition de la gauche radicale. Les revues prennent part au processus, chacune d'entre elles contribuant à certains aspects de cette recomposition. Mais qu'en est-il des critiques ? Les rapports qu'ils entretiennent avec leurs supports respectifs sont contrastés et leurs parcours politiques diffèrent parfois de celui suivi par leur revue. Dans cette partie je reviendrai donc sur leurs prises de position sur le terrain politique.

Quitter le champ du théâtre pour aller sur le terrain politique

Alfred Simon est celui qui prend le moins part au débat. Ses articles reviennent rarement sur des questions politiques. Ils sont même marqués par une certaine défiance vis-à-vis du militantisme traditionnel. Cette réserve est liée à l'orientation d'*Esprit*, qui a une position particulière dans le champ politique. La revue, dans les années 1960, exprime sa confiance vis-à-vis du réformisme comme moteur du progrès social. Si elle pointe certaines limites de la société sous le régime gaulliste, elle est beaucoup moins critique de la V^{ème} République que ses consœurs. En politique étrangère, elle défend les luttes de décolonisation sans pour autant s'associer à la vague de soutien au FLN, ni à la défense de Hô Chi Min. Elle est aussi très méfiante vis-à-vis du PCF et de l'URSS et plutôt investie dans la reconstruction

des réseaux politiques réformistes à la suite de la crise de la vieille SFIO (AJOUTER UNE NOTE ICI : Section française de l'internationale ouvrière, à majorité social-démocrate). Après 1968, la revue est de plus en plus attentive aux expériences d'auto-organisation. Elle se lie à la CFDT et s'intéresse de près à la formation du PSU, même si elle refuse de se lier à ce dernier.

Les incursions d'Alfred Simon dans le domaine politique sont donc rares. Il fustige régulièrement ce qu'il nomme la « politique unidimensionnelle »¹⁸⁸³. Son intérêt pour la fête est motivé par ce refus. Ce dernier est d'ailleurs de plus en plus partagé par la revue qui, à la fin des années 1970, développe un discours très critique vis-à-vis de l'engagement militant. Les préoccupations politiques ne sont néanmoins pas absentes. La défense du TNP se fait sur un mode politique. Alfred Simon s'en prend alors aux critiques de gauche qui s'attaquent à la démocratisation culturelle¹⁸⁸⁴. La contestation de Jean Vilar lors du Festival d'Avignon le pousse à adopter un autre ton. Son article¹⁸⁸⁵ débute donc sur une longue description du festival. Mis à part quelques éléments sur *Paradise Now*, Alfred Simon décrit sur un ton nostalgique l'incompréhension entre Vilar et les jeunes présents au festival. Il écrit ainsi :

Ils *profitent* du festival pour continuer le mouvement. Ils continuent le mouvement en contestant le festival, supermarché de la culture, structure de la société de consommation. Ils veulent participer au festival en le contestant, ou le contester par leur participation. Ça se défend. Mais juillet 68 n'est plus Mai 68. [...] En face d'eux, les inconditionnels de Vilar auront l'air de syndicalistes bien-pensants et les inconditionnels du Living des hippies abrutis par la drogue !¹⁸⁸⁶

Descriptif, cet article se veut équilibré. Il n'est pas question ici ni d'accabler les organisateurs et, en premier lieu, Vilar, ni les contestataires, même si ceux-ci sont dans l'erreur à ses yeux. Il écrit ainsi par la suite : « En Avignon on a vu se dégrader la parole révolutionnaire, la non-violence rejoindre la pire violence, la bonne humeur réduire l'interlocuteur de bonne foi à une rage impuissante. »¹⁸⁸⁷. Néanmoins, l'attitude de Vilar lui semble dérisoire face à un mouvement qui le dépasse. Cette contestation d'Avignon ne lui semble pas efficace. Il ajoute ainsi : « On détruit le spectacle en laissant debout la société, on brise l'ordre du théâtre, mais non l'ordre établi. Il était certes plus aisé d'abattre le festival d'Avignon que le régime gaulliste, mais avoir tenté de le faire déconsidère en partie le

¹⁸⁸³ Alfred SIMON, « un rêve vécu de théâtre populaire, », *op.cit.*, p. 941.

¹⁸⁸⁴ Alfred SIMON, « De Vilar à Wilson, d'Avignon à Chaillot », *op. cit.*. Comme je l'ai analysé lors de la présentation du théâtre dans *Esprit*, Alfred SIMON s'attaque à alors aux critiques qui sont faites par les brechtiens au TNP.

¹⁸⁸⁵ Alfred SIMON, « Le festival des enragés », *op. cit.*, p. 550-563.

¹⁸⁸⁶ *Ibidem*, p. 550-551.

¹⁸⁸⁷ *Ibidem*, p. 356.

mouvement de Mai dont se réclamaient, indûment sans doute, les enragés de juillet. »¹⁸⁸⁸ Cet article est assez exceptionnel puisque c'est un des seuls où il quitte le domaine de l'esthétique pour tenter de décrire une situation politique. À la lecture, on remarque sa gêne. Il est tiraillé entre son soutien à Vilar et la critique de la répression des contestataires dont il ne comprend pas les modes d'action. Suite à cet article, il prend peu la parole jusqu'à une nouvelle chronique que j'ai déjà citée plusieurs fois, « Théâtre et désastre: qui croit encore au théâtre populaire ? »¹⁸⁸⁹. Celle-ci ne porte pas sur les questions politiques, cependant il essaie à travers ces pages de faire le point sur l'évolution des rapports entre théâtre et politique et du lien qui les unit selon lui. Il écrit alors « la politisation du théâtre ne passe jamais par l'idéologie »¹⁸⁹⁰. Ce constat fait, il prend donc peu la parole sur le plan politique. Son travail autour de la question de la fête lui permet néanmoins de penser le spectacle en lien avec l'émancipation individuelle et collective. Par ailleurs, en tant que membre de la rédaction d'*Esprit*, il signe plusieurs appels et pétitions avec ses confrères. Enfin, il écrit sur un sujet assez étonnant. Peu de temps avant les élections présidentielles de 1981, Alfred Simon décide de traiter de la candidature de Coluche¹⁸⁹¹. Dans cet article, il analyse à la lumière de ses réflexions sur le carnaval un événement politique :

La candidature de Coluche, c'est donc la Fête des fous ? Mais la Fête des fous est l'expression de la collectivité elle-même, qui joue sa représentation extravagante, son double absurde, car le pire est l'envers de toute chose, et plus la chose est noble, plus l'enjeu est grave, plus le rire est énorme. Le bouffon lui divertit le monarque, un être seul en proie à son propre pouvoir, donc à sa solitude. La Fête des fous révèle à la collectivité son sens collectif, le bouffon renvoie le roi à sa solitude. La Fête des fous explose dès le commencement, les bouffons royaux naissent sur les décombres de la Fête des fous, ils sont le commencement de la fin. [...]

C'est parce que nous ne comprenons plus à quel point la Fête des fous est un commencement qui commence que nous ne voyons pas que le bouffon coluchien dit une fin qui n'en finit pas de finir. C'est Devos qui a raison : on ne peut pas rire de tout. Il ajoute que ce serait formidable de pouvoir rire de tout. Dans la Fête des fous, on sait – d'une conscience collective et charnelle – qu'on peut rire de tout, même du pire, et surtout de la mort. Mais il n'y a plus cette Fête des fous. Tout ce que le pitre peut, c'est faire rire une dernière fois de lui-même par une suprême et irrésistible culbute.¹⁸⁹²

La « Fête des fous » est ici une analogie du carnaval comme temps collectif de renversements des codes sociaux et moraux. À travers cette comparaison, Alfred Simon propose une critique de la candidature de Coluche. Celle-ci est un symptôme du délitement du collectif au profit de pratiques individuelles qui ne permettent pas la mise en place de la

¹⁸⁸⁸ *Ibidem*, p. 560-561.

¹⁸⁸⁹ Alfred SIMON, « Théâtre et désastre. Qui croit encore au théâtre populaire ? *op. cit.*, p. 1136-1156.

¹⁸⁹⁰ *Ibidem*, p. 1141.

¹⁸⁹¹ Alfred SIMON, « Le fou du roi », *op. cit.*, p. 142-143.

¹⁸⁹² *Ibidem*, p. 143-144.

capacité politique du rire, de son mouvement transgressif et métaphysique induisant la mise en question de l'ordre établi.

Alfred Simon s'inscrit dans le débat politique lorsque ses compétences acquises pour traiter de la question théâtrale lui permettent d'apporter un éclairage nouveau. Il propose alors une lecture décentrée de l'événement. Ses deux confrères opèrent d'une manière différente et optent pour une parole politique plus directe liée en partie à leur militantisme. En effet, Renée Saurel milite pour les droits des femmes, Gilles Sandier pour ceux des homosexuels. Évidemment, ils prennent part au débat politique en 1968 à la suite des événements. J'ai déjà largement décrit leur analyse du mouvement. Je ne reviendrai donc pas dessus. Néanmoins, à d'autres occasions, ils se permettent de tenir un discours politique.

Renée Saurel s'exprime à de nombreuses reprises sur le contexte, notamment lorsqu'elle rend compte des politiques culturelles. Les pièces sont aussi analysées à la lumière de la situation en France particulièrement lorsqu'elle se réfère à ce qu'elle considère comme une fascisation du régime au cours des années 1970. À partir de celle-ci, elle juge de l'efficacité d'une représentation. On retrouve cette même préoccupation chez Gilles Sandier. Les saisons sont perçues à travers la situation sociale, les choix esthétiques s'affirment sans cesse comme des choix idéologiques. Cependant, à diverses reprises, ils font l'un et l'autre état d'une situation sans rapport direct avec l'œuvre traitée. Renée Saurel est particulièrement coutumière de cette pratique. Régulièrement, elle introduit ses articles sur un fait politique particulier. La dictature des colonels en Grèce l'interpelle à plusieurs reprises. Dès décembre 1967, la rédactrice des *Temps Modernes* fait état de la situation des artistes grecs, en particulier de Vassilis Diamantopoulos qui a fui en France après avoir été menacé par le régime. Elle appelle à une solidarité des milieux théâtraux français pour qu'il ait les moyens de faire des mises en scène. Elle écrit alors : « Ce n'est pas seulement la culture grecque qui est profanée, c'est l'homme, et quand l'artiste se conduit comme un homme et comme un citoyen, il faut lui donner les moyens de survivre et de ne pas désespérer. »¹⁸⁹³ Lors de la chronique suivante, elle revient sur une représentation organisée par le « Comité pour la Grèce démocratique ». Elle écrit :

Avec une naïveté et un optimisme décidément incurables, j'espérais, dans ma dernière chronique, que le monde du théâtre allait se montrer effectivement solidaire de la Grèce démocratique, en aidant Vassilis Diamantopoulos, et après qu'un hommage à Théodorakis et à la culture grecque « profanée » avait été rendu publiquement. Les faits ont bien vite démenti cet espoir. [...] Conviée par la troupe, je me suis rendue à Aubervilliers en

¹⁸⁹³ Renée SAUREL, « Au pain sec et au whisky », *op. cit.*, p. 1116.

compagnie du metteur en scène Daniel Zerki. Pour constater, avec une grande tristesse et une certaine honte, que personne n'était là, à l'exception de quelques amis des acteurs. [...]

Un acteur, à qui je racontais cela, m'a dit cyniquement : *ils ont eu peur. Si le spectacle était mauvais, c'était embêtant. S'il était bon, c'était encore plus embêtant : il aurait fallu le prendre !* Peu importe la qualité du spectacle. Peu importe même le choix de la pièce, peut-être contestable face au problème de la Grèce enchaînée. Ce n'est pas de cela qu'il s'agit, mais du fait, hautement scandaleux, que les animateurs conviés ne se sont pas dérangés. [...] Alors, soyons honnêtes : jouons Labiche et Feydeau, et Barillet-Grédy, ne parlons plus de fraternité, de justice, de liberté et de démocratie. Et oublions que le cancer du fascisme grec peut pousser un jour sa métastase plus avant en Europe.¹⁸⁹⁴

Cet exemple peut sembler anecdotique, mais il est particulièrement caractéristique du mode d'intervention de Renée Saurel. Elle intervient à partir de son domaine de compétence en partant de la situation d'un artiste grec et d'une pièce jouée en solidarité au peuple opprimé. Cependant, de cet événement théâtral, elle ne livre pas une analyse esthétique. Elle écrit d'ailleurs : « Peu importe la qualité du spectacle »¹⁸⁹⁵. Elle propose à la place une orientation pour une campagne réelle de solidarité. Cette implication est caractéristique de son attitude. Elle multiplie les initiatives de ce type au cours des années 1970. Au détour d'une analyse esthétique, elle s'inscrit ainsi dans les débats politiques de la période. J'ai déjà rappelé la manière dont Renée Saurel s'inscrivait dans la ligne politique des *Temps Modernes* en défendant dans ses articles, notamment à propos des politiques culturelles, une analyse marquée par la mouvance maoïste. La situation politique française est au cœur de ses préoccupations, mais elle ne se désintéresse pas des questions internationales. Elle revient notamment sur le Chili. Le mouvement de solidarité après le putsch organisé par Pinochet prend de l'ampleur en France, notamment dans les milieux culturels. Face à cette situation, la critique va même jusqu'à poser la question suivante : « Le Chili. La guerre israélo-arabe. La conjoncture est accablante et pèse lourdement sur la façon dont nous « recevons » un spectacle. Le mot lui-même devient dérisoire. Peut-on mettre entre parenthèses, le temps d'une soirée, ce qui nous taraude durant tout le jour ? »¹⁸⁹⁶ La question peut sembler uniquement rhétorique puisqu'elle introduit une critique de spectacle néanmoins, par la suite, Renée Saurel propose deux articles sur le traitement télévisuel du putsch de Pinochet¹⁸⁹⁷. Elle écrit alors à propos d'un reportage diffusé :

¹⁸⁹⁴ Renée SAUREL, « Les fils de Brecht et les fils d'Artaud », *Les Temps Modernes*, n° 260, janvier 1968, p. 1308-1309.

¹⁸⁹⁵ *Ibidem*, p. 1309

¹⁸⁹⁶ Renée SAUREL, « Un auteur optimiste », *Les Temps Modernes*, n° 328, novembre 1973, p. 919.

¹⁸⁹⁷ Renée SAUREL, « Le Chili à la télévision », *Les Temps Modernes*, n° 328, novembre 1973, p.926-928.

Renée SAUREL, « Saint-Pinochet à la télévision », *Les Temps Modernes*, n° 336, juillet 1974, p. 2490-2491.

Tel que nous l'avons vu, il constitue une opération de propagande en faveur du Chili fasciste. Pinochet délivre à la junte un satisfecit et la vie des « relégués » semble paradisiaque auprès de celle des Africains dans le Sahel. Nous savons que la vérité est tout autre. Mais le grand public ? Alors, forcément, on s'interroge : pourquoi cette diffusion d'une émission si incomplète, si médiocre ? Il y a deux ou trois mois, quand des centaines d'ouvriers agricoles ont été massacrés en Bolivie par les forces de l'ordre impérialiste, notre télévision n'a pas diffusé une seule image, pas même fait allusion à cette « tragédie »... Voudrait-on convaincre l'opinion publique que l'actuel Chili, dans l'attente d'élections qui permettront au peuple de disposer de lui-même, est un pays très convenable auquel la France peut, en toute conscience, continuer à vendre des armes ?¹⁸⁹⁸

Le discours n'est pas très original. On retrouve ici une analyse des médias comme appareil au service d'une bourgeoisie impérialiste. Il révèle, par ailleurs, une forme de condescendance entre une intelligentsia éclairée qui aurait les outils pour comprendre réellement la situation au Chili et un prolétariat démuné auquel la télévision ment et qui est incapable d'une lecture critique de ce qu'il a vu. Au-delà du contenu, la démarche mérite attention. Renée Saurel revient ici à un exercice qu'elle pratiquait pour *Les Lettres Françaises*, la critique de télévision. Néanmoins, alors qu'elle mettait plutôt en avant les programmes qui lui semblaient intéressants dans l'hebdomadaire culturel communiste, elle adopte ici la démarche inverse pour des raisons politiques.

Gilles Sandier est celui des trois rédacteurs qui revendique le plus le caractère idéologique de sa critique. Cependant, contrairement à ses collègues, il n'écrit pas, dans *La Quinzaine*, d'articles sur un sujet politique précis. Par ailleurs, il dispose de moins de place pour faire des digressions. On ne retrouve pas d'exemples similaires à ceux que j'ai pu mettre en avant pour ses deux collègues. Cela ne signifie pas pour autant un désintérêt vis-à-vis de ces questions. Dans son ouvrage posthume *Théâtre en crise*¹⁸⁹⁹, deux articles¹⁹⁰⁰ parus dans *Combat* sont publiés en introduction. Cette dernière porte à juste titre le nom de « La fracture de Mai 68 ». L'événement est encore plus déterminant pour Gilles Sandier que pour ses collègues, car il entraîne une modification radicale de sa pratique. Le critère politique devient central dans ses analyses et détermine dès lors son jugement. Ces deux articles se distinguent puisqu'ils ne portent pas sur une question théâtrale. Le premier, « L'avant-garde chiourme »¹⁹⁰¹ revient sur le retour à l'ordre qui suit Mai 1968. C'est un boulet enragé contre De Gaulle. Il écrit alors :

¹⁸⁹⁸ Renée SAUREL, *Saint-Pinochet à la télévision*, op. cit., p. 2491.

¹⁸⁹⁹ Gilles SANDIER, *Théâtre en crise*, op. cit.

¹⁹⁰⁰ Gilles SANDIER, « L'avant garde chiourme » in *Théâtre en crise*, op. cit. p. 17-18.

Gilles SANDIER, « Paris-Prague » in *Théâtre en crise*, op. cit. p. 18-21.

¹⁹⁰¹ Gilles SANDIER, « L'avant garde chiourme », op. cit.

Quiconque l'a entendue, le 30 mai, ne pourra oublier de sa vie, cette voix de vieux politicien furieux, de vieux tyran hors de ses gonds, cette voix cassée par la rage, la rancœur et la haine qu'il a pour un peuple qui l'a nargué, et ne veut plus de lui. Tout ce qui travaille, pense, crée. Tout ce qui donne forme à l'avenir. Tout ce qui est animé par la justice, la générosité, la volonté de changer la vie, tout cela le chasse. Il a pour lui le reste : tout ce qui profite, exploite, réprime et tue, tout ce qui jouit, rigole et se goberge, tout cela qui a crevé de trouille et qui va faire la majorité, voilà ses hordes ; celles qu'ont vomies les beaux quartiers, pour ce charivari des Champs Élysées qui est aujourd'hui, avec Massu, le fondement de la légitimité. Nous qui n'avons pas connu le 6 février 1934, nous pouvons désormais l'imaginer : ce déferlement hystérique de la racaille nantie et prise de panique ; ces bataillons de rats encore moites de leur peur, la voilà bien la pègre : les hordes de Poujade et de Pétain, les soldats au rancart, le peuple des épiciers, des chaisières et des fils à papa ; ils étaient tous là : la barbouze et la bonne sœur, le patron RPF, la rentière de Passy, le para en demi-solde, les raclures de l'OAS et d' « Occident », les ouvriers flics, les marchands de toute espèce, maquereaux enrichis, matamores galonnés, résidus du vieux monde.¹⁹⁰²

J'ai choisi de conserver une longue citation, car elle est révélatrice des qualités d'écriture de Gilles Sandier. Par la juxtaposition d'attributs, il peint une vision du monde en deux camps : d'un côté les manifestants de Mai, la jeunesse et le prolétariat, force vive du changement et qui possède toutes les qualités humaines possibles, de l'autre une bourgeoisie avilie et sans morale comme George Grosz la caricaturait déjà en Allemagne dans les années 1920. La vision politique de Sandier est bien sûr empreinte de marxisme. Il souscrit à la lutte des classes, mais il y inclut une autre dimension. Il écrit plus loin : « Le professeur que je suis croit à la morale ; il croit et prétend enseigner que, selon le mot de Kant « la politique ne peut pas faire un pas sans donner la main à la morale. »¹⁹⁰³ Cette conception morale de l'affrontement entre deux camps sociaux est présente dans l'ensemble de ses articles des années 1970. On la retrouve d'ailleurs quand il associe le travail d'un metteur en scène à l'un ou l'autre des camps. Le second article « Paris-Prague » se centre sur la question de la jeunesse. J'avais montré lors de l'étude du débat sur *Richard II*, mis en scène par Patrice Chéreau, dans *Le Masque et la Plume*¹⁹⁰⁴ l'importance politique de la jeunesse comme couche sociale pour le critique. Dans cette tribune, il répond à la campagne de presse qui suit des manifestations lycéennes et fustige la violence de celle-ci :

Oui, nous déplorons, et nous condamnons, les excès inutiles, les violences néfastes parce que sans raison [...] Mais nous savons aussi qu'une révolution dans les choses établies charrie toujours des scories. Et nous savons aussi que l'actuel mouvement étudiant-lycéen est dans les profondeurs authentiquement révolutionnaires : ricane qui voudra parmi nos mandarins grands et petits, docteurs mirobolants ou enseignants

¹⁹⁰² Gilles SANDIER, *Théâtre en crise, op. cit.*, p. 17.

¹⁹⁰³ *Ibidem*, p. 18.

¹⁹⁰⁴ Voir Partie 2-C-2-b « Patrice Chéreau : l'enfant terrible » et *Le Masque et la Plume*, émission 1^{er} février 1970, *op. cit.*

besogneux, qu'ils soient gaullistes, PC, fascistes, ou rien du tout, tous atomes solidaires de la cellule professorale.¹⁹⁰⁵

La juxtaposition des qualificatifs de gaullistes et communistes peut étonner. Elle est néanmoins courante chez Gilles Sandier qui, outre son rejet de la droite, s'en prend régulièrement à la politique du Parti communiste. Le qualificatif de « stalinien » revient donc régulièrement dans ses propos. La « lettre ouverte aux metteurs en scène du PCF »¹⁹⁰⁶ déjà citée est l'exemple le plus significatif pour attester de cette défiance vis-à-vis du PCF. Gilles Sandier, dans cet article, mais aussi à d'autres reprises, s'attaque conjointement à la politique culturelle du PCF et à son orientation générale.

Cette défiance vis-à-vis du PCF est partagée par Renée Saurel. Elle est néanmoins moins systématique que pour Gilles Sandier. La critique des *Temps Modernes* s'en prend avant tout à la classe dominante. Encore une fois, les thématiques abordées par Gilles Sandier et sa consœur sont assez similaires, tandis qu'Alfred Simon a un discours politique moins imprégné des slogans de la gauche radicale. La critique virulente de Gilles Sandier nous pousse par ailleurs à nous interroger sur les rapports que les critiques entretiennent avec le communisme alors que le PCF structure encore la gauche française.

Quel rapport au communisme?

Déterminer les rapports que les critiques entretiennent avec les idées communistes implique de rappeler la manière dont les intellectuels français ont assimilé le marxisme. Les nombreux ouvrages sur l'histoire des intellectuels français¹⁹⁰⁷ reviennent sur la constitution de cette figure particulière qui entretient des rapports contradictoires avec les organisations du mouvement social. Daniel Bensaïd résume ces liens :

La figure même de « l'intellectuel engagé » apparaît en effet tributaire d'un contexte particulier et d'une relation tout aussi particulière entre littérature (ou théorie) et politique. Elle s'apparente à celle du « compagnon de route » [...] La méfiance de la gauche stalinisée envers ses intellectuels les a réduits à un rôle d'accompagnement subalterne ou de faire-valoir ornementaux. Si la thématique de l'engagement avait, chez Sartre, des fondements philosophiques, elle répondait aussi à une situation d'alliance inorganique et de défiance mutuelle.

¹⁹⁰⁵ Gilles SANDIER, *Théâtre en crise*, op. cit., p. 19.

¹⁹⁰⁶ *Ibidem*, p. 257-260. Cette lettre fait suite aux représentations du *Commerce du Pain* à Aubervilliers au moment de la mort de Pierre Overney.

¹⁹⁰⁷ Voir entre autres :

Michel WINOCK, *Le siècle des intellectuels*, op. cit.

Jacques JULLIARD, Michel WINOCK, *dictionnaire des intellectuels français*, Le Seuil, Paris, 1996.

Les intellectuels en France, de l'affaire Dreyfus à nos jours, Pascal ORY et Jean-François SIRINELLI, éditions, Perrin, collection Tempus, Paris, 2004 [1987]

Elle scellait l'échec de l'intellectuel partisan, tel qu'il avait pu exister avant 1914 dans le mouvement ouvrier.¹⁹⁰⁸

En quelques lignes, le philosophe militant met en lumière la particularité du mouvement intellectuel des années 1960 et 1970 dans lequel nos critiques s'inscrivent. La stalinisation du Parti communiste, qui remonte aux années 1930, avait entraîné à la veille de la Deuxième Guerre mondiale une rupture entre nombre d'intellectuels indépendants, de Malraux à Camus, sans oublier Gide après son *Retour d'URSS*¹⁹⁰⁹, et le mouvement ouvrier tel qu'il était contrôlé par la direction de ce parti. Dans les années 1950, la « guerre froide » a de nouveau gelé les positions. Sommés de se conformer aux directives de l'organisation, les intellectuels rattachés au parti, sous la surveillance constante d'une direction bureaucratique, renoncent à toute velléité d'élaboration autonome. Dans son essai *Sur le marxisme occidental*,¹⁹¹⁰ Perry Anderson met en évidence une rupture dans l'évolution de la pensée marxiste. Face à une situation politique où les penseurs originaux de ce courant étaient soit sommés de se soumettre aux directives du parti, soit isolés du mouvement ouvrier comme le furent avant-guerre les membres de l'École de Francfort en exil ou Gramsci emprisonné, leurs thématiques de recherche évoluèrent. Ils délaissèrent l'économie et la stratégie politique pour se concentrer notamment sur l'art, l'esthétique et la littérature. Selon Perry Anderson, cette évolution est inverse au cheminement de Marx de la philosophie à la politique.

Trente ans après cette période charnière, Renée Saurel, Alfred Simon et Gilles Sandier ne peuvent être assimilés complètement à ce que décrit Perry Anderson. Le rapport qu'ils entretiennent avec le marxisme est bien plus distant. Alfred Simon, à la lumière du personnalisme mais aussi de Hegel, refuse le matérialisme historique au profit d'une analyse emprunte d'idéalisme. Renée Saurel et Gilles Sandier ne sont pas aussi réservés. S'ils ne se réfèrent jamais directement au marxisme, leurs analyses en sont imprégnées, que ce soit lorsqu'il s'agit de rendre compte d'une mise en scène brechtienne ou de réfléchir sur les politiques culturelles. C'est donc un marxisme diffus qui irrigue les articles sur le théâtre. Ici, l'influence de la revue joue sur la critique dramatique. Le refus de *La Quinzaine* de se plier à des dogmes partisans n'induit pas un rejet du politique. La génération d'intellectuels qui y intervient se reconnaît en partie dans les théories marxistes qu'elle cherche à alimenter. Ce rapport est encore plus fort dans *Les Temps Modernes*. La rupture de Sartre avec le PCF

¹⁹⁰⁸ Daniel Bensaïd, « Clercs et chiens de garde », *Contretemps*, « Clercs et chiens de garde. L'engagement des intellectuels », n°15, février 2006, p. 26.

¹⁹⁰⁹ André GIDE, *Retour d'URSS* suivi de *Retouches à mon « Retour sur l'URSS »*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 2009 [1938].

¹⁹¹⁰ Perry ANDERSON, *Sur le marxisme occidental*, Maspero, Paris, 1977.

n'implique pas le rejet du marxisme. Le philosophe existentialiste n'aura de cesse de chercher à alimenter le matérialisme historique et à nouer des liens avec les luttes sociales, que se soit en s'investissant dans le soutien au FLN ou en se liant aux maoïstes. Cette indépendance vis-à-vis du Parti communiste est commune aux trois revues. Dès les années 1950, *Esprit*, qui s'est un temps rapproché de cette organisation, rompt avec le marxisme et plus clairement encore avec le PCF. Pour *Les Temps Modernes*, la rupture est plus tardive. Elle intervient en 1956, suite à la répression de l'insurrection hongroise. L'intervention dans les luttes anticoloniales et anti-impérialistes acte cet éloignement. Suite à 1968, un dialogue s'établit entre Sartre et les maoïstes. Celui-ci achève l'éloignement entre la revue existentialiste et le PCF. La position de *La Quinzaine Littéraire* est moins homogène du fait du format du magazine littéraire. Cependant son indépendance vis-à-vis de toute organisation politique est revendiquée et la proximité de Maurice Nadeau avec le trotskisme fait de celle-ci l'un des lieux d'expression du mouvement intellectuel en rupture avec le PCF.

J'ai montré à plusieurs reprises la correspondance entre la pensée de Renée Saurel et l'analyse politique développée dans *Les Temps Modernes*. On la vérifie une nouvelle fois lorsque la critique évoque le parti communiste ou l'URSS. En 1965, Renée Saurel rend compte d'un voyage théâtral en Tchécoslovaquie¹⁹¹¹. Elle écrit alors :

De 1945 à 1965, la Tchécoslovaquie s'est donné le réseau théâtral le plus dense d'Europe ; ce n'est pas là un slogan, c'est un fait contrôlable. Mais le chemin qui mène à un vrai socialisme n'est pas rectiligne, et les tragédies des deux dernières décennies ont eu naturellement une incidence sur le sort du théâtre. Si le voyageur étranger, en 1965, trouve un climat de liberté qui doit rappeler celui de 1945, entre-temps il y a eu le stalinisme et la mise sous le boisseau des libertés artistiques.¹⁹¹²

Cette description apparemment anodine nous permet de mieux comprendre la perception que Renée Saurel a de l'URSS. Son analyse est contradictoire. Elle met en avant les méfaits du stalinisme sur les politiques culturelles locales, mais insiste néanmoins sur une évolution du régime qui serait plus démocratique. Trois ans avant le Printemps de Prague, Renée Saurel ne semble pas prendre conscience des limites de l'assouplissement consécutif à la révision des dogmes staliniens qui freinent toujours les réformes en Tchécoslovaquie. Elle insiste cependant sur cette question puisqu'elle écrit après avoir interrogé, à plusieurs reprises, les différentes personnes rencontrées lors de son voyage :

Je pose une fois de plus la question qui me tient le plus à cœur : celle de la liberté dans le choix des œuvres, et Mme Malinova répond qu'après une « éclipse de plusieurs années » cette liberté est redevenue à peu près totale, que la tendance actuelle, au sein du « Conseil artistique » où siègent, entre autres, le président de la Cellule des Syndicats et

¹⁹¹¹ Renée SAUREL, « En Tchécoslovaquie : théâtre sans rideau de fer », *op. cit.*

¹⁹¹² *Ibidem*, p. 546.

le président de la cellule du Parti communiste, est à un humanisme plus souple, plus nuancé.¹⁹¹³

Malgré cette méfiance qu'elle a pu exprimer, elle choisit de mettre en avant la quantité et la qualité de la production théâtrale. Elle en vient même à dire : « Je n'aurai pas la cruauté d'établir un parallèle avec ce que nous possédons, nous citoyens à part entière de la démocratie française. »¹⁹¹⁴ Ce compte-rendu en demi-teinte, marqué par l'espoir d'un renouveau à la suite du XX^{ème} congrès du Parti communiste de l'URSS, est néanmoins très isolé. En effet, la vision de l'Union soviétique de Renée Saurel va largement évoluer. Elle rend tout d'abord compte à de nombreuses reprises de la répression subie par le fondateur du Théâtre derrière la porte (Divadlo za branou), Otomar Krejca. Elle écrit par exemple en 1971 :

Les mesures prises en Tchécoslovaquie contre le grand metteur en scène Otomar Krejca ont suscité une protestation du milieu théâtral international. [...] Il faudrait être de nature vraiment optimiste pour espérer que le ministère de la Culture tchèque reviendra sur sa décision. Ce que l'on sait du XIVE Congrès du P.C.T. n'autorise aucune espérance.¹⁹¹⁵

L'espoir qu'elle pouvait avoir quant à la liberté de création quelques années plus tôt a donc disparu. Cette approche en demi-teinte du régime soviétique disparaît au cours des années 1970. Elle écrit, par exemple, lorsqu'elle rend compte du livre de Viktor Reimann sur Goebbels : « Tout au long de ce livre intéressant, documenté, un peu précautionneux parfois, Viktor Reimann s'ingénie à comparer l'hitlérisme au stalinisme. On voudrait pouvoir dire à l'auteur que ce rapport d'analogie, un peu systématiquement établi, ne correspond pas, ou du moins ne correspond plus à la réalité. On le voudrait, mais on ne le peut pas. »¹⁹¹⁶ Dès 1973, la rupture semble donc consommée avec le régime stalinien tandis que *Les Temps Modernes* s'ouvrent aux jeunes maoïstes français. Cette critique de l'URSS ne s'accompagne pas d'un renoncement au marxisme. À la même période, Renée Saurel analyse les politiques françaises comme relevant d'un nouveau fascisme. Elle continue donc d'affirmer la nécessité de changer de société malgré un isolement de plus en plus important. Sa réception des écrits de Soljenitsyne est assez caractéristique. À la suite de sa critique des *Estivants* de Gorki, une lectrice lui reproche de ne pas avoir mentionné le silence de ce dernier face au *goulag* dont l'écrivain dissident russe fait mention. Elle écrit alors :

Est-il nécessaire de dire que rien, pas même l'encerclement de la Russie soviétique, la mutation trop brusque, les dures nécessités économiques (que Roy Medvedev a exposées dans *Le Stalinisme*), rien ne peut justifier le génocide que fut le Goulag. De même, je ne

¹⁹¹³ *Ibidem*, p. 557.

¹⁹¹⁴ *Ibidem*, p. 547.

¹⁹¹⁵ Renée SAUREL, « Adieu à Jean Vilar », *op. cit.*, p. 2466.

¹⁹¹⁶ Renée SAUREL, « Quand la propagande dévorait la culture », *op. cit.*, p. 737.

sous-estime pas les souffrances qu'a endurées Soljenitsyne : il suffit de voir sa photo de bagnard, ce visage de pierre, ce regard désespéré. L'écrivain ne m'inspire pourtant qu'une sympathie très relative, surtout depuis que je l'ai vu sur nos écrans de télévision attribuer à la Révolution de 1789 et à l'athéisme les malheurs et la décadence de notre pays. J'aurais mieux aimé entendre Soljenitsyne nous parler un peu des multinationales, de l'impérialisme américain et du fascisme qui gagne toute l'Amérique latine...¹⁹¹⁷

Renée Saurel refuse donc que la dénonciation du goulag et, plus généralement, la nature du régime soviétique servent à légitimer le capitalisme. Malgré son parcours, du fait de ses idées politiques, Soljenitsyne ne peut être pour elle un allié politique. Ses valeurs sont celles de la droite traditionnelle, elles n'ont rien avoir avec le progressisme dont se défend la critique des *Temps Modernes*.

Gilles Sandier est moins prolix sur la question de l'URSS. Néanmoins son écriture est marquée par un fort anti-stalinisme après 1968. Il écrit alors lors qu'il rend compte du Théâtre de la Taganka :

Le théâtre de la Taganka — du nom du quartier de Moscou où il s'est installé — est né, en 1964, d'un studio d'essai ; organisé en coopérative ouvrière, il fonctionne comme théâtre de recherche, toléré par la censure, mais aux prises avec elle ; dans une petite salle de 600 places, où se presse toute la jeunesse étudiante, il joue quasiment à bureaux fermés ; c'est la première fois que ce théâtre est autorisé à sortir d'URSS pour venir dans un pays d'Europe occidentale ; le régime semble le tolérer, à l'intérieur, comme un exutoire - quitte à l'utiliser peut-être, à l'étranger, comme alibi.¹⁹¹⁸

Le critique de *La Quinzaine Littéraire* ne se fait aucune illusion sur les libertés démocratiques en URSS. Il est clair que, selon lui, la seule raison qui explique l'existence d'un tel théâtre en Russie est politique. Cette lecture rejoint l'attention particulière que porte la revue aux écritures de la dissidence. Ces dernières trouvent une large place dans les pages littéraires, mais sont aussi présentes dans les articles sur le théâtre. Ainsi, en 1979, de nombreuses pièces des auteurs tchèques et russes sont jouées lors du Festival d'Avignon. Gilles Sandier écrit alors :

Et pourtant, même si l'on ressentait cette impression d'épuisement, Avignon est encore resté cette année un lieu où le théâtre est vécu comme le fondement d'une résistance aux pouvoirs, comme l'esquisse d'un contre-pouvoir culturel. Ce n'est pas par hasard que le problème des libertés était au centre du Festival. Ce n'est pas par hasard qu'on y a vu jouer les deux pièces (Audience et Vernissage) de Vaclav Havel, emprisonné à Prague depuis le 29 mai avec dix autres signataires de la Charte 77[...]

Ce n'est pas par hasard qu'on a joué aussi deux pièces (Le Correcteur et Vingt minutes avec un ange) d'Alexandre Vampilov, un jeune dramaturge soviétique qui s'est noyé accidentellement en 1972, sur le lac Baïkal ; ces « anecdotes provinciales » parlent avec un humour grinçant, proche de Gogol, et avec une liberté assez audacieuse de la vie quotidienne en URSS ; dire à Moscou ce qu'elles disent est loin d'être indifférent. Ce n'est pas davantage un hasard si on a largement débattu avec le public, et entre gens de théâtre

¹⁹¹⁷ Renée SAUREL, « Le combat des deux lunes », *op. cit.*, p. 1377-1378.

¹⁹¹⁸ Gilles SANDIER, « Strehler et Lioubimov », *La Quinzaine Littéraire*, n°267, 16 novembre 1977, p. 27-28.

français et soviétiques, de la création théâtrale et de la vie culturelle en URSS à propos du spectacle *Histoire du Cheval*, d'après Tolstoï, présenté en russe par le Théâtre Gorki de Leningrad : un spectacle assez académique, conçu par un disciple de Stanislavski ; mais dans l'histoire de ce cheval tout chargé de métaphores, on peut lire peut-être en filigrane (car le vieux cheval maltraité dans son haras souffre d'avoir une affreuse robe pie), une fable sur la liberté et le droit à la différence.¹⁹¹⁹

Il est étonnant de voir comment évolue la perception du Festival d'Avignon. Gilles Sandier était, au début des années 1970, très critique du rassemblement estival. Il l'analysait alors comme un supermarché de la culture. À l'inverse, en 1979, il devient « espace de liberté »¹⁹²⁰, lieu d'expression de la dissidence face au stalinisme. La critique du régime soviétique fait suite à une décennie d'emportement contre la politique du PCF.

Les allusions à la politique sont moins fréquentes dans les textes d'Alfred Simon. Sa proximité politique avec ce qui est défendu dans *Esprit* le dispense d'intervenir autant que ses collègues sur ces questions. Malgré un profil politique moins affirmé à première vue, il est marqué par la critique du stalinisme entreprise par la revue personnaliste. Ainsi, lorsqu'il traite de *Nekrassov*¹⁹²¹ en 1978, il soutiendra qu'on ne peut analyser cette pièce sans faire référence à la dissidence. Il rejoint alors les réflexions qu'*Esprit* mène au même moment sur le totalitarisme. Par ailleurs, quelques années plus tôt, il critique lui aussi la politique culturelle du PCF. En effet, lors de son article, « Théâtre et désastre. Qui croit encore au Théâtre populaire ? »¹⁹²², il aborde les politiques culturelles. Son bilan de l'action de Malraux et de son successeur Edmond Michelet l'amène à revenir sur les décisions du XX^{ème} comité central d'Argenteuil. Suite à la contestation par les « gauchistes »¹⁹²³ des « supermarchés de la culture au moment où la réaction attaquait en eux les festivals de la subversion »¹⁹²⁴, « l'attitude du parti communiste est venue compliquer encore la situation »¹⁹²⁵ selon Alfred Simon. À ses yeux les conclusions d'Argenteuil visent certes à défendre une politique de démocratisation de la culture, mais en s'opposant à la volonté de politiser l'art.

Dans cette défense de la culture classique et du divertissement, renforcée par le refus de la politisation, le PC reconnaît que seule une nuance (essentielle) le sépare de la doctrine du pouvoir « marquée par des adaptations réelles dont certaines sont profondes et par des limites qui tiennent à la nature de classe au pouvoir ».

Voilà donc les animateurs coincés entre les notables soutenus par la majorité, le PC qui les accuse de collusion avec les gauchistes, et ceux qui dénoncent le front PCF – Barrault – Béjart – Planchon – Comédie Française – Panizza (*Partisans*, n°47). Comment pourraient-ils s'en sortir ? On ne peut confondre sans mauvaise foi les déclarations

¹⁹¹⁹ Gilles SANDIER, «Avignon, espace de liberté», *op. cit.*

¹⁹²⁰ *Idem.*

¹⁹²¹ Voir Partie 2-A-2-c « Climat de guerre froide autour de *Nekrassov* ».

¹⁹²² Alfred SIMON, « Théâtre et désastre. Qui croit encore au Théâtre populaire ? », *op. cit.*

¹⁹²³ *Idem*, p. 1149.

¹⁹²⁴ *Idem.*

¹⁹²⁵ *Idem.*

opportunistes de l'appareil du parti et les inquiétudes réelles d'hommes comme Henri Malberg, conseiller municipal du XX^e arrondissement, et Jacques Ralite, maire adjoint d'Aubervilliers. Ceux-ci ont combattu sur plusieurs fronts pour aider Guy Rétoré et Gabriel Garran à s'imposer. Ils savent de quoi ils parlent. Le brechtisme dogmatique, puis l'activisme gauchiste ont rendu le théâtre populaire vulnérable aux attaques de la réaction en ne lui permettant pas d'élargir son public.¹⁹²⁶

Le PCF n'a donc pas été en mesure de répondre aux attaques que subissait le théâtre populaire alors en crise. Sa posture « opportuniste » ne permet pas de construire une troisième voie entre les politiques étatiques qui ne donnent qu'un rôle de prestige à la culture et la volonté d'en finir avec les œuvres du passé – ou du moins leurs interprétations traditionnelles – défendues par les gauchistes. Une nouvelle fois, on retrouve la charge virulente contre les brechtiens qui sont rendus responsables de l'échec de la décentralisation dramatique.

Les trois critiques partagent donc une défiance manifeste vis-à-vis du PCF et de l'URSS qui les pousse à contester ses orientations culturelles et à mettre en valeur les œuvres des auteurs et metteurs en scène dissidents. Cette attitude ne signifie cependant pas une adhésion à un autre projet politique. En effet, si Renée Saurel fait quelques références à Mao et semble partager une partie des analyses d'Althusser, elle n'adhère pas complètement aux idées de la jeune garde intellectuelle radicalisée. Lorsque les maoïstes s'en prennent notamment au contenu politique de *L'Âge d'or* du Théâtre du Soleil, elle soutient le travail de la compagnie¹⁹²⁷. Gilles Sandier fait lui aussi preuve de solidarité avec la compagnie malgré les critiques qui émanent de l'extrême-gauche. À l'inverse, pour ce même spectacle, Alfred Simon reprochait au Théâtre du Soleil son caractère militant. L'analyse de la réception de *L'Âge d'or* ayant permis d'entrevoir la participation de chacun au débat politique, nous allons la regarder de plus près à travers leur réception du théâtre militant.

¹⁹²⁶ *Ibidem*, p. 1150.

¹⁹²⁷ Voir Renée SAUREL, « L'Âge d'or au Théâtre du Soleil », *op. cit.*, p. 1637-1646.

b) Le traitement du théâtre militant

Dans son ouvrage sur le théâtre militant¹⁹²⁸, Olivier Neveux a choisi de partir des différents combats politiques pour présenter les compagnies et auteurs ainsi que les procédés esthétiques proposés par ces derniers. La faible présence du théâtre militant dans les critiques des trois revues n'autorise pas une telle solution. Afin de comprendre comment les quelques expériences de théâtre militant y sont analysées, je partirai des scènes militantes et en premier lieu du Festival de Nancy pensé par Gilles Sandier comme « le lieu d'une interrogation sur la signification du théâtre dans les sociétés d'aujourd'hui, le nouvel usage qu'on peut en faire, voire les conditions mêmes de sa possibilité. »¹⁹²⁹. Le rassemblement de Nancy permet alors la découverte de nombreuses troupes américaines et européennes. Cependant, on ne saurait limiter les expériences militantes aux troupes étrangères, différents collectifs en France tentant de s'associer aux luttes syndicales et aux mouvements sociaux. Nous verrons si ceux-ci sont traités. Enfin, la question du théâtre militant pose celle du texte dramatique. Plusieurs auteurs s'y essaient. Deux d'entre eux retiennent particulièrement l'attention de la critique, Armand Gatti et André Benedetto. Dans un second temps, nous nous concentrerons donc sur ces deux figures.

Les scènes de théâtre militant

Une des premières choses à noter à propos de la réception du théâtre militant dans *Esprit*, *La Quinzaine Littéraire* et *Les Temps Modernes* est sa très faible présence. Cette situation peut sembler paradoxale puisque, selon des modalités différentes, les trois titulaires de la rubrique dramatique réfléchissent sur la question théâtrale principalement en cherchant à cerner son interaction avec le monde social et politique. Il est donc étonnant que des troupes qui conçoivent leur travail au cœur des luttes sociales soient aussi peu présentes.

Un lieu néanmoins attire la critique : le Festival mondial de théâtre universitaire de Nancy. La programmation n'est bien évidemment pas uniquement militante, puisque Jerzy Grotowski comme Bob Wilson s'y produisent. Néanmoins, il est perçu comme un laboratoire du théâtre radical après avoir accueilli des troupes comme le Bread and Puppet et le Living Theatre. Ainsi Gilles Sandier, qui assiste au festival, écrit en 1969:

¹⁹²⁸ Olivier NEVEUX, *Théâtre et lutte*, *op. cit.*

¹⁹²⁹ Gilles SANDIER, « Le Festival de Nancy », *op. cit.*

C'est une vérité d'évidence que dans une société bourgeoise (« humaniste ») qui a fait du théâtre une de ses cérémonies majeures, vouloir un festival prolétarien est une plaisanterie : pour un prolétaire, le théâtre restera chose étrangère et les ouvriers de Laxou (la banlieue de Nancy où le festival avait largement essaimé cette année), constituaient une partie petite du public. Si notre société fait sa révolution, alors seulement le théâtre, pour les travailleurs, pourra commencer d'avoir peut-être un sens et d'exister. D'ici là, tout ce que peut une rencontre comme celle de Nancy, c'est **aider** par la confrontation d'expériences à laquelle elle donne lieu à la naissance d'un théâtre prolétarien, c'est permettre à ceux pour qui, dans le monde entier, le théâtre constitue un moyen d'action, de s'informer sur les modes d'action des autres ; Nancy ne peut être qu'un lieu - mais c'est essentiel – où les troupes peuvent confronter à la fois **des méthodes et des moyens d'action**, et des **modes d'expression** (des styles scéniques) puisque les deux choses sont liées.¹⁹³⁰

Par la suite, son jugement sera plus mesuré sur le festival qui, selon lui, deviendra victime de son succès. Ses deux confrères n'assistent pas à Nancy. Alfred Simon ne peut s'y rendre. Il explique que le festival ayant lieu durant l'année scolaire, il ne peut obtenir de congés pour y assister¹⁹³¹. Renée Saurel, quant à elle, signale dans une note de bas de page dès 1966 les rencontres de Nancy : « Ce dernier festival fut, me dit-on, très intéressant. Je le crois volontiers, mais ne puis en dire davantage. *Les Temps Modernes* n'y sont jamais conviés. »¹⁹³² Cela ne signifie pas pour autant un désintérêt puisqu'elle rend compte, notamment en 1969, des spectacles joués à Nancy qui sont repris à Paris.

La troupe de théâtre militant qui intéresse le plus les critiques est bien évidemment le Bread and Puppet. Elle présente ses créations à Nancy notamment en 1968 et 1969. *Fire* et *The Cry of the people for meat* apparaissent comme des spectacles exemplaires alors même que les critiques réfléchissent à la nécessité d'un théâtre en lien direct avec les luttes. J'ai déjà parlé de la réception de cette troupe américaine¹⁹³³. Alors que Renée Saurel et Gilles Sandier s'intéressent, en premier lieu, aux liens que noue la troupe avec le mouvement anti-guerre américain, Alfred Simon est plus concerné par les références religieuses de la compagnie. Dans « Théâtre et désastre, qui croit encore au théâtre populaire ? », il revient néanmoins sur les expériences des troupes du théâtre radical américain et s'interroge sur la possibilité d'un « théâtre en train de redevenir ce moyen d'expression collective que toute civilisation

¹⁹³⁰ *Idem.*

¹⁹³¹ Des articles paraissent néanmoins dans *Esprit* sur le Festival de Nancy : Lucien ATTOUN, « Le festival du théâtre universitaire », *Esprit*, n°340, juillet- août 1965, p 152- 155.

Marcio MOREIRA ALVES « Trois pièces politiques », *op. cit.*

Béatrix ANDRADE, « Nancy 79 », *Esprit*, février 1980, p. 131-133.

Béatrix ANDRADE, « Théâtre à Nancy », *Esprit*, juillet – août 1980, p. 107-109.

¹⁹³² Renée SAUREL, « Impuissances et espoir du théâtre », *Les Temps Modernes*, n° 244, septembre 1966, p. 566.

¹⁹³³ Voir Partie 2-A-1-b « Les critiques face à l'avant-garde : les prémisses de la performance. Le Bread and Puppet *The Cry of the people for meat*, 1969 ».

réclame »¹⁹³⁴. Il note, comme ses collègues, l'intérêt de faire « éclater le lieu théâtral »¹⁹³⁵ en allant chercher les spectateurs « dans leur vie quotidienne, hors du contexte théâtral établi, les fidèles à l'église, les ouvriers à l'usine, les passants dans la rue. »¹⁹³⁶ Cependant ces formes lui semblent aussi contenir toutes les limites du théâtre militant :

Comme au temps de l'avant garde-garde parisienne, la convergence de leurs recherches dans le respect des différences crée une cohérence qu'accentue la volonté d'agir sur la société et de changer le monde. [...] Reste l'entreprise de changer la vie par le théâtre. Elle conduit les créateurs à chercher la plus haute perfection. Ils ont été amenés à refuser peu à peu toute confusion entre l'action politique directe et l'action théâtrale [...]

On ne peut cependant éluder les questions. Et d'abord la réussite intrinsèque de ce théâtre ne le conduit-elle pas dans l'impasse, à se répéter indéfiniment, à renoncer à toute communication véritable ? Ce théâtre populaire est un théâtre élitaire. Il fait appel à une pensée participationnelle qui débouche sur de l'ésotérisme.¹⁹³⁷

Paradoxalement, Alfred Simon reproche à ces troupes de s'être peu à peu déconnectées de l'action politique parce qu'elles ont poussé trop loin leur perfectionnement sur le plan théâtral. Alors que pour Gilles Sandier, l'inscription dans les luttes et la recherche esthétique étaient liées, elles se confrontent pour le critique d'*Esprit*, qui ajoute : « Force est de constater que hormis le Teatro Campesino, devenu centre culturel des travailleurs agricoles à Del Rey (Californie), les troupes du théâtre radical partagent aujourd'hui leur temps entre les périodes de travail, la tournée des universités américaines et celles des capitales européennes. »¹⁹³⁸ Cette déconnexion entraîne, pour Alfred Simon, une perte d'efficacité tant sur le plan théâtral que politique.

Cette contradiction entre l'inscription dans les luttes et la recherche théâtrale est au cœur de la réception critique du théâtre militant. Il ne s'agit pas ici de présumer de la pauvreté esthétique de ce dernier. Oliver Neveux, dans sa thèse, en a montré l'inventivité mais aussi certains écueils. Néanmoins, cette dialectique entre « **des méthodes et des moyens d'action**, et des **modes d'expression** »¹⁹³⁹ entraîne une difficulté notable pour que les critiques puissent rendre compte de ces expériences. Ainsi, le Teatro Campesino, qu'Alfred Simon citait en exemple, n'est traité que lors de son passage en France. Cette fois, il y a un accord pour noter la qualité du travail. Sandier écrit ainsi :

Sans décor ni costume, avec quelques accessoires et pancartes, c'est la réalité de la lutte des classes passant dans la gesticulation d'étonnants arlequins pour qui théâtre et combat syndical ne font qu'un, pour qui le jeu dramatique est directement acte

¹⁹³⁴ Alfred SIMON, « « Théâtre et désastre, Qui croit encore au théâtre populaire ? », *op. cit.*, p. 1136.

¹⁹³⁵ *Ibidem*, p. 1140.

¹⁹³⁶ *Ibidem*, p. 1141.

¹⁹³⁷ *Ibidem*, p. 1143.

¹⁹³⁸ *Ibidem*, p. 1144.

¹⁹³⁹ Gilles SANDIER, « Le Festival de Nancy », *op. cit.* (Les expressions en gras sont de l'auteur)

révolutionnaire : voilà bien les seules conditions dans lesquelles le théâtre puisse être réellement arme de révolution.¹⁹⁴⁰

Il reconnaît la double qualité esthétique et politique de ce théâtre. Renée Saurel montre le même enthousiasme. Leurs comptes-rendus restent limités à un spectacle là où *Travail Théâtral* reviendra à de nombreuses reprises sur la pratique de la troupe. La forme de leur critique, basée avant tout sur l'analyse de spectacle, fait donc obstacle à une prise en compte du processus dans son ensemble.

On retrouve le même problème lorsqu'il s'agit de traiter du « théâtre de l'opprimé » d'Augusto Boal¹⁹⁴¹. Renée Saurel y fait référence dans un article. Elle ne peut que décrire brièvement le système proposé par le metteur en scène brésilien lorsqu'elle annonce la parution de son ouvrage, tandis que Barthélémy, dans *La Quinzaine*, rend compte d'une de ses pièces sans prendre en considération sa démarche proactive :

Ce n'est pas bien de dire que ce n'est pas bien, mais ce ne serait pas bien non plus de dire que cela l'était. Certes il y a la générosité et l'énergie d'une jeune troupe, plus un thème crucial, plus un auteur qui sait de quoi il parle. Mais justement, quand celui-ci joue avec le paradoxe en prétendant que « tout le monde peut faire du théâtre, même les acteurs », il devrait en profiter pour nous épater sur toute la ligne. [...] Autrement dit c'est le spectacle qui est en cause et non le théâtre qui est remis en cause.¹⁹⁴²

Dans cet article, Barthélémy nie le programme proposé par Augusto Boal qui vise à donner « au peuple, les moyens de production théâtrale »¹⁹⁴³ dans le sens où, comme l'explique le metteur en scène : « il faut donner au spectateur la possibilité d'essayer les actions révolutionnaires ; en espagnol, *ensayar*, répéter, tester, vérifier avant l'action vraie, la fiction avant la réalité. »¹⁹⁴⁴ Le théâtre est ainsi pensé comme un lieu où le spectateur s'entraîne à la lutte. L'objectif n'est donc pas la réussite esthétique, mais l'appréhension par le corps des problèmes liés à l'action politique. Barthélémy est certes conscient que Boal fait appel à des amateurs sur le plateau, mais il n'envisage guère que la réussite esthétique ne soit pas un des objectifs du « théâtre de l'opprimé ». Renée Saurel conçoit, elle aussi, ce paradoxe des compagnies militantes qui doivent choisir parfois entre le théâtre et la lutte. Lorsqu'elle revient sur le Tiers-Théâtre d'Eugenio Barba, elle souscrit à l'affirmation de ce dernier : « *Ou leur théâtre leur explose entre les mains, ou ils n'ont aucune possibilité de travailler*, ce fut le cas d'Artaud. Et Barba ajoute que si ces réformateurs véritables peuvent travailler selon leurs besoins, ils arrivent à un point où ils dépassent les frontières du théâtre, à la grande

¹⁹⁴⁰ *Idem.*

¹⁹⁴¹ Augusto BOAL, *Le Théâtre de l'opprimé*, Maspero, collection Malgré tout, Paris, 1985, [1971].

¹⁹⁴² BARTHELEMY, « Trois pièces », *La Quinzaine Littéraire*, n°318, 1^{er} février 1980, p. 26-27.

¹⁹⁴³ Émile COPFERMANN, « Au peuple les moyens de production théâtrale. Entretien avec Augusto Boal », in Augusto BOAL, *Théâtre de l'opprimé*, *op. cit.*, p. 181.

¹⁹⁴⁴ *Ibidem*, p. 185.

incompréhension des experts. C'est, dit Barba, le cas du Living-Theater de New-York, de Grotowski, d'Augusto Boal »¹⁹⁴⁵ Ici, le fait de quitter le monde théâtral n'est pas reproché, au contraire. Il implique néanmoins un autre type de traitement critique. La proximité de Renée Saurel avec Eugenio Barba, comme celle d'ailleurs d'Émile Copfermann avec Augusto Boal, permet un autre type de relations aux créateurs. Elle explique aussi le peu de comptes-rendus des expériences théâtrales militantes.

Ainsi, des nombreuses compagnies françaises citées par Olivier Neveux, très peu ont droit à des comptes-rendus dans *Esprit*, *Les Temps Modernes* et *La Quinzaine Littéraire*. La troupe Z, le Théâtre à Bretelles, Le théâtre de la Carmagnole, Le Théâtre du Levant, Les Mirabelles, la troupe Al Assifa ne sont pas mentionnés. Le Théâtre de l'Olivier est mentionné une fois lors d'un festival de café-théâtre¹⁹⁴⁶ dans *Esprit*. Le Théâtre de la Carriera est mentionné par Gilles Sandier dans l'introduction de *Théâtre en crise*¹⁹⁴⁷. Le Théâtre-Action bénéficie de plus d'attention. Il est cité lors des numéros spéciaux d'*Esprit* sur les animateurs et sur la création collective¹⁹⁴⁸. Un article paraît aussi dans *Les Temps Modernes*¹⁹⁴⁹. Il est encore cité lors d'une recension du festival d'Avignon 1979¹⁹⁵⁰. Il est par ailleurs fait référence, lors de ses problèmes avec la municipalité d'Annecy, des difficultés du Théâtre-éclaté dans *Les Temps Modernes*¹⁹⁵¹. Pourquoi une si faible attention ? Le théâtre militant est la plupart du temps compris comme une pratique à la limite de l'amateurisme, qui entend tout du moins se lier à une communauté par le biais du théâtre, au-delà de la représentation théâtrale. La dialectique entre la création et l'animation est au cœur de la réception contradictoire du théâtre militant. Travaillant dans des lieux alternatifs, sur des temps qui ne sont pas ceux de la représentation théâtrale classique, les troupes militantes semblent échapper en partie au regard des critiques. Plus encore, la critique de tels spectacles est écartelée entre la défense du projet politique – et donc la description du processus de création et d'animation – et la critique esthétique. Ainsi, seules les troupes qui se professionnalisent

¹⁹⁴⁵ Renée SAUREL, « Odin, navire-amiral du Tiers-Théâtre », *op. cit.*, p. 1118.

¹⁹⁴⁶ Marc ROY « Le café théâtre », *Esprit*, n°463, décembre 1976, p. 872-874.

¹⁹⁴⁷ Gilles SANDIER, « Les illusions perdues », *Théâtre en crise*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁹⁴⁸ « Deux années d'action culturelle (le Théâtre Action) », Entretien avec Fernand GARNIER, Philippe MEYER, Alfred SIMON, Renata SCANT, Paul THIBAUT, *op. cit.*, p. 1124-1245.

Jeanne COMBAZ « Une écoute non traditionnelle », *op. cit.*

¹⁹⁴⁹ Jeanne COMBAZ, « Le Villeneuve de Grenoble, c'est Chicago », *op. cit.*

¹⁹⁵⁰ Gilles SANDIER, « Avignon, espace de liberté », *op. cit.*

¹⁹⁵¹ Renée SAUREL, « Druonades à Annecy », *op. cit.*

ont droit à un surcroît de considération, par exemple l'Aquarium, ou Dario Fo¹⁹⁵² lorsqu'il fait des tournées en France.

Les auteurs du théâtre militant

Comme le note Olivier Neveux, les expériences de théâtre militant dans l'immédiat après-guerre sont très réduites ou bien il ne nous en reste pas de traces. Il constate leur renouveau à partir de 1966, leur développement à la suite de 1968 et leur reflux à la fin des années 1970. Ces expériences sont marquées par le contexte politique, centré d'abord autour des luttes d'indépendance nationale, en Algérie puis au Vietnam.

Il existe, toujours selon Olivier Neveux, deux précédents notables : « Deux auteurs proches du TNP vont être affiliés, parfois un peu hâtivement, à Brecht : Arthur Adamov et Armand Gatti »¹⁹⁵³. Plus souvent associé au théâtre de l'absurde qu'à une écriture politique, Adamov subit effectivement l'influence de l'œuvre de Brecht tout en se rapprochant du Parti communiste. À partir de 1957, il revendique une écriture de combat liant, avec une originalité largement ignorée, les apports du théâtre de l'absurde et du marxisme : « Ses pièces, ajoute Olivier Neveux, tentent d'articuler la question psychique – l'apport psychanalytique – et la question politique – l'apport marxiste : l'inscription dans les corps mêmes des mécanismes sociaux et de l'oppression. »¹⁹⁵⁴. Il s'essaie aussi à l'agit-prop en 1958 lors de la prise de pouvoir gaulliste. Par ailleurs, il traduit, en 1962, *Le Théâtre Politique* de Piscator. Malgré l'intérêt de la production d'Adamov, on ne trouve pas de recension de son travail dans les trois revues étudiées. Il semble que les trois critiques n'aient pas pris en compte cette œuvre qui a été pourtant importante pour la revue *Théâtre Populaire*.

Renée Saurel, Alfred Simon et Gilles Sandier sont plus attentifs à la production d'Armand Gatti. Il va inscrire, dans un premier temps, son activité au sein des théâtres de la décentralisation en travaillant au TNP et au Grenier de Toulouse. Tout au long des années 1960, il sera l'un des seuls représentants d'une écriture rigoureusement militante. Cette perspective politique l'amène à explorer les champs du possible de l'écriture : « Ses dramaturgies tentent de découvrir le langage, la forme d'écriture scénique, à chaque fois spécifiques, qui peuvent convenir au combat, multipliant et confondant les espaces, les figures,

¹⁹⁵² Voir Laetitia DUMONT-LEWI, « Portraits de l'histriion en auteur. Dario Fo ou les représentations d'un homme-théâtre », these de doctorat en Art du Spectacle sous la dir. de E. Wallon soutenu à l'Université Paris Ouest Nanterre le 4 novembre 2014.

¹⁹⁵³ Olivier NEVEUX, *Théâtres en lutte, le théâtre militant en France des années 1960 à nos jours*, op. cit. , p. 20.

¹⁹⁵⁴ *Idem*.

les situations, les temporalités. »¹⁹⁵⁵ Son théâtre ne relève pas d'une écriture socialisante, mais bien d'une dramaturgie de classe. L'interdiction de la *Passion en violet, jaune et rouge* marque une rupture dans sa pratique. Dès lors, il ne collabore plus avec des structures théâtrales publiques, préférant continuer ses recherches dans d'autres espaces à la marge.

Un autre auteur intéresse particulièrement nos trois critiques, André Benedetto. Avec sa troupe, la Nouvelle Compagnie d'Avignon, il investit le Théâtre des Carmes. Comme son confrère, il pratique son art hors des institutions publiques, préférant chercher à construire un lieu de théâtre ancré dans la région avignonnaise. Comme l'explique Olivier Neveux : « Ce théâtre vient d'une langue et d'une terre et c'est de cet endroit, situé, qu'il interpelle le monde et tisse les solidarités indispensables à une transformation réelle des rapports humains. »¹⁹⁵⁶ De la même manière qu'Armand Gatti, André Benedetto, par sa pratique, cherche donc à contribuer à l'émancipation des travailleurs. Ainsi, malgré des écritures radicalement différentes, ils sont souvent mis sur le même plan, notamment par Gilles Sandier. Ce dernier, en 1969, rend compte des représentations de *Zone Rouge* de Benedetto. Il écrit alors :

Chacun sait que la « Nouvelle Compagnie d'Avignon », d'André Benedetto (qui a joué Napoléon, Xerxès, Lola Pelican) est la première en France, bien avant mai, depuis 1963, à se vouloir au service d'un "théâtre armé, révolutionnaire, de subversion, un théâtre de guérilla." En cela cette Compagnie est exemplaire ; sans compter que Benedetto, nourri visiblement de Beckett et de Brecht et du surréalisme, est peut-être réellement le poète-dramaturge que Gatti est aux yeux de certains, et que je n'ai jamais trouvé en lui.¹⁹⁵⁷

La pratique de Benedetto acquiert valeur d'exemplarité pour le critique de *La Quinzaine* car elle allie une perspective militante assumée, portée ici par une citation du manifeste de la compagnie, alliée à une force littéraire. Selon Gilles Sandier, le dramaturge avignonnais parvient à trouver un langage théâtral pour un théâtre politique et poétique : « Un langage scénique à la fois clair et cultivé, plein d'invention, mais pudique et sans tapage, qui met en scène avec amitié ceux pour qui ces acteurs ont choisi de travailler. Voilà une pratique assez exemplaire de vrai théâtre populaire. »¹⁹⁵⁸ Ici, Gilles Sandier choisit d'assimiler théâtre populaire et théâtre militant. Ce choix est récurrent chez lui, notamment après 1968 ; un vrai théâtre populaire ne saurait qu'être militant. Nous verrons que, selon Gilles Sandier, Armand Gatti échoue à allier les deux aspects.

¹⁹⁵⁵ *Ibidem*, p. 22.

¹⁹⁵⁶ Olivier NEVEUX, « Pour l'auteur avec un acteur dans le corps », *Europe* « Marx et la culture », août 2011, p. 204.

¹⁹⁵⁷ Gilles SANDIER, « Le matin de la révolte », *op. cit.*

¹⁹⁵⁸ Gilles SANDIER, « Entre le bon et le mauvais il s'est malgré tout passé des choses à Avignon », *op. cit.*

Renée Saurel est moins enthousiaste sur la pratique d'André Benedetto. Elle affiche un soutien sans faille lorsque la compagnie est en conflit avec les institutions, mais traite moins souvent de ses réalisations. Elle lui dédie néanmoins un article lorsqu'il monte un spectacle sur Alexandra Kollontai, militante communiste (et féministe avant la lettre) de la révolution russe. Elle écrit alors :

Artisan à part entière du spectacle, à la fois auteur, metteur en scène et acteur, André Benedetto n'a sans doute pas pour dessein de faire œuvre littéraire, j'entends œuvre éventuellement susceptible de « durer ». C'est l'ensemble de son activité qui marquera l'histoire du théâtre contemporain. Son propos est moins d'appréhender l'actualité immédiate, ambition qui serait chimérique, que de traiter en se dégageant le plus possible de l'anecdote, les problèmes majeurs de notre société et du monde moderne.

Le cours d'histoire, le didactisme, le « message » idéologique, rien de tout cela n'est plus supporté par le public, même peu sophistiqué. À ce danger, Benedetto n'échappe pas totalement, mais le caractère « enseignant » de ses pièces - et en particulier de Alexandra K - est tempéré par un certain lyrisme, par le dynamisme de la mise en scène, par ce goût bien latin du vocable, de la profération, par un sens réel du comique et le refus du « bon goût » bourgeois.¹⁹⁵⁹

L'appréciation de Renée Saurel sur la pratique de Benedetto est plus mesurée et son approche du spectacle diffère. Son écriture l'intéresse, mais plus encore sa capacité à penser le théâtre dans son intégralité. Renée Saurel note, en premier lieu, que Benedetto n'a pas vocation à produire une œuvre théâtrale. Son ambition est avant tout militante. De ce point de vue, le spectacle vaudrait moins artistiquement que l'ensemble de la pratique, dont elle préfère traiter. L'écriture en fait partie, mais elle y englobe aussi le travail du metteur en scène et le jeu d'acteur. On retrouve cette même idée dans un autre article de Gilles Sandier :

Même leçon chez Benedetto, cet animal étrange, ce phénomène qui risque bien de résumer à lui seul le théâtre politique en France, cette machine à jouer, à écrire – vingt-huit pièces en dix ans – ce poète-acteur, ce monstre d'intelligence ironique et poétique tout ensemble, fouillant avec quelle acuité sardonique notre monde en désordre : un bohémien, un saltimbanque, un bateleur, un Molière d'extrême gauche qui aurait fait un enfant à Brecht, un Dario Fo occitan qui aurait troqué la faconde et l'exubérance italiennes contre un sang-froid irréfutable.

C'est bien, en effet, une pédagogie du spectateur que nous propose cette forme foraine de théâtre épique, du spectateur dont on suscite constamment la réflexion. Benedetto, à travers une invention poétique de chaque instant, qui fait de l'aire de jeu le lien de toutes les surprises, ce poète-acteur à la ruse subtile, maniant avec une souveraineté amusée tous les éléments du discours scénique, semble à la fois se foutre de son public et de lui-même, ce qui est, finalement, une façon d'établir entre le spectateur et lui, sans connivence démagogique, une relation, juste, pudique, et profondément fraternelle.¹⁹⁶⁰

L'utilisation du terme « phénomène » pour décrire Benedetto est surprenante. Elle fait référence à la notion de « génie » artistique, de talent inné, en général dédaignée par les

¹⁹⁵⁹ Renée SAUREL, « Le double combat d'Alexandra Kollontai », *Les Temps Modernes*, n° 355, février 1976, p. 1373-1379.

¹⁹⁶⁰ Gilles SANDIER, « Retour aux sources », *La Quinzaine Littéraire*, n°222, 1^{er} décembre 1975, p. 28.

critiques de gauche qui réfutent l'idée que les qualités artistiques seraient les conséquences d'un don. Ici, Gilles Sandier la renverse pour l'appliquer au théâtre militant. Il mobilise à cette fin deux références : Dario Fo et Brecht. La première permet de faire référence à son jeu d'acteur. La seconde est plus importante. Selon Gilles Sandier, Benedetto revisite le théâtre épique. Il en propose une version inspirée de la foire où le geste artistique renvoie à une émancipation individuelle et collective. La ruse et l'humour permettent de produire un théâtre politique sans didactisme qui entraîne une relation égalitaire entre acteurs et spectateurs. Cette idée d'une pédagogie vis-à-vis du spectateur, ne reposant pas sur un rapport de domination entre les acteurs et l'assistance anticipe la théorie de Jacques Rancière dans *Le Spectateur émancipé*¹⁹⁶¹. Olivier Neveux, lui aussi, dans un article sur Benedetto reviendra sur cette création qu'il estime émancipatrice. Il écrit alors, sous l'égide de Jacques Rancière :

C'est bien la création qui est au cœur du geste de Benedetto : création collective (historique et politique – la politique est garante d'une création) et création irréductiblement individuelle qui n'obéit qu'à ses propres règles, lois et nécessités, qui vaut pour soit. La création comme résistance et transformation du *donné*, à qui il « n'appartient pas d'ouvrir le champ des possibles – cela, toute vie le fait à sa mesure – [mais à qui] il revient de l'*instaurer* ». Plus importants que tous les « dits » d'une autre vie à naître, le déploiement de celle-ci, encore balbutiante et laborieuse, sur un plateau de théâtre. Plus important que les slogans et mots d'ordre et de désordre, la vie lorsqu'elle s'invente, en de rares temps de l'histoire, sidérante et joyeuse.¹⁹⁶²

Au-delà des thématiques du théâtre de Benedetto, Olivier Neveux considère que sa capacité émancipatrice tient à la centralité du processus créatif, qu'il soit collectif ou individuel. Celui-ci renvoie alors à la possibilité d'émancipation, car il travaille la possibilité d'une vie débarrassée de toutes formes d'oppression et d'aliénation. La représentation agit alors comme temps d'émancipation. On retrouve ici en partie l'idée de la fête comme instant libérateur présente dans les thèses d'Alfred Simon. Celui-ci d'ailleurs reconnaissait la vivacité du langage scénique proposé par Benedetto, il y voyait lui aussi un théâtre du corps, en lien direct avec la vie lorsqu'il assistait à une représentation de *Geronimo* :

Commis voyageur de la culture révolutionnaire comme il se définit lui-même. Il soulève des idées lourdes comme des haltères truqués, crache le feu et le vitriol, danse sur la corde raide, fait de la lutte avec l'ange un numéro de fête foraine.

Il y a Benedetto, le metteur en scène qui improvise avec des chiffons, des bouts de bois et du fer blanc, des jeux d'enfants qui sont de gros chagrins d'adultes. Il y a l'acteur, époustouflant de naturel avec son accent méridional et ses tirs de mitraille occitane qui éclatent au beau milieu d'un discours brechtien ou d'une confidence narcissique. Il y a le poète qui écrit n'importe quoi, toujours intelligent, jamais intellectuel, avec la certitude

¹⁹⁶¹ Jacques RANCIERE, *Le spectateur émancipé*, op. cit. À la différence de ce dernier, Gilles SANDIER part de Brecht pour proposer une pédagogie du spectateur égalitaire tandis que le philosophe critique ce dernier voyant dans le théâtre critique une des formes de ce théâtre politique qui entend enseigner au spectateurs plus que partager avec ce dernier une expérience émancipatrice.

¹⁹⁶² Olivier NEVEUX, « La pointe avancée d'une éthique », *Europe* « Marx et la culture », août 2011, p. 249.

de trouver au bon moment l'extase de la parole qui fera passer le reste. [...] Il y a enfin cette espèce de blancheur d'aube, un battement de cil au-dessus d'un sourire furtivement crispé, un imperceptible froissement d'ailes sur la source des mots et des gestes, quelque chose comme la parade des anges funambules sur le tohu-bohu du grand bazar. Il joue la crise de la Gauche révolutionnaire, celle de l'Occitanie fantasmée, celle de sa propre compagnie réduite au trio familial, au noyau tribal. [...] Pour un peu, Benedetto me ferait croire au théâtre politique !¹⁹⁶³

Ce qui achève de convaincre ici Alfred Simon de la qualité de Benedetto ce n'est donc pas le propos politique, mais « un imperceptible froissement d'ailes ». Il choisit de défendre Benedetto d'un point de vue esthétique. L'argument est ici inversé. Contrairement à Renée Saurel et à Gilles Sandier qui insistent sur le fait que Benedetto allie une pratique militante à une qualité esthétique, Alfred Simon le défend en dépit de son propos militant.

Si la réception de Benedetto est largement positive, celle d'Armand Gatti est beaucoup plus contrastée. Comme l'explique, Olivier Neveux, son écriture remet en cause les modalités d'une réception traditionnelle :

Les spectacles de Gatti sont animés par une conception incroyablement exigeante de ceux à qui ils s'adressent. Il n'y a pas lieu d'inhiber l'écriture en regard de potentielles difficultés de réception, pas plus que de sacrifier à la démagogie de nombreuses formes dites populaires qui ne sont, *in fine*, que les formes domesticatrices de la domination. Que cette œuvre soit ardue, Gatti ne le nie pas. Il sait dans quel monde il écrit, dans quel contexte et quelles légitimes résistances peut rencontrer cette écriture auprès du monde ouvrier. Mais il sait aussi l'enjeu que constitue une œuvre en rupture, ce que celle-ci peut produire lorsqu'elle heurte les évidences et les attentes. Proposer à l'autre une œuvre qui ne l'humilie pas en l'assignant une fois encore à sa place et produire par là cette transformation qui du « Rien » que l'on est sommé d'être crée la volonté collective de devenir « Tout ».¹⁹⁶⁴

Olivier Neveux défend ici la complexité dramaturgique de l'œuvre de Gatti. Il soutient que celle-ci offre un rôle de créateurs aux spectateurs. Sans préjuger de sa difficulté à saisir les multiples ramifications, on lui propose une œuvre dont il lui revient de construire les capacités émancipatrices. Cette posture est problématique au regard des critiques. En effet, ils conçoivent régulièrement leur fonction comme consistant justement à aider le spectateur populaire dans sa compréhension de l'œuvre. Ils soutiennent ainsi, tous les trois, un théâtre au service de ce spectateur. Supposent-ils pour autant que l'écriture de Gatti ne lui convient pas ? Renée Saurel rejette cette idée lors des représentations de *Chant public devant deux chaises électriques* :

Ce *Chant public devant deux chaises électriques* étant aussi virulent dans la pensée qu'insolite dans la forme, on a eu beau jeu de prendre prétexte d'une complexité frôlant parfois la confusion pour rejeter l'œuvre en bloc, l'argument majeur étant que le

¹⁹⁶³ Alfred SIMON, « Boniment pour Benedetto », *op. cit.*

¹⁹⁶⁴ Olivier NEVEUX, « Un spectacle sans spectateurs... rien que des créateurs », *Cahiers Armand Gatti*, n°1, 2010, p. 111-112.

spectateur, de toute façon, n'y comprendrait rien. Et il est vrai que, pour qui la reçoit d'emblée, sans avoir présente à l'esprit la genèse de l'affaire Sacco et Vanzetti, la pièce n'est pas d'un accès facile. Mais on ne doit pas oublier que deux numéros successifs du journal *Bref* ont, depuis décembre dernier, c'est-à-dire bien avant le début des représentations, donné aux spectateurs tous les éléments leur permettant de suivre le jeu de puzzle de Gatti. C'est un spectacle qui demande un effort. Tant mieux, et tant pis pour le spectateur qui n'est pas capable de le fournir, et croit que la « culture » s'avale comme un cachet d'aspirine. Je me suis trop souvent inquiétée de la passivité du public du T.N.P. pour ne pas me réjouir de le voir associé de façon active à un jeu grave, et qui débouche sur les problèmes les plus actuels.¹⁹⁶⁵

Renée Saurel anticipe ici la thèse défendue par Olivier Neveux. Certes, l'œuvre de Gatti est complexe, mais ce n'est qu'un prétexte pour refuser une dramaturgie qui comporte des potentialités révolutionnaires. Cette écriture implique un autre rapport aux spectateurs, que le TNP a tenté de construire lors de ses représentations. À travers la pièce d'Armand Gatti, Renée Saurel refuse d'associer un théâtre pour un public populaire à un théâtre « accessible » ou « simple ». Elle soutient au contraire une activité des spectateurs. Elle n'aura pas toujours le même avis sur les pièces de Gatti. Lors des représentations de *La Cigogne*¹⁹⁶⁶, elle lui reprochera la complexité de son œuvre, mais celle-ci est due, selon elle, au sujet de la pièce qu'elle ne juge pas judicieux. L'intérêt qu'elle trouve dans l'œuvre de Gatti se situe sur un autre plan :

La plus grande horreur, devenue spectacle, se déguste comme une friandise. Face au « show » mondial de l'injustice et de la violence, que peut le théâtre ? Ne devient-il pas indécent d'écrire pour lui, quand la distance entre le théâtre qui se veut politique et l'événement augmente chaque jour, quand le meurtre de deux innocents semble dérisoire auprès du génocide quotidien ? Le théâtre pourra-t-il jamais, comme le voulait Sean O'Casey, « prendre le monde dans ses bras ? » Et s'il ne le peut pas, à quoi bon le théâtre ? [...]

Tout cela, Gatti le sait mieux que moi. Il sait que le théâtre voudrait bien, mais ne peut devenir le foudroyant missile de la conscience universelle, et que sa dignité réside justement dans l'aveu de son impuissance.¹⁹⁶⁷

L'œuvre de Gatti pose, selon la critique des *Temps Modernes*, la question de la capacité politique du théâtre. Elle résout le paradoxe du théâtre politique qui peine à se porter à la hauteur de l'événement en suggérant qu'il doit assumer son impuissance à le faire. Cet aveu de faiblesse lui confère justement une capacité émancipatrice que ne peut atteindre une œuvre courant après l'actualité. Ce paradoxe est central pour appréhender le théâtre d'Armand Gatti.

La sensibilité de Renée Saurel vis-à-vis de son travail n'est pas partagée par Alfred Simon. Celui-ci apprécie peu le travail de l'auteur. Il n'en rend compte que deux fois. S'il

¹⁹⁶⁵ Renée SAUREL, « Sur la colline aux cerises », *op. cit.*, p. 1674.

¹⁹⁶⁶ Renée SAUREL, « Formes éclatées », *Les Temps modernes*, n° 298, mai 1971, p. 2089-2099.

¹⁹⁶⁷ Renée SAUREL, « Sur la colline aux cerises », *op. cit.*, p. 1668-1669.

trouve quelque intérêt à *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste Geat*¹⁹⁶⁸, la pièce sur Sacco et Vanzetti n'est pas réussie, selon lui, car la mise en scène de Gatti ne permet pas de clarifier son propos. Ainsi, cette dramaturgie qui joue sur différentes temporalités n'augure pas d'un nouveau théâtre populaire. Il écrit :

Armand Gatti identifie dramaturgie populaire et théâtre d'avant-garde. Puisque le divorce entre les deux nous paraît être le mal de notre théâtre, il faut admettre qu'il a raison. Pour chaque sujet, il réinvente le théâtre, il recommence à zéro, il joue sur plusieurs espaces à la fois, à différents niveaux de conscience, il dénoue le temps de la relativité. Entre le réel et l'imaginaire, il choisit le possible : possible de l'homme, du monde, possible du possible même ! Il est le Resnais et le Butor du nouveau théâtre, plus soucieux qu'eux de rendre compte du combat de l'homme pour l'homme. Question monsieur ! Pourquoi vouloir à tout prix torturer ce pauvre vieux théâtre ? Laissez-le crever en paix, si vous n'y croyez plus. Pour le moment tel qu'il est, il convient à Shakespeare, à Claudel, à Brecht, à Beckett. La plus grande avant-garde n'est-elle pas la plus classique ? Et le cinéma et le roman sont là pour toutes les expériences auxquelles se prête mal ce vieil animal fourbu !¹⁹⁶⁹

Une fois de plus, Alfred Simon n'analyse pas l'œuvre d'Armand Gatti d'un point de vue politique. Selon lui, son théâtre est une œuvre close, incapable de créer cette communauté d'expérience caractéristique du théâtre populaire, là où Bernard Dort défend qu'« avec lui le théâtre n'est ni un instrument de propagande ni un moyen de divertissement. Il est le jeu le plus grave et le plus enjoué : un grand puzzle qui permet aux spectateurs de composer et de reconnaître leur propre image. »¹⁹⁷⁰

Cette critique sévère de l'œuvre de Gatti est, en partie, partagée par Gilles Sandier. Cependant, celui-ci se veut plus nuancé, car il se trouve face à un travail qu'il souhaiterait défendre. Lors des représentations des *Treize soleils de la rue Sainte Blaise*, il écrit un article au titre évocateur, « Théâtre populaire ? », dans lequel il tente de rendre compte à la fois du procédé d'Armand Gatti qu'il trouve particulièrement intéressant, mais aussi des raisons de ce qu'il considère comme un échec sur le plan théâtral et politique : « Il y a un cas Gatti, qui est à la fois irritant, et significatif de la situation paradoxale du théâtre dans la société où il cherche à s'inscrire. Il y a en effet en Gatti un poète virtuel de ce théâtre « populaire » dont chacun est en quête aujourd'hui sans qu'on sache précisément ce qu'il doit être, mais un poète dont chaque œuvre me paraît avortée. »¹⁹⁷¹ En deux phrases, Gilles Sandier pose le problème central de la critique qu'il souhaite pratiquer. Il entend défendre, par principe, un auteur

¹⁹⁶⁸ Alfred SIMON, « Avant-garde et théâtre populaire chez Roger Planchon », *op. cit.*

¹⁹⁶⁹ Alfred SIMON, « Sacco et Vanzetti au TNP : plainte devant deux chaises vides (*Chant Public* d'Armand Gatti) », *Esprit*, n°347, mars 1966, p. 416.

¹⁹⁷⁰ Bernard DORT, « Le théâtre d'Armand Gatti », *op. cit.*

¹⁹⁷¹ Gilles SANDIER, « Théâtre populaire ? », *La Quinzaine Littéraire*, n°50, 1^{er} mai 1968, p. 26.

comme Gatti qui cherche une dramaturgie pour un public populaire. Cependant, il considère que celui-ci échoue dans sa tentative :

Gatti est un dramaturge lyrique. [...]. Il est poète de la construction dramatique, il est poète de l'espace scénique, il a du théâtre une *idée* poétique qui n'est pas sans rapport avec la grande vision baroque ; ses pièces se fondent sur des inventions compliquées, mais d'une complication souvent inutile, sur des idées foisonnantes, enchevêtrées (idées de mise en scène et significations), mais souvent très confuses. Usant de tous les procédés du récit romanesque, théâtral, cinématographique. Il aime à bousculer le temps et l'espace, à superposer le réel et l'imaginaire, bref à manier la machine du théâtre comme elle aime à être maniée. Mais la matière qu'il vous livre est aussi confuse que riche, et livrée dans un verbe qui ne parvient jamais à être inspiré, le souffle lyrique anime la vision scénique, mais il passe rarement dans le matériau verbal, assez primaire souvent.¹⁹⁷²

Ici, ce n'est pas tant la complexité du langage scénique qui rendrait inaccessible l'œuvre de Gatti à un public populaire, mais une absence de « verbe ». Ce terme biblique est assez étonnant sous la plume de Gilles Sandier. Il fait appel à un argument littéraire appartenant à la tradition critique humaniste. C'est justement ce « verbe » qui est présent dans le travail de Benedetto par l'entremise du corps de l'acteur qui fait défaut, selon lui, à l'œuvre de Gatti. Le traitement du théâtre militant ne rompt donc jamais avec le jugement esthétique. Certes, les critiques tiennent à préciser les parcours des praticiens, ils s'intéressent et mettent en avant le processus de création, les liens qui unissent les auteurs avec la classe ouvrière, mais le jugement final rejoint finalement l'horizon de l'esthétique. Le théâtre militant est traité en tant qu'œuvre théâtrale et c'est par ce biais-là que les critiques lui concèdent une légitimité et une efficacité, même lorsqu'ils reviennent sur ses échecs.

Ces deux exemples ne sont cependant pas si isolés. Une activité théâtrale inscrite dans les luttes politiques se développe au cours des années 1960, notamment autour de la question coloniale. La radicalité des années 1970 se répercute ensuite dans plusieurs expériences théâtrales. Plus souvent connu comme un metteur en scène du théâtre de l'absurde dont il monte effectivement les pièces, Jean-Marie Serreau va se tourner dès 1958 vers les auteurs issus des anciennes colonies françaises, en montant Kateb Yacine et Aimé Césaire. Après avoir été le premier à monter les pièces de Brecht en France, celui-ci se tourne vers ce répertoire qui « s'impose comme la meilleure façon de prolonger son parcours brechtien, car l'éveil des nouveaux pays libres constitue à ses yeux l'événement majeur de la conjoncture politique des années 1960 »¹⁹⁷³. Les enjeux de ce répertoire sont exacerbés par une production intellectuelle importante, pour exemple la parution de l'ouvrage de Frantz Fanon, *Les Damnés*

¹⁹⁷² *Idem.*

¹⁹⁷³ Joël CRAMESNIL, *La Cartoucherie, une aventure théâtrale*, op. cit., p. 50.

*de la terre*¹⁹⁷⁴. Malgré l'importante production de Jean-Marie Serreau, son rôle dans la construction d'un espace théâtral politisé est peu reconnu. Cela est notamment dû aux difficultés de production qu'il subit : n'ayant pas de théâtre fixe, il est souvent hébergé par la Compagnie Renaud Barrault, mais doit aussi faire face à des contraintes fortes des producteurs, notamment pour la mise en scène de *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire.

Le traitement du théâtre militant par les trois revues rend compte aussi bien de la difficulté des critiques à sortir des cadres traditionnels de la représentation que de leur volonté de traiter différemment des formes du théâtre politique sans pour autant renoncer à l'analyse esthétique. Sa rareté est symptomatique d'une des limites de l'engagement des critiques. Malgré leur revendication de penser le théâtre en lien avec la société, ils peinent à rendre compte de représentations qui font le choix de sortir du réseau institutionnel pour s'inscrire dans le champ des luttes sociales. Ainsi, les lieux de prédilection pour parler de théâtre militant sont les festivals et en particulier celui de Nancy. Ils permettent ainsi aux critiques de se confronter aux pratiques d'amateurs de différents pays, alors même que ces troupes font le choix de quitter leur terrain d'action habituel pour partir en tournée. On retrouve le même constat lorsqu'ils traitent des auteurs. L'attention portée à Armand Gatti est bien plus importante lorsque celui-ci travaille dans les théâtres de la décentralisation que, par la suite, lorsqu'il décide de rompre avec l'institution. De même André Benedetto se fait connaître car il est installé en Avignon. C'est durant le festival que les critiques le découvrent. Malgré cette difficulté à rendre compte du théâtre militant, les quelques exemples mis en avant par les critiques permettent de saisir la complexité de leur posture. Leur engagement est notable et ils tiennent à défendre un théâtre qui cherche à rendre compte de l'actualité, à la travailler pour la modifier. Ainsi, lorsqu'ils traitent de ces troupes ou de ces auteurs, tous les trois insistent sur leur parcours, leur motivation, mettent en avant les liens qui les unissent à la scène sociale. La défense de la démarche des acteurs du théâtre militant ne signifie pas cependant que la critique doive se fonder uniquement sur les critères politiques. Au contraire, face à des œuvres militantes, les rédacteurs des revues font le choix de mettre en avant leurs qualités esthétiques afin de mieux défendre la validité d'un tel théâtre.

¹⁹⁷⁴ Frantz FANON, *Les Damnés de la terre*, La Découverte, Paris, 2002 [1961].

2) *Le théâtre comme outil d'émancipation*

Dans les parties précédentes, on a pu mesurer les disparités entre trois conceptions et styles de critique. Ces écarts sont autant d'ordre esthétique que politique. Ils entraînent une définition des tâches du théâtre différentes. Là où Alfred Simon défend un théâtre pour tous qui soit la préfiguration d'une société réconciliée, Gilles Sandier soutient une dramaturgie qui exacerbe les contradictions de classe tandis que Renée Saurel met en lumière l'influence de l'appareil de production sur le processus créatif et sa réception. Néanmoins, tous trois fréquentent les mêmes lieux de spectacle. Leurs analyses du fait théâtral reposent avant tout sur la programmation des structures publiques. Cela implique une réflexion qui se cristallise, en premier lieu, sur la question du théâtre populaire. Or, il s'établit aussi dans leurs écrits une forme de synonymie entre le populaire et le politique. J'ai montré dans la seconde partie à quel point l'interrogation autour des pouvoirs du théâtre liait la question de sa vocation populaire à une réflexion plus générale sur sa place dans la société et sa participation à un changement, voire un bouleversement de cette dernière. Dans *Le Théâtre populaire, pourquoi ?*¹⁹⁷⁵ Émile Copfermann retrace le passage d'une pensée de la démocratisation des pratiques culturelles à la mise en place des structures de la décentralisation. Selon lui, l'idéologie du théâtre populaire trouve son origine plus lointaine dans le mythe du théâtre grec rassembleur de la cité, mais « [la] montée du syndicalisme ouvrier, l'importance croissante du mouvement socialiste inspirent à quelques-uns un théâtre « destiné au peuple », soit propagateur de « la culture » - et ils réclament la présentation devant de larges auditoires d' « œuvres à portée universelle » -, soit créateur d'œuvres nouvelles accélérant le courant émancipateur. »¹⁹⁷⁶ Dès lors, le désaccord qui oppose nos critiques s'éclaire. Par ailleurs, l'idéologie du théâtre populaire telle qu'elle s'exprimait des premières expériences de Maurice Pottecher jusqu'aux dernières tentatives avant-guerre a fini par rencontrer une volonté politique qui s'est concrétisée dans l'action de Jeanne Laurent après la Seconde Guerre Mondiale. Je ne reviendrai pas ici sur le hiatus qui oppose Malraux aux fondateurs de la décentralisation.

¹⁹⁷⁵ Émile COPFERMANN, *Le théâtre populaire, pourquoi ?*, op. cit.

¹⁹⁷⁶ *Ibidem*, p. 22.

Dans l'introduction à son ouvrage sur les théâtres d'intervention¹⁹⁷⁷, Philippe Ivernel établit une filiation entre les expériences théâtrales qui font suite à 1968 et l'agitation-propagande qui se développa dans les années 1920. Ce recueil se présente comme une « confrontation entre le passé et le présent »¹⁹⁷⁸. Malgré des différences évidentes entre les expériences russes, allemandes et françaises des années 1920 et 1930 et le développement d'un théâtre dit « d'intervention » à la suite de Mai 1968, il met en avant des éléments qui permettent de les rapprocher :

Dans les deux cas, la stratégie, traditionnelle à gauche, de démocratisation de la culture cède la place à la recherche d'un « art populaire autogéré ». Cette dernière formule est empruntée à Mikel Dufrenne qui, dans un article publié dix ans après mai 68, esquisse les grandes lignes d'une nouvelle culture encore à venir. L'art populaire autogéré, à ses yeux, est doublement subversif comme le plaisir, qui se trouve moins du côté de la consommation que du côté de la production, subversif aussi comme tout défi à l'institution garantissant aux artistes le monopole de l'art.¹⁹⁷⁹

Deux optiques s'opposent selon Philippe Ivernel : la démocratisation de la culture et la recherche de formes artistiques spécifiques aux mouvements des masses se caractérisant alors par une défiance vis-à-vis de l'héritage culturel de la bourgeoisie. Ce débat est aussi celui qui oppose Lounatcharski au Proletkult en Russie soviétique. Piscator s'en prend quant à lui à l'orientation de la Volksbühne sur cette même question. La critique de l'idéologie du théâtre populaire à la suite de Mai 1968 semble donc poursuivre ce débat. Si Philippe Ivernel note les similitudes qui existent entre les expériences d'agitation-propagande qui cessent en France suite aux grèves de 1936 et à l'arrivée au pouvoir du Front Populaire et le théâtre d'intervention qui se développe après 1968, il insiste néanmoins sur de nombreuses différences. L'expérience de l'agitation-propagande en France est organisée par la Fédération des théâtres ouvriers de France (FTOF) liée au Parti communiste. Elle s'achève aux alentours de 1936 alors que le PCF intègre le Front populaire et privilégie une autre politique culturelle. Le réalisme socialiste est instauré comme esthétique officielle défendue par les communistes. En 1935, le Congrès international des écrivains pour la défense de la culture, convoqué par les auteurs communistes, se tient à Paris¹⁹⁸⁰. Il est le théâtre de nombreux affrontements aussi bien sur le plan littéraire que politique. Il marque néanmoins une inflexion dans la stratégie du

¹⁹⁷⁷ Philippe IVERNEL, « Ouverture historique 1936 et 1968 », *Le théâtre d'intervention depuis 1968, tome 1*, dir. Philippe IVERNEL et Jonny EBSTEIN, *op. cit.*,

¹⁹⁷⁸ *Ibidem*, p. 10.

¹⁹⁷⁹ *Idem*.

¹⁹⁸⁰ Voir Sandra TERONI et Wolfgang KLEIN, *Pour la défense de la culture : les textes du Congrès international des écrivains, Paris, juin 1935, op. cit.*

Parti qui défend une politique de large rassemblement aussi bien au niveau culturel que politique.¹⁹⁸¹

Le développement du théâtre militant est très différent après 1968. Alors que les expériences d'agit-prop s'étaient pour la plupart interrompues au lendemain des grandes grèves de 1936, à l'instar du Groupe Octobre animé par les frères Jacques et Pierre Prévert, c'est suite au mouvement de grève étudiante et ouvrière que de telles initiatives théâtrales se sont développées dans les années 1970. Leur structuration est là encore très différente. La FTOF, qui regroupait en son sein les différentes compagnies, était affiliée au Parti communiste ; À l'inverse, les troupes des années 1970 n'ont aucun lien avec le PCF qui soutient alors une politique de démocratisation culturelle à l'image de celle qui est pratiquée dans les municipalités communistes de la banlieue parisienne. Ces compagnies n'entretiennent pas de liens organiques avec les organisations de la gauche radicale même si l'influence des groupes d'extrême gauche est notable en leur sein¹⁹⁸². Cette évolution témoigne de la perte d'influence du PCF sur les intellectuels et les artistes.

Malgré la relative confidentialité des expériences théâtrales militantes des années 1970, le débat sur leur pratique influe sur la critique. Alfred Simon, Gilles Sandier et Renée Saurel ne sont ni militants ni praticiens, cependant leur observation attentive de la vie théâtrale les pousse à prolonger cette discussion qui oppose démocratisation culturelle et mise en place d'une « culture « auto-active » »¹⁹⁸³. L'exploration des différentes expériences des années 1960 et 1970 et les conséquences que les critiques tirent de celles-ci les amènent à formuler trois approches différentes sur les possibilités émancipatrices de la pratique théâtrale.

¹⁹⁸¹ Cette stratégie sera très vivement critiquée par Brecht notamment dans le cadre du débat avec Lukacs. À l'inverse, ce dernier prône la mise en place d'une littérature visant à dénoncer les méfaits du fascisme comme conséquence directe du système capitaliste.

¹⁹⁸² Voir Olivier NEVEUX, *Esthétiques et dramaturgies du théâtre militants. L'exemple du théâtre militant en France de 1966 à 1979*, op. cit.

¹⁹⁸³ Philippe IVERNEL, « Ouverture historique 1936 et 1968 », *Le théâtre d'intervention depuis 1968, tome 1*, dir. Philippe IVERNEL et Jonny EBSTEIN, op. cit., p. 9.

a) Renée Saurel : De l'interrogation sur l'infrastructure théâtrale à une revalorisation du créateur comme acteur de l'émancipation

J'ai décrit la conception du théâtre développée par Renée Saurel au cours des années 1970. L'étude systématique de ses articles a permis de préciser son approche. Son travail se caractérise d'abord par une régularité impressionnante de 1961 à 1979. Ses chroniques sont, en général, assez longues, elles abordent un ou plusieurs spectacles, mais aussi des analyses de la politique culturelle, des recensions d'ouvrages (pièces ou monographies sur la question théâtrale) et autres comptes-rendus divers.

De cette somme ressortent plusieurs éléments caractéristiques de son approche du fait théâtral. Celle-ci repose avant tout sur la fréquentation des théâtres publics parisiens, notamment avant 1968. Sa réflexion est alors marquée par un certain idéalisme en ce qui concerne la capacité de ces théâtres à produire une dramaturgie réellement populaire. Elle exprime alors une préoccupation importante sur la question du répertoire. À l'inverse, les théâtres privés, malgré une attention portée en particulier aux jeunes auteurs, du fait de leur mode de financement n'apparaissent pas comme des lieux idéaux pour faire émerger une nouvelle dramaturgie. Cette vision reste valable tout au long de la période. À ce titre, je peux mentionner deux exemples assez caractéristiques. C'est d'abord son traitement de l'œuvre de René Ehni. Romancier (*La Gloire du vaurien*, Christian Bourgois, Paris, 1964) et auteur dramatique remarqué dont la pièce *Que ferez-vous en novembre?* (*L'Avant-scène*, n°412, 15 octobre 1968), montée en avril 1968 au Théâtre de Lutèce, dresse un portrait satyrique des intellectuels de gauche, lié un certain temps à la rédaction des *Temps Modernes*, ce dernier reçoit une attention exceptionnelle de la part de Renée Saurel, alors que ses confrères ne l'évoquent absolument pas. Elle écrit à son propos :

Qu'il se réfère à une actualité précise ou générale, proche ou lointaine, le théâtre de René Ehni reste toujours politique et comme tel il se heurte à la difficulté majeure qui est de parvenir à capter l'événement, à le cerner, à le dénoncer tout en faisant œuvre durable et belle, même si Ehni ne prétend ni graver dans le marbre ni passer à la postérité.¹⁹⁸⁴

Ici, en quelques lignes, Renée Saurel pose le paradoxe de tout théâtre politique. Il doit allier une capacité de dénonciation et d'analyse au fait de produire une œuvre pérenne. Cependant, la production d'une œuvre d'art apparaît au second plan des attentes de Renée Saurel. Il s'agit d'abord de trouver les moyens théâtraux adaptés à la mise en lumière de la

¹⁹⁸⁴ Renée SAUREL, « Aux antipodes : Ehni et Krejca », *Les Temps Modernes*, n° 287, juin 1970, p. 2103.

question politique. Si l'auteur cherche absolument à faire œuvre, il semble qu'il risque en retour d'échouer à produire un discours politique convaincant. Le second problème soulevé par les représentations de *Super-Positions*, la pièce de Ehni, au Théâtre 347, est d'un autre ordre : « La question se pose ainsi de savoir si un théâtre qui se veut politique peut avoir recours à la production privée sans que cela entraîne une certaine distorsion et un risque de "récupération" immédiate ? »¹⁹⁸⁵ Cette interrogation est centrale dans l'approche de Renée Saurel, qui ajoute par la suite : « C'est pourquoi il me paraît souhaitable que la dernière pièce d'Ehni : *L'Amie Rose*, récemment publiée, soit prise en charge par un théâtre subventionné, de Paris ou de province. »¹⁹⁸⁶

Ainsi Renée Saurel prend-elle en compte l'influence des conditions de production et de la structure économique sur la création. La contradiction entre le système de financement privé et l'objectif politique de René Ehni serait à ses yeux en partie résolue par la possibilité de jouer ses pièces dans le secteur public. Cela permettrait alors d'atteindre un autre type de spectateurs. Cette question est aussi posée lorsqu'elle assiste à une représentation de *Hair*. Elle écrit alors :

Il faut au spectateur beaucoup de bonne volonté pour retrouver, dans ce produit frelaté du show-business, un peu de la pureté - déjà entachée - qui fut à la naissance de *Hair* dans la cave de Greenwich, et nous ne croirons pas Bertrand Castelli [le producteur] assez naïf pour penser vraiment qu'un spectacle qui doit tout au capital puisse dénoncer ce dernier et tous les maux qu'il suscite. La récupération est immédiate, comme cela se produit d'ailleurs quand c'est l'État, et non plus le capital privé, qui finance.¹⁹⁸⁷

Son propos est encore plus sévère dans ce cas, car cette version de la pièce lui semble dépossédée de son discours politique, la dénonciation de la guerre du Vietnam et de la morale judéo-chrétienne pesant sur la jeunesse américaine. Il n'en reste qu'un divertissement qui conforte l'idéologie dominante et offre même à la bourgeoisie un vernis progressiste. Le financement du spectacle est également en cause, mais alors que pour la pièce d'Ehni le recours à une structure publique pouvait permettre de contrer l'effet édulcorant du mode de production sur les facultés politiques de la pièce, le constat est encore plus pessimiste puis que l'investissement privé équivaut à la subvention d'État. Cette idée de récupération est omniprésente dans les débats qui eurent lieu, un an auparavant, lors de la grève de mai 1968. De l'élan du mouvement contestataire se développent, au cours des années 1970, des théories visant à enrichir la pensée marxiste de l'État. L'approche d'Althusser irrigue alors largement la pensée des politiques culturelles tandis que les thèses de l'École de Frankfurt servent de

¹⁹⁸⁵ *Ibidem*, p. 2107.

¹⁹⁸⁶ *Idem*.

¹⁹⁸⁷ Renée SAUREL, « Hair et Feraï », *op. cit.*, p. 362.

toile de fond aux controverses qui agitent le milieu théâtral. J'ai mis plus haut¹⁹⁸⁸, en avant l'influence de ces théories et la manière dont elles étaient assimilées par Renée Saurel, Alfred Simon et Gilles Sandier. L'intérêt que porte la rédactrice des *Temps Modernes* aux politiques culturelles rend cet apport plus notable. Ses écrits sont marqués, tout au long des années 1970, par une défiance vis-à-vis de l'État. Elle ne cesse de s'en prendre aux fondements idéologiques de son action culturelle et de pointer dans la répartition des crédits des cas de censure économique visant les entreprises de théâtre politique. Peut-on cependant réduire son analyse des rapports entre théâtre et politique à ce que Jean Caune nomme « l'aporie structuralo-marxiste »¹⁹⁸⁹ ?

Ce dernier s'en prend notamment au travail de Pierre Gaudibert :¹⁹⁹⁰ « Le questionnement de Pierre Gaudibert, comme l'esprit des années 1970, correspond à un usage massif d'une notion pesante qui conduit à une survalorisation du politique et au rejet d'une philosophie du sujet, devenue superflue du fait des contraintes des structures. »¹⁹⁹¹ Doit-on assimiler l'approche de Renée Saurel à la pensée de Pierre Gaudibert, dont l'essai sur l'action culturelle est contemporain de la diffusion de l'article d'Althusser sur « L'idéologie et les appareils idéologiques d'État »¹⁹⁹² ? Il est vrai que Renée Saurel est très critique tout au long des années 1970 vis-à-vis des politiques culturelles de la V^e République. Elle dénonce une offensive idéologique de la bourgeoisie en vue d'asservir les formes d'art résistantes. Elle critique aussi les metteurs en scène qui consentent à travailler dans le secteur public, servant ainsi d'alibi à un État qui réprime toutes formes de contestation, qu'elles soient artistiques ou pas. Ce rejet l'incite à préférer des expériences théâtrales qui contestent le mode de production capitaliste. Suite à la fréquentation du jeune théâtre, elle s'intéresse donc particulièrement à la création collective. Ce mode de fonctionnement exige selon elle « un minimum de conscience politique et de militantisme »¹⁹⁹³. Elle ajoute dans un autre article, qui dénonce le manque de subvention des compagnies et en particulier du Théâtre du Soleil, qu'« on a compris rue de Valois que la forme théâtrale pratiquée par le Soleil était la seule qui ne se prêtât pas à la récupération. »¹⁹⁹⁴ C'est aussi le collectif théâtral de *la Comune* autour de Dario Fo et Franca Rame et le *Teatro Libero* de Luca Ronconi qu'elle cite en exemple, bien que les deux compagnies italiennes s'opposent par bien des aspects de leur esthétique et de

¹⁹⁸⁸ Voir Partie 3-B-3-a « Un face à face avec l'État ».

¹⁹⁸⁹ Jean CAUNE, *La culture en action, de Vilar à Lang le sens perdu*, Presse universitaire de Grenoble, Grenoble, 1999, p. 192.

¹⁹⁹⁰ Pierre GAUDIBERT, *Action culturelle, intégration et/ou subversion*, op. cit.

¹⁹⁹¹ Jean CAUNE, *La culture en action, de Vilar à Lang le sens perdu*, op. cit., p. 192.

¹⁹⁹² Louis ALTHUSSER, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », op. cit.

¹⁹⁹³ Renée SAUREL, « Théâtre avec ou sans auteur », op. cit., p. 2090.

¹⁹⁹⁴ Renée SAUREL, « Deniers publics ou cassette royale (II) », op. cit., p. 1910.

leur pratique. Ces structures ont néanmoins en commun de chercher à fonctionner hors des modes traditionnels de production. Elles prônent à la fois l'indépendance vis-à-vis des capitaux privés et des subventions d'État pour tenter de se lier directement aux classes populaires. De cette indépendance naît d'ailleurs leur capacité à produire un langage politique et poétique efficace. Le dernier exemple que Renée Saurel met en valeur est celui d'Eugenio Barba, dont la pratique lui permet de proposer une théorie politique du théâtre à travers l'appellation de « Tiers-Théâtre ».

Il est notable que la critique de *Hair* soit suivie justement de celle d'un spectacle de l'Odin Teatret, *Feraï*. À un spectacle qui se veut politique, répond une représentation qui assume son humilité face aux tâches de la révolution, mais qui tend à produire de l'émancipation :

Ce qui caractérise les spectacles de l'Odin-Teatret et *Feraï* tout particulièrement - c'est que la pensée politique, l'éthique et la création esthétique coïncident, sans aucune tricherie ni distorsion. Eugenio Barba est marxiste et n'en fait pas mystère. À ce titre, il réfute le système capitaliste qui exploite et aliène l'homme. Mais il refuse aussi toutes les formes d'aliénation que sécrète un marxisme dégradé. Enfin, considérant, comme Grotowski, que, dans nos sociétés trop cloisonnées, le théâtre ne peut plus être un rassembleur de foules (mais le fut-il jamais ?) Eugenio Barba réduit le nombre des spectateurs. Odin-Teatret n'est pas une entreprise commerciale soumise à la rentabilité, mais un centre de recherche et une école qui admet en petit nombre, des spectateurs payants. Eugenio Barba pense que si un seul d'entre eux sort du théâtre autre qu'il y est entré, son travail n'aura pas été inutile. Autre, c'est-à-dire confronté à lui-même, prêt à tout remettre en cause.¹⁹⁹⁵

À travers l'exemple de l'Odin-Teatret, la critique des *Temps Modernes* esquisse une définition d'une pratique théâtrale émancipatrice. Celle-ci découle en partie de la conscience politique du praticien. Elle insiste sur les convictions marxistes d'Eugenio Barba, en introduisant néanmoins deux autres notions : la question de l'éthique et celle de la création artistique. Les convictions sont donc essentielles, mais elles doivent s'accompagner d'une attitude et d'une exigence morale qui se traduisent, entre autres, dans la création artistique. Dans un autre article, Renée Saurel précise cet aspect. Elle écrit : « le théâtre tel qu'ils le conçoivent est d'abord une manière d'être présents, de rechercher des rapports plus humains, de réaliser une sorte de cellule sociale au sein de laquelle tout - intentions, aspirations, nécessités personnelles - tend à se transformer en actions »¹⁹⁹⁶. Le sujet est donc remis au cœur de la création politique. L'objectif n'est pas de produire un message politique pour un public dépolitisé, mais de travailler collectivement, acteurs et spectateurs, à la modification des consciences. Renée Saurel avait déjà exposé ce processus dans un précédent papier :

¹⁹⁹⁵ Renée SAUREL, « Hair et Feraï », *op. cit.*, p. 363.

¹⁹⁹⁶ Renée SAUREL, « Chronique sicilienne : avec Odin et le Teatro Libero », *op. cit.* p. 736.

Tel qu'on le pratique à Odin, le théâtre n'a même pas la prétention de *démasquer* les autres, ce qui est un alibi pour éviter de se démasquer soi-même. Dénoncer l'aliénation des millions de téléspectateurs et d'automobilistes qui s'agglutinent sur les routes, cela relève d'un théâtre quotidien esthétiquement et idéologiquement nul. Mais se démasquer soi-même en tant que membre d'une telle société, voilà qui a un sens.¹⁹⁹⁷

Le travail de l'Odin se veut donc, au contraire, un travail sur le sujet. Par le biais d'une pratique hors des cadres traditionnels, le théâtre, pensé ici comme espace de recherche, peut s'avérer émancipateur. Il ne s'agit pas de dénoncer les oppressions que subit le spectateur, mais d'interroger collectivement l'aliénation qui nous conditionne tous. L'acteur ne cherche pas à enseigner quelque chose au public, mais il prend acte de ses propres conditionnements et tente de les mettre en brèche par l'épreuve de la scène. Dans ce but, Eugenio Barba rejette la notion de populaire au profit de celle de politique. À la lumière de ses thèses, Renée Saurel diagnostique l'impossibilité d'un véritable théâtre de masse. Ce rejet peut sembler étonnant, d'autant plus que la critique soutient aussi des entreprises qui entendent s'adresser aux classes populaires. Il est, en fait, plus complexe que la simple dénonciation d'un théâtre élitiste. Renée Saurel précise sa pensée après avoir rendu compte d'un autre spectacle, *Min Fars Hus* soit *La Maison de mon père* d'après Dostoïevski :

Il est question d'ailleurs qu'une partie de « Odin-Teatret » s'installe en mai prochain en Italie, dans cette région des Pouilles qui correspond à peu près à notre Lozère. C'est là qu'Eugenio Barba a ses racines, mais il n'entend surtout pas y revenir « *en missionnaire* ». Son groupe (tout le monde s'est mis à apprendre l'italien) et lui-même entendent établir avec la population un lien réel, loin du circuit officiel des « stables » subventionnés. Le théâtre en tant que « *produit fini* » intéresse moins Eugenio Barba que le travail d'éveil, d'incitation à la réflexion esthétique, éthique, politique et sans doute a-t-il raison de penser que ce public neuf de la région des Pouilles sera d'autant plus réceptif qu'il est moins vernissé de culture traditionnelle.¹⁹⁹⁸

Le projet d'apprentissage par le théâtre est ici renversé. Il ne s'agit pas d'apporter une culture à des peuples dépolitisés, mais de construire ensemble un nouveau mode d'être qui esquisserait un rapport à l'autre capable de faire entrevoir l'espoir d'une société débarrassée de toutes les formes d'oppression et d'aliénation. Elle ajoute ceci sur le « Tiers-Théâtre » :

Élitaire ? Aristocratique ? Ésotérique ? On le dit parfois d'Odin, qui est tout cela en effet si l'on entend par là qu'il refuse l'illusion de l'art populiste, la démagogie, le réalisme banalement quotidien. Il parvient ainsi à atteindre le public le moins sophistiqué, là où d'autres, véhiculant des formes périmées, échouent. Fabrizio Cruciani écrit : *L'Odin est diamétralement opposé à la dissolution du théâtre dans l'activisme politique ou dans l'abstrait débat culturel; mais aussi opposé à l'aliénation du théâtre dans la consommation de la culture*. La démarche d'Odin-Teatret est essentiellement politique, mais fondée toujours sur la double réalité : intérieure et extérieure avec laquelle chacun de nous doit s'arranger pour survivre.¹⁹⁹⁹

¹⁹⁹⁷ Renée SAUREL, « Odin, navire-amiral du Tiers-Théâtre », *op. cit.*, p. 1114.

¹⁹⁹⁸ Renée SAUREL, « « Min Fars Hus », « La Maison de mon père » », *op. cit.*, p. 1700-1701.

¹⁹⁹⁹ Renée SAUREL, « Odin, navire-amiral du Tiers-Théâtre », *op. cit.*, p. 1112.

La double réalité intérieure et extérieure qu'elle décèle dans la pratique de l'Odin est symptomatique de l'approche du théâtre de Renée Saurel. Par un travail sur la critique de l'infrastructure théâtrale, elle en vient à défendre un théâtre qui met en cause les superstructures idéologiques. Cette mise en crise n'est pas de l'ordre de la dénonciation directe mais intervient à travers une pratique qui rompt avec le système marchand, dans ses modes de création, de production et de réception, qui tend à interroger l'impact de l'idéologie sur les consciences. La troupe ne se conçoit pas comme une minorité éclairée qui apporterait aux masses une lecture débarrassée de toute fausse conscience, mais elle cherche à interroger la part de cette dernière en chacun de nous. L'émancipation procède alors d'une éthique du créateur qui, sur scène, met en jeu sa propre aliénation.

b) Gilles Sandier : le rôle du théâtre « dans une perspective politique et révolutionnaire »²⁰⁰⁰

Malgré sa radicalité au cours des années 1970, Gilles Sandier ne vient pas au théâtre par le détour de la politique. Son approche du fait théâtral est, dans un premier temps, assez conservatrice. C'est un lettré qui s'intéresse en premier lieu au texte théâtral. Ce parcours détonne par rapport à ceux de ses confrères. En effet, pour de nombreux critiques, notamment ceux dont les opinions lui sont proches, le choix du théâtre est postérieur à l'engagement. Par exemple, Émile Copfermann, critique aux *Lettres Françaises*, à *Théâtre Populaire* et à *Travail Théâtral*, débute dans les mouvements d'éducation populaire. Il est militant politique avant de fréquenter les milieux théâtraux. De même, sur un autre mode, Alfred Simon est personnaliste avant de devenir critique dramatique.

La fréquentation des théâtres et de la vie politique amène Gilles Sandier à revoir ses positions au fil des années. Deux événements politiques produisent un effet majeur sur ce professeur de lycée : la prise de pouvoir par De Gaulle en 1958, à laquelle il s'oppose vigoureusement, et bien sûr Mai 68. Il écrit lors de l'introduction de *Théâtre et Combat* :

Le régime du 13 mai, la République issue du coup d'État militaire inaugurerait pour la bourgeoisie un règne, une ère de pouvoir absolu qu'elle n'avait pas connus depuis le Second Empire. [...]

La dégradation civique et morale d'un peuple avili de main de maître restera, devant l'Histoire, le crime de ce règne et de l'homme qui prétendit incarner la nation quand il n'était, insolent et pitoyable, que l'instrument d'une classe. Avilie sous la double domination du « Père » et d'une idéologie bourgeoise habile à mettre en œuvre son

²⁰⁰⁰ Gilles SANDIER, « Théâtre et révolution », *op. cit.*

trionphe en imposant l'idolâtrie de la consommation, la nation s'est couchée. La bourgeoisie, comme la gangrène, avait mis le pourrissement partout, jusque dans la conscience des pauvres.²⁰⁰¹

Les propos de Sandier sont assez caractéristiques de sa rudesse politique, mais ils n'en traduisent pas moins sa perception politique des événements. La faute criminelle de la bourgeoisie et de son maître est qualifiée de « civique et morale »²⁰⁰². Cette approche par le biais de l'idéologie, pensée à la fois comme fausse conscience du monde et comme ensemble de valeurs d'une classe, est caractéristique de sa sensibilité politique²⁰⁰³. Les premières critiques qu'il formule, à l'encontre du régime gaulliste, portent sur la chape de plomb qui pèse par le biais de la morale judéo-chrétienne à laquelle il se heurtait lui-même. Cette contestation l'incite à s'intéresser à des auteurs comme Jean Vauthier ou Jacques Audiberti qui portent, selon lui, cette mise en cause de l'ordre moral. Néanmoins, rapidement cette dramaturgie n'est plus suffisante pour participer au changement politique qui s'impose. Ainsi, lors des représentations de *La Poupée*, mis en scène par Marcel Maréchal, Gilles Sandier écrit : « Mais Audiberti n'est pas Brecht. Entre le « Changez la vie » de Rimbaud et le « Changez le monde » de Marx, Audiberti choisit un peu hâtivement Rimbaud, seul sans se demander si le second impératif ne conditionne pas le premier. Cela ne le regarde pas : Audiberti ne veut pas être un politique. »²⁰⁰⁴ Cette pique, lancée à la fin de l'année 1968, révèle une évolution majeure dans le discours de Gilles Sandier. Jusqu'à cette date, son approche n'est pas marxiste. Il soutient plus promptement les expériences qui revendiquent l'héritage d'Artaud alors qu'il est souvent gêné par la scolastique brechtienne. Cela l'incite, par exemple, à être très intéressé par le travail du Living Theatre car justement il cherche à changer la vie, ici et maintenant. Les limites de la pratique de la troupe nord-américaine lui apparaissent plutôt après 1968.

Je ne m'attarderai pas sur le changement qui s'opère dans la perception de Gilles Sandier suite au mouvement de mai 68²⁰⁰⁵. Il écrit en juin : « On ne peut plus concevoir le rôle du théâtre que dans une perspective **politique** et révolutionnaire. »²⁰⁰⁶ Que signifie alors cette injonction ? Dans ce même article, Gilles Sandier propose quelques pistes. Il défend qu' « il s'agit de réfuter le contenu et les formes d'une culture qui a été forgée par une couche

²⁰⁰¹ Gilles SANDIER, *Théâtre et combat*, op. cit., p. 10-11.

²⁰⁰² *Idem*.

²⁰⁰³ Guy BOQUET, « Gilles Sandier, *Théâtre et combat : regards sur le théâtre actuel* », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1973, vol. 28, n° 6, pp. 1535-1537.

²⁰⁰⁴ Gilles SANDIER, « Audiberti à Lyon », op. cit.

²⁰⁰⁵ Ce processus a été décrit dans le chapitre concernant l'étude de *La Quinzaine littéraire* (Partie 1-D « *La Quinzaine Littéraire : le critique en liberté* »).

²⁰⁰⁶ Gilles SANDIER, « Théâtre et révolution », op. cit.

de la société étrangère au prolétariat, et de faire naître directement le théâtre d'un public nouveau et ouvrier, façonnant sa **conscience** dans une œuvre qui naît de la matière même de sa propre existence sociale. »²⁰⁰⁷ Un théâtre pensé dans une perspective révolutionnaire serait donc conçu pour le prolétariat, à partir de ses références, en opposition à un théâtre issu de la bourgeoisie. Les modèles sont le Bread and Puppet qui crée ses marionnettes en lien avec la lutte contre la guerre au Vietnam, le Teatro Campesino né de la grève des ouvriers agricoles *chicanos* et d'autres troupes militantes. Ce théâtre s'adresse à un public ouvrier. La notion de théâtre populaire qui était, jusqu'alors, peu traitée par Gilles Sandier, est donc ici pensée comme relevant d'un théâtre de classe. Lors d'un entretien avec Sylvia Montfort, il précise son propos. Elle déclare alors : « Pour moi, le mot théâtre et le mot populaire font pléonasme. Je ne crois pas qu'il y ait telle ou telle classe, « classe d'âge » ou « classe sociale » à laquelle doive s'adresser le théâtre. Un animateur de la périphérie me disait un jour : « Quand je vois un bourgeois se présenter au contrôle, j'ai envie de lui refuser la place » ; je ne comprends pas ce propos. »²⁰⁰⁸ Il lui répond : « C'est pourtant un propos qui ne manque pas de sens. »²⁰⁰⁹ Le théâtre qu'il promeut devrait s'adresser prioritairement à la classe ouvrière, et plus largement aux opprimés. Mais quelles en sont les thématiques ?

Les exemples étrangers qu'il défend sont liés aux luttes de l'époque. Il soutient, dans cet article publié en juin 1968, que ce théâtre doit être « lié à l'événement, à l'histoire qui se fait, commentaire lyrique ou critique de l'actualité »²⁰¹⁰. Un mois auparavant, lorsqu'il assiste aux représentations des *Treize soleils de la rue Sainte Blaise* d'Armand Gatti, il affirme déjà que « nous croyons à un théâtre de provocation, c'est-à-dire, à un théâtre qui vise à une prise de conscience en nous jetant au visage, dans un langage direct, et en morceaux éclatés, l'image de ce temps. »²⁰¹¹ C'est donc un théâtre de dénonciation que prône Gilles Sandier. Il ne recule pas devant la propagande contre le système capitaliste, voire l'action contre ce système. En effet, lors de son compte-rendu d'*Orden* de Pierre Bourgeade, il soutient qu'il s'agit d'une « œuvre capable de parler un langage qui s'impose de façon souveraine à l'Esprit et aux sens, et de nature à mettre en branle notre univers imaginaire jusqu'à nous donner, en sortant de là, le désir d'agir, ce qui est peut-être, finalement, la raison d'être la plus haute de l'œuvre d'art. »²⁰¹² La qualification d'une représentation en œuvre d'art est ici conditionnée par sa

²⁰⁰⁷ *Idem*

²⁰⁰⁸ Gilles SANDIER, «Entretien : Silvia Monfort et le "Carré Thorigny"», *La Quinzaine Littéraire*, n°150, 16-10-1972, p29

²⁰⁰⁹ *Idem*

²⁰¹⁰ Gilles SANDIER, « Théâtre et révolution », *op. cit.*

²⁰¹¹ Gilles SANDIER, « Théâtre populaire? », *op. cit.*

²⁰¹² Gilles SANDIER, «Orden», *op. cit.*

capacité politique à produire de l'action, ou du moins l'envie d'agir chez les spectateurs. Mais comment une œuvre peut-elle être capable esthétiquement de produire cet état ? Dans les années qui suivent mai 68, deux articles avancent des réponses. Le premier traite de deux spectacles, *Matin Rouge* de Jean-Pierre Bisson et *Zone Rouge* d'André Benedetto²⁰¹³. Ces deux pièces jouées en 1969 sont exemplaires pour la critique. À l'inverse, les représentations de *Libérez Angela Davis* à Saint-Denis sont à ses yeux un contre-exemple de ce que doit être un réel théâtre militant²⁰¹⁴.

À première vue, le spectacle de José Valderde, semble correspondre à ce que Gilles Sandier défend : il part d'un sujet d'actualité, la lutte des Black Panthers et l'emprisonnement injuste d'Angela Davis. Il semble participer au mouvement de solidarité mondiale qui suit son procès et son incarcération et qui mènera d'ailleurs à sa libération. La critique du spectacle fait suite à celle d'*Alice au pays des Merveilles* de la Compagnie Manhattan Project, dirigée par André Gregory. Ce spectacle habile est décrit comme une « contorsion mondaine »,²⁰¹⁵ mais qui « n'est pas plus déplaisante, ni plus scandaleuse que les oripeaux bourgeois dont s'accoutre, dans les banlieues dites « communistes », le théâtre dit « militant » »²⁰¹⁶. Dans le spectacle de José Valderde, le sujet est devenu « un matériau pour histrions »²⁰¹⁷. Le premier problème qui se pose à Gilles Sandier est moral : on ne peut utiliser un sujet aussi grave pour le transformer en jeux pour acteurs. Il s'en suit une dépolitisation du discours :

Mais il n'y a rien de moins « militant » que ce spectacle. Décidément, l'idéologie dominante, comme on dit, celle qui fait du théâtre un de ses rites majeurs, a tout perverti. Comment peut-on sur une telle matière, et s'agissant d'un tel combat, batifoler avec les délices du jeu dramatique, nous rappeler complaisamment « qu'on est au théâtre », que les acteurs jouent à jouer, et nous souhaiter, comme on le fait au Boulevard, et comme Valderde le fait dès le début du spectacle, « une bonne soirée ».²⁰¹⁸

La question est ici d'ordre éthique. Évidemment, Gilles Sandier ne défend pas qu'un spectacle militant doive obligatoirement être sérieux et désagréable pour être efficace politiquement. Il soutient néanmoins que le matériel militant ne peut être traité comme un autre ; il exige une certaine déférence. Dans cet extrait, c'est la comparaison au théâtre de boulevard qui importe. Les procédés utilisés par les comédiens et José Valderde reposent sur les mêmes principes dramaturgiques que le théâtre bourgeois. De ce fait, le spectateur ne peut remettre en cause politiquement les valeurs de la classe dominante. Gilles Sandier ajoute :

²⁰¹³ Gilles SANDIER, «Le matin de la révolte », *op. cit.*

²⁰¹⁴ Gilles SANDIER, « Gymnastique et militantisme », *La Quinzaine Littéraire*, n°127, 16 novembre 1971, p. 27-28.

²⁰¹⁵ *Idem.*

²⁰¹⁶ *Idem.*

²⁰¹⁷ *Idem.*

²⁰¹⁸ *Idem*

Les spectateurs, aliénés par leur télévision quotidienne, se retrouvent dans leurs pantoufles en retrouvant l'amusement des jeux télévisés. Le théâtre de combat prend bien des formes : document brut, lyrisme engagé, humour didactique. Il doit en tout cas, en donnant à voir et à comprendre, demeurer l'instrument de combat. Et à défaut d'analyse ou de talent lyrique, une rage salutaire peut suffire. Dans ce spectacle, hélas, il n'y a ni rage ni analyse, ni talent. On singe pitoyablement les divertissements que la bourgeoisie se donne elle-même, bêtement ou intelligemment selon qu'on est dans Pinter ou Barillet-Grédy. Mais elle, du moins, pour faire joujou, ne se sert pas d'Angela Davis. Avec de tels spectacles, l'ordre ne risque pas d'être dérangé. C'est d'ailleurs sans danger l'Amérique. Les prisons françaises connais pas. Elles font pourtant parler d'elles en ce moment. Mais pour passer « une bonne soirée », c'est un sujet mal choisi.²⁰¹⁹

Malgré un sujet d'actualité, la forme utilisée ne permet pas de faire le lien avec la situation politique française. Elle n'aide pas non plus à la compréhension des enjeux politiques de la répression que subit Angela Davis. On ne peut déduire de ce contre-exemple la forme que doit prendre le théâtre militant selon le critique de *La Quinzaine*.

Gilles Sandier défend la possibilité d'utiliser des matériaux très différents pour répondre à l'actualité sociale. Il n'y a pas de formes préétablies pour un théâtre militant. Plus que le commentaire critique de l'actualité, le seul critère qui semble déterminant est celui de la « rage salutaire »²⁰²⁰ contre l'ordre établi. Elle induit une contestation aussi bien formelle que contextuelle. *Matin rouge* et *Zone rouge* offrent justement « une double image assez exemplaire d'un théâtre nouveau, d'un théâtre « rouge », authentiquement révolutionnaire, tant par son contenu subversif, que par sa structure, qui rompt avec la structure traditionnelle de la représentation théâtrale ».²⁰²¹ Ces deux pièces ont de nombreux points communs selon Gilles Sandier. Si le propos de *Zone Rouge* lui semble plus militant, « La pièce de J. P. Brisson [sic] n'est pas une pièce politique, mais elle est pleinement révolutionnaire, si la révolution commence avec la conscience qu'on ne peut plus vivre comme avant. »²⁰²² On retrouve donc ici l'idée que le processus révolutionnaire passe autant par la modification des structures économiques que par celle des consciences. Cependant, le caractère révolutionnaire des œuvres ne se limite pas à leur sujet. Ces deux pièces remettent en cause, selon Gilles Sandier, les cadres de la représentation classique : la fable y est remplacée par « des images scéniques enchaînées comme les mots d'un poème »²⁰²³, les acteurs n'incarnent pas des personnages, mais sont au service du matériel scénique. Ces spectacles contestent aussi le lieu théâtral : « ils ne sont pas faits pour être joués dans ces lieux un peu anachroniques qu'on

²⁰¹⁹ *Idem*. Cette critique ne sera pas reprise lorsque Gilles SANDIER défendra *Nekrassov* de Sartre en 1979 alors même qu'Alfred SIMON critique cette pièce sur ces mêmes bases. Voir Partie 2-A-2-c « Climat de guerre froide autour de *Nekrassov* ».

²⁰²⁰ *Idem*.

²⁰²¹ Gilles SANDIER, «Le matin de la révolte », *op. cit.*

²⁰²² *Idem*.

²⁰²³ *Idem*.

appelle des théâtres. Ils sont faits pour sortir des espaces clos, pour aller au-devant des hommes et des consciences, pour être joués ailleurs, en tout cas, que devant les fauteuils payants de la France assise. »²⁰²⁴.

La rupture est donc à la fois interne à la construction de la pièce et au milieu théâtral. Elle implique un nouveau rapport au public : « plus de spectateurs, puisque nous redevenons, dans ces messes nouvelles, des fidèles. »²⁰²⁵ Ici, Gilles Sandier semble se rapprocher des thèses d'Artaud. Le théâtre s'apparente au rituel, mais celui-ci est politique. La lutte se construit simultanément du côté des spectateurs, devenus ici officiants, et des comédiens, qui sont les porte-parole d'une contestation radicale. Il écrit par la suite :

Depuis Mai, c'est une évidence que nous ne pouvons donner à des expressions comme « culture (ou théâtre) populaire » un autre sens que celui qui est lié à une révolution culturelle totale. Cette révolution qui seule peut rendre un spectacle acceptable (car les autres deviennent progressivement insupportables), a pour signe essentiel au théâtre, la rupture avec l'ancien cadre clos (même le cadre de type brechtien) de la représentation. Le conflit n'est plus entre la « participation » de type bourgeois et la « distanciation » didactique et critique, mais entre la représentation dans son ensemble et une fonction nouvelle d'appel et de communication.²⁰²⁶

Un an après Mai 1968, le rapport de Sandier au fait théâtral est donc marqué par la nécessité d'une rupture complète avec les formes de la représentation. Celle-ci implique un rejet de l'expérience brechtienne au profit d'un théâtre de communication (violente et radicale) qui n'est pas sans rappeler, dans ses fonctions plus que dans ses formes, la fête prônée par Alfred Simon. Mais elle est ici destinée à une classe sociale, le prolétariat. Le temps de la représentation n'est pas une préfiguration de la société réconciliée. Au contraire, le spectacle vise à exacerber les contradictions entre les classes, la rage des opprimés en vue de participer au processus révolutionnaire. Le théâtre est donc lié à l'émancipation selon Gilles Sandier lorsqu'il participe à l'exacerbation des contradictions de classe, lorsqu'il réveille les consciences des opprimés. Il a à voir avec la lutte et non pas avec un futur révolutionnaire. Par cela, il rejoint donc Brecht.

Le rapport qu'il entretient avec le dramaturge allemand est assez particulier et permet de préciser la fonction politique du théâtre qu'il défend. J'ai déjà rappelé comment Gilles Sandier se laisse peu à peu convaincre par le procédé brechtien notamment suite à la fréquentation des spectacles de Patrice Chéreau, Ariane Mnouchkine, Jean Pierre Vincent et Jean Jourdeuil. Il défend ainsi en 1971 qu'« il faut bien reconnaître qu'au moment où chacun se demande à quoi peut servir aujourd'hui le théâtre, il est tentant de répondre par le

²⁰²⁴ *Idem.*

²⁰²⁵ *Idem.*

²⁰²⁶ *Idem.*

propos très brechtien de Patrice Chéreau : il peut servir à nous raconter des histoires où on nous montre *comment ça fonctionne* entre les hommes, c'est-à-dire à nous éclairer sur les mécanismes des sociétés et sur les jeux qui s'y jouent. »²⁰²⁷ Alors qu'à la lecture de la critique de *Matin Rouge* et *Zone Rouge* on pouvait penser que ce qui comptait en premier lieu pour le théâtre militant était de provoquer, réveiller le sentiment de rage qui sommeille en chacun des opprimés, les années 1970 marquent une évolution dans la pensée de Gilles Sandier. L'exploration des consciences ne suffit plus :

Il est hors de doute que nous attendons aujourd'hui du théâtre autre chose que l'analyse spectrale de nos affrontements individuels, à quelque hauteur métaphysique qu'ils se haussent, et que, dans le tumulte de l'Histoire qui est la nôtre, Genet et Brecht, par exemple, nous comblent davantage que les landes brûlées de Beckett.²⁰²⁸

En quelques mois (cet extrait est issu d'un article qui paraît en mars 1970), l'écart est notable. S'agit-il d'une contradiction ? Il semble plutôt que Gilles Sandier refuse d'opposer un théâtre de provocation basé sur les corps des acteurs où le public est inscrit dans la représentation, à un démontage critique des mécanismes sociaux. Lors de l'introduction de *Théâtre et Combat*, il fait état de cette supposée opposition :

Le mode de provocation qui est celui du théâtre de Brecht n'est pas celui du théâtre selon Artaud, mais, dans les deux cas, il y a provocation, soit par la mise en branle de ma conscience et l'obligation où l'on me met de jeter un regard nouveau sur la réalité, soit par le choc physique opéré, à travers mes sens, sur mon imaginaire. Il n'y a pas d'immédiateté de l'action exercée par un spectacle, c'est vrai. Le théâtre agit par images et concepts. Loger en nous des images efficaces ou des concepts subversifs qui, les uns comme les autres, soient de nature à provoquer des hommes à des actes, voilà bien, semble-t-il la seule fin que se puisse proposer le théâtre, s'il entend demeurer un langage contemporain.²⁰²⁹

Quelle que soit la méthode utilisée, l'élément central reste la provocation. Celle-ci a la capacité d'agir sur le spectateur, sur sa conscience que ce soit en le confrontant aux corps déchirés par le système capitaliste et la morale bourgeoise ou en mettant en lumière les mécanismes de l'exploitation de la classe ouvrière. La contestation a lieu par la convocation conjointe des corps et des esprits. Brecht et Artaud se complètent même si, au fil des années, le primat est donné au dramaturge allemand. L'objectif du théâtre militant reste, pour Sandier, l'action politique. Il est évident qu'il n'imagine pas un rapport direct de cause à effet entre la représentation et la lutte néanmoins le théâtre doit se placer résolument du côté des mouvements sociaux. L'émancipation ne se fait pas par le théâtre, mais par les luttes dans lesquelles il s'intègre. Néanmoins, le théâtre a la capacité de mettre en lumière les liens qui

²⁰²⁷ Gilles SANDIER, «Retour à Brecht », *op. cit.*

²⁰²⁸ Gilles SANDIER, «Strindberg», *La Quinzaine Littéraire*, n°91, 16 mars 1970, p. 28.

²⁰²⁹ Gilles SANDIER, *Théâtre et combat*, *op. cit.*, p.15.

unissent l'intime au politique. La lutte comme l'oppression est aussi d'ordre physique. Par sa spécificité, le théâtre peut agir sur cet aspect.

c) Alfred Simon : l'exploration du projet culturel personnaliste

L'étude de la place du théâtre dans *Esprit* a mis en évidence la centralité de la figure d'Alfred Simon et le lien très fort qu'il entretient avec la revue et la philosophie qu'elle défend. Il va même jusqu'à revendiquer le caractère personnaliste de son approche du fait théâtral. Cette philosophie se définit comme une troisième voix humaniste entre le libéralisme et le marxisme, fondée sur la reconnaissance de la fonction de sujet au niveau de la personne. Il en découle une ambition politique, car les intellectuels personnalistes cherchent à mettre en branle une révolution spirituelle qui viserait à la transformation des rapports humains. Ils influencent d'ailleurs largement, par l'entremise de l'École d'Uriage et de l'association « Peuple et Culture », les institutions de la IV^{ème} République. Malgré cette ambition dont *Esprit* se fait le porte-parole, Alfred Simon s'oppose à plusieurs reprises à la notion de théâtre politique.

À travers l'étude du théâtre dans *Esprit*, j'ai montré comment se structure cette opposition. Dans le numéro spécial de 1965, Alfred Simon, dans plusieurs articles, propose une approche du fait théâtral qui vise à contester celle des brechtiens. Son papier intitulé « Le Jeu des hommes »²⁰³⁰ répond à leur thèse. Il écrit : « ce qui fait problème c'est l'équation : théâtre populaire = théâtre politique = théâtre dialectique [...] elle rend suspect le sens cosmique et le sens métaphysique du théâtre. »²⁰³¹ Cette défiance à l'encontre du théâtre politique n'est pas uniquement liée à la volonté de remettre en cause l'hégémonie brechtienne sur la création théâtrale et sur la critique de théâtre. Elle est aussi liée à une approche du théâtre différente. Dans un autre article du même numéro²⁰³², Alfred Simon défend que le théâtre a une origine religieuse, il est lié au rituel. Il affirme: « D'origine divine, le théâtre est fondé comme fête et comme savoir. [...] Il est né de la croyance en l'efficacité du geste qui déclenche quelque chose quelque part, établissant une communication avec l'Autre Monde.»²⁰³³ Le théâtre a donc à voir autant avec la métaphysique, le religieux que le politique. De fait, il ne peut être limité à une approche. Cela ne signifie pas pour autant que le théâtre

²⁰³⁰ Alfred SIMON, « Le jeu des hommes », *op. cit.*

²⁰³¹ *Ibidem*, p. 1034.

²⁰³² Alfred SIMON, « Le théâtre, le mythe et la psyché », *Esprit*, n°338 Numéro spécial *Théâtre moderne et public populaire*, mai 1965, p. 818-823.

²⁰³³ *Ibidem*, p. 818.

soit dépourvu de fonction politique. Mais contrairement aux brechtiens et à Gilles Sandier qui considèrent que le théâtre doit être un instrument de lutte, selon Alfred Simon, « le théâtre populaire anticipe sur la victoire de la révolution, sur la réalisation effective de l'unanimité des citoyens »²⁰³⁴

Le théâtre populaire est politique en cela qu'il préfigure une société réconciliée. Il défend donc que celui-ci soit « instrument de communication »²⁰³⁵ et que pour ce faire il doive être théâtre de masse et unifier les spectateurs. Cette unification ne passe pas par le truchement d'un sujet politique, en revanche la capacité du théâtre à créer les conditions d'une réelle communication passe par la fréquentation des grands thèmes métaphysiques de l'Humanité. En ce sens, Alfred Simon rejoint les thèses développées par Emmanuel Mounier dans le *Manifeste au service du personnalisme*²⁰³⁶. Ce dernier, après s'être attaqué à l'aviissement de la culture par la bourgeoisie, choisit d'écrire une sous-partie intitulée « Alerte à la culture dirigée » qui vise particulièrement la subordination de la culture au politique. Il débute en affirmant : « Que le dernier acte de la culture soit de s'engager et de servir, non de suspendre le jugement et de s'isoler de l'action, il n'empêche que cet engagement et ce service ne sont concevables que comme une démarche de la personne organisant ensemble et progressivement le terrain de sa connaissance et celui de son action. »²⁰³⁷ La construction d'une culture en lien avec la révolution personnaliste se rapporte donc à un engagement politique, néanmoins celui-ci ne doit pas déterminer la création artistique. Emmanuel Mounier ajoute:

C'est bien là le danger d'une culture dirigée qui prend son appui ou sur l'utilité sociale, ou sur un système idéologique, ou sur un art de masses. L'utilité sociale entre en jeu dans les arts mineurs, dans les arts utilitaires (comme l'architecture) ou dans les réalisations techniques: partout ailleurs elle compromet les œuvres, qui s'aviissent dès qu'elles ne sont plus orientées à leur perfection propre, mais à leur fonction économique. Les systèmes idéologiques ne font que soumettre le créateur déficient à des conformismes extérieurs et le réduisent à un fabricant sur modèles: c'est à ce moment que l'un croit être artiste chrétien parce qu'il peint des églises, l'autre artiste socialiste parce qu'il fait des hommes en blouse.²⁰³⁸

Quand l'art est lié à l'idéologie, il perd donc, selon le théoricien personnaliste, sa capacité à signifier vraiment et donc à produire du lien social. Alfred Simon rejoint ces thèses qui défendent que « le lien de l'artiste à l'œuvre et de l'œuvre au public est trop mystérieux, trop divers, trop imprévisible pour qu'il puisse être l'objet de préméditation même

²⁰³⁴ Alfred SIMON, « Le jeu des hommes », *op. cit.*, p. 1031.

²⁰³⁵ *Ibidem*, p. 1030.

²⁰³⁶ Emmanuel MOUNIER, *Manifeste au service du personnalisme*, *op. cit.*

²⁰³⁷ *Ibidem*, p. 81.

²⁰³⁸ *Ibidem*, p. 82.

individuelle. »²⁰³⁹ En ce sens, selon Alfred Simon, une pièce de Claudel peut être aussi efficace à préfigurer une société recomposée que le théâtre de Brecht. Il défend ainsi une programmation éclectique pour les théâtres publics, proche du répertoire de haute culture défendue par Jean Vilar.

Ce théâtre populaire doit-il forcément être un service public ? Emmanuel Mounier, toujours dans *Le Manifeste au service du personnalisme*, interroge cette revendication. Il concède que, face à la soumission de l'art au libéralisme, il « vient à l'esprit qu'une organisation puissante, édifiée en dehors de l'ordre capitaliste, pourrait concurrencer sa mainmise et éveiller les intérêts endormis du public. »²⁰⁴⁰ Ici, la théorie personnaliste diffère du marxisme qui analyse justement la nature de l'État dans le cadre du capitalisme. Cette vision de l'État comme agent neutre, indépendant de l'organisation économique, n'induit pas qu'un financement public permettrait de résoudre le problème.

Cette idée est une idée brouillonne. Elle part de trois données justes. Première vérité: il appartient à de vastes organisations, et notamment à l'État, de mettre en œuvre des instruments de culture (bâtiments, laboratoires, impressions ou manifestations coûteuses, etc.) qu'ils ont seuls des moyens assez puissants pour édifier. Deuxième vérité: quand le public ne va plus à la culture, il faut que la culture aille au public, et le stimule. Troisième vérité: il n'est de culture que totale et unifiante. Mais quand on donne à l'État, ou à n'importe quel académisme centralisé, en même temps que la mise en œuvre matérielle de certains instruments puissants, la direction systématique du mouvement culturel, on égare ces deux vérités de base dans un labyrinthe fatal de contre-vérités et d'embûches.²⁰⁴¹

À la lumière du dirigisme culturel des États marxistes et fascistes analysés conjointement par Emmanuel Mounier, l'implication de l'État pose les mêmes problèmes que la soumission de l'art à une idéologie, elle risque d'entraîner un dirigisme sur le plan esthétique rendant ainsi impossible (ou étouffante) la fonction « totale et unifiante »²⁰⁴² de la culture. Certes, l'État peut soutenir la création par la mise à disposition d'infrastructures, insuffler une politique en direction des publics, mais cela implique le risque d'un asservissement de la Culture à ce dernier. Cette dernière idée est reprise au cours de la critique que fait Alfred Simon des politiques culturelles mises en place par Malraux. Dans « Théâtre et Désastre, Qui croit encore au théâtre populaire ? »²⁰⁴³, la mise à disposition des Maisons de la Culture aux animateurs de la décentralisation est décrite comme « un cadeau empoisonné »²⁰⁴⁴. Il ajoute :

²⁰³⁹ *Idem.*

²⁰⁴⁰ *Ibidem*, p. 81.

²⁰⁴¹ *Idem.*

²⁰⁴² *Idem.*

²⁰⁴³ Alfred SIMON, « Théâtre et désastre. Qui croit encore au théâtre populaire ? », *op. cit.*

²⁰⁴⁴ *Ibidem*, p. 1146.

Car si le théâtre et la culture ne vont pas l'un sans l'autre, si l'on ne peut mener une action théâtrale sans l'élargir en action culturelle, ils n'ont pas compris qu'on leur demandait de mettre la première au service de la seconde, et non l'inverse comme le voulait leur compétence première.²⁰⁴⁵

Alfred Simon rejoint donc son prédécesseur encore une fois. Cette analyse qui le pousse à mettre en cause la notion de théâtre service public, théorisée par Jean Vilar, l'entraîne à s'intéresser à d'autres expériences afin de réactualiser la question du théâtre populaire. C'est, on le sait, le thème de la fête qui lui permet de prolonger sa réflexion. Cette fête populaire pensée, là encore, comme temps de préfiguration d'une société réconciliée n'a rien avoir avec la participation telle qu'elle est définie par ceux qui se réclament d'Artaud. Le *happening*, selon Alfred Simon, nie la « fonction de spectacle »²⁰⁴⁶ : « Son refus de toute structure, au nom de la spontanéité créatrice, lui interdisait d'ailleurs de prendre forme sous peine de se nier. » Le rejet de Brecht ne se fait donc pas au profit d'Artaud. Les deux sont mis sur le même plan : c'est un théâtre qui vise à agresser la conscience du spectateur au lieu de travailler justement à la communication. La capacité politique et métaphysique du théâtre est réelle lorsqu'il affirme sa spécificité : « Pour être populaire, le théâtre doit d'abord être pleinement et intégralement lui-même. Mais il se cherche en vain ou se perd dans son ombre s'il ne trouve le public populaire. Pauvre ou riche, politique ou non, l'essentiel est que sa pauvreté, son luxe, sa dimension politique émanent d'une exigence profonde, exigence de manifestation. »²⁰⁴⁷ C'est cette exigence qu'Alfred Simon voit dans les spectacles du Soleil, mais aussi dans les différents carnivals dont il rend compte et même dans une fête de quartier du vingtième arrondissement.²⁰⁴⁸ Cet éclectisme n'implique cependant pas une dissolution de l'art dans le quotidien. Au contraire, c'est le caractère spectaculaire qui crée la possibilité d'une réelle manifestation.

L'ensemble des arguments développés par Alfred Simon réactualise les thèses personalistes de Mounier sur la culture. Il place la création artistique au cœur d'un processus métaphysique qui crée les possibilités d'une réelle communication avec les spectateurs. Cette capacité à produire du sens n'en est pas moins politique. On rejoint ici les thèses personalistes qui lient une révolution économique à une révolution spirituelle. Ainsi Mounier définit la culture comme telle :

Il n'est de culture que métaphysique et personnelle. Métaphysique, c'est-à-dire qui vise au-dessus de l'homme, de la sensation du plaisir, de l'utilité, de la fonction sociale.

²⁰⁴⁵ *Ibidem*, p. 1147.

²⁰⁴⁶ *Ibidem*, p. 1138.

²⁰⁴⁷ *Ibidem*, p. 1153.

²⁰⁴⁸ Alfred SIMON, «Place de la réunion », *op. cit.*

Personnelle, à savoir que seul un enrichissement intérieur du sujet, et non pas un accroissement de ses savoir-faire ou de ses savoir-dire mérite le nom de culture.²⁰⁴⁹

À cela, Alfred Simon ajoute :

En tout cas l'idée que le théâtre est par lui-même un fait politique (cf. Bernard Dort : *Théâtre public*) n'entraîne pas qu'il soit tenu de participer à la lutte politique. Au contraire, le théâtre non politique est aussi un théâtre politique. Cette évidence, on l'admet généralement dans un sens négatif : le théâtre bourgeois de pur divertissement est une entreprise démobilisatrice, donc politique. Il faut maintenant l'admettre dans un sens positif : le théâtre est le lieu où l'homme peut vivre en la mimant une liberté dont toute liberté politique ne sera jamais qu'une approximation.²⁰⁵⁰

Le théâtre se place donc au-dessus du politique, car « la révolution personaliste, entre la spiritualité de la personne, la pensée et l'action, renoue le lien intérieur que l'idéalisme avait coupé, que le marxisme se refuse de rétablir »²⁰⁵¹. Par la réaffirmation de l'humanisme, la politique rejoint la métaphysique.

Malgré une critique basée majoritairement sur l'analyse de spectacles créés dans le service public, les critiques de nos trois revues pensent les rapports du théâtre à l'action politique dans un cadre beaucoup plus large, et même en dehors de tout cadre institué. Renée Saurel est influencée par le théâtre populaire de Jean Vilar, mais elle remet rapidement en cause la synonymie entre théâtre public et théâtre politique. Son analyse des politiques culturelles la pousse à mettre en doute le caractère progressiste de celles-ci. Gilles Sandier rejoint la critique des *Temps Modernes*. Dès lors, ils soutiennent tous deux un théâtre en rupture avec les structures traditionnelles de l'activité théâtrale, qu'elles soient privées ou publiques. Alfred Simon est moins prompt à abandonner l'idée d'un théâtre de service public. Néanmoins, les conséquences des politiques culturelles mises en place par Malraux le poussent à diagnostiquer une pétrification de l'action culturelle. Il s'intéresse dès lors, lui aussi, à des expériences qui ont lieu hors de ce cadre.

À partir de ce constat partagé, ils développent toutefois chacun une approche différente des rapports du théâtre au politique. Selon Gilles Sandier, le théâtre doit participer à la lutte contre l'ordre bourgeois. Il doit se faire le porte-parole de celle-ci. Il est provocation des valeurs de la classe dominante et de ses modèles esthétiques. À l'inverse, Alfred Simon refuse

²⁰⁴⁹ Emmanuel MOUNIER, *Le manifeste au service du personalisme*, op. cit., p. 84.

²⁰⁵⁰ Alfred SIMON, « Théâtre et désastre », op. cit., p. 1153.

²⁰⁵¹ Emmanuel MOUNIER, *Le manifeste personaliste*, op. cit., p. 138 (version PDF)

de subordonner la pratique théâtrale à une finalité strictement politique. Selon lui, la représentation préfigure une société postrévolutionnaire. Par la grâce de la fête, il peut y avoir réconciliation et communication entre les classes, mais aussi entre le politique et le cosmique. Le pouvoir du théâtre est donc avant tout métaphysique. Renée Saurel pense aussi la représentation théâtrale comme une possibilité de construire des rapports qui préfigurent une société sans classe, néanmoins cela ne se passe par l'évacuation du politique. C'est par une interrogation collective sur les rapports que l'on entretient avec le monde qui nous entoure, menée conjointement par les acteurs et les spectateurs, membres d'une même collectivité, que le théâtre contribue à l'émancipation générale.

Il est notable que, pour chacun des trois critiques, l'opposition entre Artaud et Brecht souvent mise en avant pour résumer les débats qui entourent la création théâtrale dans les années 1960 et 1970, soit aussi peu présente. Seul Gilles Sandier y fait référence, mais pour la réfuter. D'abord plus sensible aux expériences qui remettent en cause le cadre de la représentation, il révisé son jugement sur Brecht sans pour autant cesser de penser la corporalité signifiante de l'acteur. Le pouvoir de contestation du théâtre tient autant de la mise à nu des mécanismes économiques que du choc physique. Alfred Simon lui aussi rejette cette opposition : « toutes deux [la révolution brechtienne et la révolution de l'avant-garde] agressaient la conscience spectatrice, l'une pour la compromettre dans son image monstrueuse, l'autre pour la contraindre à questionner les évidences de l'ordre établi. »²⁰⁵² Renée Saurel, à travers la fréquentation de Grotowski et surtout de Barba, se rapproche des thèses d'Artaud sans pour autant renier l'expérience brechtienne. Pour chacun des trois rédacteurs, le politique noue un rapport avec l'intime, d'où la convocation des corps comme support de l'expérience émancipatrice.

²⁰⁵² Alfred SIMON, « Théâtre et désastre », *op. cit.*, p. 1137.

Résistances de l'esthétique

Les formes théâtrales militantes, si elles sont relativement peu traitées par les critiques, ne sont pas analysées uniquement d'un point de vue politique. Au contraire, afin de légitimer ce théâtre, ils insistent régulièrement sur leurs qualités esthétiques. L'analyse de ces expériences ne représente pas l'unique parole politique sur le théâtre délivrée par Gilles Sandier, Renée Saurel et Alfred Simon. L'étude systématique des articles a montré que ces préoccupations étaient constantes pour tous les trois. Le témoignage rapporté des représentations, les débats sur les politiques culturelles, la réflexion menée sur les pouvoirs du théâtre forment un tout duquel on peut dégager l'apport de ces critiques à la réflexion sur les rapports entre arts et politique dans cette période particulière de l'histoire française.

L'alternative, posée dès 1917, entre « un théâtre « autoactif »²⁰⁵³ ou encore « spontané »²⁰⁵⁴ et la démocratisation des formes culturelles existantes est toujours valable en France dans les années 1960 et 1970. Ce débat est, bien sûr, lié au développement de la décentralisation théâtrale qui apparaît un temps comme une mise en pratique de la démocratisation culturelle. Cependant, on ne peut assimiler la réflexion des trois critiques aux thèses marxistes, tout d'abord par ce qu'on ne peut considérer que Renée Saurel et Gilles Sandier s'identifient complètement à ce courant de pensée. Alfred Simon, quant à lui, rejette le matérialisme historique. Cela implique qu'ils ne se réfèrent pas aussi directement au débat qui anime la réflexion matérialiste sur les rapports entre art et politique. Cependant ils interviennent sur cette question lorsqu'ils y sont confrontés. Ainsi la fréquentation de Brecht les amène à prendre position, en faveur du réalisme critique pour Gilles Sandier et Renée Saurel, ou contre pour Alfred Simon. Néanmoins, on ne peut assimiler leur approche à celle des brechtiens. De même, malgré une fidélité revendiquée à Vilar, Alfred Simon ne soutient pas complètement la démocratisation culturelle. Par le biais de la fête, il propose une autre lecture de ce que serait une société réconciliée par le théâtre. Malgré leurs différences, il semble que ce qui unit ces trois critiques soit l'attention particulière qu'ils portent au corps en présence durant la séance théâtrale. Il est festif et communautaire pour Alfred Simon. Pour Renée Saurel, de la fréquentation des comédiens par la communauté naît une possibilité émancipatrice. Pour Gilles Sandier, c'est par la provocation, par son agression que le corps

²⁰⁵³ Philippe IVERNEL, « Ouverture historique 1936 et 1968 », *Le théâtre d'intervention depuis 1968, tome 1*, *op. cit.*, p. 9.

²⁰⁵⁴ *Idem.*

devient objet politique. Cette approche est liée, pour les trois, à la découverte de la création collective qui n'est pas seulement vue comme une continuité du théâtre populaire de Vilar ou du théâtre critique de Brecht. Elle apparaît comme une alternative permettant de lier la recherche d'un véritable langage populaire à une appréhension festive des rapports de classe.

De cette appréhension décentrée des débats sur art et politique naît la spécificité de l'entreprise critique de Renée Saurel, Gilles Sandier et Alfred Simon. L'observation quotidienne du monde théâtral, la confrontation avec des expériences qui mettent en cause leurs présupposés nourrissent leurs conceptions politiques et leurs appréhensions de l'esthétique. Ainsi, lorsqu'ils analysent une œuvre militante, le recours au critère esthétique supplante la réflexion stratégique. Inversement, ils se laissent saisir par les qualités esthétiques d'une œuvre apolitique. Gilles Sandier écrit, par exemple, face à *La Chevauchée sur le lac de Constance* de Peter Handke : « Tout se veut magie. Tout refuse l'analyse ; le parti pris anticartésien est enragé, joliment. Et il est vrai que dans cette œuvre déconcertante, qui nous a paru, du moins à la première vision, être assez gratuite et tourner à vide, une magie opère, à laquelle on est contraint d'être sensible. »²⁰⁵⁵ La qualité d'une pièce ne peut donc se réduire au politique. Gilles Sandier, qui prétend pourtant que ses critères esthétiques sont idéologiques, affirme ici l'inverse. Même si le plaisir théâtral est, dans ce cas, involontaire, cette citation révèle les paradoxes de son discours. On ne peut réduire la critique pratiquée par Renée Saurel, Alfred Simon et Gilles Sandier à une écriture politique sur le théâtre. Ils témoignent tous les trois de la politisation du discours sur les représentations, mais celle-ci passe par l'interrogation constante de l'esthétique théâtrale, pensée comme résistance à la standardisation des pratiques culturelles.

²⁰⁵⁵ Gilles SANDIER, « L'étoffe de nos songes », *op. cit.*

B. Concepts, outils et arguments pour une critique engagée

Les critiques n'ont pas uniquement cherché à élaborer sur les tâches politiques du théâtre, ils ont aussi voulu définir leur propre rôle par rapport à la création. Comme je l'ai rappelé en introduction, la critique a d'abord été conçue comme une activité journalistique. Son développement est intrinsèquement lié à celui de la presse et des théâtres privés. Bernard Dort, qui revient à plusieurs reprises sur celle-ci, considère qu'il s'est construit, au cours du XIX^{ème}, une réciprocité entre la scène et la salle, l'une agissant comme un miroir de l'autre. Le critique participait de cette connivence :

Le critique-spectateur moyen était celui pour qui l'on produisait les spectacles, de la Comédie Française au Boulevard. La coïncidence était totale entre le spectateur comme interlocuteur et en même temps comme mobile de production, comme son reflet. Dans cette perspective, Sarcey a fait de l'excellente critique. Aujourd'hui une telle extériorité souveraine n'est plus concevable. Elle a éclaté. Il n'y a plus un spectateur moyen, mais différents spectateurs et différents théâtres. Par ailleurs la critique s'est diversifiée dans sa diffusion. La radio, la télévision, la critique publicitaire ont pris le pas comme moyens d'information sur la critique écrite dont le lieu s'est ainsi déplacé.²⁰⁵⁶

L'écriture critique s'est donc modifiée avec l'activité théâtrale. Cette évolution est notamment due à une plus grande hétérogénéité des publics de théâtre avec l'apparition d'une autre pratique théâtrale contestant la production dominante. Comme l'explique Bernard Dort dans un autre article : « le critique a été obligé, soit de se choisir lui-même, contre le théâtre, soit de choisir un certain type de théâtre contre d'autres formes théâtrales »²⁰⁵⁷. L'exercice de la critique implique dès lors un positionnement esthétique mais aussi idéologique.

Cependant, une autre modification doit être prise en compte qui entraîne, au cours de la période considérée, une diversification encore plus importante de l'activité théâtrale : le développement d'un secteur public. Il implique une redéfinition du statut du spectateur. Idéalement d'extraction populaire, celui-ci n'est plus consommateur d'un produit, il accompagne une expérience théâtrale. La pratique des abonnements, les liens créés avec les comités d'entreprise rendent la critique moins prescriptive pour ces nouveaux publics. Évidemment ceux-ci sont idéalisés. Néanmoins une partie de la critique adhère

²⁰⁵⁶ « Le point critique » entretien avec Maurice AUDEBERT, Jean-Pierre LEONARDINI et Bernard DORT, *Cahier du Studio Théâtre de Vitry*, n°12-13, 1973, p. 7-8.

²⁰⁵⁷ « Le théâtre : jeu des sens. Entretien avec Bernard Dort », « La critique théâtrale dans tous ces états », dir. Pierre LAVOIE, *Jeu*, n°40, Montréal, 1986, p. 225.

idéologiquement et esthétiquement au théâtre populaire. Cette adhésion implique une modification de ses tâches. Nous avons vu que cette proximité n'était pas sans faille puisque la politisation des enjeux théâtraux entraîne la revue *Théâtre Populaire* à se désolidariser de Jean Vilar et du TNP. Cependant, au-delà de la découverte du processus brechtien, elle a mis en place une nouvelle forme de critique en alliant projet savant et volonté de se placer sur le terrain politique. La revue *Théâtre Populaire*, par ce biais, élabore non seulement une théorie du théâtre mais aussi une approche de la critique. Elle arrive, alors même que la place du théâtre devient marginale dans la société, à reformuler la mission de ce dernier et, par conséquent celle de la critique. Qu'en est-il pour les trois principaux critiques des revues étudiées ? Comment pensent-ils leur activité ? Est-elle similaire à la critique pratiquée par les brechtiens ? Dans cette partie, il s'agira de voir comment Renée Saurel, Alfred Simon et Gilles Sandier tentent de proposer une nouvelle approche du travail de la critique.

Cela nécessite, en premier lieu, de revenir sur la construction d'une communauté critique. J'évoquerai l'apport des brechtiens dans la constitution de ce champ et la manière dont nos trois critiques se situent face à eux, mais aussi comment ils dialoguent entre eux. Je préciserai la nature de la critique pratiquée dans ces trois revues généralistes et les liens qu'elle entretient avec leur projet éditorial. Il s'agira d'étudier les modalités de l'engagement des critiques dramatiques, entendu ici comme volonté de participer théoriquement et politiquement à la déconstruction des schémas de pensée et d'action dominants. Je réfléchirai aux rapports de Renée Saurel, Alfred Simon et Gilles Sandier vis-à-vis des théories critiques de leur temps. Par la suite, à l'aide d'exemples, j'étudierai leurs tentatives pour construire un autre type de relations avec les praticiens, alors même que Bernard Dort défend de plus en plus la position du *dramaturg*. J'analyserai encore leurs conceptions de l'exercice critique. Enfin, j'interrogerai les limites de cette pratique.

Parce qu'aucun d'entre eux ne souscrit complètement au procédé brechtien, leur approche spécifique de la critique est également déterminée par le support de publication de leurs articles. Nous verrons en premier lieu que cette définition se fait par la négative, contre une pratique traditionnelle considérée comme sclérosée.

L'examen du rapport que les critiques entretiennent avec le caractère promotionnel de leur fonction révèle une ambiguïté qui n'apparaît pas nécessairement dans les déclarations de principes. La critique, telle qu'elle est pratiquée par Renée Saurel, Alfred Simon et Gilles Sandier, semble se situer à la lisière entre une approche résolument en rupture avec la chronique traditionnelle et des habitudes anciennes qui demeurent très présentes. Alors qu'on peut penser la critique de *Théâtre populaire* et *Travail Théâtral* comme une alliance entre un

projet militant et une entreprise savante, la pratique de Gilles Sandier, Alfred Simon et Renée Saurel ne peut être réduite à la reproduction de ce modèle.

1) *Postures du critique*

La lecture de leurs articles montre avec quelle constance Renée Saurel, Alfred Simon et Gilles Sandier tentent de produire une pensée du théâtre tout en rendant compte de l'actualité. Cette position au confluent de la création et de la diffusion doit s'accompagner, selon Bernard Dort, de la mise en place d'un autre type de rapport avec les créateurs. Il soutient que le critique doit tenir lieu de *dramaturg*. C'est d'ailleurs en tant que conseiller littéraire qu'il collaborera avec Jacques Lassalle au Théâtre national de Strasbourg. S'il tente lui-même d'appliquer son programme, en va-t-il ainsi de ses confrères? Quelle place prennent-ils aux côtés des artistes ?

Afin de mieux comprendre le décalage qui peut exister entre la posture de Bernard Dort et celles de Renée Saurel, Gilles Sandier et Alfred Simon, je reviendrai sur le dialogue qui s'établit avec les brechtiens mais aussi la manière dont chacun des trois rend compte de l'activité des autres, qui témoigne de leur attention au reste de la production critique. Chacun construit également des relations privilégiées avec certains artistes et cela entraîne des conséquences tout à fait identifiables sur leur pratique critique. Après avoir étudié les liens qui les unissent au monde théâtral, j'analyserai les rapports qu'ils entretiennent avec d'autres entreprises critiques menées dans les milieux intellectuels au cours des années 1960 et 1970.

J'ai plusieurs fois souligné à quel point l'essor d'une telle critique était consécutif à celui des théâtres publics. Malgré les nombreuses réserves qu'ils peuvent émettre à leur égard, les trois critiques vont majoritairement voir des spectacles du secteur subventionné. Les théâtres de province reçoivent rarement leur visite. Cette désaffection s'explique en partie par les conditions économiques dans lesquelles ils exercent leur fonction, qu'il convient d'élucider.

On connaît par ailleurs la proximité entre le modèle critique défendu par la revue *Théâtre Populaire* et la pensée de Brecht. Ce dernier accorde une place particulière aux spectateurs. Dans ce modèle, qui suppose le plus souvent un dispositif scénique séparant le public des comédiens pour mieux mettre la fiction à distance, la fonction d'intermédiaire du critique est largement sollicitée. Mais qu'en est-il des formes qui refusent toutes sortes de médiations entre le spectateur et l'acteur, qui tendent à rapprocher voire à confondre les deux comme dans le *happening* ? Malgré une volonté politique revendiquée de les comprendre et de les encourager, les critiques se trouvent parfois face à des œuvres qui contestent leur vision du théâtre et les déconcertent, sans qu'ils songent pour autant à abdiquer leur faculté de juger.

a) Dialogues entre critiques : Désaccords, reconnaissance et estime mutuelle.

Au-delà des brechtiens Bernard Dort et Émile Copfermann que j'ai souvent cités, les critiques attirés des trois revues croisent aux générales Guy Dumur, Robert Abirached et Françoise Kourilsky qui officiaient au *Nouvel Observateur*, Jacques Lemarchand et Pierre Marcabru, passés de *Combat* au *Figaro*, Jean-Pierre Léonardini de *L'Humanité*, Claude Olivier aux *Lettres Françaises*... Ces connaisseurs, s'ils ne partagent pas tous les mêmes convictions politiques et esthétiques, entretiennent des rapports de camaraderie. Alfred Simon relate *a posteriori* cette proximité :

Saurel ça a été des relations personnelles presque en dehors du théâtre mais Marcabru, Sandier, Dumur même Mathieu Galey... Et puis Poirôt-Delpech... On avait plaisir à se voir. [...] C'était simplement huit, neuf copains critiques, on se saluait, on restait trois-quatre minutes à bavarder et puis avec certains la conversation allait plus loin, pas forcément les critiques de gauche, celui dont j'étais le plus proche c'était incontestablement Marcabru. C'était le critique avec lequel je parlais le plus longuement et Moussa Abadi. [...] Oui, c'était une petite société mondaine mais ça contribuait à donner de la chaleur à la vie théâtrale. C'est pour ça que je n'étais pas contre le principe des générales mais des vraies générales qui réunissaient les critiques, les invités, amis des critiques et les gens qui avaient eu des invitations – en principe les générales c'était sur invitation – parce qu'à cette occasion-là, les gens pouvaient avoir des échanges sur le théâtre. Généralement on parlait théâtre sauf si la soirée théâtrale nous faisait manquer *Apostrophes* à la télé ou bien s'il y avait un évènement au dehors comme en 68. Là, on ne parlait que des évènements, d'ailleurs on n'a pas été beaucoup au théâtre.²⁰⁵⁸

Ils sont liés par une connivence amicale mais aussi une estime professionnelle. Ils dialoguent, se lisent, se répondent, bref, interagissent les uns avec les autres. Nous avons montré à quel point la critique brechtienne structurait le champ de la réflexion sur le théâtre. Les trois revues formulent des réponses à cette approche²⁰⁵⁹. À travers des comptes-rendus d'ouvrages, des références à leurs prises de position, on voit apparaître un dialogue qu'il s'agit ici de retranscrire.

Un des premiers vecteurs de ces échanges est le numéro spécial d'*Esprit* sur le théâtre de 1965. Alfred Simon y fait intervenir de nombreux praticiens et critiques. J'ai expliqué que ce numéro fut l'occasion pour la revue et son principal critique de se situer vis-à-vis des

²⁰⁵⁸ Entretien avec Alfred Simon réalisé le 3 avril 2010.

²⁰⁵⁹ J'ai évoqué ces débats au cours de la seconde partie, donc je ne m'attarderai pas ici sur cet aspect afin de me concentrer avant tout sur les références que font les critiques aux travaux de leurs confrères, en particulier ceux qui sont au cœur de cette étude.

brechtiens avec lesquels il entame un dialogue sans concession. Ce numéro est remarqué par Renée Saurel qui en livre un rapide compte-rendu dans *Les Temps Modernes*. Elle loue l'absence de dogmatisme et s'accorde avec le diagnostic préliminaire du numéro : la renaissance du théâtre. Par cet exposé, la critique prend aussi position dans le débat qui se noue entre *Esprit* et les anciens membres de *Théâtre Populaire*. Elle commence par regretter la fin de la revue publiée par L'Arche :

Ouvrant ici une parenthèse, je dirai combien je regrette la disparition de cette revue, qui a publié en décembre dernier son ultime numéro. Sans préjuger des causes de sa disparition, je crois que *Théâtre Populaire*, qui a mené un bon combat pour un théâtre populaire sans démagogie, a pourtant commis l'erreur de vouloir atteindre un large public tout en employant trop souvent une terminologie pompeuse et automatique propre à rebuter le lecteur. Ce que je dis là ne concerne aucun des fondateurs, mais certains de leurs épigones. Il n'empêche que c'est un bien triste paradoxe que la disparition de la seule revue spécialisée au moment où s'accroît l'audience de ce théâtre populaire qu'elle a toujours défendu.²⁰⁶⁰

Renée Saurel développe ici ses considérations concernant la revue : elle admire ses prises de positions dans le combat pour un théâtre populaire sans pour autant acter, comme elle, la défaite de ce mouvement. Plus loin, elle marque une distance avec l'idée que le théâtre serait le lieu de préfiguration d'une société postrévolutionnaire tout en refusant l'unicité de la réponse brechtienne : « Pas plus que je n'accepte le mythe d'une société réconciliée (comment pourrait-elle l'être quand l'injustice hurle de toutes parts ?), toutes barrières de classes abattues, pour entendre Claudel ou Beckett. Mais cela ne m'empêche pas de souscrire à la conclusion du brillant éditorial de ce numéro : « *Et le plaisir est le premier devoir de ceux qui font le théâtre, de ceux qui le reçoivent, et plus encore de ceux qui prétendent en parler.* »²⁰⁶¹ L'importance du plaisir théâtral entraîne, chez la critique des *Temps Modernes*, une approche pluraliste. Elle soutient ainsi contre les brechtiens la pratique de Jerzy Grotowski à qui elle refuse d'attribuer les qualificatifs de « janséniste et de structuraliste »²⁰⁶². Une estime mutuelle persiste néanmoins. Ainsi, lors des parutions de *Travail Théâtral*, Renée Saurel consacre régulièrement quelques lignes à la revue.

Le dialogue entre les brechtiens et Alfred Simon est plus acerbe. Il leur reproche à plusieurs reprises leur position vis-à-vis du TNP. Les critiques qu'ils émettent lui semblent desservir la cause du théâtre populaire. Il ne souscrit pas, par ailleurs, à leur approche unilatérale de l'activité théâtrale. Il s'indigne régulièrement de la place prépondérante qu'ils occupent dans le champ théâtral. Ainsi, lors d'une critique sur le spectacle *Khoma*, il écrit :

²⁰⁶⁰ Renée SAUREL, « Le théâtre comme Phoenix », *op. cit.*, p. 164-165.

²⁰⁶¹ *Ibidem*, p. 165.

²⁰⁶² Renée SAUREL, « Impuissances et espoir du théâtre », *op. cit.*, p. 566.

La force des critiques c'est, hélas, d'avoir tout vu ou presque... On peut difficilement leur raconter des histoires au nom d'une sensibilité nouvelle, différente, dont ils seraient ignominieusement coupés. [...] Certains s'y laisseront prendre, mobilisés par les amis des amis, conditionnés par les résonateurs, les amplificateurs et les répercuteurs du moindre pet du Tout-Paris. Autrement dit, ça finit toujours par marcher pour un peu qu'on ait les moyens, les relations, la position nécessaire, et qu'on ait réussi à toucher ce nouveau type de « critique-potion de la commère – petit écho de la mode » que les grands canards se disputent. Pour les autres – les pas malins ou les trop timides – c'est une autre affaire, surtout s'ils ne sont pas dans les petits papiers de *Travail Théâtral* qui a pris le relais du défunt *Théâtre Populaire*, et qui exige un minimum de garantie néo-brechtienne.²⁰⁶³

Alfred Simon développe ici trois idées. Tout d'abord, il défend une approche de la critique comme mémoire du théâtre. Cette position implique que celle-ci soit moins réceptive aux effets de modes. Cela induit une pratique sérieuse tandis que les chroniques publiées dans les grands quotidiens relaient, au contraire, des idées erronées sur l'activité théâtrale. Face à cette situation, les troupes qui cherchent à mettre en place un véritable travail de création se retrouvent prises au piège d'un système qui fonctionne en réseau et dans lequel les revues brechtiennes ont une influence jugée prépondérante. Il considère que celles-ci restreignent les possibilités pour une compagnie de se faire connaître si elle ne correspond pas à leurs critères. L'importance théorique de ces revues est donc, selon lui, néfaste à la diversité du paysage théâtral. Ce désaccord n'empêche pas une estime mutuelle. En effet, dans *Le Libraire du mois*, il fait une recension de l'ouvrage de Bernard Dort. Son propos sur le chef de file des brechtiens est bien plus mesuré :

Pour l'essentiel, Bernard Dort reste donc fidèle à la leçon de Brecht réinterprétée à la lumière de la crise dont Brecht, que beaucoup de gauchistes considèrent comme dépassé, n'est pas sorti plus indemne que d'autres. Ce livre nous ménage une rencontre fraternelle avec un homme que la crise actuelle du théâtre atteint, non dans un dogmatisme auquel il a toujours échappé, mais dans sa sérénité. Au lieu d'opposer imperturbablement l'orthodoxie brechtienne à ses nouveaux détracteurs, il s'efforce de renouer le dialogue en montrant que Brecht est le premier à dépasser le brechtisme, que Bertolt Brecht, par une démarche ironique, nous permet de retrouver Brecht et la vérité du théâtre politique. C'est une position difficile que rien ou presque rien ne vient étayer dans la pratique théâtrale actuelle.²⁰⁶⁴

La réflexion développée par Bernard Dort dans *Théâtre réel*, malgré ses désaccords, lui semble pertinente. Alors qu'il a souvent reproché un certain dogmatisme aux brechtiens, il refuse de considérer comme telle l'œuvre de l'essayiste. Son travail, par son sérieux, permet d'éviter l'écueil de l'orthodoxie au profit d'une appréhension plus libre de Brecht. Ce livre est aussi l'occasion pour Alfred Simon de faire le point sur sa propre pensée du théâtre politique. Il rejoint ainsi Bernard Dort lorsqu'il écrit : « Il ne s'agit d'ailleurs plus que de faire de la

²⁰⁶³ Alfred SIMON, « Khoma », *Esprit*, n° 434, avril 1974, p. 720.

²⁰⁶⁴ Alfred SIMON, « Bernard Dort : *Théâtre réel* », *Esprit*, n°412, janvier 1972, p. 139.

politique sur la scène ou dans la salle : « *c'est l'activité théâtrale elle-même, dans sa spécificité, qui devient accession au politique.* » »²⁰⁶⁵ Ici, le critique d'*Esprit* aménage un point de rencontre entre Bernard Dort et lui. Cette phrase ne résume pourtant pas la pensée critique de l'auteur de *Théâtre réel* qui prône au contraire une politisation du théâtre.

Le dialogue entre Gilles Sandier et les brechtiens prend une autre tournure. Il est d'abord peu réceptif au réalisme critique. Durant les années 1960, il préfère aux leçons de Brecht les expériences de Grotowski ou du Living Theatre. À la suite de 1968, sa pensée se fait beaucoup plus politique. L'intérêt qu'il porte au théâtre militant et à la création collective le rend nettement plus ouvert à la dramaturgie brechtienne. Lors d'un entretien à *Théâtre/Public*, il déclare :

Les choix idéologiques conditionnent les choix dramaturgiques. J'étais autrefois assez loin de Brecht – cela a été un objet de discussion entre Dort et moi – Brecht ne comptait pas prioritairement dans ma pensée sur le théâtre. Je crois aujourd'hui que la pratique brechtienne du théâtre est la seule possible. Surtout en ce moment. C'est une pratique qui lie le dramatique et l'idéologique. [...]

T/P : Je retiens votre formule : Brecht, EN CE MOMENT. Parce que justement, EN CE MOMENT, on aurait plutôt tendance à rejeter Brecht.

GS : Précisément, Brecht, EN CE MOMENT ! Ne serait-ce que pour contrer les bateleurs de la « nouvelle philosophie » qui, en accord avec l'idéologie dominante, tendent à évacuer l'Histoire, à évacuer tout ce qui est considération socio-politique. En ce moment la grande tendance, c'est d'occulter l'Histoire, d'en faire le mal, le péché. C'est pourquoi il me paraît plus important que jamais de reprendre, de manière critique, la pratique brechtienne. [...] Mais ce qui compte, c'est moins l'œuvre théâtrale de Brecht que l'enseignement brechtien. Je reviens totalement à résipiscence devant Dort : ce sont les brechtiens qui ont raison. Aujourd'hui plus que jamais.²⁰⁶⁶

D'abord réticent au projet du dramaturge allemand, l'intérêt qu'il développe pour l'auteur de *Mère Courage et ses enfants* au cours des années 1970 ne signifie cependant pas une allégeance à l'orthodoxie brechtienne. Il propose une pratique décentrée. Il ne s'agit pas de monter Brecht en considérant son œuvre comme close mais de réinitier la pratique critique du théâtre. Cette adhésion plutôt libre rejoint la pensée de Bernard Dort. Le retour à Brecht est, par ailleurs, motivé par la période historique. Ce mouvement lui semble d'autant plus indispensable qu'une partie des intellectuels rompt avec le marxisme. Son choix s'affirme donc à contre-courant des modes. Il est caractéristique de la politisation de Gilles Sandier au cours des années 1970. Celle-ci influe sur sa pratique de la critique qui se fait de plus en plus idéologique et dont il revendique le caractère partisan.

Dans le dialogue que nos trois critiques entretiennent avec les deux revues brechtiennes *Théâtre Populaire* et *Travail Théâtral*, et en particulier avec son animateur principal, Bernard

²⁰⁶⁵ *Ibidem*, p. 141.

²⁰⁶⁶ « Entretien avec Gilles Sandier » propos recueillis par Alain GIRAULT, *op. cit.*, p. 26.

Dort, la première tient une place bien plus importante que la seconde, moins centrale dans le paysage théâtral des années 1970, largement plus fragmenté que celui des années 1960. Par ailleurs l'échange critique ne se borne pas à ces titres. C'est principalement à travers les recensions d'ouvrages qu'il se poursuit.

Relativement peu présents dans *Esprit*, les comptes-rendus d'ouvrages sont bien plus nombreux dans *La Quinzaine Littéraire* et *Les Temps Modernes*. Cependant, leur forme diffère. Dans le bimensuel dirigé par Maurice Nadeau, les recensions ne sont pas confiées au critique dramatique. Elles concernent avant tout des pièces ou des études théoriques mais quelques ouvrages de critiques sont aussi mis en avant. Les deux livres d'Alfred Simon qui paraissent au cours des années 1970 font l'objet d'un article dans le journal. Dominique Péju signe une chronique sur *Le Signe et les songes, essai sur le théâtre et la fête*. Il est plutôt réceptif à la réflexion du critique d'*Esprit* sur la question de la fête et revient sur le principe du livre :

S'il interroge Mallarmé, Artaud et leurs théâtres impossibles, s'il retrace les grandes étapes de l'histoire de la fête et s'aide des théories de Bataille, Caillois, Duvignaud, entre autres, Alfred Simon ne fait pas seulement œuvre d'érudit. Car c'est d'un itinéraire personnel et passionné qu'est né cet essai sur le théâtre et la fête. L'auteur est allé « sur le terrain », il a assisté à quelques milliers de représentations théâtrales de par le monde, il a traqué les signes et les images de la fête du carnaval de la Nouvelle-Orléans à la fête de fin d'année de l'école communale de la rue Vitruve.²⁰⁶⁷

L'intérêt de l'ouvrage relève donc aussi du positionnement de l'auteur entre réflexion théorique et pratique assidue du théâtre. Le caractère personnel de la réflexion prime sur l'entreprise d'érudition et devient un critère de qualité. Le second article sur un ouvrage d'Alfred Simon est signé par Jean-Yves Lartichaux. Là encore, l'alliance d'une connaissance pointue et d'une passion pour le théâtre est mise en avant : « Dans un domaine où règnent volontiers l'humeur, le bavardage et la gratuité dogmatiques, *Le Théâtre à bout de souffle ?*, avec sa saine férocité, donne l'exemple d'un livre net, brillant, qui tape juste et où l'on a plaisir à rencontrer une compétence mise au service d'une grande passion. »²⁰⁶⁸

Dominique Nores revient lui sur la sortie de *Théâtre et combat*, de Gilles Sandier. La question que pose l'ouvrage est claire : « Le théâtre, tel qu'on l'a vu se faire depuis vingt ans, aurait-il pu, conçu différemment, être un élément de la lutte révolutionnaire, peut-il le devenir ou est-il lié aux fastes de l'ère bourgeoise et destiné à mourir avec elle ? »²⁰⁶⁹. Le collègue de Gilles Sandier refuse de considérer l'ouvrage comme une juxtaposition de critiques. Il

²⁰⁶⁷ Dominique PEJU, « Le théâtre comme manifestation de la vie civique », *La Quinzaine littéraire*, n°235, 16 juin 1976, p. 28.

²⁰⁶⁸ Jean Yves LARTICHAUX, « Le théâtre en crise », *La Quinzaine Littéraire*, n°296, 16 février 1969, p. 27.

²⁰⁶⁹ Dominique NORES, « Gilles Sandier », *op. cit.*.

interroge ses prises de positions après 1968 : « Il s'agit d'examiner le passé et de s'examiner soi écrivant, dans le passé, sur la production théâtrale du moment : tout le contraire d'une position confortable »²⁰⁷⁰. Le livre reçoit donc un accueil chaleureux que l'on retrouve dans *Les Temps Modernes*. Renée Saurel fait aussi le compte-rendu de sa lecture. Elle est intéressée par la démarche critique : « Gilles Sandier ne prétend pas à l'objectivité et reconnaît l'ambiguïté de la situation du critique »²⁰⁷¹. Elle rejoint le diagnostic amer qu'il fait de la décentralisation théâtrale. La recension de l'ouvrage de son collègue est donc l'occasion pour elle de faire le point sur son propre rapport au mouvement du théâtre populaire. Si elle en lit les scléroses, elle se refuse à un jugement aussi catégorique : « Ce malaise, chacun de nous le ressent, au TNP aussi bien qu'au TEP et que dans tous les grands théâtres à vocation populaire. Mais ne faudrait-il pas, avant d'être aussi affirmatif, procéder à une analyse sociologique du public ? »²⁰⁷² Cette volonté de Renée Saurel est symptomatique de la différence d'appréhension du métier entre Gilles Sandier et elle. Le chroniqueur de *La Quinzaine Littéraire* continue de pratiquer une critique d'humeur. Il revendique son caractère subjectif. Renée Saurel a une approche plus savante. Elle part d'analyses précises notamment en ce qui concerne les politiques culturelles. Sa connaissance des budgets de la culture est d'ailleurs notée par Gilles Sandier dans son article « Main basse sur le TNP »²⁰⁷³, charge féroce contre Roger Planchon où il écrit : « De quel droit a-t-il fait main basse sur un établissement public pour nous imposer ses ouvrages, et nous les imposer avec une profusion de moyens fantastiques (quand tant de jeunes troupes crèvent : Renée Saurel pourrait nous informer là-dessus) ? Il faut que le scandale cesse. »²⁰⁷⁴ Cette remarque peut sembler anodine, elle dénote cependant l'intérêt que Gilles Sandier porte aux écrits de sa consœur, qu'il considère comme une spécialiste du jeune théâtre et des politiques culturelles.

Pour conclure sur les liens entre ces deux critiques, j'aimerais revenir sur le compte-rendu de Renée Saurel concernant *Théâtre et combat*. Si elle admire les qualités critiques de Gilles Sandier, elle va néanmoins émettre un reproche à l'encontre de son ouvrage :

Théâtre et Combat est un beau livre en dépit de ses injustices et de la fâcheuse propension qu'a Sandier de traiter de « stalinien » tout ce qui n'est pas exactement à gauche comme lui. Une chose, pourtant, m'est restée au travers de la gorge et je ne terminerai pas sans l'avoir dite. On trouve (page 43) quelques lignes abominables concernant les femmes des grévistes de Mai : « Sans compter qu'on nous la baille belle, avec l'Ève libératrice, la rose chevelue et rayonnante. La Vierge incendiaire, poussant l'homme à toutes les révoltes, on l'a vu voter en juin 1968, femme de gréviste, bouclant

²⁰⁷⁰ *Idem.*

²⁰⁷¹ Renée SAUREL, « L'introuvable muette de Portici », *op. cit.*, p. 740.

²⁰⁷² *Ibidem*, p. 742.

²⁰⁷³ Gilles SANDIER, « Main basse sur le T.N.P », *op. cit.*.

²⁰⁷⁴ *Idem.*

mal sa fin de mois et se ruant dans les bras impotents mais hargneux du vieux père. » Là, vraiment, Sandier il cause sans savoir. Comment peut-on combattre le racisme sous toutes ses formes et tomber ainsi dans la misogynie ? Rien ne prouve que cette affirmation corresponde à la vérité, mais, si cela était, les femmes de grévistes ne seraient-elles pas excusables ? Que sait-il donc, Sandier, de la fin du mois, du placard à provisions vide, du crédit mort chez les commerçants apeurés ? Libre à lui de préférer à la rose chevelue l'œillet rimbaldien. Nous n'entamerons pas cette querelle d'horticulteurs. Mais de là à croire que Pisistrate sera abattu un jour par Harmodios et Aristogiton, et par eux seuls... cela n'est pas sérieux.²⁰⁷⁵

Le désaccord entre Gilles Sandier et Renée Saurel ne concerne pas les questions théâtrales. Elle s'en prend à son appréciation politique du rôle des femmes dans la lutte de Mai. Gilles Sandier leur prête une attitude réactionnaire : celles-ci, apeurées par le manque d'argent, seraient allées voter en masse pour le retour à l'ordre. Renée Saurel, impliquée dans les luttes féministes²⁰⁷⁶, s'oppose vivement à cette approche par deux arguments. Le premier est qu'il ne connaît en rien la réalité des femmes, leurs conditions d'existence et leurs préférences politiques. Le second est évoqué par la référence à l'antiquité grecque : Harmodios et Aristogiton sont connus pour avoir tué l'un des fils de Pisistrate. Par cet acte, ils apparaissent comme des combattants contre la tyrannie. Renée Saurel, en faisant cette référence, refuse que la défaite du mouvement de 1968 soit imputée aux femmes. La chute d'un système politique nécessite un mouvement de masse d'une ampleur plus importante encore que celui de Mai. Cet extrait peut paraître anecdotique, il montre néanmoins à quel point la discussion esthétique est toujours associée à un débat sur la situation politique. Renée Saurel, malgré ce désaccord, fera référence de nouveau à Gilles Sandier lors de la parution posthume de *Théâtre en crise*. Elle réitère alors son jugement sur le principe critique : « On n'y trouve ni objectivité feinte, ni respect prudent des valeurs consacrées, mais la passion, la générosité et parfois aussi l'injustice, quand se mêlent travail critique et vie personnelle. »²⁰⁷⁷

Alfred Simon est moins prolix sur les écrits de ses confrères. Cette attitude ne signifie pas, pour autant, un désintérêt vis-à-vis de leur travail. Il note d'ailleurs lors d'un article sur Audiberti l'importance que ces critiques ont eu pour l'auteur : « Des présences auxiliaires, des témoignages d'estime et d'admiration, des encouragements inoubliables l'ont aidé à supporter l'insupportable. Ils venaient de gens qui ne conçoivent le théâtre que soumis à sa plus haute exigence, Renée Saurel, Gilles Sandier, Jacques Lemarchand qui a publié les

²⁰⁷⁵ Renée SAUREL, « L'introuvable muette de Portici », *op. cit.*, p. 748-749.

²⁰⁷⁶ Elle signera *Le Manifeste des 343 salopes* quelques mois plus tard (la chronique date d'octobre 1970 et le manifeste paraît en avril 1971)

²⁰⁷⁷ Renée SAUREL, « Cendres fertiles de Roger Blin ou pavane pour une éthique défunte (1)? », *Les Temps Modernes*, n°455, juin 1984, p. 2356.

pièces de Jean Audureau dans sa collection ” Le Manteau d’Arlequin ”. »²⁰⁷⁸ Alfred Simon associe donc ses confrères à une vision du théâtre qu’il partage. Il revient d’ailleurs sur cette communauté de critiques dès le début de notre entretien :

Les critiques de gauche étaient plus nettement à gauche, étaient plus idéologiques, prenaient position et leurs partis pris influençaient davantage leurs jugements esthétiques. Dans le cas par exemple de Sandier, c’était particulièrement frappant, c’est le plus marquant, peut-être les autres...

Et puis les critiques de droite n’étaient pas idéologiques dans le sens de la droite, par exemple Marcarbru. Pour moi, Marcarbru était, politiquement, un citoyen républicain, de Centre. J’étais loin d’être d’accord avec les jugements idéologiques, politiques mais il pouvait être critique sur les positions esthétiques du *Figaro* : Par exemple, il disait que dans *Le Figaro* il n’y avait pas moyen d’écrire un article positif et un peu développé sur Beckett parce que Beckett était exclu complètement des perspectives du *Figaro*.²⁰⁷⁹

Malgré les désaccords souvent relevés dans ce travail, la critique de gauche se vivait comme une communauté amicale, un cercle idéologique. Les générales servaient de point de rencontre tout comme l’émission « Le Masque et la plume ». Cette solidarité se crée aussi contre une autre forme de critique. Ainsi, par exemple, lorsque Ionesco s’en prend à la critique de gauche et en particulier à Gilles Sandier, Renée Saurel écrit:

Ionesco pense que tous les critiques dramatiques sont des imbéciles, le dit, le répète. Cela est bien son droit. Nous sourions seulement, nous qui reçûmes jadis, de Ionesco débutant et vomi par la grande presse, des lettres de remerciements très touchantes... Le succès et l’Académie ont rendu Ionesco plus insolent, mais aussi plus lâche. Il se garde bien (et la recette ? il faut y penser) de nommer ceux des critiques qui, jadis, le traitèrent de fumiste et d’imposteur. En revanche, Gilles Sandier, qui opère dans deux journaux relativement marginaux (*Politique-Hebdo* et *La Quinzaine Littéraire*) se voit qualifier de *déchet frénétique* ce qui relève de la terminologie hitlérienne et pourrait passer pour diffamatoire. Passons sur le fait que Sartre soit traité d’imbécile. Mais voici de quoi se réjouir : les groupuscules d’extrême droite, dissous ou non, ont enfin trouvé ce maître à penser qui, de l’aveu récent de l’un d’entre eux, leur faisait défaut. Et quel maître ! Quel souffle ! Il fera tourner la Rose des Vents... C’est bien simple : le fascisme, en France, émane de la gauche. Les autodafés aussi. Et l’anti-culture.²⁰⁸⁰

Cette diatribe contre Ionesco est l’occasion de mettre en lumière deux assertions de la critique : d’un côté celle de la grande presse à laquelle le dramaturge n’ose pas s’attaquer et de l’autre la critique de gauche accusée de tous les maux. Cette opposition entre la critique des grands journaux et celle pratiquée dans les revues de gauche revient régulièrement dans les articles. Je m’attacherai à détailler les modalités de cette opposition plus tard.

S’il existe une communauté critique qui se dessine à gauche, elle reste déterminée par des ressorts politiques et amicaux. Les démarches respectives des uns et des autres sont jugées

²⁰⁷⁸ Alfred SIMON, « Jean Audureau, dramaturge d’aujourd’hui », *op. cit.*, p. 151.

²⁰⁷⁹ Entretien avec Alfred Simon réalisé le 3 avril 2010.

²⁰⁸⁰ Renée SAUREL, « Culture de luxe, justice, bulldozers, Gegene », *op. cit.*, p. 1117.

sur la base d'un respect mutuel. Cette communauté implique-t-elle cependant une même approche du métier ?

b) Trois approches du métier de critique

La partie précédente a permis de voir comment les critiques dialoguaient, se répondaient entre eux. Au sein des revues, il est clair que le paradigme brechtien a créé une polarisation. Chacun est sommé de se situer par rapport à ce dernier. En introduction, j'avais cité Robert Abirached et Alfred Simon. Tous deux évoquaient l'existence d'une communauté de critiques dont les préoccupations étaient similaires. Pierre Marcabru, dans un entretien pour *Théâtre/Public*, propose un tout autre point de vue :

En fait, la critique n'a pas, si j'ose dire de politique. Pourquoi ? D'abord parce que, je le répète, elle est très tenue par ses lecteurs. Ensuite parce que pour la plupart, les critiques sont encore plus perdus que ne peuvent l'être les gens de théâtre. Il n'y a pas eu dans la critique théâtrale un mouvement comme celui, discutable parfois, de la nouvelle critique dans le domaine littéraire. Les critiques sont des gens isolés, bloqués. Seul, théoriquement, un contact avec les gens de théâtre pourrait les sortir de là et ils ne l'ont pas. Alors ils tournent en rond dans une sorte de petit ghetto et plus ils tournent, plus ils ont des difficultés à saisir l'évolution des esprits et des formes. La critique ne se réfère jamais au spectacle précédent du metteur en scène. Alors qu'il faudrait rapprocher constamment une ligne, une démarche, une évolution.

Cela tient en partie au fait que les critiques soient des gens solitaires et que, contrairement à ce que l'on croit, ils n'ont même pas de communication entre eux. Il n'y a pas de groupe de critiques, pas d'affinités, contrairement à ce qui se passe dans la littérature.²⁰⁸¹

Selon Pierre Marcabru, cette communauté critique n'existe pas. Il considère que son exercice est solitaire. Seuls les rapports avec les lecteurs comptent. L'interaction avec la ligne éditoriale du journal n'est pas évoquée. Cette solitude de l'exercice critique induit, selon lui, un retard par rapport à la critique littéraire et aux autres domaines artistiques marqués alors par la vague structuraliste. Elle implique une écriture sur le théâtre qui s'épanche sans critère alors qu'elle devrait s'appuyer sur une approche plus transversale, notamment en ce qui concerne l'étude de la mise en scène. Cette assertion assez pessimiste est en partie vraie lorsque l'on regarde la critique pratiquée dans les quotidiens ; mais qu'en est-il dans les revues ? Renée Saurel déclare elle aussi :

²⁰⁸¹ « Presque rien, une petite trace... Entretien avec Pierre Marcabru », propos recueillis par Michèle RAOUL-DAVIS et Bernard SOBEL, *op. cit.*, p. 21.

« La » critique n'existe pas. Il n'y a que des femmes et des hommes différents par l'âge, le degré de culture, la rigueur ou la complaisance, la tendance à l'objectivité ou au contraire à l'impressionnisme, l'argent qu'ils gagnent, ou ne gagnent pas, l'idéologie, le temps dont ils disposent, qui est fonction de la périodicité, la place (et cela le rapport le dit) de plus en plus réduite qui est accordée au théâtre, et aussi la liberté de jugement qu'on leur laisse.²⁰⁸²

Il semble, *a priori*, que Renée Saurel s'accorde avec son confrère sur l'absence d'une communauté de critiques. Néanmoins, elle propose une différenciation. Alors que Pierre Marcabru déplore le manque d'évolution, elle estime que plusieurs types de pratique coexistent, opposant objectivité et rigueur à complaisance et impressionnisme. Reste à savoir de quel côté se placent les trois critiques en titre des revues qui font l'objet de cette étude.

Renée Saurel : « la tâche du critique [...] ressemble beaucoup à celle de Pénélope... »²⁰⁸³

Cette phrase énigmatique pourrait résumer le projet de Renée Saurel : le critique transmet la mémoire du théâtre. De sa connaissance découle l'analyse qu'il propose à la sagacité du lecteur. Renée Saurel s'attelle à ce travail avec une régularité exemplaire de 1961 à 1979²⁰⁸⁴. Elle publie entre huit et dix articles par an, qui s'étendent en moyenne sur une dizaine de pages. Lors de l'étude de la place du théâtre dans *Les Temps Modernes* en première partie, j'avais noté à quel point la régularité de Renée Saurel faisait exception. De même, elle présente un des rares exemples d'une fidélité aussi importante à une revue, puisqu'elle collabore sur une période de trente ans avec cette dernière. Inversement, la revue ne fait appel à d'autres collaborateurs qu'à de très rares occasions. Environ la moitié de ses chroniques portent sur des spectacles mais elle n'hésite pas à proposer de longs articles sur des ouvrages, des auteurs, des créateurs et aussi, bien sûr, sur les politiques culturelles. Ces différents types d'articles nous donnent une idée précise de la démarche critique de Renée Saurel.

Les chroniques de spectacles concernent un à six spectacles. Renée Saurel s'attache à dissenter longuement sur chacun d'eux afin de faire mieux saisir les enjeux de la représentation. Cette volonté est de plus en plus marquée au fil de ces deux décennies d'activité : peu à peu, elle préférera ne traiter qu'un ou deux spectacles dans une même chronique, limitant ainsi les textes qui enchainent l'analyse de plusieurs spectacles. Lorsqu'il

²⁰⁸² Renée SAUREL, « Un théâtre pour la Francietta », *op. cit.*, p. 1538.

²⁰⁸³ Renée SAUREL, « Du côté des hommes, du côté des oiseaux », *op. cit.*, p. 1505.

²⁰⁸⁴ Son premier article pour *Les Temps Modernes* est publié en 1952. Elle tient une chronique régulière de 1953 au début de l'année 1955, pour ne contribuer de nouveau à la revue que de janvier à juillet 1959, avant de produire des articles régulièrement à partir de janvier 1961.

s'agit d'une pièce du répertoire classique, elle présente l'auteur et les différentes mises en scènes connues mais aussi le contexte dans lequel la pièce a été écrite. Elle s'attache à en décrire les thématiques et à en montrer la singularité. Elle soutient lorsqu'elle traite du travail de Chéreau sur *La Dispute* que « la mise en scène de Patrice Chéreau inflige à l'œuvre une si forte distorsion, elle extrapole à un point tel qu'il faut d'abord analyser *La Dispute*, du moins si l'on admet que la tâche de la critique est d'établir le rapport entre l'écrit et le représenté »²⁰⁸⁵. Cette pensée s'applique particulièrement au théâtre d'obédience brechtienne. Le traitement des classiques proposé par des metteurs en scène tel que Roger Planchon ou Patrice Chéreau implique de repenser l'approche critique du texte théâtral. Il détermine donc une modification de l'activité critique. Le processus est différent lorsqu'il s'agit d'une pièce contemporaine. Dans ce cas, Renée Saurel insiste avant tout sur la fable. La mise en scène est traitée avec moins de précision. Elle entend dans ce cas présenter l'auteur, ses différentes productions et son apport à la dramaturgie contemporaine. On retrouve néanmoins une préoccupation historique. Pour les créations collectives, on remarque toujours ce long préambule descriptif mais il n'opère pas forcément sur les mêmes bases. Lorsqu'elle traite de *1789*²⁰⁸⁶, elle en profite pour faire un état des pratiques théâtrales pendant la Révolution française. Pour *1793*²⁰⁸⁷, elle débute de nouveau son analyse par un retour sur le contexte historique que relate la pièce. La démarche créative de la troupe est ensuite mise à l'honneur. Elle décrit autant les étapes de travail que le spectacle en lui-même. On retrouve cette préoccupation lorsqu'elle rend compte de *L'Âge d'or* et des spectacles de l'Aquarium.

Les critiques de spectacles de Renée Saurel sont donc marquées par une volonté d'exhaustivité qui n'est pas sans rappeler la démarche de Sartre lorsqu'il étudie la littérature. Jacques Deguy la décrit en ces termes :

Ils se préoccupaient des arcanes de la création littéraire, dans une approche psychologique, philosophique et morale qui récusait Freud. Ils se préoccupaient de l'inscription de l'artiste dans l'histoire sans pour autant oublier le sujet, ce qui récusait Marx. Ils jugeaient enfin les écrivains au nom d'une morale de l'authenticité, ce jugement de valeur constituait l'écart le plus visible avec la critique moderne, plus soucieuse de décrire que d'évaluer.²⁰⁸⁸

Sartre réactualise donc la tradition sainte-beuvienne en proposant une critique qui s'attache à décrire tous les aspects d'une œuvre. Sa conversion au marxisme l'incite à préciser,

²⁰⁸⁵ Renée SAUREL, « Culture de luxe, justice, bulldozers, Gegene », *op. cit.*, p. 1106-1107.

²⁰⁸⁶ Renée Saurel, « « 1789 » : le Soleil à la Cartoucherie », *op. cit.*

²⁰⁸⁷ Renée Saurel, « Le pain noir de l'égalité : « 1793 » », *op. cit.*

²⁰⁸⁸ Jacques DEGUY, *Sartre, Une écriture critique*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2010, p. 13.

notamment dans *Qu'est-ce que la littérature ?*²⁰⁸⁹, son approche de l'histoire littéraire. Il lui est nécessaire de comprendre une œuvre et un auteur en lien avec la société dans laquelle il vit. Son ouvrage sur Flaubert²⁰⁹⁰ est caractéristique de cette volonté. Contrairement à ses deux livres sur Genet²⁰⁹¹ et Baudelaire²⁰⁹², qui peuvent être considérés comme des essais de psychanalyse existentielle, dans celui-ci il lie la névrose de Flaubert à la société dans laquelle il a produit sa littérature. Celle-ci ne permettrait pas un engagement de l'écrivain. La pratique de Renée Saurel diffère néanmoins de celle de Sartre. Alors que ce dernier produit des essais, elle propose des articles courts. Le format n'est pas la seule différence. L'approche psychanalytique n'est absolument pas présente chez elle. En revanche, on retrouve cet intérêt biographique et cette volonté de penser un auteur, une pièce ou un metteur en scène dans un contexte historique. La critique des ouvrages sur le théâtre est caractéristique de cette préoccupation historique. Elle fait des recensions de pièce mais, surtout, propose, par le biais de comptes-rendus de publications, un tour d'horizon de l'histoire du théâtre.

Si l'on peut remarquer quelques divergences dans la démarche critique entre Sartre et Renée Saurel, ils se retrouvent sur d'autres aspects. La critique politique menée par la revue dans les années 1970 influence considérablement le propos de Renée Saurel. L'influence des maoïstes est considérable. Lors de la première partie, j'avais noté que le point d'orgue de cette collaboration est le numéro de mai 1972, « Nouveau fascisme, nouvelle démocratie », confiée à la rédaction de *La Cause du peuple*. Sartre théorise alors, face à la radicalité d'une partie de la population, le retour d'un fascisme déguisé en France. Cette rhétorique se retrouve dans les textes de Renée Saurel. Elle fait état à plusieurs reprises d'un « fascisme partout renaissant »²⁰⁹³. Cette analyse de la situation politique est présente aussi bien dans le traitement des spectacles que dans le traitement de la question des politiques culturelles. La censure qu'elle voit dans les mesures gouvernementales est un des signes de ce fascisme rampant. Ce sont aussi les propos de Maurice Druon en 1973, qui l'amènent à déclarer : « Quand toutes les pièces en seront réunies, nous aurons l'image d'une France déjà entrée dans ce que M. Philippe Tesson nomme, dans *Combat*, le « fascisme mou ». Et chacun sait qu'aucun fascisme ne reste mou bien longtemps... »²⁰⁹⁴. L'affaire Druon est donc analysée sous le prisme de cette influence maoïste qui interprète la situation politique française comme

²⁰⁸⁹ Jean-Paul SARTRE, *Qu'est ce que la littérature ?*, op. cit.

²⁰⁹⁰ Jean-Paul SARTRE, *L'idiote de la famille : Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1971-1972.

²⁰⁹¹ Jean-Paul SARTRE, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 2010 [2010].

²⁰⁹² Jean-Paul SARTRE, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, collection Folio essais, 1994 [1947].

²⁰⁹³ Renée SAUREL, « Culture de luxe, justice, bulldozers, Gegene », op. cit., p. 1114.

²⁰⁹⁴ Renée SAUREL, « Titus Druonus, arbiter intelligentiae », op. cit., p. 2136.

une période d'affrontement entre deux classes, l'une cherchant à renverser le système et l'autre à le maintenir, prête à sacrifier la démocratie pour cela.

Cette urgence politique implique pour Jean-Paul Sartre de repenser sa fonction d'intellectuel. Il prône alors une dissolution de cette fonction dans le mouvement ouvrier²⁰⁹⁵. Sur ce point, Renée Saurel semble moins catégorique que son illustre directeur. Lors de la présentation de *L'Orestie* mis en scène par Luca Ronconi, elle écrit : « C'est à nous, les "choreutes" qui dénonçons inlassablement les signes du fascisme tout en hésitant devant les moyens de le combattre, que Ronconi, une fois encore, a voulu parler. »²⁰⁹⁶ L'intellectuel est ici comparé au chœur du théâtre grec qui incarne le plus souvent la voix réfléchie de la pièce tout en n'intervenant pas dans l'action. Renée Saurel, par l'emploi du « nous », fait état de cette difficulté à intervenir dans le domaine politique là où Sartre, au même moment, se plonge complètement dans celui-ci, délaissant en apparence la réflexion philosophique. Néanmoins son propos en 1972 peut être nuancé par son investissement dans les luttes féministes tout au long de la décennie. On retrouve donc une réelle similitude politique entre la revue et la critique dramatique sans la conduire à la même analyse des questions esthétiques que son directeur.

Si elle soutient *a posteriori* l'entreprise dramatique de Jean-Paul Sartre²⁰⁹⁷, Renée Saurel ne s'accorde pas complètement avec lui sur les rapports entre art et politique. Comme lui, elle défend la nécessité d'un art engagé. Elle se reconnaît ainsi dans la célèbre phrase de *Qu'est-ce que la littérature ?* : « L'écrivain engagé sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'il ne peut dévoiler qu'en projetant de changer »²⁰⁹⁸, où Sartre soutient la nécessité d'une littérature de l'engagement qui assume les thématiques politiques. Par ailleurs, il refuse cette approche pour la poésie et la peinture qui, si elles peuvent avoir des thématiques politiques, ne doivent pas être conçues dans cette perspective-là car, ne relevant pas du discours, elles manqueraient leur effet²⁰⁹⁹. Par son théâtre, Sartre applique son projet théorique. Il propose une action visant à interroger la responsabilité de chacun dans le processus historique. Basé sur l'existentialisme, le théâtre sartrien repose avant tout sur le

²⁰⁹⁵ L'ensemble des thèses développées par la revue au cours des années 1970 a été résumé lors la Partie 1-A « La revue comme lieu de critique ». De même, l'analyse de l'affaire Druon par Renée Saurel est expliquée lors la Partie 1-C- Les années 1970 : le temps de la défiance » et la Partie 2-B-3-a « Un face à face avec l'État. Maurice Dron : la sébile et le cocktail Molotov ».

²⁰⁹⁶ Renée SAUREL, « Nous, les choreutes », *op. cit.*, p. 1082.

²⁰⁹⁷ Renée SAUREL, « Kean-Dumas-Sartre et Jean-Claude Drouot dans le palais des mirages », *Les Temps Modernes*, n°444, juillet 1983, p. 166-181.

²⁰⁹⁸ Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 28.

²⁰⁹⁹ Dominique BERTHET, « Sartre, les arts plastiques et l'engagement », *Changer l'art, transformer la société. Art et Politique 2*, dir. Jean-Marc LACHAUD et Olivier NEVEUX, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture Philosophique, 2009.

discours et emprunte sa forme au théâtre dramatique classique. Il prend d'ailleurs ses distances avec le projet brechtien. L'attitude de Renée Saurel est différente. Sa fréquentation de Barba entraîne une réflexion décentrée sur ce sujet. Elle partage la conviction de la nécessité d'un art intervenant dans l'histoire et si possible au plus près des luttes sociales, mais soutient aussi des pratiques qui mettent en cause les rapports de domination, y compris entre spectateurs et acteurs. Son attention se porte alors sur ce qu'elle nomme le Tiers-Théâtre. Il est pratiqué hors des théâtres institutionnels, en lien avec les populations et parfois au cœur de leurs combats. Le sujet n'a pas à être directement politique, ce qui intéresse Renée Saurel c'est le processus de création qui, sans renier les différences, tente de faire se rencontrer deux mondes aux fonctionnements éloignés. Les uns apprennent des autres et inversement. Le projet politique ne repose pas sur le drame qui se noue entre les personnages, caractéristique du théâtre sartrien, mais dans les processus de désaliénation à l'œuvre au sein d'une création.

La critique de Renée Saurel se caractérise donc à la fois par une fidélité exceptionnelle aux *Temps Modernes* et en même temps par une indépendance dans ses préférences esthétiques. Son projet critique est ambitieux, elle défend une pratique sérieuse de son métier et ses articles sont des outils décisifs pour comprendre aussi bien les mises en scènes présentées que les débats sur les politiques culturelles dans les années 1960 et 1970. Malgré ce sérieux et cette régularité, elle n'a jamais publié ses écrits sur le théâtre. Ses deux collègues et de nombreux autres n'hésitent pas à publier des anthologies de leurs textes afin de faire ressortir la cohérence de leur pensée sur le théâtre. À l'inverse, Renée Saurel semble se satisfaire de la lecture périodique et fragmentée de ses analyses. Il a fallu attendre l'initiative de sa fille, Simone Pissaro, qui a numérisé et réuni l'intégralité de ses chroniques sur cédérom, puis un recueil préfacé et annoté par Robert Abirached, 20 ans après le décès de la critique, pour prendre toute la mesure du travail accompli²¹⁰⁰.

²¹⁰⁰ Renée Saurel, *Le théâtre face au pouvoir, Chroniques d'une relation orageuse*, op. cit.

Alfred Simon : « je me suis toujours considéré comme un critique « militant », c'est-à-dire au nom d'Esprit »²¹⁰¹.

Renée Saurel, malgré sa grande fidélité aux *Temps Modernes*, manifestait une certaine indépendance vis-à-vis du projet critique existentialiste. Alfred Simon, au contraire, assume une filiation entre sa conception du théâtre et le projet politique de la revue. Comme l'existentialisme, le personnalisme s'entend comme un projet philosophique et critique dont la revue *Esprit* devient le principal organe d'élaboration et de diffusion. Alfred Simon intègre *Esprit* parce qu'il est en accord avec le projet philosophique de la revue. Il en devient le critique dramatique presque par hasard. Son approche de la question théâtrale est très dépendante de la revue.

L'étude de ses différents articles dans *Esprit* entre 1964 et 1981 montre une double pratique due au fait qu'il écrit aussi bien dans des chroniques et que dans le « Journal à plusieurs voix ». Son écriture est conditionnée par le sommaire de la revue. Lors de la présentation des pages sur le théâtre, j'avais choisi de mettre en lumière ces différences. Les articles du « Journal à plusieurs voix » sont, en règle générale, consacrés aux spectacles vus tandis que la chronique, notamment après 1968, sert avant tout à proposer des éléments plus globaux pour appréhender la question théâtrale. À un type de publication correspond donc un objet critique différent. À cela s'ajoutent les deux numéros spéciaux sur le théâtre qui permettent de faire le point sur la situation théâtrale. Les chroniques d'ouvrages sont peu nombreuses. Entre 1964 et 1981, Alfred Simon ne publie que trois articles dans *Le Libraire du mois*²¹⁰². Ses chroniques s'appuient cependant sur des ouvrages non théâtraux lorsqu'il s'intéresse à la question de la fête.

Les articles du « Journal à plusieurs voix » sont avant tout consacrés aux spectacles²¹⁰³. Sur les cinquante-six articles d'Alfred Simon qui y paraissent, seuls huit portent sur un autre sujet. Contrairement aux chroniques de Renée Saurel, ils sont assez courts. L'objectif, ici, est de proposer un regard rapide sur l'actualité de la saison, en contrepoint à la réflexion menée dans les chroniques. Le processus critique est différent. L'article n'a pas vocation à proposer une analyse exhaustive de la représentation. Alfred Simon développe des aspects de la pièce

²¹⁰¹ Entretien avec Alfred Simon réalisé le 3 avril 2010.

²¹⁰² Alfred SIMON, « Jean-Marie Domenach : *Le retour du tragique* », *op. cit.*.

Alfred SIMON « Bernard Dort : théâtre réel », *Esprit*, n°410, janvier 1972, p. 138-141.

Alfred SIMON, « Julio Caro Baroja LE CARNAVAL », *Esprit*, mai 1980, p. 138-139.

²¹⁰³ Voir partie1-B « *Esprit* : du théâtre populaire à la fête théâtrale ».

puis donne son point de vue sur la mise en scène en argumentant à partir de quelques éléments précis. La forme de la critique est donc assez classique sans pour autant pouvoir être assimilée à une critique impressionniste. À l'inverse, dans les chroniques, les spectacles ne sont pas traités de la même manière. À quatre reprises, il prend la parole sur un ou des spectacles dans les pages centrales de la revue²¹⁰⁴. Ces chroniques ont un autre objectif. Les spectacles choisis s'apparentent à des cas d'école qui permettent de réfléchir à la situation théâtrale dans son ensemble. On retrouve cette même préoccupation quand il fait le point sur l'état du TNP²¹⁰⁵, du festival d'Avignon²¹⁰⁶ ou lorsqu'il rend compte de la pratique de Roger Planchon²¹⁰⁷. L'objectif est avant tout de réfléchir à la question du théâtre populaire. De même les chroniques sur la fête dans les années 1970 servent à réactiver la pensée du théâtre populaire. Dans les articles du « Journal à plusieurs voix », on peut voir l'intérêt que porte Alfred Simon à cette question. Cependant, l'analyse n'y est pas forcément déterminée par celle-ci. Les chroniques ont, au contraire, vocation à approfondir la pensée personaliste du théâtre. L'évolution de sa pensée après 1968 où il tente une élaboration théorique sur la fête populaire comme temps révolutionnaire suit, là encore, les inflexions théoriques de la revue.

L'exercice critique d'Alfred Simon fonctionne différemment de celui de sa collègue. Alors que Renée Saurel tend à l'exhaustivité lorsqu'elle analyse des spectacles, Alfred Simon emprunte, dans ce cas, la forme de la critique journalistique même s'il se refuse à pratiquer une critique impressionniste. Ses articles dans le « Journal à plusieurs voix » n'ont pas vocation à être complets, ils entendent juste faire le point sur l'actualité des spectacles même si le choix des pièces traitées est motivé par sa réflexion sur les théâtres populaires. À l'inverse, dans ses chroniques, il s'autorise à ne pas s'appuyer sur une actualité théâtrale pour entamer une réflexion théorique qui s'apparente plus à la critique savante. On peut remarquer que ce choix a surtout lieu après 1968. La nécessité de repenser le théâtre populaire le pousse donc à modifier sa pratique de la chronique. Le type de chronique qu'il pratique est donc intrinsèquement lié à son approche de la question théâtrale. Malgré la qualité de sa pensée, Alfred Simon se méfie de toute approche théorisante de l'activité théâtrale. Il déclare ainsi lors d'un entretien :

²¹⁰⁴ Alfred SIMON, « La dérision shakespearienne », *op. cit.*.

Alfred SIMON, « Paravents et Miroirs », *op. cit.*.

Alfred SIMON, « « Le regard du sourd » et le théâtre du silence », *op. cit.*.

Alfred SIMON, « Clowns, tragédiens et croix gammées (« Méphisto ») », *op. cit.*.

²¹⁰⁵ Alfred SIMON, « De Vilar à Wilson, d'Avignon à Chaillot », *op. cit.*.

²¹⁰⁶ Alfred SIMON, « La ville dont le prince est un comédien », *op. cit.*.

Alfred SIMON, « Le festival des enragés », *op. cit.*.

Alfred SIMON, « Avignon impossible », *op. cit.*.

²¹⁰⁷ Alfred SIMON, « Avant-garde et théâtre populaire chez Roger Planchon », *op. cit.*.

Le théâtre à l'université, je m'en désolidarise complètement, enfin de la plupart des discours universitaires sur le théâtre. [...] J'ai lu des ouvrages de sémiotique mais incontestablement j'ai refusé de pratiquer ce vocabulaire-là, même dans les écrits de Bernard Dort, qui a fait une grande carrière universitaire et qui était un théoricien, on ne trouve jamais ce vocable. Il détestait cette tendance-là de la pure théorie[...] Mais en même temps, je pense que le discours sur le théâtre doit être sérieux, doit reposer sur un fond théorique, une connaissance du théâtre, une connaissance philosophique de la réalité, une connaissance sociologique la plus poussée possible.²¹⁰⁸

Ce rejet des approches universitaires n'est pas nouveau. Dans *Le Théâtre à bout de souffle*²¹⁰⁹, il s'en prenait déjà au structuralisme et à la sociologie qui avaient, selon lui, envahi la scène théâtrale. La critique d'Alfred Simon est donc multiple. Elle prend des formes diverses. Cet éclectisme se retrouve aussi dans les différents ouvrages qu'il a publiés qui sont sur des sujets aussi différents que Toulouse-Lautrec, Molière, le cirque ou Beckett. Il agit à plusieurs endroits en même temps sans forcément vouloir prétendre à l'objectivité. Cette approche rappelle la pratique décentrée que propose Emmanuel Mounier dans *Le Manifeste au service du personnalisme*²¹¹⁰. Il écrit alors :

La tactique centrale de toute révolution personnaliste ne sera donc pas de réunir des forces incohérentes pour attaquer de front la puissance cohérente de la civilisation bourgeoise et capitale. Elle consiste à placer dans tous les organes vitaux, aujourd'hui sclérosés, de la civilisation décadente, les germes et le ferment d'une civilisation nouvelle.

Ces germes seront des communautés organiques, formées autour d'une institution personnaliste embryonnaire, ou d'un acte quelconque d'inspiration personnaliste, ou simplement de l'étude et de la diffusion des positions personnalistes.²¹¹¹

Le qualificatif de « germes » semble particulièrement correspondre à la pratique d'Alfred Simon. Il propose des éléments de critique du système théâtral. Ceux-ci peuvent paraître disparates mais tous tendent à refonder une pratique populaire du théâtre destinée à l'ensemble de la population. Là encore, Alfred Simon rejoint les thèses d'Emmanuel Mounier sur la culture qui déclarait : « Le but dernier du personnalisme est bien aussi de donner à tout homme sans exception le maximum de vraie culture qu'il peut supporter. »²¹¹² Ce processus implique « d'abandonner et de couler l'opulent vaisseau de la culture bourgeoise »²¹¹³. Cette dernière ne vise plus à « l'universel humain »²¹¹⁴. La critique est d'ailleurs prise dans ce processus puisque « La critique ne juge plus que sur ces tournemains et sur la rumeur des

²¹⁰⁸ Entretien avec Alfred Simon réalisé le 3 avril 2010.

²¹⁰⁹ Alfred SIMON, *Le théâtre à bout de souffle*, op. cit.

²¹¹⁰ Emmanuel MOUNIER, *Le manifeste au service du personnalisme*, op. cit.

²¹¹¹ *Ibidem*, p. 142.

²¹¹² *Ibidem*, p. 83.

²¹¹³ *Idem*.

²¹¹⁴ *Ibidem*, p. 80.

cénacles. À ce point, être cultivé consiste essentiellement à être lâche avec élégance. »²¹¹⁵ Ce diagnostic de décadence entraîne donc de nouvelles tâches pour le critique :

Le devoir des intellectuels personalistes n'est donc pas d' « aller au peuple », lui enseigner leurs savoirs plus ou moins contaminés, ni de flatter ses insuffisances, mais de se mettre, avec l'expérience qu'ils peuvent avoir de l'homme et du vrai savoir, à l'affût de toutes les sources de culture qui cherchent aveuglément leur voie dans l'immense réserve populaire.²¹¹⁶

Cette posture que soutient Emmanuel Mounier est caractéristique de la recherche qu'Alfred Simon entreprend à la suite de 1968 en interrogeant les conditions de la fête populaire. Pour cela, il va chercher du côté du carnaval, de la fête révolutionnaire. Ces instants festifs possèdent, selon lui, des vertus révolutionnaires non pas parce qu'ils mettent en cause les structures économiques de la société mais parce qu'ils réactivent la spiritualité nécessaire à toute révolution personaliste. De ce fait, le temps théâtral n'a pas à chercher à produire un effet politique à la suite de la représentation mais c'est cette dernière, par le processus festif, qui crée de l'émancipation. Cette lecture l'incite à rejeter l'art politique, tout comme Emmanuel Mounier qui défend toujours dans le même manifeste :

D'abord, la consommation culturelle repose sur la création culturelle, et la création culturelle est l'œuvre, mûrie en liberté, de personnes singulières ou, pour certaines œuvres mineures, de petites communautés de personnes. Un organisme un peu pesant vient-il à presser sur cette spontanéité créatrice, à imposer au créateur des directions tracées à l'avance à la place de l'ascèse personnelle dont lui seul connaît les voies et le rythme, et on le verra produire, au mieux, du bon objet de série, mais d'œuvre, point. Il est de mode depuis un temps chez les écrivains marxistes d'opposer, à Prométhée qui vole le feu du ciel, et y perd la liberté, Hercule, qui vainc les puissances de la terre, et vit redouté. Nous défendrons Prométhée. Où irait-il chercher le feu si ce n'est plus haut que ses forces habituelles? C'est au-dessus ou au-delà d'eux-mêmes que l'artiste, le penseur, le savant vont reconnaître la réalité spirituelle picturale, musicale, etc. qu'ils retransmettront en œuvres. Entre cette réalité et l'homme, la méditation personnelle est la seule voie de communication possible. Toute œuvre, toute culture qui dirige son élan sur un but situé plus bas que cette réalité reste une œuvre ou une culture mineure.²¹¹⁷

Alfred Simon, lors de son opposition aux brechtiens, prolonge donc la critique de l'art politique qu'avançait Mounier dans les années 1930. De cette conviction sur la nature de la culture découle un procédé critique personaliste qui s'entend comme la mise en lumière du caractère émancipatoire des pratiques populaires et la tentative de participer à l'éclosion de foyers révolutionnaires, pensés ici comme lieux de connexion de l'homme avec la possibilité spirituelle d'une civilisation nouvelle.

²¹¹⁵ *Idem.*

²¹¹⁶ *Ibidem*, p. 83.

²¹¹⁷ *Ibidem*, p. 81-82.

Alors que Renée Saurel prenait des libertés vis-à-vis du projet critique sartrien, Alfred Simon suit les principes personalistes. Il poursuit ainsi la réflexion du fondateur du mouvement sur les questions culturelles. Cette approche n'est pas dictée par la revue mais il en a intégré les conceptions personalistes et ouvre, au cours des années 1960 et 1970, de nouvelles voies pour penser les questions culturelles.

Gilles Sandier : « une critique résolument partielle, partisane, polémique »²¹¹⁸

Gilles Sandier est le plus prompt des trois à affirmer que le critère politique est déterminant dans ses chroniques. Pourtant, il s'intéresse peu à cette question dans un premier temps. Homme de lettres, il vient à la critique par hasard en remplaçant Pierre Marcabru dans *Arts*. Cet hebdomadaire culturel qui publie de 1952 à 1966 est créé pour concurrencer *Les Lettres Françaises*. Gilles Sandier est connu pour une liberté de ton, un goût pour la provocation et ses emportements notamment au *Masque et la plume*. Il pratique une critique d'humeur. Comment, d'une approche relativement classique de son métier, en arrive-t-il à soutenir une vision aussi politique ? Les articles de Gilles Sandier sont de factures plutôt traditionnelles. Il n'hésite pas à parler en son nom, et se base uniquement sur des spectacles. On ne retrouve pas chez lui les préoccupations de Renée Saurel pour les politiques culturelles ou les tentatives d'Alfred Simon de mettre en place une théorie du théâtre populaire. Il s'intéresse assez peu, dans un premier temps, au théâtre de la décentralisation. S'il ne traite pas du boulevard, il est surtout interpellé par les nouveaux auteurs. C'est aussi les premières expériences de *happening* qui suscitent son intérêt avant qu'il ne défende dans les années 1970 une dramaturgie à vocation militante inspirée de Brecht.

Gilles Sandier ne rejoint *La Quinzaine Littéraire* qu'en 1967, après l'arrêt d'*Arts*. On peut se demander si ce changement induit une modification de son écriture. Lors d'un entretien à *Théâtre / Public*, il déclare :

Sur un même sujet, je n'écris pas exactement le même article pour le lecteur de *Politique Hebdo* et pour celui de *La Quinzaine Littéraire*. Mon jugement, évidemment, reste le même, mais la façon dont je l'articule change un peu selon que je m'adresse à un public très politisé, n'ayant pas a priori une très grande culture théâtrale (*Politique Hebdo*) ou que je m'adresse à un public « cultivé », « littéraire » de *La Quinzaine*.²¹¹⁹

Le contexte de publication est donc déterminant dans la manière dont il aborde la critique. Si son avis reste identique, il articule sa chronique de manière différente en fonction du lectorat auquel il s'adresse. Gilles Sandier considère la fonction de critique dans un

²¹¹⁸ Gilles SANDIER, *Théâtre en crise*, op. cit., p. 26.

²¹¹⁹ « Entretien avec Gilles Sandier », propos recueillis par Alain GIRAULT, op. cit. p. 25.

quotidien comme celle d'un publiciste. Il préfère se définir comme un pédagogue. En travaillant à *La Quinzaine Littéraire*, Gilles Sandier jouit d'une grande liberté mais d'un taux d'écoute réduit. Ce magazine s'adresse à un public d'érudits, il se permet donc d'approfondir son jugement sur une pièce de son choix, ce qui est beaucoup moins le cas au *Masque et la plume*. Cette posture peut sembler assez classique puisque c'est le journal dans lequel il écrit, ou l'émission dans laquelle il parle qui détermine sa manière de pratiquer sa critique. Néanmoins, elle implique, quel que soit le support de publication, du sérieux. Il déclare ainsi : « Tenir une chronique au jour le jour, et rentrer le soir pour écrire une page sur ce que je viens de voir, ça ne me paraît pas possible. Pour moi, la fonction de critique est trop sérieuse pour que l'on puisse l'exercer comme ça. »²¹²⁰

On ne peut donc pas parler de critique impressionniste pour qualifier le travail de Gilles Sandier, notamment lorsqu'il s'adresse aux lecteurs de *La Quinzaine*. Ses articles au sein de la revue portent pratiquement tous sur des spectacles sur lesquels il donne son point de vue. Il ne produit que quelques entretiens et seulement trois articles tendant à proposer une vision d'ensemble de la situation théâtrale sans s'appuyer sur des spectacles particuliers²¹²¹. Ces trois articles sont écrits dans un contexte précis. Le premier paraît juste après Mai 1968 et a valeur de manifeste. Il est d'ailleurs déterminant quant à l'approche du théâtre que défend Gilles Sandier par la suite. Les deux autres paraissent à la fin de la période. Ils sont plutôt marqués par une déception face à la situation politique. Ils sont écrits alors que Gilles Sandier publie au même moment des critiques dans *Le Matin*, quotidien de gauche. À ce moment, les articles pour *La Quinzaine* se font plus rares et leur fonctions évoluent : ils sont moins destinés à produire un témoignage de l'activité théâtrale et plus à faire le bilan de celle-ci.

Gilles Sandier soutient que son activité de critique est politique. Il revendique que ses choix esthétiques sont idéologiques. Pourtant il ne vient pas au théâtre par la politique. Dans un premier temps, sa préférence ne va pas à un théâtre militant. Il préfère des auteurs comme Audiberti, Beckett ou Ionesco. Il s'intéresse alors avant tout à des œuvres qui s'en prennent à la morale judéo-chrétienne. Il ne défend pas un théâtre critique qui démontrerait les mécanismes économiques mais une dramaturgie baroque qui attaque, par sa forme, la société bourgeoise. Il s'en prend donc aux codes de cette dernière, qu'il décèle aussi bien dans certaines écritures dramatiques que dans le théâtre de boulevard ou même à la Comédie Française, qu'il considère comme une vitrine culturelle. Malgré cette critique, il ne s'intéresse

²¹²⁰ *Idem.*

²¹²¹ Gilles SANDIER, « Théâtre et révolution », *op. cit.*
 Gilles SANDIER, « Dramaturgie du septennat », *op. cit.*
 Gilles SANDIER, « Misère du théâtre », *op. cit.*

pas, dans un premier temps, aux politiques culturelles. Contrairement à Bernard Dort ou Émile Copfermann, Gilles Sandier ne cherche pas à faire une critique sociologique qui tend vers la scientificité. C'est en son nom propre qu'il s'exprime, la pièce est jugée selon ses critères esthétiques et moraux. Cependant, peu à peu, ses critiques dépassent le simple jugement. Face à la médiocrité du théâtre qui lui est donné à voir, il prend position de manière de plus en plus politique.

En août 1965, Gilles Sandier signe un article qui s'intitule « Le théâtre doit retourner à l'école »²¹²². Cet article marque un tournant dans l'écriture critique de Sandier. Il ne s'agit pas d'une chronique classique mais d'un article qui cherche à réfléchir sur les conditions d'enseignement du théâtre en France. Non seulement il prend parti pour les troupes populaires en tant que possible renouveau du théâtre en France, mais surtout il prône une véritable recherche théâtrale qui passe par le comédien :

Il faut que l'art théâtral retrouve vie par la recherche, l'invention, la définition des styles, ce qui suppose d'ailleurs que le monde du théâtre retourne à la culture ; il faut que les conditions d'une réelle culture théâtrale soient créées ; il faut que l'esprit et la formation des comédiens changent, il faut que le théâtre retourne aux sources, donc à l'école.²¹²³

Il ne s'agit plus seulement de s'attaquer aux représentations bourgeoises et à l'école qui forme les acteurs, le conservatoire, mais de défendre une autre idée de théâtre. Celle-ci vient de l'étranger et Sandier l'exprime plus bas dans l'article lorsqu'il parle de trois spectacles de la saison :

Sans avoir rien de commun, si ce n'est cette alliance (qui définit peut être le théâtre) du cérémonial et de la violence, du rituel et de la démesure, ils étaient fondés tous les trois d'une part sur une vision esthétique cohérente et précise, et d'autre part sur une conception du jeu de l'acteur, une discipline du comédien, et des performances physiques, que la France semble ignorer aujourd'hui.²¹²⁴

Une nouvelle conception du théâtre se dessine pour Sandier : un théâtre qui repose sur l'acteur où celui-ci est au centre d'un cérémonial. Peu à peu, il se tourne vers un théâtre de l'acteur, un théâtre qui s'inspire d'Artaud. Cette nouvelle forme de jeu qui apparaît dans les années 1960, Gilles Sandier la découvre au Théâtre des Nations et bien sûr au Festival de Nancy. Ce choix est esthétique avant tout, mais il est révélateur d'une volonté de rupture avec les formes classiques du théâtre. On retrouve alors les préoccupations de *La Quinzaine Littéraire* qui est très ouverte aux premières expériences françaises de *happening*. Cet intérêt pour l'avant-garde est alors partagé par la revue et son critique. En effet, *La Quinzaine*

²¹²² Gilles SANDIER, « Le théâtre doit retourner à l'école », *Arts* n° 1062, août 1965,.

²¹²³ *Idem.*

²¹²⁴ *Idem.*

Littéraire se fait l'écho des avant-gardes artistiques. Maurice Nadeau avait, au cours des années 1930 et 1940, créé des liens forts avec le mouvement surréaliste. Par ce biais, il s'était d'ailleurs montré très critique vis-à-vis du réalisme socialiste défendu par le PCF. Cette proximité avec les avant-gardes artistiques se poursuit après la guerre. Il se fait d'abord le défenseur du nouveau roman. Dans *La Quinzaine*, il ouvre ses pages à Jean-Jacques Lebel ainsi qu'aux fondateurs du *happening* en France. On retrouve d'ailleurs au moment de Mai 1968, l'influence des débats situationnistes au sein de la revue. L'intérêt que manifeste alors Gilles Sandier pour les pratiques théâtrales de Grotowski mais aussi pour celles du Living Theatre, tout comme l'attention qu'il porte au renouveau du texte dramatique, s'intègrent donc parfaitement à la ligne éditoriale de la revue.

L'arrivée de ce dernier dans la revue permet, par ailleurs, un accroissement considérable des pages consacrées au théâtre, sujet assez peu traité jusqu'alors. Les articles se concentraient avant tout sur les textes dramatiques. On trouvait quelques recensions de spectacles mais celles-ci étaient avant tout tournées vers le texte dramatique ou la remise en cause du système théâtral occidental par la voix d'Artaud. Les premières critiques de Gilles Sandier reprennent d'ailleurs ce modèle. C'est avec Mai 1968 que ses articles évoluent. La révolution culturelle et morale qu'il attendait arrive et le théâtre se doit d'y participer. Ses positions esthétiques et politiques se radicalisent : selon Gilles Sandier, on ne peut plus faire du théâtre comme avant. Lors d'un débat dans *La Quinzaine Littéraire* en juillet 1968, il déclare : « Il y a là un phénomène irréversible et on ne pourra plus penser le théâtre que dans une perspective révolutionnaire. »²¹²⁵ Celui-ci doit participer à la révolution et plus encore il doit se révolutionner lui-même. Les critères critiques de Gilles Sandier se modifient alors considérablement. Il ne s'agit plus de donner un point de vue sur une pièce de théâtre mais de chercher une forme de théâtre qui puisse participer à la lutte. Ses critères politiques sont affichés, assumés et défendus : il n'y a plus qu'une seule manière de faire du théâtre, celui-ci doit entrer dans un processus révolutionnaire. Cette vision ultra-politisée du théâtre l'amène alors à réfléchir sur les notions de théâtre populaire ou plutôt à en proposer une autre définition. Dans *La Quinzaine Littéraire* de mars 1969, il écrit :

Depuis Mai, c'est une évidence que nous ne pouvons donner à des expressions comme « culture (ou théâtre) populaire » un autre sens que celui qui est lié à une révolution culturelle totale. Cette révolution qui seule peut rendre un spectacle acceptable (car les autres deviennent progressivement insupportables) a pour signe essentiel au théâtre, la rupture avec l'ancien cadre clos (même le cadre de type brechtien) de la représentation.²¹²⁶

²¹²⁵ « Table ronde : comment rénover le théâtre », *op. cit.*.

²¹²⁶ Gilles SANDIER, « Le matin de la révolte », *op. cit.*

La rupture devient le critère essentiel du nouveau théâtre qui doit se créer, un théâtre d'intervention directe où la structure même de celui-ci est remise en cause. Les références théâtrales se modifient considérablement. Le texte n'est plus au centre de la création ni même l'acteur. C'est le message politique qui dirige la représentation. Le critique doit lui-même participer à ce renouveau théâtral et social, à ce travail qui se fait en lien direct avec les ouvriers :

C'est aussi nous autres critiques, qui devront changer de peau, voyant désormais inutile l'absurde office qui fait de nous, sur le marché du théâtre, des agents publicitaires essentiellement destinés à rameuter des clients. Faire gagner de l'argent, ou en faire perdre, voilà notre rôle. Et c'est pourquoi le rapport qu'entretiennent avec nous les gens de théâtre est un absurde rapport de crainte et de flagornerie : on a peur des petits juges-mandarins que nous sommes, parés des oripeaux d'une culture vétuste ou inexistante, ces petits juges dont, souvent, l'incompétence navrante peut, à bon droit, indigner des hommes de théâtre que la règle du jeu boursier soumet pourtant à nos sentences.

Dans un théâtre arraché au circuit commercial, à la société mercantile, dans un théâtre redevenu institution d'État – gratuite cela va de soi ou quasiment – le critique deviendra le collaborateur des gens de théâtre, tenu d'être instruit et compétent (il y aura des études à cette effet) : il travaillera avec les acteurs, à l'élaboration du spectacle, il informera le public, dialoguera avec lui, et, le spectacle achevé, le critiquera dans un exercice désintéressé, en commun avec ce public et avec ses acteurs. D'ici là, nous continuerons peut-être notre office de Trissotins faisant le beau avec des phrases et cherchant le brio dans la méchanceté, mais au moins nous ne pourrons plus nous regarder sans rire.²¹²⁷

Sa conception de l'écriture critique est fondamentalement remise en cause. Il s'agit d'un travail militant. Celui-ci participe activement à l'élaboration d'un nouveau théâtre. Gilles Sandier va s'attacher, dans les années qui suivent Mai 1968, à défendre activement un théâtre d'agitation, de provocation. L'efficacité politique est le premier critère de jugement : le théâtre doit réfléchir sur ses modes d'action politique. Son écriture devient une inquisitrice politique. Les critères purement esthétiques ne sont envisagés que sous un angle politique. Il se fera le défenseur du jeune théâtre, toujours à la recherche de nouveaux modes d'expression, de nouvelles conceptions de la recherche théâtrale. L'évolution du contexte politique, le recul des luttes lui fait néanmoins revoir ses positions. Il écrit alors :

Dans ces fauteuils, nous sommes tous, je dis bien tous, retournés plus ou moins vite poser nos fesses. Tant est fort le jeu des pesanteurs et tant il est vrai à l'évidence qu'il faut d'abord que soient changées les structures d'une société pour que changent les formes de sa culture et de son rituel dont le théâtre constitue un des éléments majeurs.²¹²⁸

Les déclarations d'intention qui suivent la révolte de 1968 ne s'accordent donc plus avec la situation politique des années 1970. Néanmoins, elles marquent durablement l'exercice critique de Gilles Sandier. Dès lors, le critère politique devient central pour

²¹²⁷ Gilles SANDIER, « Théâtre et révolution », *op. cit.*

²¹²⁸ Gilles Sandier, *Théâtre en crise*, *op. cit.*, p 454.

déterminer la qualité d'une œuvre. Il affirme ainsi : « Mes choix sont essentiellement idéologiques. Et de toute façon idéologie et dramaturgie sont liées, c'est évident. »²¹²⁹ Nous verrons plus tard, quand je ferai le point sur le rapport qu'entretiennent les critiques avec la culture humaniste, que Gilles Sandier nuance son propos. Il défend, par la suite, une position qui oscille entre la volonté de soutenir un théâtre directement politique et des critères esthétiques qui restent déterminés par la culture humaniste dans laquelle il a été élevé. Ce positionnement qu'il qualifie de « bâtard » implique néanmoins des modifications dans l'appréhension de l'activité théâtrale. La forme de ses critiques ne change pas, contrairement à celles d'Alfred Simon. Il se concentre toujours sur l'analyse de spectacles, néanmoins ses choix évoluent. Il devient de plus en plus sensible aux théâtres militants. Attentif à la mise en place d'une esthétique politique, il suit le travail de plusieurs compagnies et auteurs militants. Cette attention se poursuit dans l'étude des mises en scènes des classiques. Alors qu'il était assez peu réceptif à une mise en scène inspirée des principes brechtiens, il s'intéresse dès lors au travail d'historicisation des classiques. Son intérêt pour Marcel Maréchal et Patrice Chéreau au début des années 1970 est caractéristique de cette volonté de repenser un théâtre populaire dont l'objectif est la mise en crise des fondements de la culture humaniste. Cette lecture politique le rendra d'autant plus acerbe face aux metteurs en scène qui abandonnent une lecture marxiste de la société au profit d'approches structuralistes des œuvres. Son retour à Brecht est aussi significatif de ce changement de perspective. Il entend soutenir le projet du dramaturge allemand parce que la situation politique de la fin des années 1970, marquée par le début d'une crise de surproduction, exige un théâtre critique.

L'évolution de Gilles Sandier sur sa conception de l'activité théâtrale et du rôle du critique entraîne alors un décalage avec les thèmes de prédilections de *La Quinzaine Littéraire*. Cette dernière, malgré une radicalisation de sa ligne éditoriale à la suite de 1968, ne se concentre absolument pas sur les œuvres politiques. Maurice Nadeau s'est d'ailleurs opposé à toute forme de littérature prolétarienne. Il pratique lui-même la critique qu'il définit, à la lumière de Roland Barthes, comme une activité littéraire à part entière. Lorsqu'il cherche à définir les sujets de ses critiques littéraires, Maurice Nadeau déclare : « Je privilégie les ouvrages qui interrogent le lecteur ou dont je perçois que les auteurs n'ont pas été sans poser la question qu'a formulée Blanchot : « Qu'est-ce qu'écrire ? Pourquoi écrire ? » »²¹³⁰. L'écriture doit être motivée par un but. Dans ses mémoires, *Grâces leur soient rendues*, il définit les tâches de la littérature en reprenant les mots de Breton : « « La littérature doit

²¹²⁹ « Entretien avec Gilles Sandier » propos recueillis par Alain Girault, *op. cit.*, p. 25.

²¹³⁰ Maurice NADEAU, *À la table des lettres*, *op. cit.*, p. 121.

mener quelque part ». Cette phrase de Breton rejoignait mes convictions. [...] Ce « quelque part » me semblait en même temps une litote pour désigner le but auquel je tendais : la Révolution. »²¹³¹ Son approche des surréalistes n'est donc pas uniquement motivée par un refus de la littérature prolétarienne²¹³² mais par une vision de l'écriture et du langage poétique qui porterait, en lui, les germes de la révolution. On pourrait alors penser que ce qui motive l'écriture, selon Maurice Nadeau, c'est une volonté de changer le monde ou, du moins, le rapport d'un lecteur à celui-ci, via l'œuvre littéraire. L'écriture, même pour les surréalistes, est motivée par une volonté d'exprimer une vision, un point de vue. Or la fréquentation des écrits de Maurice Blanchot l'amène à repenser, après-guerre, son rapport à l'écriture.

Il se détache d'une approche à des fins politiques de l'art ce qui l'amène à préférer à la littérature engagée prônée par Sartre le Nouveau Roman qui, selon lui, perturbe idéologiquement la société capitaliste par la remise en cause des formes classiques de la narration. Cette approche très libre de l'art n'est pas sans rappeler le manifeste « Pour un art révolutionnaire indépendant »²¹³³ coécrit par Léon Trotsky et André Breton. Ceux-ci défendent alors contre l'art de propagande de l'URSS et ses directives esthétiques une liberté de création. Ils écrivent :

Le libre choix de ces thèmes et la non restriction absolue en ce qui concerne le champ de son exploration constituent pour l'artiste un bien qu'il est en droit de revendiquer comme inaliénable. En matière de création artistique, il importe essentiellement que l'imagination échappe à toute contrainte, ne se laisse sous aucun prétexte imposer de filière. À ceux qui nous presseraient, que ce soit pour aujourd'hui ou pour demain, de consentir à ce que l'art soit soumis à une discipline que nous tenons pour radicalement incompatible avec ses moyens, nous opposons un refus sans appel et notre volonté délibérée de nous en tenir à la formule : toute licence en art.²¹³⁴

Cette posture à laquelle Maurice Nadeau se réfère peut sembler contradictoire avec celle de Gilles Sandier. Ce dernier soutient un art résolument politique. Cet écart entre les deux critiques est significatif de la totale liberté dont jouissent les collaborateurs de *La Quinzaine Littéraire*. Par ailleurs, malgré un désaccord sur les tâches de l'art, ils partagent la conviction qu'un art ne peut être révolutionnaire qu'en s'attaquant aux structures de la pensée humaniste. Ici ils rejoignent le manifeste, où est défendu que « L'art véritable, c'est-à-dire celui qui ne se contente pas de variations sur des modèles tout faits mais s'efforce de donner une expression

²¹³¹ Maurice NADEAU, *Grâces leur soient rendues*, op. cit. , p. 32.

²¹³² Ce refus coïncide d'ailleurs avec son exclusion du PCF pour trotskisme.

²¹³³ Léon TROTSKY André BRETON, « Pour un art révolutionnaire indépendant », op. cit.

²¹³⁴ *Ibidem*, p. 505..

aux besoins intérieurs de l'homme et de l'humanité d'aujourd'hui, ne peut pas ne pas être révolutionnaire »²¹³⁵.

Alors qu'Alfred Simon soutient un projet artistique personnaliste, que Renée Saurel prend quelques libertés par rapport au projet sartrien de littérature engagée tout en s'accordant avec la lecture politique de la période des *Temps Modernes*, Gilles Sandier jouit d'une totale liberté dans *La Quinzaine Littéraire*. Lorsqu'il rejoint la revue, il partage une même curiosité pour les expériences avant-gardistes mais, suite à 1968, sa posture évolue. Il soutient, dès lors, un théâtre résolument politique, alors que Maurice Nadeau se méfie de toute forme d'art engagé. La liberté de ton accordée à Gilles Sandier est caractéristique du projet intellectuel de *La Quinzaine Littéraire* qui se vit comme un carrefour des différents courants de pensée. Cependant les deux hommes se retrouvent quand il s'agit de se montrer très critique vis-à-vis du stalinisme et de lier révolution socialiste et révolution culturelle.

Renée Saurel, Alfred Simon et Gilles Sandier proposent donc trois postures critiques spécifiques. La première s'entend comme une mémoire du théâtre. Elle défend une critique précise qui tend à l'exhaustivité. Ce sérieux l'incite à explorer l'ensemble des domaines de l'activité théâtrale en particulier pour interroger les structures économiques de cette dernière. Très liée aux *Temps Modernes*, Renée Saurel prend cependant des libertés quant au projet artistique proposé par Jean-Paul Sartre. Alfred Simon, à l'inverse, inscrit son activité critique dans la poursuite de la réflexion personnaliste sur l'art et la culture. Il pratique alors une critique qui alterne entre une approche relativement traditionnelle des spectacles et une lecture du théâtre populaire inspirée de réflexions historiques et philosophiques sur la fête. La pratique de Gilles Sandier est beaucoup plus classique puisqu'il n'écrit quasiment que des critiques de spectacles. Cependant, il est le plus prompt à revendiquer le caractère idéologique de ses choix artistiques et à développer une analyse de la situation théâtrale conditionnée par la nécessité de trouver un art politique efficace. Il jouit par ailleurs d'une totale liberté dans *La Quinzaine Littéraire*, qui contraste avec la fidélité de Renée Saurel et Alfred Simon à leur support de publication.

²¹³⁵ *Ibidem*, p. 502-503.

c) L'alternative critique : vers un autre rapport aux créateurs

Au cours des années 1970, Bernard Dort soutient de plus en plus une activité critique qui se rapprocherait de la fonction du *dramaturg*. La proposition qu'il formule induit de penser un autre rapport au public, qui ne soit pas celui de publiciste, mais implique surtout de se rapprocher des créateurs. Cette volonté de proximité avec ces derniers n'est pas nouvelle. La porosité entre le milieu de la critique et celui des créateurs est aussi ancienne que le développement de la critique journalistique. Ainsi, Zola soutient l'apparition d'un théâtre naturaliste par le biais d'articles de presse tout en proposant des adaptations théâtrales de ses romans. André Antoine, après avoir initié en France la pratique de la mise en scène, se convertit en critique théâtral dans la première moitié du XX^{ème} siècle. Le mouvement symboliste s'armera lui aussi de nombreuses revues pour soutenir ses expérimentations théâtrales et littéraires. À ce titre, le travail de Craig avec la revue *The Mask* est caractéristique de ce lien entre pratique et théorie. De la même manière, Jacques Copeau formule en premier lieu les préceptes de son théâtre au sein de la *NRF* où il officie en tant que critique dramatique.

Des auteurs ou des metteurs en scène ont donc pratiqué la critique, comme les membres des *Cahiers du Cinéma* qui, après avoir formulé les principes d'une nouvelle critique cinématographique, forment le noyau dur des réalisateurs de la Nouvelle Vague. Il serait erroné de penser que la critique dramatique subit le même processus que ce qui est mis en place par les « jeunes turcs » dans *Les Cahiers du Cinéma*. Néanmoins, on peut relever des similitudes. Comme eux, l'ensemble des critiques qui forment le corpus de cette recherche attribue à la pratique de certains metteurs en scène le statut d'œuvre. Bien évidemment, ce statut est plus complexe à définir, leurs réalisations étant, contrairement à la pellicule d'un film, éphémères. La différence fondamentale entre *Les Cahiers du cinéma* et le travail des critiques que j'étudie est le passage à la pratique. Aucun de ces critiques ne songe à devenir metteur en scène, bien qu'ils conservent certes un pied dans le théâtre. Gilles Sandier a pratiqué le théâtre notamment durant son séjour algérien. Renée Saurel a été plusieurs fois traductrice, elle a par ailleurs écrit des pièces radiophoniques mais la critique n'est jamais envisagée comme une pratique intermédiaire menant à la création. À ce titre, même la proposition de Bernard Dort qui rêve d'un critique dramaturge est significative de la volonté de garder cette spécificité critique dans le rapport qu'il pourrait entretenir à la création. Quel type de rapport aux créateurs construire alors ?

Malgré des exemples illustres de relations entre monde de la critique et celui du théâtre, les rapports entre les deux restent particulièrement structurés par ceux mis en place par Jean Vilar au TNP. Ceux-ci sont ambivalents. Comme le rappelle Laurent Fleury dans son ouvrage sur le TNP²¹³⁶, Jean Vilar met en place une série de dispositifs institutionnels afin de modeler un autre type de relations entre les individus et le théâtre. Il affirme vouloir rompre avec les rites du théâtre bourgeois. L'un de ces dispositifs, très connu, concerne la critique. Il s'agit d'inverser le processus des avant-premières. Celles-ci ne sont plus réservées à la critique mais aux associations de spectateurs conçues ainsi, non pas comme une somme d'individualités, mais comme un corps collectif doté de capacités politiques et esthétiques. Ce rapport peut faire penser que le critique est exclu de la cérémonie théâtrale mais il n'en est rien. Il sollicite une partie d'entre eux d'une autre manière. Émile Copfermann, dans son ouvrage très critique sur le TNP²¹³⁷, revient sur ce réseau et notamment la fondation de la revue *Théâtre populaire* puis des Amis du Théâtre Populaire et de sa publication *Bref*. Ces premières expériences nous montrent à quel point le développement de la décentralisation théâtrale a été accompagné d'une écriture critique. Ainsi, chaque théâtre s'est attaché à créer sa propre publication. Inversement, les critiques ont noué des rapports étroits avec ces metteurs en scène : Jean Vilar est proche d'Alfred Simon et de Renée Saurel, Émile Copfermann collabore avec Roger Planchon, Gilles Sandier soutient le travail de Patrice Chéreau et de Marcel Maréchal. En dehors du cadre strict de leurs articles, ils échangent. Les rapports entre les critiques et les hommes de théâtre ont donc lieu sur deux plans : ils sont institutionnels lorsque les critiques participent aux avant-premières et en rendent compte, collaborent à la distribution des subventions par le biais des commissions, s'inscrivent parfois même dans l'entreprise théâtrale comme a pu le faire pendant une période *Théâtre Populaire* avec le TNP et comme l'a fait Émile Copfermann à Villeurbanne²¹³⁸. Ils sont aussi personnels lorsqu'ils fréquentent ces metteurs en scène. Les critiques n'interviennent cependant pas directement dans le processus de création.

Le Théâtre du Soleil reprend en partie les pratiques du TNP. Il s'entoure lui aussi d'un réseau de solidarité critique. Ceux-ci sont même sollicités par la compagnie lorsqu'elle peine durant la création de *L'Âge d'or*. Cependant, contrairement à la proposition de Bernard Dort, les critiques ne sont pas appelés en tant que dramaturges mais en tant que spécialistes de l'histoire du théâtre et proposent donc des exposés à la compagnie. La relation la plus

²¹³⁶ Laurent FLEURY, *Le TNP de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, op. cit.

²¹³⁷ Émile COPFERMANN, *Le théâtre populaire, pourquoi ?*, op. cit.

²¹³⁸ Cette collaboration donne lieu à un ouvrage d'Émile Copfermann sur Roger Planchon.

intéressante à ce titre est celle que noue Alfred Simon avec Ariane Mnouchkine. Cette collaboration débute notamment lors de la création de *L'Âge d'or*. Alfred Simon relate ainsi les faits :

Absolument, je me rappelle que lorsqu'il montait *L'Âge d'or* et avant cette sorte de crise que j'ai évoquée, je participais à la publication des écrits de Copeau. Copeau était un peu passé de mode. Ses écrits étaient formidables de richesse et en particulier la correspondance entre Copeau qui était à New York, je crois, et Martin du Gard qui était dans les tranchées. Copeau avait le projet à son retour en France de créer une nouvelle *Commedia dell'arte* et il exposait ça à Martin Du Gard qui, des tranchées, s'enthousiasmait, trépignait d'impatience. Je lisais ça à ce moment-là et cela me passionnait complètement. Un jour, je rencontre, à Montparnasse, Penchenat. Je lui demande ce qu'ils sont en train de faire. Il me répond : « On est en train de monter un truc extraordinaire. Il faut que vous veniez voir ça. On a transformé la Cartoucherie, c'est formidable. On fait de l'improvisation, avec des masques... » Je lui réponds « Je suis en train de lire Copeau et c'est tout Copeau que vous me racontez ». Il me dit « Venez, il faut en parler à Ariane ». Après, Ariane a téléphoné à Marie-Hélène Dasté, elle a mobilisé le banc et l'arrière banc de la famille Copeau et elle est devenue « copealienne » pendant plusieurs années, enfin pendant tout le temps de *L'Âge d'or*. C'est une curieuse coïncidence : au moment où je suis en train de lire Copeau, j'entends parler de cette métamorphose de la Cartoucherie qui allait devenir le lieu de la création de *L'Âge d'Or*.²¹³⁹

Ici la coïncidence entre les recherches d'Alfred Simon et le travail de création du Soleil est totale. Il permet à la compagnie d'élargir ses références théâtrales tandis que celle-ci va permettre au critique de développer son approche de la fête afin de repenser l'idéologie du théâtre populaire. Cette proximité se poursuit lors du tournage du film *Molière*. Il raconte dans son article sur le film cette collaboration :

Critique de théâtre en général et acteur de ce film en particulier, comme l'a écrit Dominique Jamet dans une intention polémique. Deux jours de tournage pour jouer le cinquième dévot de la Confrérie du Saint-Sacrement, une fréquentation épisodique du grand chantier, quelques séances de tournage mémorable (le Carnaval, le char à feu) : de quoi enrichir mon art d'être grand-père ! Il y a bien pourtant une sorte d'engagement personnel dans cette aventure qui me conduit à prendre parti dans *Esprit* sans prétendre pour autant parler d'un lieu privilégié. Lire le scénario longtemps avant le début du tournage, assister à la longue nuit du premier montage de *rushes* furent des expériences moins pittoresques mais plus enrichissantes que le reste, au moins sur le point essentiel pour moi, où le film rejoint le réel, où l'art retrouve la vie. Le film est un jeu avec le théâtre, qui est un jeu avec la vie.²¹⁴⁰

Le critique a été consulté. Il a lu en amont le scénario, participé en tant qu'acteur au film et vu les *rushes* avant la diffusion. Cette expérience induit une autre approche de son métier. Elle implique pour lui le droit de prendre la parole sur un sujet, le cinéma, qui ne le concerne pas. Le fait d'avoir vécu l'expérience du film le ramène à sa posture de critique dramatique. Il retrouve l'immédiateté de la réception théâtrale, son lien direct avec la vie.

²¹³⁹ Entretien avec Alfred Simon réalisé le 3 avril 2010.

²¹⁴⁰ Alfred SIMON, « Molière en roi du carnaval », *Esprit*, novembre-décembre 1978, p. 298.

Alfred Simon est peut-être le moins proche politiquement de Bernard Dort. Il récuse à plusieurs reprises le projet brechtien, cependant il met en pratique de manière détournée les principes de son collègue. Ici, il n'est pas à proprement parler dramaturge mais il quitte une posture en extériorité de la création pour s'intégrer à celle-ci. Ce déplacement n'induit pas cependant un abandon de l'activité critique comme le craint Marcarbru. Pour ce dernier, ce double dialogue avec les créateurs d'un côté et les spectateurs de l'autre est impossible ; il répond dans un entretien à *Théâtre/Public* :

Vous oubliez que la critique ne peut pas s'adresser à deux personnes, vous et son lecteur – éventuel spectateur. Il pourrait exister deux formes de critique, l'un qui s'adresserait aux spectateurs, l'autre aux créateurs de spectacles, à ceux qui les élaborent. Malheureusement, il se trouve que la première domine l'autre et étouffe le discours qui vous est destiné.²¹⁴¹

Cette assertion n'est pas partagée par les critiques qui sont étudiés ici. Leurs articles sont pensés comme s'adressant aux spectateurs mais aussi aux créateurs. Par ailleurs, ils soutiennent à l'inverse qu'il est nécessaire de tenter de produire d'autres types de rapports avec ces derniers. Les rapports qu'entretient Renée Saurel à la pratique d'Eugenio Barba sont, à ce titre, exemplaires.

Le dialogue entre la critique et le metteur en scène est ininterrompu durant toute la période. Elle consacre huit articles au travail d'Eugenio Barba de 1965 à 1980. Cette attention est exceptionnelle d'autant plus qu'elle implique différents types d'articles qui induisent différents rapports critique/créateur. Seules trois critiques concernent des spectacles tandis qu'une est consacré à un ouvrage et les autres ont pour thèmes centraux des séminaires ou laboratoires organisés par l'Odin Teatret et auxquels Renée Saurel a participé. Cette connivence implique, de fait, d'autres rapports entre elle et le metteur en scène. Au cours des quinze années de cette fréquentation, d'abord motivée par l'intérêt que Grotowski suscite chez Renée Saurel, la pratique du metteur en scène va profondément nourrir la vision théâtrale de Renée Saurel. Elle est en premier lieu intéressée par la poursuite de l'expérience d'Opole, la recherche des sources du théâtre tout en insistant sur le caractère politique de l'œuvre de Grotowski et d'Eugenio Barba. J'avais mis en avant, lors de l'étude de la place du théâtre dans *Les Temps Modernes*, le lien que Renée Saurel faisait entre les pratiques de Dario Fo, Luca Ronconi et Eugenio Barba. Elle leur attribuait alors une caractéristique majeure commune : le refus des cadres institutionnels du théâtre. Cet aspect est au cœur de la réception de l'Odin tout au long des années 1970 et participe directement à l'élaboration de la

²¹⁴¹ « Presque rien, une petite trace... Entretien avec Pierre Marcarbru », propos recueillis par Michèle RAOUL-DAVIS et Bernard SOBEL, *op. cit.*, p. 20.

vision du théâtre politique de Renée Saurel qui s'en remet justement à cette définition que propose par la suite Eugenio Barba, celle du Tiers-Théâtre.

Ce qui pourrait être défini comme une éthique théâtrale implique une autre pratique de la critique que Renée Saurel revendique, elle écrit :

Pour le Tiers-Théâtre, dit Barba, l'on n'organise pas de festivals et sur lui l'on n'écrit guère de critiques. Il est vrai. Mais cela est logique dans nos sociétés libérales plus ou moins avancées, et logique aussi par rapport au rôle que joue la presse critique à l'intérieur de ces sociétés. Il me semble qu'il n'est pas exagéré d'affirmer qu'il y a inadéquation entre les formes diverses mais traditionnelles de la critique et le Tiers-Théâtre. À quelques exceptions près (qui tiennent à la culture et à la compréhension personnelles du critique), ni la forme que je nommerai *gastronomique* par référence à l'art *culinaire* dont parlait Brecht, ni celle, très savante, mêlant structuralisme et sémiologie et disséquant un spectacle vivant comme on fait un cobaye en laboratoire, ne sont adaptées au Tiers-Théâtre. [...]

On aura compris qu'il ne faut pas attendre de moi une « critique » après la semaine passée – avec un grand bonheur – en Sicile, mais plutôt le récit d'une expérience vécue d'abord dans un centre culturel à quelque quarante kilomètres de Palerme, puis dans cette ville. Ce n'est pas que la joie de se retrouver, l'estime, l'amitié, les liens personnels tissés au fil des années annihilent tout esprit critique. Bien au contraire : l'amitié, de part et d'autre, s'y manifeste d'abord par la franchise. Avec courtoisie toujours, mais avec netteté, tant du côté italien que scandinave. Cette attitude est, je crois, facilitée par le fait que l'on a, de part et d'autre et une fois pour toutes, réduit en soi même la part du narcissisme. C'est un bain d'oxygène. Si peu « chercheur de poux » qu'il soit, le « critique » l'est encore trop à ses propres yeux. Comme un tarpan d'Asie occidentale, il s'ébroue, heureux de se retrouver à l'état sauvage.²¹⁴²

En manifestant l'impossibilité de pratiquer une critique telle qu'elle se conçoit dans le cadre d'une activité traditionnelle, Renée Saurel envisage une autre conception du métier. Du fait de ses structures, le Tiers-Théâtre est incompatible avec le système marchand des pays capitalistes avancés, il ne s'inscrit pas dans les modes de production et de diffusion classiques du théâtre. La critique, intrinsèquement liée à ceux-ci comme aux modes de production de la presse, est donc exclue de cette pratique alternative. Ici, elle met par ailleurs dos à dos deux modèles critiques : la critique traditionnelle et la critique savante empreinte de structuralisme. L'absence de critères de jugement de la critique dite « gastronomique » vaut autant que la prétendue objectivité de la critique universitaire ne considérant le théâtre que d'un point de vue scientifique sans travailler sur son sens social. À l'inverse, elle propose un autre critère : celui de l'amitié. La connivence idéologique et esthétique produit une forme critique qui assume son inscription au sein du processus de création. Elle ne se confond pas pour autant avec la dramaturgie puisque le critique reste extérieur à la création. Il y participe néanmoins par le regard qu'il offre au créateur. Peut-on pour autant en déduire que le critique quitte le cadre de l'écriture périodique ? L'évocation sur un ton ironique d'un retour à l'état sauvage

²¹⁴² Renée SAUREL, « Chronique sicilienne : avec Odin et le Teatro Libero », *op. cit.*, p. 735-736.

peut y faire penser. Le critique n'est plus le gardien de la culture humaniste, il s'inscrit dans le processus émancipateur que propose le Tiers-Théâtre. Néanmoins, il n'abandonne pas l'écriture de comptes-rendus puisque dans ce même article Renée Saurel s'excuse que celui-ci ne soit pas paru plus tôt suite à des modifications de sommaire de dernière minute dans *Les Temps Modernes*. On retrouve ici le même processus qui est au cœur du travail du comédien du Tiers-Théâtre qui n'a pas « la prétention de *démasquer* les autres, ce qui est un alibi pour éviter de se démasquer soi-même »²¹⁴³. Le critique n'est plus là pour juger mais pour participer, élaborer.

Dans un autre article, elle précise cette posture en rompant définitivement avec toute prétention à l'objectivité. Elle écrit alors à propos de la postface de *L'Archipel du théâtre* de Barba écrite par Ferdinando Taviani :

La conclusion de cette postface me plaît beaucoup. Certains amis de Taviani lui reprochent de porter sur Barba et sur « Odin-Teatret » un regard « de l'intérieur », au détriment de l'objectivité. Adhérant totalement à la réponse de Taviani, je la citerai intégralement, ou presque : « *Une vue de l'extérieur présuppose un point de vue à partir duquel regarder. Mais les vues de l'extérieur, lorsqu'il s'agit d'écrire l'histoire, particulière ou générale, du théâtre, sont toutes à l'intérieur des idéologies et des conventions de la critique théâtrale et de la « théâtralogie » telles qu'elles se sont développées en Occident à travers la prise de pouvoir des intellectuels sur le théâtre, sur les hommes qui font le théâtre. Je crois que le principal devoir de celui qui, aujourd'hui, veut réfléchir sur le théâtre est de se situer au dehors de cette tradition. Et, puisque l'on a toujours besoin d'un point de vue d'où regarder, de parler à la première personne, en tant que spectateur. Ou bien de travailler sur le terrain, comme disent les anthropologues, d'abandonner cette pseudo-neutralité dont parlent sans cesse les historiens et les scientifiques les plus compromis. (...) Et, pour finir, je souhaite que ces pages soient réellement – littéralement – non-objectives. "Objectif" vient d'objet. Et celui qui écrit l'histoire, des petites ou des grandes choses, devrait essayer de montrer l'homme non comme objet et matière du discours et du jugement, mais comme sujet, contradictoire, de la vie ».*²¹⁴⁴

L'opposition entre une critique de l'intérieur et une critique de l'extérieur fait l'objet d'un certain nombre d'articles, notamment dans les années 1980. Georges Banu, dans un article paru dans *Théâtre/Public*²¹⁴⁵, évoque lui aussi cette dichotomie. Il dissocie une « critique qui s'occupe du fonctionnement de l'œuvre théâtrale conçue en tant qu'entité dont elle peut dégager les lois et le fonctionnement propre. »²¹⁴⁶ Cette critique de l'intérieur est issue du monde théâtral et elle nécessite une connaissance précise de celui-ci tandis que la seconde alternative est une « critique qui, toujours en partant du spectacle, fait sa matière des échos, des associations que le spectacle suscite chez le critique en tant que spectateur

²¹⁴³ Renée SAUREL, « Odin, navire-amiral du Tiers-Théâtre », *op. cit.*, p. 1114-1115.

²¹⁴⁴ Renée SAUREL, « Odin-Teatret à Choisy, Les Tafurs à Gensac », *op. cit.*, p. 2296-2297.

²¹⁴⁵ Georges BANU, « Le regard à mi-pente », *op. cit.*

²¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 25.

averti. »²¹⁴⁷ L'une est étude des particularismes des spectacles tandis que l'autre tend à proposer une vision plus globale de l'activité théâtre quitte à perdre, selon Georges Banu, le lien avec l'expérience du spectacle. Il propose quant à lui un « regard à mi-pente » qui soit mouvant selon le spectacle. On voit ici que la distinction que propose Ferdinando Taviani révèle quelques similitudes avec celle de Georges Banu, puisque, pour les deux, c'est l'expérience du spectacle qui détermine le regard critique, néanmoins ils diffèrent sur la distinction entre intérieur et extérieur.

Ferdinando Taviani revendique une posture de l'intérieur contre une pratique critique à laquelle il rattache aussi bien la critique traditionnelle que la critique savante. Il réfute, au nom de la permanence de l'idéologie, le critère d'objectivité. Cette dernière feint une extériorité qui, en fait, ne charrie que des références humanistes qu'elle ne remet pas en cause. À l'inverse, il propose une position anthropologique. Il est inscrit dans le processus et revendique cette inscription tout en interrogeant sa propre posture. Comme l'ethnologue ne cesse de penser ses recherches mais aussi sa propre posture face à celles-ci, le critique pense le spectacle tout en interrogeant la validité de son jugement, celui-ci étant déterminé en partie par l'idéologie dominante. De cette manière seulement, il peut remettre en cause cette dernière. La revendication politique de la subjectivité critique signifie-t-elle pour autant un retour à un mode de critique impressionniste à l'aube des années 1980 ? Tout au long des années 1970, la critique est tentée de théoriser l'activité théâtrale, de définir une esthétique du théâtre politique à l'image de la revue *Travail Théâtral* qui explore les formes du théâtre politique et militant. La tentation sémiologique est, quant à elle, de plus en plus forte, notamment dans les milieux universitaires. Bernard Dort, à ce moment-là, revendique une pratique critique qui se rapproche de plus en plus de la théâtrologie. Cependant, par la suite, il modifie sa posture et déclare qu'il existe trois paroles sur le théâtre :

La première est celle d'un consommateur juge, privilégié ; la seconde, à laquelle j'ai participé aussi, un discours «scientifique», plus ou moins universitaire, sur le théâtre, et la troisième, celle qui m'intéresse davantage, la parole d'un spectateur immergé dans le théâtre. Cette troisième parole, que je revendique, n'est pas indépendante des deux autres, en particulier de la seconde, celle du savoir sur le théâtre. Il y a donc une parole du jugement, une du savoir et une autre du plaisir ou de la jouissance. Cette parole du plaisir explique peut-être ma dernière évolution puisque j'ai été amené à me rapprocher de la pratique théâtrale sans entrer dans cette pratique non plus.²¹⁴⁸

²¹⁴⁷ *Idem.*

²¹⁴⁸ « Le théâtre : jeu des sens : entretien avec Bernard Dort », *op. cit.*, p. 221.

Il passe, au cours des années 1980, d'une parole scientifique sur le théâtre à une parole « du plaisir ». Ses ouvrages se nomment dès lors *La représentation émancipée*²¹⁴⁹ et *Le spectateur en dialogue*²¹⁵⁰. Il déclare par ailleurs dans un même entretien :

Ma « critique » – et peut-être plus dans le *Monde* qu'ailleurs – est délibérément subjective, mais il ne s'agit pas d'un jugement subjectif. Ça ne m'intéresse pas de dire, après trente ans surtout, que j'aime ou que je n'aime pas un spectacle. D'une part, les critères et les valeurs sont extrêmement flous aujourd'hui, d'autre part, si j'ai été un critique militant, à l'époque de *Théâtre populaire* particulièrement, cette action militante est problématique actuellement.²¹⁵¹

La revendication du critère de subjectivité n'implique pas un retour à une critique impressionniste. Le choix de Bernard Dort entraîne avant tout un changement de posture. Il passe de celle d'un scientifique à celle de spectateur hédoniste sans pour autant se refuser à l'analyse. Ce passage est déterminé, pour lui, par la difficulté à définir des critères de la critique alors même qu'il revendiquait que le politique puisse en être un. La revendication de la subjectivité de la critique n'a donc pas la même valeur pour Renée Saurel et son confrère puisqu'elle soutient au contraire une subjectivité politique qui induit une posture de l'intérieur. On retrouve chez Gilles Sandier cette même revendication d'une subjectivité politique cependant elle n'implique pas un tel changement de posture. Il refuse d'ailleurs la position du dramaturge : « Non pas aider les créateurs dans leur création : je n'ai pas cette ambition-là. Je comprends que Bernard Dort l'ait. Sa fonction, à lui, est à mi-chemin entre la critique et la dramaturgie (au sens allemand). »²¹⁵²

La volonté de pratiquer une critique militante n'induit donc pas directement la volonté de changer de posture vis-à-vis des compagnies même si Gilles Sandier a participé lui aussi aux rencontres organisées par le Théâtre du Soleil au moment de la création difficile de *L'Âge d'or*. Il tisse lui aussi des liens proches avec des metteurs en scène, notamment Patrice Chéreau et Marcel Maréchal, mais aussi avec les troupes de créations collectives. Dans son ouvrage posthume, *Théâtre en crise*²¹⁵³, de nombreux metteurs en scène lui rendent hommage. Tous mettent en avant le sérieux de son travail critique, sa sincérité malgré ses emportements, et son humanité. André Benedetto le décrit ainsi : « Cette homme si vivant, plein d'humour, généreux était la passion même du théâtre »²¹⁵⁴. Malgré des désaccords importants, Antoine

²¹⁴⁹ Bernard DORT, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes-Sud, 1988.

²¹⁵⁰ Bernard DORT, *Le spectateur en dialogue*, Paris, POL, 1995.

²¹⁵¹ « Le théâtre : jeu des sens : entretien avec Bernard Dort », *op. cit.*, p. 220.

²¹⁵² « Entretien avec Gilles Sandier » propos recueillis par Alain GIRAULT, *op. cit.*, p. 25.

²¹⁵³ Gilles SANDIER, *Théâtre en crise*, *op. cit.*

²¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 308.

Vitez le qualifie de « partenaire »²¹⁵⁵. Ce partenariat va plus loin qu'un regard critique aiguisé. Jean-Claude Penchenat revient sur les relations qu'il entretenait avec le Théâtre du Soleil et le Théâtre du Campagnol. Il met en avant son « souci de la pédagogie »²¹⁵⁶, son intérêt pour les jeunes compagnies, mais sa collaboration ne s'arrête pas là :

Avec *le Bal* une autre étape de nos relations avait été franchie. Il souhaite connaître l'équipe, le travail d'animation que nous faisons à Châtenay Malabry où nous sommes installés, notre démarche avec les comédiens amateurs. [...]

Il mettait un nom sur chaque visage, il s'interrogeait sur notre avenir, il s'impatientait sur les lenteurs des pouvoirs publics qui avaient mis tant de temps à reconnaître notre travail. Il souhaitait même participer à notre travail et l'émission de Michel Favart sur *le Bal* lui avait permis de nous rejoindre quelques jours dans notre quotidien. Il nous disait en riant : « Aujourd'hui, c'est la passion, mais je vous attends au tournant... »²¹⁵⁷

Cette proximité peut s'apparenter à celle que Renée Saurel noue avec l'Odin-Theatret même si elle ne se limite ici qu'à un spectacle. Néanmoins, on retrouve le même souci de juger une œuvre théâtrale sur son processus autant que sur ses représentations.

Marcel Maréchal publie aussi, dans *Théâtre en crise*, un long texte où il revient sur ses rapports avec Gilles Sandier. Il commence par en rappeler « le rôle déterminant dans la carrière de jeunes animateurs dont, par exemple, Chéreau, Mnouchkine ou moi-même »²¹⁵⁸. L'apport de Gilles Sandier au travail de Marcel Maréchal ne s'arrête pas là. Ce dernier ajoute :

Nos relations devenant étroites, il eut en effet auprès de moi un vrai rôle de conseil et d'incitateur. La plupart de mes choix lui étaient soumis ; ainsi il a accompagné mon travail. Ce fut particulièrement accentué pour *Tamerlan* de Marlowe (1965). Il a participé à la mise en forme du texte français et suivi le travail de préparation. [...]

Son intervention fut déterminante pour décider de la recreation de *Bada*. Je craignais l'énormité de l'aventure pour moi, acteur et metteur en scène à la fois ; c'est lui qui m'a convaincu d'oser. [...]

Le Shakespeare de Sail fut suivi par lui et Patrice Chéreau ; ils étaient là, avec nous, très proches, associés à nos gestes les plus simples, près de nous en coulisses, maquillant les acteurs, prêtant la main... Je me souviens de son émotion intense quand Marcel Bozonnet et moi jouions les scènes du Pince et de Falstaff, et puis les scènes de *Lear*... C'est là que naquit le projet de *Dom Juan* de Molière mis en scène par Patrice Chéreau où j'ai joué Sganarelle. L'idée de nous associer venant de Sandier... On se retrouvait pour travailler dans son moulin du Berry, avec son frère Pierre, son ami René Schérer...²¹⁵⁹

Le témoignage de Marcel Maréchal va donc à l'encontre de celui de Gilles Sandier. Ce dernier ne se considérait pas comme un dramaturge, néanmoins le metteur en scène fait état d'une collaboration étroite avec le critique qui pourrait rappeler ce que propose Bernard Dort. Au-delà d'une défense de son travail, Gilles Sandier aurait un rôle proche de celui du conseiller littéraire. Il le conseille sur sa programmation, l'assiste dans sa lecture des œuvres,

²¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 50.

²¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 386.

²¹⁵⁷ *Idem*.

²¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 128.

²¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 128-129.

est présent dans les coulisses lors de certaines représentations. Cette assistance est déterminée à la fois par une même idée des tâches du théâtre dans la société mais aussi par l'amitié. Marcel Maréchal témoigne ainsi par la suite d'un réveillon de la Saint-Sylvestre qu'ils ont passé ensemble. Cette proximité induit-elle un autre rapport critique ? Lors du débat sur *Richard II* mis en scène par Patrice Chéreau au *Masque et la plume*²¹⁶⁰, lorsqu'Alfred Simon s'en prend au projet du metteur en scène car il considère que celui-ci traite Shakespeare avec « désinvolture »²¹⁶¹ et se moque du public populaire, Gilles Sandier lui rétorque : « Cessez de prêter des intentions au metteur en scène, voulez-vous ! À l'homme en tout cas. Je le connais, Patrice, vous ne le connaissez pas alors taisez-vous ! »²¹⁶² C'est au nom de la connaissance du metteur en scène, et plus précisément de l'homme, qu'il est à même de comprendre réellement son projet. Ici plus que la proximité politique ou théâtrale, c'est l'amitié qui devient un critère décisif de jugement.

La posture de *dramaturg* revendiquée par Bernard Dort n'est pas partagée par les critiques, néanmoins chacun noue des relations spécifiques avec des créateurs qui induisent des modifications plus ou moins importantes de l'exercice critique. La connaissance des troupes, des metteurs en scène, de leurs méthodes de travail permet l'élaboration d'une critique plus documentée, plus juste. Elle induit aussi une subjectivité autre que celle du critique impressionniste. Ce dernier, de l'extérieur soit de la salle, juge des spectacles selon son goût personnel en refusant de s'intéresser au processus de création. La posture est ici différente. Renée Saurel évoque celle de l'ethnologue. Georges Banu différencie une critique de l'extérieur et une critique de l'intérieur. Il propose la figure de l'écartèlement :

Le critique est à la fois, comme disait Bernard Dort, dehors – du côté de ceux qui reçoivent – et dedans – du côté de ceux qui œuvrent à la dynamique du théâtre. Il me semble pris entre l'ouverture et l'enfermement. De leur conjonction peut surgir une position critique, position dont la figure est l'écartèlement.²¹⁶³

Cet équilibre instable entre un exercice lié aux créateurs et le retour au support journalistique et donc à la nécessité de s'adresser à des potentiels spectateurs est assez caractéristique de la manière dont Renée Saurel, Alfred Simon et Gilles Sandier pratiquent leur métier. Ils hésitent sans cesse entre une adresse aux spectateurs ou aux créateurs, voire aux pouvoirs publics. La multiplication des interlocuteurs est caractéristique de cette pratique

²¹⁶⁰ *Le Masque et la Plume*, émission du 1^{er} février 1970, *op. cit.*

²¹⁶¹ *Idem.*

²¹⁶² *Idem.*

²¹⁶³ Georges BANU, « La critique : utopie et autobiographie », *Un siècle de critique dramatique*, *op. cit.*, p. 147.

critique qui se développe au cours des années 1970. Celle-ci se retrouve aussi face à un autre enjeu qu'elle doit analyser : la mise en scène.

d) Les critiques à l'œuvre : la mise en scène à l'étude

Les liens que ces trois critiques développent avec des metteurs en scène et la modification de leur pratique de la critique que cela implique ne peuvent que nous interroger sur la manière dont ils questionnent justement la mise en scène. Dans son assertion contemporaine, celle-ci se définit selon Michel Corvin comme :

Activité artistique qui consiste à concevoir et à structurer les composants de la représentation théâtrale à partir d'un point de vue directeur. L'activité de mise en scène se caractérise par une volonté de maîtrise de tous les éléments scéniques à la représentation. L'espace, le jeu, les costumes, la lumière, le son, la manière de régler les effets, tout doit être soumis à un point de vue qui s'incarne dans la conception que le metteur en scène se fait de l'œuvre et de ce que c'est que de la représenter.²¹⁶⁴

L'idée centrale de cette définition est la revendication de la part du metteur en scène d'avoir « un point de vue directeur »²¹⁶⁵ sur une œuvre. C'est à partir de ce dernier qu'il construit la représentation. Le discours de l'auteur se double donc de celui du metteur en scène. La tradition de la mise en scène française est, jusqu'aux années 1950, marquée par la figure de Jacques Copeau dont les pionniers de la décentralisation se réclament. Celle-ci est contestée par les brechtiens qui opposent à une vision textocentriste une mise en crise des œuvres. La mise en scène acquiert un statut qui conteste la suprématie du texte comme étant le seul élément porteur de signification. Comment les critiques rendent compte de cette évolution de la pratique ? Alors que *Théâtre Populaire* propose de nouvelles perspectives à l'écriture sur le théâtre, *Les Cahiers du Cinéma* mettent en place ce qui sera appelé la « politique des auteurs ». La particularité centrale de cette dernière est d'envisager le réalisateur comme un auteur offrant donc un point de vue sur les images qu'il filme et qu'il montre au public. Par ce biais, ses films acquièrent le statut d'œuvre et sont pensés comme un tout cohérent. On peut se demander si on retrouve le même processus au théâtre alors même que les metteurs en scène revendiquent une suprématie sur le texte théâtral en particulier et sur l'ensemble des éléments de la représentation en général.

Bernard Dort définit l'activité critique comme une double entreprise : une analyse externe des conditions de production à l'aide de la sociologie et une analyse interne des

²¹⁶⁴ Michel CORVIN, *dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse-Bordas, 1998, p. 610.

²¹⁶⁵ *Idem*.

œuvres à l'aide de la sémiologie. Cette conception est plus ou moins suivie par les critiques. L'emprunt à la sociologie naissante reste moindre. Les enquêtes quantitatives des publics ainsi que les premiers écrits de Bourdieu rencontrent bien sûr la critique de la démocratisation culturelle. Quelques auteurs s'essayent néanmoins à la discipline comme Richard Demarcy qui publie *Éléments de sociologie du spectacle*²¹⁶⁶. Émile Copfermann comme Renée Saurel font référence aux enquêtes sur les publics pour élaborer sur les politiques culturelles. L'emprunt à cette discipline n'est cependant pas systématique et reste cantonné à l'analyse externe de la situation théâtrale. On ne retrouve pas d'analyse interne des œuvres comme la pratiquent les sociologues des arts. Par ailleurs, l'analyse critique que produit Renée Saurel par le biais d'une lecture attentive de textes de lois, des budgets, peut s'apparenter à une forme de sociologie critique. J'ai noté par exemple les emprunts que pouvaient faire les critiques aux thèses de l'École de Frankfort ou à l'analyse politique d'Althusser. Ces références restent cependant diffuses et ne sont pas systématiques. Elles agissent avant tout comme un *background* commun au milieu intellectuel de l'époque plus que comme une filiation revendiquée.

Alfred Simon est plus critique vis-à-vis des approches marxistes de l'art. Il s'en prend aussi à ce qu'il nomme une « sociologie naïvement quantitative »²¹⁶⁷ utilisée pour dédouaner l'expérience du théâtre populaire. À cette dernière, il préfère « une sociologie plus existentielle [qui] s'efforce de comprendre pourquoi le désir de théâtre est mort au cours des foules modernes et moribonds au cours des individus »²¹⁶⁸. Cette question l'incite à interroger la formation de la culture populaire. Pour cela, il puise dans des références diverses. C'est d'abord l'ouvrage du philosophe anthropologue René Girard, *La Violence et le sacré*²¹⁶⁹, qui lui permet de lire l'apparition du rite, et notamment du rite théâtral, comme une réponse à la révélation de l'arbitraire de la violence. Cette approche qui conteste la lecture structurale de Levi-Strauss est complétée par les lectures de Bakhtine²¹⁷⁰ et d'Emmanuel Leroy-Ladurie²¹⁷¹ sur le carnaval. Ce dernier pensé comme temps de contestation esthétique du politique incarne, pour Alfred Simon, la manifestation de pratiques populaires qui agissent comme un miroir inversé sur la place qu'occupe le théâtre à l'heure actuelle. Les critiques font donc référence de manière très libre à de multiples références sans se soucier ni d'une neutralité axiologique, ni

²¹⁶⁶ Richard DEMARCY, *Éléments de sociologie du spectacle*, Paris, Union générale d'éditions, 1973.

²¹⁶⁷ Alfred SIMON, *Le théâtre à bout de souffle ?*, *op. cit.*, p. 8.

²¹⁶⁸ *Idem.*

²¹⁶⁹ René GIRARD, *La violence et le sacré*, *op. cit.*

²¹⁷⁰ Mikhaïl Mikhaïlovitch BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*

²¹⁷¹ Emmanuel LEROY-LADURIE, *Le Carnaval de Romans : de la Chandeleur au Mercredi des cendres (1579–1580)*, *op. cit.*

de l'application d'une méthode stricte. Or Bernard Brillant note à propos du terreau critique des années 1960 que celui-ci s'est formé par hybridation. Il écrit :

La contestation, qui a puisé dans ce foisonnement intellectuel les armes d'une critique radicale de la société, semble bien plus avoir procédé par hybridation et par « bricolage » qu'à partir d'une cohérence de laquelle on pourrait déduire une « pensée 68 ». Réactivant le projet sartrien de l'engagement ou empruntant à un marxisme relu par Louis Althusser, puisant dans les sciences humaines en plein essor et aiguisant les armes de sa critique sur une meule structuraliste broyant le Sujet, elle s'est nourrie d'un riche terreau intellectuel qui lui a fourni un socle composite en même temps qu'un butoir sur lequel exercer ses jeunes forces.²¹⁷²

On retrouve donc ces pratiques de bricolage dans la critique. Bernard Brillant fait apparaître l'importance du structuralisme dans celui-ci. Son utilisation dans le domaine du théâtre est plus complexe. L'analyse interne de l'œuvre que propose Bernard Dort s'appuie sur la sémiologie. Il s'agit alors d'étudier la mise en scène comme un réseau de signes dont se dégage le sens. La proximité de Bernard Dort et Roland Barthes peut nous faire penser que la critique envisage des emprunts au structuralisme. Il est vrai que la fin des années 1970 voit apparaître les premières tentatives d'application de la sémiologie à la représentation théâtrale. *Lire le théâtre* d'Anne Ubersfeld²¹⁷³ paraît pour la première fois en 1977. Un an plus tôt, Patrice Pavis publie *Problèmes de la sémiologie théâtrale*²¹⁷⁴. Par ailleurs, le structuralisme envahit la scène théâtrale. À ce sujet, lors de l'étude de la réception des questions relatives à la mise en scène²¹⁷⁵, les trois critiques principaux des *Temps Modernes*, *Esprit* et de *La Quinzaine Littéraire* s'accordaient pour critiquer vivement les metteurs en scène adeptes de « coupures, rajouts, traductions sophistiquées, introjection de citations marxistes, freudienne, lacaniennes »²¹⁷⁶. Ce rejet visait une mise en scène pensée comme un jeu de déconstruction des significations du texte. Alfred Simon s'en prend vivement à cette jeune génération de metteurs en scène. Il écrit à leur propos : « Avec eux le théâtre a l'honneur du sacre universitaire, bien que la plupart ne soit jamais allés au-delà de la tonsure. »²¹⁷⁷ Cette posture dénote une certaine défiance vis-à-vis d'une approche universitaire de la question théâtrale. Il déclare d'ailleurs : « Le théâtre à l'université, je m'en désolidarise complètement, enfin de la plupart des discours universitaires sur le théâtre [...] J'ai lu des ouvrages de sémiotique mais

²¹⁷² Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, op. cit., p. 17.

²¹⁷³ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales, 1977.

²¹⁷⁴ Patrice PAVIS, *Problèmes de la sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses Universitaires du Québec, 1976.

²¹⁷⁵ Je me réfère ici à la partie 2-C-2 « La mise en scène comme langage autonome après Brecht » en particulier le paragraphe, « La mise en scène contre Brecht » où j'avais établi qu'il existait un point d'accord entre Renée Saurel, Gilles Sandier et Alfred Simon pour critiquer vivement les metteurs en scène qui se référaient au structuralisme.

²¹⁷⁶ Alfred SIMON, *Le théâtre à bout de souffle ?*, op. cit., p. 48.

²¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 49.

incontestablement j'ai refusé de pratiquer ce vocabulaire-là ». ²¹⁷⁸ Ce constat est partagé par Renée Saurel qui déclare à propos du Tiers-Théâtre :

À quelques exceptions près (qui tiennent à la culture et à la compréhension personnelles du critique), ni la forme que je nommerai gastronomique par référence à l'art culinaire dont parlait Brecht, ni celle, très savante, mêlant structuralisme et sémiologie et disséquant un spectacle vivant comme on fait un cobaye en laboratoire, ne sont adaptées au Tiers-Théâtre. ²¹⁷⁹

L'approche sémiologique est donc plutôt rejetée par Alfred Simon, Gilles Sandier et Renée Saurel. Elle ne permet pas de rendre compte de la représentation théâtrale dans son ensemble. La mise en scène peut certes être pensée comme une activité sémiotique mais sa lecture se confronte sans cesse à l'analyse dramaturgique du texte, à la corporalité de l'acteur, aux conditions de représentation. Le démontage structuraliste semble donc plutôt contradictoire avec l'unité de l'expérience théâtrale. Bernard Dort, quelques années plus tard déclare d'ailleurs :

Je crois qu'un certain type de rapport au théâtre – qui est fondamental pour moi – se perd un peu à travers le savoir universitaire. Je m'intéresse à la sémiologie théâtrale, par exemple, mais je ne crois pas à une critique sémiologique. La sémiologie théâtrale est une branche du savoir sur le théâtre, pas la seule, mais la critique, comme toute écriture, ne se réduit pas à la transmission d'un savoir. En ce sens-là, une critique purement sémiologique, même extrêmement intéressante, ne saurait répondre à ce qu'est la critique à mes yeux. ²¹⁸⁰

Le caractère presque anthropologique de la participation à l'expérience théâtrale ne peut donc être résumé à une analyse sémiotique de celle-ci. Il est bien évidemment que les critiques ne reposent pas toutes sur le même schéma. J'ai montré qu'Alfred Simon, Gilles Sandier et Renée Saurel avaient d'ailleurs des approches différentes de leur métier ; néanmoins on peut retrouver des similitudes qui permettent de mieux comprendre comment ils appréhendent la représentation en général et la mise en scène en particulier.

Ils partagent tous les trois une même volonté de comprendre et d'analyser l'activité théâtrale dans son ensemble. Cela implique de ne pas penser uniquement la représentation mais de s'intéresser au processus de création, d'en rendre compte. Cette dernière est inscrite dans le parcours d'un metteur en scène, dans une saison théâtrale. Elle répond à une autre création. Par exemple, Renée Saurel analyse *La Contestation et la mise en pièces de la plus illustre des tragédies françaises Le Cid de Pierre Corneille, suivies d'une cruelle mise à mort de l'auteur dramatique et d'une distribution gracieuse de diverses conserves culturelles* de Roger Planchon à la lumière de *Une très bonne soirée* d'Hubert Gignoux qui développe les

²¹⁷⁸ Entretien avec Alfred Simon réalisé le 3 avril 2010.

²¹⁷⁹ Renée SAUREL, « chroniques siciliennes », *op. cit.*, p. 736.

²¹⁸⁰ « Le théâtre : jeu des sens : entretien avec Bernard Dort », *op. cit.*, p. 221.

mêmes thèmes²¹⁸¹. Ces pièces s'inscrivent dans une réflexion sur les tâches du théâtre populaire après 1968. De même, Gilles Sandier fait répondre cette mise en scène de Roger Planchon avec le travail de Marcel Maréchal sur *La Paix* d'Aristophane²¹⁸².

On retrouve, par ailleurs, des processus qui peuvent rappeler la « politique des auteurs ». Les critiques n'hésitent pas à rappeler les parcours des metteurs en scène qu'ils étudient. Bien évidemment, la représentation théâtrale, du fait de son caractère éphémère, implique un autre rapport critique. Ainsi, lorsqu'Alfred Simon rend compte de la mise en scène par Antoine Vitez du *Partage de Midi* de Claudel, il écrit : « Quand Vitez prend en charge un grand texte, on a quelques raisons de se méfier, surtout s'il s'agit d'un classique du XVII^{ème} ou d'une œuvre mystique (ces deux catégories l'intéressent particulièrement ces temps-ci). Il se plaît à faire mal aux œuvres qu'il dit aimer. »²¹⁸³ On retrouve ici la défiance d'Alfred Simon par rapport à une mise en scène qui s'autonomise du texte dramatique et fonctionne comme un double discours par rapport à ce dernier, néanmoins c'est à la lumière des préoccupations de Vitez qu'il analyse son travail sur le Verbe claudélien. De même, quand Gilles Sandier signifie qu'il se désolidarise de Patrice Chéreau c'est au nom de l'évolution de sa pratique de la mise en scène dans laquelle il ne retrouve plus la préoccupation politique du début²¹⁸⁴. Ici, la critique esthétique se double d'une critique politique néanmoins on retrouve cette même préoccupation chez les trois critiques. Ils analysent les mises en scènes en s'appuyant sur ce qu'ils considèrent être les caractéristiques principales des créateurs. Cette posture est néanmoins moins systématique que chez leurs homologues cinéastes. La référence à des mises en scènes antérieures se fait sur la base du souvenir, de l'expérience que l'on se remémore à travers le prisme de la nouvelle représentation à laquelle on vient d'assister. La méthode ne peut être aussi déterminée que pour le cinéma. Il n'existe pas de rétrospectives comme il peut en avoir de l'œuvre de Jean Renoir ou de Fritz Lang. Lorsqu'Alfred Simon fait référence au *Cid* de Jean Vilar lors du Festival d'Avignon 1947, les oriflammes qu'il évoque ne sont pas seulement celles de la mise en scène mais incarnent l'espoir qu'il met dans la pratique de Vilar. Les mises en scène de Brecht du Théâtre des Nations en 1954 et 1955 sont autant rêve que souvenir.

Cette « politique des auteurs » semble d'autant plus ne pas se retrouver dans la pratique de la critique dramatique que, malgré l'autonomisation de la mise en scène au cours des

²¹⁸¹ Renée SAUREL, « Avec Gignoux, Planchon et Rétoré », *op. cit.*

²¹⁸² Gilles SANDIER, « Deux contestations », *op. cit.*

²¹⁸³ Alfred SIMON, « « Partage de midi » à la Comédie Française », *Esprit*, n°453, janvier 1976, p. 165.

²¹⁸⁴ À ce propos, je ne développerai pas plus ayant déjà fait référence aux rapports entre Patrice Chéreau et Gilles Sandier dans la Partie 2-C-2-b « Patrice Chéreau, l'enfant terrible ».

années 1960 et 1970, elle reste particulièrement liée au texte dramatique. En effet, malgré l'apparition de la création collective, du *happening*, la majeure partie des spectacles dont les critiques rendent compte sont des mises en scène de pièces classiques. Qu'ils soient en accord ou non avec les pratiques inspirées de Brecht, la mise en scène reste largement pensée en fonction de cet héritage²¹⁸⁵. Dans *Lecture de Brecht*, Bernard Dort définit comme tel le théâtre épique :

Son théâtre épique apparaît ainsi comme une entreprise de déconditionnement et de destruction des idéologies. C'est en portant à la scène les mythes de la vie quotidienne, notre façon de vivre au jour le jour l'Histoire, voire une certaine théâtralité de cette vie quotidienne (nos gestes et nos opinions...) que Brecht nous offre le moyen de prendre du champ par rapport à cette vie quotidienne et de nous en dégager. L'objet d'un tel théâtre, ce sont les fausses représentations que l'homme se fait de lui-même et de la société.²¹⁸⁶

Dans une perspective brechtienne, il est nécessaire d'analyser conjointement le texte dramatique, la traduction par la mise en scène de ses enjeux sociaux, historiques, esthétiques et politiques en fonction de la période historique dans laquelle est jouée la pièce. Sur cette base, les critiques jugent de la qualité et de l'utilité d'une représentation. Est-ce que la mise en scène retranscrit l'ensemble des enjeux idéologiques du texte dramatique ? De quelle manière elle les questionne à la lumière des enjeux politiques des années 1960 et 1970 ? À la critique de l'œuvre répond donc le principe critique au cœur de la vision brechtienne du théâtre. Les méthodes élaborées pour penser la mise en scène répondent parfaitement à l'exigence de médiation que propose Brecht. Ce type de critique correspond à une pratique spécifique de la mise en scène qui s'est développée au cours des années 1960 et 1970 dans les théâtres publics. À la critique des classiques par le biais de la mise en scène répond une méthode d'analyse des spectacles. Par ailleurs, ces représentations entendent proposer une vision politique de la société contemporaine à une catégorie spécifique de spectateurs qui fréquentent les mêmes théâtres que les critiques. Ceux-ci renvoient sans cesse à un public populaire rêvé et impossible à atteindre.

Si les critiques n'appliquent pas *stricto sensu* la méthode proposée par Bernard Dort, ils oscillent sans cesse entre une analyse des conditions de la représentation et une analyse de cette dernière. Cette double pratique répond à la conception qu'ils se font des rapports entre théâtre et politique pensés, comme nous l'avons dit précédemment, en lien avec la mise en place de la décentralisation. Or la fin des années 1970 est marquée par l'avènement d'une

²¹⁸⁵ Une nouvelle fois je me réfère à ce qui a été développé dans la Partie 2-C-2 « La mise en scène comme langage autonome après Brecht ».

²¹⁸⁶ Bernard DORT, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1960, p. 199.

nouvelle génération de metteurs en scène qui rejettent l'idéologie du théâtre populaire déjà mise à mal depuis plusieurs années. Ils n'entendent pas forcément produire un discours politique sur la société et cherchent encore moins à associer leur travail de création à un travail de conquête de public. Une modification sémantique apparaît d'ailleurs à ce moment-là : on parle des publics plus que du public. Celui-ci se fragmente. Il n'est plus un corps social unifié mais une somme d'individus. Les metteurs en scène rejettent, par ailleurs, le principe brechtien au profit d'une multiplication de références. À la fragmentation du public répond la fragmentation du discours théâtral. Dès lors, quel rôle peuvent jouer les critiques ? Pour diverses raisons, certains d'entre eux arrêtent de pratiquer. Gilles Sandier décède quelques années plus tard. Renée Saurel se fait de plus en plus discrète. Émile Copfermann quitte le domaine du théâtre tandis que Robert Abirached intègre le ministère de la Culture de Jack Lang. Bernard Dort, quant à lui, abandonne la posture du théâtrologue pour revendiquer une pratique de spectateur basée sur la jouissance et le plaisir. Il affirme d'ailleurs : « Il n'y a donc plus là de cohérence critique. C'est peut-être mieux d'ailleurs, et peut-être appelé par l'hétérogénéité croissante du théâtre dont nous parlions. »²¹⁸⁷

e) Les impuissances de la critique : écrire pour qui ?

La forme de critique mise en place est largement définie par le type de théâtre qu'elle entend analyser. Elle s'inscrit dans un cadre précis : un théâtre produit la plupart du temps dans des structures publiques, joué en région parisienne. La forme privilégiée est le travail sur les classiques et en particulier leur historicisation. Le débat sur les classiques est par ailleurs déterminé par la question des spectateurs. En effet, à travers celui-ci, c'est la question de la démocratisation culturelle, de sa nature et de ses tâches, qui est posée par les critiques. Ces œuvres appartiennent au répertoire humaniste. Faut-il les rejeter car elles seraient le produit de la culture bourgeoise ? Faut-il au contraire ne pas prendre en compte leur origine, ces œuvres portant en elle par leur qualité esthétique des vertus capables de toucher tous les spectateurs quelque soit leur origine ? Faut-il en proposer une appropriation critique permettant d'en déceler les fondements idéologiques afin de mieux combattre les valeurs qu'elles sous-tendent ?

Quelques soient les thèses défendues par les critiques, ils acquièrent une responsabilité vis-à-vis des spectateurs. Leur tâche est de faire le lien entre l'écrit et le représenté. Le

²¹⁸⁷ « Le théâtre : jeu des sens : entretien avec Bernard Dort », *op. cit.*, p. 226.

critique se place donc au cœur d'une pratique théâtrale qui soutient la médiation comme élément fondamental du principe de réception. Or que faire lorsque celui-ci est mis à mal ? J'avais noté lors de l'étude de la réception du Living Theatre comment ce spectacle qui réclamait la participation des spectateurs, leur fusion avec les acteurs, mettait à mal la posture du critique. Christian Merelle écrivait alors pour *La Quinzaine Littéraire* : « il est impossible à un critique de théâtre d'approuver *Paradise now* sans nier tout ce sur quoi son métier repose »²¹⁸⁸. Alfred Simon, qui lui n'avait pas adhéré au spectacle, notait aussi cette difficulté : « devenu participant, le spectateur renonce à son droit de regard, à tout esprit critique tant à l'égard du théâtre que de la révolution, puisqu'il est censé être acteur-auteur de l'un et de l'autre »²¹⁸⁹. Face à ces pratiques, le critique se trouve donc dans l'impossibilité de produire un jugement. Le « regard à mi-pente »²¹⁹⁰ que propose Georges Banu est impossible. Il ne peut être à la fois à l'intérieur et à l'extérieur. De même, la seule recension qui est fait du théâtre d'Augusto Boal²¹⁹¹ ne prend pas en compte la spécificité du principe dramatique qu'il propose. Il n'est fait aucune recension de théâtre-forum. Dans *Le spectateur émancipé*²¹⁹², Jacques Rancière part d'un constat : « la question du spectateur [est] au centre de la discussion sur les rapports entre art et politique »²¹⁹³. Selon lui, de ce constat découle la nécessité d'un théâtre « où les assistants apprennent au lieu d'être séduits par des images, où ils deviennent des participants actifs au lieu d'être des voyeurs passifs. »²¹⁹⁴ Les nombreux débats autour de la représentation brechtienne mais aussi à partir des expérimentations inspirées d'Artaud que j'ai pu relater nous montrent à quel point cette question du spectateur est centrale pour les critiques. L'efficacité d'un spectacle est jugée en son nom. Ils produisent une critique exigeante en vue de lui rendre une activité théâtrale qui lui a été confisquée. Mais qui est réellement ce spectateur populaire ?

Ce dernier est à la fois présent sans cesse dans les écrits des critiques tout en n'étant jamais envisagé de manière précise. En effet, il apparaît lorsqu'il s'agit d'analyser les choix esthétiques des metteurs en scène, de critiquer les conséquences politiques des décisions ministérielles mais il n'est jamais assimilé aux lecteurs de l'article. Alors que les trois critiques entendent participer au mouvement visant à redonner au théâtre sa place dans la Cité, ils écrivent tous les trois dans des publications qui, malgré leur importance dans le domaine

²¹⁸⁸ Christian MERELLE, « Les deux paradis », *op. cit.*, p. 26-28.

²¹⁸⁹ Alfred SIMON, « Le festival des enragés », *op. cit.*, p. 557.

²¹⁹⁰ Georges BANU, « Le regard à mi-pente », *Théâtre/Public, op. cit.*, p. 25-28.

²¹⁹¹ BARTHELEMY, « Trois pièces », *op. cit.*

²¹⁹² Jacques RANCIERE, *Le spectateur émancipé, op. cit.*

²¹⁹³ *Ibidem*, p. 8.

²¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 10.

culturel, sont extrêmement marginales. Il est difficile de connaître la portée réelle de ces revues. D'après les quelques chiffres que nous avons pu collecter, elles n'éditionnent pas à plus de dix mille exemplaires. Certes, on peut supposer qu'elles sont lues dans les bibliothèques, néanmoins leur impact reste très faible. Les critiques ont d'ailleurs tendance à se réjouir de ne pas participer au marché de la presse et de ne pas pratiquer ce qu'ils appellent la critique « gastronomique »²¹⁹⁵. Il est vrai que le cadre de la revue leur permet une liberté d'expression qu'ils ne trouvent pas dans la presse à grand tirage. Ils ont la possibilité d'écrire des articles sur les sujets qu'ils souhaitent, leur longueur est libre et leur point de vue n'est pas déterminé par des accords publicitaires qui pourraient être passés avec certains théâtres.

On peut, cependant, supposer que le lectorat des revues n'est, *a priori*, pas populaire mais plutôt issu des milieux universitaires ou du moins des travailleurs intellectuels. Plus encore, celui-ci n'est pas forcément parisien alors que les critiques traitent, en majorité, de spectacles joués en région parisienne. Jacques Bens s'en prend d'ailleurs dans un article au parisianisme de la critique²¹⁹⁶. Il reproche notamment que « si le travail des centres dramatiques est passé sous silence dans la presse parisienne, c'est tout simplement parce que la presse parisienne ne se déplace pas pour aller voir leurs spectacles. »²¹⁹⁷ Il ajoute, par ailleurs, que lorsque Gilles Sandier critique les réalisations de la décentralisation en évoquant « une éventuelle « sclérose » des centres dramatiques »²¹⁹⁸, il fait le jeu de la droite au pouvoir :

J'accuse les critiques dramatiques de la presse de gauche, ou soi-disant telle, de faire le jeu d'un pouvoir centralisateur, de décourager les artisans têtus de l'action culturelle, d'être les complices de la politique mondaine de M. Michel Guy, d'avoir donné des armes et des arguments à ceux qui, aujourd'hui, jettent Pierre Vial, Jack Lang et Georges Goubert à la porte, et remplacent Gabriel Monnet par Jean-Pierre Bisson.²¹⁹⁹

Cet argument a déjà été celui d'Alfred Simon lorsqu'il s'en prend aux critiques des brechtiens contre la pratique de Georges Wilson au TNP²²⁰⁰. Il est ici plus virulent et postule un rôle que les critiques n'envisagent pas : leurs articles ont une influence sur les choix ministériels pour nommer les metteurs en scène de la décentralisation. Ce rôle institutionnel n'est jamais mis en avant sauf lorsqu'ils démissionnent collectivement de la commission d'aide aux jeunes animateurs en 1973 (Renée Saurel explique alors, dans un article, les

²¹⁹⁵ Renée SAUREL, « Chroniques siciliennes », *op. cit.*, p. 736.

²¹⁹⁶ Jacques BENS, « Loin de Paris », *op. cit.*, p. 25.

²¹⁹⁷ *Idem.*

²¹⁹⁸ *Idem.*

²¹⁹⁹ *Idem.*

²²⁰⁰ Alfred SIMON, « De Vilar à Wilson, d'Avignon à Chaillot », *op. cit.*, p. 683.

raisons de celle-ci²²⁰¹). Par ailleurs, l'absence de déplacement en province interroge sur un autre aspect de la critique. Alfred Simon et Renée Saurel sont rétribués de manière presque symbolique tandis que Gilles Sandier collabore gratuitement à *La Quinzaine Littéraire*. Leurs conditions d'exercice ne leur permettent pas d'aller voir des spectacles en province. Ils exercent aussi d'autres professions en plus du métier de critique. Ils livrent donc une vision partielle du théâtre public. Or, si l'on peut supposer que le caractère intellectuel des publications dans lesquelles ils écrivent induit qu'elles sont destinées à un public majoritairement parisien, elles sont aussi lues en province. Leurs articles s'adressent donc à des spectateurs qui ne verront pas les spectacles dont ils parlent et ne s'arrêtent pas sur les spectacles qu'ils pourraient voir en province. Cette constatation est accentuée par le fait que, si l'on peut supposer que les sorties théâtrales sont une pratique culturelle majoritairement intellectuelle²²⁰², les lecteurs des *Temps Modernes*, d'*Esprit* et de *La Quinzaine Littéraire* ne sont pas forcément des spectateurs assidus. Ils sont avant tout attirés par le profil philosophique et politique des revues et le caractère littéraire du magazine.

Les articles sur le théâtre ne sont donc pas forcément lus par l'ensemble des lecteurs de ces trois publications et ceux-ci ne fréquentent pas forcément les lieux dont les critiques traitent. À qui s'adressent alors ces articles qui entendent réfléchir aux rapports politiques qui unissent le théâtre à la société par l'entremise du spectateur ? Ont-elles pour vocation d'être lues par les pouvoirs publics ? Au vu de la défiance manifeste vis-à-vis de l'État au cours des années 1970, on peut en douter. Les metteurs en scène ne semblent pas être les premiers concernés par ces articles malgré les liens que les critiques nouent avec certains d'entre eux. Le public populaire apparaît de plus en plus comme un mythe et ne semble pas être encore celui à qui sont destinés les articles. Ces revues entendent, par leur projet, s'adresser aux acteurs sociaux de l'époque ou du moins à ceux qui pensent le combat social. Là encore, ce lectorat n'est jamais réellement étudié et apparaît comme un impensé d'une critique qui néanmoins entend réfléchir à sa fonction dans le cadre de la refonte du théâtre.

²²⁰¹ Renée SAUREL, « Deniers publics ou cassette royale (I) », *op. cit.*

²²⁰² Ici, je fais référence à la typologie sur les pratiques culturelles mise en avant par Olivier Donnat dans ses différents ouvrages sur les pratiques culturelles (pour exemple : Olivier DONNAT, *Les Français face à la culture: de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La découverte, 1994) On peut aussi se référer aux études de Bourdieu sur les stratégies de distinction (Pierre BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*, *op. cit.*). Ces études sociologiques, malgré leur caractère déterministe, mettent en lumière les liens qui existent entre une appartenance sociale et des types des pratiques culturelles.

Malgré des pratiques de la critique très différentes, les approches de Alfred Simon, Gilles Sandier et Renée Saurel reposent sur des bases communes. Ils fréquentent les mêmes lieux de théâtre, sont confrontés aux mêmes enjeux, discutent de la pratique de leurs confrères. Leurs comptes-rendus du fait théâtral ne prennent pas les mêmes formes. Alfred Simon cherche à prolonger la réflexion personnaliste sur le théâtre. Il défend un mode d'appréhension du monde qui l'incite à soutenir une vision spécifique de l'actualité théâtrale. La rencontre avec le Théâtre du Soleil lui permet de renouveler la pensée du théâtre populaire. Renée Saurel affirme, en premier lieu, faire un travail de mémoire du théâtre. Elle construit une critique sans cesse référencée historiquement, tend à l'exhaustivité sans jamais renoncer à la subjectivité. Gilles Sandier revendique le caractère idéologique de sa pratique. Il défend un théâtre de la provocation et pratique une critique similaire.

La volonté de penser l'inscription sociale du théâtre les incite à mettre en place d'autres types de rapports avec les créateurs. Ils sont moins formalisés que ce que prône Bernard Dort quand il défend que le critique doit faire fonction de *dramaturg*. Cela les entraîne néanmoins à repenser leur position. Les critiques ne considèrent plus qu'ils soient extérieurs à la production théâtrale. La vision du critique comme spectateur moyen est rejetée au profit de celles d'accompagnateurs auprès des créateurs mais aussi des spectateurs. Cela implique donc de préciser les modalités du jugement du fait théâtral. L'autonomisation de la mise en scène nécessite de repenser le processus critique. La médiation qu'elle représente offre une place de choix au critique. Alors qu'une connivence s'établissait entre les spectateurs du théâtre du XIX^{ème} siècle et la représentation qui agissait comme reflet social, l'hétérogénéisation des publics brise cet effet de miroir. Dans le cadre du théâtre populaire, les critiques tentent de rétablir une connivence qui ne soit pas de l'ordre de l'affirmation des valeurs morales de la classe au pouvoir. Elle devra s'établir par la mise en cause de l'idéologie dominante dans le projet brechtien ou par la révélation de la possibilité de dépassement des contradictions de classe dans le projet personnaliste.

La critique s'octroie donc un rôle décisif dans le rétablissement de la place du théâtre dans la Cité. Néanmoins, un impensé persiste. Pour qui écrivent-ils ? Le critique traditionnel lie sa pratique à son journal. Il écrit pour ses lecteurs qui se reconnaissent aussi bien dans la ligne éditoriale du journal que dans les jugements du critique. Renée Saurel, Gilles Sandier et Alfred Simon tissent aussi tous les trois des liens forts avec leur revue, support de leur critique. Cependant, les lecteurs des *Temps Modernes*, d'*Esprit* et de *La Quinzaine Littéraire* n'appartiennent pas à ce public populaire auquel les théâtres qu'ils fréquentent entendent

s'adresser. C'est paradoxalement le fait de penser celui-ci comme accompagnateur d'un projet social et non plus comme consommateur d'un produit culturel qui entraîne une modification des paradigmes de la critique.

2) *Une pensée de la critique en chantier*

Lors de l'introduction de ce travail de recherche, je suis revenue sur la constitution d'un paysage critique particulier. J'avais alors rappelé comment la revue *Théâtre Populaire* a initié une nouvelle appréhension de la critique théâtrale, défini quelques années plus tard par Bernard Dort comme tel :

Face à une critique de consommation (qui est de plus en plus remplacée par la publicité), une autre critique est possible et nécessaire. Elle serait à la fois critique du fait théâtral comme fait esthétique et critique des conditions sociales et politiques de l'activité théâtrale. Définissons-la d'une part comme critique sémiologique de la représentation théâtrale et d'autre part comme critique sociologique de l'activité théâtrale.²²⁰³

La définition a ici valeur programmatique. Elle propose néanmoins une orientation au travail critique sur le théâtre entendu ici comme un champ de recherche. Ce système critique qui sera mis en place dans *Théâtre Populaire* et prolongé dans *Travail Théâtral* repose sur une esthétique, le réalisme critique de Brecht. La correspondance entre le projet du dramaturge allemand et celui de la revue est bien sûr évidente. Elle s'appuie, par ailleurs, sur un modèle économique, le théâtre public, que ce soit pour le soutenir lors du début de la parution de *Théâtre Populaire* ou pour le critiquer par la suite. Cependant quels que soient les doutes émis sur l'orientation politique des théâtres populaires, les animateurs de la revue et, avec eux, de nombreux critiques, refusent de considérer leurs spectateurs comme des consommateurs. De là, découle la nécessité de repenser la fonction critique afin d'accompagner ce nouveau public au théâtre. Plusieurs choses sont à rappeler avant d'étudier réellement les modalités de cette évolution.

La reconnaissance du théâtre populaire n'est pas univoque et induit des désaccords politiques et esthétiques de plus en plus forts tout au long de la période. Mai 1968 marque ainsi une rupture particulièrement visible entre, d'un côté, Renée Saurel et Gilles Sandier, et, de l'autre, Alfred Simon, dans la perception des politiques culturelles. Ils se retrouvent pourtant lorsqu'il s'agit de défendre les travaux du Théâtre du Soleil. Au-delà de ces proximités, de ces évolutions, tous entendent penser les pouvoirs du théâtre. Leurs articles ne peuvent donc se cantonner à de simples comptes-rendus de l'activité théâtrale, ils sont une réflexion en actes. À l'inverse du critique traditionnel qui se pense comme « un spectateur moyen », ils se considèrent comme des « spectateurs spécialisés » qui ont pour tâche de faire partager leur connaissance du milieu théâtral.

²²⁰³ Bernard DORT, « Les deux critiques », *op. cit.*, p. 47.

Dans l'introduction, j'avais mis en avant que le support de la critique impliquait une pratique différente. La critique journalistique des quotidiens et des hebdomadaires conservait son caractère classique. Elle avait valeur d'information et tendait à orienter le lecteur-spectateur. Ce caractère promotionnel de la critique n'était pas revendiqué par ceux qui pratiquaient dans les revues et prétendaient à une autre fonction de la critique. Dans cette partie, je reviendrai sur la vision qu'ont les critiques de la pratique traditionnelle de leur métier. À travers la remise en cause de l'exercice journalistique tel qu'il est conçu dans les quotidiens, ils précisent leur propre approche du métier. C'est d'abord le caractère impressionniste de la fonction qui est mis en cause. Ils s'opposent à une pratique en dilettante de l'exercice au profit d'une approche plus rigoureuse. Peut-on parler pour autant d'une critique scientifique ?

Nous analyserons donc la manière dont Renée Saurel, Alfred Simon et Gilles Sandier rejettent un exercice traditionnel et revendiquent une autre approche du métier. Nous verrons comment ils définissent celui-ci en opposant à l'impressionnisme de la critique traditionnelle le sérieux de l'analyse. Cependant, on peut se demander s'ils réfutent l'intégralité des rôles traditionnels de la critique. Celle-ci a, en premier lieu, vocation à faire la promotion d'œuvres esthétiques. Le caractère marchand et publiciste de leur exercice est bien sûr rejeté par les trois chroniqueurs mais jusqu'à quel point ? Ne font-ils pas eux-mêmes la promotion d'un autre théâtre ? Nous verrons comment ils gèrent ce paradoxe. Les années 1970 sont marquées par la popularisation des thèses d'Althusser sur les appareils idéologiques d'État. De nombreux critiques interrogent alors leur place dans ces derniers. Ils fustigent l'humanisme de la critique traditionnelle qui participe à la justification du système de domination capitaliste. Au nom de ce refus, ils forgent la nécessité d'une autre critique. Le critère politique devient critère savant. Cependant, comme je l'ai dit précédemment, aucun des trois critiques n'adhère complètement à la pensée maoïste même si elle les influence. Comment alors se situent-ils par rapport à ce projet. Peut-on définir leur critique comme une critique militante ?

a) Le refus de la critique traditionnelle

À de nombreuses reprises, les trois critiques opposent leur pratique du métier à celle de la grande presse. Ils s'en prennent à son manque de sérieux. Selon eux, ce dilettantisme est d'autant plus grave que son influence est plus importante. L'appréciation des spectacles dans ces journaux influence bien plus les spectateurs que les comptes-rendus publiés dans les revues. Dans un premier temps, je mettrai en évidence la nature des attaques faites à l'encontre de la critique traditionnelle et dans un second temps je m'attacherai à analyser le rapport que les critiques entretiennent avec le caractère promotionnel de leur fonction.

Contre la critique impressionniste

La critique s'entend traditionnellement comme le point de vue d'un homme sur le théâtre. Jean-Jacques Gautier, le décrit comme tel : « le critique dramatique est, pour moi, un monsieur qui a été choisi – arbitrairement – par un directeur de journal et qui est payé [...] pour aller s'asseoir, le plus souvent possible, dans un fauteuil d'orchestre ou de balcon, d'où il verra un spectacle qu'il analysera et sur lequel il donnera son sentiment. »²²⁰⁴ À travers cette formulation, il définit très précisément une vision du théâtre et de son métier contre lesquels vont faire front les critiques de gauche. Son activité est avant tout journalistique et ne nécessite pas de connaissance particulière sur le théâtre. Il parle d'un théâtre à l'italienne qui possède balcon et orchestre. Ces choix sont motivés avant tout par des critères personnels. Il ajoute plus loin lorsque Moussa Abadi lui demande sur quels critères il rend compte des pièces : « mais en vertu des critères de tout le monde, c'est en vertu de mes goûts, c'est en vertu de mes réactions devant tel ou tel spectacle. »²²⁰⁵ Cette attitude est décriée violemment par la critique. Dès 1959, Bernard Dort s'en prenait à sa pratique :

Est-il donc un personnage si remarquable ? Non, mais chaque matin, il tient la rubrique dramatique dans *Le Figaro*. Vous attendez des traits d'esprit, une joyeuse férocité, de fougueux enthousiasme. Là encore, erreur : les papiers de Jean-Jacques Gautier sont désespérément plats, lourds et maladroits. N'y cherchez pas d'informations précises sur la pièce : Jean-Jacques Gautier ignore tout des œuvres dont il parle ; il ne

²²⁰⁴ Moussa ABADI, « Entretien avec Jean-Jacques Gautier », *Un siècle de critique dramatique, op. cit.*, p. 119.

²²⁰⁵ *Ibidem*, p. 120.

veut rien en savoir. [...] Jean-Jacques Gautier ne raconte rien du spectacle qu'il a vu. Il le juge.²²⁰⁶

Au-delà du caractère polémique de l'article, les reproches que fait Bernard Dort à Jean-Jacques Gautier sont clairs : son jugement est uniquement motivé par son goût. Il refuse de penser le spectacle inscrit dans un contexte esthétique et historique. Ses articles n'entendent ni décrire, ni préciser les raisons de son accord ou de son désaccord.

Cet aspect de la critique est aussi vilipendé dans les revues étudiées dans ce corpus même s'il ne s'adresse pas forcément à Jean-Jacques Gautier. Ainsi Paul Thibaud s'en prend à l'article de Nicole Zand dans *Le Monde* sur la mise en scène de *Richard II* par Patrice Chéreau. Il écrit alors :

La liste exaltante des exploits de Chéreau ne comprend même qu'une allusion précise et motivée à son travail (celle qui est faite de la scène des adieux). Si bien que la conclusion (« éclatent la maîtrise et le talent d'un homme de théâtre qui n'a pas fini de faire parler de lui ») est amenée par une incantation plus que par un raisonnement. Il faut même une sorte de foi pour discerner le talent « dans l'excès même ». Insondable mystère du talent qui ne se prouve pas par les œuvres mais qui, à l'inverse les justifie et les auréole. Ne dites plus : il a fait ceci qui prouve son talent ; mais dites : il a du talent donc il peut tout faire. Ce qui relève d'une sorte d'admiration panique qui remplace toute référence et interdit tout discernement.²²⁰⁷

Là encore, c'est l'absence de critère de jugement précis qui est mis en cause. La défense de la pièce ne repose sur rien. La « critique à l'esbroufe »²²⁰⁸, comme la décrit le mois suivant Alfred Simon, est pensée comme un contre-modèle. Ici le spectacle n'est pas en cause. Le futur directeur d'*Esprit* refuse que le talent soit énoncé sans aucune justification. Il est décrété par Nicole Zand que Patrice Chéreau a du talent. Derrière cette assertion, c'est un processus théâtral qui est nié. La réussite ne dépend que de qualités personnelles innées qui exclut de penser la pièce intégrée au parcours du metteur en scène, voir même à l'histoire du théâtre.

Les attaques contre la critique impressionniste sont aussi légion dans *Les Temps Modernes*. On retrouve cette même défiance quant à une approche basée sur le seul plaisir. Lors d'un article²²⁰⁹, Renée Saurel s'en prend ainsi aux affirmations de Michel Cournot. Celui-ci a déclaré que « Tourguenieff, Gorki, Tchekhov ne sont pas autre chose que des auteurs de boulevard. Cette révélation fulgurante fut faite en 1960 à Michel Cournot par un cinéaste soviétique de première grandeur, Mikhaïl Romm, lequel ajouta : *Aujourd'hui en*

²²⁰⁶ Bernard DORT, « Monsieur Jean-Jacques Gautier et le théâtre », *Un siècle de critique dramatique, op. cit.*, p. 113-114.

²²⁰⁷ Paul THIBAUD, « MYSTÈRE DU TALENT ? Conclusion de la critique du Richard II mis en scène par Patrice Chéreau à l'Odéon », *op. cit.*, p. 591-592.

²²⁰⁸ Alfred SIMON, « Suite à la critique des critiques », *op. cit.*

²²⁰⁹ Renée SAUREL, « À Canossa, en Sicile, en Syrie et nulle part », *Les Temps Modernes*, n° 389, décembre 1978, p. 922-937.

France, vous méprisez le boulevard. Cela finira mal, parce que refuser le boulevard, c'est jouer la facilité. »²²¹⁰ En se cachant derrière les affirmations du cinéaste soviétique, le critique dramatique du *Monde* offre une légitimité artistique au boulevard que refuse Renée Saurel. C'est aussi le manque de sérieux de cette affirmation qui la fait s'opposer vivement à ses propos. Elle ajoute :

L'article de Michel Cournot vient à son heure. Il est difficile de le tenir pour une manifestation de son esprit primesautier. Toujours selon Mikhaïl Romm, Maïakowski, lui, ne ressortit pas au théâtre de boulevard parce qu'il invente des structures nouvelles : voyez « Les Bains ». Cela n'est pas sérieux : je veux dire qu'il n'est pas sérieux de la part du critique du plus *sérieux* des journaux français de se mettre à l'abri derrière un tel bouclier. C'est un peu comme si un critique d'art reprochait à Cézanne de n'avoir pas peint comme Picasso... Oh ! bien sûr, Michel Cournot laisse planer un léger doute. Il pense que Mikhaïl Romm avait *quelque part* raison. Ah ! Ce *quelque part* ! Petite blatte qui court sous les divans des rebouteux de l'âme, ceux dont les clients ne sont pas au SMIG... Bien entendu, Michel Cournot ne nous dit pas que Mme Françoise Dorin est l'égale de Tourgueniev, Gorki et Tchekhov. (L'eût-il dit, que je crois l'intéressée assez finaude pour en rire). Non, il estime seulement qu'elle devrait écrire mieux, *plus serré*. On peut toujours mieux faire. Cent fois sur le métier... etc. Là encore, rien à dire.²²¹¹

Comme Paul Thibaut, Renée Saurel conteste les critères de Michel Cournot sur l'écriture de Françoise Dorin. Selon elle, ses arguments ne sont pas assez précis et, de ce fait, ne sont pas signifiants. Il n'analyse pas mais juge. Cette manière de faire nie la diversité de l'écriture théâtrale et ne permet pas que s'établisse un dialogue entre les créateurs et les critiques. Sur un mode ironique, Renée Saurel continue de s'en prendre à Michel Cournot :

Ce qui m'amène à repentance, c'est la raison que donne le critique du *Monde* pour classer Tchekhov parmi les auteurs de boulevard. C'est bien simple : *Il fait aller des personnes comme vous et moi, il leur fait dire des choses comme « il pleut » ou « je pars »*. Comment ne serais-je pas rudement secouée, quand le fruit d'une telle méditation nous est livré, dix-huit ans après la révélation initiatique, par le Soleil de la Critique, qu'entourent des satellites aux mouvances subtiles ? On me dira qu'il n'est guère d'usage qu'un critique s'en prenne à un autre. Voire. Entre les critiques, la guérilla est permanente. Mais on tire à fleurets mouchetés. Dupont répond à Durand, qui visait Z, mais sans que personne soit nommé. C'est un petit jeu entre initiés. Eh bien, tant pis, innovons ! L'affaire ne serait pas drôle si le rapport de forces était égal. Pauvre de moi, chétive, face à Goliath tirant à près de six cent mille ! C'est forcément Goliath qui a raison. Que mes lecteurs veuillent bien, en conséquence, considérer comme nul et non avenu tout ce que j'ai pu écrire sur les auteurs russes en question et plus généralement, tout ce que j'ai pu dire de Dullin, Copeau, Pitoëff et autres débiles qui luttaient contre l'hostilité et la pauvreté en pratiquant un répertoire boulevardier cependant que les Bataille, Frondaie, Kistemaekers, Vautel, Verneuil s'engraissaient en faisant du grand théâtre.²²¹²

L'argument qui permet de classer Tchekhov parmi les auteurs de boulevard nie le bouleversement esthétique qu'a pu représenter son écriture. Michel Cournot ne se réfère qu'à

²²¹⁰ *Ibidem*, p. 924.

²²¹¹ *Ibidem*, p. 925.

²²¹² *Ibidem*, p. 925-926.

un aspect anecdotique de l'écriture du dramaturge russe en ne s'appuyant aucunement sur les études qui en ont été faites. Cette assertion conteste les évolutions théâtrales du XX^{ème} siècle renvoyant dos à dos les réformateurs du texte dramatique aux défenseurs de la pièce bien faite. Cette approche est contraire à celle que défend Renée Saurel. La critique n'a de cesse d'inscrire une pièce dramatique dans son contexte social et politique. Ses articles retracent souvent la vie de l'auteur, proposent une analyse dramaturgique très précise et tentent, par ce biais, de comprendre une représentation dans le cadre d'un processus théâtral qui est ici nié. Michel Cournot refuse, selon elle, de considérer les bouleversements qu'a subi la scène française. L'opposition finale entre les membres du Cartel et les auteurs de boulevard induit au contraire la nécessité de dissocier deux pratiques théâtrales : l'une commerciale et l'autre artistique. En dernier lieu, elle refuse une sorte de solidarité entre critiques. Alors qu'elle soutenait Gilles Sandier face à Ionesco, le corporatisme n'est plus de mise avec Michel Cournot. Leurs pratiques du métier sont tout à fait opposées, lui travaillant dans un grand quotidien tandis qu'elle officie dans une revue qui, malgré sa renommée, reste confidentielle.

Gilles Sandier s'en prend lui aussi à Michel Cournot lors d'un entretien à *Théâtre/Public*. Lorsque la revue l'interroge sur la subjectivité de la critique, il répond :

J'essaie de plus en plus de dominer mon humeur. Par nature, je serais plutôt proche de mon humeur. À *Arts et Spectacles*, j'étais un critique essentiellement d'humeur. En quinze ans de pratique, je crois avoir changé. Autant que je peux, j'essaie de faire taire ma subjectivité. Plus exactement, j'essaie que mon tempérament n'oblitére pas disons ma lucidité. En tout cas, ce que je refuse c'est de parler de moi à propos d'un spectacle comme certains le font : Cournot par exemple. Je trouve ça absolument détestable. C'est de l'exhibitionnisme : le critique prend finalement l'ouvrage théâtral qu'il a à commenter uniquement comme prétexte à satisfaire son propre narcissisme.²²¹³

Le rapport qu'entretient Gilles Sandier avec la subjectivité du jugement est ambigu. Il ne nie pas celle-ci. À d'autres périodes, il l'a même assumée. Cependant, à la fin des années 1970, il refuse que sa critique ne soit basée que sur son humeur. Il défend la nécessité d'explicitier ses critères de jugements. Par ailleurs, il soutient que la critique doit s'appuyer sur une œuvre et l'analyser et non être un prétexte à une dissertation. Il précise cet aspect dans un autre article :

Daniel Mesguich, ce petit-maître qui joue les iconoclastes, pratique le théâtre comme on voit tel autre pratiquer la critique théâtrale : en *squatter*. Dans les deux cas on occupe les œuvres des autres, non pour les éclairer, mais pour se mirer complaisamment en elles ; on en use comme d'objets de toilette pour se composer un visage, on les traite comme prétextes à parler de soi-même, à infliger aux spectateurs et lecteurs ses fantasmes, ses humeurs, ses exercices de style, ses ressentiments ou ses clin d'œil aux copains. Dans les deux cas c'est la même usurpation, le même narcissisme, le même manquement

²²¹³ « Entretien avec Gilles Sandier » propos recueillis par Alain GIRAULT, *op. cit.*, p. 25.

déontologique, le même mépris dandy des œuvres et du public. Dans les deux cas c'est la même imposture.²²¹⁴

Dans cet extrait, Gilles Sandier va plus loin. Il en réfère à la déontologie. Contre cette pratique usurpatrice, il prône une autre approche de l'écriture sur le théâtre. La critique sert à éclairer le sens d'une œuvre, elle doit être un outil pour la compréhension d'un spectacle dans le rapport qu'il entretient au monde. À l'inverse, la critique impressionniste ne repose que sur un jugement individuel. L'accent est mis sur l'auteur et non sur l'activité théâtrale. À mesure que les positions politiques de Gilles Sandier évoluent vers une radicalisation, il pense sa critique de moins en moins comme une activité reposant sur son goût personnel et de plus en plus comme un travail pédagogique en direction des publics. Alfred Simon et Renée Saurel partagent cette volonté mais peut-on pour autant parler de scientificité de la critique ? Si Bernard Dort et ses confrères de *Théâtre Populaire* et *Travail Théâtral* rompent complètement avec cette pratique impressionniste en mettant en place une autre forme de critique, qu'en est-il de la celle pratiquée dans les revues ? Les trois auteurs étudiés dans cette thèse semblent plus souvent osciller entre une approche traditionnelle et une volonté exégétique. Le rapport qu'ils entretiennent avec le caractère promotionnel de la critique est caractéristique de cette hésitation.

La valeur promotionnelle de la critique en question

La critique dramatique est traditionnellement une activité prédictive : elle conseille au spectateur d'aller ou de ne pas aller voir une pièce. La critique détient le pouvoir de faire ou défaire le succès d'un spectacle. La sanction qu'il émet alors a un intérêt commercial. Dans le cadre d'une pratique journalistique, celle-ci se fait selon des critères de goûts. Mais que valent ceux-ci pour nos critiques ? Comment se positionnent-ils par rapport à la nature prescriptive de leur travail ?

Brecht dans ses *Écrits sur le théâtre* analyse les tâches de la critique dans la perspective d'une pratique politique du théâtre. Il défend, à propos de son rôle vis-à-vis du spectateur, qu'« il ne s'agit pas de préparer son goût à la nouvelle forme et à la nouvelle époque poétique ; au contraire, il doit lui-même complètement changer, réviser ses intérêts, se connaître, se démontrer et se remonter ; et cela n'est pas une question de goût. »²²¹⁵ La tâche du critique est donc de former le spectateur idéologiquement. Il ne cherche pas à lui dicter les

²²¹⁴ Gilles SANDIER, « Le diacre et l'histriion », *La Quinzaine Littéraire*, n°319, 16 février 1980, p. 26.

²²¹⁵ Bertold BRECHT, « Contre la gloire organique », *Écrits sur le théâtre*, Gallimard, coll. La Pléiade, Paris, p. 171.

règles de ce qui se fait ou pas théâtralement et politiquement mais à lui donner des outils pour mettre en cause idéologiquement les représentations de la société capitaliste. On retrouve cette même préoccupation chez Gilles Sandier qui, lorsqu'on lui demande comment il envisage son métier, déclare :

Je suis pédagogue de métier. J'aime expliquer. Faire comprendre. J'aime également briser des concepts, remettre en question des notions. Je me veux d'abord socratique. Informer, oui, mais aider à comprendre. Fournir des matériaux, les présenter de façon critique, de telle sorte que les gens qui nous lisent puissent être un peu éclairés.²²¹⁶

Cette posture rompt avec celle de la critique traditionnelle. Il ne s'agit pas de guider le spectateur consommateur dans ses choix mais d'éduquer un spectateur accompagnateur. Elle est un point d'appui à la compréhension d'une œuvre et des processus théâtraux en cours. Ici, Gilles Sandier semble rejoindre Brecht. Le critique abandonne son rôle prescripteur pour promouvoir un dialogue avec le spectateur : il lui offre des clefs de compréhension de la scène théâtrale, par la suite, c'est à lui de produire son propre jugement. On retrouve ici l'ouverture qui caractérise le réalisme critique : la critique comme l'œuvre théâtrale n'est pas close, elle se poursuit par l'activité du spectateur-lecteur. Cette posture de pédagogue est commune à Gilles Sandier, Alfred Simon et Renée Saurel.

Logiquement, ils s'en prennent régulièrement au caractère marchand des articles de la presse à grand tirage. Alfred Simon, par exemple, n'hésite pas à critiquer vivement le système promotionnel du théâtre de Broadway²²¹⁷. Cet article, paru dans le « Journal à plusieurs voix » est un des seuls où il s'exprime sur la critique. Il relate la première du *Roi se meurt* de Ionesco à New York. Ces représentations sont l'objet d'une grande couverture publicitaire dans la presse, et en particulier dans le *New York Times*. Celle-ci est due au financement de la pièce par les magasins Macy's :

Curieux, n'est-ce pas, que ce battage ait lieu aujourd'hui autour d'une pièce que l'on qualifiait naguère d'avant-garde. La société de consommation, au sommet de sa réussite, veut gagner sa légitimité en obligeant la culture à accepter sa caution. Naguère Anouilh apportait son appui à Ionesco, qui apportait le sien à Dubillard. Aujourd'hui c'est Macy's le Souteneur, avec ses draps de lit, ses gaines-culottes et son rouge à lèvres ? Qu'importe, dira-t-on ! L'important est d'amener les gens voir une bonne pièce. Et la publicité est le vrai moyen d'informer la clientèle potentielle du théâtre. Mais il n'est pas vrai que tous les moyens soient bons pour conduire les gens au théâtre. Deux jours plus tard, Clive Barnes, critique dramatique du *New York Times*, expliquait à ses lecteurs que s'il trouvait belle la pièce de Ionesco, il n'était ni satisfait par la mise en scène, ni par le décor, ni par l'acteur principal. Bref, si l'on en croit cet empêcheur de faire du théâtre en rond, APA-Phoenix n'a pas tellement bien mérité du Grand Théâtre. Mais que peut son article, écrasé entre les vignettes de la page des spectacles où bondissent les *supermen*, flambloient les

²²¹⁶ « Entretien avec Gilles Sandier » propos recueillis par Alain GIRAULT, *op. cit.*, p. 24.

²²¹⁷ Alfred SIMON, « Au nom du grand théâtre : le roi et le soutien-gorge », *Esprit*, n°370, avril 1968, p. 696.

glamour girls, grimacent les monstres rassurants d'Alphaville, contre l'image incantatoire d'une page publicitaire composée avec le même art qu'un poème de Mallarmé ? Répondre que ces deux discours incompatibles (mais qui parle dans le premier ?) s'adressent à deux lecteurs différents du même journal (parfois réunis dans le même homme) est pire que tout, puisque c'est reconnaître que l'homme ne coïncide pas avec lui-même et que la société de consommation doit jouer sur cette scission ? Prions Sainte Geneviève, Malraux et le Dauphin inconnu pour que les Maisons de la culture soient une authentique réussite.²²¹⁸

Alfred Simon oppose dans cet article deux façons de faire du théâtre. D'un côté, les États-Unis incarnent l'expression la plus avancée de la société de consommation. Le théâtre de qualité y trouve peu sa place et est dépendant d'un mécénat qui fausse toutes formes de jugements réels sur les qualités du spectacle. À cet endroit, la parole critique est niée au profit de la publicité. Le chroniqueur du *New York Times* a beau émettre des réserves sur la pièce, son discours est noyé dans l'entreprise promotionnelle financée par Macy's. À l'inverse, Alfred Simon espère un autre mode de fonctionnement en France. La dernière phrase est assez caractéristique de la vision du théâtre que défend le critique d'*Esprit*. À l'instar de ses collègues, il continue de croire en la possibilité que les théâtres publics fonctionnent différemment des structures privées. Il sous-entend ici que cette pratique permettrait d'éviter ce genre de double discours et permettrait de freiner cette division qu'entraîne la société de consommation. Cependant, Alfred Simon semble ici considérer que tout discours critique vaut mieux qu'une publicité. Il réfute le caractère promotionnel de celui-ci. Cette situation lui semble d'autant plus vraie dans le cadre d'une gestion étatique de l'économie théâtrale. Renée Saurel concède aussi que le développement des théâtres publics a freiné l'impact publicitaire d'une critique ou d'un encart. Elle écrit :

Le remplissage de nos scènes officielles s'opérant de façon quasi-automatique grâce au système des abonnements et la critique mensuelle n'ayant aucune incidence sur le taux de fréquentation, rien n'interdit de renouer les maillons de la chaîne, en ravivant le souvenir de ceux qui, les premiers, ont tenté, sinon d'imposer – l'on n'impose jamais rien quand il s'agit d'art – du moins d'acclimater en France une dramaturgie qui avait tout pour déplaire.²²¹⁹

Renée Saurel soutient donc ici que le rôle promotionnel de la critique a été amoindri par les politiques d'abonnements. Alors qu'elle aurait pu s'en réjouir dans les années 1960, ici l'utilisation du terme « remplissage » nous indique à nouveau la défiance de celle-ci vis-à-vis de cette politique. Elle ajoute, par ailleurs, que sa critique étant mensuelle, elle n'a que peu d'influence sur le succès d'un spectacle, quel que soit le type d'économie. Cette situation semble ici la réjouir puisqu'elle lui permet de pratiquer une autre approche du théâtre, plus

²²¹⁸ *Idem.*

²²¹⁹ Renée SAUREL, « Du vieux et du neuf », *Les Temps Modernes*, n°430, mai 1982, p. 2063.

historique. Elle insiste sur cette défiance vis-à-vis de l'utilisation publicitaire de la critique lorsqu'elle rend compte du rapport de Pierre Dux sur « le développement des activités théâtrales » au conseil économique et social en octobre 1977 :

Autre cause du déclin du théâtre : les critiques. Il ne m'appartient ni d'attaquer ni de défendre les critiques. « La » critique n'existe pas. Il n'y a que des femmes et des hommes différents par l'âge, le degré de culture, la rigueur ou la complaisance, la tendance à l'objectivité ou au contraire à l'impressionnisme, l'argent qu'ils gagnent, ou ne gagnent pas, l'idéologie, le temps dont ils disposent, qui est fonction de la périodicité, la place (et cela le rapport le dit) de plus en plus réduite qui est accordée au théâtre, et aussi la liberté de jugement qu'on leur laisse. M. Dux estime – c'est bien son droit – que le rôle de la critique est actuellement plutôt dissuasif. En fut-il jamais autrement ? Il n'est de « bon » critique que mort. L'affirmation selon laquelle la critique d'autrefois « *s'efforçait à des analyses objectives et motivées des pièces, tendant à reprendre et à conseiller les auteurs et les interprètes* » ressortit au mythe. [...] Avec beaucoup d'amertume, Copeau écrivait en 1931: « *Seules des feuilles sans tirage acclamaient ce théâtre sans clientèle.* »²²²⁰

Lors de cet article, Renée Saurel s'en prend très durement à la vision libérale du théâtre de Pierre Dux. Elle refuse une approche commerciale de l'activité théâtrale qui fait écrire à l'administrateur de la Comédie Française une diatribe contre toute forme de théâtre engagé. Dans ce rapport, les pages sur la critique sont parfaitement représentatives de ce désaccord. Pierre Dux s'en prend tout d'abord à une approche moderne de la critique, lui reprochant son manque d'objectivité et lui préférant une forme de critique traditionnelle qui ne reposerait sur aucun critère. Renée Saurel commence déjà par refuser cet argument au nom de la diversité de la critique. On retrouve, de nouveau, cette opposition entre critique impressionniste et critique de revue qui nourrit l'ensemble de ses réflexions sur son métier. Elle défend, par ailleurs, le rôle prescriptif qu'elle peut jouer. Elle s'attaque aussi à la méconnaissance de la profession dont fait preuve Pierre Dux, niant l'existence d'une critique qui aurait été différente lors du règne du théâtre privé. L'argument qui la scandalise le plus n'est cependant pas celui-ci. Elle ajoute :

Que la critique actuelle des journaux à gros tirage aille de plus en plus dans le sens de la consommation quasi gastronomique, cela est vrai, mais M. Dux est mal venu à s'en plaindre, lui qui défend les valeurs d'une société qui produit une folle critique. La mauvaise humeur qui s'exprime dans le rapport à l'encontre de la critique est sans importance. Cette guérilla durera aussi longtemps que le théâtre et que la presse. On relèvera pourtant (page 85) un argument choquant : « *La publicité payée par le théâtre n'est pas sans intérêt pour les journaux et pourtant il n'est pas rare de voir sur une page de journal une annonce publicitaire pour un spectacle, payée par un théâtre par exemple de huit cents à mille francs, et sur une page voisine, un article de critique représentant de trois à cinq mille francs de publicité dissuasive.* » Voilà qui sent un peu l'épicerie en gros, comme disait Vilar. C'est oublier que « *sans la liberté de blâmer il n'est pas d'éloge flatteur* », comme dit ce Beaumarchais qui ne peut qu'être cher au cœur de M. Dux. Et, surtout, c'est ignorer que la publicité théâtrale n'est qu'une goutte d'eau dans le budget des

²²²⁰ Renée SAUREL, « Un théâtre pour la Francietta », *op. cit.*, p. 1538.

grands journaux, en comparaison de la publicité industrielle, touristique, immobilière, etc...²²²¹

Pierre Dux s'indigne de l'absence de cohérence entre les publicités achetées par les théâtres et les critiques qui paraissent dans les mêmes journaux, considérant ces deux activités comme ayant un même but. De nouveau, Renée Saurel refuse de considérer celles-ci comme un même discours sur le théâtre. La critique ne peut être assimilée à la publicité selon elle. Le discours de Pierre Dux est d'autant plus étonnant que les années 1970 sont marquées par le développement des articles d'avant-première qui présentent les pièces avant que celles-ci n'aient été jouées devant les critiques ou même un public. Cette pratique, de plus en plus répandue, tend à doubler la critique et amoindrit effectivement sa place. Dans ce sens, Pierre Dux n'a pas tort lorsqu'il note la disparition d'un certain type de critique. Celle-ci, pour autant, n'est pas regrettée par Renée Saurel qui entend développer une pratique en opposition à celle des journaux à grand tirage.

Renée Saurel et Alfred Simon refusent tous les deux de définir la critique comme un écrit publicitaire. Ils la considèrent comme une autre forme de discours sur le théâtre. Cependant, Alfred Simon ne fait pas de différence entre la critique des quotidiens et celles des revues. Il n'assimile pas la critique traditionnelle à une forme cachée de publicité alors que Renée Saurel et Gilles Sandier font cet amalgame. Le rôle prescripteur que les critiques jouent est nié. Cela signifie-t-il qu'ils se refusent à toute forme de promotion ? Dans le même entretien cité plus haut, Gilles Sandier fait le point quant à son rôle vis-à-vis des spectateurs :

Guider dans leurs choix ? Non. Ils sont assez grands. Publiciste ? Les critiques des quotidiens sont peut-être essentiellement des publicistes. Nous autres, qui écrivons dans des hebdomadaires ou des journaux purement littéraires (pour moi : *Politique Hebdo* et *La Quinzaine Littéraire*), nous ne pouvons guère être vraiment des publicistes. Néanmoins, venir apporter mon aide à des travaux de théâtre que je considère comme importants et qui vont dans le sens que je souhaite – du point de vue de l'esthétique comme de l'idéologie – je crois que c'est mon rôle. Non pas aider les créateurs dans leur création : je n'ai pas cette ambition-là. Je comprends que Bernard Dort l'ait. Sa fonction, à lui, est à mi-chemin entre la critique et la dramaturgie (au sens allemand). Mais moi, non. Je n'en aurais d'ailleurs peut-être pas les moyens. Ce que je peux, c'est faire connaître les créateurs que j'estime. Je peux apporter des informations, des éclaircissements, et aussi une certaine fougue, une certaine conviction. Aider les créateurs à trouver un impact dans un certain public : oui, je veux bien, dans ce sens, avoir une fonction de publiciste.²²²²

Gilles Sandier commence dans un premier temps par refuser la fonction de publiciste. Ce refus est à la fois pratique et idéologique. Il ne peut avoir une telle influence alors qu'il

²²²¹ *Ibidem*, p. 1538-1539.

²²²² « Entretien avec Gilles Sandier » propos recueillis par Alain GIRAULT, *op. cit.*, p. 24-25.

travaille uniquement dans des journaux confidentiels mais il refuse aussi de considérer sa fonction comme telle car il entend surtout supporter un autre type de théâtre qui affirme clairement son caractère politique. Cette aide ne s'entend pas comme un apport de l'intérieur mais comme soutien extérieur. Il retrouve donc ici d'une certaine façon la fonction traditionnelle de la critique. Face à la critique traditionnelle qui soutiendrait une approche classique du théâtre, le critique engagé fait la promotion d'un théâtre politique. Gilles Sandier rompt ici avec les perspectives que proposait Brecht pour la mise en place d'une critique politique. Ce dernier refusait de considérer que le critique militant exerce de la même manière que son homologue qui officie dans un journal de droite et défend un autre type de théâtre. Il considérait qu'il fallait repenser dans son intégralité cette fonction. Le critique de *La Quinzaine Littéraire* propose quelques limites à la définition de Brecht puisqu'il ne renie pas vouloir faire la promotion d'un certain théâtre ; cependant cette dernière ne se fait pas selon les mêmes critères que celle pratiquée par Jean-Jacques Gautier au *Figaro*. La critique s'envisage plus comme un complément d'information sur les pratiques d'une compagnie. Elle s'adresse non pas aux lecteurs, consommateurs, mais à un « certain public ».

Renée Saurel semble, quant à elle, regretter parfois le manque d'influence que peut avoir sa critique face à celle des quotidiens. Elle écrit, par exemple à propos de *L'Été*, de Romain Weingarten : « Après le massacre perpétré par une partie de la presse quotidienne et malgré le ton chaleureux de la plupart des hebdomadaires, la fréquentation s'est révélée insuffisante pour que les deux pièces tiennent l'affiche durant les soixante jours prévus. »²²²³ Ce regret est exprimé plus fortement lorsqu'elle rend compte de *Tu ne voleras point* du Théâtre de l'Aquarium. Elle écrit alors :

Si désireux que nous soyons de soutenir les troupes qui nous semblent le mériter, notre périodicité rend cette aide purement morale. Quand paraîtra cette chronique, la carrière de *Tu ne voleras point* sera sur le point de s'achever, du moins à la Cartoucherie. Mais elle se poursuivra ailleurs dans des villes ayant déjà accueilli très favorablement *Marchands de ville* : Strasbourg, Sochaux-Montbéliard, Mulhouse, Orléans, etc. C'est pourquoi il nous paraît plus judicieux de renoncer à la formule critique au profit d'une plus large information sur la situation de *l'Aquarium*, sur la genèse du spectacle, laquelle explique, d'ailleurs, les quelques temps un peu faibles d'un travail qui reste, pour l'essentiel, très drôle, très corrosif et qui utilise de façon parfois miraculeuse les moyens théâtraux les moins sophistiqués.²²²⁴

Là encore, Renée Saurel regrette de ne pouvoir faire la promotion réelle du travail de l'Aquarium, même si elle n'y renonce pas complètement, puisqu'elle espère néanmoins encourager les lecteurs à aller voir les spectacles de la troupe qui est en tournée. La

²²²³ Renée SAUREL, « Au pain sec et au whisky », *op. cit.*, p. 1117.

²²²⁴ Renée SAUREL, « De gros requins dans l'aquarium », *op. cit.*, p. 866.

périodicité à laquelle paraît sa chronique la pousse néanmoins à privilégier un autre type d'approche. Puisqu'elle ne peut faire la publicité de ce spectacle, elle va s'appliquer à présenter le processus créatif de l'Aquarium.

Le rapport au caractère promotionnel reflète donc les hésitations des différents chroniqueurs à choisir entre une pratique résolument en rupture avec la critique traditionnelle et les héritages de celle-ci. En effet, le premier mouvement les pousse à refuser une critique sanction qui soit assimilée à de la publicité. Ils s'en prennent ainsi régulièrement à cette critique gastronomique de la presse à gros tirage qui dicte le succès d'une pièce. Cependant, ils traitent rarement des mêmes spectacles. Leurs articles portent en majorité sur le théâtre public qui est moins dépendant de leur avis. Les politiques d'abonnement permettent un remplissage des salles quels que soient les comptes-rendus qui paraissent dans la presse. Le rapport à ce caractère de la critique évolue donc. Ils s'en prennent toujours aussi violemment à la publicité et à toutes les entreprises théâtrales qui s'entendent aussi comme des entreprises commerciales. Mais face à la montée du jeune théâtre, qui éprouve des difficultés à avoir une couverture médiatique du fait des choix politiques qu'il fait, ils regrettent alors leur manque d'influence. La confidentialité de la revue est, dans un premier temps, vue comme quelque chose de bénéfique puisqu'elle les pousse à pratiquer une autre forme de critique, leur laissant une totale liberté. Il la regrette lorsqu'il s'agit de soutenir une certaine pratique théâtrale. Ici le critère idéologique et le critère pragmatique semblent se confondre. Ne pouvant faire la promotion réelle d'un théâtre engagé, ils se tournent vers une autre approche de la critique. Pour promouvoir un autre théâtre, la critique doit donc redéfinir ses critères.

b) De la dénonciation du caractère idéologique de la critique traditionnelle à la constitution d'une critique engagée

Le refus de la critique traditionnelle se fait, tout d'abord au nom d'une forme de déontologie du métier : l'absence de sérieux avec lequel elle est pratiquée dans les journaux à fort tirage ne permet pas d'établir un réel dialogue avec les spectateurs. En revendiquant la subjectivité de leur jugement, les critiques considèrent le lecteur-spectateur comme un consommateur. Une pratique dilettante nie les évolutions de l'activité théâtrale. Ce constat pousse Alfred Simon, Gilles Sandier et Renée Saurel à rejeter uniformément une écriture sur le théâtre qui ne relierait pas l'analyse des spectacles à une réflexion sur l'Histoire du théâtre. Ils entendent mettre en place un autre type de dialogue avec les spectateurs et les créateurs, se

préférant comme pédagogues plutôt que comme publicistes. Cependant, ils ne renient pas la possibilité de promouvoir un certain type de théâtre notamment lorsqu'ils sont en accord politique et esthétique avec les troupes. Peut-on pour autant parler de critique militante ?

J'ai choisi en introduction de parler de « critique de gauche » ou « critique engagée » et de ne pas caractériser cette dernière comme militante. Il me semble en effet important de rappeler les raisons de ce choix à la lumière de l'étude menée jusqu'à maintenant. Le premier aspect qui semble justifier cette posture tient aux thématiques des critiques. J'ai montré, dans le chapitre précédent, que le théâtre militant était peu traité dans les trois revues. Alfred Simon, Gilles Sandier et Renée Saurel se concentrent avant tout sur l'analyse de l'actualité théâtrale. Cet argument ne suffit cependant pas. Les articles qui paraissent dans les publications partisans tels que *L'Humanité* s'appuient aussi sur les productions théâtrales des théâtres publics et privés. Aucune des trois revues ne se définit comme une publication militante. Elles ne sont affiliées à aucun parti et si elles font la promotion de nombreuses luttes, leur publication n'est pas déterminée par ces dernières. De même, aucun des trois critiques ne milite dans une organisation politique. S'ils s'engagent dans différentes causes (Renée Saurel rejoint le mouvement féministe, Gilles Sandier s'implique dans la lutte pour la reconnaissance du droit des homosexuels et Alfred Simon, dans la lignée du personnalisme, défend une réforme des institutions politiques et religieuses), celles-ci ne déterminent pas leur activité critique. Elles transparaissent à plusieurs moments mais ce n'est pas au nom de ces questions qu'ils prennent la parole.

Produire une parole politique sur le théâtre ne signifie cependant pas seulement en parler d'un point de vue politique ou traiter uniquement de théâtre à thème politique. Cela implique aussi une modification des critères de la critique en vue d'analyser les rapports qui se jouent entre le théâtre et la société. Un déplacement des objectifs de la critique se fait donc ici jour. J'ai déjà relevé un des premiers aspects de celui-ci : Renée Saurel, Alfred Simon et Gilles Sandier n'entendent pas pratiquer une critique prescriptive mais se définissent comme des pédagogues. Ce changement de posture induit de repenser les critères de leur profession alors même que la critique traditionnelle nie ceux-ci. Il s'agit donc, pour cela, de mettre en lumière ce qui fonde les règles du beau dans le cadre traditionnel, d'en révéler le caractère idéologique pour tenter d'en établir de nouveaux.

Redéfinir les critères de la critique

C'est souvent au détour d'une chronique, à travers une phrase ou deux que les critiques s'expriment sur leur profession. Contrairement à Bernard Dort qui a théorisé au sein de plusieurs textes une approche de la critique, ni Renée Saurel ni Alfred Simon n'ont abordé leur métier d'un point de vue théorique. Cependant, la critique des *Temps Modernes* revient régulièrement sur sa pratique au cours de ces chroniques. Gilles Sandier, quant à lui, s'est plusieurs fois prêté à cet exercice lors d'entretiens ou d'articles, même si sa réflexion est incomparable à l'approche que Bernard Dort en a eue. Encore une fois, il serait faux de considérer qu'ils ont tous les trois la même approche de la critique. Néanmoins, on peut déceler des caractéristiques communes importantes. La première d'entre elles est, bien sûr, le choix de pièces dont ils rendent compte. Comme le dit Gilles Sandier dans un entretien : « Je refuse d'abord tout ce qui est boulevard, ça va de soi. Je vois, en général, tout le secteur national. Je vois tous les spectacles de la Comédie Française : ce musée il faut savoir comment il fonctionne, à quoi il sert. Je vais à l'Odéon. Je vois les spectacles de la décentralisation. Pour le reste : selon les échos, ma connaissance des auteurs, des metteurs en scène, des équipes, et au hasard... »²²²⁵. Le choix de se concentrer en priorité sur le théâtre public est largement revendiqué. Il s'entend, pour les trois, comme une volonté politique. Cette démarcation est essentielle. Elle implique une première rupture avec la critique de la grande presse. C'est ce premier choix idéologique qui entraîne à penser autrement le rapport à la profession critique.

Les critiques signifient constamment leur opposition à la pratique journalistique des chroniqueurs de la grande presse. Cette scission ne cesse d'être répétée notamment par Gilles Sandier qui construit sans cesse ses articles en opposition avec ceux de la grande presse. Il écrit par exemple à propos d'un spectacle de Régis Santon :

Il n'est que de voir la rage unanime de nos critiques pour deviner l'importance du spectacle ; ils ont massacré ce travail et insulté Santon (jusque dans sa vie privée) avec une bassesse qu'ils ne manifestent vraiment que lorsque quelque chose d'important se déclare. Ils ont fait la même chose avec Chéreau voilà dix ans – la répétition, dix ans après, des mêmes injures, m'a frappé – et ils lui lèchent aujourd'hui les bottes, maintenant qu'il est amorti. Ces gens-là sont un sûr baromètre.²²²⁶

²²²⁵ « Entretien avec Gilles Sandier » propos recueillis par Alain GIRAULT, *op. cit.*, p. 25.

²²²⁶ Gilles SANDIER, « Régis Santon nouveau Chéreau », *La Quinzaine Littéraire*, n°256, 16 avril 1977, p. 27.

L'unanimité des jugements négatifs portés par les critiques de la presse à grand tirage indique pour Gilles Sandier une qualité indéniable du spectacle. En allant à l'encontre des critères et des goûts théâtraux traditionnels, Régis Santon a déclenché l'animosité de la critique tandis que le travail de Patrice Chéreau a, lui, été intégré par l'industrie du spectacle. Selon Gilles Sandier, il existe donc deux types de critique, l'une qui participe à l'économie théâtrale et consolide les fondements culturels de la société capitaliste, l'autre qui cherche au contraire à les contester. Brecht notait lui aussi cette dépendance de la critique au système économique et idéologique. Il écrivait :

La critique dramatique, de par sa liaison étroite avec les institutions capitalistes (presse, théâtre), constitue un véritable exemple d'école pour la dépendance de la superstructure idéologique vis-à-vis de la l'infrastructure économique-sociologique. Et comme il s'agit d'une société en décadence, cette dépendance est un véritable esclavage et elle le devient de plus en plus.²²²⁷

Par le média dans lequel il exerce, la presse, et celui sur lequel il travaille, l'entreprise théâtrale, le critique est intrinsèquement lié à la production et à la diffusion de l'idéologie dominante. Cette « superstructure idéologique » est la conséquence d'un système économique, le règne de l'entreprise privée et du profit qui prévaut aussi bien dans la presse que dans le système théâtral. De ce fait, la critique de gauche se trouve dans une situation paradoxale. Elle assume des critères politiques tout en s'exerçant dans le cadre d'une double entreprise marchande. Elle produit une pensée sur le théâtre qui entend contester l'infrastructure et la superstructure tout en étant intégrée aux deux. Comment les critiques assument-ils cette position inconfortable ?

Gilles Sandier, le plus prompt à soutenir un positionnement politique, affirme lorsque *Théâtre/Public* l'interroge sur ses critères de sélection des spectacles dont il parle :

Mes critères tiennent à la fois à l'idéologie et à la dramaturgie. Je rends compte des spectacles, qui d'abord, me semblent avoir une finalité sociale. Le théâtre n'a de sens que dans la mesure où il s'inscrit dans une collectivité. Un théâtre qui ne sert pas un petit peu à modifier les consciences est un théâtre qui, à la limite ne m'intéresse pas. Je suis les créations de la Comédie Française pour voir comment ça évolue : mais je n'en parle quasiment pas. Sauf quand Roussillon monte *Le jeu de l'amour et du hasard* dans un parti-pris nettement brechtien. Ou, inversement, quand on monte un *Lorenzaccio* de façon complètement démente, en faisant appel à un décorum invraisemblable et selon une esthétique qui est pur scandale : alors j'en parle pour dénoncer ce scandale. Mais, en général, je parle de ce qui me paraît positif. Mes choix sont essentiellement idéologiques. Et de toute façon idéologie et dramaturgie sont liées, c'est évident.²²²⁸

Ses choix sont donc politiques. Il soutient un théâtre qui entend mettre en cause les rapports sociaux. Le critère politique devient critère esthétique puisqu'il entend la

²²²⁷ Bertold BRECHT, « Dépendance de la critique », *Ecrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 174.

²²²⁸ « Entretien avec Gilles Sandier » propos recueillis par Alain GIRAULT, *op. cit.*, p. 25.

dramaturgie comme une pensée sociale. L'emploi du terme « idéologie » dans le cadre de cette citation est à préciser. Contrairement à Brecht qui, lorsqu'il évoque les superstructures idéologiques, fait référence à une définition marxiste du terme, signifiant alors « conscience fausse »²²²⁹, Gilles Sandier entend le terme « idéologie » dans le sens courant comme un ensemble, plus ou moins cohérent, d'idées politiques. Cette prise de position est de nombreuses fois revendiquée. Il refuse la fausse objectivité d'une critique qui ne serait que le masque de l'humanisme bourgeois et écrit dans un autre article qui introduit *Théâtre en crise* :

Une critique résolument partielle, partisane, polémique, tournant le dos à la politesse humaniste qui aime tout comprendre, c'est à dire tout excuser. Une critique au service des créateurs qu'on a choisi de soutenir parce qu'ils correspondent à notre choix qu'il soit esthétique, idéologique, ou carrément politique. Et une critique véhémement, passionnée, qui a son franc parler, et sa verve. Pourquoi ménagerait-on ses adversaires ? Cette fausse courtoisie, cette hypocrisie qui vous faire risette, ou révérence, à quelqu'un qu'on déteste ou méprise, elle pourrait tous les rapports sociaux. Appeler un chat, et untel un laquais, ou un sot, un fasciste ou un flic. En ce sens je me sens proche de l'Alceste de Molière. Il fut un temps où cette liberté de langage avait cours. Mais notre société « libérale avancée » a mis sous le boisseau la franchise ; la libre allure n'a pas valeur marchande ; on n'aime guère les francs-tireurs. Et j'aime tirer franc.²²³⁰

Le critère partisan s'oppose donc pour Gilles Sandier au critère humaniste qui caractérise la critique « culinaire », comme la définit Brecht. Il oppose des choix basés sur le simple hédonisme théâtral à une sélection faite sur des critères politiques. Le refus de l'humanisme s'entend ici à la fois comme un critère politique, un critère esthétique et une délimitation de la critique partisane.

Renée Saurel, quant à elle, partage la défiance de Gilles Sandier vis-à-vis de toute forme d'humanisme. Elle écrit ainsi que celui-ci consiste « comme chacun sait, à sauver à prix d'or les vestiges du passé tout en laissant crever les hommes d'aujourd'hui »²²³¹. Il est donc défini par sa capacité à offrir une morale à une société qui ne l'est pas. Cela implique la même défiance lorsque c'est selon les critères humanistes que sont jugées les œuvres artistiques qui visent à dévoiler la facticité de cette idéologie. La redécouverte de Karl Kraus est symptomatique de ce mouvement. Elle écrit :

Tout ce qui, dans la grande presse, fait encore profession de culture et d'humanisme, se penche sur ce mort. Attention : on va nous le maquiller. Dans le funeral home qu'on lui aménage, son visage va disparaître sous les fleurs des uns, les crachats des autres. Et certes, la tentation est vive d'utiliser à des fins partisans celui qui fit de la provocation littéraire un art, démontra le pouvoir littéralement meurtrier du langage tout en pratiquant lui-même le terrorisme moral et linguistique.²²³²

²²²⁹ Friedrich ENGELS, « Lettre à F. Mehring », 14 juillet 1883, <http://www.marxists.org/francais/engels/works/1893/07/kmfe18710124.htm>.

²²³⁰ Gilles SANDIER, « Pour une critique de combat », *Théâtre en crise*, op. cit., p. 26.

²²³¹ Renée SAUREL, « Forces de vie, forces de mort », op. cit., p. 2272.

²²³² Renée SAUREL, « Karl Kraus, cavalier seul de l'apocalypse », op. cit., p. 543.

Contrairement à son homologue, Renée Saurel refuse de répondre à un humanisme qui tend à obscurcir toute compréhension progressiste de l'œuvre de Karl Kraus par une approche partisane. Ce refus n'implique pour autant pas l'évacuation de tout critère politique. Lors des représentations de *Chant public devant deux chaises électriques* d'Armand Gatti, au T.N.P en 1966, elle interroge le rôle politique du théâtre et de la critique :

Face au « show » mondial de l'injustice et de la violence, que peut le théâtre ? Ne devient-il pas indécent d'écrire pour lui, quand la distance entre le théâtre qui se veut politique et l'événement augmente chaque jour, quand le meurtre de deux innocents semble dérisoire auprès du génocide quotidien ? Le théâtre pourra-t-il jamais, comme le voulait Sean O'Casey, « prendre le monde dans ses bras ? » Et s'il ne le peut pas, à quoi bon le théâtre ? La censure, ici, n'a même pas à intervenir, tout est simple : il n'y a pas d'argent pour un théâtre qui s'efforcerait de « coller » à l'événement, au lieu de se réfugier dans l'analogie et le recul historique. Pataugeant dans le cloaque de l'affaire Ben Barka, les spectateurs ne peuvent que se remémorer *La résistible ascension d'Arturo Ui*, évoquer l'ombre de Hitler se profilant derrière le vieil Hindenburg, et ces tueurs à gages que le fascisme naissant recrutait dans le « gang des choux-fleurs ».²²³³

Ce propos ouvre son article sur la pièce de Gatti. Si Renée Saurel refuse une critique qui soit uniquement basée sur des critères partisans, elle n'admet pas non plus une écriture sur le théâtre qui ne prenne pas en compte la situation politique. Ici, elle se pose même la question de l'utilité d'une telle démarche quand le théâtre comme le commentaire de celui-ci s'avère en incapacité de répondre à l'urgence d'une situation sociale. Elle se positionne alors contre un théâtre dont l'engagement signifierait uniquement disserter sur le passé, pour défendre un théâtre qui s'engage dans la réalité sociale contemporaine. Le théâtre comme la critique ne doit donc pas uniquement se contenter de délivrer un message progressiste mais chercher à accompagner un mouvement politique de contestation du système. Elle rejoint alors le point de vue de Gilles Sandier. Cependant, les articles qu'ils proposent tous les deux restent principalement basés sur la production théâtrale de la décentralisation et des théâtres parisiens. Comment faire alors pour conjuguer cet engagement politique avec une situation qui ne l'est pas ? À plusieurs reprises, Gilles Sandier pose cette question lorsqu'il rend compte en parallèle de deux spectacles très différents :

Quand on a vu, d'un soir au lendemain soir, *La Danse de mort* et *Splendeur et misère de Minette, la bonne Lorraine*, spectacles présentés tous les deux dans des salles « à vocation populaire », le Palais de Chaillot et la Salle des Fêtes de Gennevilliers, on est conduit nécessairement à quelques réflexions. D'un côté, un phénomène très considérable de notre culture théâtrale, puisque la pièce de Strindberg – c'est écrit partout et ce n'est pas inexact – peut passer pour l'Eve, en quelque sorte, de tout un théâtre contemporain. De l'autre un spectacle d'« agit-prop » quasiment, une pièce conçue pour s'adresser aux travailleurs des usines et des mines de Lorraine, puisqu'elle a pour sujet la crise du minerai de fer lorrain et la mise en cause des patrons de la sidérurgie française. Le cul

²²³³ Renée SAUREL, « Sur la colline aux cerises », *op. cit.*, p. 1669.

entre deux chaises, coincé entre un théâtre de culture et un théâtre d'intervention et mal content des deux, comme étranger à l'un et à l'autre, le critique théâtral qui entend rester engagé dans la réalité contemporaine éprouve là devant, plus vivement que jamais, le sentiment d'être, comme dit Sartre, un « bâtard ».²²³⁴

La « bâtardise » de l'intellectuel, qui oscille sans cesse entre sa culture humaniste due à son origine sociale et la rupture avec sa classe d'origine en faveur du mouvement ouvrier, est ici attribuée au critique. Sartre, dans *Plaidoyer pour les intellectuels*²²³⁵, définit cette contradiction inhérente aux intellectuels. Ces derniers sont définis comme des « techniciens du savoir »²²³⁶ qui ont remis en cause l'idéologie dominante en constatant son particularisme : « L'intellectuel est donc l'homme qui prend conscience de l'opposition, en lui et dans la société, entre la recherche de la vérité pratique (sous toutes les normes qu'elle implique) et l'idéologie dominante (avec son système de valeurs traditionnelles). »²²³⁷ Parce qu'il est un homme de recherche, il est en capacité de prendre conscience des contradictions de classe tout en étant lui-même un produit de l'idéologie dominante. Ainsi, Sartre ajoute : « Produit de sociétés déchirées, l'intellectuel témoigne d'elles parce qu'il a intériorisé leur déchirure. »²²³⁸ Comment se produit cette déchirure pour le critique ? Gilles Sandier, face à ces deux spectacles, est pris entre des critères esthétiques qui relèvent de son éducation lorsqu'il assiste à la pièce de Strindberg et ses convictions politiques face à une tentative de produire une dramaturgie militante face à *Splendeur et misère de Minette, la bonne Lorraine*. Il déclare alors : « on peut trouver le symbolisme un peu simpliste et insistant, trouver que le jeu clownesque des acteurs n'est pas toujours sans maladresse. Mais que valent nos critères en face d'un travail de théâtre qui se veut, et qui est, un moyen d'intervention, intelligent et efficace ? »²²³⁹ Le spectacle du Théâtre Populaire de Lorraine est néanmoins qualifié de « non-médiocre »²²⁴⁰. La qualité de la démarche politique semble suffire pour combler les lacunes esthétiques mais Gilles Sandier refuse de les gommer complètement. Ce paradoxe est de nouveau exprimé dans un autre article où Gilles Sandier poursuit sa réflexion sur la critique. Il écrit :

Je suis forcément de ceux – ils sont assez nombreux – qui ont le cul entre deux chaises. D'une part, on est critique, c'est à dire quelqu'un qui se propose en se fondant sur une expérience quasi quotidienne du théâtre, d'analyser et de comprendre la vie actuelle de l'art dramatique. Et d'autre part on est – ou du moins on se veut – un homme engagé dans les luttes d'une société en crise, qui se demande souvent, quand il va au théâtre, pourquoi

²²³⁴ Gilles Sandier, « Strindberg », *La Quinzaine Littéraire*, n°91, 16 mars 1970, p. 28.

²²³⁵ Jean-Paul SARTRE, *Plaidoyer pour les intellectuels*, *op. cit.*

²²³⁶ *Ibidem*, p. 17.

²²³⁷ *Ibidem*, p. 40.

²²³⁸ *Ibidem*, p. 41.

²²³⁹ Gilles Sandier, « Strindberg », *op.cit.*

²²⁴⁰ *Idem.*

il continue d'y aller, si vaine lui apparaît la façon dont il est pratiqué. Continuant donc de se passionner pour le théâtre alors qu'il n'en voit plus toujours exactement la signification, le critique que je suis est un bâtard, tantôt se référant à une culture théâtrale, à des critères esthétiques ou moraux empruntés à un humanisme dont il est tributaire, tantôt rejetant rageusement ses critères, et cet humanisme, et cette société même par qui et en qui la chose théâtral existe, ne voyant plus dans cette société que théâtre d'ombres, vanité dans les rites qu'elle se donne.²²⁴¹

Le critique est donc partagé entre la volonté de prôner un théâtre qui intervient dans les luttes et une culture théâtrale classique. Le métier de critique, pensé ici comme analyse de l'activité théâtrale, entre en confrontation avec l'engagement politique. Les critères du beau restent tributaires de l'humanisme tandis que la lutte met en cause ce dernier. Renée Saurel fait état de la même contradiction lorsqu'elle rend compte de la pièce d'Armand Gatti. L'un comme l'autre n'abandonnent pas le système de valeurs conçu par une société qu'ils rejettent, tout en étant conscients du particularisme de celui-ci. Pratiquer une critique de gauche ne peut donc signifier uniquement préférer le critère idéologique au critère esthétique. Cela implique de repenser ce dernier. Au sein même de leur pratique, se joue donc le débat qui oppose Bernard Dort et Bertrand Poirot-Delpech dans l'entretien qui paraît dans *Travail Théâtral* en novembre 1972²²⁴². L'essayiste brechtien et le chroniqueur du *Monde* s'opposent alors sur leur conception de la critique. L'un prône une critique de l'intérieur tandis que le second défend sa qualité de spectateur spécialisé. Ce débat fait suite à un désaccord qui survient lors des représentations d'une pièce de Kateb Yacine. Bernard Dort soutient le travail de l'auteur et la mise en scène de Marcel Maréchal tandis que Bertrand Poirot-Delpech est bien plus critique.²²⁴³ Le journaliste du *Monde* assume sa position d'humaniste lorsque Bernard Dort exige un soutien au travail de Kateb Yacine et Marcel Maréchal, au vu de la situation politique.

Alfred Simon ne partage pas ce point de vue. Il refuse, contrairement aux marxistes, la mise en cause de l'humanisme. Son approche de l'art reste marquée par un idéalisme hégélien là où Gilles Sandier et Renée Saurel veulent rompre avec cette tradition. Ainsi, lors du débat avec Ariane Mnouchkine à la suite de la création de *L'Âge d'Or*, il opposait à sa lecture lutte de classes de la société contemporaine une approche hégélienne des rapports de domination, défendant alors que « l'élément tragique de la fête, c'est de sentir qu'il y a toujours en soi et dans le groupe un élément qui fait que l'on est l'ennemi de soi-même et qui porte en soi la

²²⁴¹ Gilles SANDIER, « Pour une critique de combat », *Théâtre en crise*, *op. cit.*, p. 25.

²²⁴² Bernard DORT, Bertrand POIROT-DELPECH « L'intervention critique, entretien de Bernard Dort et Bertrand Poirot-Delpech », *op. cit.*

²²⁴³ Voir Introduction-D-2 « Critique savante et critique journalistique »

mort de la fête »²²⁴⁴. L'ennemi n'est pas la bourgeoisie ou le système capitaliste mais la nature de l'Homme en tension entre deux forces contradictoires. Quelques années plus tôt, il affirme que « si une société comme la nôtre se définit exclusivement par la lutte des classes, aucun théâtre n'y est possible, pas même un théâtre de lutte des classes. L'impossibilité de toute fête rend toute forme de théâtre impossible. »²²⁴⁵ En lien avec sa conception de la fête, Alfred Simon précise sa pensée politique : cette dernière est un élément libérateur qui contient aussi sa propre négativité (qui lui offre alors un caractère tragique). Cette dialectique idéaliste est centrale dans sa conception du théâtre et c'est par la mise en lumière de cette dernière que le théâtre devient un outil social. De ce fait, il refuse « d'oublier cet humanisme théâtral (le contraire d'un théâtre humaniste) qui fait [...] du théâtre à venir un instrument vital de la désaliénation de l'homme. »²²⁴⁶ Cette revendication est liée chez Alfred Simon à sa proximité avec le personnalisme. Il affirme d'ailleurs : « je me suis toujours considéré comme un critique « militant », c'est-à-dire au nom d'*Esprit* »²²⁴⁷. Il ajoute : « Personne n'a jamais essayé à *Esprit* de donner une structure personnaliste à mes écrits. J'étais un disciple d'*Esprit*, un abonné d'*Esprit* avant d'être le critique dramatique d'*Esprit* donc cela s'est fait tout seul. »²²⁴⁸ La pratique d'Alfred Simon est donc liée au mouvement philosophique auquel il se rattache. Or celui-ci s'entend comme une entreprise de refonte de l'humanisme dévoyé par le libéralisme. La revendication d'une écriture humaniste est donc, paradoxalement, pensée en termes militants.

Le rapport à la tradition humaniste qui fonde la perception commune du beau est donc contradictoire pour l'ensemble des critiques. Gilles Sandier refuse celle-ci mais admet, en même temps, son impuissance à se défaire de ses catégories de pensée. Il prône néanmoins la mise en place de critères de jugement politique. Renée Saurel est plus nuancée. Elle lit aussi l'humanisme comme un courant de pensée qui vise à légitimer les infrastructures de la société capitaliste mais refuse cependant d'y opposer une critique qui ne serait que partisane. Alfred Simon assume qu'il prend parti par le biais de ses écrits, mais au nom de l'humanisme. Dans ce débat, Bernard Dort prônait lui le passage à une « critique de l'intérieur ». Aucun de ces trois critiques ne fait ce choix. Par leur pratique, ils tentent cependant de proposer une approche qui diffère de celle du « spectateur moyen » mais aussi du *dramaturg*. La volonté

²²⁴⁴ « Ariane, c'est une grande chose qui commence... » Table ronde sur le Théâtre du Soleil avec Ariane MNOUCHKINE, Jean-Claude PENCHENAT, Alfred SIMON, Philippe CAUBERE, Philippe MEYER, Lucia BENSASSON, *op. cit.*, p. 946.

²²⁴⁵ Alfred SIMON, « Théâtre et désastre. Qui croit encore au théâtre populaire? », *op. cit.*, p. 1153.

²²⁴⁶ Alfred SIMON, « « Le regard du sourd » et le théâtre du silence », *op. cit.*, p. 843.

²²⁴⁷ Entretien avec Alfred Simon réalisé le 3 avril 2010.

²²⁴⁸ *Idem.*

politique de penser le théâtre en lien avec les luttes a modifié la pratique des brechtiens. Ils mettent en place une critique qui ne se fait plus uniquement sur la base de l'actualité des spectacles mais qui entend penser le fait théâtral dans son ensemble. Qu'en est-il pour Renée Saurel, Alfred Simon et Gilles Sandier ? Leur critique diffère-t-elle uniquement car ils assument une posture politique ?

Le jugement en question

Jean Jourdeuil dans *Le théâtre, l'artiste, l'État*, ouvre son ouvrage sur la question de la critique. Il écrit à ce propos : « La proclamation de son jugement revêt une importance non négligeable dans le jeu des pouvoirs qui règlent la production dramatique au jour le jour »²²⁴⁹.

Il ajoute :

Le critique peut très bien devenir un rouage, une sorte de soupape de la machinerie de l'institution théâtrale, le simulacre de ce que pourrait être un critique militant, apparemment responsable et représentatif, pur et simple régulateur de la production dramatique, partisan de tel ou tel rameau de l'institution théâtrale actuelle (ou de chacun à tour de rôle) : le théâtre populaire d'antan, la Comédie Française, le Boulevard, le nouveau théâtre populaire-populiste, la néo-décentralisation, etc. Une telle posture critique, orientée vers la reconduction de ce qui est, il est vrai agrémentée de quelques possibilités de changement dans la continuité, ne peut qu'oblitérer le jugement, instrumentaliser le discours, le rendre improductif à la mesure de la programmation dont il est l'objet. Dans un tel système représentatif qui n'est pas une nouveauté absolue mais s'est considérablement renforcé au cours de la dernière décennie, comme si tout le monde aujourd'hui était peu ou prou rivé à l'État (hors État point de salut, la tendance est au devenir-État), la critique comme art, facteur de dialogue conflictuel, disparaît dans la rumeur tout à la fois masse médiatique et politico-électorale.²²⁵⁰

Il attaque donc violemment la critique, quels que soient les idéaux politiques de l'auteur, puisqu'il réfute la possibilité d'une critique militante. Défendre un art progressiste dans le cadre d'une industrie de la presse et du théâtre qui est intégrée au système capitaliste revient à cautionner ce dernier en donnant l'illusion qu'il puisse être réformé. L'importance accordée à la place de l'État est caractéristique des années 1970. On retrouve ici l'influence de la pensée althussérienne sur les milieux théâtraux. La critique, sans remettre en cause sa place dans l'appareil de production, ne fait que consolider l'appareil idéologique d'État que représente l'activité théâtrale des années 1970.

²²⁴⁹ Jean JOURDHEUIL, *Le théâtre, l'artiste, l'État*, Paris, L'échappée Belle, Hachette, p. 9.

²²⁵⁰ *Ibidem*, p.10.

Cette attaque n'est pas nouvelle puisque déjà Brecht revenait à plusieurs reprises sur les liens intrinsèques qui unissent la critique à la production marchande de l'art. À propos de la critique militante, « une critique organisant la gloire révolutionnaire »²²⁵¹, il écrit lui aussi :

Elle n'a pas à redouter la forme de corruption qui menace la critique culinaire, mais doit en combattre une autre. Désormais, la corruption, c'est pour elle d'être le pourvoyeur d'institutions économiques qui favorisent la réaction ; c'est donc connaître insuffisamment sa propre activité et ses conséquences. Il en résulte la possibilité d'une « erreur de l'homme de l'art », comme c'est le cas en médecine.²²⁵²

L'« erreur de l'homme de l'art » serait donc là encore de pratiquer une critique qui cherche à défendre un art politique sans remettre en cause sa propre pratique. Dans un autre texte, Bertold Brecht définit les raisons de cette erreur :

La plupart de nos écrivains sont victimes d'une erreur très confortable quant à leur position face à la société (qu'ils considèrent comme un tout) : ils se jugent indépendants ; et s'il y a dépendance, c'est tout au plus, selon eux, celle du meneur par rapport aux menés ; au pire, ils croient être « l'expression » de la « société (indivisible) ». [...] Tout cela vient de ce qu'ils ne savent pas ce qu'est leur fonction de travailleurs intellectuels dénués de moyen de production (parce qu'ils n'en ont pas besoin en apparence, ils pensent que tout se passe comme s'ils en étaient dénués.) Ils oublient que, parmi leurs moyens de production, il y a non seulement les machines à imprimer et à faire du papier, la presse, le théâtre, les sociétés littéraires, les librairies, etc., qui exigent autant de travail intellectuel, mais aussi une certaine culture, certaines informations, un certain nombre d'opinions, etc.²²⁵³

L'erreur des écrivains, qu'ils soient critiques ou auteurs, est donc de ne pas considérer leur inscription dans le processus de production, car « ils croient que le produit qu'ils fabriquent se distingue de la vis que produit le travailleur manuel »²²⁵⁴. Renier les modes de production dans lesquels est insérée l'activité du critique induit une pratique qui continue de servir l'idéologie dominante malgré la volonté de produire une autre parole sur l'art. Walter Benjamin dans « L'auteur comme producteur »²²⁵⁵ revient lui aussi sur la question de l'écriture politique. Son texte débute par la critique de la notion de « tendance » qu'il définit comme ceci : l'écrivain « oriente son activité en fonction de ce qui est utile pour le prolétariat dans la lutte des classes. On a l'habitude de dire qu'il suit une *tendance*. »²²⁵⁶ Ce concept lui paraît être, en partie, « un instrument totalement inadéquat dans la critique littéraire d'ordre politique. »²²⁵⁷ Cette assertion polémique est induite par le fait que la critique d'ordre politique a substitué la question « comment une œuvre se pose-t-elle *face* aux rapports de

²²⁵¹ Bertold BRECHT, « Contre la gloire organique », *op. cit.*, p. 171.

²²⁵² *Ibidem*, p. 172.

²²⁵³ Bertold BRECHT, « Tâches d'une nouvelle critique sociologique », *Ecrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 173.

²²⁵⁴ *Ibidem*, p. 174.

²²⁵⁵ Walter BENJAMIN, « L'auteur comme producteur », *Essais sur Brecht*, La Fabrique, Paris, 2003 [1969].

²²⁵⁶ *Ibidem*, p. 122.

²²⁵⁷ *Ibidem*, p. 123.

production de l'époque »²²⁵⁸ à une autre qui lui apparaît beaucoup efficiente : « Comment se pose-t-elle *en eux* ? »²²⁵⁹

La question que pose Walter Benjamin induit donc de mettre en crise une approche de l'écriture politique qui ne repose que sur la conviction. Il soutient que « la tendance politique, aussi révolutionnaire qu'elle puisse paraître, fonctionne de manière contre-révolutionnaire tant que l'écrivain éprouve sa solidarité avec le prolétariat uniquement dans l'ordre de la conviction, mais non point en tant que producteur. »²²⁶⁰ Pour justifier cette assertion, il fait référence aux intellectuels de gauche dits de « la Nouvelle Objectivité ». À l'inverse, il défend un autre type d'artiste, d'écrivain qui se pense lui-même au sein des rapports de production et qui articule de fait une pratique artistique et une réflexion sociale. Ce déplacement des tâches de l'intellectuel l'entraîne à interroger la place du journal comme lieu d'écriture à la lumière de l'activité de Tretiakov en Russie soviétique. Il écrit :

En effet, l'exemple de la presse, en tout cas de la presse soviétique, donne à voir que le puissant processus de refonte dont j'ai parlé précédemment ne passe pas seulement par-dessus les genres, entre l'écrivain et le poète, entre le chercheur et le vulgarisateur, mais qu'il va jusqu'à soumettre à révision la séparation entre auteur et lecteur. Pour un tel processus, la presse est l'instance la plus décisive, et c'est pourquoi toute réflexion sur l'auteur comme producteur doit percer jusqu'à elle.

Mais sans pouvoir s'arrêter là. Car le journal, en Europe occidentale, ne constitue pas encore un instrument de production valable aux mains de l'écrivain. Il appartient toujours au Capital. Or, étant donné que d'un côté le journal représente, techniquement parlant, la position majeure de l'écriture, mais que cette position, de l'autre côté, se trouve dans les mains de l'adversaire, on ne saurait s'étonner des immenses difficultés contre lesquelles doit se battre la compréhension sociale, de ses moyens techniques et de sa tâche politique.²²⁶¹

Walter Benjamin n'est pas aussi catégorique que Brecht sur la nature de la presse. Il soutient comme lui que l'intellectuel doit interroger sa place dans le processus de production. Il donne d'ailleurs comme exemple le travail du dramaturge allemand qui a su, à la lumière des évolutions du capitalisme, trouver des formes scéniques capables de les exprimer et de les mettre en cause. Le développement de la presse russe lui semble cependant significatif d'un bouleversement de l'activité littéraire. Selon lui, le roman était la forme du XIX^{ème} par excellence. L'évolution des techniques de production donne un nouveau statut au journal. Il a les potentialités d'être le lieu d'une refonte, dans une perspective révolutionnaire, de l'écriture. À cet endroit, Walter Benjamin semble poursuivre sa réflexion sur la reproductibilité des œuvres d'art et les potentialités politiques de celle-ci. De nouveau, néanmoins, la question de

²²⁵⁸ *Ibidem*, p. 125.

²²⁵⁹ *Idem*.

²²⁶⁰ *Ibidem*, p. 129.

²²⁶¹ *Ibidem*, p. 128-129.

la possession des moyens de production est au cœur du bouleversement qui peut toucher l'écriture. Dans les pays capitalistes avancés, la presse appartient à la bourgeoisie. De fait, l'écrivain ne peut se contenter de considérer les journaux comme un lieu de publication neutre. Il fait particulièrement ce reproche aux intellectuels de la Nouvelle Objectivité.

Les trois critiques principaux d'*Esprit*, de *La Quinzaine Littéraire* et des *Temps Modernes* s'interrogent sur les liens qui unissent les modes de production de l'activité théâtrale. Ils commencent par s'en prendre à la production privée et rejettent en premier le boulevard pour cette raison. Cela entraîne, selon eux, une production théâtrale médiocre qui ne vise qu'à contenter les publics traditionnels du théâtre, soit la bourgeoisie. Le théâtre public apparaît d'abord comme une possibilité de produire un théâtre dégagé des contraintes de rentabilité, de se centrer sur la recherche de formes qui soient directement accessibles à tous, et en particulier à ceux qui ont été exclus de la cérémonie théâtrale. Après 1968, Gilles Sandier et Renée Saurel remettaient en cause le financement public à la lumière d'une analyse de l'État comme outil de la classe dominante pour renforcer son hégémonie. Alfred Simon, quant à lui, lui reproche son caractère centralisateur qui nie les spécificités locales. Ils interrogent donc tous comment une œuvre théâtrale se pose dans les rapports de production mais interrogent-ils leur propre pratique ? La presse à grand tirage est clairement vue comme un agent au service des puissants. Ils lui reprochent, de ce fait, une critique déterminée par des enjeux de classes et pratiquée en dilettante. Ici, les rapports de production agissent sur la qualité de l'analyse théâtrale. À l'inverse, les revues sont vues comme des espaces de liberté. Jean-Jacques Lebel déclare d'ailleurs à propos de *La Quinzaine Littéraire* :

Je crois, pour ma part que c'est le seul journal au monde où le rédacteur en chef, le directeur dit « Voilà tu fais un article là-dessus, tu écris ce que tu veux ». C'est inouï, c'est quelque chose d'anormal dans l'industrie culturelle, c'est même à se demander si *La Quinzaine Littéraire* fait partie de l'industrie culturelle parce qu'elle n'obéit à aucune des règles de l'industrie culturelle. [...] Et c'est pour ça, que pour moi, c'est un des lieux de pensée, de libre pensée, de remise en question des normes sociales, culturelles et politiques.²²⁶²

Cette idée est partagée par les critiques. Alfred Simon et Renée Saurel insiste eux aussi sur la liberté totale dont ils jouissent. Le fait que la revue apparaisse comme un lieu alternatif, de constitution d'une pensée critique, induirait la possibilité de dépasser les contradictions que notait Walter Benjamin. Elle permet alors de penser autrement la critique. On revient ici sur le déplacement que propose le philosophe allemand. Selon Émile Copfermann, qui revient aussi sur le rôle de la critique dans *Le Théâtre populaire, pourquoi ?*, il ne s'agit pas

²²⁶² Entretien avec Jean-Jacques LEBEL, extrait 3, « C'est à se demander si *la Quinzaine* fait partie de l'industrie culturelle », *op. cit.*

uniquement de déplacer le contenu de la critique. Il est nécessaire de penser ses objectifs différemment. Il écrit :

L'objet de la critique, à la mesure de l'existence de l'art, sphère autonome possédant une réalité en soi, des lois spécifiques, serait le décryptage de l'œuvre. Développant ses propres systèmes jusqu'à les traduire en concepts, il creuserait sa place : sur quoi fonder l'interprétation ? Sur le contenu du discours artistiques, sa forme ? Tout le sens de l'œuvre est-il toute l'œuvre ou la forme n'est-elle pas déjà et totalement sens ? Etc. À la mesure de l'inexistence de l'art comme sphère autonome la critique devient non pas une passion de la tête mais « la tête de la passion », une arme ne considérant ni l'œuvre ni elle-même comme des fins en elles mais comme des moyens de lutte, au même titre que d'autres, contre la société bourgeoise. Ces deux problématiques ont été développées incidemment : la tradition bourgeoise d'une critique littéraire dilettante a empiriquement définis des critères artistiques imposés par tout un réseau d'information, l'art était atteint par une qualité qui semblait toujours sublimer la réalité. À l'opposé la critique militante se trouvait piégée ; dénoncer ou exalter d'abord et pour qui ? De plus toute position renvoyait à une pratique culturelle globale qui faisait défaut, que le PCF après sa période réaliste socialiste tombant de plus en plus dans l'œcuménisme sans rivages ne pouvait inspirer. Aussi bien demandera-t-on à la « critique » plus souvent d'être honnête, objective : à ses artisans, écrivains ou critiques littéraires, d'être libéraux, qu'ils visent les théâtres « populaires » de banlieue ou la Comédie Française avec le même détachement.

Par critique dramatique il fait entendre ici l'analyste de la représentation théâtrale.²²⁶³

Selon Émile Copfermann, la reconnaissance d'un but social de l'art induit de nouvelles tâches pour la critique. Il faut tout d'abord noter ici la paraphrase de l'introduction de la *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* de Marx. Ce dernier écrit en effet :

En lutte contre cet état social, la critique n'est pas une passion de la tête, mais la tête de la passion. Elle n'est pas un bistouri, mais une arme. Son objet, c'est son *ennemi*, qu'elle veut, non pas réfuter, mais *anéantir*. Car l'esprit de cet état social a été réfuté. En soi et pour soi, cet état ne constitue pas d'objet qui mérite notre attention, et c'est quelque chose d'aussi méprisable que méprisé. La critique en soi n'a pas besoin de se fatiguer à comprendre cet objet, puisqu'elle l'a bien saisi depuis longtemps. Elle ne se donne plus comme un but absolu, mais uniquement comme un moyen.²²⁶⁴

Ce texte introductif est l'occasion pour Marx de préciser le rôle de la critique, entendu ici comme activité philosophique. Selon Marx, l'objectif n'est donc pas uniquement la critique mais la critique en vue du renversement de l'ordre social. Il ajoute plus loin dans le même texte : « Il est évident que l'arme de la critique ne saurait remplacer la critique des armes ; la force matérielle ne peut être abattue que par la force matérielle ; mais la théorie se change, elle aussi, en force matérielle, dès qu'elle pénètre les masses. »²²⁶⁵ L'allusion à cette introduction dans le texte de Copfermann place donc le cadre de ce que doit être une critique militante : il ne s'agit pas uniquement de critiquer les formes théâtrales dominantes mais de

²²⁶³ Émile COPFERMANN, *Le théâtre populaire, pourquoi ?*, op. cit., p. 139.

²²⁶⁴ Karl MARX, *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel*, [1843]

<http://www.marxists.org/francais/marx/works/1843/00/km18430000.htm>

²²⁶⁵ *Idem*.

les combattre. La suite de la citation pose néanmoins d'autres questions. Si, par le biais de la tradition humaniste, la critique « bourgeoise » a construit ses propres critères, qu'en est-il de la critique militante ? L'absence de structure politique capable de prendre en charge ces questions au vu de la bureaucratisation du PCF et de l'inefficacité des formes d'art officiel induit un autre problème : la critique militante reste soumise aux mêmes critères que ceux définis par la tradition humaniste. Elle agit comme fin et non comme moyen. Par ailleurs, le développement d'une approche artistique basée sur une esthétique aussi fermée que le réalisme socialiste n'a pas permis une exploration des formes théâtrales. La critique militante s'est limitée à une exploration des thèmes des pièces sans pour autant réfléchir à l'efficacité politique de certains choix formels. Elle a ainsi laissé le champ libre au développement d'une critique esthétique s'attaquant au renouvellement des formes d'un art réservé à la bourgeoisie. Considérer la critique non comme une fin mais comme un moyen ne doit pas dissuader, selon Copfermann, de s'interroger sur les outils méthodologiques de celle-ci.

Le fait que la critique ne soit plus un but en soi mais un moyen pour former les nouveaux spectateurs implique un décentrement de cette activité. Il est donc nécessaire de repenser ses objectifs. De la sorte, le critère politique induit une approche rigoureuse.

Les tâches de la critique

J'ai déjà rappelé la définition que Bernard Dort donnait d'une activité critique double : à la fois « critique sémiologique de la représentation théâtrale et [...] critique sociologique de l'activité théâtrale »²²⁶⁶. Au cours des années 1970, l'essayiste revient à plusieurs reprises lors d'entretiens sur la caractérisation de la critique. Tout au long des années 1970, il rejoint Brecht qui prône, dans divers textes, une autre pratique :

Pour arracher la critique à sa débauche, je continue à proposer le même principe : au lieu d'adopter le point de vue esthétique, culinaire, la critique doit adopter le point de vue sociologique, scientifique. Elle doit se contenter d'examiner chez les artistes des complexes entiers de représentations en se demandant : à qui cela sert-il ? C'est la seule façon de découvrir que l'art qui l'emporte aujourd'hui est purement utilitaire et s'efforce de perpétuer des idées vieilles, dépassées, qui ne servent plus qu'à un petit nombre.²²⁶⁷

La filiation entre Bernard Dort et le dramaturge allemand est revendiquée. Ce dernier précise sa position dans d'autres textes. Le caractère politique de l'activité critique que propose Brecht est ici indéniable. Il est lié à une prétention scientifique. Le théâtre doit être étudié en tant qu'activité inscrite dans un mode de production capitaliste. On sait le caractère

²²⁶⁶ Bernard DORT, « Les deux critiques », *op. cit.*, p. 47.

²²⁶⁷ Bertold BRECHT, « Critique de la critique », *Ecrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 118.

ambivalent qu'entretenaient avec Brecht les critiques étudiés dans ce travail. Cette ambivalence se manifeste-elle aussi lorsqu'il s'agit de penser l'activité critique ? Le critère d'utilité mis en avant par Brecht et par Émile Copfermann est-il aussi déterminant pour Renée Saurel, Gilles Sandier et Alfred Simon ? Les écarts entre le dessein scientifique exprimé par Brecht et les pratiques de ces derniers paraissent symptomatiques de ceux qui séparent un militantisme discipliné d'un engagement libre. Dans un autre article, Brecht soumet en quatre points les « devoirs d'une nouvelle critique »²²⁶⁸. Il propose alors un projet critique qui allie réflexion sur les formes théâtrales et objectif politique. Or nos trois rédacteurs sont loin d'adhérer au modèle proposé par le dramaturge allemand ?

Le premier point consiste à « délaissier les critères esthétiques au profit de critères d'utilité »²²⁶⁹. Brecht explique : « Le beau ne doit plus nous paraître vrai, puisque le vrai n'est plus ressenti comme beau. »²²⁷⁰ Ce deuxième élément renvoie bien sûr à la distanciation brechtienne. L'étrangéisation (*Verfremdung*) du réel permet d'en faire ressortir le caractère transformable. Cette opération est donc déterminée par la nécessité politique. Un spectacle « utile » selon Brecht met en cause le système capitaliste en dévoilant ses mécanismes, présente une réalité transformable et apporte la connaissance au spectateur. L'utilité politique de l'œuvre surdétermine, selon lui, sa qualité esthétique.

Quelle que soit leur opinion respective, les critiques des revues françaises des années 1960 et 1970 ne travaillent pas uniquement sur les spectacles politiques. Leur observation de la vie théâtrale est avant tout déterminée par le débat autour de la question de la démocratisation culturelle, notamment parce qu'ils fréquentent en priorité le théâtre public. Néanmoins, ils recherchent l'inscription de la représentation dans un projet émancipateur. Alfred Simon est le plus méfiant quant au théâtre politique et c'est la qualité des œuvres et du jeu de Benedetto qui – on s'en souvient – lui fait écrire : « pour un peu, Benedetto me ferait croire au théâtre politique ! »²²⁷¹ Le critère d'utilité que soumet Brecht n'est donc pas respecté dans son cas. Pour le critique personnaliste, c'est dans la qualité esthétique que réside la possibilité politique. S'ils entendent défendre un théâtre socialement inscrit dans les luttes, les trois critiques ne concèdent pas pour autant que ce soit au détriment d'une recherche sur le plan esthétique. La mise en place d'un théâtre en capacité de porter une critique sociale passera, pour eux, par la refonte des formes. Ainsi le *Turandot* de Georges Wilson est défini

²²⁶⁸ Bertold BRECHT, « Devoirs d'une nouvelle critique », *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 172-173.

²²⁶⁹ *Ibidem*, p. 172.

²²⁷⁰ *Idem*.

²²⁷¹ Alfred SIMON, « Boniment pour Benedetto », op. cit., p. 876.

par Renée Saurel comme un spectacle « inutile, morne et surtout insignifiant »²²⁷² car celui-ci choisit de ne traiter que la farce sans s'intéresser aux différentes lectures dramaturgiques possibles. Elle énumère ces dernières qui consistent à faire allusion, à travers la pièce, à différentes situations politiques. Ici donc, la critique des *Temps Modernes* fait sien le critère d'utilité de Brecht. De même, lors de la mise en scène de *Sainte Jeanne des Abattoirs*, elle recommande de penser l'œuvre de Brecht en fonction de son « point d'application »,²²⁷³ reprenant à son compte les propos de Bernard Dort. Dans les deux cas, Renée Saurel s'en prend au traitement apolitique de l'œuvre du dramaturge allemand ; néanmoins son interrogation sur les pouvoirs du théâtre n'implique pas de déterminer son jugement par le biais politique. Gilles Sandier lui non plus ne délaisse pas les « critères esthétiques » au profit d'indices d'utilité. Son interrogation autour de *Splendeur et Misère de Minette*, *La Bonne Lorraine* et de *La Danse de Mort* de Strindberg met en avant cet écartèlement entre le fait de vouloir se saisir d'une œuvre politique et la difficulté de renoncer à sa culture classique.

Gilles Sandier parlait alors de bâtardise et en référait à la définition de l'engagement selon Sartre. Contrairement aux « technicien[s] du savoir pratique »²²⁷⁴, dont le rôle est de maintenir l'hégémonie idéologique de la classe bourgeoise, l'intellectuel, chez Sartre, a constaté « le particularisme de son idéologie et ne peut s'en satisfaire »²²⁷⁵ ; de ce fait, « il est obligé de mettre en question l'idéologie qui l'a formé, s'il refuse d'être agent subalterne de l'hégémonie [...] alors l'agent de savoir pratique devient un monstre »²²⁷⁶. Selon Sartre, l'intellectuel retrouve dans chaque lutte des opprimés les contradictions internes entre le particularisme de l'idéologie et sa recherche de l'universalité. De fait, il n'a d'autre choix que de se placer du côté du prolétariat. Cependant, cette position ne résout pas la contradiction dont il est le fruit. Selon Sartre, si l'intellectuel a un rôle à jouer dans la lutte des classes il restera, du fait de son origine petite-bourgeoise et de sa formation, étranger à la lutte. Sartre ne considère pas que l'adhésion à une organisation du mouvement ouvrier permette de résoudre cette contradiction. Brecht, à l'inverse, a fait le choix de rejoindre dans les années 1920 le Parti communiste allemand. Évidemment, cette divergence est aussi dictée par une situation politique qui n'est pas la même. Comme l'explique Perry Anderson dans son ouvrage sur l'histoire du marxisme occidental²²⁷⁷, la stalinisation des partis communistes a entraîné, entre autres, un déplacement des thèmes et des lieux de la constitution de la pensée

²²⁷² Renée SAUREL, « Des morts toujours vivants, des enfants toujours morts », *op. cit.*, p. 1145.

²²⁷³ Renée SAUREL, « Brecht, produit de consommation ? », *op. cit.*, p. 1723.

²²⁷⁴ Jean-Paul SARTRE, *Plaidoyer pour les intellectuels*, *op. cit.*, p. 17.

²²⁷⁵ *Ibidem*, p. 32.

²²⁷⁶ *Idem*.

²²⁷⁷ Perry ANDERSON, *Sur le marxisme occidental*, *op. cit.*

marxiste en dehors des organisations du mouvement ouvrier. Daniel Bensaïd rappelait que la figure de l'intellectuel engagé, telle qu'elle avait été définie par Sartre, « répondait aussi à une situation d'alliance inorganique et de défiance mutuelle »²²⁷⁸ entre les organisations de la classe ouvrière et les clercs. Produit historique, l'intellectuel à la mode de Sartre semble trouver des pendants théâtraux à travers les protagonistes de cette thèse. Leur engagement critique est plus proche de celui de Sartre que de Brecht, comme leur hésitation ou leur répugnance à saisir le critère d'utilité le révèle.

Le second critère proposé par Brecht est la nécessité d'« étudier dans les œuvres d'art *des complexes de représentations entiers* »²²⁷⁹. Il ajoute à ce sujet :

Il faut étudier les représentations que les artistes se font du monde, de l'action des hommes, etc. On verra qu'ils n'ont pas seulement des états d'âmes et des sentiments, mais aussi des idées très massives et pratiques. La nouvelle critique doit s'en tenir plus aux idées des artistes qu'à leurs sentiments. *Avant tout, elle ne doit pas éprouver mais observer.*²²⁸⁰

Le programme critique proposé par Brecht est assez identique à celui du spectateur du théâtre épique. On remarque ici à quel point la critique qu'il préconise est liée à la forme artistique et politique qu'il théorise. Au-delà de cette proximité, Brecht propose là un programme d'étude qui résume le passage d'une critique impressionniste à une critique scientifique. Il s'agit de considérer le théâtre comme étant inscrit dans un appareil de production. De ce fait, l'analyse des spectacles et plus généralement de la vie théâtrale passe par une étude des conditions de productions des spectacles. On retrouve cette préoccupation chez nos critiques. Renée Saurel s'attache davantage à cette question, en revenant régulièrement sur les budgets de la culture. Alfred Simon, lui aussi, semble avoir cette velléité, même si elle est bien moins perceptible dans ses écrits qui traitent très rarement des conditions de production. Gilles Sandier, quant à lui, continue de pratiquer une forme de critique plus classique même s'il cherche sans cesse à comprendre l'inscription d'une œuvre dans son contexte historique. Il fait néanmoins référence de temps à autre aux difficultés financières des compagnies. Ce décalage entre Gilles Sandier et Renée Saurel tient aussi au fait qu'ils n'écrivent pas sur le même support. Les articles de *La Quinzaine Littéraire* sont plus courts et s'apparentent plus à une critique journalistique tandis que dans *Les Temps Modernes* ce sont des études précises qui sont proposées par Renée Saurel. Alfred Simon pratique les deux types. Dans le « Journal à plusieurs voix », il propose des articles courts mais il écrit aussi des chroniques plus importantes dont l'ambition est plus théorisante. Moins

²²⁷⁸ Daniel Bensaïd, « Clercs et chiens de garde », *op. cit.*, p. 26.

²²⁷⁹ Bertold Brecht, « Devoirs d'une nouvelle critique », *op. cit.*, p. 172.

²²⁸⁰ *Idem.*

sensible à la proposition brechtienne, il entreprend néanmoins une réflexion d'ampleur sur le théâtre. Il ne cesse lui aussi d'interroger le contexte des œuvres même s'il refuse de les considérer uniquement d'un point de vue matérialiste. On retrouve donc des aspects communs entre le projet de Brecht et la pratique des critiques. Par ce biais c'est bien entendu leur finalité sociale qui est interrogée mais aussi la manière dont ils se situent dans la réflexion que mènent le metteur en scène ou la compagnie. Ce travail réflexif est aussi accompli pour le texte dramatique.

Le troisième point introduit par Brecht dialectise le premier puisqu'il défend que « le style conditionne le point de vue »²²⁸¹. Il ajoute que la critique « doit être matérialiste et doit déduire telle forme d'art de telle fin pratique ». On retrouve ici en tout point le débat qui avait opposé Alfred Simon et Gilles Sandier à propos de *Nékrassov* de Sartre. Lors de cette discussion indirecte, le critique d'*Esprit* s'en était pris à la forme de la pièce. Selon lui, Sartre avait écrit un boulevard de gauche. Ce choix ne permettait pas au public d'être en capacité de prendre du recul par rapport au soutien au stalinisme que formulait l'auteur. À l'inverse, Gilles Sandier louait ce choix et y voyait plutôt une critique des mécanismes de la presse. Dans une recension citée dans le précédent chapitre, le critique de *La Quinzaine Littéraire* livrait par contre une tout autre analyse lors des représentations de *Libérez Angela Davis* au Théâtre Gérard Philippe, spectacle qui constituait selon lui « un matériau pour histrions »²²⁸².

Le critère du plaisir théâtral était donc cette fois nié au profit de l'enseignement politique. Face à un sujet d'une telle importance – la condamnation à mort d'Angela Davis – la représentation théâtrale ne doit pas se contenter de jouer sur son caractère factice pour créer du plaisir. Elle doit être génératrice d'indignation, sinon la forme du spectacle induit un détournement du projet politique. Le débat sur la forme est centré autour de la question de la mise en scène : elle produit, par le biais d'images, un discours et, de sa confrontation ou de sa juxtaposition à celui de l'œuvre, naît la l'interprétation. Mais puisque la forme produit du sens, elle doit être déterminée par un objectif politique. On en revient donc au premier point énoncé par Brecht. Voilà de quoi mesurer l'écart entre les tâches définies par le dramaturge marxiste et la pratique des trois critiques. Si ces derniers pensent les évolutions du théâtre en fonction d'un objectif politique et social, ils ne renient pas l'idée d'une relative autonomie de l'esthétique. Rappelons à ce titre la réaction de Gilles Sandier face à *La Chevauchée sur le lac*

²²⁸¹ *Idem.*

²²⁸² Gilles SANDIER, *Le théâtre en crise, op. cit.*, p. 339.

de *Constance* de Peter Handke, quand il avouait à son corps défendant « une magie opère, à laquelle on est contraint d'être sensible. »²²⁸³

Le dernier point requis par Brecht est sans doute le plus important. Il écrit à la fin de son article :

La nouvelle critique est consciente de l'énorme « essai de charge » auquel la soumettent les institutions de la presse et du théâtre et elle se place du côté de la production, puisque, conformément à la nature du capitalisme, il ne faut rien attendre que de la seule production. Elle part du fait qu'un théâtre ne peut avoir une image du monde. Elle juge les théâtres selon qu'ils conviennent plus ou moins bien à la production et elle insiste sur la nécessité de les transformer. (L'apparition de théâtre ayant une opinion ne l'amènera pas à croire que le théâtre puisse avoir une image du monde, puisque ces théâtres eux-mêmes ne peuvent avoir des productions intellectuelles que dans la mesure où, plus que d'autres, ils participent à la production.)²²⁸⁴

Le dernier devoir de cette « nouvelle critique » (le terme employé par Brecht ne saurait équivaloir à celui qu'utilise par Raymond Picard pour qualifier la critique structuraliste²²⁸⁵) consiste donc à être conscient des liens que le critique entretient avec l'appareil de production, en tant que travailleur intellectuel. Cette dépendance touche le théâtre et c'est pour cette raison que les critiques sont en incapacité de donner « une image du monde »²²⁸⁶. Cela induit un déplacement de l'objet de la critique. Dans son ouvrage, *Le Théâtre populaire, pourquoi ?*, Émile Copfermann le définit de la manière suivante :

La tâche de la critique, lien de l'œuvre avec le public, devrait être d'introduire les termes d'un examen global aidant à la compréhension de l'œuvre comme moment de réflexion de l'homme, comme moment de son expérience, comme expression de sa conscience en se fondant sur ce fait que si les superstructures n'agissent pas ou peu sur l'œuvre, elles agissent sur le public et sur la conscience du public, ce que le critique peut révéler. Il devrait être l'introducteur dans le public des styles, des formes qui se développent en dehors de lui.²²⁸⁷

On y lit en filigrane la pensée de Brecht, qui définissait la critique en des termes analogues. Son projet politique doit être de contribuer à la remise en cause de l'idéologie dominante. Cela passe par une réflexion sur le théâtre qui ne prend pas uniquement en compte la représentation mais l'ensemble du processus. On retrouve cette même volonté chez Renée Saurel qui déclare : « Je ne crois pas que la critique puisse ignorer, ou faire semblant d'ignorer les contingences, les vicissitudes, les servitudes qui font cortège à tout spectacle, depuis que le théâtre existe. Si la critique est un métier, ce n'est que dans la mesure où elle s'efforce moins de constater l'échec ou la réussite, que de comprendre et de dire ce qui les a précédés et

²²⁸³ Gilles SANDIER, « L'étoffe de nos songes », *op. cit.*

²²⁸⁴ Bertold BRECHT, « Devoirs d'une nouvelle critique », *op. cit.*, p. 173.

²²⁸⁵ Raymond PICARD, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, J.-J. Pauvert, coll. « Libertés », Paris, 1965.

²²⁸⁶ Bertold BRECHT, « Devoirs d'une nouvelle critique », *op. cit.*, p. 173.

²²⁸⁷ Émile COPFERMANN, *Le théâtre populaire, pourquoi ?*, *op. cit.*, p. 144.

produits. »²²⁸⁸ Le projet politique marxiste n'est pas aussi clairement assumé par Renée Saurel que par Émile Copfermann. Cette dernière pose cette nécessité plutôt sur le plan de la morale . Elle découle avant tout d'une éthique de la profession, comme elle le signifie dans un autre texte à propos des budgets de la culture :

Nous le répétons : c'est le droit de tout citoyen de connaître l'usage qui est fait des deniers publics. Pour le critique, l'historien, ou le sociologue théâtraux, c'est une nécessité professionnelle. La critique « impressionniste » survit dans la « bonne » presse, mais n'a plus de place ailleurs. Le critique n'est pas un dégustateur, un chevalier du Taste-Théâtre. Il doit tenir compte des moyens dont dispose une entreprise. Qu'une si légitime prétention fasse figure de noir « arandisme » ou de perversité inquisitoriale prouve bien que la dégradation de la démocratie n'a pas épargné le domaine culturel.²²⁸⁹

Une nouvelle fois, cette pratique de la critique est pensée en opposition avec celle de la grande presse. D'un côté le sérieux d'un métier, de l'autre une pratique en dilettante. Or, Renée Saurel estime qu'on lui refuse le droit d'exercer sérieusement. Son cheminement est inverse par rapport à celui de Copfermann. Ce dernier, parce qu'il pense la critique d'un point de vue militant, entend assurer sa fonction avec sérieux. L'exigence de rigueur découle du critère politique. Renée Saurel, au contraire, pose en premier lieu cette rigueur du travail critique, qui lui commande de s'opposer dans une situation politique marquée selon elle par une fascisation de la société française. Cette volonté de sérieux est partagée par Alfred Simon qui déclare lui aussi : « Mais en même temps, je pense que le discours sur le théâtre doit être sérieux, doit reposer sur un fond théorique, une connaissance du théâtre, une connaissance philosophique de la réalité, une connaissance sociologique la plus poussée possible. »²²⁹⁰

Cette visée savante de la critique est liée à la conviction que le théâtre est un outil pour la lutte des classes (ou du moins pour la mise en place d'une société débarrassée de toute forme d'oppression et d'aliénation). L'exigence théorique est donc liée à une approche politique de l'exercice critique. On remarque cependant que, contrairement à ce qui est mis en place dans *Travail Théâtral* à la même époque, les trois critiques ne rompent pas avec le suivi de la création dramatique. En effet, la revue héritière de *Théâtre Populaire* va développer conjointement une exploration des formes contemporaines du théâtre politique (théâtre nord américain, création collective...) et une recherche plus historique (redécouverte de Piscator, Meyerhold...). Cette investigation s'accompagne d'une mise à jour des thèses des années 1920. À l'inverse, Gilles Sandier continue de pratiquer une critique basée sur la production théâtrale du moment. On retrouve la même chose dans *Les Temps Modernes*, même si la

²²⁸⁸ Renée SAUREL, « Le théâtre comme Phoenix », *op. cit.*, p. 158.

²²⁸⁹ Renée SAUREL, « Deniers publics ou cassette royale ? (II) », *op. cit.*, p. 1913.

²²⁹⁰ Entretien avec Alfred Simon réalisé le 3 avril 2010.

critique en titre s'accorde plus souvent le droit de quitter son terrain de prédilection pour s'intéresser à la publication des ouvrages ou encore aux politiques culturelles. Alfred Simon alterne lui aussi entre des comptes-rendus de pièces et une réflexion plus théorique autour de la question de la fête et du carnaval. On vérifie ici l'observation maintes fois répétée de l'influence de la périodicité du support sur le type de critique pratiquée. Néanmoins, cette différence est aussi due à une autre vision du théâtre. Ni Alfred Simon, ni Gilles Sandier, ni Renée Saurel ne renoncent à la possibilité d'un art qui puisse offrir une « image du monde »²²⁹¹. S'ils souhaitent tous les trois la participation du théâtre à un mouvement d'émancipation plus large, ils ne nient pas l'autonomie esthétique de la représentation. La valeur de la pratique théâtrale ne peut être déterminée uniquement par ses objectifs politiques.

À travers le prisme de ces quatre points, on peut dresser un portrait de la critique pratiquée par Renée Saurel, Gilles Sandier et Alfred Simon. D'une pensée du théâtre comme outil dans la construction d'une nouvelle société – quelle que soit la stratégie revendiquée pour ce passage – découle une vision de la critique qui s'entend comme réflexion globale sur l'activité théâtrale, ses implications économiques et ses conséquences idéologiques. Ce constat entraîne la recherche de formes théâtrales susceptibles de mettre en cause idéologiquement l'ordre établi. Le critère d'utilité tend effectivement à remplacer celui du goût mais ce dernier disparaît-il pour autant ? L'étude de ces quatre points nous montre aussi les divergences qui existent entre le projet de Brecht et la pratique de Renée Saurel, Gilles Sandier et Alfred Simon. Ces divergences tiennent avant tout aux relations qu'ils entretiennent avec le mouvement ouvrier. Brecht entend inscrire son théâtre et la critique qui en découle dans la lutte des classes. Celle-ci comme celui-là sont déterminés par cette loi historique, en dernière instance comme dirait Marx. Les critiques des revues, malgré leur engagement incontestable, adoptent une autre posture. S'ils sont solidaires du mouvement social, ils n'en sont pas l'émanation, comme l'intellectuel sartrien. Ici, se révèle la différence entre une critique militante, prônée par Brecht, et une critique engagée qui emprunte autant au marxisme qu'à l'humanisme pour penser la création théâtrale.

²²⁹¹ Bertold BRECHT, « Devoirs d'une nouvelle critique », *op. cit.*, p. 173.

Dans l'introduction j'avais présenté le projet de la revue *Théâtre Populaire* dont Marco Consolini a retracé dans son ouvrage la genèse et les suites. La défense du projet de Vilar puis d'une nouvelle approche du fait théâtral héritée de Brecht s'accompagnait d'une volonté de penser autrement le métier de critique. Jean-Pierre Sarrazac note, à propos de l'entreprise critique de Bernard Dort, un « déplacement de la critique de théâtre vers [...] la critique *du* théâtre »²²⁹². Ce mouvement n'est pas propre au travail de Bernard Dort, même s'il se manifeste différemment chez les critiques sur lesquels je me suis penchée. La critique *de* théâtre est entendue ici comme la recension des représentations théâtrales, tandis que la critique *du* théâtre ouvre la voie à une réflexion sur le fait théâtral en tant que « phénomène social total » (selon le concept de Marcel Mauss, devenu « fait social total » dans les écrits de Georges Gurvitch). Aucun de ces trois rédacteurs n'abandonne complètement la critique de théâtre même si les chroniques d'Alfred Simon sur la fête peuvent s'apparenter à une entreprise de théorisation plus vaste. Cependant nous avons pu voir, à de nombreuses reprises, le lien intrinsèque qui lie son approche de la création collective à sa pensée de la fête. Gilles Sandier, quant à lui, pratique un exercice critique basé presque exclusivement sur la création théâtrale. L'ensemble de ses articles part de l'actualité. Il entend cependant faire de ce témoignage régulier une pensée sur les tâches politiques du théâtre, notamment à travers ses ouvrages. La lecture de *Théâtre et combat* et de l'inachevé *Théâtre en crise* met en lumière la cohérence globale d'une pensée critique qui peut pourtant effectuer des virages à quatre-vingt-dix degrés au gré des événements. Renée Saurel, quant à elle, ne publie pas d'ouvrages à partir de ses chroniques. Néanmoins l'exercice auquel elle se livre dans *Les Temps Modernes* entretient, par la précision des thèses développées, une réflexion permanente et systématique sur l'activité théâtrale dans son ensemble, production comprise.

Si la politisation du discours critique requiert une capacité de ce dernier à appréhender les réalités objectives, l'ambition de théoriser n'implique pas pour autant le rejet du critère de subjectivité. Au contraire, celui-ci est motivé politiquement. Évelyne Ertel note, à propos de Gilles Sandier, ce double régime de justification : « Affirmer que toute critique engage la subjectivité de son auteur, ce n'est donc pas réhabiliter la critique d'humeur, celle qui consiste à juger d'un spectacle uniquement en termes affectifs, sans chercher à en expliciter le fonctionnement intérieur, en projetant sur lui ses *a priori*. »²²⁹³ D'une subjectivité esthétique,

²²⁹² Jean-Pierre SARRAZAC « De la critique du théâtre au théâtre critique », *Théâtre/Public*, n°145, « Bernard Dort, un intellectuel singulier », Théâtre de Gennevilliers, Janvier-Février 1999, p. 46.

²²⁹³ Evelyne ERTEL, « Le métier de critique en question », *Théâtre/Public*, n°68, mars-avril 1986, p. 48.

l'on passe à une subjectivité politique motivée idéologiquement. Cette démarche est aussi prônée par Renée Saurel. Elle écrit ainsi :

Ayant depuis fort longtemps jeté aux orties le froc de la critique à prétention objective au profit de ce que l'un de mes amis italiens nomme « cronica teatrale amorosa » (sauf en cas d'imposture majeure et de démagogie éhontée), je ferai ici, au nom de l'amitié, une place à part aux deux nouveaux venus que sont Andrée Tainsy et Roland Bertin.²²⁹⁴

Cette « chronique théâtrale amoureuse » est bien différente de la critique impressionniste. Elle implique certes une subjectivité de jugement mais celle-ci est motivée simultanément sur les registres politique et esthétique. Gilles Sandier lui campe également sur cette position:

Si la critique a perdu une grande partie de son audience ce n'est pas seulement dû aux conditions sociologiques, mais c'est aussi un peu de notre faute. [...] Aujourd'hui, il y a autocensure de la part des critiques. Nous faisons preuve d'un respect des modes, des snobismes, des conformismes, et il y a une certaine façon de renoncer à la liberté de parole. Il y a dans ce métier une absence de mordant. Une absence de franc-parler, une absence de liberté d'allure, de démarche, qui porte un grand tort à la critique. Chacun ménage l'autre. On ménage les situations établies, on ménage son directeur, telles maisons d'éditions, on ménage une troupe qui s'est imposée. On ménage les copains, oui, aussi ! Nous hésitons à affronter l'autre, à nous rendre impopulaires, alors que je pense que notre qualité c'est d'exercer une grande liberté de parole. Sans vouloir que la critique soit un champ clos de polémiques, il devrait être possible d'appeler un chat un chat. Par manque de parti pris idéologique essentiellement, qui va de pair avec les choix esthétiques, on en est réduit à rendre compte vaguement, de façon impressionniste. Tout critique peut avoir une influence, devrait se poser la question de ce qu'est pour lui le théâtre, quelle est sa place dans la nation. Nous devons non seulement comprendre mais juger.²²⁹⁵

La tâche du critique est donc triple en définitive. Il s'agit de comprendre les processus de production à l'œuvre dans l'économie théâtrale, d'expliquer les choix des metteurs en scène afin de développer une lecture critique du monde chez les spectateurs, mais aussi de juger d'une activité théâtrale en cours. À ce titre, la pratique pour laquelle plaide Gilles Sandier se situe à mi-chemin entre la critique *du* théâtre et la critique *de* théâtre. Elle est déterminée politiquement, elle nourrit des prétentions scientifiques, mais elle conserve des liens étroits avec la critique journalistique. Cette critique engagée ne peut toutefois être définie comme une critique militante, ni comme une critique savante ou universitaire, ni comme une critique traditionnelle dont les critères de jugement auraient simplement évolué. Elle oscille entre ces trois formes, traduisant la situation paradoxale de ceux qui la pratiquent.

²²⁹⁴ Renée SAUREL, « Corbeaux et tourterelles : de la belle ouvrage », *Les Temps Modernes*, n°434, septembre 1982, p. 633.

²²⁹⁵ « La critique en question. Le débat », *Théâtre/Public*, n°16-17, publié par le théâtre de Gennevilliers, avec le concours du Centre National des Lettres, 1977, p. 10.

En guise de synthèse : la critique engagée est-elle une caisse de résonance de l'activité théâtrale ou un lieu de théorisation de cette dernière ?

La critique telle qu'elle fut pratiquée dans *Les Temps Modernes*, *La Quinzaine Littéraire* et *Esprit* apparaît, à la suite de cette étude, comme le produit d'une période historique. L'engagement de ses auteurs renvoie à la définition sartrienne du terme. Malgré une absence de lien avec les organisations du mouvement ouvrier, les critiques sont solidaires de ses luttes. Ils utilisent leur position pour les soutenir. À ce titre, Renée Saurel intervient régulièrement sur des questions politiques pour ouvrir ses chroniques. Elle lie ces interventions à l'actualité théâtrale. Malgré un faible intérêt porté aux expériences de théâtre militant, Renée Saurel, Alfred Simon et Gilles Sandier proposent chacun une approche des liens qui unissent théâtre et politique dont découle une approche de leur profession.

Gilles Sandier défend un théâtre qui exacerbe les contradictions de classes *via* la provocation par les corps. Cela l'entraîne à défendre une dramaturgie héritière de Brecht à la fin des années 1970. Il pratique une critique idéologique qui vise à défendre ces expériences théâtrales et politiques et à s'attaquer à toute entreprise de mystification par la scène. Renée Saurel entreprend dans *Les Temps Modernes* une exploration du fait théâtral sous tous ces angles. Le plus notable est ici sa lecture des politiques culturelles. La mise en cause de la décentralisation accroît son intérêt pour le Tiers-Théâtre. Ce dernier est pensé comme un lieu d'auto-expérimentation pour les acteurs et le public, où se jouent les aliénations de chacun. La fréquentation d'Eugenio Barba l'amène à promouvoir une critique qui se rapproche de l'expérience ethnologique. Elle assume alors une subjectivité politique qui ne repose plus sur un jugement esthétique personnelle mais sur une connaissance précise de son objet. Selon Alfred Simon, « la tâche de refaire le monde théâtralement est au cœur de l'entreprise de refaire le monde. La société libérée serait celle où tout homme aurait le pouvoir de créer son propre théâtre.²²⁹⁶ » Il défend donc une unité du théâtre et de la vie. La représentation serait alors un lieu qui préfigure une société libérée de toute forme d'exploitation et d'oppression. Cette conviction s'appuie sur l'expérience avignonnaise de Jean Vilar au sortir de la guerre. Pour la prolonger, il délaisse la chronique de la vie théâtrale pour penser les modalités de la fête comme pendant au théâtre populaire. Cette exploration, dans les années 1970, lui permet de prolonger le projet culturel personnaliste. Il réactualise, par la même occasion, l'idéologie du théâtre populaire mise à mal par Mai 68.

²²⁹⁶ Alfred Simon, *Les Signes et les songes, essai sur le théâtre et la fête, op.cit.*, p. 41.

L'ensemble de ces projets est porté par des proximités importantes avec les créateurs. L'influence de Jean Vilar puis du Théâtre du Soleil sur la pensée d'Alfred Simon est indéniable. De même, les liens qui unissent Eugenio Barba et Renée Saurel participent pleinement à la constitution du point de vue de cette dernière sur le théâtre et la critique. Enfin, Gilles Sandier conçoit son approche de la représentation en fréquentant Patrice Chéreau mais aussi Marcel Maréchal. Ne sont-ils pour autant que de simples réceptacles du foisonnement qui touche l'activité théâtrale et le milieu intellectuel dans les années 1960 et 1970 ? Leur activité critique ne se caractérise pas uniquement par la tentative de penser les liens qui unissent le théâtre à l'émancipation de tous et toutes. Cette volonté entraîne un déplacement de la critique. Dans *Pour une théorie de la production littéraire*²²⁹⁷, Pierre Macherey revient sur la définition de critique. Il distingue deux assertions :

Or le terme de critique est ambigu : tantôt il implique le refus, par une dénonciation, jugement négatif ; tantôt il désigne (et c'est son sens fondamental) la connaissance positive des limites, c'est-à-dire l'étude des conditions de possibilités d'une activité. On passe aisément d'un sens à l'autre : ils sont comme les aspects inverses d'une même opération, solidaires dans leur incompatibilité même : une discipline qui recevra le nom de « critique » le devra peut-être à cette ambiguïté, qui parvient à nommer la présence d'une double attitude. La disparité entre jugement négatif (la critique comme condamnation) et connaissance positive (disons provisoirement : la critique comme explication) suscite en effet une division entre deux positions non plus seulement inverses, mais effectivement distinctes : la critique comme appréciation (l'école du goût), et la critique comme savoir (la « science de la production littéraire »). Activité normative, activité spéculative : énonçant tantôt les règles, tantôt les lois. D'un côté une science, de l'autre un art.²²⁹⁸

Ici, Pierre Macherey entend art dans son sens premier, celui de savoir-faire. Cette définition de la critique littéraire me semble particulièrement correspondre à la critique dramatique telle qu'elle fut pratiquée par Gilles Sandier, Renée Saurel et Alfred Simon. Jusqu'alors cette dernière, dans sa forme journalistique traditionnelle, s'entendait avant tout comme « une école du goût »²²⁹⁹. La démocratisation culturelle a entraîné la nécessité de s'interroger sur les conditions de production de l'activité théâtrale. De plus, l'autonomisation de la mise en scène a impliqué de réfléchir à la responsabilité idéologique du théâtre au-delà de l'œuvre littéraire. Dès lors, la critique est passée d'une « activité normative »²³⁰⁰ à une

²²⁹⁷ Pierre MACHEREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, Nouvelle édition [en ligne], ENS Éditions, Lyon, 2014, Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/enseditions/628>>. ISBN : 9782847885903.

²²⁹⁸ Pierre MACHEREY, *I. Quelques concepts élémentaires*, In : *Pour une théorie de la production littéraire*, op.

cit. p. 1.

²²⁹⁹ *Idem.*

²³⁰⁰ *Idem.*

« activité spéculative »²³⁰¹ sans pour autant se départir complètement des « règles » du beau.

Pierre Macherey ajoute plus loin :

On dira donc : ou bien la critique littéraire est un art, et alors elle est complètement déterminée par l'existence préalable d'un domaine (les œuvres littéraires), qu'elle cherchera à rejoindre, pour en trouver la vérité, et finalement se confondre avec lui, puisqu'elle n'aura plus par elle-même aucune raison d'exister. Ou bien elle est une certaine forme de savoir : elle a alors un objet, qui n'est pas sa donnée mais son produit : à cet objet elle applique un certain effort de transformation : elle ne se contente pas de l'imiter, d'en produire un double ; entre le savoir et son objet, elle maintient donc une distance, une séparation. Si le savoir s'exprime dans un discours, et s'applique à un discours, ce discours doit être par nature différent de l'objet qu'il a suscité pour pouvoir en parler. Si le discours scientifique est rigoureux c'est parce que l'objet auquel, par sa propre décision, il s'applique, se définit par un autre type de rigueur et de cohérence.²³⁰²

C'est bien cet « effort de transformation »²³⁰³ qui est déterminant dans la critique engagée. Sans complètement renoncer à être un art, elle tente par la production d'un discours sur les œuvres a voir un impact sur celles-ci : « par l'utilisation d'un langage neuf, le critique fait éclater en l'œuvre une différence, fait apparaître qu'elle est autre qu'elle n'est. »²³⁰⁴ De ce fait, elle participe à la mise à jour des capacités politiques de l'œuvre théâtrale. La critique dramatique, par la différence qu'elle instaure avec la création dramatique, participe, à cet endroit, pleinement aux évolutions esthétiques et politiques de cette dernière.

²³⁰¹ *Idem.*

²³⁰² *Ibidem*, p. 3.

²³⁰³ *Idem.*

²³⁰⁴ *Idem.*

Conclusion : Retour contemporain sur/à la critique engagée

Lorsque j'ai débuté ce travail de recherche, je tenais à poursuivre une réflexion sur les liens entre théâtre et politique que j'avais engagée en tant que praticienne amateur. Dès ma maîtrise, j'ai décidé de m'appuyer sur les écrits des critiques dans les années 1960 et 1970. L'exploration des articles de Gilles Sandier et d'Emile Copfermann²³⁰⁵ puis de ceux de Robert Abirached, Guy Dumur et Françoise Kourilsky dans *Le Nouvel Observateur*²³⁰⁶ ainsi que la lecture attentive des textes de Bernard Dort et Roland Barthes sur le théâtre m'ont convaincu de l'importance de ces derniers, de la vitalité d'une pensée sur le théâtre ancrée dans une période politique riche et complexe. Mon intuition était que cette volonté chez les critiques avait finalement abouti à une approche « savante » du théâtre, en tout cas à la volonté de penser les termes de l'analyse du fait théâtral dans son ensemble. L'étude attentive des articles dans les trois revues concernées par ce travail de recherche a achevé de me convaincre d'une modification des paradigmes de la critique durant les années 1960 et 1970. A la suite de *Théâtre Populaire*, les auteurs des articles sur le théâtre n'entendent plus seulement juger de la qualité d'un spectacle mais étudier son inscription au cœur du travail du metteur en scène, ses liens avec les structures (CDN, Maison de la culture, Cartoucherie) dans lesquelles il est créé et joué. Ils pensent les rapports qu'une œuvre entretient avec son public : l'assistance présente effectivement dans la salle, mais aussi ce public rêvé, discuté, contesté qu'on déclare populaire.

C'est en premier lieu cette préoccupation qui semble avoir eu une influence considérable sur l'évolution de l'exercice critique. En effet, le développement d'un secteur public du théâtre s'accompagne de l'espoir d'attirer un nouveau type de spectateurs à la cérémonie théâtrale. Si les analyses des publics tendent à modérer l'impact qu'a eu la démocratisation culturelle, les rapports qu'entretiennent ces nouvelles structures avec les spectateurs évoluent considérablement. Ce dernier est souvent abonné (individuellement ou

²³⁰⁵ Léa VALETTE, *Critique dramatique et engagement politique dans les années soixante : Gilles Sandier et Émile Copfermann*, Mémoire de Maîtrise en Études théâtrales, sous la direction d'Emmanuel WALLON, Université Paris X-Nanterre, 2005.

²³⁰⁶ Léa VALETTE, *Critique dramatique et engagement politique (1964-1981) : L'exemple du Nouvel Observateur. Analyse des parcours de Françoise Kourilsky, Guy Dumur et Robert Abirached*, op. cit.

via des comités d'entreprise), il fréquente donc plus régulièrement ce lieu. De ce fait, il est moins influencé par les critiques prescriptives qui paraissent dans les journaux. Celles-ci s'adressaient jusqu'alors à un public bourgeois et parisien qui fréquentait les théâtres de boulevard. C'est en premier lieu une perte d'influence des critiques qui est à noter. Cependant, une partie de ceux-ci vont adhérer massivement à l'utopie du théâtre populaire et chercher à penser leur activité en direction de ce nouveau public à former, public populaire, ouvrier qui aurait la capacité de faire « changer de base » le monde.

Les critiques étudiés entendent donc participer à l'élucidation des rapports qu'entretient l'activité théâtrale avec la Cité et, en particulier, sa possible participation à une émancipation sociale. Il est bien sûr évident que la réflexion sur les pouvoirs du théâtre n'a pas débuté dans les années 1960 (ou quelques années plus tôt lors de la fondation de *Théâtre Populaire*). L'exploration des critiques du XIX^{ème} et de la première moitié du XX^{ème} siècle que mène notamment depuis janvier 2011 le Groupe de recherche interuniversitaire sur les revues de théâtre animé par Marco Consolini (Paris 3), Romain Piana (Paris 3) et Sophie Lucet (Paris 7) montre le contraire. Néanmoins, il m'a semblé que ce mouvement dépassait, durant la période prise en considération ici, le cadre des revues spécialisées. Ainsi, même si de nombreux critiques rejettent, au cours des années 1960 et 1970, le critère politique²³⁰⁷, il n'en reste pas moins que la conviction de la capacité du théâtre à « intervenir dans l'Histoire »²³⁰⁸ est alors largement partagée. Christophe Triau et Christian Biet le soulignent:

Les débats qui marquent le monde théâtral durant les décennies 1960 et 1970 sont nombreux [...]. Il n'en reste pas moins que ces oppositions s'interrogent sur une hiérarchie et sur le bien fondé des différents pouvoirs du théâtre, et reposent en fin de compte sur une confiance inébranlable en ceux-ci ; ils ne remettent pas en cause la croyance fondamentale en son efficacité. Fabrique de sens, fabrique de l'image, enjeu politique, lieu de quête personnelle de l'acteur, laboratoire inépuisable de formes, croisement du passé et du présent... : si les démarches singulières investissent différemment tel ou tel possible, la mise en scène a non seulement conquis son autonomie, mais semble également ne pas avoir à douter de sa légitimité, ni même sa capacité à rendre compte du réel et à intervenir sur le monde.²³⁰⁹

Critiques et metteurs en scène partagent donc une même vision des tâches du théâtre. Cette conviction fait suite à la découverte de Brecht dont « le modèle va s'avérer essentiel pour les critiques et la plupart des praticiens de cette génération »²³¹⁰. Au théâtre critique qui fait des émules en France s'associe un groupe critique. Deux revues ouvrent la voie, *Théâtre*

²³⁰⁷ A ce titre, le travail de Jean-Jacques Gautier dans *Le Figaro* est exemplaire.

²³⁰⁸ Roland BARTHES, « La révolution brechtienne », *op. cit.*, p. 135.

²³⁰⁹ Christian BIET et Christophe TRIAU, *Qu'est ce que le théâtre ?*, Gallimard, coll. «Folio Essais», Paris, 2006, p. 716-717.

²³¹⁰ *Ibidem*, p. 659.

Populaire et Travail Théâtral. Leur influence sur la création et sur l'activité critique est considérable²³¹¹. A la suite de la venue du Berliner Ensemble, la première pose les bases de sa réflexion : « Notre seul but pour le moment est d'aider à la connaissance de Brecht »²³¹². La promotion du système brechtien s'accompagne alors d'une précision des enjeux de la critique. Elle doit, tel le théâtre critique, travailler à « l'alliance du concert et de la signification, du spectacle et du politique, du plaisir et de la réflexion »²³¹³. Elle doit réévaluer ses critères à la lumière des pouvoirs politiques et esthétiques de la mise en scène que dévoile la troupe berlinoise.

La critique telle qu'elle est pratiquée dans ces deux revues est intrinsèquement liée à la pensée du théâtre de Brecht et à sa réalisation scénique. Au début de mes recherches je pensais naïvement que toute la critique des années 1960 et 1970 était brechtienne et donc d'obédience marxiste. Quoique mon étude ait un aspect monographique puisque je ne traite pas de l'ensemble des revues mais de trois exemples en me concentrant sur leur critique principal (Alfred Simon pour *Esprit*, Renée Saurel pour *Les Temps Modernes*, Gilles Sandier pour *La Quinzaine Littéraire*), la lecture de leurs articles a révélé dès le premier abord une palette d'opinions bien plus diversifiée, qu'il s'agisse de préférences esthétiques en matière de théâtre, de l'analyse des politiques culturelles et même de la stratégie émancipatrice à mener. Afin de mieux saisir cette diversité dans la perception du fait théâtral, il était donc nécessaire de saisir la spécificité de chaque support de publication.

L'autonomie de ces trois revues dans le champ intellectuel, et en particulier leur indépendance vis-à-vis du Parti communiste, explique en premier lieu, que ces écritures soient marquées, non par la question du militantisme, mais par celle de l'engagement. Il est nécessaire de revenir sur ce terme tant il recoupe des acceptions et des réalités différentes. L'inscription historique de mon sujet implique une définition sartrienne. La figure du philosophe existentialiste domine en effet le milieu intellectuel français de ces années. Il entend par là un rapport spécifique que les intellectuels et par conséquent les critiques entretiendraient avec le monde politique. Indépendant des organisations qui structurent le mouvement ouvrier en raison de la stalinisation des partis communistes, l'intellectuel intervient dans les luttes sociales, le plus souvent en solidarité, et cette position écartelée entre

²³¹¹ Voir Marco CONSOLINI, *Théâtre populaire (1953-1964) : histoire d'une revue engagée*, op.cit., et Julie DE FARAMOND, *Travail théâtral, 1970-1979, une décennie passée en revue*, op. cit.

²³¹² Roland BARTHES, « La révolution brechtienne », op. cit., p. 135.

²³¹³ Christian BIET et Christophe TRIAU, *Qu'est ce que le théâtre ?*, op. cit, p. 661.

son origine, la bourgeoisie, et son camp, celui de la classe ouvrière, produit une approche décentrée des débats stratégiques et tactiques qui agitent ce dernier²³¹⁴.

Aussi divergentes que soient leurs orientations, les trois lieux de critique analysés partagent la conviction d'un lien nécessaire entre l'exploration intellectuelle du monde et la modification de ses bases matérielles. Durant les années 1960 et 1970, *Esprit* s'attache à poursuivre la réflexion personnaliste initiée par Emmanuel Mounier. Malgré un isolement de plus en plus important dû à la contestation de l'existentialisme par le structuralisme, *Les Temps Modernes* témoigne, à travers l'œuvre et la parole de Jean-Paul Sartre, de la préoccupation de lier l'élaboration théorique avec une implication dans le combat politique. *La Quinzaine Littéraire* relève d'un projet distinct. La revue n'a pas été créée pour regrouper des intellectuels d'un même courant de pensée mais comme un lieu de rencontre pour discuter de l'actualité politique, littéraire, philosophique et bien sûr artistique. Liée par vocation à l'événement théâtral, l'activité critique des trois revues est influencée par la situation politique. Après le reflux de la gauche suite à la Guerre d'Algérie et à l'instauration de la Ve République, elles s'alimentent à la vitalité des « années soixante-huit »²³¹⁵ : revendications de la jeunesse, émergence des luttes des femmes, droit à l'autodétermination des peuples, luttes ouvrières avec occupation d'usine... Comme le dit Daniel Bensaïd, « l'Histoire nous mord la nuque »²³¹⁶ et les revues se font l'écho de cette effervescence.

Elles jouent surtout un rôle de premier plan dans le nouvel essor de la critique. Cette dernière, dégagée de tout cloisonnement universitaire, emprunte ses outils aussi bien au structuralisme qu'à la sociologie ou la philosophie. Bernard Brillant ouvre d'ailleurs son ouvrage sur les intellectuels durant cette séquence historique en donnant acte de cette diversité : « La contestation, qui a puisé dans ce foisonnement intellectuel les armes d'une critique radicale de la société, semble bien avoir plus procédé par hybridation et par « bricolage » qu'à partir d'une cohérence de laquelle on pourrait déduire une « pensée 68 ». »²³¹⁷ On retrouve cette hétérogénéité quand il s'agit d'aborder le fait culturel et plus précisément le champ théâtral. Ce travail n'a cessé de pointer les désaccords qui existaient entre les trois critiques principaux de *La Quinzaine Littéraire*, d'*Esprit* et des *Temps Modernes*. Néanmoins, ces derniers se sont attachés à analyser la même production théâtrale en fréquentant les mêmes lieux (TNP, Odéon, TEP, la Cartoucherie...), tout en manifestant

²³¹⁴ Le marxisme est aussi sujet à ce décentrement des préoccupations des intellectuels comme le montre l'ouvrage de Perry ANDERSON, *Sur le marxisme occidental*, op. cit.

²³¹⁵ *Les Années 68. Le temps de la contestation*, op. cit.

²³¹⁶ Daniel Bensaïd, *Les Trotskismes*, PUF, collection « Que sais-je ? », Paris, p. 96.

²³¹⁷ Bernard BRILLANT, *Les Clercs de 1968*, op. cit., p. 17.

leur indépendance vis-à-vis de la critique brechtienne qui structure régente alors leur domaine. Ils partagent aussi un socle commun de convictions dans la réalisation d'un théâtre populaire qui soit un lieu moyen d'investigation du monde.

Ces préférences rencontrent les préoccupations culturelles de leurs rédactions respectives. Alfred Simon revendique d'ailleurs le fait de prolonger la réflexion personnaliste au théâtre, il affirme qu'il s'est « toujours considéré comme un critique « militant », c'est-à-dire au nom d'*Esprit* »²³¹⁸. Cette alliance se manifeste particulièrement dans son exploration du projet du théâtre populaire et sa tentative de réactualisation dans les années 1970 à la faveur de la création collective. Les liens entre les thèses sur le théâtre et la conception plus générale des arts et de la culture développée dans *Les Temps Modernes* et *La Quinzaine Littéraire* sont d'un autre ordre. L'activité de Renée Saurel se caractérise par une fidélité exceptionnelle à la revue existentialiste, d'autant plus notable que ses articles tendent à l'exhaustivité sur son sujet de prédilection. Elle soutient que « la tâche du critique [...] ressemble beaucoup à celle de Pénélope... »²³¹⁹ en cela qu'elle s'apparente à un travail de reconstruction des enjeux du spectacle. Cela la pousse à interroger les politiques culturelles. Son analyse de la décentralisation rencontre les prises de position politique de la revue de Sartre et de Beauvoir. Cependant l'étude de ses articles a révélé que ses préférences esthétiques rompaient avec la vision des rapports entre art et politique développée par l'auteur de *Qu'est ce que la littérature ?*²³²⁰ Sa proximité avec Eugenio Barba amène Renée Saurel à valoriser le comédien comme acteur de l'émancipation via le Tiers-Théâtre. Gilles Sandier, quant à lui, manifeste une indépendance totale vis-à-vis de *La Quinzaine Littéraire*. Alors que Maurice Nadeau, historien du surréalisme, exprime sa méfiance vis-à-vis de l'art engagé tel qu'il fut défini par Sartre, Gilles Sandier prend parti pour « une critique résolument partielle, partisane, polémique »²³²¹ qui cherche à penser le théâtre révolutionnaire.

Malgré ces approches diverses, Gilles Sandier, Renée Saurel et Alfred Simon partagent la conviction qu'un théâtre populaire participant au progrès social est possible. Cette foi les incite à orienter leur critique des spectacles autour des enjeux d'un tel théâtre, qu'ils soient d'ordre esthétique ou économique. À travers cette question se profile un nouveau champ d'analyse ouvert à la critique, celui des politiques culturelles.

²³¹⁸ Entretien avec Alfred Simon réalisé le 3 avril 2010.

²³¹⁹ Renée SAUREL, « Du côté des hommes, du côté des oiseaux », *Les Temps Modernes*, n°237, février 1966, p. 1505.

²³²⁰ Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit.

²³²¹ Gilles SANDIER, *Théâtre en crise*, op. cit., p. 26.

Jusqu'en 1968, les articles des trois rédacteurs transpiraient encore d'une certaine confiance dans les possibilités de la démocratisation culturelle malgré des limites qu'ils n'hésitaient pas à relever. Néanmoins on peut remarquer des nuances qui tiennent avant tout à leur proximité initiale avec Jean Vilar. Alfred Simon et Renée Saurel ont été proches du directeur du TNP, tandis que Gilles Sandier est moins influencé par cette référence même s'il y reviendra à la fin des années 1970. Cela implique, dans les années 1960, un soutien inégal aux entreprises qui se réclament de cette pensée, notamment sur la question du répertoire et des publics. La crise que le théâtre public subit en 1968 touche la critique de plein fouet. C'est en premier lieu une défiance vis-à-vis de l'État, pensé comme un instrument au service de la classe dominante, qui affleure dans les textes de Renée Saurel et de Gilles Sandier. Tous deux mettent en doute la possibilité de produire un théâtre à vocation politique dans le cadre de l'État. Les débats autour de la censure reflètent particulièrement cette défiance. C'est aussi une mise en cause de la démocratisation, telle qu'elle était pensée par les animateurs de ces structures publiques, qui ressort dans les trois revues. Cela motive leur intérêt envers d'autres lieux tels que la Cartoucherie de Vincennes, qui tentent de produire d'autres types de rapport entre créateurs et spectateurs.

La mise en crise du théâtre populaire s'accompagne d'une réflexion sur les pouvoirs du théâtre. Les mises en scène inspirées de Brecht portaient, selon *Théâtre Populaire*, les germes d'une dramaturgie s'adressant spécifiquement à la classe ouvrière. Dans la postérité de l'auteur de « L'Achat du cuivre » se pose la question de la responsabilité politique de la mise en scène. Nos trois critiques s'inscrivent dans ce débat lorsqu'ils rendent compte des spectacles de Roger Planchon, Patrice Chéreau et autres metteurs en scène travaillant principalement à une relecture des classiques. A travers ces comptes-rendus, ils précisent leur rapport à la pensée de Brecht. Peu enclins à suivre le chemin tracé par *Théâtre Populaire*, la situation politique incite Renée Saurel et plus encore Gilles Sandier à réviser leur position vis-à-vis du dramaturge allemand pour revisiter son héritage à la fin des années 1970. Par ailleurs, les avant-gardes nord-américaines qui ont fait irruption au festival de Nancy et d'Avignon et surtout le développement de la création collective proposent une nouvelle approche de la question autour de la redécouverte des cultures populaires. La mise en cause de l'hégémonie du metteur en scène et la tentative de penser la création comme une contestation de la division sociale du travail, avancées par des troupes comme le Théâtre du Soleil, suscitent un nouvel effort de définition du théâtre populaire.

La structuration de leur pensée critique autour de cette question ne signifie en aucun cas le rejet du théâtre politique. Au contraire, ils contribuent tous les trois à la politisation du

discours sur le théâtre. Cependant, celui-ci n'est pas déterminé par des références politiques préalables ou extrinsèques. C'est via l'interrogation constante sur l'efficacité d'une esthétique qu'ils produisent une pensée sur le fait théâtral. Cette réflexion opère à travers la fréquentation quotidienne des lieux théâtraux qui dicte une réévaluation de leurs critères. En effet, ce qui caractérise en dernier lieu la critique pratiquée par Gilles Sandier, Alfred Simon et Renée Saurel et plus généralement ce que j'ai choisi de nommer la critique engagée c'est la modification de ses critères de jugement. Ayant choisi de défendre un théâtre au service de l'émancipation sociale, ils refusent de pratiquer une critique similaire à celle de leurs homologues qui soutiennent un théâtre détaché de toute préoccupation sociale et politique. De ce fait, ils rejettent le manque de sérieux de la critique journalistique. Les attaques contre la critique impressionniste sont nombreuses. Ils opposent à celle-ci l'explicitation de leurs critères de jugement. Il ne s'agit cependant pas de rejeter le plaisir de la réception théâtrale mais de comprendre ce qui le suscite. Le critique est certes un spectateur comme un autre, « un homme de la Cité venu pour jouir de ce jeu spécifique qui consiste à éprouver des passions feintes en déchiffrant, en interprétant des signes à même de le renvoyer de manière différée à son statut (individuel ou collectif) d'individu et de citoyen »²³²² mais il n'est plus un spectateur moyen. Il se donne pour objectif de produire une mémoire collective de ce plaisir et, par là même, de renvoyer à une identité collective qui est d'ordre politique. Il ne s'agit donc plus de promouvoir un spectacle ou un autre mais une pensée du théâtre. Cette dernière est déterminée par les objectifs politiques qu'on confère à l'activité théâtrale mais aussi par les évolutions scéniques du siècle, dont Christophe Triau et Christian Biet estiment qu'elles appellent un outillage théorique adéquat :

Inversement, ce que la mise en scène et la dramaturgie du XX^{ème} siècle ont apporté en connaissance de cause, on y reviendra, c'est la conscience assumée d'une signification distincte, discrète (au sens linguistique : qui signifie particulièrement quelque chose) et cohérente des éléments du spectacle, sans que leur ensemble ne fasse qu'un bloc uniforme de signification. [...] C'est pourquoi s'il y a bien eu dès la lointaine histoire du théâtre la mise en scène de signes polysémiques, disjoints, référentiels et ambigus, il a fallu que la réflexion sur le spectacle se constitue en objet de savoir théorique et d'une conscience critique pour qu'on dispose d'un outil critique capable d'en rendre compte.

²³²³

Au fil des spectacles, Alfred Simon, Gilles Sandier et Renée Saurel tentent de donner une relative cohérence à leurs méthodes – à dire vrai toujours très personnelles – d'appréhension des discours scéniques. On retrouve ici ce « bricolage »²³²⁴ critique (ou

²³²² Christian BIET et Christophe TRIAU, *Qu'est ce que le théâtre ?*, op. cit., p. 399-400.

²³²³ *Ibidem*, p. 394-395.

²³²⁴ Bernard BRILLANT, *Les clercs de 68*, op. cit., p. 17.

butinage théorique) que j'évoquais plus tôt. Les emprunts sont d'ordre tantôt sémiotique²³²⁵, tantôt sociologique²³²⁶. Ils n'hésitent pas à faire appel aussi à des éléments biographiques et bien évidemment littéraires quand il s'agit de traiter de l'actualisation d'œuvres du répertoire. On retrouve là certains traits qui se rapprochent de la politique des auteurs menée par *Les Cahiers du Cinéma* durant la même période. Les rédacteurs de ces derniers analysent les mises en scène en s'appuyant sur ce qu'ils considèrent être les caractéristiques principales des réalisateurs. Cette posture est néanmoins moins systématique chez nos critiques que chez leurs homologues cinéphiles. Au théâtre en effet, la référence à des mises en scène antérieures se construit sur la base du souvenir, de l'expérience remémorée à travers le prisme de la nouvelle représentation à laquelle on vient d'assister.

La relation que l'œuvre entretient avec le spectateur est donc à la fois faite de connaissance, de mémoire et de plaisir, comme le rappellent encore Christian Biet et Christophe Triau :

Il existe bien une relation de symétrie entre la construction du spectacle et sa réception et une part de l'activité du spectateur (et plus encore de l'analyste) est de lire les signes dont le travail de répétition a élaboré l'agencement, d'être confronté, à travers ce qui lui est présenté sur la scène, à une démarche qui a fondé le travail des praticiens. Mais cela ne représente qu'une partie du travail des spectateurs, tant il est vrai que celle-ci consiste aussi à se réapproprier l'objet esthétique offert à sa réception. Une telle symétrie ne peut être que partielle, *décalée*, déplacée, et il est dans la nature même du théâtre que le projet et les intentions des praticiens ne fassent pas forcément foi et que la « vérité » (si « vérité » il y a) de l'objet théâtral se trouve dans sa relation complexe entre des éléments donnés à voir et leur saisie par des regards singuliers (sans postuler pour autant un spectateur idéal qui n'existe jamais).²³²⁷

Les critiques ont mis à jour cette relation de symétrie entre la représentation telle qu'elle est élaborée par l'auteur, le metteur en scène et les acteurs et les spectateurs. A ce titre, le projet brechtien a mis en lumière la responsabilité de l'écriture scénique. Ici, l'autonomisation de la mise en scène a joué un rôle prépondérant dans la manière dont la critique a envisagé sa propre fonction. Elle offre aux critiques un rôle pédagogique. Celui-ci est déterminant dans les objectifs que se fixent Alfred Simon, Gilles Sandier et Renée Saurel vis-à-vis des publics. Ce changement de posture implique de penser les critères de leur profession. Il est nécessaire de mettre en lumière ce qui fonde socialement les règles du beau ou de l'utile, d'en révéler le caractère idéologique pour tenter de produire de nouveaux modes d'appréhension de l'activité

²³²⁵ L'approche sémiotique est néanmoins peu suivie. Si la mise en scène peut être analysée comme un ensemble de signes, leur lecture se confronte aux autres éléments du spectacle : analyse dramaturgique du texte, corporalité des acteurs, conditions de représentation...

²³²⁶ Les emprunts à la sociologie concernent avant tout l'analyse des publics et des politiques culturelles mais l'on retrouve aussi quelques éléments qui témoignent du balbutiement d'une analyse sociologique interne des œuvres.

²³²⁷ Christian BIET et Christophe TRIAU, *Qu'est ce que le théâtre ?*, op. cit., p. 400.

théâtrale. Cette démarche est justifiée par leur engagement politique. Ils affirment alors la spécificité de celle-ci, revendiquent son caractère idéologique. Ainsi se noue un lien entre démarche scientifique et subjectivité politique.

Le « déplacement » évoqué par Christophe Triau et Christian Biet est au cœur de la relation qui unit l'œuvre d'art vivante avec son spectateur. Elle implique une individualité de la réception, dont le caractère subjectif doit être mis en lumière. Le refus de pratiquer une critique impressionniste partagé par nos trois critiques n'implique pas la recherche d'une objectivité qu'une science déterminée – que ce soit le matérialisme dialectique ou le structuralisme – prétendrait les doter. Mais à la sensibilité aut centrée du chroniqueur mondain, ils préfèrent une lecture personnelle de l'activité théâtrale dont ils s'évertuent à expliciter les critères et à justifier les préférences. Ce déplacement de la critique est essentiel pour comprendre la démarche engagée d'Alfred Simon, Renée Saurel et Gilles Sandier. Chez eux l'ambition théorique n'est jamais pensée séparément de la recherche du plaisir du spectateur.

Cette subjectivité est d'autant plus assumée que les critiques nouent des liens forts avec les artistes. La porosité entre le milieu théâtral et le monde de la critique a toujours existé, elle est même constitutive de ce dernier dans une large mesure. Nombreux sont les metteurs en scène qui ont pratiqué la critique ou écrit des textes sur les enjeux du théâtre. Cependant cette intimité prend une autre forme durant la période étudiée, car c'est en qualité de critiques que Renée Saurel, Gilles Sandier et Alfred Simon (pour ne citer que ces trois figures emblématiques) vont se rapprocher de ceux que l'on commence à nommer « créateurs ». Bernard Dort soutenait que le critique devait se faire *Dramaturg*. Tous trois n'ont pas cette ambition. Ils nouent néanmoins des relations fortes avec des praticiens qui les incitent encore une fois à repenser le rapport qu'ils entretiennent à la création théâtrale. La critique ne peut plus être un point de vue plus ou moins élaboré sur un spectacle. Elle porte sur l'ensemble du processus de production et implique un dialogue resserré avec ses concepteurs. Le critique se fait « anthropologue »²³²⁸ sur un terrain qui va du plateau à ses lointaines coulisses. Il abandonne la « pseudo-neutralité dont parlent sans cesse les historiens et les scientifiques les plus compromis »²³²⁹ pour se placer au cœur du processus. Il assume par là une subjectivité d'ordre politique.

²³²⁸ Renée Saurel, « Odin-Theatret à Choisy, les tafurs à Gensac », *op. cit.*, p. 2297.

²³²⁹ *Idem.*

La critique telle qu'elle est pratiquée par Renée Saurel, Alfred Simon et Gilles Sandier est donc le produit historique d'une période déterminée politiquement et socialement. Elle est liée à un mode de diffusion de la pensée via des revues à vocation généraliste (surtout en ce qui concerne *Esprit* et *Les Temps Modernes*) qui s'efforcent de relier les champs spécifiques de la production artistique et littéraire à une perspective d'ensemble, à une situation sociale mouvante marquée par une radicalisation des discours et des positions politiques à la gauche des partis traditionnels. Elle est inscrite dans une pensée de l'engagement des intellectuels dont les multiples manifestations ont été rappelées dans le premier chapitre de la première partie. Elle réfléchit sur les enjeux et les moyens d'une production théâtrale encore marquée par l'utopie du théâtre populaire mais aussi par l'évolution des structures du théâtre subventionné. Elle partage avec les artistes une croyance dans la capacité de ce théâtre à contribuer aux luttes collectives. De cette rencontre entre critiques et « créateurs » naît une pratique spécifique qui tend à réévaluer ses modes de fonctionnement en les soumettant aux exigences d'une élaboration théorique, sans pour autant renoncer à son lien intrinsèque avec l'actualité, qu'elle soit théâtrale ou politique. Quels enseignements tirer de cette recherche pour aujourd'hui ?

C'est d'abord la situation présente de la critique qui m'a poussé à l'entreprendre. Réduite à peau de chagrin dans la presse quotidienne et hebdomadaire, elle trouve depuis peu une autre place sur internet où des nouvelles pratiques voient le jour, tendant à reformuler la parole publique sur le théâtre. Cette dernière a entretemps conquis un statut à l'université où se sont développés des instituts ou département d'études théâtrales qui avaient d'ailleurs, à leur création, intégré des critiques en leur sein²³³⁰. C'est aussi le contexte politique contemporain qui a imprégné ma lecture des événements des années 1960 et 1970 et m'a convaincue de la nécessité de participer modestement à l'élucidation des rapports entre théâtre et politique. Le retour du politique sur scène ces dernières années incite à s'interroger sur l'actualité des modèles esthétiques proposés par la création et la critique de ces années.

Dans son récent ouvrage sur les enjeux du théâtre politique contemporain, Olivier Neveux s'inscrit à la suite de Fredric Jameson : la « séquence historique »²³³¹ que nous vivons actuellement (identifiée au néolibéralisme) connaît une « logique culturelle »²³³² : le

²³³⁰ Bernard Dort à l'Institut d'études théâtrales (IET) de la Sorbonne (désormais Paris 3 Sorbonne nouvelle) Robert Abirached à Paris X-Nanterre (Paris Ouest Nanterre La Défense)...

²³³¹ Olivier NEVEUX, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, La Découverte, Paris, 2013, p. 20.

²³³² *Idem*.

« postmodernisme »²³³³. Ainsi Jameson explique que « le postmodernisme n'est pas la dominante culturelle d'un ordre social entièrement nouveau (dont la rumeur, sous le nom de « société postindustrielle », courut dans les médias il y a quelques années) mais seulement le reflet et le concomitant d'une modification systémique de plus du capitalisme lui-même. »²³³⁴ Il se caractérise, entre autres, par une défiance vis-à-vis de toute historicisation et par l'attrait de l'hétérogène. Suite à cela, Olivier Neveux s'interroge sur la portée même de son projet : « comment rendre compte d'une séquence dont le mot d'ordre est qu'elle n'en a plus, qu'elle est l'addition *ad libitum* de faits singuliers, célibataires, indifférents les uns aux autres ? »²³³⁵ S'ensuit, dans son ouvrage une analyse des différentes propositions pour caractériser « des modes d'être du théâtre politique »²³³⁶. De même, les entreprises respectives d'Alfred Simon, Renée Saurel et Gilles Sandier tendaient à saisir, à travers la diversité des expériences théâtrales des années 1960 et 1970, à l'amorce de ce qui allait prendre l'allure d'un émiettement culturel, la totalité du fait théâtral.

Leurs approches du théâtre populaire permettent tout d'abord de mieux saisir la complexité du projet vilarien à Chaillot mais aussi les interrogations de ceux qui l'ont développé par la suite en d'autres lieux. De nos jours il est courant de plaider pour un retour à Vilar. Celui-ci s'opère – verbalement – sur un mode nostalgique, sans saisir l'inscription de cette expérience dans une période marquée, entre autres, par les guerres de décolonisation. Cette référence mal à propos nie une partie de ce que recoupaient la notion de théâtre populaire dans l'exigeante acception des trois critiques. Olivier Neveux écrit à ce sujet :

C'est à partir des années 1990 que se renomme un « théâtre populaire » contemporain dont le mot d'ordre pourrait être à l'égal inverse, « un théâtre populaire pour tous. Car effectivement, celui-ci va s'ingénier à effacer les barrières de classes, les strates sociales, les différences [...]. Emblématiquement, ce « théâtre populaire » prendra bien souvent le nom de « théâtre citoyen ».²³³⁷

Le glissement sémantique est caractéristique du déplacement de sens. Théâtre citoyen ne signifierait « rien d'autre qu'une relation à la Cité »²³³⁸, excluant de fait tout ceux qui n'ont pas accès à la citoyenneté. Les réflexions de Gilles Sandier, Renée Saurel et Alfred Simon témoignent au contraire de la complexité de la pensée du théâtre populaire, de ses multiples tentatives pensées conçues avant tout en direction de la classe ouvrière. Cet exemple n'est pas

²³³³ *Idem*

²³³⁴ Fredric JAMESON, *Le postmodernisme ou la logique culturel du capitalisme tardif*, Editions Beaux-arts de Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 2011, p. 19.

²³³⁵ Olivier NEVEUX, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, op. cit., p. 20.

²³³⁶ *Ibidem*, p. 232.

²³³⁷ *Ibidem*, p. 100.

²³³⁸ *Ibidem*, p. 101.

le seul qui nous incite à revisiter ces années pour comprendre la dépolitisation d'une partie de la pratique théâtrale. Le développement actuel des collectifs aujourd'hui nous invite à revenir à la réflexion sur la création collective pensée comme une méthode de travail en rupture avec la division sociale du travail, mais aussi comme une contestation plus globale des hiérarchies et de la bureaucratisation des organisations politiques, étatiques et syndicales... ou théâtrales.

Comprendre l'inscription historique de la critique telle qu'elle s'est pratiquée dans les publications traitées permet donc de mieux appréhender les enjeux contemporains. Et parmi eux, celui du devenir de la critique dite « dramatique ». La diversité des écritures dans ces trois revues permet de saisir la spécificité de l'exercice critique sur le théâtre. Issue d'une pratique journalistique, la critique de théâtre ne jouit pas du même statut que celle qui s'attache à l'analyse des œuvres littéraires ou picturales. Si savantes soient-elles, la légitimité d'études théâtrales centrées avant tout sur la représentation est encore à défendre aujourd'hui dans de nombreuses institutions²³³⁹. La multiplication des départements d'Arts du spectacle, des équipes de recherches, des publications tend à donner ses lettres de noblesse à la réflexion universitaire sur le théâtre. On n'en assiste pas moins à un retour, notamment des universitaires, à la critique comme exercice spécifique. On peut se demander alors si cela ne témoigne pas d'un besoin de subjectivité caractéristique de la critique dramatique et inhérent à la réception théâtrale qui ne se satisfait pas de la tentation objectiviste de la recherche universitaire souvent pensée, à mauvais escient, comme le pendant de la scientificité. On voit ainsi apparaître sur internet des revues spécialisées telle qu'*Agôn*, des blogs de chercheurs, des sites destinés à un plus large public comme *Au Poulailier* où des chercheurs ou des critiques de presse proposent, individuellement ou collectivement, leur regard sur l'actualité théâtrale. L'écriture personnelle du blog n'est pas sans rappeler la chronique, tandis que la critique qui ne trouve plus sa place dans la presse sur papier, acquiert un espace dans ces sites. Leur diversité nous renvoie à celle de la critique d'antan. Entre les critiques articles *Du Balcon* et celles ceux du *Poulailier*, on retrouve l'écart entre le billet a critique quotidienne et celle l'analyse plus exigeante des revues. Ainsi, alors que les critiques des années 1960 et 1970 s'étaient tournés vers l'université, le chemin inverse se profile aujourd'hui. Ces nouveaux outils de communication impliquent une autre circulation de l'information qui s'accorde à l'hétérogénéité présente aussi bien sur les scènes de théâtre que dans les paroles sur cet art. Une simple recherche sur internet nous permet de se procurer de nombreuses

²³³⁹ L'ouvrage de Philippe NOIRIEL, *Histoire, théâtre et politique*, Agone, coll. « Contrefeux », Marseille, 2009, montre *a contrario* par ses erreurs factuelles que la pensée sur le théâtre ne peut s'appuyer que sur une connaissance précise de son histoire.

recensions de spectacles. Elles conservent en règle générale une forme journalistique même si certains sites, ou des revues électroniques, voire des *podcasts* nous permettent d'entrevoir ne serait-ce que les possibilités formelles d'une critique sur le théâtre détachée des contingences matérielles du périodique.

Face à l'hétérogénéité qui caractérise la période, nous serions tentée de renoncer à percevoir « une totalité ouverte face à cet émiettement du monde et de ces productions »²³⁴⁰ et de fait de revenir à une pratique impressionniste de la critique valorisant un hédonisme du spectateur qui ne serait que le symptôme d'une acceptation des valeurs néolibérales de consommation. Or Gilles Sandier, Renée Saurel et Alfred Simon nous enseignent justement à ne pas abdiquer dans cette tentative de saisir les rapports qu'entretiennent le théâtre et la société et par là même d'assouvir notre besoin d'appréhender celle-ci à travers la scène. Ils nous l'enseignent avec d'autant plus de force que leur résolution à rechercher inlassablement les possibilités émancipatrices de l'activité théâtrale n'implique pas de faire l'économie du plaisir du spectateur.

Il ne s'agit pas de défendre, sur un mode nostalgique, le retour à une pratique sérieuse, engagée, telle que l'illustrèrent Alfred Simon, Renée Saurel et Gilles Sandier, mais de tirer les leçons de la manière dont s'est construite cette critique, à la lumière de la période historique dans laquelle elle s'est impliquée. Il fallait pour cela prendre acte de la vitalité de cette critique qui fut stimulée par une observation scrupuleuse de l'activité théâtrale, mais également par une réflexion de fond sur les pouvoirs spécifiques du théâtre, doublée d'une réflexion sur le rôle du critique en lien avec le support de son écriture et avec sa ligne éditoriale. Ces critiques n'ont pas seulement constitué une mémoire importante du théâtre, ils ont réussi à produire une réflexion globale sur les enjeux de la création, déterminée par leur subjectivité de spectateur et la mission dont ils se sont chargés auprès du milieu théâtral. C'est son inscription dans l'époque et le milieu qui confère à cette pensée sa portée théorique. Et c'est d'une égale exigence dont nous devons partir pour travailler sur l'actualité théâtrale. Évidemment, la scène théâtrale comme la scène politique des années 2010 sont bien différentes de celles qu'ont connues les nos trois critiques étudiés. Les expériences théâtrales qui se disent ou se veulent subversives sont aujourd'hui accueillies dans l'institution théâtrale et ne soulèvent d'ailleurs que très rarement des controverses.

Dans les perspectives indécises et inquiétantes de l'Europe actuelle il est difficile de sentir le souffle de l'Histoire qui mordait la nuque de Daniel Bensaïd et de ses camarades

²³⁴⁰ Olivier NEVEUX, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, op. cit., p. 20.

dans les années 1970. Face à une situation propice aux replis individuels, la tentation est grande de n'aborder la question théâtrale que d'un point de vue formel, de pratiquer une recherche sur le théâtre qui analyse les évolutions esthétiques de celui-ci sans parvenir à prendre en compte à la fois son rôle social et sa capacité à susciter des émotions. Il s'agit au contraire de penser le théâtre à la lumière de l'actualité politique et sociale sans jamais se désintéresser de ses possibilités émancipatrices ni se départir du plaisir du spectateur. Cela implique d'allier une connaissance aigüe de l'objet étudié à une sereine confiance dans les capacités politiques des artistes et des spectateurs, en assumant cette part d'indicible que la critique cherche malgré tout à formuler, et cela sans jamais se résoudre à abandonner le projet d'émancipation, malgré son caractère utopique. Tel est le legs, aussi fragile que considérable, que nous laissent Gilles Sandier, Alfred Simon et Renée Saurel.

BIBLIOGRAPHIE

1) Revues étudiées

Esprit

La Quinzaine Littéraire

Les Temps Modernes

2) Revues et périodiques consultés

Arts

L'Express

Le Figaro

L'Humanité

Le Monde

La Nouvelle Critique

La Nouvelle Revue Française

Le Nouvel Observateur

Les Cahiers du Cinéma

Les Lettres Françaises

Les Lettres Nouvelles

Partisans

Positif

Tel Quel

Travail Théâtral

Théâtre Populaire

Théâtre/Public

3) Sélection d'ouvrages, travaux universitaires, articles, entretiens sur les revues

Ouvrages

Goulven BOUDIC, *Esprit 1944-1982: les métamorphoses d'une revue*, Edition de l'IMEC, Paris, 2005.

Anna BOSCHETTI, *Sartre et « Les Temps Modernes »: une entreprise intellectuelle*, Éditions de Minuit, Paris, p. 300.

Marco CONSOLINI, *Théâtre populaire (1953-1964) : histoire d'une revue engagée*, IMEC, coll. Edition contemporaine, Paris, 1998.

Howard DAVIES, *Sartre and « Les Temps Modernes »*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

Julie DE FARAMOND, *Pour un théâtre de tous les possibles : la revue "Travail théâtral", 1970-1979*, L'entretemps, Montpellier, 2010.

Julien HAGE, *L'édition politique d'extrême gauche au XX^e siècle, essai d'histoire globale*, Presses de l'ENSSIB, Lyon, 2013.

François HOURMANT, *Le désenchantement des clercs, Figures de l'intellectuel dans l'après-68*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 1997.

Frédérique MATONTI, *Intellectuels communistes : essai sur l'obéissance politique : la Nouvelle critique, 1967-1980*, La Découverte, Paris, 2005.

Maurice NADEAU...*À la table des lettres*, La Maison d'à côté, Bruxelles, 2006.

Maurice NADEAU, *Grâces leur soient rendues*, Albin Michel, Paris, 1990.

Travaux universitaires

Julie DE FARAMOND, *Travail théâtral, 1970-1979, une décennie passée en revue*, Thèse d'études théâtrales, sous la direction de Jean-Louis BESSON, université Paris X-Nanterre, 2005.

Revues

Esprit une revue dans l'Histoire : 1932-2002, Supplément *Esprit*, n°282, février 2002

Entretiens

Entretien Maurice NADEAU réalisé à l'occasion de la parution du 1000^{ème} numéro de *La Quinzaine Littéraire* <http://laquinzaine.wordpress.com/2009/10/21/s-interviews-filmees-des-collaborateurs-%E2%80%93-maurice-nadeau/>

Entretien avec Nicole CASANOVA réalisé à l'occasion de la parution du 1000^{ème} numéro de *La Quinzaine Littéraire* <http://laquinzaine.wordpress.com/?s=nicole+casanova>

Entretien avec Jean Jacques LEBEL, extrait 2: « faire fonctionner le rhizome social et humain », <http://laquinzaine.wordpress.com/2009/11/20/rencontre-avec-jean-jacques-lebel/>

Entretien avec Jean-Jacques LEBEL, extrait 3, « c'est à se demander si *la Quinzaine* fait partie de l'industrie culturelle », <http://laquinzaine.wordpress.com/2009/11/20/rencontre-avec-jean-jacques-lebel/>

Entretien filmé avec Luciette FINAS à l'occasion de la sortie du millième numéro de *La Quinzaine Littéraire* <http://laquinzaine.wordpress.com/2009/10/15/les-interviews-filmees-des-collaborateurs-%E2%80%93-lucette-finas/>

4) Sélection d'ouvrages, travaux universitaires, articles, entretiens sur les intellectuels

Ouvrages

Ian H. BIRCHALL, *Sartre et l'extrême gauche française. Cinquante ans de relations tumultueuses*, La Fabrique, Paris, 2011.

Bernard BRILLANT, *Les Clercs de 68*, Puf, coll. « Le Nœud Gordien », Paris, 2003.

Jacques DEGUY, *Sartre une écriture critique*, Lilles, Presse universitaire septentrion, 2010.

François DOSSE, *Histoire du structuralisme. I. Le champ du signe 1945-1966*, La Découverte, Paris, 1991.

François DOSSE, *Histoire du structuralisme. II. Le champ du cygne 1967 à nos jours*, La Découverte, Paris, 1991.

Jean-François LOUETTE, *Traces de Sartre*, ELLUG, Grenoble, 2009.

Ernest MANDEL, *Les étudiants, les intellectuels et la lutte des classes*, Éditions La Brèche, Paris, 1979.

Paul NIZAN, *Les chiens de garde*, Maspero, Paris, 1974 [1932].

Raymond PICARD, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, J-J Pauvert, Paris, 1965.

Rémy RIEFFEL, *La Tribu des clercs : les intellectuels sous la Ve République 1958-1990*, Calmann-Lévy, Paris, 1993.

Jean-Paul SARTRE, *Plaidoyer pour les intellectuels*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 2001 [1972].

Michel WINOCK, *Le siècle des intellectuels*, Le seuil, reed, coll. « points », Paris, 1999 [1997].

Jacques JULLIARD, Michel WINOCK, *Dictionnaire des intellectuels français*, Le Seuil, Paris, 1996.

Jean-Paul Sartre, éditions Inculte, coll. « L'arc », Paris, 2006 [1966].

L'histoire des intellectuels aujourd'hui, sous la direction de Michel LEYMARIE et Jean-François SIRINELLI, PUF, Paris, 2003.

L'inscription sociale de l'intellectuel, sous la direction de Marion BRUNET et Pierre LANTHIER, L'Harmattan, Logiques sociales, Paris, 2000.

Les intellectuels en France, de l'affaire Dreyfus à nos jours, Pascal ORY et Jean François SIRINELLI, éditions, Perrin, collection Tempus, Paris, 2004 [1987].

Articles

Daniel Bensaïd, « Clercs et chiens de garde », *Contretemps*, « Clercs et chiens de garde. L'engagement des intellectuels », n°15, février 2006.

5) Sélection d'ouvrages, travaux universitaires, articles, entretiens sur la période historique

Ouvrages

Ludivine BANTIGNY, *Le plus bel âge ? Jeunes et jeunesse en France de l'aube des Trente Glorieuses à la guerre d'Algérie*, Fayard, Paris, 2007.

Christophe BOURSEILLIER, *Les maoïstes, la folle histoire des gardes rouges français*, Seuil, coll. « Points », Paris, 2008 [1996], p. 217-218.

Alain BROSSAT, *Un communisme insupportable : discours, figures, traces*, l'Harmattan, Paris, 1997.

Patrick COMBES, *Mai 68, les écrivains, la littérature*, L'Harmattan, Paris.

Nicolas DUBOST, *Flins sans fin...*, Maspero, coll. « Luttes sociales », Paris, 1979.

Kristin ROSS, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Editions Complexe, Bruxelles, 2005.

Pascal ORY, *L'entre-deux-Mai. Histoire culturelle de la France. Mai 1968-Mai 1981*, Seuil, Paris, 1983.

Daniel BENSAÏD et Henri WEBER, *Mai 68 : une répétition générale*, Maspero, Paris, 1968.

Les Années 68. Le temps de la contestation, sous la direction de Geneviève Dreyfus-Armand, Robert Frank, Marie-Françoise LEVY, Michelle ZANCARINI-FOURNEL, Institut d'histoire du temps présent, Complexe, Paris, Bruxelles, 2000.

Le siècle rebelle, dictionnaire de la contestation au XXe siècle, dir. Emmanuel de WARESQUIEL, Larousse, coll. « In extenso », Paris, 2004 [1999], p. 437.

68, une histoire collective (1962-1981), dir. Michelle ZANCARINI-FOURNEL et Philippe

ARTIERES, La Découverte, Paris, 2008.

Travaux universitaires

Marie-Lise FAYET, *Le Parti communiste français et la culture de 1956 à 1981, Une exception culturelle dans le centralisme démocratique*, Thèse de Doctorat en Arts du Spectacle, mention études théâtrales, sous la direction d'Emmanuel WALLON, soutenue à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense le 18 janvier 2011.

Rémi GUILLOT, *Le meurtre de Bruay en Artois: quand une affaire judiciaire devient une cause du peuple (1972-1974)*, thèse de doctorat en sciences politiques sous la direction de Annie Collovald, Université Paris Ouest Nanterre, 2010.

6) Sélection d'ouvrages, travaux universitaires, articles, entretiens sur la critique dramatique

Ouvrages

Jacques BRENNER, *Les critiques dramatiques*, Flammarion, Paris, 1970.

Maurice DESCOTES, *Histoire de la critique dramatique en France*, G. Narr, Paris, J.-M. Place, Coll. Études littéraires françaises, Tübingen, 1980.

Dominique NORES, *Les Critiques de notre temps et Beckett : Georges Bataille, Olga Bernal, Maurice Blanchot, Geneviève Bonnefoi, etc*, Garnier Frères, Paris, 1971.

Un siècle de critique dramatique : de Francisque Sarcey à Bertrand Poirot-Delpech, dir. Chantal MEYER-PLANTUREUX, Édition Complexe, Bruxelles, 2003.

Les Pouvoirs du théâtre essai pour Bernard Dort, dir. SARRAZAC Jean Pierre, Editions théâtrales, Paris, 1994.

Travaux universitaires

Catherine GUIDONI, *La critique dramatique au 20e s : son influence sociale, son rôle publicitaire et commercial : étude de la critique dramatique dans la période qui suit la Seconde Guerre mondiale (1945-1958), notamment d'après les quotidiens hebdomadaires : « Le Figaro », « Le Figaro littéraire », « France-soir », « L'Humanité », « Le Monde », « Les Lettres françaises »* , Thèse de 3e cycle Etudes théâtrales, sous la direction de André TISSIER, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 1978.

Léa VALETTE, *Critique dramatique et engagement politique (1964-1981) : L'exemple du Nouvel Observateur. Analyse des parcours de Françoise Kourilsky, Guy Dumur et Robert Abirached*, Mémoire Master 2 Etudes théâtrales, sous la direction d'Emmanuel WALLON, Université Paris X- Nanterre, 2006.

Léa VALETTE, *Critique dramatique et engagement politique dans les années soixante : Gilles Sandier et Émile Copfermann*, Mémoire de Maîtrise en Études théâtrales, sous la direction d'Emmanuel WALLON, Université Paris X-Nanterre, 2005.

Articles

« Denis Bablet, théâtrologie et engagement », par Béatrice PICON-VALLIN, Ariane MNOUCHKINE, Otomar KREJCA, Armand DELCAMPE, Lucien ATTOUN, André-Louis PERINETTI, Robert ABIRACHED, Christine HAMON-SIREJOLS, Michel CORVIN, Odette ASLAN, Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Didier Plassard, Mirella Patureau, *Théâtre/Public*, n°173, publié par le théâtre de Gennevilliers, avec le concours du Centre National des Lettres, Avril-Juin 2004.

« Bernard Dort, un intellectuel singulier », par Chantal MEYER-PLANTUREUX, Bertrand POIROT-DELPECH, Claude COSTE, Gérard-Denis FARCY, Antoine DE BAECQUE, Raphaël NATAF, Jean-Pierre SARRAZAC, Antonio ATTISANI, George BANU, Albert DICHY, Franca TRENTIN, Monique LE ROUX, Jean-Michel DEPRATS, Gilbert DAVID, Matthias LANGHOFF, Jack LANG, Jacques LASSALLE, Béatrice PICON-VALLIN, Colette SCHERER, Nathalie LEGER, *Théâtre/Public*, n°154, janvier-février 1999.

« La critique théâtrale dans tous ces états », dir. LAVOIE Pierre, *Jeu*, n°40, Montréal, 1986.

Dossier « La critique », par Raymonde TEMPKINE, Pierre MARCABRU, Michel COURNOT, Gilles SANDIER, Michel BOUE, Jean-Pierre LEONARDINI, Jacques POULET, *Théâtre/Public*, n°16-17, publié par le théâtre de Gennevilliers, avec le concours du Centre National des Lettres, 1977

« Colloque d'Avignon 77 Syndicat professionnel de la critique dramatique et musicale » , Mathieu GALEY, Caroline ALEXANDER, Ambroise PERIN, Colette GODARD, Raymond LAUBREAUX, Michel BOUE, Jean Pierre LEONARDINI, Gilles SANDIER, Roberto MONTICELLI, Jean-Jacques LERRANT, Alfred SIMON, Florence MOTHEs, Jean-Paul VIGNERON, Jean BAEL, Jacques POULET, Dominique NORES, *Théâtre/Public*, n°18, publié par le théâtre de Gennevilliers, avec le concours du Centre National des Lettres, 1977

Guy BOQUET, « Gilles Sandier, *Théâtre et combat : regards sur le théâtre actuel* », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1973, vol. 28, n° 6, pp. 1535-1537.

George BANU, « La critique ? Utopie et autobiographie », *Théâtre/Public*, n°50, publié par le théâtre de Gennevilliers, avec le concours du Centre National des Lettres, 1983.

George BANU, « Sur la subjectivité de la critique », *Théâtre/Public*, n°50, publié par le théâtre de Gennevilliers, avec le concours du Centre National des Lettres, 1983.

George BANU, « Le regard à mi-pente », *Théâtre Public n° 75*, publié par le théâtre de Gennevilliers, avec le concours du Centre National des Lettres, 1987.

Colette DERIGNY, « Le public a la parole. La critique vous influence-t-elle ? », *Comédie Française*, n°55, janvier-février 1977.

Bernard DORT, « Une autre parole », *Les cahiers de la Comédie Française*, n°45, janvier 1976

Bernard DORT, « Inventer la critique de notre temps », *Atac*, n°103, juin-juillet 1979.

Eveline ERTEL, « Le métier de critique en question », *Théâtre/Public*, n° 68, mars-avril 1986.

Thomas FERENZCI, « La critique entre l'humeur et la théorie » in *Le Théâtre*, Bordas, Paris, 1995 [1982].

Christine FRIEDEL, « Quelques moments dans la vie d'un critique », *Théâtre/Public*, n°68, publié par le théâtre de Gennevilliers, avec le concours du Centre National des Lettres, Mars-Avril 1986.

Jacques LEMARCHAND, « J'ai horreur de la critique normative », *Bref*, n°15, 15 juin 1956.

Georges LERMINIER, « Engagement et responsabilité du critique dramatique », *Le théâtre moderne, homme et tendance*, Edition du CNRS, Paris, 1958.

Chantal MEYER-PLANTUREUX, « Léon Blum, la critique dramatique comme laboratoire de ses idées politiques », *Théâtre / Public*, n°181, avril 2006, p. 28-32.

Alfred SIMON, « Pour une critique intransigeante », *Les Lettres Françaises*, n°625, 21 au 27 juin 1956.

Bernard DORT, Bertrand POIROT-DELPECH « L'intervention critique, entretien de Bernard Dort et Bertrand Poirot-Delpech » dans *Travail Théâtral*, n°IX, automne 1972.

« Le point critique » entretien avec Maurice AUDEBERT, Jean-Pierre LEONARDINI et Bernard DORT, dans *Cahier du Studio Théâtre de Vitry*, n°12-13, 1973.

7) Sélection d'ouvrages, travaux universitaires, articles, entretiens sur le théâtre

Ouvrages

Robert ABIRACHED, *Le Théâtre et le prince*, Plon, Paris, 1992.

Robert ABIRACHED, *Le Théâtre et le prince, II. Un système fatigué (1993-2004)*, Actes-Sud, Arles, 2005.

Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double, suivi du Théâtre de Séraphin*, Folio, coll. Folio Essais, Paris, 1985 [1938].

Odette ASLAN, *L'acteur au XXe siècle, Ethique et technique*, L'entretemps, collection « Les voies de l'acteur », Paris, 2005.

Roland BARTHES, *Ecrits sur le théâtre*, Edition du Seuil, coll. « Points essais », Paris, 2002.

Michel BATAILLON, *Un Défi en province : Planchon. Chronique d'une aventure théâtrale, tome1 (1950-1957)*, Marval, Paris, 2001.

Michel BATAILLON, *Un Défi en province : Planchon. Chronique d'une aventure théâtrale, tome1 (1957-1972)*, Marval, Paris, 2001.

Augusto BOAL, *Le Théâtre de l'opprimé*, Maspero, collection Malgré tout, Paris, 1985, [1971].

David BRADBY, *Le théâtre en France de 1968 à 2000*, H. Champion, Paris, 2007.

Berthold BRECHT, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2000.

Jacques COPEAU, *Registres 1 Appels*, Textes recueillis par M.H. Dasté et S. Maistre Saint-Denis, Gallimard, coll. NRF, Paris, 1974.

Émile COPFERMANN, *Conversations avec Antoine Vitez, De Chaillot à Chaillot*, POL, Paris, 1999 [1981].

Émile COPFERMANN, *La mise en crise en crise théâtrale*, Maspero, Paris, 1972.

Émile COPFERMANN, *Le théâtre populaire, pourquoi ? Suivi de La Sorbonne du théâtre, Et si ce n'était pas Vilar, Le théâtre, L'État et les autres*, Maspero, coll. Petite collection Maspero 43, Paris, 1969

Émile COPFERMANN, *Roger Planchon*, Édition La Cité, Lausanne, 1969.

Émile COPFERMANN, *Vers un théâtre différent*, François Maspero, coll. « Petite collection Maspero », Paris, 1976.

Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse-Bordas, 1998.

Joël CRAMESNIL, *La Cartoucherie, une aventure théâtrale*, Les Editions de l'Amandier, Paris, 2004.

Alain CUNY, *Le Désir de parole: conversations et rencontres avec Alfred Simon*, La renaissance du livre, Bruxelles, 2000, [1989].

Richard DEMARCY, *Eléments de sociologie du spectacle*, Paris, Union générale d'éditions, 1973.

Bernard DORT, *La représentation émancipée*, Arles, Actes-Sud, 1988.

Bernard DORT, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1960.

Bernard DORT, *Le spectateur en dialogue*, Paris, POL, 1995.

Bernard DORT, *Théâtre en jeu*, Le Seuil, coll. Pierres Vives, Paris, 1979.

Bernard DORT, *Théâtre réel : essais de critique 1967-1970*, Le Seuil, collection Pierres vives, Paris, 1971.

Bernard DORT, *Théâtre public*, Paris, Le Seuil, 1967.

Martin ESSLIN, *Au delà de l'absurde*, Buchet-Chastel, Paris, 1970.

Laurent FLEURY, *Le T.N.P. de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, Presses Universitaires de Rennes, « Res Publica », Rennes, 2006.

Jerzy GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2002 [1966].

Colette GODARD, *Patrice Chéreau, Le trajet*, Le Rocher, collection « Documents », Monaco-Paris, 2007.

Pascale GOETSCHER, *Renouveau et décentralisation du théâtre (1945-1981)*, Presses universitaires de France, Paris, 2004.

JOURDHEUIL Jean, *L'Artiste, la politique, la production*, Union générale d'éditions, Coll. 10-18, Paris, 1976.

Jean JOURDHEUIL, *Le théâtre, l'artiste, l'État*, Hachette Littérature, Coll. L'Echappée Belle, Paris, 1979.

Françoise KOURILSKY, *Le Bread and Puppet Theatre*, La Cité, Lausanne, 1971.

Guy LECLERC, *Le TNP de Jean Vilar*, Union générale d'éditions, coll. 10-18, Paris, 1971.

Emmanuelle LOYER, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar. Une utopie d'après-guerre*, PUF, Paris, 1997.

Frédéric MAURIN, *Robert Wilson: le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Actes Sud, Arles, 2010 [1998].

Daniel MORTIER, *Celui qui a dit non, celui qui a dit oui ou la réception de Brecht en France, 1945-1946*, Champion, Paris, 1986.

Olivier NEVEUX, *Théâtres en lutte, le théâtre militant en France des années 1960 à nos jours*, La Découverte, Paris, 2007.

Olivier NEVEUX, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, La Découverte, Paris, 2013.

Philippe NOIRIEL, *Histoire, théâtre et politique*, Agone, coll. « Contrefeux », Marseille, 2009.

Patrice PAVIS, *Problèmes de la sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses Universitaires du Québec, 1976.

Franco QUADRI, *Luca Ronconi ou le rite perdu*, UGE, Paris, 1974.

Jacques RANCIERE, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008.

Marie-Ange RAUCH, *Le Théâtre en France en 1968, crise d'une histoire, histoire d'une crise*, L'Amandier, Paris, 2008.

Romain ROLLAND, *Le Théâtre du peuple*, Editions Complexes, Bruxelles, 2003.

Gilles SANDIER, *Théâtre et combat : regard sur le théâtre actuel*, Stock, Paris, 1970.

Gilles SANDIER, *Théâtre en crise (Des années 70 à 82)*, La pensée sauvage, Grenoble, 1982.

Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris, 1992 [1973].

Renée SAUREL, *Le Théâtre allemand contemporain*, La Renaissance du livre, Bruxelles, 1975.

Renée SAUREL, *Le Théâtre face au pouvoir. Chroniques d'une relation orageuse*, Les Temps Modernes 1965-1984, L'Harmattan, Paris, 2008.

Richard SCHECHNER, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Editions théâtrales, Montreuil-Sous-Bois, 2008.

Alfred SIMON, *Beckett*, Belfond, Paris, 1983.

Alfred SIMON, *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Larousse, Paris, 1970.

Alfred SIMON, *Jean Vilar qui êtes-vous?*, La Manufacture, Lyon, 1991.

Alfred SIMON, *La Planète des clowns*, La Manufacture, Lyon, 1988.

Alfred SIMON, *Les Signes et les songes, Essai sur le théâtre et la fête*, Le Seuil, Collection *Esprit*, Paris, 1976.

Alfred SIMON, *Le TEP, un théâtre dans la cité*, Paris, Beba, 1987.

Alfred SIMON, *Le Théâtre à bout de souffle ?*, Le Seuil, Paris, 1979.

Alfred SIMON, *Molière*, le Seuil, coll. « Écrivains de toujours », Paris, 1996 [1957].

Alfred SIMON, *Molière une vie*, La Manufacture, Lyon, 1987.

Alfred SIMON, *Toulouse-Lautrec*, La Manufacture, collection la renaissance du livre, Lyon, 1991.

Giorgio STREHLER, *Un théâtre pour la vie*, Fayard, Paris, 1979

Peter SZONDI, *Théorie du drame moderne*, L'Age D'Homme, collection Recherche, Lausanne, 1983.

Raymonde TEMKINE, *L'Entreprise théâtrale*, Editions Cujas, Paris, 1967.

Raymonde TEMKINE, *Mettre en scène au présent*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1977.

Raymonde TEMKINE, *Mettre en scène au présent 2*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1980.

Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales, 1977.

Jean VILAR, *De la tradition théâtrale*, Gallimard, collection « Idées », Paris, 1965.

Antoine VITEZ, *Ecrits sur le théâtre I L'école*, POL, Paris, 1994.

Antoine VITEZ, *Ecrits sur le théâtre II La scène 1954-1975*, POL, Paris, 1995.

Antoine VITEZ, *Ecrits sur le théâtre III La scène 1975-1983*, POL, Paris, 1996.

Antoine VITEZ, *Ecrits sur le théâtre IV La scène 1983-1990*, POL, Paris, 1997.

Antoine VITEZ, *Ecrits sur le théâtre V Le monde*, POL, Paris, 1998.

Phillipa WEHLE, *Le théâtre populaire selon Jean Vilar*, Éditions Alain Barthélémy et Acte Sud, Avignon, 1981.

Marie-Louise BABLET et Denis BABLET, *Le théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, CNRS cerdday, coll. Théâtre du XX^{ème} siècle, Paris, 1979.

Emmanuelle LOYER et Antoine DE BAECQUE, *Histoire du festival d'Avignon*, Gallimard, Paris, 2007.

Dominique NORES, Colette GODART, *Lavelli. Suivi d'une étude sur Orden et le théâtre musical*, Christian Bourgois, Paris, 1970.

Encyclopédie du théâtre en France, dir Jacqueline de Jomaron, Livre de Poche, coll. La pochothèque, Paris, 1998 [1992].

Itinéraire de Roger Planchon, L'Arche, Paris, 1970.

La Bataille des "Paravents": Théâtre de l'Odéon, 1966, sous la direction de Lynda BELLITY PESKINE et Albert DICHY, IMEC, Paris, 1991.

La décentralisation théâtrale 1 : Le premier âge 1945-1958, dir. Robert ABIRACHED, Actes Sud Papiers, collection cahiers de l'ANRAT, Arles, 1992.

La décentralisation théâtrale 2 : Les années Malraux 1958-1968, dir. Robert ABIRACHED, Actes Sud Papiers, collection cahiers de l'ANRAT, Arles, 1993.

La décentralisation Théâtrale 3, 1968 : le tournant, dir. Robert ABIRACHED, Actes Sud Papiers, collection cahiers de l'ANRAT, Arles, 1994.

La décentralisation théâtrale 4 : Le temps des incertitudes ?, dir. Abirached Robert, Actes Sud Papiers, collection cahiers de l'ANRAT, Arles, 1994.

Le Cirque au risque de l'art, dir. Emmanuel WALLON, Actes-Sud Papiers, Arles, 2014 [2002].

Le théâtre d'intervention depuis 1968, tome 1, dir. Philippe IVERNEL et Jonny EBSTEIN, L'Âge d'Homme, Collection Recherche, Lausanne, 1983.

Le Théâtre d'intervention depuis 1968, tome 2, dir. Philippe IVERNEL et Jonny EBSTEIN, L'Âge d'Homme, Collection Recherche, Lausanne, 1983.

Les Voies de la création théâtrale [Texte imprimé]. 3, Jean Genet, « Les Paravents », Bertold Brecht, « La Vie de Galilée », Eugène Schwarz, « Le Dragon », d'après John Reed, « Dix jours qui ébranlèrent le monde », réunies et présentées par Denis BABLET et Jean JACQUOT, CNRS Editions, Paris, 1987.

L'Odéon, un théâtre dans l'Histoire, dir. Antoine de BAECQUE, Gallimard, Paris, 2010.

STREHLER. Études de O. Aslan, G. Banu, B. Dort, C. Douël dell'Agnola, M.-M. Metvant-Roux, A. Lombarde A. Satgé, M. Tanant. Textes de G. Strehler, L. Althusser. Témoignages de L. Damiani, G. Desarthe, E. Frigerio, G. Ratto, D. Sandre, N. Strancar. Notes de J.H. Bunge. Réunis et présentés par Odette Aslan. Éditions du Centre national de la recherche scientifique, coll. « Les Voies de la création théâtrale », Paris, n°16, 1989.

Travaux universitaires

Marjorie GAUDEMER, *Le Théâtre de propagande socialiste en France, 1880-1914 – Mise au jour d'une fraction de l'histoire du théâtre militant*, Thèse d'études théâtrales, sous la direction de Christian BIET, Université Paris Ouest - Nanterre La Défense, 2009.

Olivier NEVEUX, « Esthétiques et dramaturgies du théâtre militant. L'exemple du théâtre militant en France 1966 à 1979 », thèse de Doctorat sous la direction de Christian Biet, Université Paris X - Nanterre, 2004.

Articles

Théâtre politique, *Partisans*, n°36, février-mars 1967, Maspero, Paris, 1967.

Théâtre politique bis, *Partisans*, n°47, janvier 1969, Maspero, Paris, 1969.

Théâtre/Public, n°196, « L'usine en pièces : du travail ouvrier au travail théâtral », Coordination : Bérénice HAMIDI-KIM et Armelle TALBOT, juin 2010.

Louis ARAGON, « Lettre ouverte à André Breton sur *Le regard du sourd*, l'art, la science et la liberté », *Les Lettres Françaises*, 2 juin 1971, p. 3-15.

Pierre MACDUFF, « Grotowski à l'UQAM », *Jeu : revue de théâtre*, n° 17, (4) 1980, p. 73-74, <http://id.erudit.org/iderudit/28503ac>.

Olivier NEVEUX, « Un spectacle sans spectateurs... rien que des créateurs », *Cahiers Armand Gatti*, n°1, 2010.

Jean-Paul SARTRE, « *Les Séquestrés d'Altona* nous concernent tous », *Théâtre Populaire*, n°36, 4^{ème} trimestre 1959, p. 6.

Émissions radiophoniques

Le Masque et la Plume, 1^{er} mai 1966, <http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/audio/PHD99201969/theatre.fr.html>

Le Masque et la Plume, 22 mai 1966, <http://www.ina.fr/audio/PHD99201973/theatre.fr.html>

Le Masque et la Plume, 23 novembre 1969, <http://www.ina.fr/audio/PHD99209905/theatre.fr.html>

Le Masque et la Plume, émission 1^{er} février 1970, <http://www.ina.fr/audio/PHD99212197/theatre.fr.html>

Le Masque et la Plume, 17 janvier 1971, <http://www.ina.fr/audio/PHD99214973/theatre.fr.html>

Le Masque et la Plume, 4 novembre 1973, <http://www.ina.fr/audio/PHD99221394/theatre.fr.html>

Le Masque et la Plume, 16 avril 1978, <http://www.ina.fr/audio/PHD99230879/theatre.fr.html>

8) Sélection d'ouvrages, travaux universitaires, articles, entretiens sur art, culture et politique

Ouvrages

Theodor W. ADORNO, *Prismes : critique de la culture et société*, Payot, Paris, 2003.

Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique ; Paralipomena ; Théories sur l'origine de l'art ; Introduction première*, Klincksieck, Collection d'esthétique, Paris, 1993 [1974].

Hannah ARENDT, *La crise de la culture*, Gallimard, coll. « folio essais », Paris, 1989 [1972].

Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972 [1953].

Walter BENJAMIN, *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003 [1969].

Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Gallimard, coll. « folio plus philosophie », Paris, 2007 [1939].

Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1996.

Pierre BOURDIEU et Alain DARBEL, *L'amour de l'art : les musées et leur public*, Éditions de Minuit, Paris, 1966. Cette publication fait suite à une enquête du Centre de sociologie européenne de 1964 à 1966.

Pierre BOURDIEU et Jean-Claude PASSERON, *Les Héritiers, Les étudiants et la culture*, Edition de Minuit, Paris, 1964.

Pierre BOURDIEU, *La distinction : critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, Paris, 1979.

Michel De CERTEAU, *La culture au pluriel*, Seuil, coll. « Point Essais », Paris, 1993 [1974].

Michel DE CERTEAU, *L'invention du quotidien*, Gallimard, Paris, 1990 [1980].

Roselee GOLDBERG, *La Performance : Du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson, Paris, 2011

Richard HOGGART, *La culture du pauvre*, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », Paris, 1970.

Fredric JAMESON, *Le postmodernisme ou la logique culturel du capitalisme tardif*, Editions Beaux-arts de Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 2011.

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

Jean-Marc LACHAUD, *Questions sur le réalisme : B. Brecht G. Lukacs*, Anthropos, Paris, 1989 [1971].

Pierre MACHEREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, Paris, 1966.

Herbert MARCUSE, *L'homme unidimensionnel, essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Editions de Minuit, Paris, 1968.

Catherine MILLET, *L'art contemporain en France*, Flammarion, Paris, 2005 [1987].

Maurice NADEAU, *Histoire du surréalisme*, Seuil, Paris, 1967 [1945].

Jean-Paul SARTRE, *Qu'est ce que la littérature ?*, Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 2004 [1948].

Sandra TERONI et Wolfgang KLEIN, *Pour la défense de la culture : les textes du Congrès international des écrivains, Paris, juin 1935*, Éditions universitaires de Dijon, Dijon, 2005.

Art et philosophie, textes réunis par Annie SAUVAGNARGUES, ENS Editions, Fontenay aux Roses, 1998.

Art et Politique, dir. Jean-Marc LACHAUD et Olivier NEVEUX, PUF, Paris, 2009.

Changer l'art, transformer la société. Art et Politique 2, dir. Jean-Marc LACHAUD et Olivier NEVEUX, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture Philosophique, 2009.

Le manifeste de Peuple et Culture, <http://www.peuple-et-culture.org/IMG/pdf/doc-72.pdf>

Articles

Europe, « Marx et la culture », août 2011, p. 204.

Pierre BOURDIEU, « Le champ littéraire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 89, septembre 1991, p. 3-46.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1991_num_89_1_2986

Raphaël CLERGET, « Introduction à l'esthétique d'Adorno. Approche de l'esthétique d'Adorno par l'analyse du rapport à Marx dans la *Théorie esthétique* », *Actuel Marx* en ligne, n°14, 25 novembre 2002, <http://actuelmarx.u-paris10.fr/alr0014.htm>.

9) Sélection d'ouvrages, travaux universitaires, articles, entretiens sur les politiques culturelles

Ouvrages

Jean CAUNE, *La culture en action, de Vilar à Lang le sens perdu*, Presse universitaire de Grenoble, Grenoble, 1999.

Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent, Une fondatrice du service public de la culture, 1946-1952*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, Paris, 2005.

Olivier DONNAT, *Les Français face à la culture: de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La découverte, 1994.

Laurent FLEURY, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Armand Colin, collection 128, Paris, 2006.

Pierre GAUDIBERT, *Action culturelle, intégration et / ou subversion*, Castermann, Paris, 1972.

Francis JEANSON, *L'action culturelle de la cité*, Le Seuil, Paris, 1973.

Pascal ORY, *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire 1935-1938*, Plon, Paris, 1994.

Pascal ORY, *L'aventure culturelle française, 1948-1983*, Flammarion, Paris, 1989.

Jacques ION, Bernard MIEGE et Alain-Noel ROUX, *L'appareil d'action culturelle*, Editions universitaires, Paris, 1974.

Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959, sous la dir. d'Emmanuel de Waresquiel, CNRS Editions/Larousse-Bordas, Paris, 2001.

La culture de masse en France de la Belle Epoque à Aujourd'hui, sous la direction de Jean-Pierre RIOUX et Jean-François SIRINELLI, Paris, Fayard, 2002.

Articles

Marion DENIZOT, « 1968, 1998, 2008. Le théâtre et ses fractures générationnelles. Entre malentendus et héritages méconnus », *Sens public Revue web*, février 2008, <http://www.sens-public.org/spip.php?article637>

**10) Sélection d'ouvrages, de travaux universitaires,
d'articles, d'entretiens de travaux et essais politiques**

Ouvrages

Louis ALTHUSSER, *Pour Marx*, La découverte, Paris, 2005 [1965].

Perry ANDERSON, *Sur le marxisme occidental*, Maspero, Paris, 1977.

Daniel BENZAÏD, *Les Trotskismes*, PUF, collection « Que sais-je ? », Paris.

Friedrich ENGELS, « Lettre à F. Mehring », 14 juillet 1883,
<http://www.marxists.org/francais/engels/works/1893/07/kmfe18710124.htm>.

Antonio GRAMSCI, *Les cahiers de prison*, (5 volumes), Gallimard, Paris, 1978.

Vladimir Ilitch LÉNINE, *L'État et la révolution : la doctrine du marxisme sur l'État et les tâches du prolétariat dans la révolution*, La Fabrique, Paris, 2012 [1917].

Maria-Antonietta MACCIOCCHI, *De la Chine*, Seuil, Paris, 1974.

Karl MARX, *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel*, [1843]
<http://www.marxists.org/francais/marx/works/1843/00/km18430000.htm>

Karl MARX, *L'Idéologie allemande* dans Karl Marx, *Philosophie*, Folio Essais, Paris, 1994.

Karl MARX et Friedrich ENGELS *Sur la littérature et l'art*, Editions sociales, Paris, 1954.

Karl MARX, *Théories sur la plus-value*, Editions sociales, Paris, 1974.

Emmanuel MOUNIER, *Manifeste au service du personnalisme*, Paris, Seuil, 2000 [1936],
version numérique éditée par « Les classiques de sciences sociales » (UQAC),

http://classiques.uqac.ca/classiques/Mounier_Emanuel/manifeste_service_pers/mounier_manifeste_pers.pdf

Zedong MAO, *Les citations de Mao Tsé-toung*, <http://www.chine-informations.com/fichiers/petit-livre-rouge.pdf>

Léon TROTSKY, *Littérature et révolution*, Union générale d'éditions, Paris, 1964 [1924].

George HOARE et Nathan SPERBER dans *Introduction à Antonio Gramsci*, La Découverte, coll. « Repères », 2013.

Lire le capital, sous la direction de Louis ALTHUSSER, Maspero, coll. « Petite collection Maspero », Paris, 1973-1980.

Articles

Louis ALTHUSSER, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *La Pensée*, n°151, juin 1970 repris dans Louis ALTHUSSER, *Positions (1964-1975)*, Les Éditions sociales, Paris, 1976, p. 67-125 et Louis ALTHUSSER, *Sur la reproduction*, PUF, collection Actuel Marx, Paris, 1995, p. 269-314.

11) Sélections d'ouvrages de référence dans le débat d'idées des années 1960 et 1970

Mikhaïl Mikhaïlovitch BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

Yves-Marie BERCE, *Fête et révolte. Des mentalités populaires au XVIe et XVIIe siècle*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel Histoire », 2006 [1976].

Roger CAILLOIS, *L'Homme et le Sacré*, 1939, éd. augmentée Gallimard, Paris, 1950.

Émile COPFERMANN, *Problèmes de la jeunesse*, Maspero, Paris, 1967.

Émile COPFERMANN, *La génération des blousons noirs*, Maspero, Paris, 1962.

Frantz FANON, *Les Damnés de la terre*, La Découverte, Paris, 2002 [1961].

Michel FOUCAULT, *Dits et écrits I, 1954-1988*, Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2001.

Michel FOUCAULT, *Dits et écrits II, 1954-1988*, Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2001.

Michel FOUCAULT, *Dits et écrits III, 1954-1988*, Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2001.

Michel FOUCAULT, *Dits et écrits IV, 1954-1988*, Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2001.

Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, coll. Poche, Paris, 1990 [1966].

Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975.

André GIDE, *Retour d'URSS suivi de Retouches à mon « Retour sur l'URSS »*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 2009 [1938].

René GIRARD, *La violence et le sacré*, Paris, Fayard, 2011 [1972].

Emmanuel LEROY-LADURIE, *Le Carnaval de Romans : de la Chandeleur au Mercredi des cendres (1579–1580)*, Paris, Gallimard, 1979.

Edgard MORIN, *L'esprit du temps*, Armand Colin, coll. « Mediacultures », Paris, 2008 [1962].

Jacques RANCIERE dans *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, Paris, 1987.

Jean-Paul SARTRE, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, collection Folio essais, 1994 [1947].

Jean-Paul SARTRE, *L'idiot de la famille : Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1971-1972.

Jean-Paul SARTRE, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 2010 [2010].

Renée SAUREL, *Bouches cousues : les mutilations sexuelles féminines et le milieu médical*, Tierce, Paris, 1985.

Renée SAUREL, *L'enterrée vive : essai sur les mutilations sexuelles*, Slatkine, Genève-Paris, 1981.

ANNEXES

A. Tableaux des articles sur le théâtre parus dans Esprit entre 1964 et 1981

Articles	Types d'articles	Sujet/ pièces, auteurs	Lieux de représentation	Metteur en scène	Compagnie	Pages
KATEB Yacine, « Nouvelles aventures de nuages de fumée », <i>Esprit</i> , n°324, janvier 1964, p. 24-44.	Publication de pièce	Kateb Yacine, <i>Nouvelles aventures de Nuages de fumée</i>	-	-	-	20p
KATEB Yacine, « Nouvelles aventures de nuages de fumée », <i>Esprit</i> , n°325, février 1964, p. 197-215.	Publication de pièce	Kateb Yacine, <i>Nouvelles aventures de Nuages de fumée</i>	-	-	-	19p
Jean-Marie DOMENACH, « Procès à Pie XII », <i>Esprit</i> , n°235, février 1964, p. 221-225.	Analyse politique de la réception d'une pièce	Durrenmatt, <i>Le Vicaire</i>	Berlin Paris	-	-	J 4p
Felix DERENNES, « « Le Vicaire » à Berlin », <i>Esprit</i> , n°235, février 1964, p. 225-226.	Analyse politique de la réception d'une pièce	Durrenmatt, <i>Le Vicaire</i>	Berlin Freie Volksbühne	-	-	J 1,5p
Micheline SAUVAGE, « Calderon à Paris », <i>Esprit</i> , n°235, février 1964, p. 230-232.	Critique de spectacle	Calderon, <i>Le Médecin et son honneur</i>	Théâtre du Vieux Colombier	José Guinot	compagnie Gît -le -cœur	J 2p

Alfred SIMON, « Théâtre en hibernation », <i>Esprit</i> , n°326, mars 1964, p. 459-461.	Critique de spectacles	Beckett, <i>Ah ! les beaux jours !</i> Claudiel, <i>Le Soulier de satin</i> Tourgueniev, <i>Un Mois à la campagne</i> Christopher Fry, <i>La Dame ne brûlera pas</i> John Arden, <i>La Danse du serpent Murgrave</i> Maurice Béjart, <i>La Reine verte</i> Shakespeare, <i>Volpone</i> Pierre Halet, <i>La Provocation</i> , Musset, <i>Les Caprices de Marianne</i> Gorki, <i>Les Enfants du soleil</i>	Odéon Odéon Théâtre de l'Atelier Théâtre de l'œuvre - - CDN de Caen Comédie de Bourges TEP TNP	JL Barrault JL Barrault André Barsacq - - Maurice Béjart Joe Tréhard - - Georges Wilson	Compagnie Renaud Barrault - - - - - - TNP	J 3p
Jacques DELPEYROU, « Supporter le vide », <i>Esprit</i> , n°326, mars 1964, p. 470-471.	Critique de spectacle	Arrabal, <i>Le Tricycle et Fandon et Lys</i>	Maison de la culture de Vincennes	Claude Cyriaque	-	J 1p
Alfred SIMON, « Retour à Lorca », <i>Esprit</i> , n°326, mars 1964, p. 475-476.	Critique de spectacle	Lorca, <i>Yerma</i>	Théâtre Hebertot	Bernard Jenny	-	J 1, 5p
Alfred SIMON, « La dérision shakespearienne », <i>Esprit</i> , n°327, avril 1964, p. 665 à 671.	Critique de spectacle	Shakespeare, <i>Troilus et Cressida</i>	Théâtre de la Cité de Villeurbanne	Roger Planchon	Théâtre de la Cité	C 6p
Guy DE BOSSCHERE, « TEP-Magazine », <i>Esprit</i> , n°327, avril 1964, p. 635-636.	annonce de parution	Rencontre au TEP, mise en place du magazine du TEP	TEP	-	-	J 1p
Alfred SIMON, « Le gros job du Texas et le petit schluz de Sarcelles », <i>Esprit</i> , n°328, mai-juin 1964, p. 1190-1192.	Critique de spectacle	François Billeldoux, <i>Comment va le monde, Mòssieu ? Il tourne, Mòssieu</i>	L'Ambigu théâtre	François Billeldoux	-	J 3p

Alfred SIMON, « Avant-garde et théâtre populaire chez Roger Planchon », <i>Esprit</i> , n°330, août- septembre 1964, p. 481-488.	Chronique sur le travail d'une compagnie	Molière, <i>Tartuffe</i> Armand Gatti, <i>La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste Geai</i> Roger Planchon, <i>La Remise</i>	Odéon	Roger Planchon Jacques Rosner Roger Planchon	Théâtre de la Cité	C 7p
Alfred SIMON, « James Bond contre Durrenmatt : week-end à Strasbourg », <i>Esprit</i> , n°332, novembre 1964, p. 832-834.	Critique de spectacle	Durrenmatt, <i>Les Physiciens</i>	Comédie de l'Est	Hubert Gignoux	Comédie de l'Est	J 2p
Alfred SIMON, « Nuages de Billetdoux », <i>Esprit</i> , n°333, décembre 1964, p. 1031-1034.	Critique de spectacle	François Billetdoux, <i>Il faut passer par les nuages</i>	Odéon	JL Barrault	Cie Renaud Barrault	J 3p
Guy DE BOSCHERE, « Théâtre de la négritude », <i>Esprit</i> , n°334 janvier 1965, p. 248-249.	Défense d'un auteur et d'un metteur en scène	Aimé Césaire, <i>La Tragédie du roi Christophe</i>	Salzbourg, Berlin, Venise et Bruxelles	JM Serreau	-	J 1,5p
Jean BASTAIRE, « CORNEILLE : œuvres complètes (Editions du Seuil, collection « L'intégrale ») », <i>Esprit</i> , n°334 janvier 1965, p. 283-284.	Recension d'ouvrage	Corneille, <i>Œuvres complètes</i> , Paris, Editions du Seuil, collection « L'intégrale », 1964.	-	-	-	L 1, 25p
Alfred SIMON, « La forte gueule de Puntilla ou l'exploiteur déchiré », <i>Esprit</i> , n°336, mars 1965, p. 542-545.	Critique de spectacle	Brecht, <i>Maitre Puntilla et son valet Matti</i>	TNP	Georges Wilson	TNP	J 3p
Paul THIBAUD, « Matti et son public », <i>Esprit</i> , n°336, mars 1965, p. 545-546.	Analyse politique de la réception d'une pièce	Brecht, <i>Maitre Puntilla et son valet Matti</i>	TNP	Georges Wilson	TNP	J 0,75p

« Notre théâtre. Théâtre moderne et public populaire », <i>Esprit</i> , n°338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 801-806.	Editorial	-	-	-	Le renouveau du texte théâtral et des publics de théâtre depuis la guerre	-	5p
Camille BOURNIQUEL, « Côté public », <i>Esprit</i> , n°338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 807-817.	Article Première partie : le public	-	-	-	L'évolution du théâtre du Cartel jusqu'au TNP	-	11p
Alfred SIMON, « Le théâtre, le mythe et la psyché », <i>Esprit</i> , n°338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 818-823.	Article Première partie : le public	-	-	-	Rapport théâtre et rituel. Réflexion autour du masque	-	6p
Robert MARTEAU, <i>Esprit</i> , n°338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 824-827.	Témoignage Première partie : le public	-	-	-	Témoignage : Rapport aux auteurs	-	3,5p
José JAVORSEK, « La poésie, langage du théâtre <i>Esprit</i> , n°338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 828-833.	Article Première partie : le public	-	-	-	Le langage théâtral, la poésie du théâtre (Artaud)	-	5,5p
Roland BARTHES, <i>Esprit</i> , n°338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 834-836.	Témoignage Première partie : le public	-	-	-	Témoignage : Une expérience de spectateur, le choix de ne plus aller au théâtre	-	3p

Alfred SIMON, <i>Esprit</i> , n° 338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 837-844.	Article Première partie : le public	Rapport du théâtre au rituel : Artaud, Genet	-	-	-	7,5p
Jean-Louis BARRAULT, <i>Esprit</i> , n° 338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 845-854.	Témoignage Deuxième partie : le métier	Témoignage : Une vision du théâtre, une expérience en tant qu' « artisan » du théâtre	-	-	-	9p
Yves BERTHERAT, « Sur la vocation théâtrale », <i>Esprit</i> , n° 338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 855-861.	Article Deuxième partie : le métier	Le métier de comédien, la vocation, la formation	-	-	-	6,5p
Pierre-Aimé TOUCHARD, « La formation du comédien », <i>Esprit</i> , n° 338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 862-874.	Article Deuxième partie : le métier	La formation du comédien, l'évolution des méthodes d'enseignement	-	-	-	13p
Jean VILAR, <i>Esprit</i> , n° 338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 875-885.	Témoignage Troisième partie : service public	Reprise d'un rapport fait au TNP en septembre 1960. La signification de travailler au TNP.	-	-	-	11p
Françoise KOURILSKY, « Où en est la décentralisation ? », <i>Esprit</i> , n° 338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 886-895.	Article Troisième partie : service public	Etat des lieux de la décentralisation. Interrogation sur les possibilités des Maisons de la Culture	-	-	-	13p
Jean DASTE, <i>Esprit</i> , n° 338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 899.	Témoignage Troisième partie : service public	Le rôle des CDN	-	-	-	1p

René KAËS, « Publics et participation ouvrière », <i>Esprit</i> , n°338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 900-916.	Article Troisième partie : service public	La participation du public ouvrier au théâtre, obstacles et solutions	-	-	17p
Jo TRESHARD, <i>Esprit</i> , n°338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 917-919	Témoignage Troisième partie : service public	Témoignage : Les limites de la démocratisation culturelle	-	-	3p
Charles Charras, « La première pièce », <i>Esprit</i> , n°338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 920-924.	Témoignage Troisième partie : service public	Témoignage : une expérience à la commission d' « aide à la première pièce »	-	-	5p
André ALTER, « Lieu de rencontre de la personne et de la cité », <i>Esprit</i> , n°338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 925-930.	Article Troisième partie : service public	Refus de la querelle entre théâtre engagé et théâtre métaphysique, défense d'un théâtre comme lieu de rencontre entre « l'homme et les hommes »	-	-	5p
René DIATKINE et Jean GILLIBERT, « Psychodrame et théâtre », <i>Esprit</i> , n°338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 931-942.	Article Quatrième partie : pouvoirs et profondeur	Le psychodrame de Moréno	-	-	12p

Pierre DOMMERGUES, « Le dépassement de la psychanalyse dans le nouveau théâtre américain », <i>Esprit</i> , n°338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 943-952.	Article Quatrième partie : pouvoirs et profondeur	La psychanalyse dans les théâtres d'Arthur Kopit, Jack Gelber, Edward Albee	-	-	-	9p
CASAMA YOR, « Sanction et développement », <i>Esprit</i> , n°338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 953-957.	Article Quatrième partie : pouvoirs et profondeur	Une comparaison la justice et le théâtre	-	-	-	4p
Michel KUSTOW, « Sur les traces d'Artaud », <i>Esprit</i> , n°338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 958-963.	Article Quatrième partie : pouvoirs et profondeur	Artaud dans le théâtre contemporain (Brook, <i>Les Paravents</i> de Genet)	-	-	-	6p
Léonard C PROKO, « Théâtre politique », <i>Esprit</i> , n°338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 964-971.	Article Cinquième partie : vocation politique et ambiguïté tragique	Le travail d'Erwin Piscator, la fonction politique du théâtre de l'absurde. Défense d'un théâtre métaphysique contre le théâtre strictement politique	-	-	-	7p
Georges LERMINIER, « Art social ou art politique ? », <i>Esprit</i> , n°338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 972-976.	Article Cinquième partie : vocation politique et ambiguïté tragique	La nécessité de l'alliance entre politique et esthétique	-	-	-	4p

Simone FRAISSE, « Les mythes grecs et le renouveau de la tragédie », <i>Esprit</i> , n°338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 977-994	Article Cinquième partie : vocation politique et ambiguïté tragique	Les adaptations et les interprétations des mythes de <i>Prométhée, Antigone, Œdipe-Roi</i>	-	-	17p
Jean-Marie DOMENACH, « Résurrection de la tragédie », <i>Esprit</i> , n° 338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 995-1015.	Article Cinquième partie : vocation politique et ambiguïté tragique	Analyse de la tragédie et du renouveau tragique dans le théâtre de Beckett	-	-	20p
Bernard DORT, « La vocation politique », <i>Esprit</i> , n°338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 1016-1029.	Article Cinquième partie : vocation politique et ambiguïté tragique	L'évolution des rapports scène/salle du théâtre aristotélicien (miroir) à la mise en scène moderne. Les voies du théâtre politique	-	-	14p
Alfred SIMON, « Le jeu des hommes », <i>Esprit</i> , n° 338, Numéro spécial <i>Théâtre moderne et public populaire</i> , mai 1965, p. 1030-1040.	Article Cinquième partie : vocation politique et ambiguïté tragique	Défense du théâtre populaire contre la vision brechtienne d'un théâtre politique	-	-	11p
Lucien ATTOUN, « Le festival du théâtre universitaire », <i>Esprit</i> , n° 340, juillet-août 1965, p. 152- 155.	Critique de festival	Festival de théâtre universitaire de Nancy	Nancy	-	3,5p
Alfred SIMON, « Shakespeare de Chaillot à Ménilmontant », <i>Esprit</i> , n°340, juillet- août 1965, p. 159-160.	Critique de spectacle	Shakespeare, <i>Hamlet</i> Shakespeare, <i>Macbeth</i>	TNP TEP	Georges Wilson Guy Rétoré	2p

Alfred SIMON, « Le « Phédon » de Claudel ou le grand antipathique », <i>Esprit</i> , n°343, novembre 1965, p. 1127-1130.	Critique de spectacles	Claudiel, <i>Le Repos du septième jour</i> Harold Pinter, <i>La Collection</i>	Théâtre de l'œuvre Théâtre Hébertot	Pierre Franck Claude Régy	- -	3,5p
Jean PARIS, « Festival à Dublin », <i>Esprit</i> , n°344, décembre 1965, p. 1148-1152.	Critique de festival	Festival à Dublin. Panorama de la dramaturgie irlandaise.	Dublin	-	-	4p
Alfred SIMON, « Phèdre et le nô », <i>Esprit</i> , n°345, janvier 1966, p. 72-73.	Critique de spectacle	Racine, <i>Phèdre</i>	Théâtre Récamier	Jean Gillibert	-	J 1,25p
Alfred SIMON, « L'agonie du cirque et le miracle chinois », <i>Esprit</i> , n°346, février 1966, p. 309-313.	Chronique sur le cirque	-	-	-	-	C 4p
Alfred SIMON, « Sacco et Vanzetti au TNP : complainte devant deux chaises vides (<i>Chant Public</i> d'Armand Gatti) », <i>Esprit</i> , n°347, mars 1966, p. 416-417.	Critique de spectacle	Armand Gatti, <i>Chant public devant deux chaises électriques</i>	TNP	Armand Gatti	-	J 1.25p
Maurice CATANI, « Théâtre en banlieue (<i>Svejk</i> de Hazeck et <i>Le cercle de craie caucasien</i> de Brecht) », <i>Esprit</i> , n°347, mars 1966, p. 432-434.	Critique de spectacle	Hazeck, <i>Svejk</i> Brecht, <i>Le Cercle de craie caucasien</i>	Théâtre Gérard Philipe Théâtre de la Commune	José Valderde Gabriel Garran	Franc Théâtre	J 2p
Alfred SIMON, « <i>L'Idiot</i> , place Dancourt (<i>L'Idiot</i> de Dostoïevski) », <i>Esprit</i> , n°347, mars 1966, p. 435-437.	Critique de spectacle	Dostoïevski, <i>L'Idiot</i>	Théâtre de l'Atelier	André Barsacq	-	J 2p
Alfred SIMON, « <i>L'instruction</i> (de Peter Weiss) », <i>Esprit</i> , n°350, juin 1966, p. 1248-1249.	Critique de spectacle	Peter Weiss, <i>L'Instruction</i>	Théâtre de la Commune	Gabriel Garran	-	J 1.25p

Alfred SIMON, « <i>Barouf a Chioggia</i> (de Goldoni) », <i>Esprit</i> , n° 351, juillet-août 1966, p. 73-74.	Critique de spectacle	Goldoni, <i>Barouf a Chioggia</i>	Festival du Théâtre des Nations (théâtre Sarah Bernhardt)	Giorgio Strehler	Piccolo Teatro	J 1.75p
Gennie LUCIONNI, « Hommage à Audiberti » <i>Esprit</i> , n° 353, octobre 1966, p. 517-518.	Nécrologie	Décès de Jacques Audiberti	-	-	-	J 1.5p
Jean-Marie DOMENACH « Ludovic Janvier : <i>Pour Samuel Beckett</i> (coll « Arguments », Edition de minuit) » <i>Esprit</i> , n° 353, octobre 1966, p. 561-563.	Recension d'ouvrage	Ludovic Janvier, <i>Pour Samuel Beckett</i> , éditions de Minuit, coll Argument	-	-	-	L 2p
Alfred SIMON, « Paravents et Miroirs », <i>Esprit</i> , n° 354, novembre 1966, p. 706-712.	Chronique de spectacles	James Saunders, <i>La Prochaine fois que je vous le chanterai</i> Peter Weiss, <i>Marat-Sade</i> Jean Genet, <i>Les paravents</i>	Théâtre Antoine Théâtre Sarah Bernhardt Odéon	Claude Régy Jean Tasso Roger Blin	-	C 6p
Alfred SIMON, « <i>Vous vivrez comme des porcs</i> (de John Arden) », <i>Esprit</i> , n° 355, décembre 1966, p. 853-854.	Critique de spectacle	John Arden, <i>Vous vivrez comme des porcs</i>	TEP	Guy Rétoré	-	J 1p
Alfred SIMON, « <i>L'échange</i> (de Paul Claudel) », <i>Esprit</i> , n° 355, décembre 1966, p. 854-855.	Critique de spectacle	Paul Claudel, <i>L'Échange</i>	Théâtre Daniel Sorano, Vincennes	Jorge Lavelli	-	J 1.25p
Alfred SIMON, « Un théâtre qu'on ouvre c'est un bistrot qu'on ferme », <i>Esprit</i> , n° 356, janvier 1967, p. 141-142.	Critique de spectacle	Brigitte Fontaine, Rufus et Higelin, <i>Trois très jeunes gens</i>	La « Vieille grille » (café théâtre)	-	-	J 0.75p
Alfred SIMON, « <i>L'Été</i> », <i>Esprit</i> , n° 356, janvier 1967, p. 144.	Critique de spectacle	Romain Weingarten, <i>L'Été</i> ,	Théâtre de Poche	-	-	J 1 p

Alfred SIMON, « De Vilar à Wilson, d'Avignon à Chaillot » <i>Esprit</i> , n°359, avril 1967, p. 683-689.	Chronique sur un lieu	Le TNP après Vilar, son public le Festival d'Avignon,	TNP Avignon	Georges Wilson Jean Vilar	TNP	C 6p
Jean SEMOLLE, « La tentation de (Saint) Béjart », <i>Esprit</i> , n°360, mai 1967, p. 920-922.	Critique de spectacle	<i>La Tentation de Saint Antoine</i> d'après Flaubert	Odéon	Maurice Béjart	-	J 2.5p
Alfred SIMON, « Flaubert entre Dante et Rimbaud », <i>Esprit</i> , n°359, avril 1967, p. 923-925.	Critique de spectacle	<i>La Tentation de Saint Antoine</i> d'après Flaubert	Odéon	Maurice Béjart	-	J 2 p
Juliet WILSON, « Nous », <i>Esprit</i> , n°361, juin 1967, p. 1076-1080.	Critique de Spectacle	US, Royal Shakespeare Company	Aldwych Theater	Peter Brook	Royal Shakespeare Company	J 4,25p
Alfred SIMON, « Jean-Marie Domenach : <i>Le retour du tragique</i> », <i>Esprit</i> , n°361, juin 1967, p. 1122-1126.	Recension d'ouvrage	Jean-Marie Domenach, <i>Le Retour du tragique</i> , Paris, Le Seuil	-	-	-	L 3.5p
Claude TOMASI, « Bernard Dort : <i>Théâtre public : essais de critique</i> », <i>Esprit</i> , n°363, septembre 1967, p336-338	Recension d'ouvrage	Bernard Dort, <i>Théâtre public ; essai de critique</i> , Paris, Le Seuil	-	-	-	L 2.5p
Camille BOURNIQUEL, « <i>Pygmalion, Medea, Une saison au Congo</i> (de B Shaw, Sennéque et A. Césaire) », <i>Esprit</i> , n°365, novembre 1967, p. 794-796.	Critique de spectacle	Bernard Shaw, <i>Pygmalion Médée</i> (adaptation Jean Vauthier) Aimé Césaire, <i>Une Saison au Congo</i>	Théâtre de l'Œuvre Odéon TEP	Pierre Franck Jorge Lavelli JM Serreau	- - -	J 2, 25p

Alfred SIMON, « La ville dont le prince est un comédien », <i>Esprit</i> , n° 365, novembre 1967, p. 832-839.	Chronique de festival	Avignon 1967 : François Billeldoux, <i>L'Erbre remue encore</i> Molière, <i>George Dandin</i> Molière, <i>Tartuffe</i> Roger Planchon, <i>Bleu, blanc, rouge ou les libertins</i> Jean Vauthier, <i>Médée</i> Goethe, <i>Le Triomphe de la sensibilité</i>	Avignon : Cloître des Carmes Cour Cour Cour Cour Cour	Antoine Bourseiller Roger Planchon Roger Planchon Roger Planchon Jorge Lavelli Jorge Lavelli	- Th de la Cité Th de la Cité Th de la Cité	C 7,5p
Camille BOURNIQUEL, « Le théâtre », <i>Esprit</i> , n°367, janvier 1968, p. 118-120.	Critique de spectacle	Gogol, <i>Le Revizor</i> Liliane Atlan, <i>Monsieur Fugue</i> Charles Dyer, <i>L'Escalier</i> Albee, <i>Délicate Balance</i> Pirandello, <i>Jeu de Rôles</i> ,	TEP TNP (Gémier) Comédie des Champs-Élysées Odéon Odéon	Edmond Tamiz Jean Monod - JL Barrault Giorgio de Lullio	Comédie de St-Etienne Comédie de St-Etienne - Cie Renaud-Barrault -	J 2p
Camille BOURNIQUEL, « Weingarten ou la tentation de l'enfance », <i>Esprit</i> , n°368, février 1968, p. 352-353.	Critique de spectacle	Romain Weingarten, <i>L'Été</i> (Reprise) Romain Weingarten, <i>Akara</i> ,	Théâtre de poche Studio des Champs-Élysées	Jean-François Adam Daniel Zerki	- -	J 1,5p
Camille BOURNIQUEL, « La ville dont le prince est un enfant », <i>Esprit</i> , n°368, février 1968, p. 353-356.	Critique de spectacle	Montherlant, <i>La Ville dont le prince est un enfant</i> (adapté d'un livre de Roger Peyrefitte)	Théâtre Michel	?	-	J 2,5p
Michèle COTE, « Ariette Roth : <i>Histoire du théâtre algérien</i> », <i>Esprit</i> , n°368, février 1968, p. 408-411.	Recension d'ouvrage	Ariette Roth, <i>Histoire du théâtre algérien</i> , Maspero	-	--	-	L 2,5p

Camille BOURNIQUEL, « D'un centenaire à l'autre : Pirandello, Claudel », <i>Esprit</i> , n°369, mars 1968, p. 526-529.	Critique de spectacle	Pirandello, <i>Jeux de Rôles</i> Pirandello, <i>Henri IV</i> Pirandello, <i>On ne sait jamais</i> Claudel, <i>Tête d'or</i> Claudel, <i>L'Otage</i>	Odéon Théâtre Moderne TEP Odéon Comédie Française	Giorgio de Lullio Sacha Pitoëff Daniel Leveugle Jean-Louis Barrault Jean-Marie Serreau	- - - Cie Renaud-Barrault Comédie Française	J 2,75p
Alfred SIMON, « Au nom du grand théâtre : le roi et le soutien gorge », <i>Esprit</i> , n°370, avril 1968, p. 694-696.	Sur le rôle de la publicité face à la critique	Ionesco, <i>Le Roi se meurt</i>	APA-Phoenix New York	-	APA-Phoenix	J 2p
Jean BASTAIRE, « Théâtre qui bouge », <i>Esprit</i> , n°370, avril 1968, p. 696-697.	Critique sur un lieu	Inauguration de la MC de Grenoble	MC Grenoble	-	-	J 1p
Camille BOURNIQUEL, « Roméo sans Roméo », <i>Esprit</i> , n°372, juin-juillet 1968, p. 1124-1125.	Critique de spectacle	Shakespeare, <i>Roméo et Juliette</i>	TNP	Georges Wilson	TNP	J 1,5p
Alfred SIMON, « Le festival des enragés », <i>Esprit</i> , n°375, novembre 1968, p. 550-563.	Chronique sur un évènement théâtral et politique	Avignon 1968 : Maurice Béjart, <i>Messe pour le temps présent</i> Living Theatre, <i>Paradise Now</i> Sartre, <i>Le Diable et le bon dieu</i>	Avignon : Cour d'honneur Cloître des carmes TNP	Béjart - Georges Wilson	- Living Theatre TNP	C 12,5p J 2p
Alfred SIMON, « Sartriens et Batraciens », <i>Esprit</i> , n°377, janvier 1969, p. 106-108.	Critique de spectacle					
Guy DE BOSCHERE, « Vivre en 1968 », <i>Esprit</i> , n°378, février 1969, p. 288-289.	Critique de spectacle	<i>Vivre en 1968</i> , Montage de Gabriel Cousin	Chatillon sur Chalaronne	Guy de Fatto et Gérard Maré		J 1p
Alfred SIMON, « Panurge de Pigalle », <i>Esprit</i> , n°379, mars 1969, p. 478-480.	Critique de spectacle	<i>Rabelais</i>	l'Elysée-Montmartre	JL Barrault	Cie Renaud - Barrault	J 2p

Alfred SIMON, « Des clowns et des hommes », <i>Esprit</i> , n°382, juin 1969, p. 1091-1094.	Critique de spectacle	<i>Les Clowns</i> , création collective du Théâtre du Soleil	Théâtre de la Commune Aubervilliers	Ariane Mnouchkine	le Théâtre du Soleil	J 2,5p
Alfred SIMON, « Gelas d'Avignon », <i>Esprit</i> , n° 386, novembre 1969, p. 712-713.	Critique sur un metteur en scène	Sur le travail de Gélàs à Avignon Gérard Gelas, <i>Marilyn</i>	Théâtre du Chêne noir, Avignon	Gérard Gelas	Troupe du Chêne noir	J 1,5p
Jean BASTAIRE, « De la mobilité avant toute chose », <i>Esprit</i> , n°388, janvier 1970, p. 214-215.	Critique sur un lieu	Sur la Comédie des Alpes	Comédie des Alpes Grenoble	-	-	J 1,5
Paul THIBAUD, « MYSTÈRE DU TALENT ? Conclusion de la critique du <i>Richard II</i> mis en scène par Patrice Chéreau à l'Odéon », <i>Esprit</i> , n°390, mars 1970, p. 591-592.	Critique sur la critique	Sur la critique du <i>Monde</i>	-	-	-	J 0,75p
Raymond FEDERMAN, « Jean Genet ou le théâtre de la haine », <i>Esprit</i> , n°391, avril 1970, p. 697-713.	Chronique sur un auteur	Jean Genet	-	-	-	A 17p
Alfred SIMON, « Suite à la critique des critiques », <i>Esprit</i> , n°391, avril 1970, p. 785.	Critique sur la critique	Sur la critique du <i>Figaro</i>	-	-	-	J 0,5p
Alfred SIMON, « Bérénice aux miroirs », <i>Esprit</i> , n°392, mai 1970, p. 953-954	Critique de spectacle	Racine, <i>Bérénice</i>	Théâtre Montparnasse-Gaston Baty	Roger Planchon	Théâtre de la Cité	J 1,75p
Paul THIBAUD, « L'affaire Jeanson », <i>Esprit</i> , n°392, mai 1970, p. 954-956.	Chronique sur un lieu et son animateur	Les difficultés de Francis Jeanson à créer une maison de la culture à Chalon	MC de Chalon sur Saône	Francis Jeanson	-	J 2,25p

Alfred SIMON, « Théâtre et désastre. Qui croit encore au théâtre populaire ? », <i>Esprit</i> , n°393, juin 1970, p. 1136-1156.	Chronique sur l'activité théâtrale	La situation du théâtre après 1968 Avenir du théâtre populaire	-	-	-	C 20p
Louis CASAMAYOR, « Marivaux en grande banlieue », <i>Esprit</i> , n°393, juin 1970, p. 1181-1182.	Critique de spectacle	Marivaux	Créteil	Jean Négroni	-	J 0,75p
Alfred SIMON, « Le structuralisme en fête du « Roland furieux » » <i>Esprit</i> , n°394, juillet -août 1970, p. 275-276.	Critique de spectacle	<i>Orlando Furioso</i> , d'après <i>L'Arioste</i> , Luca Ronconi	Les Halles, Paris	Luca Ronconi	-	J 1,75p
Jean BASTAIRE, « Un débutant nommé Tchekhov », <i>Esprit</i> , n°397, novembre 1970, p. 764-765.	Critique de spectacle	Tchekhov, <i>Ivanov</i>	Théâtre de l'Athénée	Michel Vitold	-	J 1,25p
Alfred SIMON, « Avignon mal aimée », <i>Esprit</i> , n°397, novembre 1970, p. 765-767.	Critique de festival	Avignon 1970	Avignon	-	-	J 2p
Serge GAUBERT, « La chemise », <i>Esprit</i> , n°399, janvier 1971, p. 119-121.	Critique de spectacle	Lauro Olmo, <i>La Chemise</i>	Comédie de St Etienne	Pierre Vial	-	J 2p
André MARISSEL, « Daniel Joski : Artaud (Editions universitaires) », <i>Esprit</i> , n°399, janvier 1971, p. 168-171.	Recension d'ouvrage	Daniel Joski, <i>Artaud</i> , Editions universitaires	-	-	-	L 3,25p
Alfred SIMON, « Le théâtre du soleil et le théâtre de la révolution », <i>Esprit</i> , n°400, février 1971, p. 419-421.	Critique de spectacle, de compagnie	1789, Le Théâtre du Soleil	Cartoucherie de Vincennes	Ariane Mnouchkine	Théâtre du Soleil	J 2,5p

André MARISSEL « Jacques Brosse : Cocteau (Gallimard) », <i>Esprit</i> , n°400, février 1971, p. 442-443.	Recension d'ouvrage	Jacques Brosse, <i>Cocteau</i> , Gallimard	-	-	-	L 1,75p
Gaelle LE DOZE « Dylan Thomas au Tripot », <i>Esprit</i> , n°401, mars 1971, p. 551-553.	Critique de spectacle, défense d'un auteur	Dylan Thomas, <i>Au bois Lacté</i>	« Tripot » (café-théâtre)	-	-	J 1,25p
Alfred SIMON, « L'échec du « Montreur » », <i>Esprit</i> , n°401, mars 1971, p. 555.	Critique de spectacle, défense d'un auteur	Andrée Chédid, <i>Le Montreur</i>	Comédie Française	Yves Gasc	Comédie Française	J 1p
Christian DEDET « Tchekhov vu par ses contemporains (Gallimard) », <i>Esprit</i> , n°401, mars 1971, p. 591.	Recension d'ouvrage	<i>Tchekhov vu par ses contemporains</i> , Gallimard	-	-	-	L 1p
Alfred SIMON, « Cérémonial pour un absent », <i>Esprit</i> , n°402, avril 1971, p. 875-876.	Critique de spectacle	Jean Vauthier, <i>Les Prodiges</i>	TNP Salle Gémier	Claude Régy	TNP	J 1,25
Alfred SIMON, « le Berliner Ensemble et le théâtre guérilla », <i>Esprit</i> , n°404, juin 1971, p. 1232-1235.	Critique de spectacles	Tournée du Berliner Ensemble Brecht, <i>Les Jours de la commune</i> Brecht, <i>Le Commerce du pain</i>	Théâtre Gérard Philipe, Saint-Denis Théâtre de la Commune, Aubervilliers	Manfred Wekwerth et Joachim Tenschert Manfred Karge et Matthias Langhof	Berliner Ensemble	J 3p
Alfred SIMON, « Jean Vilar », <i>Esprit</i> , n°405, juillet-août 1971, p. 115-117.	Nécrologie	Hommage à Jean Vilar	-	-	-	J 1,75p

<p>Marcio MOREIRA ALVES, « trois pièces politiques », <i>Esprit</i>, n°405, juillet août 1971, p. 117-118.</p>	<p>Théâtre journal Adaptation de <i>L'Orestie</i></p>	<p>Théâtre Mondial universitaire de Nancy Paris</p>	<p>Augusto Boal Salvador Garcia</p>	<p>Théâtre Arena Théâtre de la Casa de Cultura de Bogota Théâtre expérimental de Cali</p>	<p>J 1,5p</p>
<p>Alfred SIMON, « Le regard du sourd » et le théâtre du silence », <i>Esprit</i>, n°408, novembre 1971, p. 841-845.</p>	<p>Critiques de spectacle</p>	<p>Carlos José Reyes, <i>Les Soldats</i></p>	<p>Enrique Buenaventura</p>		<p>C 5p</p>
<p>Alfred SIMON, « La fausse suivante » et la « Finta serva » », <i>Esprit</i>, n°410, janvier 1972, p. 73-74.</p>	<p>Critique de spectacle</p>	<p>Bob Wilson, <i>Le Regard du sourd</i></p>	<p>Bob Wilson</p>		<p>J 1,5p</p>
<p>Alfred SIMON, « Bernard Dort : théâtre réel », <i>Esprit</i>, n°410, janvier 1972, p. 138-141.</p>	<p>Recension d'ouvrage</p>	<p>Marivaux, <i>La Finta serva</i></p>	<p>Patrice Chéreau</p>	<p>-</p>	<p>L 3p</p>
<p>André NOVAL, « Jésus anti-star », <i>Esprit</i>, n°413, avril-mai 1972, p. 839-840.</p>	<p>Critique de spectacle</p>	<p>Bernard Dort, <i>Théâtre Réel</i>, Seuil</p>	<p>-</p>	<p>-</p>	<p>J 1,25p</p>
<p>Alfred SIMON, « Sainte Jeanne des Abattoirs au TEP », <i>Esprit</i>, n°413, avril-mai 1972 p. 842-845.</p>	<p>Critique de spectacle</p>	<p><i>Jésus anti-star</i>, étudiants de l'université de Vincennes</p>	<p>-</p>	<p>-</p>	<p>J 2,75p</p>
<p>André LE VOT, « Vladimir Nabokov : <i>Roi, dame, valet</i>. Samuel Beckett : <i>Paroles et Musique, Comédie, Dis Joe, traduits par l'auteur</i> », <i>Esprit</i>, n°414, juin 1972, p. 1089-1092.</p>	<p>Recension d'ouvrage</p>	<p>Brecht, <i>Sainte Jeanne des Abattoirs</i></p>	<p>Guy Rétoré</p>	<p>-</p>	<p>L 2,5p</p>

Alfred SIMON, « Théâtre et révolution. 1793 », <i>Esprit</i> , n°415, juillet – août 1972, p. 114-117.	Critique de spectacle	1793, Théâtre du Soleil	Cartoucherie de Vincennes	Ariane Mnouchkine	Théâtre du Soleil	J 3,5p
Jean C. TEXIER, « Max Frisch ou la quête d'identité », <i>Esprit</i> , n°416, septembre 1972, p. 287-288.	Article sur un auteur	Max Frisch	-	-	-	J 1,75p
Alfred SIMON, « Le songe du nuit d'été (Shakespeare, Peter Brook et la Royal Shakespeare Compagny) », <i>Esprit</i> , n°417, octobre 1972, p. 482-483.	Critique de spectacle	Shakespeare, <i>Le Songe d'une nuit d'été</i>	Théâtre de la Ville	Peter Brook	Royal Shakespeare Compagny	J 1p
Alfred SIMON, « Claudel chez les bateleurs », <i>Esprit</i> , n°419, décembre 1972, p. 939-941.	Critique de spectacle	Claudé, <i>Le Soulier de Satin quatrième journée</i>	Chapiteau à Grenoble puis Hall de la gare d'Orsay	JL Barrault	Compagnie Renaud-Barrault	J 2,75p
André LE VOT, « Le légume », <i>Esprit</i> , n°420, janvier 1973, p. 194-196.	Critique de spectacle	Fitzgerald, <i>Le Légume</i>	Théâtre Hébertot	Jean Desailly et Simone Valère		J 2p
Alain GEULLETTE, « Donna Mobile », <i>Esprit</i> , n°420, janvier 1973, p. 198-199.	Critique de spectacle	Claude Prey, <i>Donna Mobile</i>	Festival d'Avignon puis Espace Cardin	Roger Kahane		J 1p
Ludmila NALEGATSKAIA, Alfred SIMON, « Mort et résurrection d'un homme de théâtre » (Meyerhold), <i>Esprit</i> , n°420, janvier 1973, p. 236-244.	Article sur un metteur en scène	Meyerhold Alfred Simon: rapport entre Stanislavski et Meyerhold	-	-		C 9p
Alfred SIMON, « Refaire théâtralement le monde », <i>Esprit</i> , n°422, mars 1973, p. 643- 653.	Article sur un auteur	Mallarmé et le théâtre				A 10p

Claude DUBOIS, « L'Eglise » de LF Céline », <i>Esprit</i> , n°423, avril 1973, p. 958-960.	Critique de spectacle	Céline, <i>L'Église</i>	Théâtre de la Plaine	François Joxe		J 2,75p
Jean Marie DOMENACH, « Politique et action culturelle », <i>Esprit</i> , n°424, mai 1973, p. 1116-1123.	Article sur les politiques culturelles	Francis Jeanson, <i>L'Action culturelle dans la Cité</i> Jean-Marie Domenach, <i>Le Développement culturel, obstacles et suggestions</i> Pierre Gaudibert, <i>Action culturelle : intégration et/ou subversion</i>				A 7,5p
«Deux années d'action culturelle (le Théâtre- Action) » Entretien avec Fernand GARNIER, Philippe MEYER, Alfred SIMON, Renata SCANT, Paul THIBAUT, <i>Esprit</i> , n°424, mai 1973, p. 1124-1245.	Entretien, sur le fonctionnement d'une structure	Théâtre Action à Grenoble et son travail d'animation culturelle	Théâtre Action Grenoble	-	-	A 21,5p
Nicole CASANOVA, « Günter Grass : théâtre traduit de l'allemand par Jean Amsler (Seuil) », <i>Esprit</i> , n°424, mai 1973, p. 1226.	Recension d'ouvrage	Günter GRASS <i>Théâtre (Seuil)</i>	-	-	-	L 1,25p
Pierre CAUSSAT, « Le temps des dronnades », <i>Esprit</i> , n°425, juin 1973, p. 1325- 1326.	Article sur les politiques culturelles	Sur les déclarations de Maurice Druon, Ministre de la culture				J 1,25p
Alfred SIMON, « Le théâtre et les sous », <i>Esprit</i> , n°425, juin 1973, p. 1326-1329.	Article sur les politiques culturels	Suite aux déclarations de Maurice Druon, sur les politiques culturelles ex. Théâtre du Soleil			Théâtre du Soleil	J 3p

Jean Marie DOMENACH « L'iceberg de Druon », <i>Esprit</i> , n°426, juillet-août 1973, p.115-118	Article sur les politiques culturels	Sur les déclarations de Maurice Druon, Ministre de la Culture	-	-	-	J 3p
Louis CASAMAYOR, « Jean-Marie Serreau », <i>Esprit</i> , n°426, juillet-août 1973, p. 138-140.	Nécrologie	Mort de Jean-Marie Serreau. Retour sur l'expérience du Théâtre de Babylone	-	-	-	J 3p
Nicole CASANOVA « Peter Weiss : Hölderlin, théâtre traduit de l'allemand par Philippe Ivernel (Seuil) », <i>Esprit</i> , n°427, septembre 1973, p. 338-339.	Recension d'ouvrage	Peter Weiss, <i>Hölderlin</i>	-	-	-	L 2p
Alfred SIMON « Le petit cirque triste de Gelas », <i>Esprit</i> , n°428, octobre 1973, p. 461-462.	Critique de spectacle	<i>Miss Madonna</i> , création collective	Théâtre du Chêne Noir (Avignon)	Gérard Gelas	-	J 1,5p
Alfred SIMON, « Les masques de la violence » <i>Esprit</i> , n°429, novembre 1973, p. 515-523.	Recension d'ouvrage	René Girard, <i>La Violence et le sacré</i>	-	-	-	A 13p
Christian DEDET, « L'automne à Alger », <i>Esprit</i> , n°430, 1973, p. 883- 885.	Article sur un festival	Festival à Alger Kateb Yacine, <i>Mohammed prend ta valise</i>	Festival d'Alger	Action culturelle des travailleurs	Action culturelle des travailleurs	J 2p
Alfred SIMON, « Le geste communautaire du Bread and Puppet », <i>Esprit</i> , n°431, janvier 1974, p. 155-159.	Critique de spectacle	<i>Que la lumière simple s'élève de l'obscurité compliqué</i> , Bread and Puppet	Cartoucherie de Vincennes	Peter Schuman	Bread and Puppet	J 3,5p
Alfred SIMON, « Troïlus et Cressida », <i>Esprit</i> , n°433, mars 1974, p. 483-484.	Critique de spectacle	Shakespeare, <i>Troïlus et Cressida</i>	ENS	Stuart Seide	<i>Groupe amateur</i>	J 1,5p

Alfred SIMON, « Khoma », <i>Esprit</i> , n°434, avril 1974, p. 720-721.	Critique de spectacle	Michaux, <i>Khoma</i>	Cartoucherie de Vincennes		Compagnie l'Orbe	J 1p
Alfred SIMON, « Place de la réunion », <i>Esprit</i> , n°438, septembre 1974, p. 260-263.	Article sur un événement	fête de quartier dans l'est parisien, présence du TEP	-	-	-	J 3p
Alfred SIMON, « La création collective et la fonction sociale du théâtre », <i>Esprit</i> , n°447, juin 1975, p. 929-932.	Edito	Edito, présentation du numéro : lien théâtre populaire et création collective	-	-	-	A 3,5p
Alfred SIMON, « Un rêve vécu de théâtre populaire », <i>Esprit</i> , n°447, juin 1975, p. 933-944.	Critique de spectacle	<i>L'Âge d'or</i> , processus de création et représentations	Cartoucherie de Vincennes	Ariane Mnouchkine	Théâtre du soleil	A 11p
« Ariane, c'est une grande chose qui commence... » Table ronde sur le Théâtre du Soleil avec Ariane MNOUCHKINE, Jean-Claude PENCHENAT, Alfred SIMON, Philippe CAUBERE, Philippe MEYER, Lucia BENSASSON, <i>Esprit</i> , n°447, juin 1975, p. 945-964.	Entretien avec une compagnie	<i>L'Âge d'or</i> , processus de création et représentations	Cartoucherie de Vincennes	Ariane Mnouchkine	Théâtre du soleil	A 20p
Nicolas DOMENACH, « Splendeurs et décadences d'une création collective », <i>Esprit</i> , n°447, juin 1975, p. 965-982.	Article sur une compagnie	<i>Pourquoi les clowns ?</i> , création collective Regard interne sur la pratique d'une compagnie	-	-	Folidrome	A 17p
Jeanne COMBAZ, « Une écoute non traditionnelle », <i>Esprit</i> , n°447, juin 1975, p. 993-995.	Article sur une compagnie	<i>La Course d'obstacles Top aux jeunes</i> Regard interne sur la pratique d'une compagnie	Foyer Léon Jouhaux, Grenoble		Théâtre-Action	A 14p

Nicole CASANOVA, « Georg Buchner : Lenz, Le messager hessois », <i>Esprit</i> , n°451, septembre 1975, p. 338-339.	Recension d'ouvrage	Georg Buchner, <i>Lenz, Le messager hessois</i>	-	-	-	L 1,25p
Alfred SIMON « Le rite tragique », <i>Esprit</i> , n°454, décembre 1975, p. 870 -872.	Critique de spectacle	<i>Médée, Electre, Les Troyennes</i>	Festival d'Automne Théâtre des Bouffes du Nord	Andrei Serban	-	J 2p
Alfred SIMON « Boniment pour Benedetto », <i>Esprit</i> , n°454, décembre 1975, p. 876.	Critique spectacle, présentation d'un animateur	Benedetto, <i>Geronimo</i> Présentation du travail de Benedetto	Théâtre des Carmes Avignon	André Benedetto	Nouvelle compagnie d'Avignon	J 1p
Alfred SIMON, « « Partage de midi » à la Comédie Française », <i>Esprit</i> , n°453, janvier 1976, p. 164-166.	Critique de spectacle	Claudiel, <i>Le Partage de midi</i>	Comédie Française	Antoine Vitez	Comédie Française	J 2p
George BANU, « Les voies de la création théâtrale Denis Bablet, Jean Jacquot et alii (CNRS) », <i>Esprit</i> , n°454, février 1976, p. 392-393.	Recension d'ouvrage	<i>Les Voies de la création théâtrales 4 : études de O. Aslan, D. Bablet, C. Compte...</i> , réunies et présentées par Denis Bablet et Jean Jacquot, Paris, Editions du CNRS, 1975				L 1,75p
Alfred SIMON, « La Befana et le prophète », <i>Esprit</i> , n°455, mars 1976, p. 566-567.	Critique de spectacle	Gérard Gelas, <i>La Befana</i> ,	Avignon puis en tournée	Gérard Gelas		J 1,25p
Alfred SIMON, « La fête comme contre pouvoir », <i>Esprit</i> , n°458, juin 1976, p. 1158-1161.	Chronique sur la fête	Mickaël Bakhtine, <i>Rabelais et la culture populaire</i>	-	-	-	A 5,5p
Alfred SIMON « Les violences de la fête et les fête de la violence », <i>Esprit</i> , n°461, octobre 1976, p. 364-377.	Chronique sur la fête	YM Bercé, <i>Fête et révolte. Des mentalités populaires au XVI et XVII siècle</i>	-	-	-	A 13p

Marc ROY, « Le café théâtre », <i>Esprit</i> , n°463, décembre 1976, p. 872-874.	Chronique sur un évènement culturel	Festival de café théâtre <i>Le Temps des cerises</i> , Théâtre de l'olivier	MC de Rennes	-	Théâtre de l'Olivier	J 2 p
Georges BANU, « <i>Beckett</i> , Cahier de Herne sous la direction de Tom Bishop et R. Federman », <i>Esprit</i> , n°463, décembre 1976, p. 894-895.	Chronique sur un ouvrage	<i>Beckett</i> , sous la direction de Tom Bishop et R. Federman, Cahier de Herne	-	-	-	L 1,75p
Alfred SIMON, « Le nouveau monde et le vieux théâtre », <i>Esprit</i> , mars 1977, p. 471-473.	Critique de spectacle	Villiers de l'Isle d'Adam, <i>Le Nouveau Monde</i> <i>Les Paysans</i> d'après Balzac	Gare d'Orsay Théâtre de Gennevilliers Théâtre de la Ville	JL Barrault Bernard Sobel Antoine Vitez	-	J 2,5p
Guy DURANT, « La nuit du furet », <i>Esprit</i> , juillet-août 1977, p. 94-95.	Critique de spectacle	Schiller, <i>Les Brigands</i> Guy Durand, <i>La nuit du furet</i>	Théâtre Gérard Philipe, St Denis	-	-	J 1p
Alfred SIMON, « Non le théâtre n'est pas Mort », <i>Esprit</i> , septembre 1977, p. 89-91	Critique de spectacle	<i>Jeanne D'Arc</i> et <i>The White Horse Butcher</i> Bread and puppet	Festival de Nancy	-	Bread and Puppet	J 2p
Alfred SIMON, « Arlequin pris au piège du théâtre », <i>Esprit</i> , décembre 1977, p. 104-106.	Critique de spectacle	Goldoni, <i>Arlequin serviteur de deux maîtres</i>	Odéon	Giorgio Strehler	Piccolo Teatro	J 2,5p
Alfred SIMON, « A la barbe des « Burgraves » », <i>Esprit</i> , janvier 1978, p. 95-97.	Critique de spectacle	Victor Hugo, <i>Les Burgraves</i>	Théâtre de Gennevilliers	Antoine Vitez	-	J 2p
Alfred SIMON, « Le boulevard stalinien », <i>Esprit</i> , avril 1978, p. 101-102.	Critique de spectacle	Jean Paul Sartre, <i>Nekrassov</i>	TEP	Georges Werler	-	J 1 p
Alfred SIMON, « Godot et la subversion », <i>Esprit</i> , mai 1978, p. 180-181.	Critique de spectacle	Samuel Beckett, <i>En attendant Godot</i>	Comédie Française	Roger Blin	Comédie Française	J 1,5p

Alfred SIMON, « Tombeau de Georges », <i>Esprit</i> , mai 1978, p. 177-178.	Nécrologie	Hommage à Georges Lermnier, ancien critique dramatique d' <i>Esprit</i>	-	-	-	J 0,25p
Correspondance entre le Conseil du public du TEP et Alfred SIMON, <i>Esprit</i> , juin 1978, p. 151-152.	Correspondance	Réponse à l'article sur <i>Nekrassov</i> signé par le conseil du public du TEP et réponse d'Alfred SIMON	TEP	-	-	2p
Alfred SIMON « Molière en roi du carnaval », <i>Esprit</i> , novembre-décembre 1978, p. 297-304.	Critique de film	<i>Molière</i> de Mnouchkine	-	-	Théâtre du Soleil	C 8p
Michel MENIL « Un très beau ratage », <i>Esprit</i> , décembre 1978, p. 305-307.	Critique de film	<i>Molière</i> de Mnouchkine	-	-	Théâtre du Soleil	C 3p
Alfred SIMON, « La ville », <i>Esprit</i> , janvier 1979, p. 142.	Critique de spectacle	Claudiel, <i>La Ville</i>	Chapiteau Saint Merri	Anne Delbée	-	J 0,75p
Xavier DURANT, « Théâtre en Limousin », <i>Esprit</i> , février 1979, p. 116.	Critique de spectacle	<i>Martin Nadaud, Chronique en jeu</i> d'après <i>Les Mémoires de Léonard</i> Martin Nadaud	?	?	Tréteaux du Limousin	J 1p
Jean-Paul GAVARD-PERRET, « PAS suivi de QUATRE ESQUISSES POEMES CETTE FOIS (THAT TIME) par Samuel Beckett », <i>Esprit</i> , février 1979, p. 141-142.	Recension d'ouvrage	Samuel Beckett, <i>Pas suivi de Quatre esquisses poèmes cette fois (that time)</i> Editions de Minuit	-	-	-	L 1,5 p
Alfred SIMON, « Les Vêpres romaines », <i>Esprit</i> , avril 1979, p. 159-164.	Recension d'ouvrage	Emmanuel Leroy-Ladurie, <i>Le Carnaval de Romans</i> , Gallimard	-	-	-	C 4,5p
Alfred SIMON, « Clowns, tragédiens et croix gammées (« Méphisto ») », <i>Esprit</i> , juillet Aout 1979, p. 166-170.	Critique de spectacle	<i>Méphisto</i> , d'après le roman de Klaus Mann	Cartoucherie de Vincennes	Ariane Mnouchkine	Théâtre du Soleil	C 4,5p

Alfred SIMON, « La fête et la cendre », <i>Esprit</i> , septembre-octobre 1979, p. 215-223.	Articles de théorie	Sur la question de la fête, du carnaval et de la culture populaire	-	-	-	A 8,5p
Robert BENSIMON, « Pour la radio. Othello (France-Culture) », <i>Esprit</i> , septembre-octobre 1979, p. 271-272.	Spectacle radiophonique	Shakespeare, <i>Othello</i> , traduction Jean Vauthier, mise en ondes Jean-Pierre Colas	-	-	-	J 1, 25p
Robert BENSIMON, « Théâtre invisible de l'Inde », <i>Esprit</i> , novembre 1979, p. 203.	Spectacle radiophonique	<i>Nagananda le bonheur du serpent</i> , pièce indienne, mise en onde Jeanne Rolin-Weiss (France culture)	-	-	-	J 0,5p
Alfred SIMON, « Pichette lit les épiphanies », <i>Esprit</i> , novembre 1979, p201	Critique de spectacle	Lecture par Pichette des <i>Epiphanies</i> ,	-	-	Théâtre du Lucernaire	J 0,5p
Robert BENSIMON, « Le tragique éloignement de la tragédie », <i>Esprit</i> , décembre 1979, p. 177-178.	Spectacle radiophonique	Yannis Ritsos, <i>Philoctète</i> , <i>Agamemnon</i> , <i>Oreste</i> , <i>le retour d'Iphigénie</i> , <i>Oreste</i> , diffusé le lundi soir sur France-Culture, mise en onde Jeanne Rollin-Weiss	-	-	-	J 1p
Robert BENSIMON, « Un corps à corps de mots », <i>Esprit</i> , janvier 1980, p. 131-132.	Spectacle radiophonique	Pièces de James Saunders, France Culture (19 et 26 janvier), mise en onde Georges Peyrou	-	-	-	J 1p

Béatrix ANDRADE, « Nancy 79 », <i>Esprit</i> , février 1980, p. 131-133.	Chronique sur un festival	<i>L'Oracle de Sybille</i> <i>Noël de Cracovie</i> <i>La Maison de verre</i> <i>Noël- Bloc</i>	Festival de Nancy	Robert Nardonne	L'Escolania de Blavets de L'luc Majorque théâtre Stu Cracovie le Théâtre autarcique Bread and Puppet l'Arcouest L'Attroupement	J 1,5p
Alfred SIMON, « Retour de la Cuadra », <i>Esprit</i> , février 1980, p. 133-134.	Critique de spectacle	<i>Andalucia Amarga</i>	Théâtre de la Tempête	Salvador Tavora	La Cuadra	J 1,75p
Robert BENSIMON, « Le babil des classes dangereuses », <i>Esprit</i> , avril 1980, p. 103-104.	Spectacle radiophonique	Valère Novarina, <i>Le Babil des classes dangereuses</i> , France Culture, mes en onde Georges Peyrou	-	-	-	J (0,5p)
Alfred SIMON, « Julio Caro Baroja LE CARNAVAL », <i>Esprit</i> , mai 1980, p. 138-139.	Recension d'ouvrage	Julio Caro Baroja, <i>Le Carnaval</i> , Gallimard	-	-	-	L 2p
Alfred SIMON, « Bérénice troussée », <i>Esprit</i> , juin 1980, p. 142-143.	Critique de spectacle	Racine, <i>Bérénice</i>	Théâtre des Amandiers, Nanterre	Antoine Vitez	-	J 1p
Jean Yves GUERIN, « L'année Audiberti », <i>Esprit</i> , juin 1980, p. 143-145.		Audiberti, <i>Opéra parlé</i> , Audiberti, <i>Le Cavalier seul</i>	Marseille Théâtre de la Plaine	Marcel Maréchal Jean Claude Amyl	- Théâtre de l'évènement	J 1,5p
Jean-Loup THEBAUD, « Oidium Generis Humani », <i>Esprit</i> , juin 1980, p. 145-146.	Recension d'ouvrage	Alfred Simon, <i>Le Théâtre à bout de souffle ?</i> , Seuil	-	-	-	J 1,75p

André MARISSEL, « Samuel Beckett par Deidre Bair, Fayard, Compagnie, Samuel Beckett, Editions de Minuit », <i>Esprit</i> , juin 1980, p. 194-195.	Recension d'ouvrages	Samuel Beckett par Deidre Bair, Fayard, Compagnie, Samuel Beckett, Editions de Minuit	-	-	-	L 1,5p
Alfred SIMON, « Artaud Chez Bernstein. Théâtre et philosophie », <i>Esprit</i> , juillet – août 1980, p. 35-38.	Article sur un auteur	Le théâtre de Sartre	-	-	-	A 3p
Béatrix ANDRADE, « Théâtre à Nancy », <i>Esprit</i> , juillet – août 1980, p. 107-109.	Critique sur un festival	Festival de Nancy : <i>Prométhée porte-feu</i> , adaptation Ernest Cœur-Deroy, <i>Winnie du regard</i> , d'après Beckett <i>Forbidden Riddles</i> ou les <i>Devinettes interdites</i> <i>Macounaima</i> , inspiré de Mario de Andrade, adaptation Jacques Thiériot	Festival de Nancy	André Engel Pier' Alli - Antunès Filho	- Groupe Ouroboros IOU (Independent Outlaw University) Groupe Pau Brasil	J 2,25p
Renata SCANT, Fernand GARNIER, « Faux débats, vrais enjeux », <i>Esprit</i> , juillet – août 1980, p. 137-141.	Article sur les politiques culturelles	Sur 2 mesures du gouvernement : éclatement de la direction des théâtres et des maisons de la culture en une direction des théâtres et de la musique et une direction du développement culturelle - éclatement de l'ATAC	-	-	-	C 5p
Alfred SIMON, « L'arbre à palabres », <i>Esprit</i> , septembre 1980, p. 127-136.	Article sur les cultures populaires	Sur le rapport à l'oralité et l'écrit dans les cultures populaires	-	-	-	A 10p
Alfred SIMON, « Avignon impossible », <i>Esprit</i> , octobre 1980, p. 136-143.	Critique sur un festival	Sur le festival d'Avignon 1980 : enjeux du Festival	-	-	-	C 7p

Ghislain RIPAULT, « <i>La Nuit</i> par Jean Pierre Begot, Gallimard, « Poésie folio junior », <i>Le théâtre de la commune d'Aubervilliers</i> , par Michelin B Servin, Encre, Coll « la Brèche » », <i>Esprit</i> , janvier 1981, p. 222-223.	Recension d'ouvrage	Michelin Servin, <i>Le Théâtre de la commune d'Aubervilliers</i> , Encre, Coll « la Brèche »			L 1p
Alfred SIMON, « Le fou du roi », (Dossier de François Brune et Alfred SIMON, <i>Encore Coluche</i>), <i>Esprit</i> , février 1981, p. 142-143.	Croisement politique et théâtre	Analyse de la candidature de Coluche en fonction du Carnaval			C 1p
Alfred SIMON, « Jean Audureau, dramaturge d'aujourd'hui », <i>Esprit</i> , avril 1981, p. 150-156.	Critique sur un auteur	Jean Audureau	-	-	C 7p
Diane SUGAR, « Théâtre musical ? », <i>Esprit</i> , octobre-novembre 1981, p. 282-283.	Critique sur un festival	Production Avignon et France culture <i>La Muraille</i> , adapté de Dankred Dorst <i>La Grande imprécation devant les murs de la ville</i> , Cloître des Carmes <i>Giulia round Giulia</i> , adapté de Strinberg, <i>Mademoiselle Julie</i>	Avignon		J 1,5p

Groupe
Ouroboros

Pier' Alli

<p>Michel CREPU, « L'automne avec Beckett », <i>Espri</i>, décembre 1981, p. 145-147.</p>	<p>Chronique sur un évènement</p>	<p>Sur le Festival Beckett Samuel Beckett, <i>Krapp's last tape</i>, (la dernière bande) Samuel Beckett, <i>Oh les beaux jours</i> Samuel Beckett, <i>Rockaby</i> Samuel Beckett, <i>Ohio Imromptu</i>, Samuel Beckett, <i>Premier amour</i> (adaptation) Samuel Beckett, <i>Piece of Monologue</i></p>	<p>Théâtre du Rond Point Théâtre de Saint Denis</p>	<p>JL Barrault David Warilow Alan Schneider Christian Colin David Warrilo</p>	<p>-</p>	<p>J 2,25p</p>
---	-----------------------------------	---	---	---	----------	---------------------

B. Tableaux des articles sur le théâtre parus dans Les Temps Modernes entre 1964 et 1981

Articles	Types d'articles	Sujet/ pièces, auteurs	Lieux de représentation	Metteur en scène	Compagnie	Nombre de pages
Renée SAUREL, « Le manteau de Noé », <i>Les Temps Modernes</i> , n°212, janvier 1964, p. 1307-1317.	Chronique sur un spectacle	Rolf Hochhuth, <i>Le Vicaire</i>	Théâtre de l'Athénée	Peter Brook et François Darbon	-	11p
Renée SAUREL, « Gorki et Gombrowicz », <i>Les Temps Modernes</i> , n°213, février 1964, p. 1524-1532.	Chronique de spectacles	Gorki, <i>Les Enfants du soleil</i> Witold Gombrowicz, <i>Le Mariage</i>	T.N.P Théâtre Récamier	Georges Wilson Jorge Lavelli	TNP -	8,5p
Renée SAUREL, « Des Tropis et des hommes », <i>Les Temps Modernes</i> , n°214, mars 1964, p. 1709-1715.	Chroniques de spectacles	Vercors, <i>Zoo ou l'assassin philanthrope</i> <i>Histoire naturelle du couple</i> , Becque (<i>Les Honnêtes femmes</i>), Villiers de l'Isle-Adam (<i>La Révolte</i>), Mirbeau (<i>Vieux ménage</i>) Lorca, <i>Yerma</i>	T.N.P Théâtre du Tertre	Jean Deschamps Pierre Arnaudeau	TNP -	8,5p
Renée SAUREL, « Un ballon d'oxygène », <i>Les Temps Modernes</i> , n°215, avril 1964, p. 1894-1902	Chronique de spectacles	Shakespeare, <i>Troilus et Cressida</i> Molière, <i>Tartuffe</i> François Billeldoux, <i>Comment va le monde, Mōssieu ? Il tourne, Mōssieu !</i>	Théâtre Hébertot Odéon Théâtre de France Odéon Théâtre de France l'Ambigu	Bernard Jenny Roger Planchon, Jacques Rosner, Yves Kerboul Roger Planchon François Billeldoux	- Théâtre de la Cité Théâtre de la Cité -	8,5p

Renée SAUREL, « Ceux qui restent sous la remise et ceux qui en sortent », <i>Les Temps Modernes</i> , n°216, mai 1964, p. 2106-2112.	Chronique de spectacles	Roger Planchon, <i>La Remise</i> Georges Michel, <i>Les Jouets</i> Mino Roli et Luciano Vizenzone, <i>Sacco et Vanzetti</i>	Théâtre de France Théâtre Gramont Théâtre Récamier	Roger Planchon Arlette Reinerg José Valverde, Henri Delmas	Théâtre de la Cité - Franc-Théâtre	7p
Renée SAUREL, « L'humour et la matraque », <i>Les Temps Modernes</i> , n°217, juin 1964, p. 2278-2287.	Chroniques de spectacles + conclusion sur le financement des pièces rendu possible dans le secteur public	Dürrenmatt, <i>Romulus le Grand</i> Armand Gatti, <i>La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste Geai</i> Eugène O'Neill, <i>Le Singe velu</i>	T.N.P Odéon – Théâtre de France Théâtre de l'Est parisien	G. Wilson Jacques Rosner Hubert Gignoux	TNP Théâtre de la Cité la Comédie de l'Est	9,5p
Renée SAUREL, « Des nourrissons pervers au théâtre viril », <i>Les Temps Modernes</i> , n°218, juillet 1964, p. 172-179.	Nécrologie Retour sur un évènement politique Chroniques de spectacles Festival concours du jeune théâtre	La mort de Claude Martin Le raid fasciste contre le Comité d'action du Spectacle. Manolis Mavromatis, <i>Les Quatre</i> Jean-Marie Serreau, <i>Estival 64</i> Shakespeare, <i>Coriolan</i> Les Jeux dramatiques d'Arras	Théâtre de Poche Pavillon de Marsan Festival d'Aubervilliers	JM Patte Jean-Marie Serreau Gabriel Garran	Théâtre de la Commune	8p
Renée SAUREL, « Le public, cet inconnu (I) », <i>Les Temps Modernes</i> , n°221, octobre 1964, p. 757-768.	Recension d'ouvrage	Maurice Descotes, <i>Le Public de théâtre et son histoire</i> , Paris : Presses universitaires de France, avec le concours du Centre national de la recherche scientifique	-	-	-	12p

Renée SAUREL, « Le public, cet inconnu (II) », <i>Les Temps Modernes</i> , n°222, novembre 1964, p. 943-954.	Chronique d'ouvrages et de spectacles	Maurice Descotes, <i>Le Public de théâtre et son histoire</i> Durenmat, <i>Les Physiciens</i>	-	-	-	12p
Renée SAUREL, « La toile de vieillesse », <i>Les Temps Modernes</i> , n°223, décembre 1964, p. 1139-1146.	Chroniques de spectacles et d'ouvrage	Salacrou, <i>Comme des chardons</i> Billetdoux, <i>Il faut passer par les nuages</i> <i>L'Animation culturelle</i> , Editions ouvrières	Comédie Française Odéon- Théâtre de France	Michel Witold Jean-Louis Barrault	Comédie de l'Est Comédie Française Compagnie Renaud-Barrault	8p
Renée SAUREL, « Un triptyque de la sujétion », <i>Les Temps Modernes</i> , n°224, janvier 1965, p. 1314-1326.	Chroniques de spectacles	Brecht, <i>Maître Puntila et son valet Matti</i> Edward Albee, <i>Qui a peur de Virginia Woolf?</i> <i>Le Dossier Oppenheimer</i>	TNP Théâtre de la Renaissance Th. de l'Athénée	Georges Wilson Franco Zeffirelli Jean Vilar	TNP - -	12,5p
Renée SAUREL, « Un pari audacieux : la réforme de l'aide au théâtre privé », <i>Les Temps Modernes</i> , n°225, février 1965, p. 1524-1530.	Chroniques sur les politiques culturelles	Décret du 23 octobre 1964 sur la réforme des théâtres privés	-	-	-	7p
Renée SAUREL, « Frisch, Miller, Albee », <i>Les Temps Modernes</i> , n°226, mars 1965, p. 1690-1700.	Critique de spectacles et d'ouvrages + Colloque	Max Frisch, <i>Andorra</i> Max Frisch, <i>Le Journal</i> Arthur Miller <i>Après la chute</i> , Edward Albee, <i>Le Rêve de L'Amérique</i> et <i>Zoo Story</i> Le colloque du théâtre arabe moderne à Hammamet	Théâtre de la Commune Aubervilliers - Théâtre du Gymnase Théâtre de Lutèce	Gabriel Garran - Luchino Visconti Laurent Terzieff	Théâtre de la Commune - - -	10,5p

Renée SAUREL, « Le ciel peut attendre, l'homme est pressé », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 228, mai 1965, p. 2102-2107.	Chronique de spectacles	Marc Desclozeaux, <i>L'Autre royaume</i> Ruzzante, <i>L'Anconitaine</i> et <i>Bilora</i>	Théâtre de Poche TEP	Daniel Emilfork Gianfranco de Bosio	- Teatro Stabile de Turin	6p
Renée SAUREL, « Pour une culture sans démagogie », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 229, juin 1965, p. 2256-2268.	Chronique de spectacle et les politiques culturelles	Shakespeare, <i>Hamlet</i> Shakespeare, <i>Macbeth</i> , Aimé Césaire, <i>La Tragédie du roi Christophe</i> Arthur Miller, <i>La Mort d'un commis voyageur</i> La décentralisation en danger	T.N.P. TEP Odéon- Théâtre de France Théâtre de la Commune, Aubervilliers	Georges Wilson Guy Rétoré Jean-Marie Serreau Gabriel Garran	TNP TEP Théâtre de la Commune	12,5p
Jacques JOLY, « De Bosio entre Ruzante et Brecht », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 229, juin 1965, p. 2286-2291.	Spectacles étrangers, aspects institutionnels	Echange entre le Teatro Stabile de Turin et le TEP. Ruzzante, <i>L'Anconitaine</i> et <i>Bilora</i> Goldoni, <i>La Locandiera</i>	TEP Teatro Stabile (Turin)	Gianfranco de Bosio Guy Rétoré	Teatro Stabile TEP	5,5p
Renée SAUREL, « Le Théâtre comme Phoenix », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 230, juillet 1965, p. 157-165.	Chroniques de spectacles et d'ouvrages Evènement théâtral : Théâtre des Nations	Shakespeare, <i>Hamlet</i> Shakespeare, <i>Roméo et Juliette</i> Giovanni Verga, <i>La Louve</i> Numéro spécial de la revue <i>Esprit Théâtre moderne et public populaire</i>	Théâtres des Nations Théâtres des Nations Théâtres des Nations -	Otomar Krejca Franco Zeffirelli Franco Zeffirelli -	Théâtre national de Belgique Compagnie Zeffirelli Compagnie Zeffirelli -	9p

Christian BACHMANN, « Peter Weiss ou la remontée du chaos », <i>Les Temps Modernes</i> , n°230, juillet 1965, p. 179-182.	Chroniques d'ouvrages	Peter Weiss, <i>Marat-Sade</i>	-	-	3p
Renée SAUREL, « Le concours des Jeunes compagnies », <i>Les Temps Modernes</i> , n°231, août 1965, p. 349-361.	Chroniques de spectacles Evènements théâtral : le concours des jeunes compagnie	C.-H. Rocquet, <i>La Ville sous les armes</i> Théophile De Viau, <i>Pyrame et Thisbé</i> Ruzzante, <i>La Moscheta</i> Alfred Jarry, <i>Ubu-Roi</i> Gorki, <i>Les Barbares</i> Walter Weideli, <i>Réussir à Chicago</i>	Concours des jeunes compagnies	Marie-Claire Valène Jean Bollery José Guinot Victor Garcia Jean Tasso Jean-Pierre Dougnac	13p
Serge SAUTREAU et André VELTER, « Aimé Césaire : A l'échancure du poème », <i>Les Temps Modernes</i> , n°231, août 1965, p. 367-370.	Chroniques d'ouvrages	Aimé Césaire, <i>La Tragédie du roi Christophe</i>	-	-	4p
Renée SAUREL, « En Tchécoslovaquie : théâtre sans rideau de fer », <i>Les Temps Modernes</i> , n°232, septembre 1965, p. 541-567.	Compte rendu d'un voyage	Visite de différents théâtres de Brno, Bratislava et Prague, rencontres avec des dramaturges, metteurs en scène et comédiens, des spectacles, un colloque sur le théâtre, etc.	-	-	27p
Renée SAUREL, « A la recherche du théâtre perdu », <i>Les Temps Modernes</i> , n°233, octobre 1965, p. 754-763.	Analyse d'ouvrage	Eugenio Barba, <i>Alla ricerca del teatro perduto: una proposta dell'avanguardia polacca</i> , Marsilio Editori, Padova, Italie.	-	-	9,5p

Renée SAUREL, « Théâtre clos, théâtre ouvert », <i>Les Temps Modernes</i> , n°234, novembre 1965, p. 922-929.	Chronique de spectacles	Harold Pinter, <i>La Collection et L'Amant</i> Witold Gombrowicz, <i>Yvonne, princesse de Bourgogne</i> Boris Vian, <i>Le Goûter des généraux</i> Gorki, <i>Les Petits bourgeois</i>	Théâtre Hébertot Théâtre de France Théâtre Gaîté-Montparnasse Montreuil	Claude Régy Jorge Lavelli François Maistre Ariane Mnouchkine	Théâtre de Bourgogne Théâtre du Soleil	8p
Renée SAUREL, « Humanisme et violence », <i>Les Temps Modernes</i> , n°235, décembre 1965, p. 1110-1117.	Chronique de spectacles	Tone Brulin, <i>Les Chiens</i> Le Roi Jones, <i>Le Métro fantôme et L'Esclave</i> Cervantes, <i>Numance</i> adaptation Jean Cau	Théâtre de la Commune, Aubervilliers Théâtre de Poche-Montparnasse Odéon-Théâtre de France	Gabriel Garran Antoine Bourseiller Jean-Louis Barrault	Théâtre de la Commune - Compagnie Renaud-Barrault	7,5p
Renée SAUREL, « De Stains à Strasbourg en passant par Paris », <i>Les Temps Modernes</i> , n°236, janvier 1966, p. 1327-1337.	Chroniques de spectacles Programmation du théâtre privé	Jaroslav Hasek, <i>Le Brave soldat Sveik</i> Giraudoux, <i>La Folle de Chaillot</i> Crébillon fils, <i>Le Hasard du coin du feu</i> Marguerite Duras, <i>Des Journées entières dans les arbres</i> Murray Shisgal, <i>Love</i> René de Obaldia, <i>Du vent dans les branches de sassafra</i>	Stains T.N.P Théâtre de l'Athénée Odéon-Théâtre de France. Th. Montparnasse-Gaston Baty. Théâtre Gramont	José Valderde Georges Wilson Jean Vilar Jean-Louis Barrault Maurice Garrel René Dupuy	Franc-Théâtre TNP - Compagnie Renaud-Barrault - -	11p

Aimé CESAIRE, « Une saison au Congo », <i>Les Temps Modernes</i> , n°237, février 1966, p. 1345-1371.	Texte dramatique	Aimé Césaire, <i>Une saison au Congo (Acte I)</i>	-	-	-	27p
Renée SAUREL, « Du côté des hommes, du côté des oiseaux », <i>Les Temps Modernes</i> , n°237, février 1966, p. 1504-1514.	Chronique de spectacles	Brecht, <i>Le Cercle de craie caucasien</i> Claude Mauriac, <i>La Conversation</i> Camus, <i>Les Justes</i> <i>La Limande bout (ou : La lime en deux bouts, La lie ment debout, L'aliment debout)</i> Sylvain Itkine, <i>La Drôlesse</i>	Théâtre de la Commune, Aubervilliers Théâtre de Lutèce Théâtre de l'Œuvre Théâtre de l'Athénée Maison de la Culture de Bourges	Renée Allio Nicolas Bataille Pierre Franck Romain Bouteille, Catherine Sotha, Jean-Pierre Dutour et Jacques Barbier Gabriel Monnet	Théâtre de la Commune	10,5p
Renée SAUREL, « Sur la colline aux cerises », <i>Les Temps Modernes</i> , n°238, mars 1966, p. 1668-1674.	Chronique de spectacle	Armand Gatti, <i>Chant public devant deux chaises électriques</i>	TNP	Armand Gatti	TNP	7p
Bernard DORT, « Les nouveaux théâtres à l'heure du choix », <i>Les Temps Modernes</i> , n°239, avril 1966, p. 1826-1855.	Essai (rubrique exposé)	Essai sur les perspectives du théâtre : Théâtre populaire, répertoire, publics	-	-	-	30p
Renée SAUREL, « La bonne soupe », <i>Les Temps Modernes</i> , n°239, avril 1966, p. 1876-1883.	Chronique de spectacles	Eugène Ionesco, <i>La Soif et la faim</i> Georges Michel, <i>La Promenade du dimanche</i> John Osborne, <i>Épitaphe pour George Dillon</i> Cornelle, <i>L'illusion comique</i>	Comédie Française Studio des Champs-Élysées Théâtre Chaptal-347 TNP	Jean-Marie Serreau Maurice Jacquemont Jean-Pierre Dougnac Georges Wilson		8p

Daniel LINDENBERG, « Un théâtre militant », <i>Les Temps Modernes</i> , n°239, avril 1966, p. 1918-1920.	Notes Réception auteur, rapport à la critique	Le Roi Jones. Réception en France d'un auteur noir	-	-	-	3p
Renée SAUREL, « Les technocrates de la mort », <i>Les Temps Modernes</i> , n°240, mai 1966, p. 2067-2075.	Chronique de spectacle	Peter Weiss, <i>L'Instruction</i>	Théâtre de la Commune, Aubervilliers	Gabriel Garran	Théâtre de la Commune	8,5p
Bernard DORT, « Une démente exemplaire », <i>Les Temps Modernes</i> , n°240, mai 1966, p. 2076-2078.	Chronique de spectacle	Arthur Adamov, <i>La Politique des restes</i>	Teatro Stabile Turin	Pablo Giuranna	-	3p
Renée SAUREL, « Forces de vie, forces de mort », <i>Les Temps Modernes</i> , n°241, juin 1966, p. 2264-2272.	Chronique de spectacle	Jean Genet, <i>Les Paravents</i> Sean O'Casey, <i>Poussière pourpre</i>	Odéon-Théâtre de France TNP	Roger Blin Georges Wilson	Cie Renaud-Barrault TNP	8,5p
Renée SAUREL, « Une chaîne sans fin », <i>Les Temps Modernes</i> , n°242, juillet 1966, p. 175-186.	Chronique de spectacle	Goldoni, <i>Barouf à Chioggia</i> Zavattini, <i>Comment naît un scénario de cinéma</i> Jean Audureau, <i>A Memphis il y a un homme d'une force prodigieuse</i> La Culotte, Sternheim Frank Wedekind, <i>L'Éveil du printemps</i>	Théâtre des Nations Théâtre Athénée Festival du Marais	Giorgio Strehler Hubert Gignoux Antoine Bourseiller	Piccolo Teatro Comédie de l'Est -	11,5p
			Théâtre de Poche Montparnasse	Frédérique Ruchaud	-	

Renée SAUREL, « Renaissance de Horvath », <i>Les Temps Modernes</i> , n°243, août 1966, p. 296-316.	Chronique sur un auteur	Odön Von Horvath Présentation de son œuvre, analyse de 4 pièces : <i>Dom Juan revient de guerre</i> , <i>La Foi</i> , <i>l'espérance et la charité</i> , <i>La Nuit italienne</i> , <i>Casimir et Caroline</i>	-	-	-	21p
Renée SAUREL, « Un malentendu et un paradoxe », <i>Les Temps Modernes</i> , n°243, août 1966, p. 354-360.	Chroniques sur les politiques culturelles	A Saint-Étienne : et pourquoi pas un ordinateur électronique? Laissera-t-on mourir les Spectacles de l'Étang de Berre ?	CDN De Saint-Etienne Spectacle des Etang de Berre	-	-	7p
Renée SAUREL, « Impuissances et espoir du théâtre », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 244, septembre 1966, p. 559-569.	Chroniques de spectacles	Ievgueni Schwarz, <i>Le Dragon</i> Calderon, <i>Le Prince Constant</i> Kenneth Brown, <i>The Brig</i>	Théâtre des Nations Théâtre des Nations Théâtre des Nations	Benno Besson Jerzi Grotowski Julian Beck et Judith Malina Jean Tasso	Deutsches Theater Teatr-Laboratorium Wroclaw Living-Theater	11,5p
Renée SAUREL, « Halte entre le passé et l'avenir », <i>Les Temps Modernes</i> , n°245, octobre 1966, p. 751-761.	Chronique de spectacles	Peter Weiss, <i>La Persécution et le meurtre de Jean-Paul Marat</i> , représentés par le Groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de M. de Sade Heinar Kipphardt, <i>Joël Brand</i> Georges Schehadé, <i>Les Violettes</i>	Théâtre Sarah-Bernhardt Comédie de Reims -	Hubert Gignoux Roland Monod	Comédie de l'Est Théâtre de Bourgogne	11p

Bernard DORT, « Genet ou le combat avec le théâtre », <i>Les Temps Modernes</i> , n°247, décembre 1966, p. 1094-1109.	Chronique sur un auteur	Jean Genet	-	-	-	15,5p
Renée SAUREL, « Pinter, Arden, Weingarten », <i>Les Temps Modernes</i> , n°247, décembre 1966, p. 1110-1119.	Chronique de spectacles	Harold Pinter, <i>Le Retour</i> John Arden, <i>Vous vivrez comme des porcs</i> Romain Weingarten, <i>L'Été</i>	Théâtre de Paris T.E.P Théâtre de Poche-Montparnasse	Claude Régy Guy Rétoré Jean-François Adam	- TEP -	10p
Renée SAUREL, « Délices et enfer du critique », <i>Les Temps Modernes</i> n°248, janvier 1967, p. 1320-1333.	Chroniques de spectacles	Brecht, <i>Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny</i> Shakespeare, <i>Henry VI</i>	TNP Odéon-Théâtre de France	George Wilson Jean-Louis Barrault	TNP Compagnie Renaud-Barrault	13,5p
Renée SAUREL, « Les Abominables », <i>Les Temps Modernes</i> , n°250, mars 1967, p. 1705-1712.	Chroniques de spectacles	Pirandello, <i>Se trouver</i> Molière, <i>Dom Juan</i> Marie-Claude Graill, <i>L'Araignée</i>	Théâtre Antoine Comédie-Française Théâtre de l'Épée-de-Bois	Claude Régy Antoine Bourseiller Jacques Legré	- Comédie-Française Comédie moderne de la Sorbonne	7,5p
Jerzy GROTOWSKI, « Il n'était pas entièrement lui-même », <i>Les Temps Modernes</i> , n°251, avril 1967, p. 1885-1893.	Chronique sur un auteur	Antonin Artaud	-	-	-	8p

Renée SAUREL, « C'est difficile d'être un homme », <i>Les Temps Modernes</i> , n°252, mai 1967, p. 2089-2100.	Chronique de spectacles	Louis Guilloux, <i>Cripure</i> Georges Michel, <i>L'Agression</i> Arnold Wesker, <i>La Cuisine</i> Arrabal, <i>L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie</i> Armand Gatty, <i>Voilà comme Vietnam</i>	T.N.P T.N.P Cirque de Montmartre Théâtre Montparnasse-Gaston-Baty Grenier de Toulouse	Marcel Maréchal Georges Riquier et Georges Michel Ariane Mnouchkine Jorge Lavelli Maurice Sarrazin	Théâtre du Cothurne Théâtre du Soleil - -	12p
Renée SAUREL, « A cœur vaillants... », <i>Les Temps Modernes</i> , n°253, juin 1967, p. 2240-2249.	Chronique de spectacles	Ievgueni Schwarz, <i>Le Dragon</i> Sean O'Casey, <i>La Coupe d'argent</i> Jacques Audiberti, <i>Cœur à cuire</i> Hugo Claus, <i>Thyeste</i>	Théâtre des Amandiers Nanterre TEP Théâtre de l'Atelier Théâtre des Nations	Pierre Debauche Guy Rétoré Gabriel Monnet Hugo Claus	Théâtre des Amandiers - Comédie de Bourges Théâtre d'aujourd'hui, Bruxelles	9,5p

Renée SAUREL, « Le concours des jeunes compagnies », <i>Les Temps Modernes</i> , n°254, juillet 1967, p. 149-158.	Chroniques de spectacles Concours des jeunes compagnies	Alexandre Ostrovski, <i>Orage</i> Tibor Tardos, <i>Sydney va connaître des jours de trouble</i> Alberto Rody, <i>Le Chevalier à la triste cheville</i> Pierre Halet, <i>La Butte de Satory</i> Lenz, <i>Les Soldats</i> Robert Leclercq, Solange Legrand, Armel Marin, <i>Concerto pour deux nations et une percussion</i>	Concours des jeunes compagnies (jeux dramatique d'Arras)	Guy Bousquet Pierre Chabert Alberto Rody Jean-Pierre Miquel. Patrice Chéreau Armel Marin	Cie Favre-Bousquet Cie Pierre Chabert. Cie Alberto Rody Cie J-P Miquel. Cie Patrice Chéreau Cie Armel Marin	10p
Renée SAUREL, « Séminaire nordique a Holsrebro », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 256, septembre 1967, p. 559-567.	Chronique sur un metteur en scène	Eugenio Barba	Holsbro	Eugenio Barba	Odin Teatret	9p
Renée SAUREL, « Cinq batailles, quelques morts », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 258, novembre 1967, p. 919-931	Chronique de spectacle	Victor Haim, <i>L'Arme blanche</i> Arbusov, <i>La Promesse</i> Tom Stoppard, <i>Rosencrantz et Guildenstern sont morts</i> , Jean Vauthier, <i>Medea</i> , d'après Sénèque Aimé Césaire, <i>Une Saison au Congo</i>	Théâtre de l'Athénée Théâtre de la Gaîté-Montparnasse Théâtre Antoine Odéon- Théâtre de France TEP	François Darbon, - Claude Régy Jean-Louis Barrault Jean-Marie Serreau	- Cie Régy Cie Renaud-Barrault TEP	13p

Renée SAUREL, « Au pain sec et au whisky », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 259, décembre 1967, p. 1115-1126.	Chronique de spectacles	Romain Weingarten, <i>Akara et Le Pain sec</i> Edward Albee, <i>Délicate balance</i>	Studio des Champs-Élysées. Odéon- Théâtre de France	Daniel Zerki Jean-Louis Barrault	- -	11,5p
Renée SAUREL, « Les fils de Brecht et les fils d'Artaud », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 260, janvier 1968, p. 1308-1319.	Chroniques de spectacles	Arthur Adamov, <i>La Politique des restes</i> Brecht, <i>Les Visions de Simone Machard</i> Kuan-Han-Ching, <i>La Neige au milieu de l'été et Le Voleur de femmes</i> Arrabal, <i>Le Cimetière des voitures</i>	Théâtre Gérard Philipe, Saint-Denis Théâtre de la Commune, Aubervilliers Théâtre de Sartrouville Théâtre des Arts	José Valderde Gabriel Garran Patrice Chéreau Victor Garcia	- - - -	11,5p
Renée, SAUREL, « L'oiseau écarlate », <i>Les Temps Modernes</i> , n°261, février 1968, p. 1498-1506.	Chroniques de spectacles	Brecht, <i>La Mère</i> Maïakowski, <i>Les Bains</i>	TNP Théâtre de Sartrouville	Jacques Rosner Antoine Vitez	TNP Théâtre de Caen	9p
Renée SAUREL, « Peaux de chèvres et peaux de lapins », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 262, mars 1968, p. 1701-1710.	Chroniques de spectacles	Shakespeare, <i>Le Songe d'une nuit d'été</i> Goethe, <i>Le Triomphe de la sensibilité</i> Jean-Claude Grumberg, <i>Demain, une fenêtre sur rue</i> Martin Walser, <i>Chênes et lapins angoras</i>	Cirque de Montmartre Odéon- Théâtre de France L'Alliance Française TNP (salle Gémier)	Ariane Mnouchkine Jorge Lavelli Marcel Cuvelier Georges Wilson	Théâtre du Soleil - - TNP	9,5p
Bernard DORT, « Le jeu du théâtre et de la réalité », <i>Les Temps Modernes</i> , n°263, avril 1968, p. 1857-1877.	Exposé	Exposé sur les évolutions du texte dramatique au XXème siècle	-	-	-	20,5p

Renée SAUREL, « La montre de Varlin s'est arrêté », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 263, avril 1968, p. 1888-1895.	Chronique de spectacle et sur une compagnie	Armand Gatti, <i>Les Treize soleils de la rue Saint-Blaise</i> Le « Théâtre populaire itinérant M.K.S. ».	-	TEP	-	Guy Rétoré	- Théâtre populaire itinérant M.K.S.	8p
Renée SAUREL, « La médiation la plus efficace », <i>Les Temps Modernes</i> , n°264, mai-juin 1968, p. 2089-2096.	Recension d'ouvrage	<i>Le Théâtre moderne depuis la deuxième guerre mondiale</i> , dir. Jean Jacquot, CNRS	-	-	-	-	-	7p
Renée SAUREL, « Qu'avons-nous fait en mai ? », <i>Les Temps Modernes</i> , n°265, juillet 1968, p. 125-132.	Chronique de spectacle	René Ehni, <i>Que ferez-vous en novembre ?</i>	-	Théâtre de Lutèce	Aldo Trionfo	-	-	7,5p
Renée SAUREL, « Pauvre comme Job, un théâtre universel », <i>Les Temps Modernes</i> , n°269, octobre 1968, p. 750-758.	Chroniques de spectacle, d'ouvrage, politique culturelle	<i>Akropolis</i> , d'après Wyspianski Jack Lang, <i>L'État et le théâtre</i> Renvoi de Jean-Louis Barrault de l'Odéon	-	Théâtre de l'Épée de Bois Odeon- Théâtre de France	Jerzy Grotowski -	Teatr-Laboratorium Wroclaw -	-	8,5p
Renée SAUREL, « Un cafard, des chiens couronnés », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 269, novembre 1968, p. 939-946.	Chronique de spectacles	Maria Ley Piscator, <i>La Métamorphose</i> , d'après Kafka Dimitri Dimitriadis, <i>Le Prix de la révolte au marché noir</i>	-	Studio des Champs-Élysées. Théâtre de la Commune, Aubervilliers	Daniel Emilfork Patrice Chéreau	- -	-	8p
Renée SAUREL, « Du cothurne au socque. Lenz, fils prodigue », <i>Les Temps Modernes</i> , n°270, décembre 1968, p. 1127-1133.	Recension d'ouvrage	René Girard, <i>Lenz, Genèse d'une dramaturgie du tragique comique</i>	-	-	-	-	-	7p

Renée SAUREL, « Une mauvaise odeur de bas empire », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 271, janvier 1969, p. 1316-1325.	Chronique de spectacle et politiques culturelles	Censure de <i>La Passion en rouge, violet et jaune</i> , d'Armand Gatti <i>Rabelais</i> , jeu dramatique de Jean-Louis Barrault	TNP Élysée-Montmartre	Georges Wilson Jean-Louis Barrault	TNP Compagnie Renaud Barrault	10p
Renée SAUREL, « L'ostensoir d'une main et le gourdin de l'autre », <i>Les Temps Modernes</i> , n°273, mars 1969, p. 1698-1709.	Chronique de spectacles	Oscar Panizza, <i>Le Concile d'amour</i> Molière, <i>Don Juan</i> Arthur Adamov, <i>Off limits</i>	Théâtre de Paris Théâtre de Sarrrouville Théâtre de la Commune, Aubervilliers	Jorge Lavelli Patrice Chéreau Gabriel Garran	Théâtre du Huitième, Cie du Cothurne	12p
Renée SAUREL, « Dubillard et Miller », <i>Les Temps Modernes</i> , n°274, avril 1969, p. 1903-1910.	Chronique de spectacle et d'ouvrages	Roland Dubillard, <i>Le Jardin aux betteraves</i> Arthur Miller, <i>Le Prix</i> Denis Bablet, <i>La Mise en scène contemporaine</i> Paul-Louis Mignon, <i>Le Théâtre contemporain</i>	Théâtre de Lutèce Théâtre Montparnasse - -	Roland Dubillard Raymond Rouleau - -	- - - -	7,5p

Renée SAUREL, « Théâtre avec ou sans auteur », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 275 mai 1969, p. 2083-2092.	Chronique de spectacles et d'ouvrage	Eduardo Manet, <i>Les Nonnes</i> <i>Les Clowns</i> , création collective <i>The Cry of the people for meat</i> , Bread and Puppet Teatro Campesino <i>Récits bouddhiques</i> André Benedetto, <i>Zone rouge</i> , Éditions Oswald. Yorgos Sevasticiogou, <i>La Mort du procureur du roi</i> , Acte II	Théâtre de Poche Théâtre de la Commune Aubervilliers Théâtre de la Cité Universitaire Faculté de droit Théâtre de la Cité universitaire -	Roger Blin Ariane Mnouchkine - Luis Valdez Jean-Marie Patte -	Théâtre du Soleil Bread and Puppet Teatro Campesino - -	10p
Yorgos Sevasticiogou, « La Mort du procureur du roi », <i>Les Temps Modernes</i> , n°276 bis, « Aujourd'hui la Grèce... », juillet 1969, p. 346-363	Extrait de pièce	James Rado et Gerôme Ragni, <i>Hair</i> (adaptation française de Jacques Lanzmann) Peter Seeberg, <i>Ferai</i>	Théâtre de la Porte Saint-Martin Théâtre des Nations -	- Eugenio Barba -	- Odin-Teatret -	18p 7,5p
Renée SAUREL, « Hair et Ferai », <i>Les Temps Modernes</i> , n°277-278, août-septembre 1969, p. 359-366.	Chronique de spectacles	Le théâtre privé : le boulevard contre les quelques théâtres « d'essai » qui survivent Le théâtre public : nouveau statut du TNP-TEP- Théâtre Gérard Philipe, Faillite de Sartrouville	-	-	-	8,5p
Renée SAUREL, « La Bonace », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 279, octobre 1969, p. 560-568.	Situation du théâtre, début de la saison 69					

Renée SAUREL, « Holberg à Valence », <i>Les Temps Modernes</i> , n°280, novembre 1969, p. 764-767.	Chronique de spectacle	Holberg, <i>Jeppe du Mont</i> , (adaptation d'Alain Rais)	Valence	Alain Rais	Spectacles de la Vallée du Rhône	3,5p
Renée SAUREL, « Avec Gignoux, Planchon et Rétoré », <i>Les Temps Modernes</i> , n°282, janvier 1970, p. 1117-1124.	Chronique de spectacles	Hubert Gignoux, <i>Une Très bonne soirée</i> , (lecture) <i>La Contestation et la mise en pièces de la plus illustre des tragédies françaises Le Cid de Pierre Corneille, suivies d'une cruelle mise à mort de l'auteur dramatique et d'une distribution gracieuse de diverses conserves culturelles</i> Brecht, <i>L'Opéra de quat'sous</i>	- Théâtre Montparnasse	Hubert Gignoux Roger Planchon	Théâtre de la Cité	7,5p
Renée SAUREL, « Le monstre froid et le théâtre (I) », <i>Les Temps Modernes</i> , n°283, février 1970, p. 1294-1303.	Chronique sur les politiques culturelles	Sur les déclarations de Michelet sur un théâtre pauvre Sur la répartition du budget de la culture	-	-	-	9,5p
Renée SAUREL, « Planchon et Chéreau excommuniés », <i>Les Temps Modernes</i> , n°284, mars 1970, p. 1538-1545.	Chronique de spectacles	Shakespeare, <i>Richard II</i> Roger Planchon, <i>L'Infâme</i>	Odéon- Théâtre de France Théâtre Montparnasse Gaston- Baty	Patrice Chéreau Roger Planchon		8p
Renée SAUREL, « Le monstre froid et le théâtre (II) », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 286, mai 1970, p. 1897-1906.	Chroniques sur les politiques culturelles	Sur le jeune théâtre	-	-	-	9, 5p

Renée SAUREL, « Aux antipodes : Ehni et Krejca », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 287, juin 1970, p. 2103-2111.	Chronique de spectacles	René Ehni, <i>Super-Positions</i> Tchekhov, <i>Ivanov</i> Alfred de Musset, <i>Lorenzaccio</i>	Théâtre 347	René Ehni	-	8,5p
Renée SAUREL, « De Rome a Holstebro, un même but, des voies différentes », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 288, juillet 1970, p. 175-182.	Chroniques de spectacle + Compte-rendu de séminaire	<i>Orlando furioso</i> de l' <i>Arioste</i> (adaptation d'Eduardo Sanguinetti) Séminaire de printemps à « Odin-Teatret ».	Théâtre des Nations	Luca Ronconi	Teatro libero	9p
Renée SAUREL, « Le monstre froid et le théâtre (III) », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 289-290, août-septembre 1970, p. 557-563.	Chroniques sur les politiques culturelles	Situation de José Valderde à Saint Denis	Théâtre Gérard Philipe	José Valderde	Cie José Valderde	6p
Renée SAUREL, « L'introuvable muette de Portici », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 291, octobre 1970, p. 740-750.	Chroniques d'ouvrages	Gilles Sandier <i>Théâtre et combat, regards sur le théâtre actuel</i> aux Éditions Stock.	-	-	-	11p
Renée SAUREL, « Le mythe du théâtre politique en Scandinavie », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 292, novembre 1970, p. 936-944.	Compte rendu de voyage, recension d'ouvrage	Séminaire nordique à «Odin-Teatret ». <i>Les Voies de la création théâtrale</i> , études réunies et présentées par Jean Jacquot et Denis Bablet, Éditions du C.N.R.S.	Holesbro	Eugenio Barba	Odin Teatret	9p

Renée SAUREL, « Le système et l'underground », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 293-294, décembre-janvier 1970-1971, p. 1316-1329.	Chronique de spectacles	Ruzzante, <i>La Moscheta</i> Edward Bond, <i>Demain la veille</i> Jean Thénévin, <i>Octobre à Angoulême</i> Gérard Gélus, <i>OPÉRATION</i> Gilles Ségat, <i>La Femme de craie et Amande amère</i> Claudel, <i>Tête d'Or</i>	Odéon-Théâtre de France. TNP Théâtre de la Cité Internationale Théâtre de la Cité Internationale Théâtre de l'Ouest Parisien Salle Adyar	Marcel Maréchal Georges Wilson André-Louis Périnetti Gérard Gélus Gilles Léger Denis Llorca	Théâtre du Cothurne TNP - Théâtre du Chêne Noir - -	14p
Renée SAUREL, « « 1789 » : le soleil a la Cartoucherie », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 295, février 1971, p. 1509-1518.	Chronique de spectacle et d'ouvrage	1789, création collective Marvin Carlson, <i>Le Théâtre de la Révolution française</i> , Gallimard (Coll. Bibliothèque des idées).	Cartoucherie de Vincennes -	Ariane Mnouchkine -	Théâtre du Soleil -	10p
Renée SAUREL, « Vauthier, Shakespeare, Vassilikos », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 297, avril 1971, p. 1899-1908.	Chronique de spectacle et ouvrage	Jean Vauthier, <i>Les Prodiges</i> Shakespeare, <i>Romeo et Juliette</i> (ad. Jean Vauthier) Vassilis Vassilikos, <i>L'Ange</i> Revue <i>Travail théâtral</i> n° 2	TNP salle Gémier Odéon-Théâtre de France Centre éducatif et culturel du Vald'Yerres -	Claude Régy Marcel Maréchal Jean-Claude Marrey -	- Théâtre du Cothurne - -	10p

Renée SAUREL, « Formes éclatées », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 298, mai 1971, p. 2089-2099.	Chronique de spectacle	Rodolfo J. Wilcock, XX Carlos Fuentès, <i>Le Borgne est roi</i> Armand Gatti, <i>La Cigogne</i>	Atelier expérimental du Théâtre des Nations Espace Cardin Théâtre des Amandiers Nanterre	Luca Ronconi Jorge Lavelli Pierre Debauche	Teatro libero di Roma	10,5p
Renée SAUREL, « Adieu à Jean Vilar », <i>Les Temps Modernes</i> , n°299-300, juin-juillet 1971, p. 2458-2466.	Nécrologie	Hommage à Jean Vilar	-	-	-	8p
Renée SAUREL, « Un fleuve de silence », <i>Les Temps Modernes</i> , n°301-302, août-septembre 1971, p. 375-378.	Chronique de spectacle	<i>Prologue et Le Regard du sourd</i> , Robert Wilson	Espace Cardin et Théâtre de la Musique	Robert Wilson	-	4p
Renée SAUREL, « Gogol et le théâtre », <i>Les Temps Modernes</i> , n°303, octobre 1971, p. 568-575.	Recension d'ouvrage	Henri Troyat, <i>Gogol</i> , Flammarion	-	-	-	7,5p
Renée SAUREL, « Au-delà de l'absurde », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 304, novembre 1971, p. 744-753.	Recension d'ouvrage	Martin Esslin, <i>Au-delà de l'absurde</i> , Buchet-Chastel éditeur	-	-	-	9,5p
Renée SAUREL, « Les grands livres de comptes », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 305, décembre 1971, p. 923-929.	Chronique de spectacles	Arian Suassuna, <i>Le Testament du chien</i> Jean-Claude Grumberg, <i>Amorphe d'Ottenburg</i>	Maison de la Culture de Bourges Odéon- théâtre de France	Michel Dubois Jean-Paul Roussillon	Centre Théâtral de Franche-Comté -	6,5p

Renée SAUREL, « Des morts toujours vivants, des vivants déjà morts », <i>Les Temps Modernes</i> , n°306, janvier 1972, p. 1142-1151.	Chronique de spectacles	Brecht, <i>Turandot ou Le Congrès des blanchisseurs</i> Rezvani, <i>Capitaine Schelle</i> , <i>capitaine Eçço</i> Sophocle-Ritsos, <i>Electre</i>	TNP TNP (Gémier) Théâtre de la Cité internationale	Georges Wilson Jean-Pierre Vincent Jean Jourdheuil Antoine Vitez	TNP Cie Vincent-Jourdheuil -	9,5p
Renée SAUREL, « Où sont les coupables ? », <i>Les Temps Modernes</i> n° 307, février 1972, p. 1319-1329.	Chronique de spectacles	Edward Bond, <i>Sauvés</i> Arnold Wesker, <i>Des Frites, des frites</i> Strindberg, <i>Le Pélican</i> Brecht, <i>Le Précepteur</i>	TNP (Gémier) TNP Centre Culturel Suédois Théâtre de la Gaîté-Montparnasse	Claude Régy Gérard Vergez Jan Ivarsson, Jacques Robnard Wolfgang Mehring	- - - Théâtre de la Mandragore	10,5p
Renée SAUREL, « L'homme mutilé », <i>Les Temps Modernes</i> , n°308, mars 1972, p. 1523-1532.	Chronique de spectacle	Jean Louvet, <i>A bientôt Monsieur Lang</i>	Théâtre du Parvis à Saint-Gilles (Belgique)	Marc Liebens	-	9,5p
Renée SAUREL, « Brecht produit de consommation ? », <i>Les Temps Modernes</i> , n°309, avril 1972, p. 1713-1724.	Chronique de spectacles et d'ouvrages	Brecht, <i>Le Commerce de pain</i> Brecht, <i>Sainte-Jeanne des Abattoirs</i> Revue <i>Travail théâtral</i>	Théâtre de la Commune Aubervilliers TEP -	Manfred Karge Matthias Langhoff Guy Rétoré -	Berliner Ensemble -	11,5p
Renée SAUREL, « L'homme nouveau », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 310, mai 1972, p. 1901-1909.	Chronique de spectacle	Shakespeare, <i>Richard III</i>	Comédie-Française	Terry Hands	Comédie-Française	9p
Renée SAUREL, « Le pain noir de l'égalité : « 1793 » », <i>Les Temps Modernes</i> , n°312-313, juillet-août 1972, p. 312-323.	Chronique de spectacle	1793, création collective	Cartoucherie de Vincennes	Ariane Mnouchkine	Théâtre du Soleil	12p

Renée SAUREL, « L'éternelle enfance de Barrault », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 316, novembre 1972, p. 881-890.	Critique de spectacles et d'ouvrages	Claudel, <i>Sous le vent des Îles Baléares</i> Jean-Louis Barrault, <i>Souvenirs pour demain</i> et <i>Mise en scène de Phèdre</i> , Seuil Revue <i>Obliques</i> n° 2 (Genet)	- - Gare d'Orsay	Jean-Louis Barrault - -	Compagnie Renaud-Barrault - -	9,5p
Renée SAUREL, « Nous, les choreutes », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 317, décembre 1972, p. 1077-1089.	Chronique de spectacles et d'ouvrage	Eschyle, <i>L'Orestie</i> Arrabal, <i>Et ils passèrent des menottes aux fleurs</i> Roger Planchon, <i>La Langue au chat</i> Revue <i>Travail Théâtral</i>	Grand amphithéâtre de la Sorbonne Palace-Théâtre Théâtre national de Reims	Luca Ronconi Arrabal Roger Planchon	- -	12,5p
Renée SAUREL, « Un seul et même combat », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 319, février 1973, p. 1525-1536.	Chronique de spectacles	Tankred Dorst, <i>Toller</i> <i>Trois journées mémorables sous le Second Empire</i> , d'après Labiche <i>Légendes à venir</i>	T.N.P de Villeurbanne Maison de la Culture de Nevers Cité internationale	Patrice Chéreau Alain Halle-Halle Memet	- - Théâtre de la Liberté (Turquie)	12p
Renée SAUREL, « Deniers publics ou cassette royale (I) », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 320, mars 1973, p. 1710-1721.	Chronique sur les politiques culturelles	Situation du Jeune théâtre Démission de la commission d'aide aux jeunes animateurs	-	-	-	13,5p
Renée SAUREL, « Deniers publics ou cassette royale (II) », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 321, avril 1973, p. 1907-1918.	Chronique sur les politiques culturelles	Le théâtre public après 1968 La situation du théâtre du Soleil et la réponse de Duhamel	-	-	-	11,5p

Renée SAUREL, « Titus Druonus, arbiter intelligentissiae », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 322, mai 1973, p. 2135-2147.	Chronique sur les politiques culturelles	Déclaration de Maurice Druon : sébile et cocktail Molotov	-	-	-	13p
Renée SAUREL, « Druonades à Annecy », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 323 bis, juillet 1973, p. 2336-2346.	Chronique sur les politiques culturelles et d'ouvrage	Suppression des subventions pour le Théâtre Eclaté (Annecy) <i>Voies de la création théâtrale, III</i> , ed. CNRS	-	-	-	12p
Renée SAUREL, « Quand la propagande dévorait la culture », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 327, octobre 1973, p. 724-737.	Recension d'ouvrage	« Joseph Goebbels », Viktor Reimann, Flammarion.	-	-	-	14p
Renée SAUREL, « Un auteur optimiste », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 328, novembre 1973, p. 919-925.	Chronique de spectacle	Bernard Chartreux, <i>Le Châteaue dans les champs</i>	Théâtre Mécanique (ex-salle Adyar).	Robert Gironès	Théâtre de la Reprise	7p
Renée SAUREL, « Le chili à la télévision », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 328, novembre 1973, p. 919-925.	Chronique télévisuelle	La couverture médiatique du coup d'Etat au Chili Pinochet	-	-	-	2,5p
Renée SAUREL, « Culture de luxe, justice, bulldozers, Gegene », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 329, décembre 1973, p. 1105-1117.	Chronique de spectacles, sur les politiques culturels et sur un auteur	Marivaux, <i>La Dispute</i> J. Sternberg, <i>C'est la guerre monsieur Gruber</i> Alain Scoff, <i>J'ai confiance en la justice de mon pays</i> Destruction à Annecy des locaux du Théâtre Eclaté Propos de Ionesco sur la critique et la liberté d'expression	T.N.P de Villeurbanne Odéon Salle Mouffetard	Patrice Chéreau Jean-Pierre Miquel Alain Scoff	- - Théâtre Bulle Théâtre Eclaté -	13p

Renée SAUREL, « Liberaki, Hikmet, Haim, Dario Fo », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 331, février 1974, p. 1501-1511.	Chronique de spectacle et sur les politiques culturelles	Marguerite Libéraki, <i>Les Danaïdes</i> <i>Le Nuage amoureux</i> d'après Nazim Hikmet Victor Haïm, <i>Abraham et Samuel</i> Dario Fo, <i>Mistero Buffo</i> Suppression des subventions par la ville de Valence à Alain Rais et à la MJC de Boulogne	M.J.C. de Boulogne-Billancourt Cité internationale Petit Odéon Salle Gémier -	Création collective Memet Jean-Louis Thamin Dario Fo -	Les Olympiens (ex-théâtre 9) Théâtre de la Liberté - la Commune -	11p
Renée SAUREL, « « Nicomède » ou « Nucléa » lettre ouverte à Roger Planchon », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 332, mars 1974, p. 1691-1694.	Lettre ouverte, débat avec un metteur en scène	Texte classique et contemporain face à l'actualité Institutionnalisation des metteurs en scène	-	-	-	3p
Renée SAUREL, « « Min Fars Hus », « La Maison de mon père » », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 332, mars 1974, p. 1694-1702.	Chronique de spectacle <i>Barba</i>	Eugenio Barba, <i>Min Fars Hus</i>	-	Eugenio Barba	Odin-Theatret	9p
Renée SAUREL, « Opération-survie pour le Théâtre du Soleil », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 336, juillet 1974, p. 2478-2479.	Chronique sur les politiques culturelles	Relai de l'appel à souscription du Théâtre du Soleil pour la poursuite de leur création	Cartoucherie de Vincennes	Ariane Mnouchkine	Théâtre du Soleil	2p
« La réponse de Roger Planchon », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 336, juillet 1974, p. 2480-2489.	Réponse à une lettre ouverte	Réponse de Planchon aux critiques de Renée Saurel Réponse de Renée Saurel	TNP Villeurbanne	Roger Planchon	-	10p
Renée SAUREL, « Saint-Pinochet à la télévision », <i>Les Temps Modernes</i> n° 336, juillet 1974, p. 2490-2491.	Chronique télévisuelle	Reportage sur Pinochet et le Chili unilatéral	-	-	-	2p

Renée SAUREL, « Théâtre vivant à Strasbourg », <i>Les Temps Modernes</i> , n°337-338, août-septembre 1974, p. 2876-2888.	Chroniques de spectacles	Goethe, <i>Le Triomphe de la sensibilité</i> René Ehni, <i>L'Amie Rose</i> Pierre Laville, <i>Les Ressources naturelles</i>	Théâtre National de Strasbourg Théâtre National de Strasbourg Théâtre National de Strasbourg	Jean- Marie Patte Jean- Louis Thamin André-Louis Périnetti	- - -	11,5p
Renée SAUREL, « Sang et or, de l'Afrique à la Bretagne », <i>Les Temps Modernes</i> , n°339, octobre 1974, p. 155-169.	Recension d'ouvrages/pièces	Sur des pièces sur la situation en Afrique : Anne Barbey, <i>Sud-Afrika Amen</i> Alexandre Kum'a N'dumbe III, <i>Kafra-Biatanga</i> et <i>Amilcar Cabral</i> Maryse Condé, <i>Mort d'Oluwemi D'Ajumako</i> Daniel Boukman, <i>Ventres pleins, ventres creux</i> Numa Sadoul, <i>Le Sang des feuilles mortes</i>	-	-	-	14,5p
Renée SAUREL, « Contre le chant funèbre, pour un théâtre de vie », <i>Les Temps Modernes</i> , n°340, novembre 1974, p. 462-472.	Chronique de spectacle et d'ouvrage	Robert Wilson, <i>Une Lettre pour la reine Victoria</i> Marcel Maréchal, <i>La Mise en théâtre</i> , Christian Bourgois, Collection 10/18	Festival d'Automne (Théâtre des Variétés)	Robert Wilson	-	10p
Renée SAUREL, « Wiesel et Alberti », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 341, décembre 1974, p. 654-665.	Chronique de spectacles	Elie Wiesel, <i>Zalmen ou la folie de Dieu</i> Rafael Alberti, <i>Nuit de guerre dans le musée du Prado</i>	Nouvelle-Comédie - ex-Théâtre de la Potinière Théâtre de la Cité internationale	Daniel Emilfork Pierre Constant	- Centre dramatique de La Courneuve	11,5p

Renée SAUREL, « De gros requins dans l'aquarium », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 342, janvier 1975, p. 865-874.	Chronique de spectacle, sur une troupe, sur un ouvrage <i>Aquarium</i>	<i>Tu ne voleras point</i> , création collective Franco Quadri, <i>Ronconi</i> , Collection 10/18 Ch. Bourgeois	Cartoucherie de Vincennes -	- Ronconi	Théâtre de l'Aquarium -	10,5p
Renée SAUREL, « Michel Hermon et Bruno Bayen au Cyrano », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 343, février 1975, p. 1063-1073.	Chronique de spectacles	<i>Grimm-Contes</i> Frank Wedekind, <i>La Danse macabre</i>	Petit Cyrano Grand Cyrano	Michel Hermon Bruno Bayen	Les Olympiens La Fabrique de Théâtre	10,5p
Renée SAUREL, « Les Castrateurs », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 344, mars 1975, p. 1253-1264.	Chronique de spectacles et politiques culturelles	Pierre Laville, <i>La Célestine</i> , d'après Rojas Lenz, <i>Le Précepteur</i> Situation financière du Théâtre Eclaté (Annecy), et troupe des Quatre Chemins	Comédie-Française (Marigny) Théâtre de Gennevilliers	Marcel Maréchal Bernard Sobel	- ensemble théâtral de Gennevilliers	12p
Renée SAUREL, « L'Age d'or au Théâtre du Soleil », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 346, mai 1975, p. 1637-1646.	Chronique de spectacle <i>Age d'or</i>	<i>L'Âge d'or</i> , création collective	Cartoucherie de Vincennes	Ariane Mnouchkine	Théâtre du Soleil	10p
Renée SAUREL, « Babel et la mort qui souriait dans le coin du tableau », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 347, juin 1975, p. 1845-1854.	Chronique de spectacles	Isaac Babel, <i>Marie</i>	Théâtre de Gennevilliers	Bernard Sobel	l'Ensemble Théâtral de Gennevilliers	10,5

Renée SAUREL, « Lectures théâtrales », <i>Les Temps Modernes</i> , n°348, juillet 1975, p. 2010-2019.	Recension d'ouvrages	<p><i>Les Voies de la création théâtrale</i>, tome IV, Editions du CNRS Armand Gatti, <i>Passion du général Franco par les émigrés eux-mêmes et La Tribu des Carcana en guerre contre quoi ?</i>, Seuil.</p> <p>Joseph Majault, <i>Petite histoire du théâtre scolaire</i></p> <p><i>Esprit</i> (juin 1975) « La création collective et la fonction sociale du théâtre »</p>	-	-	-	9,5p
Renée SAUREL, « Karl Kraus, cavalier seul de l'apocalypse », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 351, octobre 1975, p. 543-558.	Chroniques sur un auteur	<p><i>Karl Kraus</i>, Cahiers de l'Herne</p> <p>Karl Kraus, <i>Dits et Contredits</i> (Éditions Le Champ libre),</p> <p><i>Die letzten Tage der Menschheit</i>, 2 volumes aux Editions du Sonderreihe, Munich</p>	-	-	-	15,5p
Renée SAUREL, « Karl Kraus, cavalier seul de l'apocalypse II », <i>Les Temps Modernes</i> , n°352, novembre 1975, p. 744-755.	Chroniques sur un auteur	<p>Karl Kraus</p> <p>Karl Kraus, <i>Les Derniers jours de l'humanité</i></p>	-	-	-	12p
Renée SAUREL, « Laissera-t-on mourir le Chantier-Théâtre ? », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 353, décembre 1975, p. 948-957.	Chronique de spectacle	Toller, <i>Hinkemann</i>	Théâtre de la Plaine	François Joxe	Chantier-Théâtre	10p

Renée SAUREL, « A l'Aquarium : une parabole chinoise », <i>Les Temps Modernes</i> , n°354, janvier 1976, p. 1155-1162.	Chronique de spectacle	Bernard Chartreux et Jean Jourdheuil, <i>Ah Q</i> , d'après Lou Sin	Cartoucherie de Vincennes	Jacques Nichet	Théâtre de l'Aquarium	8p
Renée SAUREL, « Le double combat d'Alexandra Kollontai », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 355, février 1976, p. 1373-1379.	Chronique de spectacle	André Benedetto, <i>Alexandra K</i>	Théâtre « Le Palace »	André Benedetto		6,5p
Renée SAUREL, « Juifs de Londres, de Malte et de Sion », <i>Les Temps Modernes</i> , n°357, avril 1976, p. 1743-1753.	Chronique de spectacles	Marlowe, <i>Le Juif de Malte</i> Liliane Atlan, <i>Les Musiciens, les Emigrants</i>	Théâtre de la Renaissance Théâtre « Le Palace »	Bernard Sobel Fabio Pacchioni		11p
Renée SAUREL, « Modernité ambiguë de Sternheim (I) », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 359, juin 1976, p. 2197-2207.	Chronique sur un auteur	Carl Sternheim, <i>Schippel ou Le Proletaire bourgeois et Tabula rasa</i> , Ed. Mercure de France «L'Expressionnisme allemand », N° 6-7 de la Revue <i>Obliques</i>	-	-	-	11p
Renée SAUREL, « Modernité ambiguë de Sternheim (II) », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 360, juillet 1976, p. 2356-2376.	Chronique sur un auteur	Carl Sternheim, <i>Tabula rasa</i> , Ed. Mercure de France Peter Handke, <i>Le Malheur indifférent</i> , Gallimard	-	-	-	11p
Renée SAUREL, « Arnaldo Calveyra ou La longue nuit latino-américaine (I) », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 363, octobre 1976, p. 609-619.	Chronique sur un auteur	Arnaldo Calveyra, <i>Moctezuma</i>	-	-	-	10,5p

Renée SAUREL, « Arnaldo Calveyra ou La longue nuit latino-américaine (II) », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 364, novembre 1976, p. 792-803.	Chronique sur un auteur	Arnaldo Calveyra, <i>Latin American Trip</i>	-	-	-	12p
Renée SAUREL, « Gorki Et Hölderlin à la Schaubühne », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 365, décembre 1976, p. 988-1005.	Chronique de spectacles <i>Schaubühne</i>	<i>Les Estivants</i> , d'après Gorki. Adap. Peter Stein et Botho Strauss <i>Empédocle. Lire Hölderlin</i> , d'après Hölderlin	Théâtre des Amandiers (Festival d'automne) Théâtre des Amandiers (Festival d'automne)	Peter Stein Klaus Michael Grüber	Schaubühne Schaubühne	18p
Renée SAUREL, « Le rameau vert devrait être chose de la vie », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 366, janvier 1977, p. 1180-1194.	Chronique de spectacles	Alfred de Vigny, <i>Chatterton</i> Goethe, <i>Torquato Tasso</i> Peter Shaffer, <i>Equus</i>	Théâtre national de Strasbourg Théâtre de Gennevilliers Théâtre d'Orsay	Jean Jourdhueil Dautremay Bruno Bayen John Dexter	TNS La Fabrique de Théâtre -	14,5p
Renée SAUREL, « Le combat des deux lunes », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 367, février 1977, p. 1370-1381.	Chronique de spectacle, sur les politiques culturelles, réponse à un lecteur	<i>La Jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras</i> , création collective L'affaire de la M.J.C. Théâtre des Deux-Portes Gorki : réponse à une lectrice Rapport au stalinisme	Théâtre de l'Aquarium Cartoucherie de Vincennes Théâtre des Deux Portes -	- - -	Théâtre de l'Aquarium - -	12p
Renée SAUREL, « Le travail, la bouffe et la gamberge », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 368, mars 1977, p. 1540-1554.	Chronique de spectacles	<i>Les Paysans</i> , d'après Balzac Louis Calaferte, <i>Les Mandibules</i> Jacques Le Marquet, <i>Topiques</i>	Théâtre de Gennevilliers « Théâtre Ouvert » (Centre Beaubourg) Café de la Gare	Bernard Sobel Hortense Guillemard Jacques Seiler	Ensemble théâtral de Gennevilliers - -	14p

Renée SAUREL, « Malthusianisme, arbitraire et prestidigitation (I) », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 370, mai 1977, p. 1940-1953.	Chronique sur les politiques culturelles	Sur le jeune théâtre, les compagnies hors commissions Ps : Augusto Boal, <i>Le Théâtre de l'Opprimé</i>	-	-	-	13,5p
Renée SAUREL, « Malthusianisme, arbitraire et prestidigitation (II) », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 371, juin 1977, p. 1940-1953.	Chronique sur les politiques culturelles	Sur le jeune théâtre, les compagnies hors commissions, et l'AJT	-	-	-	15p
Renée SAUREL, « Dario Fo et Franca Rame ou le prix de la liberté », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 372, juillet 1977, p. 2321-2332.	Chronique sur un animateur	Dario Fo Dario Fo, <i>Allons y</i>	-	-	-	11p
Jeanne COMBAZ, « Le Villeneuve de Grenoble, c'est Chicago », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 373-374, août-septembre 1977, p. 242-266.	Chronique d'un animateur	Action du Théâtre-Action à Grenoble et réflexion sur les quartiers	-	Jeanne Combaz Fernand Garnier	Théâtre Action	24p
Renée SAUREL, « Le Chaillot de la Méduse », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 375, octobre 1977, p. 544-557.	Chronique sur les politiques culturelles	Sur Chaillot, tentative de « fusion » avec la Comédie Française	-	-	-	14p
Renée SAUREL, « Odin, navire-amiral du tiers théâtre », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 378, janvier 1978, p. 1107-1122.	Chroniques de spectacles	<i>Le Livre des danses et Come ! and the day will be ours</i> , création collective <i>Portrait nocturne d'un acteur</i> , création collective	Festival d'Automne (Musée Galliera)	Eugenio Barba Pierfranco Zappareddu	Odin- Teatret Domus de Janas	16p

Renée SAUREL, « David Copperfield au Théâtre Du Campagnol », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 379, février 1978, p. 1307-1324.	Chronique de spectacle	<i>David Copperfield</i> , d'après Charles Dickens	Cartoucherie de Vincennes	Jean-Claude Penchenat	Théâtre du Campagnol	17,5p
Renée SAUREL, « Un théâtre pour la Franciétta », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 380, mars 1978, p. 1531-1545.	Chronique sur les politiques culturelles	« Le Développement des activités théâtrales », avis adopté par le Conseil économique et social sur le rapport de M. Pierre Dux.	-	-	-	15p
Renée SAUREL, « Ronse met en scène Audureau et Gallien », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 382, mai 1978, p. 1929-1941.	Chronique de spectacles	Jean Audureau, <i>La Lève</i> Antoine Gallien, <i>Les Inquiétudes de M. Delumeau</i>	Théâtre Oblique-Cyrano Petit Odéon	Henri Ronse Henri Ronse	- -	12,5p
Renée SAUREL, « Cultivez-vous, le grand capital fera le reste (I) », <i>Les Temps Modernes</i> , n°383, juin 1978, p. 2105-2122.	Chronique sur les politiques culturelles	Sur le rattachement sans concertation de la sous-direction des MC et de l'animation aux ministères de la Jeunesse et des Sports Rapport à l'éducation (Circulaire Haby)	-	-	-	18p
Renée SAUREL, « Cultivez-vous, le grand capital fera le reste (II) », <i>Les Temps Modernes</i> , n°384, juillet 1978, p. 2297-2311.	Chronique sur les politiques culturelles	Circulaire Haby Sur les positions des partis sur les politiques culturelles (entretien dans ATAC)	-	-	-	14p

Renée SAUREL, « De Perceval a Abdallah: lectures théâtrales », <i>Les Temps Modernes</i> , n°387, octobre 1978, p. 551-566.	Recension d'ouvrages	Florence Delay et Jacques Roubaud, <i>Graal-Théâtre</i> , Gallimard. Raymonde Temkine, <i>Mettre en scène au présent</i> , La Cité, L'Age d'Homme <i>Les Voies de la création théâtrale</i> , Tome IV, CNRS.	-	-	-	16p
Renée SAUREL, « A Canossa, en Sicile, en Syrie et nulle part », <i>Les Temps Modernes</i> , n°389, décembre 1978, p. 922-937.	Chronique de spectacles	Pirandello, <i>Six personnages en quête d'auteur</i> Cornelle, <i>Rodogune</i> et Marlowe, <i>Faust</i>	Comédie-Française Festival d'Automne (Espace Cardin)	Antoine Bourseiller Jean-Marie Patte	Comédie-Française -	15p
Renée SAUREL, « M. Hossein, hyper-marché de la sous-culture », <i>Les Temps Modernes</i> , n°405, avril 1980, p. 1921-1946.	Chronique de spectacle	Robert Hossein, <i>Danton et Robespierre</i>	Palais des congrès	Robert Hossein	-	25,5p
Renée SAUREL, « Deux descentes aux abysses », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 406 mai 1980, p. 2125-2134.	Chronique de spectacle	Annie Zadek, <i>Cuisinier de Warburton</i> Daniel Emilfork et Frédéric Leidgens, <i>Archéologie</i>	Théâtre Oblique Théâtre du Lucernaire	Jean-Louis Martinelli Christiane Cohendy	Théâtre du Réfectoire de Lyon	10,5p
Renée SAUREL, « Chronique sicilienne : avec Odin et le Teatro Libero », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 411, octobre 1980, p. 733-755.	Chronique sur une compagnie <i>Barba</i>	Compte-rendu des rencontres organisé par le laboratoire théâtral de la faculté de Palerme	-	-	Odin Teatret Teatro Libero	22,5p
Renée SAUREL, « Danse de vie, danse de mort », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 417, avril 1981, p. 1859-1876.	Chronique de spectacles	<i>Le Bal</i> , création collective James Lord, <i>La Bête dans la jungle</i> ,	Centre technique municipal d'Antony Théâtre Gérard-Philippe Saint-Denis	Jean-Claude Penchenat Alfredo Rodriguez	Théâtre du Campagnol -	17p

Renée SAUREL, « Laissez-nous vivre! », <i>Les Temps Modernes</i> , n°418, mai 1981, p. 2048-2071.	Chronique de spectacles	Racine, <i>Athalie</i> et Molière, <i>Dom Juan</i>	Odéon	Roger Planchon	TNP de Villeurbanne	22p
Renée SAUREL, « La mort d'un homme comme il faut », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 419, juin 1981, p. 2236-2251.	Chronique de spectacle	<i>La Mort d'Ivan Ilitch</i> d'après Tolstoï	Petit Rond-Point	Simone Benmussa	Compagnie Renaud-Barrault	16p
Renée SAUREL, « Victor Haïm dans un grand-petit théâtre », <i>Les Temps Modernes</i> , n° 422, septembre 1981, p. 549-563.	Chronique de spectacle	Victor Haïm, <i>Accordez vos violons</i>	Théâtre de Poche-Montparnasse	Etienne Bierry	-	15p

C. Tableaux des articles sur le théâtre parus dans La Quinzaine Littéraire entre 1964 et 1981

Articles	Types d'articles	Sujet/ pièces, auteurs	Lieux de représentation	Metteur en scène	Compagnie	Nombre de pages
Geneviève SARDE, « Ionesco à la Comédie Française », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°1, 16 mars 1966, p. 28-29.	Critique de spectacle	Ionesco, <i>La Soif et la faim</i>	Comédie Française	Jean-Marie Serreau	Comédie Française	1p
Marc SAPORTA, « La littérature de l'anti-amour », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°2, 1 ^{er} avril 1966, p. 27.	Recension d'ouvrage	Schigel, <i>Love, les dactylos, le tigre</i>	Théâtre de la Gaité-Montparnasse	Maurice Garrel	-	1p
Jean-Jacques LEBEL, « Déchirex », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°2, 1 ^{er} avril 1966, p. 29.	Critique de spectacle	Jean-Jacques Lebel, <i>Déchirex</i>	-	JJ Lebel	-	0,5p
Geneviève SERREAU, « Une épopée noire par Césaire », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°3, 16 avril 1966, p. 5.	Recension d'ouvrage	Aimé Césaire, <i>Une Saison au Congo</i>	TEP	Jean-Marie Serreau	-	0,75p
Guy BRAUCOURT, « Jouvet », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°4, 1 ^{er} mai 1966, p. 27.	Recension d'ouvrage	Madeleine Ozeray, <i>A toujours, Monsieur Jouvet</i>	-	-	-	0,5p
Geneviève SERREAU, « Sur les traces de Dante », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°4, 1 ^{er} mai 1966, p. 29.	Recension d'ouvrage	Peter Weiss, <i>L'Instruction</i>	Théâtre de la Commune, Aubervilliers	Gabriel Garran	-	1,25p
Maurice SAILLET, « Genet, l'ortie », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°5, 16 mai 1966, p. 28-29.	Critique de spectacle	Genet, <i>Les Paravents</i>	Odéon- Théâtre de France	Roger Blin	Cie Renaud Barrault	1,5p

Simone BENMUSSE, « L'Est et l'Ouest cherchent un nouveau théâtre », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°8, 1 ^{er} juillet 1966, p. 28-29.	Critique sur un évènement	Goldoni, <i>Barouf a Chiogga</i> Dostoïevski, <i>L'Idiot</i> Dostoïevski, <i>Crime et Châtiment</i> - - <i>Le Prince constant</i> -	Théâtre des Nations	Giorgio Strehler - - - Benno Besson Jerzy Grotowski -	Piccolo Teatro Théâtre Gorki (Leningrad) Théâtre populaire de Varsovie Metropolitan Opera New York Deutsches Theater Théâtre laboratoire de Wrocław Living Theatre	1,5p
Josane DURANTEAU, « Théâtre vertical », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°9, 16 juillet 1966, p. 12.	Recension d'ouvrages	René de Obaldia, <i>Théâtre. Tome 1 : Génousie. Le Satyre de la Villette. Le Général inconnu. René de Obaldia, Tome 2 : L'Air du large. Du Vent dans les branches de SassafRAS. Le Cosmonaute agricole</i>	-	-	-	0,5p
Claude LIGNY, « Toléré par la censure », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°10, 1 ^{er} août 1966, p. 8.	Recension d'ouvrage	Alexei Pogodine Arbouzov, Viktor Mikhail Rozov, <i>Théâtre soviétique contemporain :</i>	-	-	-	0,5p

Jean AMBROSI, « Théâtre US 1966 », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n° 12, 16 septembre 1966, p. 28.	Panorama du théâtre américain		Une Histoire à Irkoutsk. La Petite étudiante de Moscou. Un Dimanche à Moscou	-				1,5p
Simone BENMUSSA, « Nouveau théâtre », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n° 14, 16 octobre 1966, p. 26-27.	Recension d'ouvrage		Théâtre américain. Création et répertoire	-				1,75p
Geneviève SERREAU, « Paris à l'heure anglaise », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n° 16, 16 novembre 1966, p. 28-29.	Critique de spectacles		Geneviève Serreau, <i>Histoire du nouveau théâtre</i>	-				1,75p
			Ann Jellicoe, <i>Knack</i>	Théâtre de la Gaîté-Montparnasse	Michel Fagadau			
			James Saunders, <i>La Prochaine fois je vous le chanterai</i> ,	Théâtre Antoine	Claude Régy			
			James Saunders, <i>Hélas Pauvre Fred</i>	Théâtre de Lutèce	Laurent Terzieff			
			John Osborne, <i>Témoignage irrecevable</i>	Théâtre des Mathurins	Claude Régy	TEP		
			John Arden, <i>Vous vivrez comme des porcs</i>	TEP	Guy Rétoré			
			Harold Pinter, <i>Le Retour</i>	Théâtre de Paris	Claude Régy			
Lucien GALIMAND, « Retour à Daumier », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n° 19, 1 ^{er} janvier 1967, p. 18-19.	Recension d'ouvrage		<i>L'Auberge des Adrets et Robert Macaire</i> Illustré de lithographies de	-				0,75p

			Daumier, Traviès et Gavarni Roissard éd., Grenoble		Petit Odéon	Jean-Louis Barrault	Compagnie Renaud-Barrault	1,5p
Simone BENMUSSA, « Nathalie Sarraute au petit Odéon », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°21, 1 ^{er} février 1967, p. 29.	Critique de spectacles		Nathalie Sarraute, <i>Le Silence et Le Mensonge</i>		-	-	-	0,75p
Robert ABIRACHED, «Crépitements», <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°21, 1 ^{er} février 1967, p. 6.	Recension d'ouvrages		Roland Dubillard, <i>La Maison d'os</i> , Gallimard Roland Dubillard, <i>Je dirai que je suis tombé</i> , Gallimard		-	-	-	0,5p
Jacques FRESSARD, « La comédie espagnole », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°22, 16 février 1967, p. 10.	Recension d'ouvrage		Charles Vincent Aubrun, <i>La Comédie espagnole (1600 1680)</i> , Coll. Etudes et Méthodes, PUF.		-	-	-	0,75p
Victor FAY, « Un rire libérateur », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°23, 1 ^{er} mars 1967, p. 7.	Recension d'ouvrage		Slawomir Mrozek, <i>Théâtre</i> , Albin Michel éd.		-	-	-	2,5p
Jean-Marie DOMENACH, « La tragédie ne revient pas du côté où l'on l'attendait », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°23, 1 ^{er} mars 1967, p. 8-10.	Extrait d'ouvrage		Jean-Marie Domenach, <i>Retour au tragique</i> , Seuil		-	-	-	1p
Noël ARNAUD, « Théâtre dada », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°23, 1 ^{er} mars 1967, p13-14	Recension d'ouvrages		Franck Jotterand, <i>Georges Ribemont Dessaignes</i> , Pierre Seghers éd. Georges Ribemont		-	-	-	

			Dessaignes, <i>Théâtre</i> , Gallimard							
Robert ABIRACHED, « Sur Dom Juan », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°23, 1 ^{er} mars 1967, p. 29.	Critique de spectacles		Molière, <i>Dom Juan</i>	Comédie Française	Antoine Bourseiller	Comédie Française				1 p
Bernard DORT, « Le théâtre d'Armand Gatti », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°25, 1 ^{er} avril 1967, p. 28-29.	Critique sur un auteur		Armand Gatti	Grenier de Toulouse	-	-				1,5p
Naim KATTAN, « A New York : politique », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°27, 1 ^{er} mai 1967, p. 29.	Critique de spectacles à l'étrangers		Barbara Garson, <i>Macbird</i> d'après Macbeth Norman Mayer, <i>Parc aux cerfs</i> , Henry Livings, <i>Eh ?</i>	New York	-	-				0,75p
Anna CAPELLA, « A Rome : Happening », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°27, 1 ^{er} mai 1967, p. 29.	Critique de spectacles à l'étrangers		12h de théâtre ininterrompu dans une librairie Carmelo Bene, <i>Beat 72</i>	Rome	-	-				0,75p
Robert ABIRACHED, « Pour un nouveau réalisme », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°30, 16 juin 1967, p. 24.	Recension d'ouvrage		Bernard Dort, <i>Théâtre public</i> , Seuil	-	-	-				0,75
Jean WAGNER, « Théâtre noir », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°31, 1 ^{er} juillet 1967, p. 7.	Recension d'ouvrage		LeRoi Jones, <i>Le Métro fantôme suivi de L'Esclave</i> , Gallimard	-	-	-				1p
Raymond JEAN, « Le théâtre saisonnier de René Char », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°31, 1 ^{er} juillet 1967, p. 13.	Recension d'ouvrage		René Char, <i>Trois coups sous les arbres</i> , Gallimard							1p
Dominique NORES, « Colloque sur	Critique sur un		Colloque sur le	Caen	-	-				0,5p

le théâtre », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°31, 1 ^{er} juillet 1967, p. 26.	évènement théâtral	théâtre organisé par Jo Tréhard à Caen	Caen		Julian Beck et Judith Malina	Living Theatre	1p
Jean-Jacques LEBEL, « Frankenstein », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°31, 1 ^{er} juillet 1967, p. 27.	Critique de spectacle	<i>Frankenstein</i>					
Jean DUVIGNAUD, « Avignon, Bayreuth pour vacanciers ? », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°34, 1 ^{er} septembre 1967, p. 28-29.	Critique sur un évènement théâtral	Avignon 1967 Sur l'institutionnalisation d'Avignon	Avignon		-	-	1,5p
Naim Kattan, « Rencontre avec Jerzy Grotowski », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°34, 1 ^{er} septembre 1967, p. 23-24.	Entretien avec un metteur en scène	Entretien avec Jerzy Grotowski	-		-	-	1,5p
Robert ABIRACHED, « Pirandello, aujourd'hui », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°35, 16 septembre 1967, p. 13-14.	Critique sur un auteur	Georges Piroué, <i>Pirandello</i> , Denoël Luigi Pirandello, <i>Théâtre : Diane et la Tuda Quand on est quelqu'un Les Géants de la montagne</i> , Denoël	-		-	-	1,25p
Adélaïde BLASQUEZ, « Lee Strasberg à Paris », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°37, 16 octobre 1967, p. 28.	Critique sur un pédagogue	Stage de Lee Strasberg à Paris	-		-	-	0,5p
Geneviève SERREAU, « Entre Hamlet et Godot », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°37, 16 octobre 1967, p. 28-29.	Critique de spectacle	Tom Stoppard, <i>Rosencrantz et Guildenstern sont morts</i>	Théâtre Antoine		Claude Régy	-	1,25p
Gilles SANDIER, « L'épopée de Lumumba », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°38, 1 ^{er} novembre 1967,	Critique de spectacle	Aimé Césaire, <i>Une Saison au Congo</i>	TEP		Jean-Marie Serreau	TEP	1p

p. 27.									
Dieter E. ZIMMER, « Une pièce de Rolf Hochhuth », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°39, 16 novembre 1967, p. 26-27.	Recension d'ouvrage	Rolf Hochhuth, <i>Les Soldats</i>	-	-	-	-	-	-	1,5p
Gilles SANDIER, « Théâtre à la Biennale », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°39, 16 novembre 1967, p. 28.	Critique de spectacle	Bulatovic, <i>Godot est arrivé</i> Calderon, <i>Le Grand théâtre du monde</i>	Biennale de Paris	Jorge Lavelli Victor Garcia	Théâtre de l'Atelier de Genève Groupe théâtral de l'Université de Coïmbra				1p
Gilles SANDIER, « Bada et Ching », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°40, 1 ^{er} décembre 1967, p. 28.	Critique de spectacle	Kuan Han-K'ing, <i>La Neige au milieu de l'été</i> et <i>Le Voleur de femmes</i> Jean Vauthier, <i>Capitaine Bada</i>	Théâtre Gérard Philipe Sartrouville Petit Odéon	Patrice Chéreau Marcel Maréchal					1p
Gilles SANDIER, « Brecht et le Living Theater », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°41, 16 décembre 1967, p27	Critique de spectacle <i>Living</i>	Bertold Brecht, <i>Antigone</i>	Théâtre des Nations	Julian Beck et Judith Malina	Living Theater				1 p
Pierre DHAINAUT, « Dada au théâtre », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°42, 1 ^{er} janvier 1968, p. 14-15.	Recension d'ouvrage	Henri Béhar, <i>Étude sur le théâtre dada et surréaliste</i> , Coll. Les Essais, Gallimard Roger Vitrac, <i>Un Réprouvé du surréalisme</i> , Nizet	-	-	-	-	-	-	1,25p
Alice REWALD, « Albee et l'avant-garde », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°42, 1 ^{er} janvier 1968, p. 26.	Critique sur un auteur	Edward Albee	-	-	-	-	-	-	1p
Simone BENMUSSA, « Pour un	Critique sur le	Revue théâtrales	-	-	-	-	-	-	1p

nouveau théâtre italien », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°42, 1 ^{er} janvier 1968, p. 28.	théâtre à l'étranger	italiennes Colloque « participation, dénonciation, exorcisme dans le théâtre d'aujourd'hui »	Théâtre Antoine	Claude Régy	-	1p
Gilles SANDIER, « Une machine terrible », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°42, 1 ^{er} janvier 1968, p. 28.	Critique de spectacle	Harold Pinter, <i>L'Anniversaire</i>	-	-	-	0,5p
Guy BOCQUET, « Situation économique du théâtre », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°43, 16 janvier 1968, p. 28.	Recension d'ouvrage	<i>La Comédie Française au XVIIIe siècle, étude économique</i> , Coll. Civilisations et Sociétés, Claude Alasseur Mouton	-	-	-	0,5
Dominique NORES, « Situation économique du théâtre », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°43, 16 janvier 1968, p. 28.	Recension d'ouvrage	Raymonde Temkine, <i>L'Entreprise théâtre</i> , Cujas	-	-	-	0,5
Gilles SANDIER, « Trois expériences théâtrales », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°44, 1 ^{er} février 1968, p. 27.	Critique de spectacles	Copi, <i>La Journée d'une rêveuse</i> Arrabal, <i>Le Cimetièrre des voitures</i> <i>Les Guerres piccrocholines</i> d'après Rabelais	Théâtre de Lutèce Théâtre des Arts Théâtre du Vieux Colombiers	Jorge Lavelli Victor Garcia -	- - Théâtre de l'Aquarium	1p
Madeleine CHAPSAL, « Michel Butor à Grenoble. Entretien », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°44, 1 ^{er} février 1968, p. 14-15	Entretien avec un auteur-politique culturelle	Inauguration de la MC de Grenoble Michel Butor, <i>6 810 000 litres d'eau par seconde</i>	MC de Grenoble	Bernard Floriet	-	2 p

Raymonde TEMKINE, « Grotowski et le Living », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°45, 16 février 1968, p. 28.	Critique sur des metteurs en scène	Comparaison de Jerzy Grotowski et le Living Theater	-	-	-	1p
Gilles SANDIER, « Brecht dérange », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°45, 16 février 1968, p. 27.	Critique de spectacle	Bertold Brecht, <i>La Mère</i>	TNP	George Wilson	TNP	1p
Corine LAUDE, « Si l'espoir meurt », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°46, 1 ^{er} mars 1968, p. 13.	Recension d'ouvrage	Andrée Chédid, <i>Bérénice d'Égypte Les nombres</i> , Le Seuil	-	-	-	0,5p
Gilles SANDIER, « Début de l'année Claudel », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°46, 1 ^{er} mars 1968, p. 28.	Critique de spectacle	Claudél, <i>L'Otage</i> , Claudél, <i>Tête d'Or</i>	Comédie Française Odéon-Théâtre de France	Jean-Marie Serreau Jean Louis Barrault	Comédie Française Compagnie Renaud Barrault	1p
François Erval, « Martin Walser au TNP », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°46, 1 ^{er} mars 1968, p.29	Critique de spectacle	Martin Walser, <i>Chêne et lapins angora</i>	TNP	Georges Wilson	TNP	0,25p
Marc SAPORTA, « Un grotesque pathétique », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°47, 16 mars 1968, p.14	Recension d'ouvrageS	Pierre Dommergues, <i>Saul Bellow</i> , Grasset Saul Bellows, <i>Un Grain de beauté</i>	-	-	-	0,5p
Jean SELZ, « Picasso », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°48, 1 ^{er} avril 1968, p. 16-18	Recension d'ouvrage	Douglas Cooper, <i>Picasso Théâtre</i> , Le Cercle d'Art éd	-	-	-	1,5p
Dieter E ZIMMER, « "Biografie", de Max Frisch », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°48, 1 ^{er} avril 1968, p. 26-27.	Recension d'ouvrage	Max Frisch, <i>Biografie</i>	-	-	-	1,25p
Gilles SANDIER, « Lenz au TNP », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°48, 1 ^{er} avril 1968, p. 28.	Critique de spectacle	Lenz, <i>Les Soldats</i> Prix des jeunes compagnies	TNP (salle Gémier)	Patrice Chéreau	-	1p

Marc SAPORTA, «Vertu de la folie », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°50, 1 ^{er} mai 1968, p. 12-13.	Recension d'ouvrage	Elie Wiesel, <i>Zalmen ou la folie de Dieu</i> , Théâtre Le Seuil	-	-	-	0,75p
Gilles SANDIER, « Théâtre populaire? », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°50, 1 ^{er} mai 1968, p. 26 ?	Critique de spectacles	Philippe Adrien, <i>La Baye</i> Armand Gatti, <i>Treize soleils de la rue Saint Blaise</i>	TNP TEP	Antoine Bourseiller Armand Gatti	-	1p
Gilles ABENSOUS « Le théâtre du quotidien », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°50, 1 ^{er} mai 1968, p. 27-28.	Critique sur un courant théâtral	Le théâtre du quotidien	-	-	-	2p
Gilles SANDIER, « Théâtre et révolution », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°52, 16 juin 1968, p. 15.	Critique sur 68	Mai 68 et le théâtre	-	-	-	1p
Jean Noël VUARNET, « Le passage à l'absurde », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°53, 1 ^{er} juillet 1968, p. 10.	Recension d'ouvrage	Claude Mauriac, <i>Théâtre</i> , Grasset	-	-	-	0,5p
Adélaïde BLASQUEZ, « Réformes ou Conservatoire », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°52, 16 juin 1968, p. 27.	Critique sur les politiques culturelles	Réforme du conservatoire d'art dramatique	-	-	-	1p
« Table ronde : Comment rénover le théâtre », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°54, 16 juillet 1968, p. 26-27	Entretien politiques, culturelles, théâtre et politique	Table ronde sur le théâtre après 68 avec Gilles Sandier, Jean-Marie Serreau, Jorge Lavelli, Pierre Tabard, Daniel Leveugle	-	-	-	1,25p
Pierre-Aimé TOUCHARD, « Qu'est-ce que le théâtre révolutionnaire ? », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°56, 1 ^{er} septembre 1968, p. 24-25.	Extrait d'ouvrage	Pierre-Aimé Touchard, <i>Le Théâtre et l'angoisse des hommes</i> , Seuil	-	-	-	1,5p

Dominique NORES, « Théâtre militant aux Etats-Unis », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°56, 1 ^{er} septembre 1968, p. 26.	Recension d'ouvrage	Françoise Kourilsky, <i>Le Théâtre aux Etats-Unis</i> , coll. Dionysos, Renaissance du livre	-	-	-	0,75p
Christian MERELLE, « Les deux paradis », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°56, 1 ^{er} septembre 1968, p. 26-28.	Critique de spectacle, évènement politique	<i>Paradise Now</i> <i>A la recherche du temps perdu</i>	Festival d'Avignon	Julian Beck et Judith Malina Maurice Bejart	Living Theater	1,75p
Claude Bonnefoy, « Une voix fraternelle », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°58, 1 ^{er} octobre 1968, p. 5.	Recension d'ouvrage	Eugène Ionesco, <i>Présent Passé Passé Présent</i> , Mercure de France	-	-	-	0,75p
Gilles SANDIER, « Grotowski à Paris », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°59, 16 octobre 1968, p. 29.	Critique de spectacle	<i>Akropolis</i> , d'après Wyspianski	Théâtre de l'Épée de Bois	Jerzy Grotowski	théâtre-laboratoire de Wrocław	1p
Geneviève SERREAU, « Pierre Aimé Touchard et les classiques », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°60, 1 ^{er} novembre 1968, p. 27.	Recension d'ouvrages	<i>Le Théâtre complet de Molière (6 vol.) de Racine (3 vol.) de Corneille (4 vol. parus)</i> , coll., dirigée par Pierre Aimé Touchard et Gilbert Sigaux Le Cercle du Bibliophile distributeur	-	-	-	1p
Gilles SANDIER, « Théâtre d'après Mai », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°60, 1 ^{er} novembre 1968, p. 28.	Critique de spectacle	Dimitri Dimitriadis, <i>Le Prix de la révolte au marché noir</i>	Théâtre de la Commune, Aubervilliers	Patrice Chéreau	-	1p
Dominique NORES, « Vitrac à Bourges », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°61, 16 novembre 1968, p. 28.	Critique de spectacle et sur les politiques	MC de Bourges, renvoi de Monnet Roger Vitrac, <i>Victor où les enfants au</i>	MC de Bourges – Théâtre Jacques-Coeur	Guy Lauzun	-	0,5p

Raymond JEAN, « Structures de Phèdre », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°66, 1 ^{er} février 1969, p. 15.	Recension d'ouvrage	Charles Mauron, <i>Phèdre</i> , José Corti, éd	-	-	-	1p
SM, « Machiavel, "Mai" et les Sages de Sion », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°66, 1 ^{er} février 1969, p. 22-23.	Recension d'ouvrage	Maurice Joly, <i>Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu</i> , Coll. "Liberté de l'Esprit" Calmann. Levy	Théâtre de la Michodière	-	-	1p
Gilles SANDIER, «Don Juan, notre contemporain », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°66, 1 ^{er} février 1969, p. 27-29	Critique de spectacle	Molière, <i>Dom Juan</i>	Théâtre du Huitième Lyon	Patrice Chéreau	Théâtre du Cothurne	1,5p
Oscar Panizza, « Premier dialogue sur les Allemands entre un optimiste et un pessimiste », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°67, 16 février 1969, p. 12-14	Extrait de pièce	Oscar Panizza, <i>Concile d'amour</i> , Pauvert	Théâtre de Paris	Jorge Lavelli	-	1,75p
Dominique NORES, « Harold Pinter », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°67, 16 février 1969, p. 14-15.	Critique sur un auteur	Daniel Salem, <i>Harold Pinter Dramaturge de l'ambiguïté</i> , Denoël Harold Pinter, <i>L'Anniversaire</i> , Gallimard	-	-	-	0,75p
Simone BENMUSSA, « Kundera au théâtre », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°67, 16 février 1969, p. 28.	Critique de spectacle	Milan Kundera, <i>Les Propriétaires des clefs</i>	Comédie du Nord	André Reybaz	-	0,75p
Gilles SANDIER, «Postérité de Brecht», <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°67, 16 février 1969, p. 28-29.	Critique de spectacles	Peter Hacks, <i>La Bataille de Lobositz</i>	TEP Théâtre de la	Guy Rétoré Gabriel Garran	- -	1,25p

			Arthur Adamov, <i>Off Limits</i>	Commune, Aubervilliers			
Samuel DE SACY, « Marivaux », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°68, 1 ^{er} mars 1969, p. 15	Recension d'ouvrage		Marivaux, <i>Théâtre complet</i> , Garnier	-	-	0,75p	
Gilles SANDIER, « Panizza et Dubillard », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°68, 1 ^{er} mars 1969, p. 24.	Critique de spectacles		Oscar Panizza <i>Le Concile d'amour</i> Roland Dubillard <i>Le Jardin aux betteraves</i>	Théâtre de Paris Théâtre de Lutèce	Jorge Lavelli Jacques Noel	1p	
Bernard DORT, « Pour le bon usage de Brecht », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°69, 16 mars 1969, p. 10-12.	Critique sur un auteur		Bertolt Brecht, <i>Théâtre complet T. XI et XII</i> , L'Arche <i>Me ti, Livre des retournements</i> , L'Arche	-	-	2,5p	
Gilles SANDIER, « Le matin de la révolte », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°69, 16 mars 1969, p. 29.	Critique de spectacles		Jean-Pierre Bisson, <i>Matin Rouge</i> André Benedetto, <i>Zone Rouge</i>	Théâtre de Plaisance Théâtre Daniel-Sorano, Vincennes	- André Benedetto Nouvelle Compagnie d'Avignon	1p	
Simone BENMUSSA, « Triana à Grenoble », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°70, 1 ^{er} avril 1969, p. 25.	Critique de spectacle		José Triana, <i>La Nuit des assassins</i>	Maison de la Culture de Grenoble	-	1,25p	
Gilles SANDIER, « Théâtre à Lyon », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°70, 1 ^{er} avril 1969, p. 26.	Critique de spectacles		Buchner, <i>La Mort de Danton</i> Roger Planchon, <i>L'Infâme</i>	Théâtre du Huitième Lyon Théâtre de la Cité, Villeurbanne	Marcel Maréchal Roger Planchon	1p	
Dominique NORES, « Grotowski », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°71, 16 avril 1969, p. 26-27.	Recension d'ouvrage		Raymonde Temkine <i>Grotowski, La cité</i>	-	-	1p	

Dominique NORES, « Un dramaturge soviétique », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°71, 16 avril 1969, p. 28.	Recension d'ouvrage, sur un auteur	Evgueni Schwartz, <i>Théâtre : L'Ombre, Le Dragon, Le Roi nu</i> , ed.	-	-	-	0,75p
Dominique NORES, « Les « anabaptistes » de Durrenmatt », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°72, 1 ^{er} mai 1969, p. 28.	Critique de spectacle	Dürrenmatt, <i>Les Anabaptistes</i>	Grand Théâtre de Genève	Jorge Lavelli	-	1p
Yves Florenne, « Où est la littérature ? », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°73, 16 mai 1969, p. 18.	Recension d'ouvrages	<i>Dictionnaire des hommes de théâtre</i> <i>Dictionnaire des littératures</i>	-	-	-	1,25p
Gilles SANDIER, « Le Festival de Nancy », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°73, 16 mai 1969, p. 27-28	Critique sur un évènement	Festival de Nancy <i>The People Cry for meat</i> - - - <i>Escurial</i> , Ghelderode Arrabal, <i>Le jardin des délices</i> Shakespeare, <i>Jules César</i> Camus, <i>Caligula</i> André Benedetto,	Festival de Nancy	Peter Schuman Luis Valdez - - André Benedetto	Bread and Puppet Theatre El Teatro Campesino Cartoon Archetypical Slogan Theatre Where House Théâtre Nottara de Bucarest Studio Amsterdam Troupe de l'université de Bari Grenier de Bourgogne	1,5p

				<p><i>Zone rouge</i> Jean-Pierre Bisson, <i>Matin Rouge</i> Euripide, <i>Les Bacchantes</i> <i>Figurer</i> Megan Terry, <i>Renfermez vous bien au sec à l'abri de la chaleur et du froid</i> -</p>		- Megan Terry	<p>Nouvelle Cie d'Avignon - Roy Hart Speakers Singers Pistolteatren de Stockholm Troupe de l'université de Santiago de Cali Grenier de Bucarest</p>	1
			<p>Ruzzante, <i>La Moschetta</i>, Eduardo Manet, <i>Les Nonnes</i> Miklos Gyarfás, <i>Misanthropie 68</i></p>	Lyon Théâtre de Poche -	<p>Marcel Maréchal Roger Blin -</p>	<p>Théâtre du Cothurne - -</p>	1 0,75	
			<p>Critique de spectacle <i>Marechal</i> Critique de spectacle Critique de spectacle – théâtre à l'étranger Critique sur un évènement</p>	Alger		<p>Premier Festival culturel Panafricain, Alger <i>Rouge l'aube</i> <i>Pleure, ô pays bien aimé</i> <i>Le Déluge</i> <i>Les Pleurs de</i></p>	2	
	<p>Gilles SANDIER, « Le château des pauvres », <i>La Quinzaine Littéraire</i>, n°74, 1^{er} juin 1969, p. 27. Gilles SANDIER, « Un jeu sauvage », <i>La Quinzaine Littéraire</i>, n°75, 16 juin 1969, p. 29. Jeno ILLES, « Molière en hongrois moderne », <i>La Quinzaine Littéraire</i>, n°78, 1^{er} septembre 1969, p. 27. Gilles SANDIER, « Le théâtre au festival d'Alger », <i>La Quinzaine Littéraire</i>, n°78, 1^{er} septembre 1969, p. 28-29.</p>							

				<i>Pierre dans sa cellule</i> <i>Et la nuit illumine</i> <i>Les Moutons répètent</i> <i>Monsieur Thogo</i> Bernard Dadié, <i>Gnini</i>			Georges Toussaint	Guinée Maroc Côte d'Ivoire	
Jean DECOCK, « Nus à New York », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°79, 16 septembre 1969, p. 26-28.	Situation théâtrale dans un pays		-	Tynan, Kenneth Weil, Gus Raphaël, Lennox Présentation théâtre avant-garde à New York		-	-	-	2,25
José PIERRE, « L'apocalypse de Witkiewicz », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°80, 1 ^{er} octobre 1969, p. 25-26.	Recension d'ouvrage, sur un auteur		-	Witkiewicz, <i>Théâtre complet I</i> , La Cité <i>La Mère</i> , Gallimard <i>La métaphysique</i> <i>d'un veau à deux têtes</i> , Gallimard		-	-	-	1,25p
Jean-Marie BENOIST « Les Tragiques grecs », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°80, 1 ^{er} octobre 1969, p. 23.	Recension d'ouvrage		-	André Green, <i>Un Œil en trop. Le complexe d'Oedipe dans la tragédie</i> , Minuit		-	-	-	1p
Anne FABRE-LUCE, « De Bellac aux Dardanelles », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°82, 1 ^{er} novembre 1969, p. 8-9.	Recension d'ouvrage- sur un auteur		-	Jean Giraudoux, <i>La Menteuse</i> , Grasset <i>Or dans la nuit</i> ,		-	-	-	1,5p

				Grasset <i>Les Gracques</i> , Grasset <i>Carnet des Dardanelles</i> , Le Béliet						
Gilles SANDIER, « Ni Ariel ni Caliban », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°82, 1 ^{er} novembre 1969, p. 28 ?	Critique de spectacle			Aimé Césaire, <i>Une Tempête</i> (d'après Shakespeare)	Théâtre de l'ouest parisien	Jean-Marie Serreau	-			1p
Raymonde TEMKINE, « Grotowski à Londres et à New York », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°83, 16 novembre 1969, p. 26.	Critique de spectacle – théâtre à l'étranger			<i>Apocalypsis cum figuris</i>	St George-in-the-East (Londres)	Jerzy Grotowski	-			1p
Gilles SANDIER, « Brecht au Théâtre de la Ville », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°83, 16 novembre 1969, p. 27.	Critique de spectacle			Bertold Brecht, <i>Tambours et trompettes</i>	Théâtre de la Ville	Jean-Pierre Vincent	Cie Vincent-Jourdhueil			1p
Simone BENMUSSA, « A travers le miroir », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°84, 1 ^{er} décembre 1969, p. 26.	Critique de spectacle			<i>Penelope</i> , Leonora Carrington	Biennale de Paris	Catherine Monod	-			1p
Gilles SANDIER, « Deux contestations », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°84, 1 ^{er} décembre 1969, p.27.	Critique de spectacles			<i>La Mise en pièces du « Cid »</i> Aristophane, <i>La Paix</i>	Théâtre Montparnasse Théâtre du Huitième, Lyon	Roger Planchon Marcel Maréchal	- Théâtre du Cothurne			1p
Gilles SANDIER, « Découverte de l'Open Theater de New York », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°85, 16 décembre 1969, p. 28.	Critique de spectacle			<i>Terminal</i> <i>Le Serpent</i> Alfred Jarry, <i>Ubu cocu</i> Samuel Beckett, <i>Fin de partie</i>	Théâtre de la Cité Universitaire	Joseph Chaikin	Open Theater			1p

Gilles SANDIER, « Un propos désamorcé », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°86, 1 ^{er} janvier 1970, p. 26.	Critique de spectacle	Bertold Brecht, <i>L'Opéra de Quat'sous</i>	TEP	Guy Rétoré	TEP	1p
Lucien GOLDMANN, « Opérette », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°88, 1 ^{er} février 1970, p. 21-22.	Recension d'ouvrage	Witold Gombrowicz, <i>Opérette</i> , Denoël. Lettres Nouvelles	-	-	-	1,5p
Gilles SANDIER, « Vauthier chez Maréchal », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°88, 1 ^{er} février 1970, p. 20-21.	Critique de spectacle	Jean Vauthier, <i>Le Sang</i>	Théâtre du Huitième, Lyon	Marcel Maréchal	Théâtre du Cothurne	1,25p
Simone BENMUSSA, « Le massacre », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°88, 1 ^{er} février 1970, p. 19.	Recension d'ouvrage	Eugène Ionesco, <i>Jeux de massacre</i> , Gallimard, éd. (à paraître)	-	-	-	0,75p
Claude Bonnefoy, « Poèmes à jouer », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°89, 16 février 1970, p. 13.	Recension d'ouvrages	Jean Tardieu, <i>Poèmes à jouer (Théâtre2)</i> , Gallimard Jean Tardieu, <i>Les Portes de toiles</i> , Gallimard	-	-	-	1p
Gilles SANDIER, « Richard II par Chéreau », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°89, 16 février 1970, p. 28.	Critique de spectacle	Shakespeare, <i>Richard II</i>	Odéon	Patrice Chéreau	-	1p
Gilles SANDIER, « Le Précepteur de Lenz », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°90, 1 ^{er} mars 1970, p. 28.	Critique de spectacle	Lenz, <i>Le Précepteur</i>	Théâtre de l'Ouest Parisien	Antoine Vitez	-	1p

Gilles SANDIER, « Strindberg », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°91, 16 mars 1970, p. 28.	Critique de spectacle	Strindberg, <i>La Danse de mort</i> Jacques Kraemer, <i>Splendeur et misère de Minette la bonne Lorraine</i>	TNP	Claude Régy	-	1p
Gilles SANDIER, « Orden », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°92, 1 ^{er} avril 1970, p. 25.	Critique de spectacle	Pierre Bourgeade, <i>Orden</i>	Tréteaux de France	Jorge Lavelli	-	1p
Gilles SANDIER, « Shaw socialiste ? », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°93, 16 avril 1970, p. 24.	Critique de spectacle	Bernard Shaw, <i>Major Barbara</i>	TEP	Guy Rétoré	-	1p
Gilles SANDIER, « Miroirs partout », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°94, 1 ^{er} mai 1970, p. 26.	Critique de spectacles	Racine, <i>Bérénice</i> Jean Genet, <i>Les Bonnes</i>	Théâtre Montparnasse Théâtre de la Cité universitaire	Planchon Victor Garcia	-	1,25p
Simone BENMUSSA, « Une pièce convenable », », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°94, 1 ^{er} mai 1970, p. 25	Critique de spectacle	Renée Ehni, <i>Superposition</i>	Théâtre 347	René Ehni	-	0,5p
Simone BENMUSSA, « Neruda », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°95, 16 mai 1970, p. 8-9.	Critique de spectacle- théâtre à l'étranger	Pablo Neruda, <i>Splendeur et mort de Joaquín Murieta</i>	Piccolo Teatro de Milan	Patrice Chéreau	Piccolo Teatro	0,5p
Gilles SANDIER, « Chéreau au Piccolo », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°95, 16 mai 1970, p. 27.	Critique de spectacle- théâtre à l'étranger	Pablo Neruda, <i>Splendeur et mort de Joaquín Murieta</i>	Piccolo Teatro de Milan	Patrice Chéreau	Piccolo Teatro	0,75p
Gilles SANDIER, « Le théâtre retrouvé », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°96, 1 ^{er} juin 1970, p. 27.	Critique de spectacle <i>Ronconi</i>	<i>Roland furieux</i> d'après <i>L'Arioste</i> Le Roi Jones, <i>Slave Ship</i>	Théâtre des Nations Rencontres Internationales 1970	Luca Ronconi -	Teatro Libero Celsea Theater Center	1p

Irmelin LEBEER, « Rolf Hochhuth nous parle de sa pièce « Guérillas » », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°96, 1 ^{er} juin 1970, p. 22.	Entretien avec un auteur	Rolf Hochhuth, <i>Guérillas</i>	-	-	-	2,5p
Jean DECOCK, « Plus de Noir que de Nu », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°97, 16 juin 1970, p. 25-26.	Critique sur le théâtre à l'étranger	Lorraine Hansberry, <i>A Raisin in the sun To be young, gifted and black</i> , d'après Lorraine Hansberry Lonne Elder III, <i>Ceremonies in dark old men</i> <i>No place to be somebody</i> Howard Sackler, <i>The Great white hope</i> Joseph Dohn Tuotti, <i>Big Time</i> <i>Buck White</i> <i>Black Quartet</i> B. Calweil, <i>Prayer Meeting</i> Ed. Bulling, <i>The Gentleman Caller</i> LeRoi Jones, <i>Great Goodness of Life</i>	-	-	-	1,5p

<p>Julia TARDY-MARCUS, « Théâtre à Berlin », <i>La Quinzaine Littéraire</i>, n°98, 1^{er} juillet 1970, p. 25.</p>	<p>Critique sur le théâtre à l'étranger</p>	<p>Goethe, <i>Clavigo</i> Goethe, <i>Torquato Tasso</i> Wolfgang Bauer, <i>Change</i> Schiller, <i>Cabale et amour</i> George Tabori, <i>Les Canibales</i> John Hopkins, <i>This story of yours</i> Shakespeare, <i>What you will</i> Beckett, <i>La Dernière bande</i>, Beckett, <i>En attendant Godot</i></p>	<p>Berlin</p>	<p>Fritz Koetner Peter Etein Bernd Fischerauer Hans Hollmann - Peter Palitsch Johannes Schaaf Samuel Beckett Hans Bauer</p>	<p>Théâtre de Hambourg Théâtre de Brême Théâtre populaire de Vienne - - Théâtre de Stuttgart Théâtre de Munich Théâtre de Bâle</p>	<p>0,5</p>
<p>Claude Bonnefoy, « Le Japon et l'Occident », <i>La Quinzaine Littéraire</i>, n°99, 16 juillet 1970, p. 8-9.</p>	<p>Recension d'ouvrage</p>	<p>Yasunari Kawabata, <i>Les Belles endormies</i>, Albin Michel Yukio Mishima, <i>Cinq nôt modernes</i>, Gallimard</p>	<p>-</p>	<p>-</p>	<p>-</p>	<p>1,25p</p>
<p>Marie-France BRIDELANCE, « Cinéma « underground » à Venise », <i>La Quinzaine Littéraire</i>, n°99, 16 juillet 1970, p. 27.</p>	<p>Critique sur un événement-étranger</p>	<p>Séminaire sur le théâtre de recherche et le cinéma</p>	<p>Biennale de Venise</p>	<p>-</p>	<p>-</p>	<p>0,5p</p>

Simone BENMUSSE, « De Vienne à Avignon », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°99, 16 juillet 1970, p. 27-28.	Critique sur un événement théâtral	Carlos Fuentes <i>Le Borgne est roi</i>	Festival d'Avignon	Jorge Lavelli	-	0,75p
Dominique NORES, « Où en sont les maisons de la culture ? », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°100, 1 ^{er} août 1970, p. 36-38.	Critique sur les politiques culturelles	Edmond Michelet, Jo Tréhard, Antoine Vitez, Francis Jeanson, Pierre Laville	-	-	-	1,5p
Jerzy GROTOWSKI, « Un inédit de Jerzy Grotowski », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°101, 1 ^{er} septembre 1970, p. 26-28.	Texte d'un animateur de théâtre	Texte d'une conférence donnée à la Brooklyn Academy par Grotowski	-	-	-	1,5p
Gilles SANDIER, « Théâtre en Perse », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°103, 1 ^{er} octobre 1970, p. 25-26.	Critique de spectacle – événement théâtral	Festival de Chiraz-Persépolis <i>Le Prince constant</i> <i>Fire</i> Jean Genet, <i>Les Bonnes</i> <i>Vis et Ramin</i> <i>Mostem</i>	Festival de Chiraz-Persépolis	Jerzy Grotowski Peter Schumann Victor Garcia - -	Bread and Puppet - - -	1p
Roger GRENIER, « Jeux de massacre », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°104, 16 octobre 1970, p. 27-28.	Critique de spectacle	Ionesco, <i>Jeux de massacre</i>	Théâtre Montparnasse	Jorge Lavelli	-	0,75p
Adolf RUDNICKI, « Witkiewicz »,	Critique sur un	Witkiewicz	-	-	-	0,75p

<i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°105, 1 ^{er} novembre 1970, p. 25.	auteur							
Alexandre SOLJENITSYNE, « Un inédit de Soljenitsyne », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°105, 1 ^{er} novembre 1970, p. 14-15.	Inédit – extrait de pièce	Alexandre Soljenitsyne, <i>La Lumière qui est en toi</i>	-	-	-	-	-	1,5p
Lucien ATTOUN, « Jarry sur la Butte. La Moscheta », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°106, 16 novembre 1970, p. 26-27.	Critique de spectacles	<i>Jarry sur la Butte</i> , montage de textes d'Alfred Jarry Ruzzante, <i>La Moscheta</i>	Elysée-Montmartre Odéon-Théâtre de France	JL Barrault Marcel Maréchal	Compagnie Renaud Barrault Théâtre du Cothurne			1,5p
Lucien ATTOUN, « « 1789 », « La Mère », « Demain la veille », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°107, 1 ^{er} décembre 1970, p. 26-27.	Critique de spectacles	<i>1789, la Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur</i> Witkiewicz <i>La Mère</i> Edward Bond, <i>Demain la veille</i>	Piccolo Teatro, Milan. Théâtre Récamier TNP	Ariane Mnouchkine Claude Régy Georges Wilson	Théâtre du Soleil - TNP			2p
Lucien ATTOUN, « Le jeune théâtre », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°108, 16 décembre 1970, p. 26-27.	Critique de spectacle	Alfred Jarry, <i>Ubu Roi</i> Paul Claudel, <i>Simon-Tête d'Or</i>	Théâtre de Plaisance Salle Aydar	Guénolé Azerthiope Denis Llorca	- -			1p
Simone BENMUSSA, « Metteurs en scène », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°109, 1 ^{er} janvier 1971, p. 23-24.	Recension d'ouvrage	<i>Les Voies de la création théâtrales, tome 1 et 2</i> , Sous la direction de Jean Jacquot, CNRS	-	-	-			1,5p

Lucien ATTOUN, « Théâtre à Paris », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n° 109, 1 ^{er} janvier 1971, p. 25.	Critique de spectacles	Georg Büchner, <i>Woyzeck</i> John Arden <i>L'Âne de l'hospice</i> Boulgakov <i>La Fuite</i> Antoine Bourseiller, <i>Oh ! America</i>	Théâtre de Sartrouville T.E.P Théâtre des Amandiers Nanterre Odéon, Théâtre de France	Michel Humbert Guy Rétoré Pierre Debauche Antoine Bourseiller	Ensemble dramatique de Rouen - - -	1p
Gilles SANDIER, « Retour à Brecht », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n° 109, 1 ^{er} janvier 1971, p. 26.	Critique de spectacle	Goldoni, <i>Le Marquis de Montefosco</i>	Le Grenier de Toulouse	Jean-Pierre Vincent	Cie Vincent-Jourdeuil	0,75p
Dominique NORES, « Chéreau en Italie », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n° 110, 16 janvier 1971, p. 28.	Critique de spectacle – théâtre à l'étranger	Tankred Dorst, <i>Toller</i>	Piccolo Teatro	Patrice Chéreau	-	0,75p
Lucien ATTOUN, « A Nice, la pucelle », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n° 111, 1 ^{er} février 1971, p. 24.	Critique de spectacle	Jacques Audiberti, <i>La Pucelle</i>	CDN de Nice	Gabriel Monnet	-	0,75p
Lucien ATTOUN, « Tom Paine au TNP », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n° 111, 1 ^{er} février 1971, p. 25.	Critique de spectacle	Paul Foster, <i>Tom Paine</i>	TNP	Jacques Rosner	-	1p
Dominique NORES, « Gilles Sandier », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n° 111, 1 ^{er} février 1971, p. 24.	Recension d'ouvrage	Gilles Sandier, <i>Théâtre et combat</i> , Stock	-	-	-	0,25p

Lucien ATTOUN, « Les Théâtres populaires », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°112, 16 février 1971, p. 28.	Critique sur les politiques culturelles	Etat de la décentralisation théâtrale et du TNP : possible démission de Georges Wilson	-	-	-	1p
MANZIE, «Le théâtre de Sade », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°113, 1 ^{er} mars 1971, p. 10-11.	Recension d'ouvrage- sur un auteur	Sade, <i>Théâtre</i> , œuvres complètes, J.-J. Pauvert	-	-	-	1,25p
Lucien ATTOUN, « Le lyrisme au théâtre <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°113, 1 ^{er} mars 1971, p. 28.	Critique de spectacles	Dylan Thomas, <i>Au bois Lacté</i> Shakespeare, <i>Othello</i> Jean Vauthier, <i>Les Prodiges</i> Shakespeare, <i>Henry VII</i> Shakespeare, <i>Roméo et Juliette</i>	Café-Théâtre Le Tripot Théâtre Gérard Philipe, Saint Denis TNP Théâtre de la Commune, Aubervilliers Odéon, Théâtre de France	Stephan Meldegg José Valverde Claude Régy Gabriel Garran Marcel Maréchal	- - - - Théâtre du Cothurne	1p
Lucien ATTOUN, « Le théâtre à Paris », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°114, 16 mars 1971, p. 32.	Critique de spectacles	Jean-Michel Ribes, <i>Il fait que le sycomore coule</i> Jérôme Savary, <i>Zartan frère mal aimé de Tarzan</i> Israël Horowitz, <i>L'Indien cherche le bronze et Sucre d'orge</i>	Théâtre de Plaisance Théâtre de la Cité universitaire Théâtre de la Gaité Montparnasse	Jean Michel Ribes Jérôme Savary Michel Fagadeau	- Grand Magic Circus -	0,75p

Jean WAGNER, « La commune assumée », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°115, 1 ^{er} avril 1971, p. 25-26.	Recension d'ouvrages sur un auteur	Jules Vallès, <i>La Commune de Paris</i> , Editeurs Français Réunis <i>Le Tableau de Paris</i> , Editeurs Français Réunis <i>Œuvres complètes</i> , (4 tomes) Livre-Club Diderot.	-	-	-	1,25p
Lucien ATTOUN, « Genet et Brecht », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°115, 1 ^{er} avril 1971, p. 29.	Critique de spectacle	Jean Genet, <i>Les Bonnes</i> Brecht, <i>Les Jours de la commune</i> Brecht, <i>La Mère</i>	Théâtre de la Cité Internationale Théâtre de la Commune, Aubervilliers	Rodrigo Garcia Manfred Karge et Matthias Langhoff	Berliner Ensemble	1p
Lucien ATTOUN, « Théâtre », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°116, 16 avril 1971, p. 25.	Critique de spectacles	José Triana, <i>La Nuit des assassins Kaspar</i>	Théâtre Récamier Théâtre de Choisy le roi	Roger Blin Dominique Serreau		0,75p
Dominique NORES, « Théâtre », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°116, 16 avril 1971, p. 28.	Critique de spectacles	Witold Gombrowicz, <i>Opérette</i> Christian Liger, <i>Chronique de la mort d'Hitler</i>	Schauspielhaus, Bochum Comédie de Caen	Jorge Lavelli Joe Tréhard		0,75p
Lucien ATTOUN, « Expériences théâtrales », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°117, 1 ^{er} mai 1971, p. 25.	Critique de spectacle	Carlos Fuente, <i>Le Borgne est roi</i> Jean Genet, <i>Les Bonnes</i>	Espace Cardin Théâtre de la Cité Internationale	Jorge Lavelli Jean-Marie Patte		1p

			Rodolfo Wilcock, XX	Théâtre des nations	Luca Ronconi	
Michèle COTE, « Du roman au théâtre », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°118, 16 mai 1971, p. 15-16.	Recension d'ouvrage		Kateb Yacine <i>L'Homme aux sandales de caoutchouc</i> Le Seuil	-	-	0,75p
Lucien ATTOUN, « De Labiche à Terayama », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°118, 16 mai 1971, p. 26-27.	Critique sur un évènement		8e Festival Mondial de Théâtre, Nancy, 1971 : Eugène Labiche <i>La Cagnotte</i> <i>Le Regard du Sourd</i> <i>Les Hérétiques</i> , Shuji Terayama	Nancy	J-P Vincent et Jean Jourdheuil Bob Wilson Shuji Terayama	1p
Gilles SANDIER, « Un monde à naître », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°118, 16 mai 1971, p. 27-28.	Critique sur un évènement		8e Festival Mondial de Théâtre, Nancy, 1971 : Eörs Kisfaludy, <i>Le Jeu des vivants</i> Eschyle, <i>L'Orestie</i> Kateb Yacine, <i>Le Cadavre encerclé</i> Bob Wilson, <i>Le Regard du sourd</i> Shuji Terayama, <i>Les Hérétiques</i>	Nancy	Eörs Kisfaludy - - Bob Wilson Shuji Terayama	1p

François CARADEC, « Roussel posthume », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°118, 16 mai 1971, p. 28-29 .	Critique de spectacle	Raymond Roussel, <i>L'Étoile au front</i>	Parc de Choisy	Jean Rougerie	-	0,5p
Lucien ATTOUN, « Vilar en son temps », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°120, 16 juin 1971, p. 28.	Nécrologie	Mort de Jean Vilar	-	-	-	0,5p
Christiane BAROCHE, « Rome, an 11 du fascisme », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°121, 1 ^{er} juillet 1971, p. 7-8.	Recension d'ouvrage – sur un auteur	Marguerite Yourcenar, <i>Denier de rêve</i> <i>Théâtre I : Rendre à César, La Petite sirène, Le Dialogue dans le marécage</i> Gallimard	-	-	-	1,25p
Lucien ATTOUN, « Nouveauté et renouvellement », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°121, 1 ^{er} juillet 1971, p. 28.	Critique de spectacles	Bob Wilson, <i>Prologue</i> Goldoni, <i>Le Marquis de Montefosco</i> et Marivaux, <i>La Double Inconstance</i>	Espace Cardin Théâtre du Marais	Bob Wilson JP Vincent et Jean Jourdheuil	Grenier de Toulouse	1p
Lucien ATTOUN, « Portes ouvertes à la création dramatique », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°122, 16 juillet 1971, p. 24-25.	Critique sur la situation du théâtre	Sur le palmarès du syndicat de la critique et sur le texte dramatique	-	-	-	0,75p
Jean GUETTE, « Du surréalisme aux classiques bretons », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°123, 1 ^{er} août 1971, p. 19.	Recension d'ouvrage	Jean Vilar, <i>Chronique romanesque</i> , Grasset	-	-	-	1p
Gilles SANDIER, « Avignon des débuts peu convaincant », <i>La</i>	Critique sur un évènement	Avignon 1971 : Dario Fo, <i>Isabelle</i> ,	Festival d'Avignon	Jean Mercure	Théâtre de la	1,25p

<i>Quinzaine Littéraire</i> , n°123, 1 ^{er} août 1971, p. 33-34.	théâtral	<i>trois caravelles, et un charlatan</i> Bernard Dadié, <i>Béatrice, du Congo</i>		Jean-Marie Serreau	Ville Théâtre de la Tempête	
Paul OTCHAKOVSKY-LAURENS, «Nostalgie du sacré», <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°123, 1 ^{er} août 1971, p. 35.	Recension d'ouvrage- sur un auteur	Liliane Atlan, <i>La Petite voiture de flammes et de voix</i> <i>Théâtre</i> Le Seuil <i>Lapsus Textes</i> , Le Seuil	-	-	-	0,5p
Julia TARDY-MARCUS, « Peer Gynt à Berlin », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°123, 1 ^{er} août 1971, p. 35.	Critique de spectacle – théâtre à l'étranger	Ibsen, <i>Peer Gynt</i>	Berlin	Peter Stein	Schaubühne	0,5p
Dominique NORES, « L'art dans la Révolution », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°123, 1 ^{er} août 1971, p. 36.	Recension d'ouvrage	A.V. Lounatcharsky <i>Théâtre et Révolution</i> Préface et notes d'Emile Copfermann Maspero	-	-	-	0,75p
Jean-Michel DAMIAN, «Théâtre musical », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°124, 1 ^{er} septembre 1971, p. 28-29	Critique sur un événement théâtral	<i>La Tragique histoire du nécromancier Hieronimo et de son miroir</i> , collage de textes, musique de Georges Aperghis <i>La Chasse au snark</i> , d'après	Festival d'Avignon			1,25p

Gilles SANDIER, « Vers une révision déchirante ? », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°126, 1 ^{er} octobre 1971, p. 26-27.	Critique de spectacle	Harold Pinter, <i>C'était hier</i>	Théâtre Montparnasse	Jorge Lavelli	-				1p
Yves NAVARRE, « La pièce la plus achevée de Pinter », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°126, 1 ^{er} octobre 1971, p. 25-26.	Critique de spectacle	Harold Pinter, <i>C'était hier</i>	Théâtre Montparnasse	Jorge Lavelli					0,75p
Henri BEHAR, « La création d'Ubu enchaîné », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°127, 16 octobre 1971, p. 26.	Histoire du théâtre	Jarry, Alfred, <i>Ubu enchaîné</i> , création en 1937 au Théâtre de l'Exposition Internationale, Paris " par Sylvain Itkine	-	-	-				0,75p
Gilles SANDIER, « Gymnastique et militantisme », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°127, 16 octobre 1971, p. 27-28.	Critique de spectacle	<i>Alice in Wonderland</i> , d'après Lewis Carroll <i>Libérez Angela Davis tout de suite</i>	Théâtre des Nations Espace Cardin Théâtre Gérard-Philippe, Saint Denis	André Grégory José Valderde	Compagnie Manhattan Project Compagnie José Valderde				1,25p
Gilles SANDIER, « Par la grande et par la petite porte », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°128, 1 ^{er} novembre 1971, p. 25-26.	Critique de spectacles	JC Grumberg, <i>Amorphe d'Ottenburg</i> Georges Michel,	Odéon, théâtre de France Théâtre du	Jean-Paul Roussillon Georges	- -				1,25p

	<i>Les Bancs</i>	Lucernaire	Michel	
Yves Navarre, « Un accident de théâtre », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°128, 1 ^{er} novembre 1971, p. 26-27.	Joe Orton, <i>Le Locataire</i>	Théâtre Moderne	Jacques Mauclair	0,5p
Gilles SANDIER, « Miracle à Nanterre », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°129, 16 novembre 1971, p. 25-26.	Sophocle et Yannis Ritsos, <i>Electre</i>	Théâtre des Amandiers, Nanterre	Antoine Vitez	1,25p
Dominique NORES, « L'écho d'un fait réel », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°130, 1 ^{er} décembre 1971, p. 24.	Pierre Joffroy, <i>3, 1416 ou la punition</i>	Comédie de Saint-Etienne	Pierre Vial	0,5p
Gilles SANDIER, « Maréchal et Chéreau », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°130, 1 ^{er} décembre 1971, p. 23-24.	Kateb Yacine, <i>L'Homme aux sandales de caoutchouc</i> Marivaux, <i>La Finta Serva</i> (La Fausse suivante)	Lyon, Théâtre du VIIIe Théâtre des Amandiers, Nanterre	Marcel Maréchal Patrice Chéreau	1,5p
Gilles SANDIER, « Les deux faces du TNP », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°131, 16 décembre 1971, p. 24-25.	Brecht. <i>Turandot</i> ou <i>Le Congrès des blanchisseurs</i> Rezvani, <i>Capitaine Schelle, capitaine Eçço</i>	TNP TNP, Salle Gémier	Georges Wilson J.-P. Vincent et Jean Jourdheuil	1,25p
August STRINDBERG, « Strindberg vous parle. Entretien. Obliques », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°132, 1 ^{er} janvier 1972, p. 8-9.	Revue Obliques sur Strindberg Extraits d'un entretien avec Strindberg, publié en janvier 1909 dans <i>Bonniers</i>	-	-	1,5p

				<i>Manadshäften</i>					
Dominique NORES, « A Nice du nouveau », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°132, 1 ^{er} janvier 1972, p. 26.	Critique sur les politiques culturelles		Travail de Gabriel Monnet à Nice	Nice		Gabriel Monnet	-	0,5p	
Gilles SANDIER, « Deux bons metteurs en scène », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°134, 1 ^{er} février 1972, p. 24-25.	Critique de spectacles		Edward Bond, <i>Sauvés</i> Arnold Wesker, <i>Des Frites, des frites, des frites</i>	TNP Salle Gémier TNP		Claude Régy Gérard Vergez	- -	1,5p	
Gilles SANDIER, « Caricature et vérité », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°135, 16 février 1972, p. 27-28.	Critique de spectacles		Ionesco, <i>Macbett</i> <i>L'Album de Zouc</i>	Théâtre Rive Gauche Théâtre de l'Atelier		Jacques Mauclair -	- -	1,25p	
Gilles SANDIER, « Politique ou métaphysique ? », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°136, 1 ^{er} mars 1972, p. 27-28.	Critique de spectacle <i>Bread and Puppet</i>		<i>L'Apocalypse de l'oiseleur</i> <i>La Cantate de la dame grise</i> <i>Mississippi</i>	Nancy et Cartoucherie de Vincennes		-	Bread and Puppet	1,25p	
Gilles SANDIER, « Un monumental opéra du capitalisme », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°137, 15 mars 1972, p. 26-27.	Critique de spectacle		Bertolt Brecht, <i>Sainte Jeanne des Abattoirs</i>	TEP		Guy Rétoré	-	1p	
Gilles SANDIER, « Théâtre politique partout », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°138, 1 ^{er} avril 1972, p. 28-29.	Critique de spectacle		Arrabal, <i>Bella Ciao</i> <i>ou La Guerre de mille ans</i> Brecht, <i>Le Commerce du pain</i>	TNP Théâtre de la Commune, Aubervilliers		Jorge Lavelli Manfred Karge et Matthias Langhoff	- -	1,25p	

			Heinrich Mann, <i>Madame Legros</i>	Théâtre de Gennevilliers	Bernard Sobel	Ensemble théâtral de Gennevilliers	
Jean Wagner, « Un théâtre de passion », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°139, 16 avril 1972, p. 28-29.	Recension d'ouvrages	Tennessee Williams, <i>Théâtre III et IV</i> , Robert Laffont Jeanne Fayard, <i>Tennessee Williams</i> , Pierre Seghers	-	-	-	0,5p	
Gilles SANDIER, « De Shakespeare à Beckett », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°140, 1er mai 1972, p. 27-28.	Critique de spectacle	Shakespeare, <i>Richard III</i> Beckett, <i>Fin de partie</i>	Comédie Française Théâtre des Amandiers, Nanterre	Terry Hands Marcel Maréchal	Théâtre du huitième	1,25p	
Dominique NORES, « Le massacre à Paris », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°143, 16 juin 1972, p. 26.	Critique de spectacle	Christopher Marlowe <i>Le Massacre à Paris</i>	TNP (Villeurbanne)	Patrice Chéreau	-	0,5p	
Gilles SANDIER, « La dynamique « révolutionnaire » », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°143, 16 juin 1972, p. 25-26.	Critique de spectacle	1793, création collective	Cartoucherie de Vincennes	Ariane Mnouchkine	Théâtre du Soleil	1p	
Dominique NORES, « L'univers de Pinter », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°146, 1 ^{er} août 1972, p. 37.	Recension d'ouvrage	Martin Esslin <i>Harold Pinter ou Le Double jeu du langage</i> Bouchet-Chastel	-	-	-	0,5p	

Dominique NORES, « L'animation en question », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°146, 1 ^{er} août 1972, p. 36-37.	Critique sur les politiques culturelles	Expérience de Gérard Guilloit en Anjou Rôle de l'animation culturelle	-	-	-	1p
Gilles SANDIER, « Oedipe en Avignon », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°147, 1 ^{er} septembre 1972, p. 29.	Critique sur un évènement théâtral <i>Avignon</i>	Avignon 1972 Sophocle, <i>Oedipe Roi</i> et <i>Oedipe à Colone</i>	Festival d'Avignon Cour d'honneur	J. P. Roussillon	Comédie Française	1p
Gilles SANDIER, « Un admirable spectacle », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°149, 1 ^{er} octobre 1972, p. 29.	Critique de spectacle	Shakespeare <i>Le Songe d'une nuit d'été</i>	Théâtre des Nations	Peter Brook	Royal Shakespeare Company	1,25p
Gilles SANDIER, « Entretien : Silvia Monfort et le « Carré Thorigny » », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°150, 16 octobre 1972, p. 29.	Entretien avec un animateur	Ouverture du théâtre Sylvia Monfort Rôle du théâtre	Théâtre Sylvia Monfort	-	-	1p
Gilles SANDIER, « Tragédie et machines », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°151, 1 ^{er} novembre 1972, p. 26.	Critique de spectacles	Eschyle, <i>L'Orestie Médée</i> , d'après Euripide et Sénèque	Théâtre des Nations Espace Cardin	Luca Ronconi -	Teatro Libero «La Mama» de New York	1p
Gilles SANDIER, « Une mécanique abstraite », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°153, 1 ^{er} décembre 1972, p. 30-31.	Critique de spectacle	Brecht, <i>Dans la jungle des villes</i>	Chaillot (Salle Gémier)	Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil	Compagnie Vincent-Jourdheuil	1p
Martine CADIEU, « Bali Billetdoux », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°153, 1 ^{er} décembre 1972, p. 33.	Critique de spectacles	<i>Dialogue avec l'invisible</i> (Théâtre balinais) Français Billetdoux, <i>Les Veuves : Soleil</i>	Théâtre des Champs Elysées -	- -	- -	0,75p

				<i>noyé d'ombres</i>					
Gilles SANDIER, «Vingt ans après », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°154, 16 décembre 1972, p. 33-34.	Critique de spectacle		Corneille, <i>Le Cid</i>	Théâtre de la Ville	Denis Llorca	-	1p		
Dominique NORES, « La langue au chat », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°154, 16 décembre 1972, p. 34.	Critique de spectacle		Roger Planchon, <i>La Langue au chat</i>	TNP (Villeurbanne)	Roger Planchon	-	0,75p		
Dominique NORES, « Les voleurs d'idées », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°154, 16 décembre 1972, p. 34.	Critique de spectacle		Elisabeth Wiener, <i>Les Voleurs d'idées</i>	Théâtre du Lucernaire	-	Os teatr'en poudre			
Gilles SANDIER, «Un chef d'œuvre », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°155, 1 ^{er} janvier 1973, p. 23.	Critique de spectacles		Roger Vitrac, <i>Victor, ou les enfants au pouvoir</i> Brecht, <i>Antigone</i> Paol Keineg, <i>Le Printemps des Bonnets Rouges</i>	Cyrano Théâtre Comédie Française Cartoucherie de Vincennes	Jean Bouchaud JP Michel Jean-Marie Serreau	Comédie de Caen Comédie Française La Tempête	1p		
Gilles SANDIER, « Vitez et Chéreau », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°157, 1 ^{er} février 1973, p. 31-33.	Critique de spectacle		Brecht, <i>Mère Courage</i> Tankred Dorst, <i>Toller</i>	Théâtre des Amandiers, Nanterre T.N.P. Villeurbanne	Antoine Vitez Patrice Chéreau	- -	1,5p		
Jean-Roger CARROY, « Kafka au « Théâtre oblique » », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°157, 1 ^{er} février 1973, p. 32.	Critique sur un animateur		Sur le travail d'Henry Ronse <i>Kafka</i>	Théâtre Oblique	Henry Ronse	Théâtre Oblique	0,5p		

Geneviève SERREAU, « Poésie et Tempête », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°157, 1 ^{er} février 1973, p. 33-34.	Critique de spectacle	Poel Keineg, <i>Le Printemps des bonnets rouges</i>	Théâtre de la Tempête	Jean-Marie Serreau	-	0,5p
Gilles SANDIER, « Littérature ? », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°158, 16 février 1973, p. 37-38.	Critique de spectacles	Céline, <i>L'Eglise</i> Robert Abirached, <i>Tu connais la musique ?</i> Georges Tabori, <i>L'Ami des nègres</i> et Le Roi Jones, <i>Le Métro fantôme</i>	Théâtre de la Plaine Odéon – Théâtre de France Théâtre Récamier	- Dominique Houdard Antoine Bourseiller	- -	1p
Simone BENMUSSA, « Les proscrits de la bizarrerie », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°158, 16 février 1973, p. 38.	Critique de spectacle	David Storey, <i>Home</i> et Nathalie Sarraute <i>Isma</i>	Espace Cardin	Claude Régy	-	0,75p
Dominique NORES, « La culture dans la cité », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°160, 16 mars 1973, p. 34.	Recension d'ouvrage	François Jeanson, <i>L'Action culturelle dans la cité</i>		-		0,75p
Gilles SANDIER, « Onirisme et didactisme », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°160, 16 mars 1973, p. 32-33.	Critique de spectacles	Brecht, <i>Têtes rondes et têtes pointues</i> Büchner, <i>Woyzeck</i>	Théâtre de Gennevilliers Tex Pop Palace	Bernard Sobel Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil	Ensemble théâtral de Gennevilliers Compagnie Vincent-Jourdheuil	1,25p
Gilles SANDIER, « Kant et le jeune homme », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°161, 1 ^{er} avril 1973, p34-35	Critique de spectacle	Jean Audureau, <i>Le Jeune homme</i>	Théâtre des amandiers, Nanterre	Pierre Debauche	-	1p
Hubert Juin, « Le théâtre au siècle des Lumières », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°165, 1 ^{er} juin 1973,	Recension d'ouvrage	<i>Théâtre du XIIIe siècle (Tome I)</i> , Bibliothèque de la	-	-	-	1,5p

p. 18-19.		Pléiade, Gallimard	Nancy					
Gilles SANDIER, « Le festival de Nancy. Suite, ou fin ? », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°165, 1 ^{er} juin 1973, p. 31-32.	Critique sur un évènement théâtral Nancy	Festival de Nancy 1973 - - - <i>Les Cent vingt journées de Sodome</i> d'après Sade <i>Blindfold</i> (Le Bandeau) <i>Répliques</i> Brecht, <i>Noce chez les petits bourgeois</i> <i>Sur les passions dramatiques</i> -	Nancy	Richard Gallo - - - - Josef Szajna Suzuki Sardono	- Godzilla Rainbow Iowa Theatre Laboratory Beat 72 Rat Teatr Studio Varsovie Pao et Circo (Brésil) Wasedo-- Shogejiko -		1,25p	
Gilles SANDIER, « Charlot joue Hamlet », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°165, 1 ^{er} juin 1973, p. 32-33. Philippe PENE, « Joyce sur la scène. Entretien avec Stéphane Meldegg », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°166, 16 juin 1973, p. 34. Dominique NORES, « Pinget à Strasbourg », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°166, 16 juin 1973, p. 34-35.	Critique de spectacle Entretien avec un animateur Critique de spectacle	Shakespeare, <i>Hamlet</i> Entretien avec Stéphane Meldegg James Joyce, <i>La Nuit d'Ulysse</i> Robert Pinget, <i>Abel et Bela</i>	Théâtre du VII ^e Lyon - Théâtre de Strasbourg	Marcel Maréchal Stéphane Meldegg Jean-Marie Patte	Théâtre du Cothurne - -		1p 0,75p 0,5p	

Gilles SANDIER, « Enfance et subversion », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°167, 1 ^{er} juillet 1973, p. 33-34.	Critique de spectacles-politiques culturelles	Sur le Théâtre national des enfants <i>L'Appareil photo</i> <i>La Malédiction des Capétiens</i> <i>Vendredi ou la vie sauvage</i> <i>Le Petit diable et la flamme</i>	Cartoucherie de Vincennes	Mireille Franchino - Antoine Vitez Nicolas Devil	1,25p
Michel Bourgeois, « Molière toujours vivant », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°170, 1 ^{er} septembre 1973, p. 15-16.	Recension d'ouvrage	Georges Arthur Goldschmidt, <i>Molière ou la liberté mise à nu</i> , Julliard	-	-	1p
Gilles SANDIER, « Après Avignon », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°171, 16 septembre 1973, p. 28-29.	Critique sur un évènement théâtral	Avignon 1973 Audiberti, <i>Le Cavalier seul</i> André Benedetto, <i>Pourquoi et comment on a fait un assassin de Gaston D</i> Xavier Pommeret, <i>m = M</i>	Festival d'Avignon - Théâtre des Carmes -	Marcel Maréchal André Benedetto Antoine Vitez	1,5p
Georges PEREC, « « O, images, vous suffisez à mon bonheur ». Richard Foreman au festival d'Automne », », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°172, 1 ^{er} octobre 1973, p. 37-38.	Critique de spectacle	Richard Foreman, <i>Une semaine sous l'influence de ou</i> <i>Thérapie classique</i>	Théâtre Récamier	Richard Foreman	0,75p
Théo LESOUALCH, « L'an III à	Récit	Une expérience de	Gigondas	-	0,75p

Gigondas », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°172, 1 ^{er} octobre 1973, p. 38.	d'expérience	théâtre dans un festival à Gigondas	Théâtre de la Ville	Victor Garcia	-	1p
Gilles SANDIER, « Un cri », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°173, 16 octobre 1973, p. 35-36.	Critique de spectacle	Garcia Lorca, <i>Yerma</i>				
Philippe PENE, « Un collectif arabe à Paris », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°173, 16 octobre 1973, p. 36.	Critique de spectacle- sur un collectif	Collectif d'action et de diffusion culturelle <i>Chronique des deux dernières journées de la vie édifiante et pénible de Kacem Azez citoyen et chômeur patenté, qui meurt d'avoir trouvé un travail</i>	Cyrano Théâtre, Usines	-	Collectif d'action et de diffusion culturelle	0,5p
Gilles SANDIER, « Un spectacle magistral », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°174, 1 ^{er} novembre 1973, p. 32.	Critique de spectacle	Brecht, <i>Noce chez les petit-bourgeois</i>	Cyrano Théâtre	Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil	Compagnie Vincent-Jourdheuil	1p
Michel ARRIVE, « Le centenaire de Jarry. Un centenaire discret », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°175, 16 novembre 1973, p. 18-20.	Critique sur un auteur	Alfred Jarry	-	-	-	
Dominique NORES, « L'Amour, c'est un bouquet », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°175, 16 novembre 1973, p. 36.	Critique de spectacle	Philippe Bruneau <i>L'Amour, C'est un bouquet</i>	La Vieille Grille	-	-	0,25p
Gilles SANDIER, « L'Eden selon Sade et Chéreau », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°175, 16 novembre	Critique de spectacle	Marivaux, <i>La Dispute</i>	Théâtre de la musique	Patrice Chéreau	-	1p

1973, p. 36-37.	Gilles SANDIER, « Gilles SANDIER n'aime plus Grotowski », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n° 176, 1 ^{er} décembre 1973, p. 33-34.	Critique de spectacle	Jerzy Grotowski, <i>Apocalypsis cum figuris</i>	Sainte-Chapelle		Théâtre Laboratoire Wrocław	1p
Gilles SANDIER, « Imagières de génie », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n° 177, 16 décembre 1973, p. 33.	Critique de spectacle	Bread and Puppet theater, <i>Lumière simple</i>	Cartoucherie de Vincennes	-	-	Bread and Puppet	1p
Dominique NORES, « Le Théâtre de Bourgogne », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n° 177, 16 décembre 1973, p. 33.	Critique sur une compagnie	Théâtre de Bourgogne	-	-	-	-	0,75p
Dominique NORES, « Une méditation sur l'écriture scénique », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n° 178, 1 ^{er} janvier 1974, p. 36.	Critique de spectacle	William Butler Yeats, <i>Le Cycle de Cuchulain</i>	Théâtre Oblique	Henry Ronse	-	-	1p
Simone BENMUSSA, « Une pièce (curieuse) de Peter Handke », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n° 179, 16 janvier 1974, p. 36-37.	Critique de spectacle	Peter Handke, <i>La Chevauchée sur le lac de Constance</i>	Espace Cardin	Claude Régy	-	-	1p
Gilles SANDIER, « L'étoffe de nos songes », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n° 180, 1 ^{er} février 1974, p. 32-33.	Critique de spectacle	Shakespeare <i>La Tempête</i> Peter Handke, <i>La Chevauchée sur le lac de Constance</i>	TEP Espace Cardin	Bernard Sobel Claude Régy	- -	- -	1,25p
Claude-Henri ROCQUET, « Ecrits de Sartre sur le théâtre », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n° 181, 16 février 1974, p. 34-35.	Recension d'ouvrages	Jean-Paul Sartre, <i>Un Théâtre de situations</i> , Gallimard Pierre Verstraeten, <i>Violence et éthique. Esquisse d'une</i>	-	-	-	-	1,25p

			<i>critique de la morale dialectique à partir du théâtre politique de Sartre, Gallimard</i>					
Gilles SANDIER, « De Dreyfus à Hitler », », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n° 181, 16 février 1974, p. 33-34.	Critique de spectacle	Pierre Bourgeade, <i>Deutsches Requiem</i> Jean-Claude Grumberg, <i>Dreyfus</i>	Théâtre Daniel Sorano, Vincennes Odéon	Daniel Benoin Jacques Rosner	- -	1,5p		
Gilles SANDIER, « Chaillot ? », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n° 183, 16 mars 1974, p. 27-28.	Critique de spectacles- sur les politiques culturelles	Chaillot <i>Vermeil comme le sang</i> La Sorcière de Dirah	Chaillot Chaillot	Claude Régy Sadorno	- -	1,25p		
Dominique NORES, « Boris Vian au Théâtre de Bourgogne », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n° 184, 1er avril 1974, p. 29.	Critique de spectacle	Boris Vian, <i>Les Bâtisseurs d'empire</i>	Théâtre de Bourgogne	Christian Gavarry et de Maurice Massuelles		0,75p		
Gilles SANDIER, « Phèdre au Petit-Odéon », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n° 186, 1 ^{er} mai 1974, p. 27-28.	Critique de spectacle	Racine, <i>Phèdre</i>	Petit Odéon	Michel Hermon	-	0,75p		
Gilles SANDIER, « Les deux évangélistes », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n° 187, 16 mai 1974, p. 27-28.	Critique de spectacles	Tankred Dorst, <i>Toller. Scènes d'une révolution en Bavière</i> <i>Les Miracles</i> d'après l'Évangile selon Saint Jean	Odéon Chaillot	Patrice Chéreau Antoine Vitez	- -	1p		

Gilles SANDIER, « Le baroque comme moyen d'expression », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n° 190, 1 ^{er} juillet 1974, p. 27.	Critique de spectacles	Michel Vinaver, <i>Par-dessus bord</i> Molière, <i>Tartuffe</i>	Odéon Théâtre de la Porte Saint-Martin	Roger Planchon Roger Planchon	- -	1p
Roger BENSKY, « Grotowski et Beckett aux Etats-Unis », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n° 193, 1 ^{er} septembre 1974, p. 29-30.	Critique de spectacles, théâtre à l'étranger	Samuel Beckett, <i>Happy days</i> et <i>Act without paroles</i> Samuel Beckett, <i>Krapp's Last Tape</i> et <i>Not I</i> Jerzy Grotowski, <i>Apocalypsis cum figuris</i>	Samuel Beckett Festival – Lincoln Center de New York Walnut Street Theater	- - Jerzy Grotowski	- - Theater-Laboratorium	1p
Gilles SANDIER, « Aragon à Baalbeck », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n° 194, 16 septembre 1974, p. 28-29.	Critique de spectacle	Louis Aragon, <i>Le Fou d'Elsa</i>	Festival de Baalbek (Liban)	Alain Werner	-	1p
Béatrice ROLLAND, « Hölderlin à Avignon », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n° 194, 16 septembre 1974, p. 29.	Critique de spectacle	Peter Weiss, <i>Hölderlin</i>	Avignon	Marcel Maréchal	Théâtre du Cothurne	0,5p
Julia TARDY-MARCUS, « Berlin. Le poids du passé. Hommage à Schönberg - Questions de l'histoire allemande – Théâtre », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n° 195, 1 ^{er} octobre 1974, p. 28-29.	Critique de spectacles, théâtre à l'étranger	Heiner Müller, <i>Der Löhndruker</i> Tankred Dorst, <i>Eiszeit</i> Günter Neumann, <i>La Foire du noir</i>	Schaubühne Volksbühne Hebbel-Theater	Franck-Patrick Steckel Peter Zadeck -	Schaubühne Volksbühne -	0,5p
Gilles SANDIER, « Shakespeare brechtien », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n° 198, 16 novembre 1974, p. 26-27.	Critique de spectacle	Shakespeare, <i>Timon d'Athènes</i>	Théâtre des Bouffes du Nord	Peter Brook	-	1p

Marcelle FRONFREIDE, « Au travail avec Bob Wilson », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°198, 16 novembre 1974, p. 27.	Critique sur un évènement théâtral	Compte rendu d'un week end de travail avec Bob Wilson et sa troupe	-	Bob Wilson	-	0,5p
Gilles SANDIER, « Gesticulations », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°199, 1 ^{er} décembre 1974, p. 26-27.	Critique de spectacles	Copi, <i>Good by Mister Freud</i> Nietzsche, <i>Ainsi parlait Zarathoustra</i>	Théâtre Orsay Théâtre de la Porte Saint Martin	Jean-Louis Barrault Jérôme Savary	Cie Renaud-Barrault Grand Magic Circus	1,25p
Gilles SANDIER, « Politique d'abord », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°202, 16 janvier 1975, p. 26.	Critique de spectacle	Jorge Enrique Adoum, <i>Le Soleil foulé par les chevaux</i>	Théâtre de la Cité Universitaire	-	« L'Ensemble » de Sainte-Geneviève-dès-Bois	1p
Gilles SANDIER, « Travail théâtral », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°203, 1 ^{er} février 1975, p. 28-29.	Critique de spectacles	Lenz, <i>Le Précepteur</i> Colin Turnbull, <i>Les Iks</i>	Théâtre de Gennevilliers Théâtre des bouffes du Nord	Bernard Sobel Peter Brook	- -	1,25p
Dominique NORES, « Henri Ronse et le théâtre Oblique », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°203, 1 ^{er} février 1975, p. 29.	Critique sur un animateur	Henry Ronse et le Théâtre oblique	Cyrano-Théâtre	Henry Ronse	Théâtre Oblique	0,5p
Gilles SANDIER, « Le grand bordel du monde », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°204, 16 février 1975, p. 26-27.	Critique de spectacles	John Ford, <i>Domage qu'elle soit une putain</i> Fernando de Rojas, <i>La Célestine</i>	- Comédie Française	Stuart Seide Marcel Maréchal	- Comédie Française	1,25p

Publication d'un texte de l'ATAC, <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°203, 16 février 1975, p. 27.	Texte sur les politiques culturelles	Role de la culture et des politiques culturelles dans la société	-	-	-	0,25p
Hector BIANCIOTTI, « Les « Registres » de Copeau », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°206, 16 mars 1975, p. 25.	Recension d'ouvrages	Jacques Copeau Jacques Copeau, <i>Appels</i> , Gallimard	-	-	-	0,75p
Gilles SANDIER, « La Mouette au Théâtre de la Ville », <i>La Quinzaine littéraire</i> n°206, 16 mars 1975, p25-26	Critique de spectacle	Tchekhov, <i>La Mouette</i>	Théâtre de la Ville	Lucien Pintilié	-	1p
Gilles SANDIER, « La fable d'aujourd'hui », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°207, 1 ^{er} avril 1975, p. 3-5.	Critique de spectacle	<i>L'Âge d'or</i>	Cartoucherie de Vincennes	Ariane Mnouchkine	Théâtre du Soleil	1,25p
François-Xavier JAUIARD, « Le retour de Syngé », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°208, 16 avril 1975, p. 16-17.	Recension d'ouvrage	Syngé, <i>Le Baladin du Monde occidental</i> , La délirante, Paris	-	-	-	1p
Jacques BENS, « Loin de Paris », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°209, 1 ^{er} mai 1975, p. 25.	Témoignage sur les politiques culturelles	Témoignage d'un attaché de presse au CDN de Nice	-	-	-	0,75p
Gilles SANDIER, « La tragédie Nihiliste », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°210, 16 mai 1975, p. 26-27.	Critique de spectacle	Bond, <i>Lear</i>	TNP Villeurbanne	Patrice Chéreau	-	1p

Gilles SANDIER, « La tragédie démystifiée », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°211, 1 ^{er} juin 1975, p. 25-26.	Critique de spectacle	Racine, <i>Phèdre</i>	Studio d'Ivry	Antoine Vitez	-	1p
Jacqueline AUTRUSSEAU, « Büchner : « Tout se consume en moi-même » », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°212, 16 juin 1975, p. 25-26.	Recension d'ouvrages	Georg Büchner, <i>Lenz, Le Messager hessois, Caton d'Utique, Correspondance</i> , collection 10/18	-	-	-	0,75p
Gilles SANDIER, « Maréchal, te voilà ! », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°212, 16 juin 1975, p. 26-27.	Critique de spectacle	Marcel Maréchal, <i>Une Anémone pour Guignol</i>	Th. du Huitième, Lyon	Marcel Maréchal	Théâtre du Cothurne	1,25p
Gilles SANDIER, « Quelle est la signification actuelle du Festival d'Avignon ? », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°214, 16 juillet 1975, p. 14.	Dossier sur Avignon	Festival d'Avignon, fête et institutionnalisation Rôle de la culture	-	-	-	0,75p
« Entretien avec Paul Puaux, administrateur permanent du festival », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°214, 16 juillet 1975, p. 14.	Dossier sur Avignon	Entretien avec Paul Puaux Festival d'Avignon, fête et institutionnalisation Rôle de la culture, théâtre populaire	-	-	-	0,25p
Gilles SANDIER, « Guy Rétoré : « Avignon aide les gens à découvrir le théâtre » », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°214, 16 juillet 1975, p. 15-16.	Dossier sur Avignon	Entretien avec Guy Rétoré Festival d'Avignon, fête et institutionnalisation	-	-	-	1,25p

			Rôle de la culture, théâtre populaire					
Antoine VITEZ, « Pour le moment rien de mieux dans le genre », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°214, 16 juillet 1975, p. 16.	Dossier sur Avignon		Festival d'Avignon, fête et institutionnalisation Rôle de la culture, théâtre populaire	-	-	-	-	0,75p
Bernard SOBEL, « Ce qui importe, c'est la manière dont nous disons les choses », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°214, 16 juillet 1975, p. 17.	Dossier sur Avignon		Festival d'Avignon, fête et institutionnalisation Rôle de la culture, théâtre populaire	-	-	-	-	0,5P
Pierre BOURGEADE, « Le théâtre en mutation », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°218, 1 ^{er} octobre 1975, p. 26-27	Critique sur l'évolution du théâtre, tentative de théorisation		Évolutions des formes et des thèmes des spectacles depuis Beckett Lien esthétiques et politiques	-	-	-	-	2p
Gilles SANDIER, « Arrabal retrouvé », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°219, 16 octobre 1975, p. 26.	Critique de spectacle		Arrabal, <i>Sur le fil</i>	Théâtre de l'Atelier	Jorge Lavelli	-	-	0,75p
Gilles SANDIER, « Deux grands styles », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°220, 1er novembre 1975, p. 28-29.	Critique de spectacles <i>Festival d'Automne</i>		Festival d'Automne Goldoni, <i>Il Campiello</i> <i>Les Troyennes</i> d'après Euripide	Festival d'Automne	Giorgio Strehler Andrei Serban	-	-	1, 125p

Pierre BOURGEADE, « Au TEP », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°220, 1er novembre 1975, p. 28.	Avant-première	Pierre Bourgeade, <i>Fragments pour Guevara</i>	TEP	Michel Lonsdale	-	0,125 p
Simone BENMUSSA, « Les mots inter-dits », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°221, 16 novembre 1975, p. 26.	Critique de spectacle	Nathalie Sarraute, <i>C'est beau</i>	Petit Orsay	Claude Régy	-	0,75p
Simone BENMUSSA, Marie-Claire PASQUIER, « Lear », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°221, 16 novembre 1975, p. 26.	Recension d'ouvrage et de spectacle	Edward Bond, <i>Lear</i> Edward Bond, <i>Lear</i> , Christian Bourgois	Odéon	Patrice Chéreau	TNP	0,25p
Gilles SANDIER, « Retour aux sources », <i>La quinzaine littéraire</i> , n°222, 1 ^{er} décembre 1975, p. 28.	Critique de spectacle	André Benedetto, <i>Geronimo</i> Chin Kuan Han, <i>Le Pavillon au bord de la rivière</i>	Cartoucherie de Vincennes Théâtre de Gennevilliers	André Benedetto Bernard Sobel	Nouvelle Cie d'Avignon Ensemble théâtral de Gennevilliers	1p
Gilles SANDIER, « Claudel sacralisé », <i>La quinzaine littéraire</i> , n°223, 16 décembre 1975, p. 25.	Critique de spectacle	Claudel, <i>Partage de midi</i>	Comédie française	Antoine Vitez	Comédie française	1p
Gilles SANDIER, « Sade et Restif au théâtre », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°226, 1 ^{er} février 1976, p. 27.	Critique de spectacles	<i>Les Nuits de Paris</i> d'après Restif de la Bretonne, <i>L'œil de la tête</i> (<i>Effet-Sade</i>)	Th. d'Orsay Festival d'Automne	JL Barrault Philippe Adrien	Cie Renaud-Barrault l'Atelier-Philippe Adrien	1p
Pierre PACHET, « Jan Kott repense la tragédie grecque », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°226, 1 ^{er} février 1976, p. 19-20.	Entretien avec un auteur	Jan Kott, <i>Manger les dieux</i> , Cool. Traces, Payot	-	-	-	1

José PIERRE, « Au centre dramatique de la rue Blanche », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°227, 16 février 1975, p. 26.	Critique de spectacle	René Charles Guilbert de Pixérécourt, <i>Le Monastère abandonné</i>	ENSATT (rue Blanche)	-	ENSATT	0,5p
Gilles SANDIER, « Un génie provocant Christopher Marlowe », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°227, 16 février 1975, p. 27.	Critique de spectacle	Christopher Marlowe, <i>Le Juif de Malte</i>	Théâtre de Genevilliers	Bernard Sobel	Ensemble théâtral de Genevilliers	1p
Gilles SANDIER, « Marivaux D'abord », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°228, 1 ^{er} mars 1976, p. 26-27.	Critique de spectacles	Marivaux, <i>La Double inconstance</i> Marivaux, <i>Le Jeu de l'amour et du hasard</i>	Théâtre des Bouffes du Nord Comédie-Française	Jacques Rosner Jean-Paul Roussillon	Jeune Théâtre National Comédie-Française	1p
Gilles SANDIER, « L'air marin réussit à Maréchal », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°230, 1 ^{er} avril 1976, p. 26-27.	Critique de spectacle	Valère Novarina, <i>Falstaf</i> (D'après Shakespeare)	Nouveau Théâtre national de Marseille	Marcel Maréchal	-	1,25p
Louis SEGUIN, « La mécanique et la géométrie », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°230, 1 ^{er} avril 1976, p. 27.	Critique de spectacle	Marc'O, <i>Le Triangle frappe encore</i>	Théâtre national de Chaillot (Salle Gémier)	Marc'O	-	0,75p
Gilles SANDIER, « Une pièce de la Renaissance un jeune metteur en scène », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°233, 16 mai 1976, p. 27.	Critique de spectacles	Louis Le Jars, <i>Lucelle</i> Wedekind, <i>L'Éveil du Printemps</i>	Cité universitaire Odéon	Pierre Constant Pierre Romans	- -	1p
Guy BOQUET, « Beaumarchais et le droit d'auteur », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°235, 16 juin 1976, p. 27.	Recension d'ouvrage	Jacques Boncompain, <i>Auteurs et comédiens au XVIII^e siècle</i> ,	-	-	-	1p

			Libr. Acad. Perrin						
Dominique PEJU, « Le théâtre comme manifestation de la vie civile », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°235, 16 juin 1976, p. 28.	Recension d'ouvrage		Alfred Simon, <i>Les signes et les songes</i> , Paris, Le Seuil	-	-	-	-	0,5p	
Julia TARDY-MARCUS, « Les 13e rencontres de Berlin », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°236, 1 ^{er} juillet 1976, p. 30.	Chronique d'évènement Théâtre à l'étranger		Hölderlin, <i>Empedokles</i> Marivaux, <i>La Double inconstance</i> Heinrich von Kleist, <i>Kâthchen von Heilbronn</i> Heiner Müller, <i>La Bataille</i> <i>La tête ne saurait l'endurer</i>	13e rencontres de Berlin	Klaus Michael Grüber Luc Bondy Claus Peymann Ernst Wendt -	Schaubühne Frankfurt Stuttgart Hamburg Grips-Theater		0,25p	
John ATHERTON, « L'auteur du <i>Regard du sourd</i> s'explique à propos de <i>Einstein on the Beach</i> » <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°243, 1 ^{er} novembre 1976, p. 24-25.	Entretien avec un metteur en scène		Entretien avec Bob Wilson, <i>Einstein on the Beach</i>					1,75	
Gilles SANDIER, « Les Allemands à Nanterre », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°243, 1 ^{er} novembre 1976, p. 26-27.	Critique de spectacle		Gorki, <i>Les Estivants</i> <i>Empédocle, Lire Hölderlin</i>	Nanterre – Festival d'automne Nanterre – Festival d'automne	Peter Stein Klaus Michael Gruber	Schaubühne Schaubühne		1,25p	

Roger DADOUN, « Une nouvelle histoire juive « Isaac et la sage-femme » de Victor Haïm », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°244, 16 novembre 1976, p. 29.	Critique de spectacle	Victor Haïm, <i>Isaac et la sage-femme</i>	Théâtre de Poche Montparnasse	Etienne Bierry	-	0,5p
Bruno VILLIEN, « A Bruxelles, à Londres », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°244, 16 novembre 1976, p. 29.	Théâtre à l'étranger	Maeterlinck, <i>Pelléas et Mélisande</i> Chaval, <i>Les Gros chiens</i> Shakespeare, <i>Antoine et Cléopâtre</i> <i>Yahoo</i> Tchekov, <i>Ivanov</i> <i>The Circle</i>	Bruxelles Young Vic (Londres) - - -	Henry Ronse Frank Dunlop - - -	Théâtre hypocrite Royal Shakespeare Company - - -	0,5p
Gilles SANDIER, « Nos comtesses de Ségur », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°245, 1 ^{er} décembre 1976, p. 29-30.	Critique de spectacle	Jean-Edern Hallier, <i>Le Genre humain</i> Peter Schaffer, <i>Equus</i>	Espace Cardin Théâtre Orsay	Henry Ronse -	- -	1p
Gilles SANDIER, « Découverte d'un dramaturge Carl Sternheim », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°246, 16 décembre 1976, p. 27.	Critique de spectacle	Carl Sternheim, <i>Schippel</i>	Théâtre de la Commune-Aubervilliers	Jean Claude Fall	Atelier Philippe Adrien	1p
Bruno VILLIEN, « Que faisons-nous de nos vies », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°247, 1 ^{er} janvier 1977, p. 27.	Critique de spectacles	Loleh Belon, <i>Les Dames du Jeudi</i> Marguerite Duras, <i>La Musica, les eaux et forêts</i>	Studio des Champs Elysées Théâtre Mouffétard	Yves Bureau -	- -	0,25p

Diane DE MARGERIE, « Mishima Mandiargues et la Marquise », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°249, 1 ^{er} février 1977, p. 11-12.	Recension d'ouvrage	Yuko Mishima, <i>Madame de Sade</i> , Gallimard André Pieyre de Mandiargues, <i>Sous la lame</i> , Gallimard	-	-	-	1,25
Gilles SANDIER, « Poètes maudits », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°249, 1 ^{er} février 1977, p. 25.	Critique de spectacle	Alfred de Vigny, <i>Chatterton</i> Jean Vauthier, <i>Ton nom dans le feu des nuées, Elisabeth</i>	Récamier Odéon	Jean Jourdheuil Marcel Maréchal	TNS Odéon	1p
Gilles SANDIER, « Balzac malgré lui », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°250, 16 février 1977, p. 26-27.	Critique de spectacle	<i>Les Paysans. Liberté, égalité, propriété</i> , d'après Balzac	Théâtre de Gennevilliers	Bernard Sobel	Ensemble théâtral de Gennevilliers	1p
Roger DADOUN, « Bertold Brecht non conformiste absolu », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°251, 16 février 1977, p. 7-8.	Recension d'ouvrage	Bertold Brecht, <i>Journal de travail, 1938-1955</i> , L'Arche, Paris	-	-	-	1,5
Bruno VILLIEN, « New York mise sur les valeurs consacrées », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°252, 16 mars 1977, p. 26.	Théâtre à l'étranger	Sur le système théâtral à New York	-	-	-	0,75p
Bruno VILLIEN, « Théâtre », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°253, 1 ^{er} avril 1977, p. 28.	Critique de spectacle	Shakespeare, <i>Hamlet</i> <i>La Surface de réparation</i>	MC Grenoble Théâtre Gérard Philipe	Daniel Mesguich Christian Rauth et Olivier Granier	- -	0,25p

Louis SEGUIN, « Par référence à Lacan », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°253, 1 ^{er} avril 1977, p. 28.	Critique de spectacle	Geneviève Hervé, <i>La Barre</i>	-	Marc'O Nashville	-	0,75
Gilles SANDIER, « Main basse sur le T.N.P », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°254, 16 avril 1977, p. 27-28.	Critique de spectacle Lieu théâtral TNP Planchon Chéreau	Roger Planchon, <i>Gilles de Rais</i> JP Wenzel, <i>Loin d'Hagondange</i>	Chaillot Théâtre de la Porte saint Martin	Roger Planchon Patrice Chéreau	TNP	1,25p
Bruno VILLIEN, « Théâtre », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°256, 16 mai 1977, p. 26.	Critique de spectacle	Frédéric Baal, <i>I</i>	Conciergerie	Jérôme Bosch	Théâtre Laboratoire Vicinal (Bruxelles)	0,25p
Gilles SANDIER, « Régis Santon nouveau Chéreau », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°256, 16 mai 1977, p. 27.	Critique de spectacle	Alfred de Musset, <i>On ne badine pas avec l'amour</i>	-	Régis Santon	-	1p
Bruno VILLIEN, « Théâtre à Bruxelles », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°257, 1 ^{er} juin 1977, p. 27-28.	Théâtre étranger	Théâtre Hypocrite Ibsen, <i>Peer Gynt</i> Verdi, <i>La Traviata</i>	Bruxelles Théâtre National de Belgique Théâtre de la Monnaie	- Walter Tillemans Maurice Béjart	- - -	0,5p
Dominique acker, « Le merveilleux quotidien d'I. B. Singer », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°257, 1 ^{er} juin 1977, p. 15.	Recension d'ouvrage	Isaac Bashevis Singer, <i>Une Couronne de plumes</i> , Stock	-	-	-	0,5p
Constantin JELENSKI, « L'Histoire une pièce inconnue de Gombrowicz », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°257, 1 ^{er} juin 1977, p. 13.	Recension d'ouvrage	Witold Gombrowicz, <i>L'Histoire</i> (<i>Opérette</i>), Edition de la différence + inédit de Rita Grombowitz	-	-	-	0,5p

Gilles SANDIER, « Misère du Théâtre » <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°259, 1 ^{er} juillet 1977, p.27.	Sur la situation du théâtre en France	Article récapitulatif de la saison théâtrale : état des lieux de la création et des politiques culturelles	-	-	-	1p
Bruno VILLIEN, « Versailles Paris Pau La Rochelle », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°261, 1 ^{er} août 1977, p. 26.	Chronique de festivals	Récital Jessye Norman Racine, <i>Phèdre</i> Ionesco, <i>Le Roi se meurt</i> <i>Made in France</i> Shakespeare, <i>Roméo et Juliette</i>	Chapelle du Château de Versailles Grand Trianon Château de Pau Festival de la Rochelle Hôtel de Sens (Paris)	- M Tassencourt T Maulnier Pierre Vielhescaze Patrick Collet -	- - - Théâtre de l'Utopie -	0,75p
Jerzy POMIANOWSKI, « Proust à la scène en Italie », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°261, 1 ^{er} août 1977, p. 27-28.	Théâtre à l'étranger	Proust	Rome et Naples	Giuliano Vassilico	-	1,25p
Gilles SANDIER, « Entre le bon et le mauvais il s'est malgré tout passé des choses à Avignon », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°263, 16 septembre 1977, p. 20-21.	Chronique de festivals Avignon 1977	Shakespeare, <i>Hamlet</i> <i>Le Collier des ruses</i> , sur une musique de Ahmed Essyad Perrault, <i>Grisélidis</i> , sur une musique de Georges Couroupos, <i>Barraca 75 et les</i>	Festival d'Avignon	Benno Besson - Antoine Vitez Richard Demarcy - André	l'Action Théâtrale Arabe - - Théâtre de l'Olivier	1,25p

				<p><i>Vaches de Cujanicas</i> <i>Les Paysans</i> <i>Benedetto, Les Drapiers jacobins et Parcours vénitien</i> <i>Daniel Lemahieu, La Gangrène</i> <i>Viviane Théophilidès, L'Arrivante</i> <i>Le Cheval qui se suicide par le feu,</i> <i>création collective groupe Gatti</i></p>	<p>Théâtre ouvert Théâtre ouvert Théâtre ouvert</p>	<p>Benedetto Michel Dubois Viviane Théophilidès Armand Gatti</p>	<p>Nouveau théâtre d'Avignon - - Groupe Gatti</p>	
<p>Gilles SANDIER, « Un grand historion Carmelo Bene », <i>La Quinzaine Littéraire</i>, n°265, 16 octobre 1977, p. 28.</p>	<p>Critique de spectacle</p>	<p>Carmelo Bene, <i>Roméo et Juliette</i> <i>S.A.D.E</i></p>	<p>Festival d'automne</p>	<p>Carmelo Bene</p>	<p>-</p>	<p>lp</p>		
<p>Bruno VILLIEN, « Genève, Strasbourg, Lausanne et Vincennes », <i>La Quinzaine Littéraire</i>, n°266, 1^{er} novembre 1977, p. 27.</p>	<p>Critique de spectacles</p>	<p>Wedekind, <i>Lulu</i> Wedekind, <i>Franziska</i> Tom Stoppard, <i>Travesties</i> Molière, <i>Georges Dandin</i></p>	<p>Théâtre de da Comédie de Genève Théâtre National de Strasbourg Centre Dramatique de Lausanne Théâtre Daniel-Sorano Vincennes</p>	<p>Ronse- Saliéri A Laurent H Vincent André Steiger Daniel Benoin</p>		<p>0,75p</p>		

Gilles SANDIER, « Strehler et Lioubimov », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°267, 16 novembre 1977, p. 27-28.	Critique de spectacle	Gorki, <i>La Mère</i> Shakespeare, <i>Le Roi Lear</i>	Chaillot Odéon	Lioubimov Giorgio Strehler	Théâtre de la Taganka Moscou Piccolo Teatro	1p
Bruno VILLIEN, « Sur les scènes londoniennes », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°267, 16 novembre 1977, p. 28.	Théâtre à l'étranger	<i>The belle of Amherst</i> d'après Emily Dickinson Bernard Shaw, <i>Candida et Man and Superman</i> Alan Bennett, <i>The Old country</i> Bloopips, <i>The Ugly duckling</i> Puccini, <i>La Bohème</i>	Londres	- - - - J-C Auvray	- - - - -	0,5p
Maria Letizia CRAVETTO, « Le Tiers théâtre », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°267, 16 novembre 1977, p. 28.	Théâtre à l'étranger	Atelier International sur le Théâtre de Groupe	Bergame	Eugenio Barba		0,25p
David MICHEL, « Le théâtre complet de Pirandello et davantage encore », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°268, 1 ^{er} décembre 1977, p. 12-13.	Recension d'ouvrage	Pirandello, <i>Théâtre complet</i> , dir. Paul Renucci, Gallimard, La Pléiade	-	-	-	1,5p
Gilles SANDIER, « L'heure de la dramaturgie « chic » », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°269, 16 décembre 1977, p. 26-27.	Critique de spectacle	<i>Le Hamlet de Shakespeare</i> Shakespeare, <i>Hamlet</i> Shakespeare, <i>Hamlet</i>	Nanterre TEP Chaillot	Daniel Mesguich Benno Besson Lioubimov	Théâtre de la Taganka	1p

Bruno VILLIEN, « Mariage de Figaro - Parade - Le Minotaure - Blanche Alicata – Werther », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°270, 1 ^{er} janvier 1978, p. 23.	Critique de spectacles	Beaumarchais, <i>Le Mariage de Figaro</i> <i>Parade</i> Jean- Louis Bauer, <i>Le Minotaure</i> <i>Blanche Alicata</i> <i>Héloïse et Abelard</i> Massenet, <i>Werther</i>	Maison de la culture de Chelles Théâtre Campagne- Première Théâtre Jean- Jaurès Suresnes Théâtre Daniel- Sorano Vincennes Comédie de Saint-Etienne Opéra de Lyon	Ariette Téphany Jean Bois Sabine Villemarque Jérôme Deschamps Daniel Benoin Thierry Bosquet	- - - - - -	0,5p
Jean CHESNEAUX, « Entretien posthume avec Brecht », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°270, 1 ^{er} janvier 1978, p. 5-6.	Entretien fictif Inscrit dans un dossier sur les intellectuels	Brecht, <i>Journal de travail</i> Rôle des intellectuels	-	-	-	1p
Gilles SANDIER, « Un « Robespierre » rhétorique, un « Dom Juan » dans la vraie tradition », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°272, 1 ^{er} février 1978, p. 19.	Critique de spectacles	Bernard Chartreux, Jean Jourdheuil, <i>Maximilien</i> <i>Robespierre</i> Molière, <i>Dom Juan</i>	Beaubourg Cartoucherie de Vincennes	Bernard Sobel Philippe Caubère	- -	1p
Gilles SANDIER, « La revanche réel sur le truc », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°273, 16 février 1978, p21	Critique de spectacles	Louis Guilloux, <i>Cripure</i> Peter Handke, <i>Les Gens déraisonnables</i> <i>sont en voie de disparition</i>	Espace Cardin Théâtre des Amandiers, Nanterre	Marcel Maréchal Claude Régy	- -	1p

Bruno VILLIEN, « De Bruxelles à Londres », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°274, 1 ^{er} mars 1978, p. 21-22.	Critique de spectacles	Stephan Leacock, <i>Petit précis de culture générale</i> Shakespeare, <i>Roméo et Juliette</i> Molière, <i>Tartuffe</i> Verdi, <i>Falstaff</i> <i>La Fanciulla del West</i> <i>Die Fledermaus</i>	Théâtre Hypocrite de Bruxelles Théâtre Daniel-Sorano Vincennes Théâtre Fémina de Bordeaux Grand théâtre de Bordeaux Covent Garden	Stéphane Verrue Denis Llorca - - Piero Faggioni	Théâtre Hypocrite - Compagnie Dramatique d'Aquitaine - -	0,5p
Louis SEGUIN, « Une pièce de Lapoujade », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°275, 16 mars 1978, p. 20.	Recension d'ouvrage	Robert Lapoujade, <i>De l'une à l'autre, ou La Raie médiane</i>	-	-	-	0,25p
Gilles SANDIER, « La reprise de « Nekrassov » », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°275, 16 mars 1978, p. 21.	Critique de spectacles	Sartre, <i>Nekrassov</i> Jean Audureau, <i>La Lève</i>	TEP Théâtre Oblique	Georges Werler Henry Ronse	- -	0,75p
Bruno VILLIEN, « Théâtre par Bruno Villien », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°276, 1 ^{er} avril 1978, p. 21.	Critique de spectacles	<i>Les Femmes savantes jouent la comtesse</i> <i>d'Escarbagnas</i> Tchékhov, <i>Oncle Vania</i> Sean O'Casey, <i>Un Livre à vue et Palais de la guérison</i>	Cité universitaire Théâtre Daniel Sorano Vincennes Théâtre National de Strasbourg	Jean-Louis Martin-Barbaz Jean-Marc Bory Jean-Pierre Vincent	- -	0,25p

Gilles SANDIER, « Molière et Brecht », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°280, 1 ^{er} juin 1978, p. 21.	Critique de spectacles	Molière, <i>Le Malade imaginaire</i> Brecht, <i>Punitila et son valet Matti</i>	Nouveau Théâtre National de Marseille CDN de Grenoble	Marcel Maréchal Georges Lavaudant	- -	0,75p
« Etre actrice en Pologne », <i>Propos recueillis par Lucienne Rey, La Quinzaine Littéraire</i> , n°283, 16 juillet 1978, p. 20.	Entretien avec une actrice	Sur Halina Mikolajska, actrice polonaise, membre du Comité d'autodéfense sociale, comédienne dissidente	-	-	-	0,75p
Julia TARDY-MARCUS, « Les 15e Rencontres théâtrales de Berlin », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°283, 16 juillet 1978, p. 21.	Chronique de festival	Botho Strauss, <i>Trilogie des rencontres</i> Ibsen, <i>Les Revenants</i> Gerhart Hauptman, <i>Les Rats</i> Trevor Griffiths, <i>Comiques</i> Thomas Brasch, <i>Rotter</i> Euripide, <i>Iphigénie en Tauride</i> Kleist, <i>Prince de Homburg</i>	Schaubühne de Berlin Deutsche Schauspielhaus de Hamburg Freie Volksbühne de Berlin - Théâtre d'Etat de Stuttgart Théâtre d'Etat de Stuttgart Berliner Ensemble	Peter Stein Luc Bondy Walter Dörfler - Christof Net Claus Peymann Matthias Langhoff, Manfred Karge	-	0,5p

			Schiller, <i>Intrigue et amour</i> Ernst Barlach, <i>Le Pauvre cousin</i>	Düsseldorffer Schauspielhaus Schauspiel Frankfurt.	Roland Schäfer Frank-Patrick Stecket		
Bruno VILLIEN, « Aïda, Dom Juan », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°283, 16 juillet 1978, p. 22.	Critique de spectacle	Verdi, <i>Aïda</i> Molière, <i>Dom Juan</i> Racine, <i>Britannicus</i>	Théâtre romain de Fourvière Halles de Beaune Grand Trianon	Gaston Benhaim Michel Humbert Marcelle Tassencourt et Thierry Maulnier	Centre dramatique Bourgogne	0,25p	
Diane DE MARGERIE, « Voix et musique dans le théâtre du Nô », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°284, 1 ^{er} août 1978, p. 18.	Sur le théâtre no	Sur la musique dans le théâtre Nô	-	-	-	0,5p	
Georges-Michel SAROTTE, « Le théâtre expérimental américain », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°284, 1 ^{er} septembre 1978, p. 22.	Recension d'ouvrage	Marie-Claire Pasquier, <i>Le Théâtre américain d'aujourd'hui</i> , PUF				0,25p	
Gilles SANDIER, « Avignon 78 ou le Triomphe d'Antoine », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°284, 1 ^{er} septembre 1978, p. 23.	Chronique de festival Avignon 78	Molière, <i>L'École des Femmes</i> , <i>Tartuffe</i> , <i>Dom Juan</i> , <i>Le Misanthrope</i> Brecht, <i>Le Cercle de craie caucasien</i>	Cour d'honneur Cour d'honneur Cour d'honneur	Antoine Vitez Benno Besson Otomar Krejka	Conservatoire - -	1p	

			Beckett, <i>En attendant Godot</i> Anna Seghers, <i>L'Excursion des jeunes filles qui ne sont plus</i> Michel Raffaelli, <i>L'Affaire Hauser</i> André Benedetto, <i>Saint Féniand et dame Paresse</i>	- Théâtre ouvert Théâtre des Carmes	Jacques Lassalle - André Benedetto	- Nouvelle Compagnie d'Avignon	
Gerhart HÖHN, « Brecht entre 1920 et 1922 », <i>La Quinzaine littéraire</i> , n°286, 16 septembre 1978, p. 18.	Recension d'ouvrage		Bertold Brecht, <i>Journaux 1920-1922</i> <i>Notes autobiographiques 1920-1954</i> , L'Arche	-	-	0,5p	
Gilles SANDIER, « Théâtre du quotidien », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°289, 1 ^{er} novembre 1978, p. 21.	Critique de spectacle		Heinrich Henkel, <i>Olaf et Albert</i> <i>La Sœur de Shakespeare</i>	Petit Athénée Cartoucherie de Vincennes	Jacques Lassalle -	- Théâtre de l'Aquarium	1p
Gilles SANDIER, « La folie et la norme », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°290, 16 novembre 1978, p. 20.	Critique de spectacle		Mike Stott, <i>Lenz</i> Olwen Wymark, <i>Prélude à un déjeuner sur l'herbe</i>	Théâtre de Chaillot Théâtre de Chaillot	Claude Yersin Michel Dubois	Comédie de Caen Comédie de Caen	0,75p
Brice MATTHIEUSSEN, « Les forces actives du théâtre japonais », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°291, 1 ^{er} décembre 1978 p. 20.	Recension d'ouvrages		Théo Lesoualc'h, <i>Les Rizières du Théâtre Japonais</i> , Denoël Pierre Faure, <i>Le</i>	-	-	-	0,75p

Jean Yves LARTICHAUX, « Le théâtre en crise », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°296, 16 février 1979, p. 27.	Recension d'ouvrage	Alfred Simon, <i>Le théâtre à bout de souffle ?</i>	-	-	-	1p
Jean Yves LARTICHAUX, « Thomas Bernhard dramaturge », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°296, 16 février 1979, p. 28.	Critique de spectacle radiophonique	Thomas Bernhard, <i>La Force de l'habitude</i>	France-culture (<i>Nouveau Répertoire dramatique</i>)	Jean-Pierre Colas	-	0,5p
Jean Pierre MOREL, « Une violence suffocante », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°297, 1 ^{er} mars 1979, p. 27-28.	Recension d'ouvrage	Heiner Müller, <i>Hamlet-machine</i> précédé de <i>Mausier et autres pièces</i> , Editions de Minuit,	-	-	-	0,75p
Gilles SANDIER, « Théâtre de R.D.A. », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°297, 1 ^{er} mars 1979, p. 28.	Critique de spectacles	Volker Braun, <i>Rêves et erreurs du manœuvre Paul Bausch</i> Heiner Müller, <i>Mausier et Hamlet-Machine</i>	Théâtre de Gennevilliers Théâtre Gérard-Philippe, Saint-Denis	Max Denès Jean Jourdheuil	-	0,75p
Jacques Zilner, « Quand Pavel Kohout adapte Jules Verne. Entretien », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°298, 16 mars 1979, p. 27-28.	Entretien sur un spectacle	Pavel Kohout, <i>Le Tour du Monde en 80 jours</i> d'après Jules Verne	Comédie des Champs Elysées	Jacques Rosny	-	1,25p
Gilles SANDIER, « Maréchal a trouvé le Graal », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°299, 1 ^{er} avril 1979, p. 27.	Critique de spectacle	Florence Delay et Jacques Roubaud, <i>Graal-Théâtre</i>	Nouveau Théâtre National de Strasbourg	Marcel Maréchal	-	0,75p

Gilles SANDIER, « Nazisme et Théâtre », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°304, 16 juin 1979, p. 28.	Critique de spectacle	<i>Méphisto ou Le Roman d'une carrière</i> d'après Klaus Mann	Cartoucherie de Vincennes	Ariane Mnouchkine	Théâtre du Soleil	0,75p
Diane DE MARGERIE, « Les voix de la folie et de l'ailleurs », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°304, 16 juin 1979, p. 12-14.	Recension d'ouvrage	Hugo von Hofmannsthal, <i>Le Chevalier à la rose. La Mort du Titien. La Mort et le fou. Electre Jedermann. La Tour</i> , Gallimard	-	-	-	1p
Julia TARDY-MARCUS, « Les 16e Rencontres théâtrales de Berlin », », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°305, 1 ^{er} juillet 1979, p. 27.	Chronique de festival-théâtre à l'étranger	Hoderlin, <i>Antigone</i> Hoderlin, <i>Antigone</i> Hoderlin, <i>Antigone</i> Lessing, <i>Emilia Galotti</i> Schiller, <i>Marie Stuart</i> Thomas Brasch, <i>Lovely Rita</i>	Berlin	Christof Nel Niels-Peter Rudolph Ernst Wendt Adolph Dresen Nicolas Brieger Ernst Wendt	Schillertheater de Berlin Bremer Theater Burgtheater de Vienne Bremer Theater Münchner Kammerspiele/ Werkraumtheater	1p
Jean CHESNEAUX, « Un voyage brechtien : l'évasion sociale sur billard de société », <i>La Quinzaine Littéraire</i> n°307, 1 ^{er} août 1979, p. 27.	Sur un auteur Dans un dossier sur le voyage	Thématique du voyage dans Matti et Mahagonny	-	-	-	0,5p
Gilles SANDIER, « Avignon, espace de liberté », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°309, 16 septembre 1979, p. 27.	Chronique de festival	Vaclav Havel, <i>Audience et Vernissage</i> Alexandre	Avignon	-	-	1,25p

Gilles SANDIER, « L'enfer de Pinter », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°311, 16 octobre 1979, p. 27.	Critique de spectacle	Harold Pinter, <i>No man's land</i>	Théâtre du Gymnase	Roger Planchon	-	0,75p
Marie-Claire PASQUIER, « Le théâtre d'Albee », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°312, 1 ^{er} novembre 1979, p. 28-29.	Recension d'ouvrage	Liliane Kerjan <i>Le Théâtre d'Edward Albee</i> Librairie C. Klincksieck	-	-	-	0,75p
Jean-Pierre MOREL, « Jean Jourdheuil et « le métier du théâtre » », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°314, 1 ^{er} décembre 1979, p. 25-26.	Recension d'ouvrage	Jean Jourdheuil <i>Le Théâtre, l'Artiste, l'Etat</i> Coll. « L'échappée belle », Hachette littérature	-	-	-	1p
BARTHÉLÉMY, « Jérôme Deschamps Georges Lavaudant », », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°315, 16 décembre 1979, p. 28.	Critique de spectacle	Jérôme Deschamps, <i>La Famille Deschiens</i> Georges Lavaudant, <i>Les Cannibales</i>	Bouffe du Nord Grenoble	Jérôme Deschamps Georges Lavaudant	- -	0,5p
Julia TARDY-MARCUS, « Le 29 ^e Festival de Berlin », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°315, 16 décembre 1979, p. 28	Chronique de festival Théâtre à l'étranger	Emil Rosenow, <i>Kater Lampe</i> Ibsen, <i>Les Fondements de la société</i> Walter Mehring, <i>Le Marchand de Berlin</i>	Berlin Hebbel Theater	- - -	Freie Volksbühne - -	0,5p
Gilles SANDIER, « Tragédie de notre temps », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°317, 16 janvier 1980, p. 26-27.	Critique de spectacle	Racine, <i>Britannicus</i>	Centre dramatique du Nord Tourcoing	Gildas Bourdet	Salamandre	1p

BARTHÉLÉMY, « Arrabal à l'Odéon », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°317, 16 janvier 1980, p. 27.	Critique de spectacle	Arrabal, <i>La Tour de Babel</i>	Odéon	Jorge Lavelli	-	0,25p
Martine AMICE MATYAS, « Madame de Sade à Tokyo », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°317, 16 janvier 1980, p. 2.8	Critique de spectacle – théâtre étranger	Comparaison de 2 mise en scène: Mishima, <i>Madame de Sade</i>	Japon	JL Barrault	Cie Renaud-Barrault	1p
BARTHÉLÉMY, « Trois pièces », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°318, 1 ^{er} février 1980, p. 26-27.	Critique de spectacles	Tom Stoppard, <i>La Musique adoucit les mœurs</i> Augusto Boal <i>Coup de poing sur la pointe du couteau</i> <i>Une Fille à brûler</i> d'après <i>Jeanne d'Arc</i> de Joseph Delteil	Théâtre de la Ville Théâtre de la Tempête Musée des monuments français Palais de Chaillot	André Prévin Augusto Boal Viviane Théophilidès	- - -	0,75p
Evelyne PIEILLER , « Nathalie Sarraute et le tremblement des certitudes », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°318, 1 ^{er} février 1980, p. 27. Dominique AUTRAND « Le théâtre de Mrozek », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°318, 1 ^{er} février 1980, p. 28.	Critique de spectacle	Nathalie Sarraute <i>Elle est là</i>	Petit Orsay	Claude Régy	-	0,5p
	Recension d'ouvrage	Slawomir Mrozek , <i>Le Pic du Bossu</i> , Albin-Michel éd., 125 p.	-	-	-	0,25p
Jean-Yves LARTICHAUD, « Thomas Bernhard Le Président », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°318, 1 ^{er} février 1980, p. 28.	Critique de spectacle radiophonique	Thomas Bernhard <i>Le Président</i>	France- Culture	-	-	0,25p

Gilles SANDIER, « Le diacre et l'histriion », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°319, 16 février 1980, p. 26.	Critique de spectacle	Claudel, <i>Tête d'Or</i> Claudel, <i>Le Soulier de Satin</i>	Théâtre Gérard Philippe Théâtre d'Orsay	Daniel Mesguich JL Barrault	- -	0,75p
BARTHÉLÉMY, « Une pièce de S.I. Witkiewicz. La Poule d'eau », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°319, 16 février 1980, p. 27.	Critique de spectacle	Stanislaw I. Witkiewicz, <i>La Poule d'Eau</i>	Théâtre de la commune, Aubervilliers	Philippe Adrien	-	0,5p
BARTHÉLÉMY, « Andrzej Wajda metteur en scène. Entretien », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°319, 16 février 1980, p. 27-28.	Entretien avec un metteur en scène	Entretien avec Andrzej Wajda <i>Ils, Witkiewicz</i>	Théâtre des Amandiers	Andrzej Wajda	-	1p
BARTHÉLÉMY, « Witkiewicz monté par Wajda », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°320, 1 ^{er} mars 1980, p. 29.	Critique de spectacle	Witkiewicz, <i>Ils ont déjà occupé la villa voisine</i>	Théâtre des Amandiers	Andrzej Wajda	-	0,5p
BARTHÉLÉMY, « Une réussite », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°321, 16 mars 1980, p. 30.	Critique de spectacle	Meredith Monk, <i>Recent ruins</i>	Maison de la Culture de Nanterre	Meredith Monk	-	0,5p
BARTHÉLÉMY, « Quatre pas dans le théâtre », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°322, 1 ^{er} avril 1980, p. 28-29.	Critique de spectacle	Brian Clark, <i>Une Drôle de vie ! (Whose life is it anyway)</i> Eugene O'Neill, <i>Le Deuil sied à Electre</i> Michel Vinaver, <i>Les Travaux et les jours</i>	Théâtre Antoine Studio d'Ivry Centre Georges Pompidou (Théâtre ouvert)	- Stuart Seide Alain Françon	- KHI-Compagnie -	1p
BARTHÉLÉMY, « Théâtre-feuilleton », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°324, 1 ^{er} mai 1980, p. 28-29.	Critique de spectacles et informations diverses	Jacques Audibert, <i>Le Mal court</i> Giraudoux, <i>La Folle de Chailot</i> Sur un cours de	Nouveau Théâtre de Nice Télévision	Jean-Louis Thamin -	-	1p

			Tsilla Chelton (actrice dans le Audiberti)				
BARTHÉLÉMY, « Les Hauser Orkater», <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°325, 16 mai 1980, p. 27.	Critique de spectacle	Vincent Van Hauser Orkater Warmerdam, <i>Regardez les hommes tomber</i>	Théâtre Gérard- Philippe	Vincent Van Hauser Orkater Warmerdam	-	0,25p	
BARTHÉLÉMY, « Le XIVe Festival de Nancy », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°326, 1er juin 1980, p. 27-28.	Critique de festival	Festival Mondial du Théâtre de Nancy Bernard Pautrat, <i>Prométhée porte-feu</i> <i>Winnie dello</i> <i>sguardo, d'après Oh !</i> <i>Les beaux jours</i> , Claude Demarigny, <i>Cajamarca</i> <i>Inuit</i> <i>Hamlet ou La</i> <i>Cruauté</i> <i>La Légende de Molly</i> <i>Macguire</i> <i>Macounaïma d'après</i> Mario De Andrade Louisette Dussault, <i>Moman</i> - <i>L'Hommage à la</i> <i>Argentina</i> -	Nancy	André Engel Pier Luigi Pier'Alli Francisco Javier - - - - Louisette Dussault Pat Oleszko Kazuo Oono Min Tanaka et Milford Graves	TNS Groupe Ouroboros Los Volatineros Tukak Teater Compagnia del Collettivo de Parma New York Street Theatre Caravan. Grupo de Arte Pau Brasil - - - -	1,5p	

Gilles SANDIER, « Racine par Planchon et Vitez », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°327, 16 juin 1980, p. 27-28.	Critique de spectacles	Racine, <i>Athalie</i> Racine, <i>Bérénice</i>	Odéon Théâtre des Amandiers	Roger Planchon Antoine Vitez	- -	1p
BARTHÉLÉMY, « A Nancy (suite). Fusion et confusion des genres », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°327, 16 juin 1980, p29	Critique de festival	Festival Mondial du Théâtre de Nancy - <i>Cauchemar à 4L12</i> <i>La Veille de ses noces</i> <i>Les Deux frères</i> <i>Kippers</i> André Ligeon Ligeonnet, <i>Woyzeck</i> - - -	Nancy	Michel Massé - - Pina Baush	groupe IOU (Indépendant Outlaw University) Troupe 4 litres 12 - - - Reinhild Hoffmann Stichting Dansproduktie Sankai Juku	0,75p
Julia TARDY-MARCUS, « Les 17e Rencontres théâtrales de Berlin », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°327, 16 juin 1980, p. 29.	Critique de festival	Pina Bausch, <i>Arien</i> Ernst Jandl, <i>Aus der Fremde</i> (De l'Etranger) William Shakespeare, <i>Mass für Mass</i> (Mesure pour mesure) Thomas Brasch, <i>Lieber Georg</i> Nicolai Gogol, <i>Le Revizor</i>		Pina Bausch Ellen Hammer B.K. Tragelehn Manfred Karge Matthias Langhoff David	Ensemble des Wuppertaler Bühnen Schaubuhne Schauspielhaus de Bochum Schauspielhaus de Bochum Théâtre municipal de Heidelberg	0,25p

						Mouchtar-Samorai		
BARTHÉLÉMY, « Pour qui joue les acteurs ? », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°328, 1 ^{er} juillet 1980, p. 28-29.	Critique de spectacle et réflexion sur les acteurs	Jean-Paul Aron, <i>Les voisines</i> Tom Stoppard, <i>Rosencrantz et Guildenstern sont morts</i>	- -			Jean- Louis Thamin François Prévand	0,5p	
Béatrice PICON-VALLIN, « La pratique théâtrale de Giorgio Strehler » <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°329, 16 juillet 1980, p. 29-30.	Recension d'ouvrages	G. Strehler, <i>Un Théâtre pour la vie</i> Fayard éd. <i>La Trilogie de La Villégiature</i> de Goldoni, Adapt. et mise en scène de G. Strehler, Etude collective de l'Atelier Pratiques Théâtrales d'Aujourd'hui, Groupe de Recherches Théâtrales et Musicologiques du CNRS <i>Cahiers Théâtre Louvain (série documents dramaturgiques, 10) 1979</i>	-			-	1,25p	
Amar HAMDANI, « Terzieff et Mauriac », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°329, 16 juillet 1980, p. 30.	Recension d'ouvrages	Claude Mauriac, <i>Laurent Terzieff</i> , stock éditions	-			-	0,25p	
BARTHÉLÉMY, « Monologues », <i>La</i>	Critique de	Barry Collins, <i>Petit Montparnasse</i>				-	0,25p	

<i>Quinzaine Littéraire</i> , n°329, 16 juillet 1980, p. 30.	spectacle	<i>Jugement</i> , Alexandre Dumas, <i>Kean</i>	Théâtre Marigny	-	-	-	1,5p
Marie-Claire PASQUIER, « Un théâtre en crise », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°330 (Numéro spécial : « USA. Crise ou déclin ? »), 1er août 1980, p. 33-34.	Articles sur la situation du théâtre américain	Situation du théâtre américain Sur les troupes des années 60 : où elles en sont Panorama plutôt pessimiste Question de la performance	-	-	-	-	
BARTHÉLÉMY, « Avignon 1980 Que se passe-t-il quand il ne se passe rien ? », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°331, 1 ^{er} septembre 1980, p. 31-32.	Critique de festival	<i>Shakespeare, Le Conte d'Hiver</i> <i>Flowers</i> - Corneille, <i>L'Illusion comique</i> <i>Piano téléphone</i> <i>Viviane Théophilidès, Des Mystères de l'amour</i> Marivaux, <i>La Double Inconstance</i> - Jean-Pierre Bisson, <i>Kean</i> Maurice Régnault, <i>Flaminal Valaire</i> <i>Henri VI</i> , création collective <i>Donna Serpente</i> de Carlo GOZZI Herbert Achternbusch, <i>Ella</i> Franz-Xavier Kroetz,	Palais des papes La Chartreuse La Chartreuse La Chartreuse - - Théâtre des Carmes - - - - - - - - - -	- - - Dominique Houdart Max Denes <i>Viviane Théophilidès</i> - - Jean-Pierre Bisson Jacques Kraemer - - -	- - Sankai Juku - Théâtre de Gennevilliers Comédie Française Willem Breuker Kollektief - Théâtre Populaire de Lorraine	- - - - - - - - - - - - - - - - -	1p

			Michel Deutsch, <i>Vichy-Fictions</i>			Vincent		
Gilles SANDIER, « Eschyle, notre contemporain », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°337, 1 ^{er} décembre 1980, p. 25-26.	Critique de spectacle	<i>L'Orestie</i> d'Eschyle	Maison de la Culture de Bobigny (Festival d'Automne)	Peter Stein	Schaubühne de Berlin	1p		
BARTHÉLÉMY « Pas de chance », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°337, 1 ^{er} décembre 1980, p. 26	Critique de spectacle	<i>Cage, d'après Kafka, La Colonie pénitentiaire</i> Denise Chalem, <i>A cinquante ans elle découvrirait la mer</i> <i>Triplure</i> Jean-Marie Patte, Daniel Zerki et Valère Novarina	- Théâtre de la Commune, Aubervilliers Centre Culturel de la Communauté Française Belgique	Jacques Kraemer Denise Chalem Jean-Marie Patte		0,25p		
François KEREL, « La solitude du dissident », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°338, 16 décembre 1980, p. 11-12.	Recension d'ouvrage	Vaclav Havel, <i>Audience, Vernissage et Pétition</i> , Gallimard	-	-	-	0,5p		
Adrien MANIGLET, « Pourquoi Hannah est-elle partie ? », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°338, 16 décembre 1980, p. 13-15.	Recension d'ouvrages et critique de spectacle	Botho Strauss, <i>Grand et petit, Gallimard</i> Botho Strauss, <i>La Dédicace</i> , Gallimard Botho Strauss, <i>Grand et petit</i>	Odéon	Peter Stein		0,5p		
Adrien MANIGLET, « Lectures et Pièces », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°340, 16 janvier 1981, p. 18.	Recension d'ouvrage et critique de spectacle	Patrice Pavis, <i>Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrales</i> , Editions Sociales				0,5p		-

			Jérôme Deschamps, <i>The Little Night Shirt, La Petite chemise de Nuit</i> Raymond Queneau, <i>Exercices de style</i>	Centre Georges Pompidou	Jérôme Deschamps Jacques Seiler	-	
Adrien MANIGLET, « Des difficultés non surmontées », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°342, 16 février 1981, p. 13	Critique de spectacle		Botho Strauss, <i>Trilogie du revoir</i>	Maison de la culture de Nanterre	Claude Régy	-	0,25p
Adrien MANIGLET, « Un spectacle d'amour fou », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°342, 16 février 1981, p. 12.	Critique de spectacle		Herzog Werner, <i>Sur le chemin des glaces</i>	Centre Georges Pompidou	Richard Demarcy	-	0,25p
Adrien MANIGLET, « Cascadeurs », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°343, 1 ^{er} mars 1981, p. 28.	Critique de spectacle		<i>J'aimerai bien allé à Nevers</i> (café théâtre)	Théâtre Fontaine	-	-	0,25p
Gilles SANDIER, « Deux grandes œuvres dénaturées », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°344, 16 mars 1981, p. 29.	Critique de spectacle		Odön Von Horvath, <i>Histoires de la forêt viennoise</i> Christopher Marlowe, <i>Edouard II</i>	Théâtre de la Commune Aubervilliers Théâtre de Gennevilliers	Gabriel Garran Bernard Sobel	- -	1p
Jean Yves LARTICHAUD, « Le « président » de Thomas Bernhard », <i>La quinzaine Littéraire</i> , n°345, 1 ^{er} avril 1981, p. 27-28.	Critique de spectacle		Thomas Bernhard, <i>Le Président</i>	Théâtre de la Michodière	Roger Blin		1p

BARTHÉLÉMY, « A deux pas de la réussite, <i>La quinzaine Littéraire</i> , n°346, 16 avril 1981, p. 29.	Critique de spectacle	James Lord, <i>La Bête dans la Jungle</i>	Théâtre Gérard Philipe	Alfred Rodriguez Arias	0,75p
Béatrice PICON-VALLIN, « Tchekhov par Peter Brook », <i>La quinzaine Littéraire</i> , n°347, 1 ^{er} mai 1981, p. 27-28.	Critique de spectacle	Tchekhov, <i>La Cerisaie</i>	Théâtre des Bouffes du Nord	Peter Brook	1p
Adrien MANIGLET, « Calderon à Chaillot », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°349, 1 ^{er} juin 1981, p. 29	Critique de spectacle	Calderon, <i>Autosacramental</i>	Théâtre national de Chaillot	Victor Garcia	0,25p
Monique LE ROUX, « La Locandiera de Jacques Lassalle » <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°352, 16 juillet 1981, p. 29-30	Critique de spectacle	Goldoni, <i>La Locandiera</i> ,	Comédie française,	Jacques Lassalle	1p
Julia TARDY-MARCUS, « Les dix-huitièmes rencontres de Berlin », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°352, 16 juillet 1981, p. 30	Chronique de festival – théâtre à l'étranger	Eschylle, <i>L'Orestie</i> , Goethe, <i>Iphigénie à Tauride</i> Schiller, <i>Conjuration de Fiesque à Gesnes</i> Shakespeare, <i>Beaucoup de bruit pour rien</i> Musil, <i>Les Enthousiastes</i> <i>Marie-Woyzeck</i> , d'après Buchner	Berlin	Peter Stein Hans Neuenfels Wolfgang Mai David Mouchtar Samourai Erwin Axer Manfred Karge et Matthias Langhoff	0,5p

		<p>Beckett, <i>Oh ! Les beaux jours</i> Grombrowicz, <i>Yvonne Princesse de Bourgogne</i> Peter Greiner, <i>Kiez, Bandoneon</i>, Pina Bausch Marie-Louise Fleisser, <i>Purgatoire en Ingolstadt</i> Martin Scherman, <i>Bent</i> Franz Kafka, <i>Rapport à l'académie</i> Thomas Bernhard</p>		<p>Luc Bondy Luc Bondy Pina Bausch Benjamin Korn Hans Graetzer Knut Hinz</p>	<p>Troupe du Wuppertal Théâtre Thalia de Hambourg Schiller Werkstatt Thalia Théâtre de Hambourg -</p>	<p>0,75p</p>
<p>Jean-Yves LARTICHAUD, « Thomas Bernhard auteur dramatique. Entre le pouvoir et la haine », <i>La Quinzaine Littéraire</i>, n°354, 16 août 1981, p. 9. Monique LE ROUX, « En Avignon, les étrangers à l'honneur », <i>La Quinzaine Littéraire</i>, n°354, 16 août 1981, p. 29-30.</p>	<p>Présentation d'un auteur Critique sur un festival</p>	<p>Sur le festival d'Avignon Euripide, <i>Médée</i> Shakespeare, <i>Titus Andronicus</i> Shakespeare, <i>Le Roi Lear</i> Jean-Pierre Bisson,</p>	<p>- Avignon In In In Off</p>	<p>- Jean Gillibert Bruno Boäglin Daniel Mesguich Jean-Pierre</p>	<p>- Comédie française</p>	<p>1,25p</p>

Hubert JUIN, « L'autre Jarry, c'est le même », », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°355, 16 septembre 1981, p. 14-15	Recension d'ouvrages		<i>Cercle de craie</i> Shakespeare, <i>Richard III</i>	-	Robert Sturua	-	1,5p	
« Entretien : Les projets d'Antoine Vitez pour Chaillot », propos recueillis par Monique LE ROUX, <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°355, 16 septembre 1981, p. 25-26.	Entretien avec un metteur en scène	Entretien avec Antoine Vitez sur son installation à Chaillot	Présentation d'un auteur : Henry Béhar, <i>Jarry dramaturge</i> , Librairie AG Nizet <i>Alfred Jarry</i> , Numéro spécial de la revue « Europe » Alfred Jarry, <i>Léda</i> , Christian Bourgeois ed. Alfred Jarry, <i>Ubu</i> , collection « Folio »	-	Antoine Vitez	-	1,5p	
Monique LE ROUX, « Le journal de Jean Vilar », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°356, 1 ^{er} octobre 1981, p. 28-29.	Recension d'ouvrage	-	Jean Vilar, <i>Memento du 29 novembre 1952 au 1er septembre 1955</i> , Gallimard, coll. Pratique du Théâtre	-	-	-	1p	
Monique LE ROUX, « Un poème scénique », <i>La Quinzaine Littéraire</i> , n°357, 16 octobre 1981, p. 28.	Critique de spectacle	Théâtre de la Ville	Ibsen, <i>Peer Gynt</i>		Patrice Chéreau	TNP Villeurbanne	0,75p	
Monique LE ROUX, « Beckett	Chronique de	Beckett					0,75p	

<p>célebré », <i>La Quinzaine Littéraire</i>, n°358, 1^{er} novembre 1981, p. 28-29.</p>	<p>festival – festival d’Automne- Hommage à Beckett</p>	<p><i>Come and go</i> <i>La Dernière bande</i> <i>La Dernière bande</i> <i>Oh! les beaux jours</i> <i>Le dépeupleur</i> <i>Premier Amour</i> <i>Textes pour rien</i> <i>Textes pour rien</i> <i>Mal vu Mal dit</i></p>	<p>Théâtre du Rond Point Centre Pompidou Théâtre du Rond Point Théâtre Gérard Philipe Théâtre de la Tempête American Center Théâtre des quartiers d’Ivry</p>	<p>Lee Breer Samuel Beckett David Warrilow Roger Blin David Warrilow Christian Colin Jean-Claude Fall Joseph Chaikin Daniel Zerki</p>	<p>Mabou Mimes</p>	<p>0,25p</p>
<p>Monique LE ROUX, « L’hommage à Diderot de Kundera », <i>La Quinzaine Littéraire</i>, n°358, 1^{er} novembre 1981, p. 29.</p> <p>Julia TARDY-MARCUS, « La Prusse au 31^e festival de Berlin », <i>La Quinzaine Littéraire</i>, n°359, 16 novembre 1981, p. 12.</p>	<p>Critique de spectacle Théâtre à l’étranger</p>	<p>Milan Kundera, <i>Jacques et son maître</i> Colloque exposition théâtre film sur la Prusse Kleist, <i>Penthesilée</i> Sur le festival de Nancy :</p> <p>- - <i>La demande en</i></p>	<p>Théâtre des Mathurins Schiller Theater Nancy</p>	<p>Georges Werler Neunfels</p>	<p>- -</p>	<p>0,5p</p>
<p>Monique LE ROUX, « Le festival de Nancy n’est plus ce qu’il était », <i>La Quinzaine Littéraire</i>, n°359, 16 novembre 1981, p. 28.</p>	<p>Critique sur un festival</p>	<p>- - <i>La demande en</i></p>	<p>-</p>	<p>- - Joseph Chaikin</p>	<p>La familia Free Souther Theater Open Theatre</p>	<p>0,5p</p>

<p>Virginia Woolf, « Fleuve de vie Fleuve de mort, <i>La Quinzaine Littéraire</i>, n°360, 1^{er} décembre 1981, p. 14-15.</p>	<p>Critique sur un auteur</p>	<p><i>mariage, d'après Tchékhov Sam Sheppard, Savage Love Automystics Homeostatis Fear and Loathing Gotham M Le Maudit 1929 ou le rêve américain Virginia Woolf, Freshwater</i></p>	<p>-</p>	<p>William Talen - Ping Chong Meredith Monk - -</p>	<p>- Spectacle Inc. Fiji Compagny Compagnie de la jeune lune</p>	<p>1,25p</p>
---	-----------------------------------	---	----------	---	--	--------------

<p>Monique LE ROUX, « Les audaces d'Antoine Vitez », <i>La Quinzaine Littéraire</i>, n°361, 16 décembre 1981, p. 28-29 .</p>	<p>Critique sur un metteur en scène. Recension d'ouvrage et critique de spectacle</p>	<p>Emile Copfermann, Antoine Vitez, <i>De Chaillot à Chaillot</i>, collection l'Echappée Belle, Hachette, Paris, 1981 <i>Antoine Vitez : toutes les mises en scène</i>, sous la direction de Olivier-René Veillon, Jean-Cyrille Godefroy, Paris 1981. Goethe, <i>Faust</i> Racine, <i>Britannicus</i> Pierre Guyotat, <i>Tombeau pour cinq cent mille soldats</i></p>	<p>Chaillot Chaillot Chaillot</p>	<p>Antoine Vitez Antoine Vitez Antoine Vitez</p>	<p>1p</p>
--	---	---	---	--	-----------

D. Annexes concernant Esprit

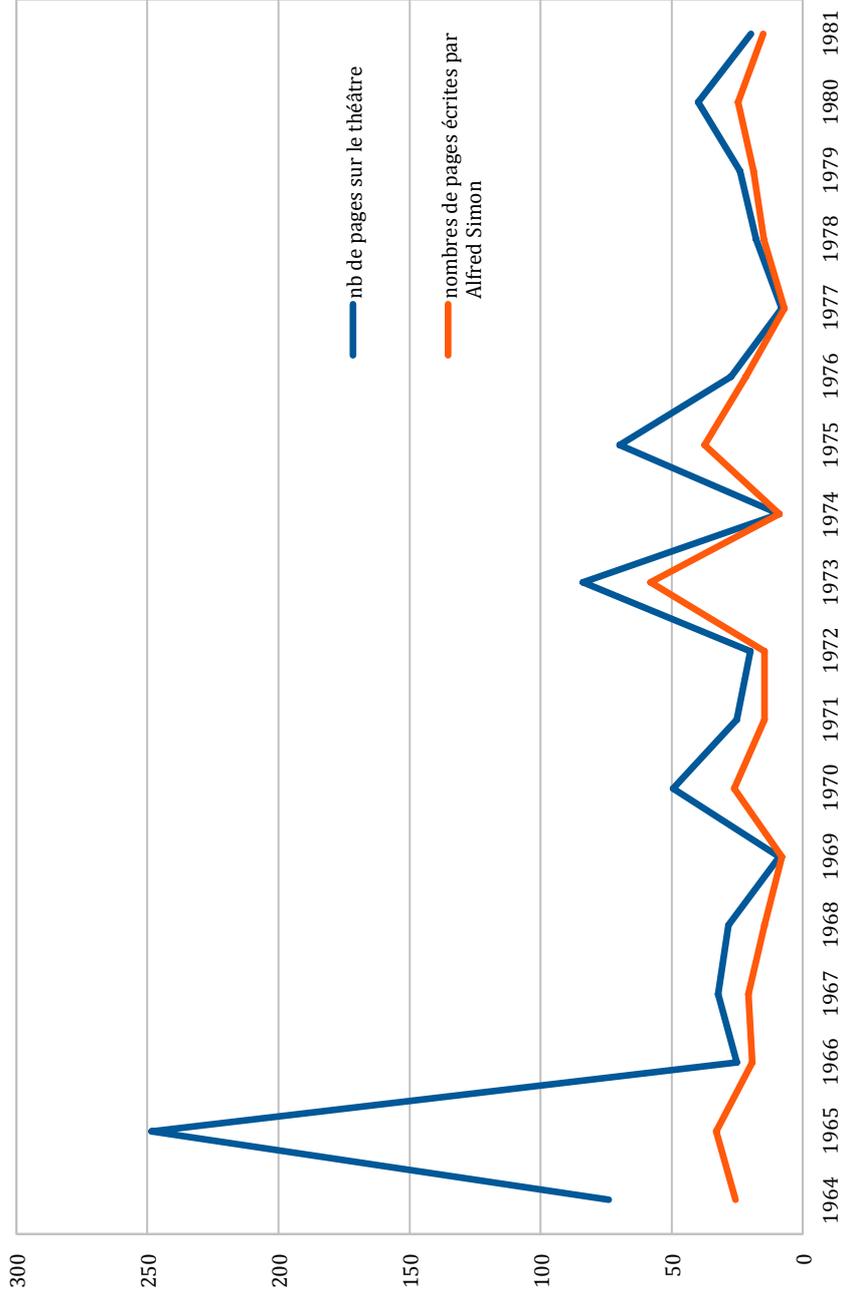
Annexe 1 : Tableau récapitulatif des articles sur le théâtre parus dans *Esprit*

Année	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	Total
Articles principaux	4	27	2	2	1	0	2	1	0	5	2	5	2	0	2	3	4	3	63
Journal à plusieurs voix	10	7	9	6	7	5	9	8	7	9	4	2	3	4	4	6	7	2	109
Libraire du mois	0	1	1	2	1	0	0	3	2	2	0	1	2	0	0	1	3	1	20
Correspondance	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Total	14	35	12	10	9	5	11	12	9	16	4	8	7	4	7	10	14	6	193

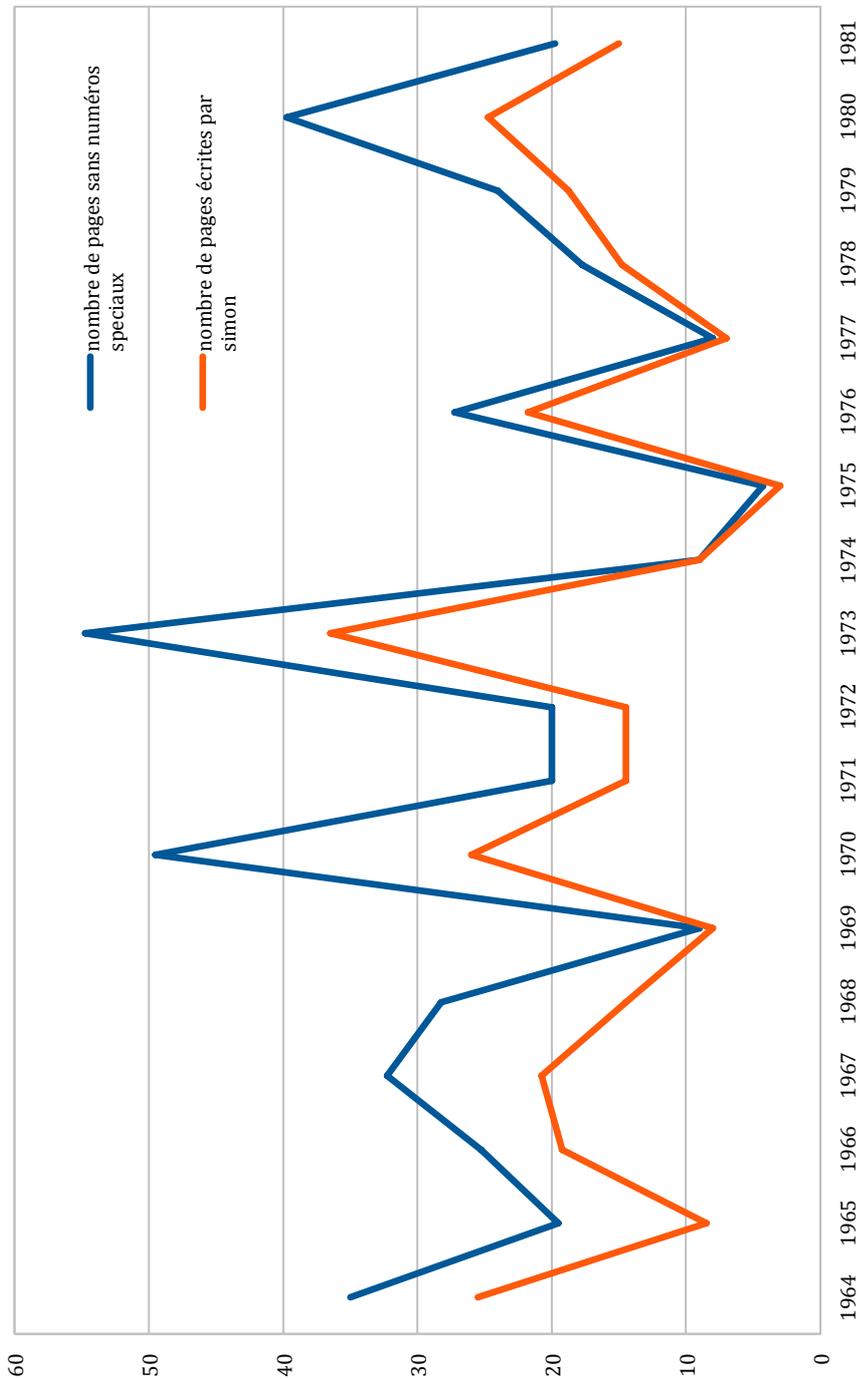
Annexe 2 : Tableaux récapitulatifs du nombre de pages sur le théâtre parus dans *Esprit*

Année	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981
Articles principaux	52	229	10	13,5	12,5	0	37	5	0	61	0	65,5	18,5	0	11	17,5	25	15
Journal à plusieurs voix	22	18,25	13,25	12,75	13,25	9	12,5	14,25	14,5	19,5	9	3	5,25	8	4,75	5	9,5	3,75
Libraire du mois	0	1,25	2	6	2,5	0	0	6	5,5	3,35	0	1,25	3,5	0	0	1,5	5,25	1
Correspondance	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0
Total de pages théâtre	74	248,5	25,25	32,25	28,25	9	49,5	25,25	20	83,85	9	69,75	27,25	8	17,75	24	39,75	19,75
Total	2288	2496	2223	2192	1952	2112	2225	2368	2112	2336	2143	2038	2196	1791	1810	1986	1950	2064
Pourcentage	3,23%	9,96%	1,14%	1,47%	1,45%	0,43%	2,22%	1,07%	0,95%	3,59%	0,42%	3,42%	1,24%	0,45%	0,98%	1,21%	2,04%	0,96%

Annexe 3 : Comparaison entre le nombre de pages sur le théâtre et le nombre de pages écrites par Alfred Simon



Annexe 4 : Comparaison entre le nombre de pages sur le théâtre sans les numéros spéciaux et le nombre de pages écrites par Alfred Simon



Annexe 5 : Tableaux thématiques des articles parus dans les pages centrales d’*Esprit*

	Titres de l'article
Chronique de spectacle(s)	Alfred SIMON, « La dérision shakespearienne », <i>Esprit</i> , n°327, avril 1964, p. 665-671.
	Alfred SIMON, « Paravents et Miroirs », <i>Esprit</i> , n°354, novembre 1966, p. 706-712.
	Alfred SIMON, « « Le regard du sourd » et le théâtre du silence », <i>Esprit</i> , n°408, novembre 1971, p. 841-845.
	Alfred SIMON, « Clowns, tragiédiens et croix gammées (« Méphisto ») », <i>Esprit</i> , juillet-août 1979, p. 166-170.
Chronique sur un lieu Un metteur en scène	Alfred SIMON, « Avant-garde et théâtre populaire chez Roger Planchon », <i>Esprit</i> , n°330, août- septembre 1964, p. 481-488.
	Alfred SIMON, « De Vilar à Wilson, d’ Avignon à Chaillot », <i>Esprit</i> , n°359, avril 1967, p. 683-689.
Chronique de festival	Ludmila NALEGASKAIA, Alfred SIMON « Mort et résurrection d’ un homme de théâtre », <i>Esprit</i> , n°420, janvier 1973, p. 236-244.
	Alfred SIMON, « La ville dont le prince est un comédien », <i>Esprit</i> n° 365, novembre 1967, p. 832-839.
	Alfred SIMON, « Le festival des enragés », <i>Esprit</i> n°375, novembre 1968, p. 550-563.
Chronique sur L’activité théâtrale	Alfred SIMON, « Avignon impossible », <i>Esprit</i> , octobre 1980, p. 136-143.
	Alfred SIMON, « Théâtre et désastre. Qui croit encore au théâtre populaire? », <i>Esprit</i> , n°393, juin 1970, p. 1136-1156.
Chronique sur un auteur	Raymond FEDERMAN, « Jean Genet ou le théâtre de la haine », <i>Esprit</i> , n°391, avril 1970, p. 697-713.
	Alfred SIMON, « Refaire théâtralement le monde », <i>Esprit</i> , n°422, mars 1973, p. 643- 653.
	Alfred SIMON, « Artaud Chez Bernstein. Théâtre et philosophie », <i>Esprit</i> , juillet- août 1980, p. 35-38.

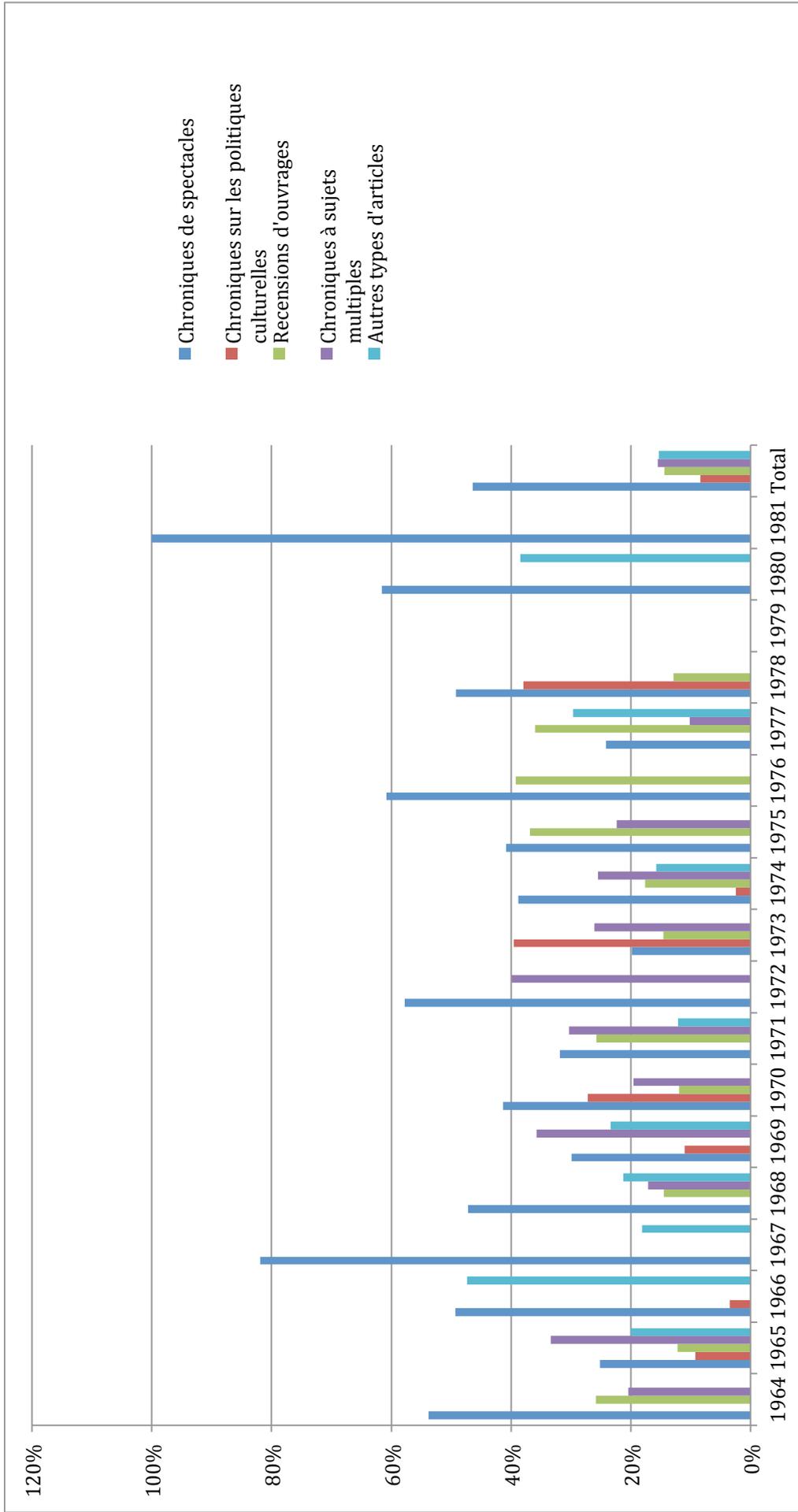
	Alfred SIMON, « Jean Audureau, dramaturge d'aujourd'hui », <i>Esprit</i> , avril 1981, p. 150-156.
	Alfred SIMON, « Les masques de la violence », <i>Esprit</i> n°429, novembre 1973, p. 515-523.
	Alfred SIMON, « La fête comme contre-pouvoir », <i>Esprit</i> , n°458, juin 1976, p. 1158-1161.
	Alfred SIMON, « Les violences de la fête et les fêtes de la violence », <i>Esprit</i> , n°461, octobre 1976, p. 364-377.
Chronique sur la fête	Alfred SIMON, « Les Vêpres romaines », <i>Esprit</i> , avril 1979, p. 159-164.
	Alfred SIMON, « La fête et la cendre », <i>Esprit</i> , septembre-octobre 1979, p. 215-223.
	Alfred SIMON, « L'arbre à palabres », <i>Esprit</i> , septembre 1980, p. 127-136.
	Alfred SIMON, « Tivoli et l'Age d'or », <i>Esprit</i> , septembre 1981, p. 94-100.
Chronique sur le cirque	Alfred SIMON, « L'agonie du cirque et le miracle chinois », <i>Esprit</i> n°346, février 1966, p. 309-313.
Chronique de film	Alfred SIMON « Molière en roi du carnaval », <i>Esprit</i> , novembre-décembre 1978, p. 297-304.
	Michel MENIL « Un très beau ratage », <i>Esprit</i> , décembre 1978, p. 305-307.
Chronique sur les Politiques culturelles	Renata SCANT, Fernand GARNIER, « Faux débats, vrais enjeux », <i>Esprit</i> , juillet-août 1980, p. 137-141.
Chronique sur des questions politiques	Alfred SIMON, « Le fou du roi », <i>Esprit</i> , février 1981, p. 142-143.

E. Annexes concernant Les Temps Modernes

Annexe 1 : Tableau récapitulatif des articles sur le théâtre parus dans *Les Temps Modernes*

	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	Total
Chroniques de spectacles	6	4	11	7	5	3	4	3	5	2	3	4	4	2	4	0	2	4	73
Chroniques sur les politiques culturelles	0	2	1	0	0	1	3	0	0	3	1	0	0	3	3	0	0	0	17
Recensions d'ouvrages	2	3	0	0	2	0	1	2	0	1	1	3	4	0	1	0	0	0	20
Chroniques à sujets multiples	2	4	0	0	2	3	2	2	3	2	2	2	0	1	0	0	0	0	25
Autres types d'articles	0	1	5	2	1	1	0	1	0	0	2	0	0	2	0	0	1	0	16
Total d'article	10	14	17	9	10	8	10	8	8	8	9	9	8	8	8	0	3	4	151

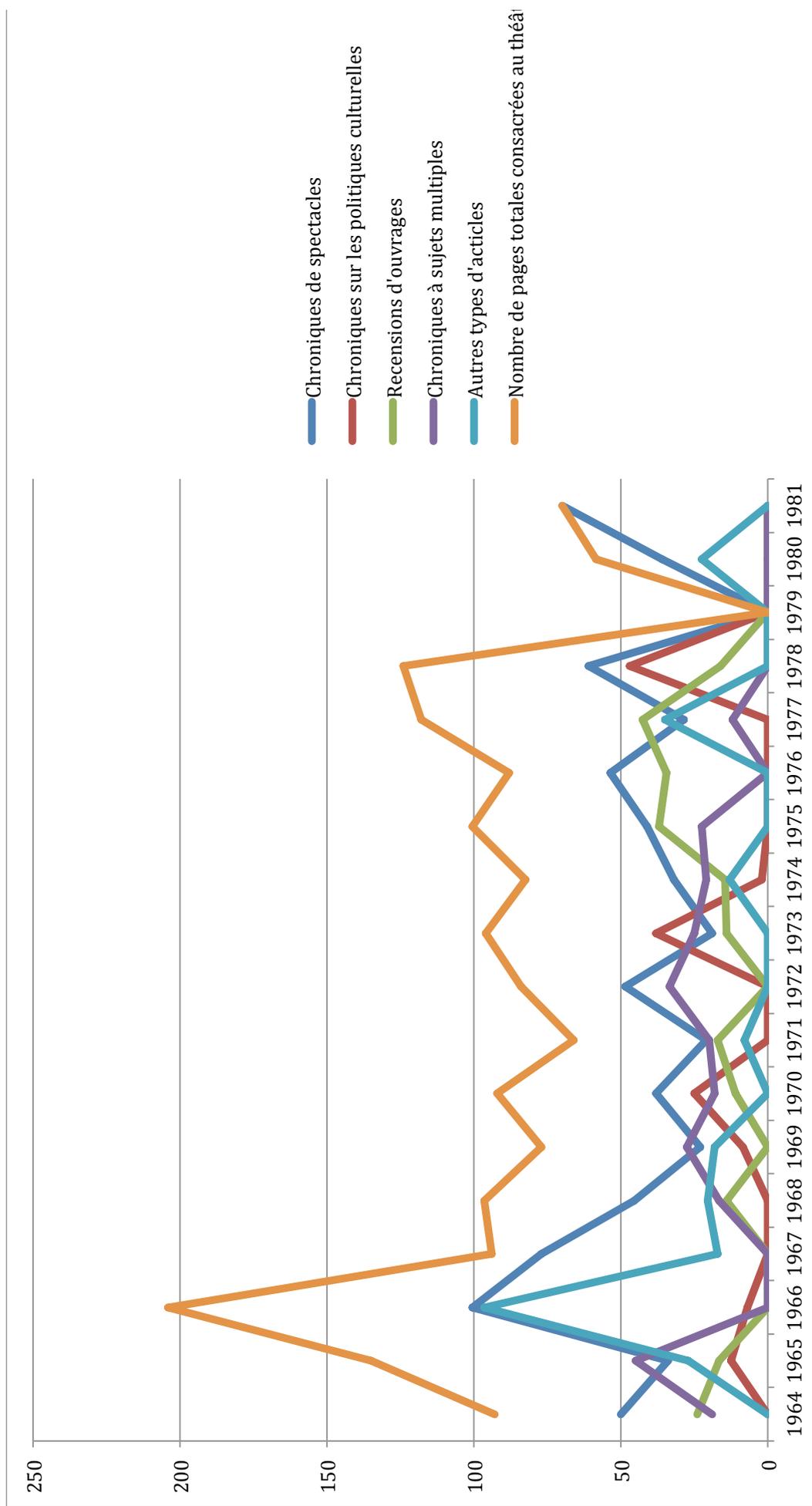
Annexe 2 : Graphique récapitulatif des articles sur le théâtre parus dans *Les Temps Modernes*



Annexe 3 : Tableaux récapitulatif du nombre de pages sur le théâtre parus dans *Les Temps Modernes*

	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	Total
Chroniques de spectacles	50	34	100,5	77	45,5	23	38	21	48,5	19	32	41	53,5	28,5	61	0	36	70	778,5
Chroniques sur les politiques culturelles	0	12,5	7	0	0	8,5	25	0	0	38	2	0	0	0	47	0	0	0	140
Recensions d'ouvrages	24	16,5	0	0	14	0	11	17	0	14	14,5	37	34,5	42,5	16	0	0	0	241
Chroniques à sujets multiples	19	45	0	0	16,5	27,5	18	20	33,5	25	21	22,5	0	12	0	0	0	0	260
Autres types d'articles	0	27	96,5	17	20,5	18	0	8	0	0	13	0	0	35	0	0	22,5	0	257,5
Nombre de pages totales consacrées au théâtre	93	135	204	94	96,5	77	92	66	84	96	82,5	100,5	88	118	124	0	58,5	70	1679
Nombres de pages totales	2303	2303	2305	2295	2112	2490	2556	2117	2057	2391	2449	2535	2457	2269	2331	2308	2359	2267	41904
Pourcentage des pages consacrées au théâtre	4,04%	5,9%	8,9%	4,1%	4,6%	3,1%	3,6%	3,1%	4,1%	4,0%	3,4%	4,0%	3,6%	5,2%	5,3%	0,0%	2,5%	3,1%	4,01%

Annexe 4 : Graphique récapitulatif du nombre de pages sur le théâtre parus dans *Les Temps Modernes*



F. Annexes concernant La Quinzaine Littéraire

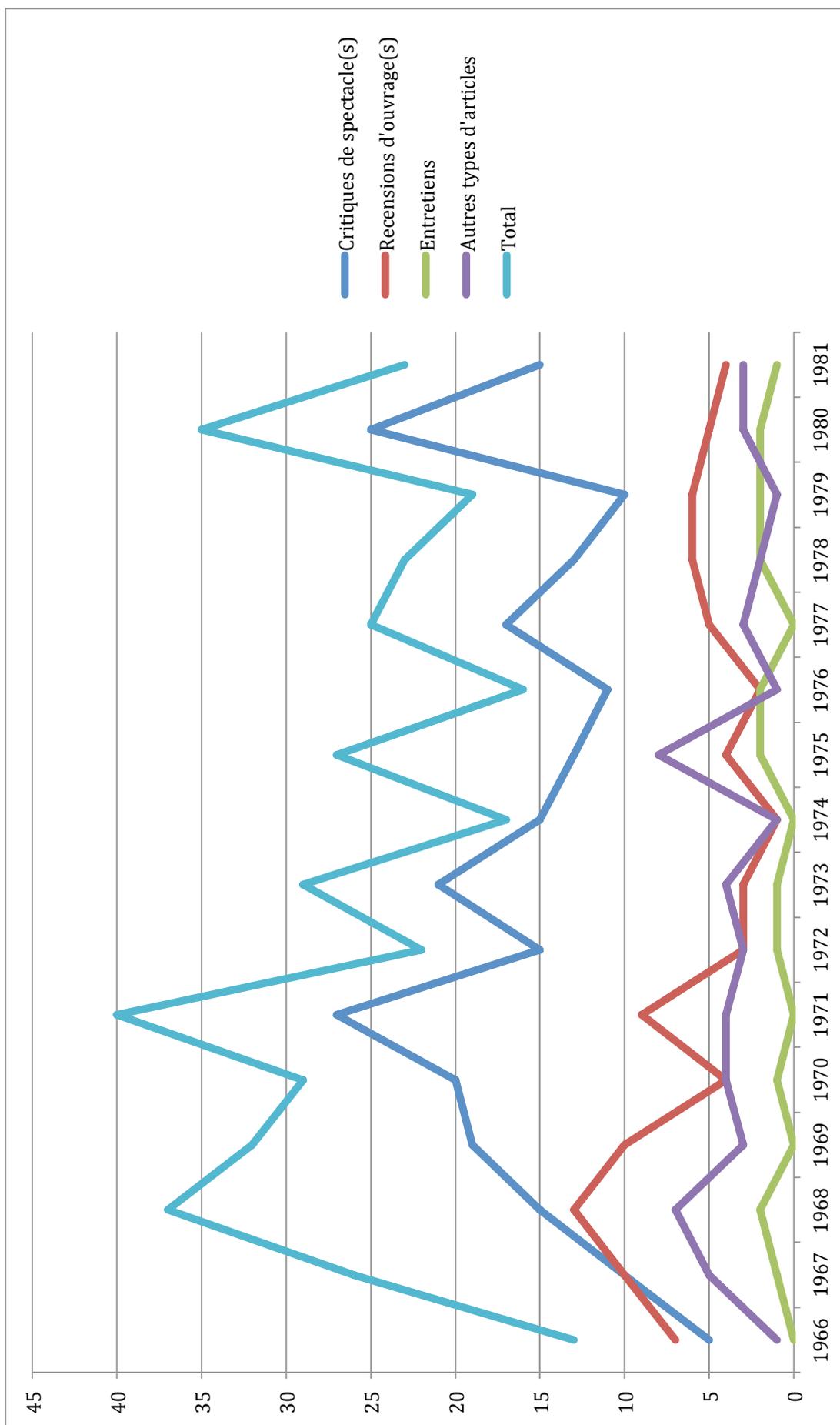
Annexe 1 : Tableau récapitulatif des articles sur le théâtre parus dans *La Quinzaine Littéraire*

Années	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	Total
Critiques de spectacle(s)	5	10	15	19	20	27	15	21	15	13	11	17	13	10	25	15	243
Recensions d'ouvrage(s)	7	10	13	10	4	9	3	3	1	4	2	5	6	6	5	4	88
Entretiens	0	1	2	0	1	0	1	1	0	2	2	0	2	2	2	1	17
Autres types d'articles	1	5	7	3	4	4	3	4	1	8	1	3	2	1	3	3	54
Total	13	26	37	32	29	40	22	29	17	27	16	25	23	19	35	23	396

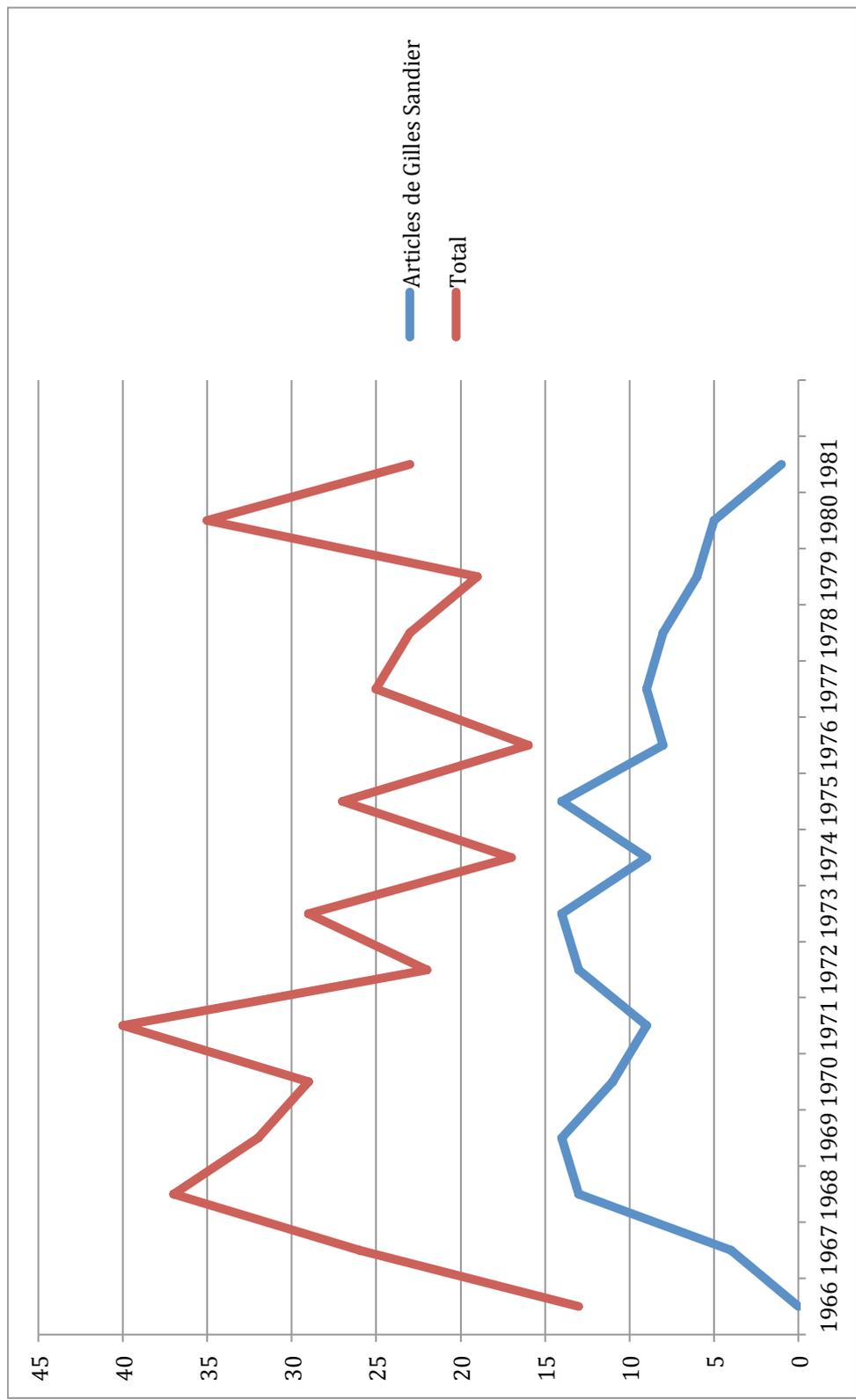
Annexe 2 : Tableau récapitulatif des articles de Gilles Sandier sur le théâtre parus dans *La Quinzaine Littéraire*

Années	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	Total
Articles de Gilles Sandier	0	4	13	14	11	9	13	14	9	14	8	9	8	6	5	1	138
Total	13	26	37	32	29	40	22	29	17	27	16	25	23	19	35	23	396

Annexe 3 : Graphique récapitulatif des articles sur le théâtre parus dans *La Quinzaine Littéraire*



Annexe 3 : Comparaison entre le nombre de pages sur le théâtre et le nombre de pages écrites par Gilles Sandier



Annexe 5 : Graphique récapitulatif des types d'articles sur le théâtre parus dans *La Quinzaine Littéraire*

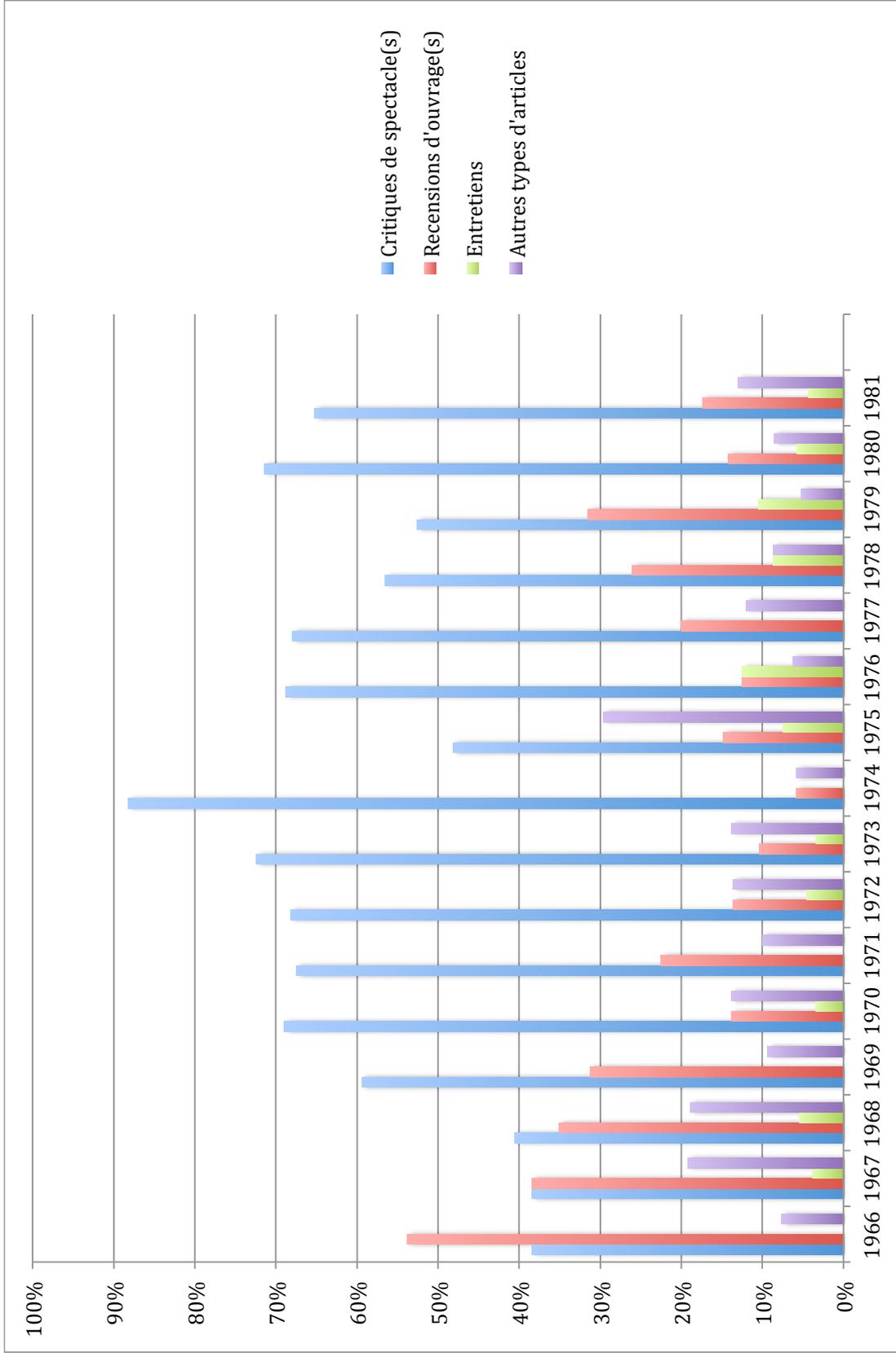


TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	5
SOMMAIRE	7
INTRODUCTION.....	9
A. LA CRITIQUE DE THEATRE EN FRANCE AVANT 1945.....	12
1) <i>Le développement de la critique au cours du XIX^{ème} siècle.....</i>	12
a) La libéralisation de l'activité théâtrale et ses conséquences sur la critique.....	13
b) Le XX ^{ème} siècle : rupture de l'accord entre la scène et la salle	14
2) <i>La critique de gauche avant 1945.....</i>	17
a) Les valeurs de la critique traditionnelle.....	17
b) Quelques exemples de critiques dramatiques de gauche.....	19
c) Brefs rappels des enjeux des débats sur l'esthétique dans le champ politique	22
B. L'EVOLUTION DES CONDITIONS D'EXERCICE DE LA CRITIQUE APRES 1945	26
1) <i>Une crise de la presse qui touche la critique dramatique</i>	26
2) <i>La modification des structures du secteur théâtral.....</i>	28
a) Les premières expériences de décentralisation touchent peu la critique dramatique.....	28
b) Une nouvelle relation public/théâtre où le critique peine à trouver sa place.....	30
3) <i>L'héritage persistant de la critique traditionnelle.....</i>	33
C. UNE AUTRE CRITIQUE POUR UN AUTRE THEATRE : L'ENJEU DU THEATRE POPULAIRE	36
1) <i>Théâtre Populaire : Une revue spécialisée en soutien au projet de Vilar.....</i>	36
2) <i>Une nouvelle critique pour un nouveau théâtre.....</i>	38
3) <i>Découverte de Brecht, mise en crise de Vilar.....</i>	39
D. ÉTAT DES LIEUX DE LA CRITIQUE DRAMATIQUE EN 1964.....	44
1) <i>Panorama de la critique de presse en 1964.....</i>	44
2) <i>Critique journalistique et critique savante</i>	49
a) Des fonctions différentes selon la périodicité du support.....	49
b) L'alliance du projet savant et du dessein politique	54
E. LA CRITIQUE COMME OBJET D'ETUDE.....	58
1) <i>État de la recherche</i>	58
2) <i>Trois revues, trois parcours critiques</i>	60
a) 1964-1981 : enjeux de la période.....	60
b) Trois périodiques pour trois conceptions de l'engagement.....	64

c) Trois critiques, trois postures face à l'actualité théâtrale.....	69
d) Trois notions: théâtre populaire, théâtre public, théâtre politique.....	71
3) <i>L'activité critique en question : enjeu de la recherche</i>	77
4) <i>Une recherche ancrée dans les études théâtrales</i>	82

PREMIERE PARTIE :

UN TRIO DE REVUES DESACCORDE 87

Introduction : La revue comme lieu d'élaboration d'une critique dramatique engagée 89

A. LA REVUE COMME LIEU DE CRITIQUE	95
1) <i>Les revues dans le paysage politique et intellectuel</i>	97
a) Les revues : lieu d'élaboration collective	98
Tour d'horizon du champ des revues	98
<i>Les Temps Modernes</i> à l'aube des années 1960.....	100
<i>Esprit</i> : l'évolution du personnalisme	103
b) La presse : un relais important.....	107
Le développement d'une presse en direction des professions intellectuelles	107
<i>La Quinzaine Littéraire</i> : à l'écoute des avant-gardes	109
c) Une proximité importante avec le monde de l'édition	112
<i>Esprit</i> : une proximité idéologique avec le Seuil	112
Les éditions Julliard : lieu de rencontre entre <i>Les Temps Modernes</i> et <i>Les Lettres</i> <i>Nouvelles</i> de Maurice Nadeau.....	113
2) <i>La critique dans tous ses états</i>	117
a) La percée du structuralisme	118
Brève présentation du structuralisme	119
La réception du structuralisme dans les revues	120
b) Les nouvelles définitions de l'engagement intellectuel.....	122
La remise en cause de l'intellectuel engagé selon Sartre	122
Les tâches des intellectuels selon les revues	124
c) Le marxisme réactivé.....	127
La popularisation des courants marxistes hétérodoxes	128
La vague althussérienne	129

3)	<i>De la guerre d'Algérie à mai 1968 : et le politique dans tout ça ?</i>	132
a)	Situation politique avant 1968 : le calme avant la tempête	132
	L'adhésion d'une partie de la gauche au projet gaulliste	133
	Le Vietnam, nouveau terrain politique.....	136
b)	Mai 1968 : au cœur de l'événement.....	139
	Une révolution culturelle selon <i>Esprit</i>	139
	Une répétition générale selon <i>Les Temps Modernes</i>	141
	La nécessité de la refonte de l'art selon <i>La Quinzaine Littéraire</i>	143
4)	<i>Après 68: Que faire ?</i>	147
a)	La radicalisation des <i>Temps Modernes</i>	147
	La Chine comme nouvel horizon militant.....	148
	Modalités du nouveau compagnonnage des Temps Modernes.....	150
	Une ligne éditoriale malgré tout plus diversifiée	151
b)	<i>Esprit</i> : Du gauchisme à la théorisation du totalitarisme.....	153
	Une position plus nuancée vis-à-vis du maoïsme	153
	L'abandon du personnalisme	155
c)	<i>La Quinzaine Littéraire</i> : Un témoin des avant-gardes intellectuelles et politiques.....	157
	Au carrefour des « gauchismes »	157
	Les universitaires au cœur de la Quinzaine.....	158
5)	<i>Les questions culturelles en débat : Avant-garde contre culture de masse</i>	161
a)	<i>Esprit</i> : l'influence des mouvements d'éducation populaire	162
b)	La littérature engagée de Sartre et sa contestation par Maurice Nadeau.....	165
c)	Une effervescence artistique: la multiplication des avant-gardes.....	169
d)	Après 1968 : la culture de masse en question.....	174
	La fin des années 1970: vers la fin des revues ?	178
 B. <i>ESPRIT</i> : DU THEATRE POPULAIRE A LA FETE THEATRALE		181
1)	<i>Topographie des articles publiés dans Esprit</i>	183
a)	Répartition des articles selon les années.....	183
b)	Focus sur quelques années.....	185
	1970 : La réaction d' <i>Esprit</i> suite à la mise en crise du théâtre populaire.....	186
	1973 : une nouvelle thématique, la fête, et l'affaire Druon.....	189

2) <i>Les auteurs des articles</i>	193
a) Alfred Simon	193
Alfred Simon, un personnaliste conquis par le théâtre.....	193
L'exigence de sens au service du théâtre populaire	196
b) Une rubrique ouverte	202
3) <i>Les numéros spéciaux</i>	208
a) Théâtre moderne et public populaire, 1965	208
b) Les animateurs.....	215
c) Théâtre et création collective	218
4) <i>Les différents types d'articles</i>	223
a) De la chronique à l'essai : théorisation de la pensée d'Alfred Simon sur le théâtre.....	223
Avant 1968 : la promotion du théâtre populaire	224
Le difficile virage de 1968	228
Les années 1970 : Le temps de la fête.....	231
b) « Le Journal à plusieurs voix » : le suivi de l'actualité théâtrale	236
Le théâtre public à l'honneur	236
Du soutien aux metteurs en scène du théâtre public parisien à la recherche de nouveaux horizons pour le théâtre populaire	239
c) «Le Libraire du mois » : une attention discrète aux ouvrages sur le théâtre	245
d) Correspondance : le public en question en 1978	246
Conclusion : une critique personnaliste	249
C. LES TEMPS MODERNES : DE L'ENGAGEMENT A L'EXPERIENCE.....	253
1) <i>Panorama des articles sur le théâtre dans Les Temps Modernes</i>	255
a) Un regard qui cherche à embrasser l'ensemble de la vie théâtrale.....	255
b) Une critique tenue par Renée Saurel	258
2) <i>Les chroniques de spectacles</i>	264
a) Les Théâtres privés : à la recherche du répertoire	266
b) Les théâtres publics : l'espoir déçu du renouveau.....	270
Les théâtres publics parisiens	271
Les théâtres de banlieues.....	278
Les théâtres de province	281
c) À la recherche d'autres lieux de théâtre.....	283

d) Les Festivals : une regard sur le théâtre étranger et le jeune théâtre.....	285
e) Du théâtre populaire au Tiers-Théâtre.....	288
3) <i>Un nouveau lieu d'exploration de la critique : les politiques culturelles</i>	294
a) Avant 1968 : le temps des conflits avec les municipalités	295
b) Le traitement de 1968 : la mise en crise des politiques culturelles	297
c) Les années 1970 : le temps de la défiance	300
4) <i>Une écriture critique diversifiée</i>	318
a) Les recensions d'ouvrages : la participation à l'histoire du théâtre.....	318
b) Une critique qui sort des sentiers battus	323
Conclusion : une fidélité politique aux <i>Temps Modernes</i> contrebalancée par une indépendance esthétique.....	327
 D. LA QUINZAINE LITTERAIRE : LE CRITIQUE EN LIBERTE	329
1) <i>Géographie des articles sur le théâtre publiés dans La Quinzaine Littéraire</i>	330
a) Une grande disparité dans les articles comme dans les auteurs.....	331
b) Un suivi de l'actualité théâtrale marquée par la personnalité de Gilles Sandier..	335
2) <i>Les critiques de spectacles : explorer les capacités politiques de la représentation</i>	341
a) À la recherche d'un théâtre populaire.....	342
Le théâtre public en crise	342
Le théâtre privé : à la recherche de nouveaux auteurs	350
Une faible présence des lieux non théâtraux	352
b) Avignon et Nancy : les festivals en résonance	354
c) Le rôle politique de la mise en scène.....	360
3) <i>Les autres types d'articles</i>	368
a) Les recensions d'ouvrages : une politique éditoriale plus diversifiée	368
b) Des nouvelles formes d'articles : les entretiens	373
c) Le traitement des politiques culturelles	377
Conclusion.....	385
En guise de synthèse :	387

SECONDE PARTIE :**OBJETS ET MATERIAUX DE LA CRITIQUE..... 391**

Introduction : 393

A. PIECES ET SPECTACLES EN REVUE..... 399

1) *Des spectacles évènements*..... 402

a) Le traitement du répertoire : l'héritage de Brecht en question 402

Tartuffe de Molière , mis en scène par Roger Planchon, au Théâtre de la Cité et Théâtre Montparnasse Gaston Baty 403*Barouf à Chiogga* de Goldoni, mis en scène par Giorgio Strehler, au Théâtre des Nations 405*La Dispute* de Marivaux, mise en scène de Patrice Chéreau, au Théâtre de la musique 408*Les Estivants* de Gorki, mise en scène de Peter Stein, au Théâtre des Amandiers, Festival d'Automne 412*Bérénice* de Racine, mise en scène Antoine Vitez, au Théâtre des Amandiers 414

b) Face à l'avant-garde : les prémisses de la performance 417

Le Prince Constant de Grotowski 418*The Cry of the people for meat* du Bread and Puppet 423*Le regard du sourd* de Robert Wilson..... 427

c) La création collective : entre théâtre populaire et théâtre d'intervention 431

Orlando furioso, Luca Ronconi, Teatro Libero, au Théâtre des Nations..... 431*1789*, par le Théâtre du Soleil, à la Cartoucherie de Vincennes 434*La Jeune lune tient la vieille lune toute une nuit entre ses bras*, Théâtre de l'Aquarium, à la Cartoucherie de Vincennes 4392) *Polémiques et controverses*..... 445a) *Les Paravents* déchainent les passions 446

L'écriture de Jean Genet ou l'histoire « fétide » des « humiliés »..... 447

Les critiques dans la bataille 451

b) Querelles autour de Brecht 456

1971 : Le retour du Berliner Ensemble à Paris ou la consécration d'un système politique et esthétique..... 457

1972 : La reprise du *Commerce du Pain* face à la mort de Pierre Overney..... 459

c)	Climat de guerre froide autour de <i>Nekrassov</i>	466
	Le théâtre face à la dissidence	467
	La postérité du théâtre de Sartre en question	472
B.	LES POLITIQUES CULTURELLES, OU LE THEATRE ET LE POUVOIR	479
1)	<i>Avant 1968 : Les politiques culturelles selon Malraux : défense ou mise en doute</i>	481
a)	Une critique structurée par l'idéologie du théâtre populaire	482
b)	La culture mise en doute.....	487
c)	L'enjeu du répertoire	492
d)	Les premiers conflits	498
2)	<i>La crise de 1968</i>	504
a)	Face à l'évènement	506
b)	L'espoir en un temps nouveau : une refonte du théâtre.....	511
	Sortir des théâtres, se lier aux luttes	512
	La contestation de la place du critique	515
c)	Une rapide désillusion	519
3)	<i>Les années 1970 : le temps de la défiance</i>	525
a)	Un face à face avec l'État	526
	Le temps de la suspicion	527
	La question de la censure	533
	Maurice Druon : la sébile et le cocktail Molotov.....	537
b)	Vers une institutionnalisation de la décentralisation ?	541
	Après Villeurbanne	541
	Le Festival d'Avignon après 1968	546
	Le TNP, de Chaillot à Villeurbanne.....	549
c)	Redéfinir la culture	555
C.	DU TEXTE DRAMATIQUE A LA THEATRALITE, OU LES POUVOIRS DU THEATRE.....	565
1)	<i>La primauté du texte en question</i>	567
a)	Un attachement encore important au texte dramatique	568
b)	Postérité du théâtre des années 1950	572
c)	Quels auteurs pour quel théâtre ?.....	576
	L'impasse du théâtre anglophone.....	576
	Le théâtre documentaire : l'Histoire en procès	577

Le théâtre du quotidien : une nouvelle école.....	579
d) Vers une remise en cause du texte.....	580
2) <i>La mise en scène comme langage autonome après Brecht</i>	587
a) Roger Planchon, aîné d'une nouvelle génération de metteurs en scène.....	591
b) Patrice Chéreau : l'enfant terrible.....	595
c) Postérité scénique du réalisme critique.....	603
Pour un nouvel héritage de Brecht : Bernard Sobel, la compagnie Vincent-Jourdheuil, Marcel Maréchal.....	603
Le cas Antoine Vitez.....	606
La mise en scène contre Brecht.....	607
3) <i>La revanche des acteurs : héritage d'Artaud et création collective</i>	612
a) Le retour d'Artaud sur les scènes françaises : les balbutiements de la performance.....	613
Jerzy Grotowski : l'acteur en offrande.....	614
La communauté théâtrale du Living Theatre.....	616
b) La politisation des tâches de l'acteur.....	619
c) La création collective comme contestation de la division sociale du travail.....	625
d) Vers un nouveau théâtre populaire.....	631
La construction d'un langage populaire par le biais de l'acteur.....	632
La représentation de la classe ouvrière.....	635
Un théâtre pour la classe ouvrière ?.....	637
En guise de synthèse.....	649

TROISIEME PARTIE :

UNE PENSEE DE LA CRITIQUE EN CHANTIER 653

Introduction..... 655

A. CONCEPTIONS DU POLITIQUE / VISIONS DU THEATRE 659

1) *Militantisme et théâtre*..... 661

a) Militantisme et critique dramatique..... 662

 Quitter le champ du théâtre pour aller sur le terrain politique..... 662

 Quel rapport au communisme?..... 669

b) Le traitement du théâtre militant..... 676

Les scènes de théâtre militant.....	676
Les auteurs du théâtre militant	681
2) <i>Le théâtre comme outil d'émancipation</i>	690
a) Renée Saurel : De l'interrogation sur l'infrastructure théâtrale à une revalorisation du créateur comme acteur de l'émancipation.....	693
b) Gilles Sandier : le rôle du théâtre « dans une perspective politique et révolutionnaire »	698
c) Alfred Simon : l'exploration du projet culturel personnaliste	705
B. CONCEPTS, OUTILS ET ARGUMENTS POUR UNE CRITIQUE ENGAGÉE	713
1) <i>Postures du critique</i>	716
a) Dialogues entre critiques : Désaccords, reconnaissance et estime mutuelle.	717
b) Trois approches du métier de critique	725
Renée Saurel : « la tâche du critique [...] ressemble beaucoup à celle de Pénélope... »	726
Alfred Simon : « je me suis toujours considéré comme un critique « militant », c'est-à-dire au nom d' <i>Esprit</i> »	731
Gilles Sandier : « une critique résolument partielle, partisane, polémique »	735
c) L'alternative critique : vers un autre rapport aux créateurs	743
d) Les critiques à l'œuvre : la mise en scène à l'étude	753
e) Les impuissances de la critique : écrire pour qui ?	759
2) <i>Une pensée de la critique en chantier</i>	765
a) Le refus de la critique traditionnelle.....	767
Contre la critique impressionniste.....	767
La valeur promotionnelle de la critique en question	771
b) De la dénonciation du caractère idéologique de la critique traditionnelle à la constitution d'une critique engagée.....	777
Redéfinir les critères de la critique.....	779
Le jugement en question	786
Les tâches de la critique	791
En guise de synthèse : la critique engagée est-elle une caisse de résonance de l'activité théâtrale ou un lieu de théorisation de cette dernière ?	801

BIBLIOGRAPHIE 819

1) <i>Revue étudiées</i>	819
2) <i>Revue et périodiques consultés</i>	819
3) <i>Sélection d'ouvrages, travaux universitaires, articles, entretiens sur les revues...</i>	820
Ouvrages.....	820
Travaux universitaires	821
Revue	821
Entretiens.....	821
4) <i>Sélection d'ouvrages, travaux universitaires, articles, entretiens sur les intellectuels</i>	822
Ouvrages.....	822
Articles	823
5) <i>Sélection d'ouvrages, travaux universitaires, articles, entretiens sur la période historique</i>	824
Ouvrages.....	824
Travaux universitaires	825
6) <i>Sélection d'ouvrages, travaux universitaires, articles, entretiens sur la critique dramatique</i>	825
Ouvrages.....	825
Travaux universitaires	826
Articles	826
7) <i>Sélection d'ouvrages, travaux universitaires, articles, entretiens sur le théâtre</i>	829
Ouvrages.....	829
Travaux universitaires	836
Articles	836
Émissions radiophoniques.....	837
8) <i>Sélection d'ouvrages, travaux universitaires, articles, entretiens sur art, culture et politique</i>	838
Ouvrages.....	838
Articles	840
9) <i>Sélection d'ouvrages, travaux universitaires, articles, entretiens sur les politiques culturelles</i>	840

Ouvrages.....	840
Articles	841
10) <i>Sélection d'ouvrages, de travaux universitaires, d'articles, d'entretiens de travaux et essais politiques</i>	842
Ouvrages.....	842
Articles	842
11) <i>Sélections d'ouvrages de référence dans le débat d'idées des années 1960 et 1970</i>	843
ANNEXES.....	847
A. TABLEAUX DES ARTICLES SUR LE THEATRE PARUS DANS <i>ESPRIT</i> ENTRE 1964 ET 1981	849
B. TABLEAUX DES ARTICLES SUR LE THEATRE PARUS DANS <i>LES TEMPS MODERNES</i> ENTRE 1964 ET 1981.....	879
C. TABLEAUX DES ARTICLES SUR LE THEATRE PARUS DANS LA QUINZAINE LITTERAIRE ENTRE 1964 ET 1981.....	913
D. ANNEXES CONCERNANT <i>ESPRIT</i>	997
Annexe 1 : Tableau récapitulatif des articles sur le théâtre parus dans <i>Esprit</i>	997
Annexe 2 : Tableaux récapitulatifs du nombre de pages sur le théâtre parus dans <i>Esprit</i>	997
Annexe 3 : Comparaison entre le nombre de pages sur le théâtre et le nombre de pages écrites par Alfred Simon.....	998
Annexe 4 : Comparaison entre le nombre de pages sur le théâtre sans les numéros spéciaux et le nombre de pages écrites par Alfred Simon.....	999
Annexe 5 : Tableaux thématiques des articles parus dans les pages centrales d' <i>Esprit</i>	1000
E. ANNEXES CONCERNANT <i>LES TEMPS MODERNES</i>	1003
Annexe 1 : Tableau récapitulatif des articles sur le théâtre parus dans <i>Les Temps Modernes</i>	1003
Annexe 2 : Graphique récapitulatif des articles sur le théâtre parus dans <i>Les Temps Modernes</i>	1004
Annexe 3 : Tableaux récapitulatif du nombre de pages sur le théâtre parus dans <i>Les Temps Modernes</i>	1005
Annexe 4 : Graphique récapitulatif du nombre de pages sur le théâtre parus dans <i>Les Temps Modernes</i>	1006

F. ANNEXES CONCERNANT LA QUINZAINE LITTERAIRE.....	1007
Annexe 1 : Tableau récapitulatif des articles sur le théâtre parus dans <i>La Quinzaine Littéraire</i>	1007
Annexe 2 : Tableau récapitulatif des articles de Gilles Sandier sur le théâtre parus dans <i>La Quinzaine Littéraire</i>	1007
Annexe 3 : Graphique récapitulatif des articles sur le théâtre parus dans <i>La Quinzaine Littéraire</i>	1008
Annexe 3 : Comparaison entre le nombre de pages sur le théâtre et le nombre de pages écrites par Gilles Sandier.....	1009
Annexe 5 : Graphique récapitulatif des types d'articles sur le théâtre parus dans <i>La Quinzaine Littéraire</i>	1010
TABLES DES MATIERES	1011

