Skén&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

6 | 2019

Voyages des cultures et des mémoires dans les arts de la scène

Mais, 68 ?

Alexis Cauvin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/skenographie/3078>

DOI : 10.4000/skenographie.3078

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2019

Pagination : 219-242

ISBN : 978-2-84867-673-9

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Alexis Cauvin, « Mais, 68 ? », *Skén&graphie* [En ligne], 6 | 2019, mis en ligne le 01 juin 2021, consulté le 27 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/3078> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.3078>

Ce document a été généré automatiquement le 27 septembre 2021.

Presses universitaires de Franche-Comté

Mais, 68 ?

Alexis Cauvin

- 1 « Le théâtre est dans la rue ! la rue appartient aux gens ! théâtre libre ! rue libre ! dansez ! allez ! allez ! ». Le public sort de *Re-Paradise*, discipliné, suivant le cortège des comédiens. En guise de rue, un parking désert. Pour toute parade, un flottement embarrassant. Comme slogan, des applaudissements. Un goût de folklore maladroit empoisse l'air, une lassitude sourd dans l'enthousiasme forcé. Juin est arrivé, c'en est fini du *reenactment*, on attend que l'oubli dissipe le malaise de cette période de commémoration. « Restitution, piège à cons », titre Jean-Pierre Thibaudat pour résumer l'affaire.
- 2 La célébration des événements de mai 68 par les grandes institutions culturelles crée, chaque décennie, un malaise palpable, on sait qu'elle n'existera qu'au prix d'un aveuglement résigné et de nombreux arrangements avec l'histoire. C'est que mai 68 jouit de la féconde affection du milieu culturel, alors même qu'il avait largement appelé à sa liquidation, entre autres paradoxes. Moment fondateur ou échec révolutionnaire ? Élan libertaire ou intrusion libérale ? Pouvoir aux créateurs ou alliance avec le prolétariat ? Le théâtre dans la rue ou la rue dans les théâtres ? Destitution des fétiches ou consécration de nouvelles idoles ? Le mai 68 théâtral, à l'image du mai 68 général, est un casse-tête idéologique.

La fête est finie

- 3 La contestation qui éclate en 68 réagit en grande partie à l'étouffement d'une société conservatrice, invitant nombre de ses commentateurs à considérer que, la société française ayant accompli une indéniable libéralisation, ce chapitre est clos. N'est-ce pas céder au cynisme qui ne voit dans ces révoltes que « la destruction des formes d'autorités traditionnelles qui s'opposaient à l'invasion généralisée de la vie par la loi du Capital »¹ ? Cette hypothèse, séduisante de simplicité, apaise le désir hégélien d'horizons absolus, de psychologie des masses, de « secret caché », des analyses de gauche comme de droite, mais fait abstraction de la complexité idéologique qui se déploie alors.

- 4 S'il faut faire cette mise en garde, c'est qu'il y a dans les célébrations décennales de mai 68 une certaine nostalgie de l'achevé, du bouleversement nécessaire, qui clôt l'événement sur une histoire qui aurait trouvé sa résolution, à défaut de révolution, accréditant les soupçons réactionnaires qui lui sont portés.
- 5 Théâtralement parlant, cette conception se traduit par le télescopage habituel entre quatre grands motifs, enserrés dans un temps sans racines ni déploiements : l'occupation de l'Odéon comme coup de force nihiliste, le Living Theatre à Avignon comme intrusion violente de la contre-culture américaine, la déclaration de Villeurbanne comme assise de la toute-puissance des metteurs en scène, et enfin, très marginalement, quelques expériences de théâtre en usine, comme subsistance marginale d'un militantisme démodé. Ces quatre motifs sont appréhendés comme une agitation nécessaire : à la mort des pères Barrault-Malraux-Vilar, à la légitimation esthétique de la horde des enfants anarchistes, à confier les clefs du royaume aux créateurs, à l'affirmation d'une contiguïté naturelle entre les mondes de l'art et ceux du travail.
- 6 De quoi faire entrer l'agitation chaotique, politique et contradictoire dans une logique d'évolution naturelle rendue inoffensive, car inactuelle. La rectification de ces approximations a bien entendu été menée depuis déjà longtemps par les chercheurs qui se sont consacrés à la période ; il n'y a rien de nouveau à y ajouter, sinon le regret de la surdité du théâtre face à la science qui devrait le nourrir.
- 7 La brutalité du « viol de l'événement »² tend à faire oublier ses motivations. Le déni post-traumatique ne semble cesser de creuser un hiatus amnésique entre les mots et les actes, le geste et la pensée. Marie-Ange Rauch accuse sur ce point une attitude propre aux études théâtrales :

durant les années 1970, les critiques se sont surtout attachés à l'analyse du renouvellement de la pratique. Ils ont davantage interrogé et valorisé l'onde de choc esthétique que la déflagration politique du mouvement de 1968³.
- 8 À bien y regarder, on voit pourtant émerger de la confusion pamphlétaire de 68 des préoccupations et des revendications aussi cohérentes et convergentes qu'oubliées. Revenons rapidement sur ces grands motifs du mai théâtral afin de tenter d'appréhender leurs revendications.

Sous les drapeaux, les cerveaux

Le coup de la Bastille

- 9 On sait que l'occupation de l'Odéon, pour symbolique et iconoclaste qu'elle fût, n'emporta jamais une adhésion massive. Les communistes et les syndicats étudiants refusèrent d'y participer et s'en désolidarisèrent très rapidement, le monde théâtral cria à l'ingratitude, les relations avec les techniciens creusèrent un conflit de classe entre travailleurs et étudiants. L'histoire donna raison à ses détracteurs, après quelques jours et malgré la mise en place de comités motivés, la situation dégénérait et les militants désertèrent en abandonnant le théâtre à des opportunistes de tous bords. Mais cet échec n'en est un qu'à la condition de prêter des intentions durables et globales à l'occupation, ce dont on peut douter à la lecture des objectifs qu'elle se fixe :

- le sabotage de tout ce qui est « culturel » : théâtre, art, littérature, etc. (de droite ou de « gauche », gouvernemental ou d'« avant-garde » et le maintien de la haute priorité de la lutte politique sur toutes les autres) ;
- le sabotage systématique de l'industrie culturelle et en particulier de l'industrie du spectacle, pour laisser la place à une création collective véritable ;
- l'extension de l'action directe, par exemple par l'occupation du plus grand nombre possible de lieux de travail, de diffusion ou de décision⁴.

- 10 L'inconstance anarchiste du Comité d'Action Révolutionnaire qui mène puis délaisse l'occupation marque au sceau d'un jeunisme nihiliste sa production idéologique. Pourtant, ses positions témoignent d'une rupture politique singulière qui ne manque ni d'intérêt ni d'actualité. Rompant avec la gauche française historique et investissant une rhétorique nouvelle, où se rencontrent situationnisme, anarchisme, syndicalisme, maoïsme, culture *beat*, et démocratisme culturel, ils tentent de faire entendre et de mettre en œuvre une critique singulière de la culture, comme en témoigne ce tract :

Préambule. Notre révolution ne peut être sociale et culturelle que si elle remet en cause radicalement la notion de culture comme elle l'a déjà fait pour celle de travail. L'idée de culture ne saurait être séparée de l'institution d'une véritable éducation permanente.

Variation 1. La « culture » n'est pas une valeur. Elle n'est pas un avenir. La culture est une histoire morte. [...]

Variation 3. La « culture » se veut représentation du monde tel qu'il est ou voudrait être. Elle manifeste ainsi sa véritable impuissance créatrice et, en le transfigurant, devient la marque d'un monde aliéné. [...]

La « culture » est une activité compensatoire pour une minorité de privilégiés⁵.

- 11 Le mouvement étudiant de 68 s'y révèle plus précis dans son idéologie qu'il n'y paraît souvent, et par là même, plus dangereux. La lecture critique et politique des militants gauchistes a été scrupuleusement érodée de la mémoire collective, pour céder la place aux figures de l'idéaliste benêt et du délinquant politique. On oublie que leurs mots d'ordre devenus insipides existaient en corrélation directe avec une dialectique complexe. Les tracts du CAR synthétisent des réflexions politiques conséquentes, à l'instar de celle de Jean Dubuffet, dénonçant une « caste possédante », qui n'espère pas, « quand elle ouvre au peuple ses châteaux, ses musées et ses bibliothèques, qu'il lui prenne l'idée de s'adonner à son tour à la création », mais « entend susciter des lecteurs et des admirateurs » leur faire ressentir « l'abîme qui les sépare de ces prestigieux trésors dont la classe dirigeante détient les clefs, et l'inanité de toute visée à faire œuvre créative valable en dehors des chemins par elle balisés ». Il appelle ainsi à « fonder des instituts de déculturation, sortes de gymnases nihilistes, où serait délivré un enseignement de déconditionnement et de démystification étendu sur plusieurs années », garantissant le maintien de « la protestation »⁶.

Combattre un art de classe

- 12 *Paradise Now* sera la tentative d'une conciliation entre ces objectifs révolutionnaires et le maintien d'une recherche artistique. Marquant le mai 68 théâtral – ou plutôt le prolongeant jusqu'en juillet à Avignon –, il fait l'objet d'une abondante et contradictoire littérature : la pièce est célébrée formellement et érigée au rang des très sélectifs « moments marquants » de l'histoire théâtrale ; elle est parallèlement devenue le symbole de l'insoumission artistique face aux pouvoirs publics, mais subit aussi les

attaques des tenants théâtre populaire pour son anarchisme, son avant-gardisme, et la violence de ses membres envers Jean Vilar.

- 13 L'agitation qu'elle a cristallisée à Avignon tend à faire disparaître la volonté première de ses créateurs qui dénonçaient une culture « entre les mains des intellectuels bourgeois »⁷, maintien de l'injustice sociale. Ils prônaient « la nécessité de se débarrasser de l'architecture élitiste qui produit la séparation, de détruire la barrière entre l'art et la vie, d'introduire le théâtre dans la rue et la rue dans le théâtre »⁸. Ainsi Beck considérait que « *Paradise Now* n'est pas une pièce à regarder »⁹, qu'elle est « ennuyeuse » pour qui n'y participe pas.
- 14 Beck et Malina, qui prirent part à l'occupation de l'Odéon, savent le rôle que joue l'art dans le maintien de la « distinction » bourdieusienne. Ils tenteront d'en déplacer les frontières, au prix de l'arrêt des représentations à Avignon, quand ils tiendront à jouer gratuitement dans un quartier populaire, malgré l'interdiction¹⁰. Malgré la culture *new age* qu'il représente, les positions de Julian Beck sur le sujet sont proprement sociologiques :

Les édifices qui portent le nom de théâtre sont un piège architectural. L'homme de la rue n'entrera jamais dans un tel lieu :

– Parce qu'il ne le peut pas : le théâtre appartient à ceux qui ont les moyens d'y pénétrer ; tous les bâtiments sont maintenus en la possession de l'Establishment par la force ;

– Parce que la vie qu'il mène hors de son travail et le travail lui-même l'épuisent ;

– Parce qu'à l'intérieur du théâtre on utilise un langage codé qui ne l'intéresse pas et ne se situe pas dans le champ de ses préoccupations.

[...] Le Living Theatre ne veut plus jouer pour l'élite privilégiée, car tout privilège est une violence faite aux déshérités. [...] C'est pourquoi le Living Theatre ne veut plus jouer dans les théâtres. Il faut en finir, l'édifice croule¹¹ !

- 15 Beck n'est ni dupe ni malhonnête quant à l'ambiguïté de sa propre position, il qualifie le Living de « putain de la culture », vendant son « temps », son « corps » et son « esprit » à l'institution culturelle bourgeoise qui « achète le choc »¹². Il dit avoir infiltré

l'industrie culturelle, comme on s'infiltrait dans l'armée pour y faire de la propagande antimilitariste. [...] La répression a été longtemps voilée ou indirecte, maintenant elle se démasque. Mao dit qu'il faut forcer l'ennemi à montrer ses couleurs. C'est exactement ce que nous avons fait à Avignon : nous avons montré la réalité permanente de la répression¹³.

Paradise Now aurait-il été un simple prétexte à l'agitation, en somme ?

Les prolétaires du théâtre

- 16 Les communismes constituent le troisième temps de ce tour d'horizon laconique et seront représentés dans le milieu théâtral par les grandes institutions des banlieues rouges, qui apporteront leur soutien aux travailleurs grévistes. Cette solidarité en acte avec le monde ouvrier ne représente pas un événement exceptionnel, Marie-Ange Rauch indique qu'il est habituel pour les théâtres de banlieue d'aller jouer dans les usines, pour des raisons idéologiques liées à la notion de service public théâtral, tant que pour les raisons matérielles d'un manque d'équipements qui incitent à se déplacer souvent. Rauch note que la difficulté particulière de ce mois de mai à s'inviter dans les usines proviendra de la méfiance du Parti et de la CGT envers le gauchisme étudiantin, son antimarxisme et son culte d'une avant-garde jugée antipopulaire.

- 17 Il en va de même pour le répertoire et l'animation, qui doivent correspondre aux intérêts de la population ouvrière : pas question de « précéder, réveiller, radicaliser la réflexion politique des travailleurs, mais plutôt, dans la droite ligne souhaitée par le parti communiste, de proposer un divertissement de qualité capable d'apporter aux grévistes la preuve que les intellectuels et les artistes sont à leurs côtés. »¹⁴ Le PC maintient les valeurs d'un théâtre populaire contre les formes du théâtre de lutte suspecté d'appauvrir du même mouvement la politique et l'art¹⁵.
- 18 La recherche de Marie-Ange Rauch fait apparaître trois cas de figure au sein des théâtres « rouges » : ceux qui disposent d'une représentation achevée susceptible de divertir les grévistes, ceux qui doivent produire une intervention spécifique, et ceux qui produiront malgré les consignes des spectacles d'intervention sur l'actualité.
- 19 Au théâtre de Gennevilliers, Sobel entend que le théâtre soit un divertissement pour les grévistes, et joue *L'Exception et la règle* dans les usines occupées. Le Théâtre du Soleil joue *La Cuisine* et un petit divertissement sous forme de cabaret. L'accent est mis sur la proximité politique du théâtre et de l'usine. Le Théâtre de l'Est Parisien et le Studio de Vitry opteront au contraire pour des propositions métathéâtrales qui ne masquent pas la distance irréductible de deux mondes. Lassalle à Vitry propose *Impromptu pour un mois de mai*, qui réunit des textes de Shakespeare à Brecht, fragments destinés à entamer la discussion avec les ouvriers. La situation du TEP est plus surprenante : quand éclatent les grèves et les manifestations, la troupe de Rétoré joue *Les Treize Soleils de la rue Saint-Blaise*, d'Armand Gatti. Après la prise de l'Odéon, elle décide d'interrompre les représentations et présentera le spectacle *En répétant Molière*, dans le même esprit que le Studio de Vitry. Pourtant la pièce de Gatti fait un écho aussi retentissant que prémonitoire aux mots d'ordre de la révolte. Écrite d'après les propositions d'habitants du quartier alors populaire de Paris, elle fait entendre leurs réflexions sur la ville, leur désir d'acquisition de la culture bourgeoise ou celui de reconnaissance des cultures singulières ; elle illustre une démarche d'émancipation débarrassée du recours à l'enseignant. Et comble de l'ironie, le slogan le plus célèbre de mai 68, « sous les pavés la plage » est tiré de cette pièce. À l'inverse de cette décision signifiante, La Commune d'Aubervilliers et les Amandiers de Nanterre vont tenter l'aventure d'adjoindre un peu d'agitation aux concerts, cabarets, spectacles de variétés et films que les deux théâtres envoient dans les usines (la Commune va ainsi créer une marionnette géante, le « spondégaulenthrope », devin interrogé par un présentateur télé, qui répond par la voix du « gaulleur »)¹⁶.
- 20 Outre ce qu'elles révèlent d'écarts idéologiques avec les positions des occupants de l'Odéon et les acteurs de la contre-culture américaine, ces démarches spontanées traduisent la conviction que le théâtre doit accompagner les luttes ouvrières. L'hésitation ne semble pas être de mise : en cas de grève, le théâtre va accomplir sa vocation itinérante, populaire et militante. Rauch considère même que la grève générale et durable constitue une aubaine pour des institutions communistes, qui accèdent finalement à leur public idéal. Bien que leurs motivations diffèrent en de nombreux points, l'évidence qui place le théâtre aux côtés des travailleurs, qui l'extirpe de son édifice et de son mercantilisme, qui l'extrait des logiques d'admiration passives pour en faire un objet de partage et de discussions, qui participe à l'action directe de l'occupation, crée une évidente passerelle idéologique entre l'action des institutions communistes et les revendications étudiantes.

Les artistes, le public, et le reste du monde

- 21 Les années 1960 voient s'affermir le rôle des objets culturels comme outils de médiation, et se creuser par là même l'écart entre deux approches de cet enjeu : l'animation culturelle et l'animation socioculturelle. Michel Simonot livre un résumé passionnant de cette distinction¹⁷, difficile à circonscrire. L'animation se substitue pendant les années 1960 à l'éducation populaire, proprement politique, mais conserve d'elle l'idée que la culture est libératrice, que son rôle est de réduire les inégalités face à l'art comme au sein de la société. L'animation socioculturelle définit l'art comme pratique du quotidien : la culture n'y est plus considérée comme un savoir préexistant ou des œuvres sacralisées, mais comme l'expression spontanée des individus et des groupes, une culture partagée, car possédée par tous. Il s'agit pour elle de révéler la diversité culturelle, non d'acquérir une culture légitimée. Elle cherche ainsi à créer des situations qui favorisent la découverte des potentialités enfouies en chacun. L'animation culturelle, quant à elle, conserve une proximité idéologique avec les impulsions de la décentralisation, de la démocratisation culturelle, mais elle met l'accent sur l'accompagnement, sur le rôle des œuvres comme objet de médiation, et non d'admiration. En 68, l'écart se creuse entre cette conception socioculturelle, qui vise le processus d'expression des participants, et l'animation culturelle, qui propose une familiarisation avec les œuvres, mais l'idée de l'art comme démarche profane, performative, est bien centrale.
- 22 Ces considérations sont également partagées par la déclaration de Villeurbanne, réunissant les directeurs des grandes institutions de la décentralisation, consacrée elle aussi à la rupture constatée, révélée, dénoncée, déplorée, entre les possesseurs et les dépossédés du capital culturel, entre public et non-public.
- 23 C'est à nouveau « la simple "diffusion" des œuvres d'art », qui est mise en cause, jugée incapable de provoquer une rencontre effective entre ces œuvres et d'énormes quantités d'hommes et de femmes qui s'acharnaient à survivre au sein de notre société, mais qui, à bien des égards, en demeuraient exclus¹⁸.
- 24 Les directeurs amorcent ainsi leur réflexion sous forme de *mea culpa*, reconnaissent être « complices » de « l'exclusion » des travailleurs, « contraints de participer à la production des biens matériels, mais privés des moyens de contribuer à l'orientation même de [la] démarche générale [de la société]. »
- 25 La « culture héréditaire, particulariste, c'est-à-dire tout simplement bourgeoise » qu'ils entretiennent malgré la « pureté » de leurs intentions doit être modifiée de façon « radicale »,
car il est maintenant tout à fait clair qu'aucune définition de la culture ne sera valable, n'aura de sens, qu'au prix d'apparaître utile aux intéressés eux-mêmes, c'est-à-dire dans l'exacte mesure où le « non-public » y pourra trouver l'instrument dont il a besoin.
- 26 La déclaration de Villeurbanne élabore une rhétorique pragmatique : le théâtre est « une forme d'expression privilégiée parmi toutes les formes d'expression possibles », il a vocation à exister de façon égalitaire auprès de chaque strate sociale, et participe inévitablement d'une injustice tant qu'il n'y est pas parvenu. Afin d'y remédier, il doit établir « une étroite corrélation entre la création théâtrale et l'action culturelle » et devenir « entreprise de politisation » utile aux dominés.

- 27 Constatant l'échec des logiques idéologiques de la décentralisation, dont elle réalise soudainement l'ethnocentrisme et l'inefficacité, elle penche en théorie vers l'animation, culturelle et socioculturelle.
- 28 Cet élan du théâtre vers l'animation s'accordant mal avec les aspirations des artistes et ne relevant pas de leurs compétences propres, les acteurs culturels ne parvenant pas à résoudre les contradictions opposant animation culturelle et socioculturelle, la déclaration de Villeurbanne marquera principalement et très paradoxalement l'histoire comme l'acte d'abandon d'une politisation effective du théâtre, au profit de la recherche esthétique¹⁹. Mais le pessimisme de la volonté ne doit pas masquer l'optimisme de l'intelligence, et il ne semble pas excessif de considérer que la question de l'animation est déterminante au théâtre en 1968, elle semble bien être celle qui rassemble et qui divise les différentes revendications.
- 29 Il est ainsi aisé de constater que la lecture que l'on fait spontanément de ces quatre motifs marquant le mai 68 théâtral est bien éloignée de leur contenu idéologique réel, et il semble que les velléités proprement réformatrices et révolutionnaires disparaissent de la mémoire collective. C'est ce qui nous amène, à la suite de Copfermann, à minimiser drastiquement l'héritage soixante-huitarde du théâtre français contemporain : « L'héritage de cette période est mince, à moins que le scepticisme sur ce que peut vraiment le théâtre ne soit une conquête²⁰. »
- 30 Le théâtre postrévolutionnaire, à l'instar du monde postrévolutionnaire, n'est pas advenu. Ce que décrit cette scène du film *L'An 01*²¹, produit en 1970, qui imagine un temps où les mots d'ordre de mai 68 auraient été mis en application, sonne toujours comme une étrange utopie :
- 31 NARRATEUR – Un homme passe dans la rue, il lui vient une idée. Oh... c'est une bonne idée. Oh, mais c'est une très bonne histoire ! [...] il faut absolument la faire connaître. Enfin tout au moins le point de départ. C'est là que l'idée est nouvelle, originale. (*Il l'écrit sur un mur.*) Et après, que les autres se démerdent avec ça.
- 32 UN PASSANT – Oh, c'est chouette ça. C'est pas con du tout. Ah ouais, mais ce serait mieux si sa fille avait les yeux bandés.
- 33 UN HOMME SUR UNE SCÈNE – Voilà, c'est le théâtre de l'an 01. C'est pas du tout comme en 70. Y'a un gus qui trouvait une histoire. Il avait l'idée et il écrivait tout, ce qui se passait, ce que les gens disaient, ce que les gens faisaient. Du début à la fin. Et puis après y'avait d'autres mecs qui jouaient ça devant le public. Si ça se passait dans une époque lointaine ils avaient des costumes d'époque lointaine, ils entraient par des portes d'époque lointaine, ça durait parfois deux heures, un truc qu'on peut faire en deux minutes. Les autres regardaient ça, et écoutaient mot à mot. Après ils allaient se coucher. Même si c'était une pièce révolutionnaire, le lendemain ils ne faisaient pas la révolution. C'était du théâtre.
- 34 Pourtant, chaque décennie, on célèbre une « révolution manquée, qui faillit renverser l'histoire »²², en agitant ses restes décharnés comme des reliques, laissant affleurer l'ambivalence et l'hypocrisie du monde de la culture. Les commémorations (ou quel que soit le nom que l'on décide de leur donner) qui jalonnèrent ce cinquantième anniversaire, en 2018, sont les témoins de cette même contradiction qui resurgit à chaque anniversaire : commémorer, c'est « réchauffer les fêtes mortes de l'esprit »²³.
- 35 La lecture attentive des événements de mai prouve pourtant qu'ils représentent un temps de rupture et de projections. Ils interrompent spontanément l'activité culturelle

habituelle, et appellent à son déplacement radical. Leurs revendications, tout particulièrement si l'on considère centrale la question de l'animation au sein du théâtre, sont toujours actuelles, puisqu'aucune d'entre elles n'a trouvé sa résolution. La ligne de démarcation qui sépare les inclus et les exclus du théâtre est toujours aussi hérissée. Ainsi, le mai théâtral étant irréductible au mythe de l'agitation nécessaire et de l'émancipation formelle, il y a une contradiction fondamentale à commémorer une impulsion toujours légitime.

68 et sa crise de la cinquantaine

N'enterre

- 36 Le *reenactment* de *Paradise Now* par Gwenaél Morin propose une bonne illustration de cette contradiction. Il y a une violence de la démarche archéologique à investir cet objet. Elle pose la muséification comme une force supérieure à la substance de ses objets, comme les statuettes magiques enfermées au Quai Branly ou les oripeaux des performances de Beuys emmurés à Beaubourg. La loi du patrimoine assigne au silence les objets qu'elle met en cage, les dévalue au rang de trace, nie leur pouvoir performatif pour les livrer à la contemplation culturelle. Quoi de plus opposé à l'esprit de mai que cette démarche ? *Paradise Now* devient à Nanterre un artefact kitsch, les rires ironiques des spectateurs ne trompent pas. C'était inévitable, cette pièce incarne tous les clichés de la *beat generation*, corps nus, slogans anarchistes, mantras bouddhistes, invocations païennes, elle a la niaiserie d'un monde qui croyait à sa transformation. On rit de son propre cynisme, on rit en réalisant qu'on n'attend plus rien du théâtre. On l'a vu, le Living imaginait sa pièce comme un rite collectif, qui appelait l'investissement réel du spectateur, ce « n'est pas une pièce à regarder ». Or, ici, le public n'est appelé à intervenir que dans le cadre de rares moments contrôlés, et on ne lui répond pas. Ce que propose Morin, c'est la contemplation d'un objet désactivé, d'un rituel dont on nie violemment qu'il puisse agir autrement que comme une œuvre d'art, c'est-à-dire si peu. On voit jouer à plein le mécanisme du produit dérivé, qui anime l'esprit de la plupart des célébrations de cet anniversaire, dans un processus de spectacularisation dénoncé de Debord à Agamben :

La muséification du monde est aujourd'hui achevée. L'une après l'autre, progressivement, les puissances spirituelles qui définissaient l'existence des hommes – l'art, la religion, la philosophie, l'idée de nature et jusqu'à la politique – se sont retirées docilement dans le Musée. Musée ne désigne pas ici un lieu ou un espace physiquement déterminé, mais la dimension séparée où est transféré ce qui a cessé d'être perçu comme vrai et décisif²⁴.

- 37 La pièce de Sanja Mitrovic, *My Revolution Is Better than Yours*, traite de révolutions, de soulèvements, de résistances. Tout comme la radio *Occupons !* du collectif Kompost ou *Les Héros de la pensée* de Massimo Furlan, tous programmés dans le cadre du festival « mondes possibles » de Nanterre-Amandiers, elle fait intervenir des intellectuels, elle digresse sur la question de la révolte, de l'insoumission, elle exalte les capacités critiques de l'élite culturelle. Or, on l'a vu, l'impulsion théâtrale en mai 68 se décline en deux lignes divergeant depuis la même origine, ancrée dans une volonté de démocratie culturelle, où l'on cherche à abolir la distinction entre des cultures inégalement légitimes, et à destituer les intellectuels de leur mainmise sur la révolte. Dans les deux cas, les enjeux purement critiques et les figures d'intellectuels y sont extrêmement

minorés, quand ils constituent au contraire les points de départ des célébrations. Toutes intéressantes que soient ces démarches (en particulier l'expérience hors normes des *Héros de la pensée*), elles participent malgré elles d'un processus de déplacement et de récupération de l'histoire par l'institution.

Photo 1

Installation des frères Chapuisat © Alexis Cauvin

- 38 Il est tout aussi difficile de voir dans l'installation monumentale des frères Chapuisat sur le plateau des Amandiers (construction en bois dans laquelle le public est invité à ramper), ou dans la *Dancewalk* de Foofwa D'Immobilité (déambulation « dansée » entre le Centre Culturel suisse et le théâtre), une contestation de la culture ou la rencontre du non-public. Certes, ces formes pourraient favoriser un accès élargi, car déplacé, à la culture, par la déambulation ou l'expérience immersive et on peut y lire l'héritage des expériences esthétiques des années 60 – tout comme la performance déceptive de Roman Signer, où l'artiste fait éclater des fumigènes autour du lit d'enfant dans lequel il est couché, désamorce les codes de la représentation et de la virtuosité –, mais ces œuvres concourent finalement plus à démontrer l'inoffensivité et l'intégration de la contre-culture à la culture dominante qu'à se faire la contestation de cette dernière.

Chienlit

- 39 Outre ce que l'on a pu voir à Nanterre, deux affrontements spécifiques soulignent le fossé qui subsiste entre la mémoire sélective de mai 68 et son militantisme génétique. La soirée « l'esprit de mai » organisée à l'Odéon entendait redire l'importance de l'Odéon qui, du 15 mai au soir au 14 juin au matin, fut la principale tribune du « tout est possible ». Là, sur la scène, partout dans le théâtre, une communauté de jeunes gens tenta d'inventer une utopie et de la vivre. Ce fut l'espace, contradictoire et expérimental, de la prise de la parole²⁵.
- 40 Or, comme l'a rapporté la presse, entre malaise et délectation :

Vers 20 h 30, une petite cinquantaine de trublions « dix-huitards » ni cagoulés ni armés, ont tenté de s'inviter à la fête. Devant le refus des appariteurs, quelques barrières métalliques ont volé par-dessus les grilles qui entourent le bâtiment pour le protéger (depuis 68 ?) de toute intrusion intempestive. Il n'en fallut pas plus pour que la direction du théâtre fasse appel aux autorités, qui dépêchèrent en un temps record (à peine cinq minutes) quelques bataillons de CRS lourdement équipés, pour disperser à coups de gaz les importuns (quatre interpellations, deux gardes à vue)²⁶.

41 Ce renversement symbolique se passe de commentaires. Une fois encore, on brandit l'acte de propriété de l'histoire dominante, qui a intégré 68 à ses révolutions mortes. Or, inviter artistes et intellectuels à s'exprimer sur mai 68 ne peut revendiquer une véritable filiation avec l'événement, quand tenter de s'emparer d'une parole confisquée constitue le véritable acte « commémoratif ».

42 L'intervention des « intermittents du désordre » pendant la représentation de *Je suis un pays* de Vincent Macaigne, le 12 juin, répond aux mêmes logiques. Le groupe, qui entendait « questionner la sincérité de la démarche participative et subversive de Vincent Macaigne »²⁷, déclina la proposition qui lui fut faite de préparer en amont son intervention avec le metteur en scène, car « organiser le désordre c'eût été le faire entrer dans le rang et de façon hypocrite, sous la bénédiction d'un pouvoir, c'est-à-dire déguiser l'ordre, l'accepter »²⁸.

Nous avons pris au mot ses appels à l'*indiscipline*, et au *désordre*, répétés en boucle, comme une dédicace, dans les vidéos de son spectacle *Voilà ce que jamais je ne te dirai*.

43 Constatant qu'il incite les spectateurs à investir le plateau, à improviser, à danser, nous avons écrit une chorégraphie pour spectateurs que nous danserions au moment où il les faisait monter sur le plateau, emmitoufflés dans des tuniques de protection blanches, une lampe frontale sur la tête.

44 Nous voulions faire écho à la violence de la vision du monde proposée dans le spectacle par une démonstration de douceur²⁹.

45 La réaction contrite du metteur en scène, dénonçant publiquement l'absence de préparation de l'intervention spontanée, allait envenimer la confrontation. Les jours suivants, il affichera compulsivement sur les réseaux sociaux son désarroi et l'injustice de la diffamation qu'il dit subir³⁰. On perçoit dans cette plainte la panique qui s'empare de l'artiste destitué de son rôle d'agitateur officiel par une véritable agitation publique. Les mots des « intermittents du désordre » ne sont pas amènes, mais ils explicitent cette contradiction :

En ridiculisant l'indignation, en brouillant les cartes, en tenant un discours à l'opposé de ses actes, en satisfaisant le temps d'un soir la libido insurrectionnelle des spectateurs bourgeois, en construisant la déconstruction, en l'enfermant dans un cadre, en célébrant les vices, les égoïsmes, en rendant la révolte *cool*, *tendance*, en dépensant avec indécence l'argent public quand des hommes et des femmes souffrent dehors des manques de moyens engagés par l'État, en oubliant l'élégance, en proposant un faux questionnement, en baignant tout cela dans des fûts de bière gratuite offerte par une institution publique à des privilégiés, et en faisant de ces gestes des *engagements*, Macaigne rend le monde incompréhensible³¹.

46 Ce qui s'abat sur Macaigne, est-ce le militantisme réactionnaire pointé du doigt par ses soutiens, ou la réaction prévisible de la gauche à plusieurs décennies d'hégémonie du cynisme postmoderne sur la scène contemporaine ? Cet « incident » n'est pas sans rappeler la soirée de l'Odéon consacrée à l'avant-garde américaine, organisée par Barrault en février 1968, interrompue par des militants qui refusent « l'enterrement de la *beat generation* par les pompes funèbres officielles »³², malgré la volonté du directeur

de trouver un langage commun avec une jeunesse dont il se sent proche, ou encore l'humiliation qu'il essuie au Festival de Nancy, quand il présente une lecture de *Tête d'Or* de Claudel, croyant célébrer la figure de l'étudiant révolté, qui lui vaudra les huées du public³³. Copfermann l'avait prévenu : « Barrault jouant *Tête d'Or* de Claudel pour inaugurer le Théâtre dit de France, ce n'est pas seulement Claudel, pas seulement Barrault : c'est Malraux, chantre de Gaulle parlant par la bouche de Barrault-Claudel³⁴. »

- 47 Malgré leur amitié et leur proximité idéologique parfois sincères avec les contestataires, les figures de l'institution incarnent le pouvoir, la réaction, l'ordre. Quand mai 68 fut en premier lieu une interruption. C'est pourquoi son anniversaire, s'il doit être fêté, ne pourrait que réactiver cette interruption dans le cours des choses, s'incarner par un désordre qui vient bousculer les représentations, l'identité de ceux qui font le théâtre et de ceux à qui ils le destinent.

Ad. Lib

- 48 À L'Échangeur de Bagnolet, le programme, qui se déploie sur plusieurs semaines, tente l'aventure d'aborder l'événement à travers la multiplication des formes. Installations, concerts, lectures, théâtre, films, conférences, restitutions d'atelier, le « printemps de L'Échangeur » mise sur plusieurs tableaux et augmente ainsi ses chances de convaincre. Les conférences abordent, à l'aide d'invités intelligemment choisis, la rébellion zapatiste, le procès de Tarnac, l'activisme politique, les violences policières, la lutte écologiste, les questions décoloniales, mai 68 comme laboratoire d'engagements, et font du lieu théâtral un forum politique aux prises avec le militantisme contemporain. La compagnie du Samovar joue *Delta charlie delta* de Michel Simonot, qui revient sur la mort des deux adolescents poursuivis par des policiers dans un transformateur électrique à Clichy-sous-Bois en 2005, Laetitia Angot présente *Se défendre*, qui à partir de matériaux collectés pendant le mouvement contre « la loi travail », et questionne l'engagement du corps dans la lutte politique, la compagnie Sans la nommer propose deux formes courtes traitant d'expériences militantes en usine, la compagnie Si ceci se sait explore la guerre d'indépendance algérienne, Stéphanie Lupo rend hommage à la culture *beat* dans une performance mêlant la poésie hindoue à celle de Ginsberg, Régis Hebette revient avec Cristina de Simone sur la poésie situationniste, dans une conférence performée, Raphaël Patout, dans la tradition de Paul Virilio, tente d'inventer un urbanisme révolutionnaire – on arrête là une liste qui se prolonge encore. On pourrait à nouveau opposer à cette programmation théâtrale militante son manque de militantisme culturel, « d'animation », mais la singularité de L'Échangeur sur les autres programmations aura été d'inclure sans distinction au sein de ce festival, outre des formes inhabituelles, les restitutions des ateliers de théâtre amateurs. Les ateliers adultes et adolescents s'emparent chacun à leur manière des thèmes et des textes de mai 68, qu'ils mêlent à leurs propres propositions, les ateliers enfants investissent l'histoire des enfants réunionnais arrachés à leur île pour repeupler la Creuse, les ateliers sociolinguistiques pour adultes questionnent le statut d'invisibles et d'inaudibles de ses participants, et y cherchent une échappatoire par l'apprentissage de la langue française et de la scène, l'atelier du collège Politzer propose une pièce d'anticipation, où une chaîne de télévision révolutionnaire gérée par des collégien.ne.s

fait un reportage sur le collège de Bagnolet, pris dans une révolution contre le gouvernement.

- 49 Cette cohabitation sous forme d'occupation entre artistes, intellectuels, amateurs, jeunes, travailleurs, rend la proposition de L'Échangeur plus convaincante que bien d'autres, malgré des moyens moins conséquents. Sans prôner un bouleversement radical du rapport à la culture, ni sortir de ses murs pour accompagner des luttes sociales ou rencontrer le non-public, il a su s'approprier l'événement, au-delà de ses motifs formels ou de son approche historique.
- 50 Mais les cordonniers étant les plus mal chaussés, les méthodes de *management* peu révolutionnaires de la direction du théâtre auront provoqué le départ, pour la seconde année consécutive, d'une partie de ses employés.

Photo 2

Permaculture à Beaubourg © Alexis Cauvin

- 51 On pourrait encore passer quelques soirées dans l'occupation du Théâtre de la Bastille par le collectif L'Avantage du doute, dont l'excellent spectacle *Tout ce qui nous reste de la Révolution c'est Simon*, en 2008, questionnait intelligemment l'héritage et les mythes de mai 68, et qui prend en charge, cette année, une occupation qui se refuse toute référence à la commémoration, mais s'en fait le timide écho.
- 52 On pourrait s'arrêter au Centre Pompidou pour son événement « Mai 68 – Assemblée générale », occupant pendant trois semaines sous forme d'expositions, de débats, de performances, de projections et d'ateliers en entrée libre, le niveau -1 du musée. On aura pu y voir des performances énigmatiques qui font sans doute écho, formellement, aux années 60, des écoles d'art invitées à produire *in situ* des affichages exhortant à la

conscience écologique ou au vivre-ensemble, des spécialistes en pagaille intervenant sur leurs spécialités, bref, le temple de l'art contemporain a fait ce qu'il sait faire.

- 53 On pourrait aussi camper au Théâtre de la Commune pour sa semaine « Hétérophonie/ 68 », qui propose une approche très intellectualisée de la commémoration, (« deux tâches duales pour ce faire : les *raisonances* de la notion d'*hétérophonie* dans les politiques contemporaines, et les *raisonances* de la catégorie de *révolution* dans les arts contemporains »³⁵, la traduction n'est pas fournie). On y trouve « des cours : un enseignement révolutionnaire de la poésie, du cinéma, du théâtre, de la musique, des mathématiques, de l'architecture et de la politique », « des ateliers de pratique [...] Puis des séances de délibération, pour faire le point sur nos questions », des rencontres avec « la jeunesse militante actuelle, celle des facs occupées, des quartiers mobilisés », « et enfin il y aura des spectacles expérimentaux »³⁶. Une approche intellectuelle et politique qui semble avoir renoncé, elle aussi, à s'interroger sur le militantisme culturel.

Pendant ce temps, en France

- 54 On frôle l'indigestion commémorative, on sature d'invitations au soulèvement, on se demande où disparaît la sincérité de cette agitation hors des temps de célébration.
- 55 Pourtant, le monde théâtral ne s'est pas mobilisé aux côtés de la SNCF, qui résiste envers et contre tous à sa privatisation, quitte à perturber à l'occasion les déplacements des spectateurs venus assister aux commémorations. La solidarité au sein du service public semble passée de mode. Les derniers soubresauts de la résistance victorieuse de la ZAD de Notre-Dame-Des-Landes, qui continuait à essuyer les violences policières, n'ont pas reçu de délégations théâtrales pour les accompagner. Il faut croire que l'actualité des luttes ne fait pas assez authentique.
- 56 Les étudiants ont déserté les théâtres pour occuper leurs universités, ils résistent une fois de plus à l'envahissement de leurs vies par le monde capitaliste. Ils interrompent le quotidien, ils questionnent l'enseignement et ses rapports de domination. « Mai 68, ils commémorent, on recommence », lit-on sur les murs. Puisque les théâtres ne viennent pas les épauler, on voit apparaître le théâtre, en interne. À Censier, d'où était parti il y a cinquante ans le cortège décidé à occuper l'Odéon, des étudiants ont improvisé un théâtre forum quotidien, consacré à questionner les rapports de domination et d'exclusion des étudiants entre eux, au sein de l'occupation.
- 57 Au Théâtre de Belleville, qui ne s'est pas fendu d'un discours commémoratif, le hasard des dates veut que le mois de mai soit occupé par la pièce *1336, paroles de fralibs*, de Philippe Durand, qui raconte la lutte des ouvriers contre l'entreprise Unilever jusqu'à la fondation de leur SCOP, par les récits juxtaposés des acteurs de la lutte sociale. Cette pièce rappelle au théâtre qu'il peut s'imaginer depuis et aux côtés des mouvements sociaux, elle rappelle aux artistes que des excursions hors de leurs milieux peuvent leur fournir la matière de leur art, elle rappelle aux intellectuels que la résistance réside surtout dans l'action, que la révolte est une propédeutique sans être une fin.

Photo 3

Un couloir de la Sorbonne Nouvelle occupée © Alexis Cauvin

- 58 L'événement quinquagénaire a pris des rides, il ne se reconnaît plus dans l'image retouchée qu'on en propose. On a rhabillé sa nudité provocatrice d'un costume qui sied à notre temps, d'un exotisme inoffensif. Commémorer la révolte est un oxymore, et tous les théâtres en ont pris acte, ils s'en défendent et contournent. Mais leurs louvoiements maladroits ont délaissé les revendications qui innervaient le corps aujourd'hui avachi de mai 68. Le monde croit toujours moins à sa capacité de transformation, l'injustice devient toujours plus invisible, les luttes illustrent les soubresauts d'un monde disparu. En souscrivant à ces perceptions, s'emparer des événements de mai aujourd'hui se révèle impossible, puisque contradictoire. Pour être cohérent avec l'événement qu'il entend fêter, le milieu théâtral devrait travailler à la disparition de son rôle culturel, accepter d'abolir ses privilèges, abandonner les logiques de distinction qui maintiennent son prestige. On laissera à chacun le soin de décider si ce hara-kiri serait salutaire ou regrettable, mais il constituerait quoi qu'il en soit la seule véritable fidélité à l'esprit de mai.

NOTES

1. Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, la Fabrique, 2008, p. 44.
2. Extrait du texte de la Déclaration de Villeurbanne, reproduit dans Robert ABIRACHED (dir.), *La Décentralisation théâtrale. 3, 1968, le tournant*, Arles, Actes Sud, 2005.

3. Marie-Ange RAUCH, *Le Théâtre en France en 1968 : crise d'une histoire, histoire d'une crise*, Paris, Édition de l'Amandier, 2008, p. 16.
4. Tract du CAR (Comité d'action révolutionnaire) de l'Odéon, 17 mai 1968, reproduit dans Emmanuelle Loyer, *L'Événement 68*, Paris, Flammarion, 2018, p. 267.
5. Tract du comité « Nous sommes en marche », communiqué du CAR, 16 mai 1968, dans Emmanuelle LOYER, *L'Événement 68*, op. cit., p. 269.
6. Jean DUBUFFET, *Asphyxiante culture*, Paris, Minuit, 1968, cité dans *La Politique culturelle en débat*, Anthologie, 1955-2005, textes réunis et présentés par Geneviève GENTIL et Philippe POIRRIER, Paris, comité d'histoire du ministère de la Culture/Documentation française, 2006, p. 60-62.
7. Jean-Jacques LEBEL, Julian BECK et Judith MALINA, *Entretiens avec le living theatre*, Paris, France, Éditions Pierre Belfond, 1969, p. 168-171.
8. *Ibid.*, p. 26.
9. *Ibid.*, p. 177.
10. Jean-Marie LAMBLARD, « L'imagination n'a pas pris le pouvoir » dans Robert ABIRACHED, *La Décentralisation théâtrale. 3, 1968, le tournant*, op. cit.
11. Julian BECK, « Living theatre gives birth to quads », *International Times*, 24 avril 1970, p. 23.
12. Julian BECK dans Nicole ZAND, « Scindé en groupuscules le Living veut faire du "théâtre de guérilla" », *Le Monde*, 11-12 janvier 1970.
13. Jean-Jacques LEBEL, Julian BECK et Judith MALINA, *Entretiens avec le living theatre*, op. cit., p. 168.
14. Marie-Ange RAUCH, *Le Théâtre en France en 1968*, op. cit., p. 263.
15. Pour approfondir cette opposition, voir Bérénice HAMIDI-KIM, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, l'Entretemps, 2013.
16. Marie-Ange RAUCH, *Le Théâtre en France en 1968*, op. cit., p. 265-271.
17. Michel SIMONOT, « La Culture en débat », dans Robert ABIRACHED, *La Décentralisation théâtrale. 3, 1968, le tournant*, Arles, Actes Sud, 2005.
18. Les citations suivantes sont extraites de la Déclaration de Villeurbanne, reproduite dans Robert ABIRACHED, *La Décentralisation théâtrale. 3, 1968, le tournant*, op. cit.
19. Voir Robert ABIRACHED, « Le triomphe de la raison », dans Robert ABIRACHED, *La Décentralisation théâtrale. 3, 1968, le tournant*, op. cit.
20. Émile COPFERMANN, « L'Avant-mai : une crise rampante », dans Robert ABIRACHED, *La Décentralisation théâtrale. 3, 1968, le tournant*, op. cit.
21. L'An 01, scénario d'après la bande dessinée de Gédé, réalisé par Alain Resnais, Jean Rouch et Jacques Doillon.
22. Renaud SÉCHAN, « Hétérophonies », album *Amoureux de Paname*, Polydor, 1975.
23. Armand GATTI, *Les Treize Soleils de la rue Saint-Blaise*, 1968.
24. Giorgio AGAMBEN, « Éloge de la profanation », dans *Profanations*, Paris, Rivages, 2005.
25. Voir le site internet du Théâtre de l'Odéon.
26. Anne DIATKINE et Alain Dreyfus, « Le théâtre de l'Odéon rejoue son Mai 68, mais évacue les "dix-huitards" », *Libération.fr*, 08/05/2018.
27. LES INTERMITTENT.E.S DU CHAOS, « Vincent Macaigne n'a pas joué au Théâtre de la Colline », *lundimatin n°150*, 18/06/2018.
28. *Ibid.*
29. *Ibid.*
30. Voir le profil Facebook de Vincent Macaigne.
31. *Ibid.*
32. Marie-Ange RAUCH, *Le Théâtre en France en 1968*, op. cit., p. 177.
33. *Ibid.*
34. *Ibid.*, p. 179.
35. FNICOLAS, « Hétérophonies/68 », *Club de Mediapart*, 20 avril 2017.

36. Voir le site internet du Théâtre de la Commune.

AUTEUR

ALEXIS CAUVIN

Doctorant en Etudes Théâtrales à l'Université de la Sorbonne Nouvelle. Il a enseigné à Paris 3 et Paris 7 et s'intéresse particulièrement à la potentialité politique du théâtre immédiatement contemporain. Parallèlement à ses activités de décorateur, il consacre ses recherches à interroger la représentation des dominés sur les scènes européennes.