Acteur et créateur de vie théâtrale : l'exemple de la Cartoucherie

Joël Cramenil

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2158>

DOI : 10.4000/doublejeu.2158

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2003

Pagination : 75-86

ISBN : 2-84133-207-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Joël Cramenil, « Acteur et créateur de vie théâtrale : l'exemple de la Cartoucherie », *Double jeu* [En ligne], 1 | 2003, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 05 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2158> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2158>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

ACTEUR ET CRÉATEUR DE VIE THÉÂTRALE : l'exemple de la CARTOUCHERIE

Le règne du metteur en scène a tout juste une centaine d'années lorsqu'à l'aube des années soixante-dix diverses compagnies optent quasi simultanément pour la création collective et la représentation dans des lieux non théâtraux. Bannissant d'un seul trait l'organisation hiérarchique de la troupe et le recours à l'édifice théâtral comme unique horizon, ce contexte nouveau donne à l'acteur la possibilité de « mettre son imagination au pouvoir ». À ce titre, divers aspects de l'histoire de la Cartoucherie témoignent de cette singulière position : lorsqu'il se retrouve coopérateur (l'entreprise théâtrale) et coauteur (la création collective), l'acteur peut effectivement devenir créateur d'une forme de vie théâtrale faisant directement écho à la société qui lui est contemporaine.

DES BÂTISSEURS DE THÉÂTRE

En marge des objectifs du ministère de la Culture¹, la transformation de la Cartoucherie en ensemble théâtral est l'initiative de cinq compagnies issues d'univers différents et qui n'ont pas la même ancienneté au moment où elles s'installent dans ce qui, à l'époque, ressemble à une sinistre caserne en ruine. Encerclée de murailles, perdue dans le Bois de Vincennes, désaffectée depuis peu et vouée à une destruction prochaine, cette fabrique de cartouches est alors investie par « les bandes de blousons noirs » du Val-de-Marne et par les prostituées du Bois de Vincennes... Malgré cet état de désolation, cinq théâtres surgissent des hangars de la Cartoucherie en l'espace de trois ans : le Théâtre du Soleil² en décembre 1970, le Théâtre de la Tempête³ en

1. À cette époque il s'agissait plus exactement du ministère des Affaires culturelles.

2. Créé en 1964 sous la forme d'une Société coopérative ouvrière de production (SCOP) et animé par Ariane Mnouchkine, le Théâtre du Soleil est issu de l'Association théâtrale des étudiants de Paris qui fut créée à l'Université de la Sorbonne en 1959.

3. Collectif de création théâtrale fédéré par Jean-Marie Serreau qui a débuté en 1938 comme élève de Charles Dullin. Il a dirigé le Théâtre des Noctambules, le Théâtre de Babylone, puis Les Estivales au Pavillon de Marsan et il a également beaucoup travaillé au Théâtre de Lutèce. En 1969 il crée l'Atelier des Techniques de Communication (recherche et création introduisant

juin 1971, l'Atelier de l'Épée de Bois⁴ en juin 1972, l'Atelier du Chaudron⁵ en octobre 1972 et le Théâtre de l'Aquarium⁶ en décembre 1973. À travers cette installation, ces cinq troupes vont concrétiser les projets qu'elles avaient progressivement formulés et parmi eux celui de la double tâche pour tous induisant le refus d'une séparation formelle entre les activités créatives et les tâches matérielles inhérentes à la vie de troupe. Cette initiative ne bénéficie effectivement d'aucun soutien de l'État ou de la Ville de Paris alors que beaucoup reste à faire avant de pouvoir jouer dans ces bâtiments ouverts aux quatre vents et qui ne possèdent ni électricité, ni chauffage, ni branchement téléphonique, ni alimentation en eau courante. Les travaux d'aménagement sont donc autofinancés par les compagnies et intégralement réalisés par les acteurs qui se transforment tour à tour en maçon, en plombier, en menuisier, en peintre, en charpentier, ou bien encore en électricien. Dans chacun de ces cinq théâtres et jusqu'au milieu des années quatre-vingt, les chantiers de rénovation sont donc exclusivement assumés par celles et ceux qui partagent le reste de leur temps entre la représentation des spectacles ou la répétition des créations en cours. Ces acteurs assument également le bon fonctionnement de leurs lieux : ils sont donc chargés de l'entretien, de l'accueil des spectateurs, des réservations téléphoniques, du service au bar et d'autres diverses tâches, ce qui, à cette époque, est parfaitement nouveau. Cette situation sans précédent est menée de façon quasi autogestionnaire ; elle est régie par le recours à l'assemblée générale pour toutes les prises de décision tandis que les salaires, très faibles, sont égaux pour tous.

Pour mieux saisir l'énergie et l'abnégation avec laquelle ces acteurs deviennent pour ainsi dire les ouvriers de leur propre outil de travail, il est nécessaire de rappeler quelques aspects de cette époque et des diverses façons dont l'acteur pouvait effectivement mettre son imagination au pouvoir. En premier lieu, le renouveau théâtral international qui s'engage dès les années soixante⁷ conduit à une nécessaire transformation des rapports

les nouvelles technologies du son et de l'image dans la représentation théâtrale) et s'installe à la Cartoucherie deux ans plus tard.

4. Groupe de recherche théâtrale créé en 1966 par Antonio Diaz-Florian et qui était initialement associé au Théâtre de l'Épée de Bois jusqu'à sa destruction par la Ville de Paris en août 1971.
5. Atelier d'expression théâtrale créé à la Cartoucherie en octobre 1972, son travail repose sur l'usage du masque, de la marionnette et de la musique. Ce groupe débute à l'Université de Vincennes en 1971 autour de Tanith Noble qui fut membre du Bread and Puppet Theatre de New York de 1969 à 1971.
6. Troupe de théâtre universitaire créée en 1964 par Jacques Nichet à l'École normale supérieure, la compagnie devient professionnelle en 1970.
7. Citons simplement : l'abolition du « quatrième mur » par le théâtre épique de Bertolt Brecht et la totale liberté d'imagination scénique de l'Opéra de Pékin (tous deux découverts au Théâtre

scène / salle que les contraintes du théâtre à l'italienne et de ses dérivés frontaux rendent impossibles. Beaucoup de troupes sont alors confrontées à l'absence cruelle de lieux transformables et parmi celles qui optent pour l'abri théâtral plutôt que pour l'édifice, on trouve effectivement quatre des cinq équipes qui décident de s'installer dans le Bois de Vincennes⁸. Par ailleurs, l'ensemble architectural de la Cartoucherie a été édifié en 1874 et il est donc contemporain des halles marchandes qui furent construites par Victor Baltard au centre de la capitale⁹. L'expérience éphémère, mais néanmoins marquante, de la reconversion du « ventre de Paris » en lieu théâtral¹⁰ a profondément marqué les esprits qui sont encore habités par les visions bouleversantes de modernité dont Luca Ronconi a fait la démonstration dans ce lieu avec *Orlando Furioso* d'Arioste¹¹, en mars 1970. La Cartoucherie présentant diverses similitudes architecturales avec les halles de Paris, ces artistes perçoivent donc à travers ces bâtiments toutes les potentialités d'un espace correspondant précisément à l'amplitude de leur recherche théâtrale.

En second lieu, il faut se souvenir que le radicalisme de la nouvelle génération théâtrale qui s'affirme au début des années soixante-dix est indissociable du déterminisme militant qui s'exprime alors dans bien des domaines de la société. Dès 1966, la propagande occidentale de la Révolution culturelle chinoise et son culte de la jeunesse héroïque en lutte contre les systèmes archaïques font des émules. Deux ans plus tard, la spontanéité et la violence des événements de mai 1968 conduisent à des réflexions nouvelles portant sur tous les domaines de l'existence, sur le contenu des échanges humains, sur la façon dont ces échanges sont structurés par la vie en société et sur la possibilité de transformer cette dernière. Suite à cette rupture majeure, les utopies et les alternatives concrètes ne sont donc plus attendues des partis politiques de gauche dont les aliénations bureaucratiques

des Nations), les dispositifs propres à chaque spectacle de Jerzy Grotowski et la redécouverte de la rue comme espace de jeu par le Bread and Puppet Theatre (tous deux révélés au Festival de Nancy).

8. La création dans des lieux non théâtraux ne faisant pas partie des réflexions du Théâtre de l'Aquarium.
9. Sa structure est également faite de très hautes poutres métalliques habillées par des murs de briques et certaines toitures sont ajourées par des verrières.
10. Le marché des halles de Paris a été fermé en mars 1969, le Théâtre du Soleil a alors tenté de s'installer durablement dans le pavillon n° 9, mais en janvier 1970 la Ville de Paris a préféré confier ce lieu à Jean Danet (Tréteaux de France) pour une durée de six mois avant de procéder à la destruction totale des halles en août 1971.
11. Pour cette adaptation Luca Ronconi utilise le grand espace vide des halles où les différents tableaux sont joués simultanément sur des éléments scéniques autonomes ainsi qu'au milieu du public : à l'époque ce spectacle est en totale rupture avec tous les usages récents de l'espace théâtral (spectacle accueilli en mars 1970 dans le cadre du Théâtre des Nations).

sont critiquées avec autant de violence que l'égoïsme engendré par le capitalisme. Enfin, à cette époque, le groupe n'est pas une simple notion sociologique, il est un fait concret de la vie quotidienne ; le dicton affirmant que « l'union fait la force » est parfaitement d'actualité et, à ce titre, la vie en communauté est extrêmement développée. Ainsi, puisque l'art théâtral est en pleine évolution tandis que les repères traditionnels de la vie en société explosent, l'entreprise théâtrale doit elle-même changer. Pour tous ces acteurs, la voie du théâtre s'affirme donc comme mode de vie et non pas comme choix de carrière, le fonctionnement interne de l'entreprise théâtrale doit abolir la lutte des classes en son sein et l'artiste ne doit plus se situer au-dessus des autres types de travailleurs. Quand il se reporte sur le théâtre, ce souci d'une dimension profondément humaine de la vie en collectivité est certes inspiré par des utopies nouvelles, mais il se révèle intrinsèquement lié aux racines du théâtre qui sont indissociables de la notion de troupe. À travers « la communauté théâtrale », l'acteur réactualise donc à sa façon ce qui a toujours nourri et animé le désir de théâtre, à savoir : le partage, l'amitié, la complicité et donc la confiance nécessaire aux prises de risques et aux remises en question qui sont incontournables dans l'expression de la créativité mise au service de l'art théâtral. En conséquence, pour ces jeunes artistes qui choisissent de s'installer dans la boue et les ruines de la Cartoucherie, la nécessité de devoir transformer eux-mêmes les bâtiments ne se pose pas comme problème, mais comme solution. À travers ces premiers constats, on peut donc affirmer que ces acteurs sont personnellement à l'origine d'une recreation de la vie théâtrale puisqu'ils s'engagent en tant que coopérateurs, faisant ainsi rayonner leurs convictions individuelles à travers une démarche collective.

TOUR À TOUR CHERCHEURS, PIONNIERS OU CRÉATEURS

Alors qu'elle est l'initiative de cinq troupes, la Cartoucherie transforme les rapports du théâtre à la cité parce qu'elle est située en dehors du centre-ville. On se rend au théâtre comme dans un ailleurs, passant ainsi du domaine de la réalité à celui de la fiction, le site étant lui-même porteur d'une grande théâtralité. Lieu de mémoire des aliénations ouvrières et militaires, la Cartoucherie se retrouve mise au service du questionnement de l'homme par l'homme à travers sa reconversion en lieu théâtral : par opposition au lieu clos de l'usine, les acteurs en font un espace ouvert sur le monde. Loin du décor de *Nuit et Brouillard* auquel le critique Bertrand Poirot-Delpech se

réfère lors de sa première venue à la Cartoucherie¹², l'austérité de ce lieu rappelle plus volontiers les contextes dans lesquels ont respectivement grandi le théâtre élisabéthain et le Kabuki, certaines des plus belles formes de l'art théâtral ayant effectivement fait leur apparition là où on les attendait le moins¹³. Cependant, dans la France des années soixante-dix, la Cartoucherie est un choc violent car le théâtre quitte tout à la fois la bonbonnière dorée dont la royauté l'avait doté et les maisons de la culture que la v^e République avait construites. À la manière d'une bande de fugitifs, les acteurs de la Cartoucherie s'échappent donc des lieux du pouvoir pour entreprendre eux-mêmes le théâtre auquel ils croient.

En outre, la structure militaire de la Cartoucherie aux allures de caserne fortifiée consolide l'idée d'un bastion théâtral, celui où cinq troupes s'unissent pour proposer de nouvelles formes de pratiques théâtrales reposant durant près d'une décennie sur la création collective¹⁴. À travers ce nouveau mode de travail, le rapport à la créativité passe d'un processus centré sur la subjectivité individuelle du metteur en scène (souvent formulée en harmonie avec celle du dramaturge et du scénographe) à une confrontation de l'ensemble des subjectivités réunies au sein de la troupe. En donnant un pouvoir égal à chacun, la création collective tend bien évidemment à démocratiser le processus de création théâtrale et à placer l'acteur en position de coauteur. Cette méthode innovante influe ainsi sur le répertoire à travers les thèmes que ces acteurs peuvent alors porter librement sur scène et qui font directement écho à leur sens critique : la Révolution française¹⁵, les jacqueries de Bretagne¹⁶,

12. B. Poirot-Delpech, *Le Monde*, 14 janvier 1971 : « Derrière leur rideau d'arbres et de miradors, à la lueur des rares réverbères, ces dédales de places boueuses et d'entrepôts en ruines ne sont pas loin d'évoquer les camps de la mort. Au cadre de *Nuit et Brouillard* s'ajoutait, jusqu'à ces derniers jours, un froid de guerre. »
13. Dans l'Angleterre du xvi^e siècle, l'édification d'un théâtre au cœur de la cité était frappée d'interdiction, et dans le Japon du xviii^e siècle, les moines ainsi que les shoguns avaient choisi de soutenir le Nô plutôt que l'irrévérencieux Kabuki naissant. Dans le premier cas, les plus grands poètes ont d'abord été joués dans des cours d'auberge ou dans des arènes destinées aux combats d'ours, et dans le second cas, le théâtre s'est réfugié dans les bas-fonds d'Edo à travers des lieux tels que le Théâtre des Voleurs.
14. La création collective est pratiquée par le Théâtre du Soleil jusqu'en 1976, par l'Atelier de l'Épée de Bois jusqu'en 1977, par l'Atelier du Chaudron jusqu'en 1979 et par le Théâtre de l'Aquarium jusqu'en 1980. S'agissant du Théâtre de la Tempête, en 1973 la mort de Jean-Marie Serreau provoque la dispersion du collectif de création et la transformation de ce lieu en théâtre d'accueil.
15. 1789 (création le 26 décembre 1970 au Théâtre du Soleil / Cartoucherie) et 1793 (création le 12 mai 1972 au Théâtre du Soleil / Cartoucherie), écritures et créations collectives du Théâtre du Soleil (mises en scène non signées nominativement, les deux pièces sont publiées dans *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 526-527, 15 octobre 1973).
16. *Le Printemps des bonnets rouges* de Paol Keineg (P.J. Oswald, 1972), création en décembre 1972 au Théâtre de la Tempête (Cartoucherie), mise en scène de Jean-Marie Serreau.

la critique de la presse écrite¹⁷, la répression menée dans l'Amérique latine des généraux¹⁸, l'apologie du vol¹⁹, l'état de la France au début des années soixante-dix²⁰, l'insurrection anticoloniale²¹, la condition ouvrière²² ou bien encore le recours au terrorisme²³. Mais la création collective est également l'expression d'une vie artistique commune dévoilant de quelle façon les acteurs se cherchent et se trouvent à mesure qu'ils créent. Elle permet donc l'éclosion de toutes les potentialités artistiques ainsi que de toutes les contradictions politiques de la troupe, renvoyant alors l'acteur à sa responsabilité individuelle. C'est notamment le cas de l'Atelier de l'Épée de Bois qui dans un premier temps est exclusivement tourné vers lui-même et travaille sur des thèmes recherchés au plus profond des acteurs, l'influence d'Antonin Artaud étant alors très forte sur ce groupe. Mais cette forme de création collective se retrouve mise à l'épreuve lorsque cette troupe décide pour la première fois de créer une pièce écrite et choisit *Madras* d'Eduardo Manet²⁴. Le terrain de la prise de risque individuelle quitte alors le cercle exclusif de l'intimité des acteurs pour s'engager dans une rencontre personnelle avec l'auteur. De façon comparable, le Théâtre de l'Aquarium se retrouve pris au piège par ses contradictions internes lorsqu'il décide de se pencher sur le sort des femmes à travers *La Sœur de Shakespeare*²⁵. En

17. *Gob ou le journal d'un homme normal* (création le 4 décembre 1973 au Théâtre de l'Aquarium / Cartoucherie), écriture et création collective du Théâtre de l'Aquarium (mise en scène non signée nominativement, pièce non publiée).
18. *Terre* (création le 9 octobre 1973 à l'Atelier de l'Épée de Bois / Cartoucherie), *Locos* (création le 23 avril 1974 à l'Atelier de l'Épée de Bois / Cartoucherie), *Toro* (création le 8 octobre 1975 à l'Atelier de l'Épée de Bois / Cartoucherie), puis *Yuro* (création le 15 septembre 1976 à l'Atelier de l'Épée de Bois / Cartoucherie), écritures et créations collectives de l'Atelier de l'Épée de Bois (mises en scène non signées nominativement, pièces non publiées).
19. *Tu ne voleras point* (création le 20 novembre 1974 au Théâtre de l'Aquarium / Cartoucherie), écriture et création collective du Théâtre de l'Aquarium (mise en scène non signée nominativement, pièce non publiée).
20. *L'Âge d'or* (création le 5 mars 1975 au Théâtre du Soleil / Cartoucherie) écriture et création collective du Théâtre du Soleil (mise en scène non signée nominativement, pièce non publiée).
21. *Madras* d'Eduardo Manet (Paris, Gallimard, 1975), création le 29 novembre 1977 à l'Atelier de l'Épée de Bois (Cartoucherie), création collective de l'Atelier de l'Épée de Bois (mise en scène non signée nominativement).
22. *La Jeune Lune tient la vieille Lune tout une nuit dans ses bras* (création le 7 décembre 1976 au Théâtre de l'Aquarium / Cartoucherie), écriture et création collective du Théâtre de l'Aquarium (mise en scène non signée nominativement, pièce non publiée).
23. *Les Justes* d'après Albert Camus (Paris, Gallimard, 1950), création le 10 octobre 1978 à l'Atelier de l'Épée de Bois / Cartoucherie), création collective de l'Atelier de l'Épée de Bois (mise en scène non signée nominativement, adaptation théâtrale non publiée).
24. Création le 29 novembre 1977 à l'Atelier de l'Épée de Bois (Cartoucherie), création collective de l'Atelier de l'Épée de Bois (mise en scène non signée nominativement).
25. Création le 19 mai 1978 au CDN de Lille (reprise au Théâtre de l'Aquarium / Cartoucherie à partir du 6 octobre 1978), écriture et création collective du Théâtre de l'Aquarium (mise en scène non signée nominativement, pièce non publiée).

voulant se prononcer sur cet aspect de la société, l'équipe se retrouve contrainte de devoir préalablement travailler sur elle-même puisque la reconnaissance d'une place égale pour les actrices ne semble pas clairement établie au sein de la troupe. Mais quelles qu'en soient les issues, les créations collectives réalisées par les troupes de la Cartoucherie abolissent volontairement toute conception de propriété artistique individuelle et cette position est indissociable du caractère frondeur dont témoignent alors tous ces acteurs. L'œuvre est donc pensée, mais aussi vécue, comme un acte offert en partage au public, elle est issue d'un travail de recherche et elle tente également d'abolir une pensée structurée par la séparation des corps artistiques. À travers la création collective, l'acteur se retrouve donc au centre du théâtre tout en procédant comme un simple artisan : il devient ainsi le propre créateur de sa position au cœur d'un processus de création théâtrale totalement rénové.

Enfin, cette perception de la Cartoucherie en tant que bastion artistique se traduit également par le recours à la création théâtrale en tant que véritable front d'action culturelle. L'acteur doit alors sortir du théâtre pour aller à la rencontre du monde qu'il décide de porter sur scène, ou pour aller à la rencontre d'autres mondes afin d'y introduire le théâtre. Dans le premier cas, l'acteur devient un véritable passeur qui doit régulièrement aller et venir de son terrain d'exploration à l'espace théâtral afin de nourrir le travail de création. C'est dans cette perspective que pour *L'Âge d'or*²⁶ les acteurs du Soleil soumettent successivement leurs canevas à des groupes de villageois, de mineurs, de travailleurs immigrés, puis de lycéens qui, dans une certaine mesure, deviennent également des coauteurs de la création collective. Il en est de même avec les acteurs de l'Aquarium qui, pour traiter de la condition ouvrière, partagent durant deux semaines la vie de salariés en grève dans des usines occupées, puis créent *La Jeune Lune tient la vieille Lune tout une nuit dans ses bras*²⁷. Mais cette rencontre avec l'Autre passe également par l'immersion des acteurs dans des milieux qui leur sont totalement étrangers afin d'y pratiquer directement le théâtre. C'est plus particulièrement le cas des acteurs du Chaudron qui jusqu'au début des années quatre-vingt créent de nombreuses parades musicales, masquées et peuplées de marionnettes géantes prenant librement place dans la cité à l'occasion de fêtes ou de manifestations politiques. Cette démarche d'ouverture se retrouve également à travers trois spectacles que cette

26. Création le 5 mars 1975 au Théâtre du Soleil (Cartoucherie) écriture et création collective du Théâtre du Soleil (mise en scène non signée nominativement, pièce non publiée).

27. Création le 7 décembre 1976 au Théâtre de l'Aquarium (Cartoucherie), écriture et création collective du Théâtre de l'Aquarium (mise en scène non signée nominativement, pièce non publiée).

troupe crée plus spécifiquement pour la salle : *La Création du monde*²⁸ et *Corps et Graphie à géométrie variable*²⁹ qui sont créés sur une période de trois ans avec un groupe d'handicapés moteurs que nul n'avait jusqu'ici pressentis comme des acteurs potentiels, ainsi que *Les Voyageurs du train surprise*³⁰ qui est réalisé à l'issue de deux années d'immersion dans un hôpital psychiatrique où aucune activité artistique n'avait jamais été proposée. Dans ce type de travail, l'acteur n'est plus seulement un médiateur entre le théâtre et la vie, il est avant tout celui par qui arrive la liberté de créer : il devient l'initiateur d'une forme de vie théâtrale dans un espace refermé sur lui-même et son action se rit tout autant des murs que des frontières.

DES RÉNOVATEURS DU THÉÂTRE POPULAIRE

Au regard de cet ensemble d'activités tout à fait unique, les acteurs de la Cartoucherie apportent un éclairage nouveau sur la notion de théâtre populaire. De façon évidente, cet ensemble théâtral devient populaire puisque son répertoire est en correspondance directe avec la société qui lui est contemporaine et qu'à ce titre il rallie le plus grand nombre de spectateurs. Ce recours à des thèmes communs aux acteurs et aux spectateurs anime une véritable communauté d'esprit car 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 tandis que chaque nouvelle création constitue une étape supplémentaire dans l'histoire de ces troupes et de leurs relations au public. Cette nouvelle forme de théâtre populaire est prolongée par l'ouverture de la Cartoucherie à diverses initiatives militantes³¹. Puisque des forces humaines s'opposent aux injustices et s'appliquent à formuler un nouveau projet de société, ces acteurs ne peuvent pas rester inactifs et leurs théâtres doivent également accueillir

28. Texte de Michel Baran (non publié), création collective (non signée nominativement) de l'Atelier du Chaudron (création à l'Atelier du Chaudron / Cartoucherie le 11 juillet 1981).

29. Adaptation du poème *La Ralentie* d'Henri Michaux (Paris, GLM, 1937) et de divers poèmes du même auteur extraits du recueil *L'Espace du dedans* (Paris, Gallimard, 1944), création collective de l'Atelier du Chaudron (mise en scène non signée nominativement, adaptation non publiée, création fin 1984 au Théâtre de Saint-Quentin).

30. Diaporama créé par l'Atelier du Chaudron (création collective non signée nominativement, première projection à l'Atelier du Chaudron / Cartoucherie le 19 avril 1985).

31. Liste non exhaustive : Six jours pour le Jeune Théâtre (Action pour le Jeune Théâtre, juin 1971), La Foire des Femmes (rassemblement féministe, juin 1973), Jeux Floraux Portugais (en opposition à Salazar, juin 1973), Meeting de soutien au Chili (en réaction au coup d'État du général Pinochet, septembre 1973), Une journée pour un Portugal anti-impérialiste (en opposition à Carmora et Salazar, mai 1974), Deux journées de soutien pour le Sahel (Cedetim, mai 1975).

certains combats politiques. À la définition d'un théâtre populaire datant des années cinquante et ayant pour utopie d'offrir en partage les plus grandes œuvres de l'humanité au service du progrès social, se substitue la formulation d'un théâtre populaire volontairement situé à l'extérieur de l'héritage bourgeois, farouchement en marge de toute institutionnalisation étatique et activement en lien avec l'aspiration au changement qui s'exprime alors dans bien des domaines de la société. À ce niveau d'action, l'acteur devient créateur d'un « théâtre citoyen du monde », mais cette pratique militante porte également sur des thèmes exclusivement liés à l'univers artistique et donne alors lieu à des manifestations volontairement théâtralisées. La première d'entre elles date du 13 mai 1973 en réaction aux propos de Maurice Druon³² et prend la forme d'une marche d'enterrement de la liberté d'expression : un char funèbre mené par six chevaux porte le cercueil de la liberté et traverse Paris au son de *La Marche funèbre* tandis que plusieurs centaines d'acteurs bâillonnés suivent le cortège en silence. Ce type d'engagement politique élaboré dans des formes théâtrales se renouvelle à travers les actions de l'Association internationale de défense des artistes victimes de la répression dans le monde³³. Toutes les initiatives de cette association mériteraient d'être rappelées, citons simplement cinq de ses manifestations : le Théâtre du Soleil reconstitue sur scène le procès des six membres du Vons de Prague dont Vaclav Havel fait alors partie³⁴ ; vingt pianistes se succèdent au clavier d'un piano à queue posé sur un chariot tiré à travers Paris par des acteurs pour obtenir la libération d'Alba Gonzales Souza³⁵ ; une marionnette géante à l'effigie de Sayat Nova est manipulée dans les rues du Festival de Cannes suite à l'incarcération de Paradjanov³⁶ dont le dernier film est alors consacré à ce poète ; un groupe de comédiens reconstitue le procès de Wei Jingsheng³⁷ au Théâtre du Soleil³⁸. À travers ces manifestations, l'acteur militant met son pouvoir de création au service de

32. Ministre des Affaires culturelles, il accorde une interview au quotidien *Le Monde* peu après sa nomination et déclare notamment à cette occasion : « Les gens qui viennent à la porte de ce ministère avec une sébile dans la main et un cocktail Molotov dans l'autre devront choisir » (*Le Monde*, 4 mai 1973).

33. Domiciliée à la Cartoucherie, cette association existe toujours puisque son objet demeure bien malheureusement à l'ordre du jour.

34. Manifestation organisée en 1979.

35. Manifestation organisée en 1980 pour cette pianiste arrêtée le 3 janvier 1979 puis emprisonnée et torturée pour n'avoir pas collaboré à la junte colombienne.

36. Manifestation organisée en 1982, ce cinéaste arménien venait d'être incarcéré pour cause d'homosexualité.

37. Arrêté le 29 mars 1979 suite au Printemps de Pékin, jugé six mois plus tard pour crime contre-révolutionnaire, condamné à quinze ans de réclusion criminelle et isolé dans une cellule de condamné à mort depuis son procès.

38. Action menée en 1984.

la défense des droits de l'homme et maintient son acte à un véritable niveau de création artistique : à la différence d'une manifestation politique ou du théâtre d'agit-prop, l'acteur s'en tient à sa position d'artiste pour réclamer justice.

Enfin, cette remise à jour de la notion de théâtre populaire se concrétise également par l'obstination avec laquelle tous ces acteurs ont réussi à imposer leur alternative théâtrale face à une municipalité qui a obstinément refusé de pérenniser une telle cité du théâtre sur son territoire. De la constitution de cet ensemble théâtral aux premiers contrats de location signés seulement douze ans plus tard, ces cinq troupes ont toujours acquitté un loyer tout en assumant elles-mêmes les nombreux travaux de réaménagement alors qu'aucune garantie ne leur était donnée pour l'avenir. En effet, bien que la transformation de la Cartoucherie soit un des faits les plus marquants du renouveau théâtral européen de la seconde moitié du ^{xx}^e siècle, la Ville de Paris a d'abord voulu construire une piscine olympique à l'emplacement des théâtres, puis elle a ouvertement décidé d'y créer un Marineland. Outre leurs positions d'initiateurs, de bâtisseurs et d'ouvriers, ces acteurs ont donc également été les défenseurs de leurs outils théâtraux. À mesure que le vide juridique s'est installé, ils sont progressivement devenus les uniques concepteurs de l'ensemble des rénovations qui n'ont finalement été réalisées qu'au milieu des années quatre-vingt ³⁹. Alors que ces cinq théâtres ne relevaient précisément d'aucune planification culturelle, ces acteurs ont donc réussi à faire dévier la carte de la décentralisation théâtrale par le Bois de Vincennes tout en faisant valoir leurs droits auprès d'une incrédule collectivité territoriale. À travers cette pérennisation, ils ont maintenu cinq véritables « maisons théâtrales » qui allient de façon étonnante le souci d'une dimension humaine du théâtre à la démesure que peut engendrer cet art. Cette mesure humaine repose sur une organisation datant des débuts de la Cartoucherie et qui demeure inchangée à ce jour : l'indigente navette à destination exclusive de la Cartoucherie, les foyers d'accueils et les bars artisanaux, les systèmes de réservation toujours assumée par le principe de la double tâche pour tous, les places non numérotées dans les salles, ou bien encore l'absence de « Sortie des artistes » permettant à ces derniers de rencontrer le public en empruntant le foyer une fois qu'ils sont sortis des loges. La démesure repose plus spécifiquement sur les configurations matérielles de ces outils théâtraux : bâtiments industriels hauts de plafond permettant de construire des décors, gradins transformables facilitant l'installation de divers types de rapports

39. Pelouse, parking, voirie, éclairages extérieurs, clôtures, toitures et aménagement d'un espace réservé à l'accueil de chapiteaux.

scène / salle, absence de voisinage permettant l'organisation d'événements en plein air, pelouse centrale sur laquelle on peut installer gradins ou tribunes, espace réservé au montage de chapiteau sur le parking, ouverture sur le Bois de Vincennes facilitant le travail de training physique des acteurs. À l'opposé de diverses tentatives utopiques des années soixante-dix qui se sont éteintes rapidement, les acteurs de la Cartoucherie ont donc fait la démonstration de tout ce qu'ils pouvaient concrètement transformer en plaçant leur imagination ainsi que leur volonté au pouvoir.

Aujourd'hui encore, la Cartoucherie correspond aux aspirations de différentes générations d'artistes pour lesquelles la liberté d'expression artistique reste un des éléments moteurs dans l'évolution de la société et pour lesquelles le choix de l'abri théâtral correspond à une vision moderne du théâtre. On peut donc affirmer que ces acteurs ont été de véritables inventeurs : à l'écart des tumultes de la ville, dans une architecture qui ne conditionne pas la liberté du public, ils ont maintenu le théâtre en tant qu'espace de rencontre et de confrontation avec l'Autre. En se situant sans préméditation sur le terrain des créateurs de vie, ils ont ainsi démontré que l'art de l'acteur ne se limite pas à la scène et que l'utopie théâtrale n'est pas l'irréalisable, mais ce qui reste encore à réaliser.

JOËL CRAMESNIL

ENSEIGNANT-CHERCHEUR EN ARTS DU SPECTACLE ET ÉCRIVAIN