L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

197 | 2011

Des Tsiganes impossibles ?

Le théâtre et l'historien

Essais de domestication

Noël Barbe

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22649>

DOI : 10.4000/lhomme.22649

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 25 février 2011

Pagination : 139-162

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Noël Barbe, « Le théâtre et l'historien », *L'Homme* [En ligne], 197 | 2011, mis en ligne le 18 février 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22649> ; DOI : 10.4000/lhomme.22649

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© École des hautes études en sciences sociales

Le théâtre et l'historien

Essais de domestication

Noël Barbe

- 1 "CET OUVRAGE prolonge et complète l'essai que j'ai publié il y a quelques années sur la question des intellectuels dans la France d'aujourd'hui ». Ainsi Gérard Noiriel commence-t-il son livre. Il est utile de revenir brièvement à cet essai auquel il est fait référence¹, tout d'abord parce qu'il est présenté là, dans l'introduction de *Histoire, théâtre & politique*, comme le premier volet d'un diptyque, ensuite parce qu'il qualifie la posture de l'auteur dans une politique de l'intellectualité. Construisant une typologie composée à partir d'une analyse des modalités de mobilisation de leur savoir par les intellectuels quand ils interviennent dans le monde civique, l'auteur entendait alors mener une enquête historique sur les rapports entre « le savant et le politique » (p. 9) et la constituer en une ressource pour la construction de formes collectives d'action des savants dans la cité. Les tentatives de résolution de la séparation entre le savant et le politique étaient distribuées en trois figures : l'intellectuel révolutionnaire, l'intellectuel de gouvernement et l'intellectuel spécifique, l'auteur s'agrégeant à la dernière. La seconde raison pour laquelle il faut revenir aux *Fils maudits de la République* réside dans la similitude des procédés utilisés dans les deux ouvrages. À l'exposé d'une série de cas, là des intellectuels dans leurs relations avec le politique, ici une série de textes – principalement Aristote, Diderot, Brecht ou Sartre –, succède une adhésion à l'une des postures incarnées dans l'un d'entre eux, là l'intellectuel spécifique et Michel Foucault, ici Bertolt Brecht – et sans doute, dans une moindre mesure, Jean-Paul Sartre – et le procédé de distanciation.
- 2 Ce procédé d'extraction et d'agrégation, de mise en ordre des leçons de l'histoire pourrait-on dire, mérite qu'on s'y arrête au moins à propos de sa mise en œuvre dans *Histoire, théâtre & politique*. Un double quadrillage y ordonne l'exposition. Tout d'abord l'axe histoire-science, celui de l'historien, où Noiriel fait jouer des oppositions d'ordres cognitif et civique. L'histoire-science a pour ambition d'expliquer le passé « pour aider les citoyens à affronter les problèmes du présent ». À l'opposé, l'histoire-mémoire juge le passé, désigne les victimes à réhabiliter ou des bourreaux à dénoncer. Elle est alimentée par les opérations de commémoration de leur passé par les membres d'une communauté,

mais aussi par les discours de ceux des historiens qui, en position d'expertise et sous couvert d'objectivité, se comportent comme des juges, cautionnant le plus souvent les mémoires dominantes. Le second de ces ordres d'opposition, celui du lecteur de textes théoriques sur le théâtre², fait travailler le rapport instauré lors de la représentation théâtrale entre la scène et le spectateur, particulièrement l'opposition identification-distanciation. Ce qui entraîne Noiriel tout à la fois, sur le chemin des publics, à rapprocher histoire-science et distanciation dans leurs buts civiques, histoire-mémoire et identification.

Les leçons de l'histoire ? Planter le décor et quadriller le terrain

- 3 La première partie de l'ouvrage est consacrée à la construction historique du théâtre comme art autonome, suivant pour cela le fil rouge des rapports entre histoire et politique, allant à grands pas de l'Antiquité aux Lumières, du naturalisme aux expériences de théâtre du peuple.
- 4 Gérard Noiriel pose Athènes comme le lieu simultané de l'émergence des premières formes de démocratie, de l'histoire produisant un savoir en rupture avec les « mythes et légendes du peuple grec » (p. 12), du théâtre. Pour autant, dans le partage qu'il opère, Noiriel inscrit Hérodote dans le registre de la mémoire puisqu'il s'agit de « sauver de l'oubli » les événements exceptionnels, dignes d'être rapportés, et dont il a été le témoin. Le récit historique qu'il développe est une accumulation de faits non ordonnés selon un principe d'intelligibilité. Enfin, Hérodote ne pratique ni critique des sources ni recoupement des témoignages dans l'établissement des faits. La lecture du lien entre théâtre et politique est réduite à la double communauté d'un dispositif technique de prise de parole – représentations dramatiques et discours des représentants du peuple – et de réaction d'un public, et du lieu, le *theatron*. Noiriel considère ces liens comme peu intelligibles, du fait du caractère plus religieux que civique du théâtre, de la falsification de la vérité dans le théâtre d'Eschyle, de sa finalité morale et universelle plutôt que civique. Bref des formes théâtrales premières présentées sous les signes de la mémoire, du jugement moral et de l'incompréhension³.
- 5 Dans cette partie de l'ouvrage, le principal est dans l'analyse de *La Poétique* d'Aristote⁴ au motif que ce texte a exercé une influence considérable sur ceux qui s'interrogeront plus tard sur les liens entre théâtre, politique et histoire⁵. La théorie aristotélicienne en matière de théâtre est ainsi résumée : le théâtre est, comme les autres arts poétiques, un art d'imitation et, plus particulièrement, d'imitation des actions humaines, il est source de plaisir⁶ et d'émotions pour le public – notamment la crainte et la pitié pour ce qui est de la tragédie. Cette dernière permet de purger ces émotions. Aristote tente d'expliquer les manières dont on peut réussir une œuvre poétique, prenant en compte tout à la fois sa construction et sa réception. Le pouvoir des grands poètes de susciter la frayeur et la pitié réside dans l'accent mis sur la force de l'intrigue au regard de la mise en scène, dans la mobilisation de personnages véridiques, *i.e.* ayant existé, qui permet de faire monter la puissance des émotions. Chemin faisant, la lecture de Noiriel revient sur les rapports entre histoire et théâtre tels qu'il les lit chez Aristote. L'histoire dit ce qui est arrivé, elle ne se préoccupe pas de la réception de ses écrits et l'unité d'époque est le principe de sa composition des faits. Le théâtre doit sélectionner ses matériaux pour susciter des

émotions, l'unité est d'action, les faits historiques ne sont que des moyens de monter vers des généralités philosophiques. Cette montée en généralité, cette universalité du théâtre ne verse pas dans un ordre purement intellectuel parce qu'elle se réalise dans sa réception par le public, par ses émotions⁷ dont la possibilité est inscrite dans une communauté humaine selon Aristote. La forme de connaissance propre à l'art dramatique est la reconnaissance, écrit Noiriel⁸. À partir de l'articulation de deux grands types de jugements de valeur, la noblesse et la bassesse des caractères, de la fin heureuse ou malheureuse, et des émotions suscitées – la crainte et la pitié pour la tragédie –, l'auteur dramatique a la possibilité de poser publiquement des questions civiques concernant justice et moralité.

- 6 Passant à l'époque des Lumières, du moins françaises, l'auteur caractérise doublement la situation, par la formation d'une bourgeoisie lettrée, un public relié « par les fils invisibles de l'écriture » (p. 19) d'une part, par le bénéfice que tire le théâtre du développement de l'imprimé et de la diffusion de la littérature, d'autre part. Comme pour Aristote, le théâtre est pour Diderot un art d'imitation. La démarche esthétique est inscrite dans la démarche politique, c'est-à-dire : retrouver la bonté d'une nature humaine pervertie par les conventions ; nature que le poète dramaturge doit fidèlement imiter et montrer en beauté pour atteindre son but. Pour ce faire, il s'agit de provoquer des impressions durables, et là où la philosophie s'adresse à l'intellect, de toucher et d'émouvoir, de simplifier et de privilégier l'action. Le lien entre raison et émotion passe par une collaboration entre savants et artistes : le philosophe entend faire triompher l'esprit critique, l'artiste répandre ses lumières en mobilisant les émotions. Loin de vouloir purger, le but est de détruire les préjugés. L'identification aux personnages est le moyen de mobiliser le public, le civisme réside dans la création du doute⁹. Une situation idéale en quelque sorte.
- 7 Pour Gérard Noiriel, le XIX^e siècle est caractérisé par la séparation entre la science, l'art et la politique, par l'indexation réductrice du théâtre sur chacun de ces domaines autonomisés. La construction de la séparation entre savants et artistes est le fait du romantisme, les artistes développant leur identité propre de génies créateurs, d'êtres en rupture avec les conventions par leur regard sur le monde et leur mode de vie. L'art est à destination de tous et l'artiste se pense comme pouvant peser sur la vie politique. Selon Noiriel, la manifestation publique de cette revendication d'autonomie est la représentation d'*Hernani* transposant dans le champ de l'art dramatique la critique de privilèges¹⁰. Cette voie sera prolongée soit dans une transgression de l'esthétique comme l'opère Hugo, soit dans une posture aristocratique de l'art pour l'art selon Baudelaire.
- 8 Du côté des savants, Wilhelm von Humboldt crée la première université où l'histoire devient un objet de recherche scientifique, avec des spécialistes qui l'étudient et l'enseignent. Leopold von Ranke, qui y professe, développe la critique des sources et la recension comme points de méthode. L'identité professionnelle des universitaires, payés par l'État et soumis à une discipline collective, est à l'opposé de celle des artistes. Telle est décrite la séparation entre savants et artistes et, en définitive, dans le théâtre romantique, le processus d'identification finira par l'emporter sur l'esprit critique.
- 9 Avec le naturalisme, c'est la science qui est mise en avant. Ainsi Émile Zola défend-il une esthétique réaliste, attaquant le théâtre romantique pour défaut de vérité. La nature humaine n'est accessible qu'au prix d'un long travail d'investigation et l'écriture de romans « est la continuelle compilation des documents humains, c'est l'humanité vue et peinte, résumée en des créations réelles et éternelles »¹¹. A fortiori des pièces de théâtre :

« C'est le genre qui demande le plus d'étude et de talent. Il faut non seulement être un historien érudit, mais il faut encore être un évocateur nommé Michelet »¹². Le genre doit construire ses fables à partir de l'histoire, dans une dialectique entre vérité et imagination : « Comme Cuvier, vous avez une dent, un os et il vous faut retrouver la bête entière. Ici, l'imagination, j'entends le rêve, la fantaisie, ne peut que vous égarer [...]. Donc, dans un drame historique, comme dans un roman historique, on doit créer ou plutôt recréer les personnages et le milieu... »¹³. La fonction civique du théâtre est le combat pour la vérité, contre les préjugés et les opportunismes. *In fine*, il est enfermé dans une seule perspective rationaliste, l'imagination étant jugée inutile et délaissée la question des émotions comme prises sur le public pour l'instruire.

- 10 Après l'art, après la science, c'est à la politique d'être convoquée comme pivot autour duquel s'opère une réduction de l'entreprise théâtrale. Romain Rolland, socialiste et normalien, la conçoit comme un moyen de lutte sociale. Le développement de la démocratie doit amener un théâtre national et social, où toutes les classes pourront partager les mêmes émotions. Ses propositions doivent beaucoup à l'expérience du théâtre de Bussang¹⁴, que Romain Rolland célébrera en 1903 dans un livre dédié à son fondateur¹⁵. Il y passe le mois d'août 1897 et s'intéresse aux réactions d'un public divers, une « foule très nombreuse composée de campagnards endimanchés avec leurs enfants, ouvriers et paysans, un très grand nombre aussi d'officiers et de soldats des bataillons de chasseurs cantonnés autour de Bussang, des bourgeois de province, quelques reporters de journaux et des maniaques de la photographie »¹⁶. Rolland considère que l'histoire doit avoir une place centrale au théâtre, sous la forme du mélodrame dramatique ou de l'épopée historique¹⁷. Au fondement de cette entreprise, Noiriel voit un partage des capacités humaines. Non seulement le peuple est caractérisé par une pauvreté matérielle (puisqu'il faut baisser le prix des places), mais il présente aussi un déficit d'intelligence : « le public vient au théâtre pour "sentir" et non pour "apprendre", il se donne entièrement à ses émotions » (p. 107). Rolland sépare ainsi, selon une logique d'appartenance de classes, intellect et émotion, deux régimes de rapport au monde qu'une révolution doit permettre de réunir.
- 11 Observant l'importance de la découverte française de Bertolt Brecht après la Seconde Guerre mondiale, dans un moment où le théâtre est un point de rencontre entre artistes et universitaires engagés dans la Résistance, Noiriel construit le deuxième chapitre de son livre – « Le moment Brecht » – autour d'une lecture de ses théories théâtrales. Pour lui, cette œuvre vise à réconcilier intellect et émotion, science et esthétique sous la bannière du théâtre épique. Soulignant, de fait, l'installation, dans les pratiques théâtrales, d'une rivalité entre émotion et intellect (le théâtre de divertissement sombre dans le formalisme, le théâtre d'instruction perd ses effets artistiques, le naturalisme abandonne imagination et poésie, le théâtre expressionniste a sacrifié la raison au profit de l'émotion...), Brecht entend défaire cette opposition ou la dépasser. À cette fin, il s'attaque à la question de l'identification du spectateur au jeu qui se déroule sur la scène, tout en ne remettant pas en cause la nécessaire construction et mise en présence d'une jouissance esthétique. L'identification par laquelle le spectateur imite l'acteur, la *mimesis* et la *catharsis* d'Aristote peuvent conduire à une manipulation des affects d'une part, et d'autre part à une vision naturalisante des rapports sociaux puisque, si le théâtre peut donner l'apparence de la réalité, rien ne l'oblige à ce que cette apparence soit juste. C'est là que se fonde une dramaturgie non aristotélicienne où aux émotions de la crainte et de la pitié peuvent être substituées celles de l'étonnement, de la curiosité et du déplacement,

au processus d'identification celui de distanciation, à l'incertitude de l'apparence de la représentation, la justesse du monde représenté¹⁸.

- 12 Pour leurs conceptions des relations entre le savant et l'artiste, Noiriel oppose, d'une manière quasi caricaturale, Brecht et Piscator, faisant finalement correspondre ce dernier à sa figure d'intellectuel révolutionnaire, trouvant dans le marxisme la solution pour comprendre et dépasser les relations entre art, science et politique. Pour Brecht, ces trois domaines sont autonomes, l'art ne peut être une activité de connaissance du monde et le dramaturge doit recourir à la science s'il souhaite transmettre des connaissances sur l'histoire ou la société. En résumé, l'autonomie de l'art passe par une division du travail et la mise en œuvre de catégories scientifiques.
- 13 Le concept brechtien de distanciation a été abondamment commenté¹⁹. Noiriel l'approche selon deux axes. Tout d'abord, la construction du spectateur comme un être de raison – la passion ne l'emporte pas sur la réflexion –, ensuite en tant que procédé de mise en œuvre d'un processus de reconnaissance et d'étrangeté²⁰. De ce point de vue, le rapport aux sciences sociales et, plus précisément, à l'histoire est triple. Le recul historique, soit le transport de situations contemporaines dans d'autres espaces historiques et géographiques, protège d'une adhésion émotionnelle, ou l'histoire comme technique de décor et d'insertion, de mise en raison pourrait-on dire. La science est aussi pourvoyeuse de lois sur les processus sociaux, en particulier par/dans le rapport que Brecht entretient avec le marxisme. Enfin, tout comme l'histoire-science, le théâtre de Brecht s'oppose aux lectures mémorielles du passé : « Parce qu'il combat les logiques identitaires, le théâtre historique de Brecht est donc un théâtre anti-mémoriel » (p. 65), Brecht visant à rassembler les spectateurs autour de valeurs progressistes et non à les diviser. Pour autant, nous dit Noiriel, le théâtre brechtien entend ni endoctriner les spectateurs ni jouer le rôle de porte-parole de la science. La forme épique « ne dit pas ce que l'homme doit faire mais ce qu'il *peut* faire. Elle montre l'homme *face* à l'action et non *plongé* dans l'action » (p. 61).
- 14 D'après lui, le dialogue entre Brecht et les historiens a été « manqué » que ce soit à propos de son travail sur Jules César et, par conséquent, de sa dénonciation du rôle donné aux grands hommes dans la lecture de l'histoire, thème repris par l'école des Annales, ou à propos des conceptions du rapport présent/passé, de la vocation de l'histoire à dénoncer le sens commun et les justifications des inégalités, de la préoccupation d'une utilité de son travail, centres d'intérêt qui tous sont aussi ceux d'un Marc Bloch. Cet échec est attribué à l'enfermement pédagogique des universitaires ne se posant pas la question des liens émotion/intellect, art et science, mais aussi au mécanisme des identités professionnelles, empruntant au texte de Brecht, *L'Achat du cuivre*, l'idée que chacun défend un point de vue qui reflète l'identité collective du groupe auquel il appartient. Savants et artistes sont des hommes comme les autres pour Brecht, et il fait de la dialectique mise en œuvre dans son travail théâtral le moyen d'un dépassement de l'antagonisme sans heurter de front les identités.
- 15 De Sartre, l'auteur propose une lecture en proximité avec Brecht, dans l'idée d'un théâtre politique qui ne peut mobiliser l'esprit critique qu'en prenant distance par rapport aux intérêts et passions du moment, qui offre au spectateur un cheminement passant par un dépaysement. En revanche, Sartre défend le théâtre dramatique contre le théâtre épique considérant que les spectateurs peuvent s'identifier aux personnages pour connaître et éprouver leurs contradictions²¹. La pitié permet la compréhension là où le théâtre épique

ne fait qu'expliquer. De plus, le théâtre sartrien, selon Noiriél, est traduction des savoirs issus de sa philosophie²².

- 16 De Barthes, l'auteur retient aussi une proximité avec Brecht, soit la nécessité d'un art solidaire de la science, en particulier de l'histoire, concourant aux mêmes tâches, un art de l'explication. La perspective brechtienne est aussi mobilisée dans la critique qu'il fait de certaines pièces : les préjugés religieux et ethnocentristes du *Christophe Colomb* de Paul Claudel ou bien la manière de traiter des œuvres du passé créées pour d'autres publics, ainsi de *L'Orestie* montée par Jean-Louis Barrault et qui prend des airs de « fête nègre ».
- 17 À côté de ces deux figures prônant une alliance entre artistes et savants, Noiriél pointe deux phénomènes prenant naissance dans la même période. Tout d'abord, à la faveur des politiques publiques du théâtre, une autonomisation des metteurs en scène, au détriment, souligne-t-il, du rapprochement entre universitaires et artistes, autonomisation qui va mener d'une problématique de transmission de savoirs élaborés par les sciences sociales à la proposition au spectateur du regard critique des artistes sur le monde. Ensuite, l'apparition de nouvelles générations d'auteurs dramatiques qui récusent tout projet d'alliances entre artistes et savants, ainsi Antonin Artaud qui entend agir directement sur les organes sensoriels et toucher les forces profondes de l'inconscient, qui livre à propos des situations sociohistoriques non des savoirs mais ses intuitions personnelles, ce qui le conduit à développer ses propres stéréotypes. Ou encore du théâtre de l'absurde, pour lequel le travail sur le langage est au cœur de la démarche artistique, qui prend appui sur ses incohérences pour transmettre sa propre vision du monde.

... Faire jouer dans le décor

- 18 Au terme de cette première partie, le décor est planté, le terrain quadrillé. À l'axe identification-distanciation couplé à l'axe mémoire-science, est adjointe la question sous-jacente des rapports entre le savant et l'artiste, tant dans leurs capacités à dire le monde que dans leurs relations à leurs milieux sociaux et professionnels propres, soit l'autonomisation des milieux et le développement d'identités professionnelles. Brecht est présenté comme un allié de poids, voire la seule référence permettant de construire une normativité des relations entre ces éléments.
- 19 Ainsi équipé, Noiriél tente de lire la situation contemporaine, triplement caractérisée en deux chapitres : « Créateurs de plateaux et bricoleurs d'avenir », « Le retour des théâtres identitaires ».
- 20 Tout d'abord, l'idéal brechtien serait abandonné, en particulier par la prise de distance d'un nécessaire lien avec les sciences sociales alors que, cité par Noiriél (p. 90), Brecht écrivait : « En tant qu'artiste, je ne peux me passer des sciences qui ont pour but de parler de la vie sociale »²³. Ensuite, le « champ théâtral actuel » serait structuré autour de deux pôles : les « créateurs de plateaux » et les « bricoleurs d'avenir ». Pour décrire et analyser les premiers, Noiriél se fonde – ou s'appuie ? – sur un numéro de la revue *Théâtre/Public* édité en 2007 par le Centre dramatique national de Gennevilliers qui, parce qu'il entend traiter des formes d'écriture les plus avancées ou les plus expérimentales en matière de théâtre, lui paraît parfaitement illustrer la conception de l'innovation à l'œuvre au sein de « l'élite du milieu théâtral ». Cette dernière est caractérisée par une forte proximité avec les organismes publics dont la présence dans la réflexion est attestée par les soutiens de la revue analysée (ministère de la Culture, conseil régional d'Île-de-France, conseil

général des Hauts-de-Seine, ville de Genevilliers) et par l'habillage des préférences inassumées des artistes en normes du service public, préférences ainsi solidifiées par « objectivation » et par l'emploi d'une « langue administrative »²⁴. Le mélange des genres professionnels caractérise également cette élite. Certains des contributeurs à ce numéro de *Théâtre/Public* sont des universitaires mais aussi, et en même temps, auteurs, metteurs en scène, comédiens...²⁵ Voici donc un mélange des genres entre universitaires et artistes que Brecht distinguait pour les faire dialoguer. Fusion qui brouille les pistes dans un assemblage de positions d'extériorité et d'intériorité, confusion qui conduit à juger les écritures expérimentales tout en étant soi-même producteur. Les innovations mises en avant ne sont que de formes, scéniques et textuelles. Leur valorisation se fait par une argumentation qui manifeste le retour de la posture romantique de l'art pour l'art, du primat subversif d'un travail des formes, du rejet d'un travail commun avec la science tout en revendiquant un point de vue sur l'histoire. C'est, en définitive, le retour du génie créateur sans aucune réflexion sur le public dont Jan Fabre, au festival d'Avignon en 2005, dénonce la stupidité.

- 21 L'analyse du second pôle est construite à partir d'une autre publication, visant aussi à défendre la création théâtrale, celle d'un « manifeste pour un théâtre public du temps présent », par les organisateurs du festival « off » d'Avignon, en 1998. La description établie à partir de ce document diffère radicalement de la précédente : moins de diplômés parmi les auteurs, absence d'un double profil universitaires/artistes, une partie non négligeable d'entre eux issus de l'immigration, l'absence d'usage du mot « écriture », la référence à Gaston Bachelard ou à Jacques Rancière, l'invocation parfois de sociologues comme Pierre Bourdieu, ou Christian Baudelot et Roger Establet. Là où les créateurs de plateau se concentraient sur la création et l'écriture, les « bricoleurs d'avenir » mettraient l'accent sur les souffrances du peuple se plaçant dans la lignée d'Armand Gatti, dans la défense d'un théâtre militant où l'écriture redonne de la dignité à ceux qui sont exclus. Ils refusent la séparation entre création et action culturelle plaidant pour une nécessaire place donnée aux acteurs non professionnels parce que, appartenant aux milieux modestes, ils sont au cœur des questions d'altérité. Ce « théâtre d'intervention » se déploie hors des lieux culturels reconnus, dans les prisons, dans les « quartiers »... S'appuyant sur des données d'audience, ses promoteurs dénoncent une absence de reconnaissance, le mépris dont ils sont l'objet lorsqu'ils sont qualifiés de socioculturels, les phénomènes de monopolisation et d'arbitraire dans l'attribution de moyens. Pour deux raisons, malgré cette distance, Noiriel renvoie dos-à-dos « créateurs de plateau » et « bricoleurs d'avenir » : le public n'est pas un partenaire mais, selon le pôle, un absent – au mieux un imbécile – ou des patients et des ayants droit ; l'articulation avec les sciences sociales est absente, que les genres soient mélangés ou que soit portée l'idée que l'artiste aurait une connaissance immédiate du monde parce que témoin et porte-parole des exclus et des souffrants.
- 22 Enfin, l'institutionnalisation du théâtre français est la dernière caractéristique de la situation contemporaine. Elle s'origine dans la création d'un ministère de la Culture entendant soutenir les artistes afin qu'ils puissent innover sans contraintes commerciales et mettre à disposition du public « les chefs-d'œuvre du patrimoine culturel français ». André Malraux, dans une tactique d'installation de ce ministère, redistribue les rôles, d'un point de vue institutionnel, entre l'intellect et l'émotion : « Notre travail, c'est de faire aimer les génies de l'humanité et notamment ceux de la France, ce n'est pas de les faire connaître. La connaissance est à l'Université ; l'amour, peut-être, est à nous »

(cit p. 103). Ce faisant, il va d'abord faire monter en puissance, en tant que groupe social, les metteurs en scne qui il confie de nouveaux tablissements. Le metteur en scne assume le lien entre savoir et esthtique, et, comme le fait Jean Vilar, transmet des connaissances purement thatrales, d'histoire du domaine, dlaissant ou faisant abstraction des vues du monde social transportes dans leur rpertoire. De leur ct, les universitaires sont investis dans des valuations des performances des thtres. Ils sont prsents au sein des commissions gaullistes dans le cadre d'une amplification de l'expertise alimente par une volont de l'tat-providence de se doter d'instruments statistiques lui permettant de reprsenter la socit, mais aussi nourrie par l'mergence d'une sociologie de la culture avec Joffre Dumazdier ou Jean Duvignaud. Dans le dveloppement de ce champ sociologique, certains, pointant l'chec de la politique culturelle tout comme l'ethnocentrisme de classe qui y est l'uvre, prendront leurs distances avec les conceptions de Malraux et de Vilar. Par ailleurs, apparaissent des instituts universitaires d'tudes thatrales produisant des critres de qualit esthtique, des expertises parfois arbitraires au nom de thories infondes, tel Manuel de Pavis promouvant un thtre de texte et une dramaturgie qu'il veut pargne par l'illusion rfrentielle. Ces universitaires ont jou un rle important dans l'imposition de normes esthtiques par leur enseignement, leurs crits et leur positionnement institutionnel, faisant penser, pour certains d'entre eux, la catgorie des intellectuels de gouvernement construite dans *Les Fils maudits de la Rpublique*.

- 23 Aprs le moment gaulliste, Noiriel analyse la politique culturelle de la gauche avec l'arrive au pouvoir de Franois Mitterrand. Il la lit, pour ce qui est du thtre, comme le dveloppement de deux lignes culturelles opposes, s'originant dans deux types de revendications. C'est tout d'abord celle du « pouvoir au crateur » de Roger Planchon, au thtre de Villeurbanne, en 1968. L'augmentation des budgets aprs 1981 provoque une explosion des effectifs, et la loi de dcentralisation de 1982 une multiplication des lieux du spectacle vivant. La position des metteurs en scne, en particulier pour ce qui est de l'lite de la profession, est renforce. Les dirigeants des centres dramatiques nationaux sont en position de juge et parti, sigeant dans les commissions administratives, et poursuivant des plans de carrire qui parfois les conduisent prendre des postes au ministre de la Culture. Cette intgration au sein des institutions publiques et le refoulement d'un pass encombrant par les contestataires de 1968 ont eu des effets sur la reformulation du thtre public, en particulier dans la remise en uvre des conceptions de Vilar avec une reprise des classiques et le dveloppement des adaptations des uvres littraires. Cette programmation correspond d'ailleurs assez bien l'appartenance sociale des spectateurs, jamais largie, soit principalement les enseignants du primaire et du secondaire. La politique de la gauche a conduit une augmentation de l'offre thtrale sans que le nombre de spectateurs n'augmente et, par consquent, une inflation de propositions et de projets, l'installation d'un fodalisme dans les relations professionnelles et un combat perptuel pour atteindre les seuils d'indemnisation par l'Assdic.
- 24 La seconde revendication alimentant cette politique nat dans l'closion des associations culturelles jouant dans les usines en 1968 et contestant la culture officielle, dans la cration du thtre documentaire : c'est la dfense d'une gale dignit de toutes les cultures et la possibilit pour les individus des classes populaires d'tre reconnus comme artistes. Cela a des effets sur la musique, la danse, mais aussi dans des modalits d'intervention thtrale dans les prisons, les hpitaux, les « quartiers », les milieux issus

de l'immigration. Les critères ne pouvant plus être culturels, un lien étroit va être fait entre ces nouvelles formes d'expression et la lutte contre l'exclusion. Ainsi, plus tard, Catherine Trautmann, ministre de la Culture du gouvernement de Lionel Jospin, mettra l'accent « sur la fonction particulière de réconciliation sociale que peuvent remplir les artistes et les acteurs culturels envers les populations exclues pour des raisons éducatives, économiques ou physiques » (p. 122)²⁶ ; tâche qui sera ensuite prise en charge par les ministères sociaux et les collectivités locales dans une mobilisation du spectacle vivant au sein de politiques de l'intégration, du vivre ensemble ou de la célébration patrimoniale. Pour Noiriel, la gauche a par conséquent opéré un grand partage entre les « créateurs de plateaux » privilégiés par le ministère de la Culture, et les animateurs culturels, soit les « bricoleurs d'avenir », renvoyés au travail social et aux politiques locales, produisant en même temps des réactions de suspicions pour les projets théâtraux à vocation civique ou militante.

- 25 Gérard Noiriel poursuit en caractérisant la situation actuelle par un retour des logiques identitaires et mémorielles, depuis les années 1980, définies par un affaiblissement du mouvement ouvrier, un désenchantement politique et une montée concomitante de l'extrême droite. Dans la lignée de la politique giscardienne, puis de celle de Jack Lang, il y a explosion des spectacles qui, dans une logique mémorielle, valorisent les identités locales et créent du consensus. Ainsi du Puy du Fou et Gérard de Villiers, ou encore, dans une autre configuration associant savant et artiste, dans une logique brechtienne, les spectacles de Robert Hossein créés avec Max Gallo ou Alain Decaux, mettant en avant chefs militaires et héros chrétiens. Soit la mise en scène de « nos vieilles coutumes et nos grands hommes » (p. 130).
- 26 Ce sont ensuite deux entreprises regroupées sous le vocable « théâtre citoyen et post-politique » qui sont analysées. Leur communauté repose sur une mise en avant d'une lucidité spontanée de l'artiste. Pour Ariane Mouchkine, les artistes révèlent le monde, et elle se pose comme porte-parole des opprimés et défenseur des bonnes causes, là où Brecht prônait l'alliance science-théâtre et entendait poser les spectateurs devant des dilemmes. Les émotions ne peuvent conduire qu'à la mise en concurrence des bonnes causes ; pour Noiriel, l'autonomie ne peut passer que par les sciences sociales. De son côté, Edward Bond, « postmoderne », inscrit son théâtre dans un désenchantement, l'impasse des philosophies de l'histoire, une disqualification de la raison et de la vérité. La question identitaire est renvoyée dans un cas à ceux dont le metteur en scène entend être le porte-parole (les opprimés, les femmes asservies par l'islam ou les musulmans victimes du terrorisme pour Mouchkine...), dans l'autre au public touché, soit des Français des classes moyennes pour Edward Bond.
- 27 La troisième des tendances de ce théâtre identitaire est celle qui nous réfère aux Grecs, fondateurs de l'universalité et de la démocratie. Cette revendication en filiation alimente un ethnocentrisme de classe, appuyé sur une méconnaissance de travaux explorant nos relations avec l'Antiquité, ainsi que des procès en barbarie comme dans le cas du metteur en scène David Gery invoquant, contre les banlieues, Eschyle : « Au sein même de nos villes, de nos banlieues, des actes de barbarie jettent l'effroi et nous rappellent que la démocratie n'existe pas en soi, que l'homme résiste à ses instincts pour être à la hauteur de cette utopie » (cité p. 139).
- 28 Enfin, dernière tendance, le « théâtre de l'immigration ». Dans le contexte de 1968, il est lié aux mobilisations contre les actes racistes, aux grèves des OS ou à la défense des intérêts des résidents des foyers Sonacotra. Puis, dans un contexte de défaite post-

soixante-huitarde, naissent les premiers festivals du théâtre immigré avec une dimension culturelle, mémorielle et militante²⁷. Noiriél y voit une compensation de la politique de retour au pays. Une fois au pouvoir, la gauche encourage, dans le cadre d'une défense des cultures immigrées, la valorisation des identités et mémoires d'origine. Dans les années 1980, se développent des mesures visant à l'intégration. Le regard passe du travailleur immigré au beur, le théâtre beur privilégiant les problèmes identitaires et mémoriels : déracinement, double identité, racisme, relations avec la police, relations intergénérationnelles... Ces spectacles, dans la mouvance des « bricoleurs d'avenir », ont peu de soutien et ne contribuent pas à la compréhension d'un processus social. Ils construisent des victimes et des coupables.

- 29 Noiriél s'arrête alors sur la pièce de Mohamed Rouabhi, *Vive la France !*, qui entend, partant des émeutes de 2005, revenir sur cent cinquante ans de colonisation. Il l'inscrit dans une perspective de théâtre révolutionnaire et entend mettre en lumière une série de contradictions de ce théâtre « postcolonial » :
- 30 • La confusion de l'histoire et de la mémoire. Rouabhi ne travaille pas avec des historiens, estimant que son expérience lui donne accès à l'histoire. Il prétend cependant diffuser un savoir objectif sur le passé et le présent des banlieues.
- 31 • La production de contre-stéréotypes, le flic raciste contre le beur délinquant, et une absence de mise en lumière des mécanismes de domination.
- 32 • Le soutien institutionnel accordé à la pièce alors qu'elle dénonce la police, le racisme et l'école, critiques que l'on voit largement digérées par l'État et le capitalisme.
- 33 • La réception du spectacle qui n'a pas convaincu, ce que montrent certaines sources.
- 34 L'une des causes de l'échec de ce théâtre de l'immigration réside pour
- 35 Gérard Noiriél dans une absence d'allié :
- « Ce n'est pas en se plaçant dans une situation de concurrence avec les historiens et les sociologues que les artistes engagés réussiront à les rallier à leur cause mais en leur proposant des formes de collaboration respectant la compétence et la dignité de chacun ».(pp. 152-153)

Le théâtre et l'historien

- 36 Rendons tout d'abord justice à Gérard Noiriél. Dans la sphère académique, fustigeant parfois ses propres collègues, il est l'un de ceux qui ne se voit pas comme membre d'un quelconque clergé régulier mais s'interroge sur le but et l'utilité de son travail, inscrit ses travaux ou sa posture dans le politique et sur une conviction profonde et ancienne, l'impossible renoncement « à l'espoir que [s]on travail puisse servir aux autres » : « Vous ne pouvez être chercheur de droit divin » ; « Nous avons des comptes à rendre à notre communauté (et à l'État qui nous rémunère) » ; « Malheureusement, la plupart de mes collègues ne considèrent pas que ce genre de choses est important » ; « Si vous n'avez pas conscience qu'au-delà de la science, il y a le politique, la solidarité, ça peut vous retomber dessus »²⁸.
- 37 Rendons-lui également justice de politiser une forme artistique, c'est-à-dire de replacer la sélection comme les usages de biens dits culturels dans une problématique de gouvernement des hommes et des choses. Ce qui pourrait là sembler une évidence ne l'est pas nécessairement dans les milieux du même nom, ni dans ceux de leur gouvernement.

En sus de ces saisies politiques du savant et de l'art, le livre de Noiriel forme un système qu'on peut tenter de décrire en le distribuant en cinq axes.

Un durcissement des rapports histoire-mémoire

- 38 L'opposition de la mémoire à l'histoire est classique et a été largement discutée. L'histoire est ici définie comme une science, par son ambition « [d']expliquer le passé et non de le juger ». Plus loin, dans le texte, sa naissance est décrite avec le développement d'un milieu universitaire et de chercheurs, ainsi que d'une identité professionnelle au moyen de la mise en place de procédures d'authentification et de validation par les pairs. De l'autre côté, celui de la mémoire, l'accent est mis sur la prise de parti. Là où l'histoire est explication, la mémoire produirait une justice.
- 39 C'est tout d'abord agréger un peu vite un grand nombre de situations : le Puy du Fou de Gérard de Villiers, la revendication des Grecs comme ancêtres, le théâtre dit de l'immigration ou la mise en tourisme du site d'Aigues-Mortes mettant en avant son passé féodal au prix de l'oubli d'un massacre d'immigrés italiens à la fin du XIX^e siècle... La notion de mémoire est là hypertrophiée, masquant une diversité de situations réelles. Prenons, exemple parmi d'autres, sous la plume d'historiens, certaines de ces situations analysées dans l'ouvrage *Concurrences des passés* : de l'histoire locale aux associations patrimoniales, des reconstitutions historiques à la demande « d'ancrer l'idée de paix sur des champs de bataille », des ONG aux mutins de 1917...²⁹. Le collecteur mémoire³⁰ paraît là disproportionné, faisant fi de la multiplicité des attachements des personnes aux choses du passé et de leurs modalités. Sans compter que sur l'autre front, celui de l'activité historique, les rôles, si l'on suit les définitions de Noiriel, paraissent s'inverser :
- « Certes toutes les initiatives que nous avons rencontrées se montrent bien souvent très exigeantes sur le plan de l'exactitude historique. Les mises en scène sont soucieuses d'éviter les anachronismes, les conseillers historiques nombreux, mais il s'agit d'une histoire sûre de ses faits, d'une histoire qui se situe aux antipodes de l'histoire telle que la pratiquent aujourd'hui les historiens professionnels, qui s'accepte désormais comme problématique et relative »³¹.
- 40 Une histoire qui paraîtrait donc plus souple que l'activité mémorielle quant à la production et à la solidification de ses énoncés.
- 41 La question des rapports mémoire-histoire est durcie alors que, dans la pratique, les relations sont plus graduées. Paul Ricoeur complexifie cette relation, tout d'abord en prenant en compte le moment de l'opération historiographique, du rapport d'extériorité avec « la coupure épistémologique séparant l'histoire de la mémoire même collective » à la continuité – « l'historien entreprend de "faire de l'histoire", comme chacun de nous s'emploie à "faire mémoire" »³². Mais aussi dans l'alimentation réciproque à l'œuvre entre mémoire et histoire. Régine Robin, mettant autrement en perspective cette question, pointe le concours de l'activité historique au mémoriel : historiens polonais niant ou minimisant l'implication de la population au pogrom de Jedwabne en juillet 1941, historiens roumains dressant un culte au maréchal Antonescu, participation historique à des commissions pour débaptiser les rues de Berlin-Est avec le remplacement des noms des militants des Brigades internationales par ceux de généraux bismarckiens ou de chevaliers teutoniques, collaboration à l'élaboration d'un grand récit nationaliste au Québec...³³. On pourrait revenir, en France, à la présence d'historiens dans le prétoire du procès Papon, en 1997-1998³⁴. Ainsi, la position d'extériorité des producteurs patentés d'histoire n'est pas aussi univoque.

- 42 Entre régime de vérité et régime de justice, les positions hybrides, les différentes modalités de couplages et de découplages ne manquent pas. Elles méritent un examen pour décider de ce qui se passe là, tout comme doivent être prises en compte leurs capacités cognitives qui ne sont même pas discutées au prix d'un grand partage avec l'activité judiciaire. Les mailles du filet de Noiriel sont bien larges. Et, de façon générale, au-delà des seules relations histoire-mémoire, il n'échappe pas à l'hypertrophie de certaines situations ou de certaines sources. Il est difficile de bâtir une polarité entre « créateurs de plateaux » et « bricoleurs d'avenir » à partir de deux publications. Bien sûr, la production de textes est une pratique réflexive qu'il ne faut pas négliger, tout comme l'est un entretien. Mais la base documentaire reste là faible, sauf à comprendre, mais cela ne paraît pas être le cas, que ces deux textes valent pour exemplification. Elle l'est également pour caractériser la réception du théâtre de l'immigration à partir de la seule pièce *Vive La France* !

L'importance de la distanciation

- 43 Chez Brecht, le concept de distanciation est central, une ressource essentielle pour penser son théâtre comme révolutionnaire³⁵, la méthode consistant à priver une action ou un personnage de son aspect évident et familier pour éveiller à son sujet l'étonnement et la curiosité :
- « Une image distanciante est une image faite de telle sorte qu'on reconnaisse l'objet mais qu'en même temps il prenne une allure étrange [...]. Ces nouvelles distanciations n'ont d'autre but que d'arracher aux processus socialement influençables l'étiquette "familier" qui empêche aujourd'hui qu'on ait prise sur eux »³⁶.
- 44 Tout d'abord, notons que la caractérisation de la situation actuelle par un abandon de Brecht n'est pas partagée. Répondant à Gérard Noiriel, Jean-Louis Fabiani, spécialiste de la sociologie du théâtre, écrit :
- « [L]a pensée de Brecht s'est diffusée dans tout le théâtre contemporain, et en constitue un des fondements : la distanciation fait désormais partie des routines du théâtre, la réflexion sur le politique n'a jamais déserté, et l'interpellation du public est de plus en plus complexe à mesure que les technologies de l'image et du son deviennent partie intégrante du théâtre »³⁷.
- 45 S'équiper de Brecht suppose d'être relativement sûr de ses effets, c'est-à-dire d'augurer que la technique de la distanciation fonctionne, que « ça marche ». Roland Barthes, parlant de sa réception de *Mère Courage*, évoque un éblouissement. Mais « au vrai, quoi de moins brechtien que l'éblouissement du spectateur ? »³⁸. On peut aussi s'étonner de l'accent mis par le même Barthes sur l'émotion³⁹, même si cette question est présente chez Brecht. De son côté, Jacques Rancière pointe les ratages de la méthode : « De *L'Opéra de quat' sous*, charmant ceux qu'il voulait fustiger, à *Mère Courage*, attendrissant ceux qu'elle devait indigner, en passant par *La Décision*, rejetée par le Parti qu'elle exaltait, Brecht n'a cessé de manquer ses effets »⁴⁰. Tout comme il remarque le déplacement du théâtre de Brecht vers une pédagogie d'État et une reprise « avec quelques rudesses » de l'opposition entre raison et émotion⁴¹.
- 46 La question est d'autant plus importante qu'elle est dressée en parenté avec le rapport histoire-mémoire⁴². Si l'histoire comme la mémoire sont une mise en présence des morts⁴³, les relations postulées diffèrent. La première repose sur l'exclusion de toute identification de l'historien à son objet tandis que la seconde se fonderait sur

l'identification avec des acteurs du passé ou soi-même dans un temps antérieur. Soit la distanciation opposée à l'identification, l'histoire à la mémoire, Brecht *versus* Aristote. Et, dans la version brechtienne du théâtre, une opération analogue à celle de l'historien la circulation dans le temps et la mise en présence de situations passées à la différence près – volontairement effacée par Noiriel par le rôle social qu'il revendique – qu'elles sont d'emblée pensées comme devant agir sur le présent et travaillées pour ce faire.

Une audience domestiquée⁴⁴

⁴⁷ La méthode de la distanciation ne garantit pas le résultat. Dans un cas comme dans l'autre – la distanciation comme la pédagogie d'État –, le spectateur est agi. Certes, il est supposé actif, et en cela diffère d'un spectateur platonicien qui regarde et ne connaît pas⁴⁵, mais ses actions sont anticipées. Il réfléchit là où on lui dit de le faire. « Le but de l'effet de distanciation était d'amener le spectateur à considérer ce qui se déroule sur la scène d'un œil investigateur et critique. Les moyens utilisés étaient ceux de l'art »⁴⁶. Dans tous les cas, nulle part n'est envisagée la question de sa possible autonomie par rapport aux attentes et prévisions du metteur en scène. D'une certaine manière, les travaux à l'œuvre sur le festival d'Avignon depuis quinze ans élargissent le propos. Le Festival est « le lieu où s'est constitué de manière privilégiée un dispositif de prise de parole sur la culture en général et pas seulement sur le théâtre »⁴⁷. Un travail réflexif sur la position de spectateur peut s'exprimer dans le cadre des débats⁴⁸. Certes, ce dispositif est particulier et présente une composition qui le rapproche des fréquentations culturelles légitimes, mais il ouvre une possible réflexion sur non seulement une réelle distanciation qui n'enferme pas le public dans une discussion bornée par la question posée par le metteur en scène, mais aussi sur la manière de la poser, soit l'ouverture d'un cadre critique et réflexif. « De même que le comédien n'a pas à faire croire à son public que ce n'est pas lui qui est sur scène (mais le personnage fictif), de même il n'a pas à lui faire croire que ce qui se passe sur scène n'a pas été travaillé au cours de répétitions (mais serait un événement unique) »⁴⁹. C'est sans doute élargir la question de la distanciation, montrer que l'on montre, écrit Brecht, pousser plus loin ses positions, discuter la pertinence des modalités de monstration, mais aussi élargir à la question de la pertinence des modalités de la question posée. En définitive, c'est prendre en compte le statut épistémique de la représentation⁵⁰, introduire à ce propos et ne pas utiliser Brecht comme une technique d'émission de message et de travail sur un public, reconnaître la capacité d'acteurs ordinaires, au sens où ce ne sont pas des experts, à émettre un langage en propre.

⁴⁸ D'une certaine manière, la seule action qui soit permise au public de Noiriel est celle d'applaudir ou de siffler. On peut s'interroger sur l'absence d'une prise en compte, dans la discussion, de formes de théâtre qui entendent donner d'autres rôles aux spectateurs, comme le théâtre de l'opprimé dont Julian Boal rappelle qu'il est né dans un contexte de réaction à la façon dont le parti communiste considérait « les masses » comme inconscientes et irrationnelles⁵¹. « “[S]pectateur” est un mot obscène. Le spectateur est moins qu'un homme. Il faut l'humaniser et lui rendre sa capacité d'agir pleinement. Il doit être sujet, acteur, à égalité de condition avec les autres qui deviennent à leur tour spectateurs », écrit Augusto Boal⁵², critiquant tour à tour Aristote pour qui le spectateur délègue le pouvoir aux personnages pour qu'ils fassent et pensent à sa place et, de ce fait, n'agissent pas dans le monde réel⁵³, mais aussi Brecht, parce que le spectateur délègue ses pouvoirs pour jouer, même s'il ne les délègue pas pour qu'on pense à sa place. « Toutes

ces expériences de théâtre populaire n'ont qu'un seul et même but : libérer le spectateur sur qui le théâtre a imprimé des images achevées du monde [...]. La poétique de l'opprimé est d'abord celle d'une libération : le spectateur ne délègue aucun pouvoir pour qu'on agisse ou pense à sa place »⁵⁴. Le théâtre de Boal ne se situe pas dans une logique de transmission des savoirs, il se veut une action sur le monde. Mais Noiriel verrait là, sans doute, la figure disqualifiante et brouillonne de l'intellectuel révolutionnaire, une confusion entre science et politique ou un brouillage du même ordre que celui qu'inférerait l'action mémorielle.

Un corporatisme ?

- 49 C'est bien l'une des questions importantes du livre dans sa repolitisation de la science et de l'art. Dans *Les Fils maudits de la République*, Gérard Noiriel terminait par un plaidoyer pour la diffusion des savoirs des chercheurs en sciences humaines et sociales dans l'espace public. Il s'agissait de dresser une alliance entre la figure de l'intellectuel collectif qu'il appelait de ses vœux, tout en le réduisant aux chercheurs, et des passeurs qui pourraient traduire leurs connaissances de façon à ce qu'elles touchent les citoyens et leur parlent. Le couvert est remis là, cette fois alimenté par le théâtre brechtien :

« [L]es démonstrations et les vérités que produisent les sciences de l'homme et de la société ont finalement très peu d'impact sur les gens [...]. Pour être efficace, il faut parvenir à susciter le doute chez le spectateur, ébranler ses certitudes pour provoquer en lui le besoin d'en savoir plus. Et cela n'est possible qu'en travaillant avec des artistes ».(p. 176)

- 50 Pour que cette logique de transmission des savoirs soit accomplie, il faut tout d'abord que l'activité artistique soit réduite à un instrument pédagogique, à un dispositif technique d'amplification. Rappelons que, pour Brecht cité par Noiriel, l'art ne peut être une activité de connaissance du monde et le dramaturge doit recourir à la science s'il souhaite transmettre des connaissances sur l'histoire ou la société. Noiriel, dans son texte, récuse finalement les entreprises artistiques qui entendent énoncer la vérité sur le monde pour défaut d'alliance avec les chercheurs. Le théâtre comme courroie de transmission ?

- 51 La seconde des conditions est l'établissement d'un monopole des sciences sociales dans la production d'un savoir sur le monde, position en relative homologie avec la posture de la sociologie critique. Soulignons d'abord que cette condition ne fait pas consensus parmi les chercheurs en sciences sociales. Ainsi Howard S. Becker :

« Je n'ai jamais considéré que les sciences sociales détiennent le monopole de la connaissance sur ce qui se passe dans la société [...]. Mes collègues – sociologues et autres spécialistes des sciences sociales – aiment bien faire comme [...] si la connaissance qu'ils produisent sur la société était la seule "réelle" connaissance sur le sujet. Ils aiment bien prétendre aussi – c'est idiot – que leurs méthodes pour représenter la société sont les meilleures, voire le seul moyen de travailler correctement, ou que ces méthodes nous protègent de toutes sortes d'erreurs épouvantables qu'autrement nous ne saurions éviter. Ce discours est une forme typique d'abus de pouvoir professionnel »⁵⁵.

- 52 Et de discuter précisément des formats des différents « rapports sur le monde ».
- 53 L'entreprise menée depuis les années 1980 autour des courants dits pragmatiques de la sociologie de la critique fait également un pas de côté par rapport à cette asymétrie et aux capacités cognitives des acteurs sociaux⁵⁶. C'est aussi faire fi d'autres expériences, en particulier en matière de coproduction de savoirs, qui auraient sans doute mérité d'être

là évoquées et analysées, tant pour les qualifications produites des acteurs, le format des savoirs en résultant, que pour les formes de la critique sociale qui peuvent en être issues⁵⁷. Ainsi, ailleurs et à plusieurs reprises, Noiriel évoque une expérience lorraine qui semble bien correspondre à une telle situation et non à une simple socialisation de la littérature scientifique⁵⁸. Ici, la composition de cet intellectuel collectif dont l'auteur réclame la constitution est singulièrement restreinte aux producteurs universitaires de savoir et aux diffuseurs potentiels de leurs connaissances. Il est vrai que *Les Fils maudits de la République* commençait par un ralliement à l'expression employée en 1986 par Bourdieu dans une livraison du *Nouvel Observateur* : « D'abord défendre les intellectuels ! »⁵⁹. D'une certaine façon, *Histoire, théâtre & politique* peut être lu comme un livre corporatiste, faisant de l'historien un point de passage obligé⁶⁰ de l'énonciation du monde.

Une philosophie politique ?

- ⁵⁴ Dans le travail de Paul Ricœur sur la mémoire, la dimension éthique est fortement présente. L'épilogue de *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* porte sur « le pardon difficile ». Même si l'auteur pense n'identifier que tardivement le lien entre « l'horizon d'accomplissement de toute [s]on entreprise » et « l'esprit de pardon »⁶¹, d'une certaine manière sont là articulés son travail de recherche philosophique et la question des valeurs, la couleur est annoncée pourrait-on dire. Plus ambiguë est la position de Noiriel qui, à plusieurs reprises, s'arrête aux portes de son autonomie, revendiquant comme seule action possible la production de connaissances. Ailleurs, il se réclame de la conviction de Marc Bloch selon laquelle le savoir des historiens peut aider les hommes à mieux vivre, ou d'une défense de la République⁶², tout en préservant les principes de séparation des fonctions entre le savant et le politique. Qu'est ce que veut dire « mieux vivre » et comment passe-t-on alors d'un plan cognitif à un plan normatif ?
- ⁵⁵ *Histoire, théâtre & politique* reste relativement muet sur le sujet. Il oppose cependant d'entrée de jeu les citoyens armés par l'histoire et les membres d'une communauté alimentée par des opérations de commémoration, il s'oppose aux discours identitaires ou aux effets de renforcement que le théâtre pourrait avoir sur eux. L'histoire doit donc aider à produire des citoyens tout comme elle doit contribuer au développement d'un esprit critique. Dommage qu'on ne sache de quelle république il est question, et que les seules modalités de construction d'un espace public critique ne soient évoquées que sous l'aspect du rapport pédagogique ou d'un art de convaincre s'annexant le théâtre, et non sous celui d'un dispositif possible de réflexivité. Peut-être cette question fera-t-elle l'objet d'un prochain ouvrage de Gérard Noiriel à propos de son expérience d'acteur, espérons-le, avec plus d'empirie. Reste la question de la République. *Histoire, théâtre...* et politique.

NOTES

1. Gérard Noiriel, *Les Fils maudits de la République. L'avenir des intellectuels en France*, Paris, Fayard, 2005. Nous avons rendu compte de cet ouvrage dans *L'Homme*, 2007, 182 : 286-292.

2. Si Gérard Noiriel « fait » du théâtre, cette expérience-là, peut-être postérieure à la rédaction de son texte, n'est pas évoquée ici.
3. Sur cette question du politique, du religieux et de la mémoire, on se reportera aux pistes dégagées par Paul Ricœur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000 : 651 et 585 sqq.
4. Analyse que l'auteur dit fortement influencée par Paul Ricœur, *Temps et Récit*, 1 : *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983.
5. Noiriel reconnaît d'ailleurs être venu à Aristote via Brecht (France Culture, « La suite dans les idées », 14 juillet 2009). Rappelons que ce dernier publie une « Kritik der Poetik des Aristoteles » en 1935. L'index des *Écrits sur le théâtre* de Brecht donne 13 occurrences pour Aristote, soit plus que pour Marx ou Lénine pour chacun desquels 11 occurrences sont indiquées (cf. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, éd. par Jean-Marie Valentin, Paris, Gallimard, 2000).
6. Ce plaisir pris lors des imitations ou des représentations étant l'une des causes naturelles de l'art poétique (cf. Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli...*, op. cit. : 99).
7. Sur ce point, cf. la tentative théorique de Jean-Marc Leveratto de fonder une anthropologie du corps spectateur (in *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006).
8. « Aristote associe à l'acte d'apprendre celui de conclure ce qu'est chaque chose, comme lorsqu'on dit : "celui-là, c'est lui" (48 b 17). Le plaisir d'apprendre est donc celui de reconnaître. C'est ce que fait le spectateur quand il reconnaît dans l'Édipe l'universel que l'intrigue engendre par sa seule composition. Le plaisir de la reconnaissance est donc à la fois construit dans l'œuvre et éprouvé par le spectateur » (Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli...*, op. cit. : 99-100).
9. Sur la place du spectateur dans la théorie de Diderot, on pourra se reporter à Michael Fried, *Esthétique et origines de la peinture moderne*, 1 : *La place du spectateur*, Paris, Gallimard, 1990.
10. La subversion étant dans l'usage de la langue, le fait de faire tenir aux « Grands » des propos familiers.
11. Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre. Les théories et les exemples*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1895 : 183.
12. *Ibid.* : 248.
13. *Ibid.* : 246-247.
14. Gérard Noiriel a consacré son mémoire de DEA à l'histoire de ce théâtre : *Note sur le théâtre du peuple de Bussang*, Paris, Université Paris 1, 1980. Cette première recherche en histoire contemporaine participe de sa connaissance du théâtre tout comme il revendique dans un fil biographique non professionnel, une connaissance de l'intérieur du milieu du spectacle vivant (cf. page 7 et « La suite dans les idées », France Culture, le 14 juillet 2009). Pour une sociohistoire du théâtre de Bussang, on se reportera à Jean-Marc Leveratto, « Le théâtre du peuple de Bussang : histoire et sociologie d'une innovation », *Vingtième Siècle*, 2004, 83 : 5-19, ainsi qu'à Jean-Marc Leveratto & Olivier Goetz, « Le théâtre du Peuple à Bussang : les mémoires de l'image », *Champs visuels*, 1997, 4 : 109-120.
15. Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, éd. préfacée et annotée par Chantal Meyer-Plantureux, Bruxelles, Complexe, 2003.
16. Cité par Chantal Meyer-Plantureux in *Ibid.* : 9.

17. La Révolution française lui servira de réservoir de répertoire : *Danton* en 1899, *Le Quatorze Juillet* en 1902, *Robespierre* en 1939.

18. Brecht emploie le terme de dramaturgie non aristotélicienne. Cf. par exemple : « La dramaturgie non aristotélicienne se sert de l'empathie du spectateur (identification-mimesis), mais elle ne le fait nullement avec cette absence de doutes qui caractérise la dramaturgie aristotélicienne » (in *Écrits sur le théâtre...*, op. cit. : 256). Sous ce titre, *Écrits sur le théâtre* dirigé par Jean-Marie Valentin, est regroupé un vaste corpus de textes rédigés par Brecht entre 1932 et 1951 (cf. *ibid.* : 243-350).

19. Par Dort, Althusser, Rancière, Jameson, Barthes...

20. On peut voir là une parenté avec *Das Unheimliche* de Freud, traduit par « L'étrange familier », « Le non-familier », « Le familier pas comme chez soi », « L'inquiétante étrangeté » (cf. la discussion de cette traduction par Jean-Bertrand Pontalis in Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985 : 212). Ou encore les premiers usages thérapeutiques du théâtre de marionnettes en psychopédiatrie, dans les années 1930 au Bellevue Hospital de New York, offrant aux enfants des « prises » pour qu'ils se saisissent des personnages et les fassent faire, créant des affordances (cf. Adolf G. Woltmann, « L'utilisation des marionnettes comme méthode projective en thérapie », in Harold H. Anderson & Gladis H. Anderson, eds, *Manuel des techniques projectives en psychologie clinique*, Paris, Éd. universitaires, 1965 : 637).

21. Cette opposition est moins tranchée chez Sartre que ne le dit Noiriel (cf. Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, textes rassemblés par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, 1973 : 150).

22. Noëlle Guibert note que « Sartre a trouvé au théâtre une illustration positive à sa pensée philosophique » (« Sartre, faits et gestes : un théâtre à penser », in Mauricette Berne, ed., *Sartre*, Paris, Bibliothèque nationale de France-Gallimard, 2005 : 135).

23. Noiriel revient sur cette question dans un article du *Monde* du 10 juillet 2009 : « Il faut un retour à Brecht ! Non à une scène ghettoisée ».

24. Jean-Claude Passeron, *Le Raisonnement sociologique*, Paris, Nathan, 1991 : 49.

25. « Le portrait type de l'innovateur est un metteur en scène diplômé qui s'est fait ensuite auteur, qui dirige une compagnie et, bien souvent, un établissement ou une institution dédiée au spectacle vivant » (p. 90).

26. Et non Michel Rocard à qui est attribuée cette déclaration.

27. Pour un essai d'histoire du théâtre de l'immigration, on se reportera à Olivier Neveux, « Apparition d'une scène politique : le théâtre révolutionnaire de l'immigration », in Christian Biet & Olivier Neveux, eds, *Une histoire du spectacle militant. Théâtre et cinéma militants, 1966-1981*, Vic-la-Gardiole, l'Entretemps, 2007 : 325-343.

28. Cf. Gérard Noiriel, *Les Fils maudits de la République...*, op. cit., et « Quel pragmatisme en histoire ? Entretien avec Gérard Noiriel », propos recueillis par Arnaud Fossier et Édouard Gardella, *Tracés*, 2008, 2 : 243-254.

29. Maryline Crivello, Patrick Garcia & Nicolas Offenstadt, eds, *Concurrence des passés. Usages politiques du passé dans la France contemporaine*, Aix-en-Provence, Publ. de l'Université de Provence, 2006. La littérature anthropologique sur les formes de présence du passé ou plutôt sur les formes d'activité de mise en présence du passé est maintenant fournie.

30. Dans le sens où Gérard Chouquer utilise la notion de collecteur hypertrophié. Ainsi de la nation et des ethnotypes, de la nature ou de la société (cf. Gérard Chouquer, *Quels scénarios pour l'histoire des paysages ?*, Coimbra-Porto, CEAUCP, 2007).
31. Patrick Garcia, « Introduction », in Maryline Crivello, Patrick Garcia & Nicolas Offenstadt, eds, *Concurrence des passés...*, op. cit. : 20.
32. Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli...*, op. cit. : 274 et 68. Rappelons que l'ouvrage a donné lieu à maintes discussions des et avec les historiens.
33. « L'histoire se caractériserait par une volonté de connaissance d'abord, alors que le militant de la mémoire aurait la fidélité comme valeur essentielle » (Régine Robin, « Entre histoire et mémoire », in Bertrand Müller, ed., *L'Histoire entre mémoire et épistémologie. Autour de Paul Ricœur*, Lausanne, Payot, 2004 : 41).
34. Situation sur laquelle s'inaugurent les questionnements d'Olivier Dumoulin dans *Le Rôle social de l'historien. De la chaire au prétoire*, Paris, Albin Michel, 2002 (cf. notre compte rendu dans *Ethnologie française*, 2007, 1 : 178-181).
35. Cf. Georges Didi-Huberman, *L'Œil de l'histoire*, 1 : *Quand les images prennent position*, Paris, Minuit, 2009 : 66.
36. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre...*, op. cit. : 368.
37. Cf. <http://www.mediapart.fr/club/blog/jean-louis-fabiani/110709/un-roman-photo-de-premier-ordre> (11 juillet 2009).
38. Cité in Roger Philippe, « Barthes dans les années Marx », *Communications*, 1996, 1 : 39-65.
39. Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1971 [1964] : 145.
40. Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007 : 116-117.
41. *Ibid.* : 134.
42. Tant dans l'ouvrage que dans l'émission de France Culture.
43. Pour reprendre Michel de Certeau.
44. J'emprunte cette expression à Jean-Louis Fabiani, dans *L'Éducation populaire et le théâtre. Le public d'Avignon en action*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2008.
45. Cf. Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Amsterdam, 2009 : 619.
46. Cité par Georges Didi-Huberman, dans *L'Œil de l'histoire*, 1..., op. cit. : 69.
47. Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani & Damien Malinas, *Avignon ou le public participant*, Montpellier, l'Entretemps, 2008 : 53.
48. Cf. Jean-Louis Fabiani, *L'Éducation populaire et le théâtre...*, op. cit. : 168.
49. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre...*, op. cit. : 371.
50. Cf. Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position...*, op. cit. : 67.
51. Julian Boal, « Origines et développement du théâtre de l'opprimé en France », in Christian Biet & Olivier Neveux, eds, *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)...*, op. cit. : 216-227.
52. Augusto Boal, *Le Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 1996 [1977] : 47.
53. On se reportera plus particulièrement au texte « Le système tragique coercitif d'Aristote », rédigé en 1966 et publié dans *Le Théâtre de l'opprimé...* op. cit. : 79-122.
54. *Ibid.* : 48.

55. Howard S. Becker, *Comment parler de la société. Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, Paris, La Découverte, 2009 : 7-8 et 21.
56. Cf. Luc Boltanski, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Paris, Gallimard, 2009 : 46.
57. Cf. : Yannick Barthes & Cyril Lemieux, « Quelle critique après Bourdieu ? », *Mouvements*, 2002, 24 : 31-38 ; Michel Callon, Pierre Lascoumes & Yannick Barthe, *Agir dans un monde incertain. Essai sur la démocratie technique*, Paris, Le Seuil, 2001.
58. Cf. : David Charasse & Gérard Noiriel, « Lorraine du Nord et anthropologie industrielle en France : bilan provisoire », *Anthropologie et Sociétés*, 1986, 1 : 11-31 ; Gérard Noiriel, « Le pont et la porte : les enjeux de la mémoire collective », *Traverses*, 1986, 36 : 98-102.
59. Gérard Noiriel, *Les Fils maudits de la République...*, *op. cit.* : 8.
60. Au sens de Michel Callon, « Éléments pour une sociologie de la traduction : la domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc », *L'Année sociologique*, 1986, 36 : 169-208.
61. Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli...*, *op. cit.* : 643.
62. Gérard Noiriel, *Les Fils maudits de la République...*, *op. cit.* : 257.
-

INDEX

Keywords : Epistemology, Distance, History, Memory, Politics, Theatre

Mots-clés : épistémologie, distanciation, histoire, mémoire, politique, théâtre

AUTEUR

NOËL BARBE

Centre national de la recherche scientifique Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture, Charenton-le-Pont