

# UN THÉÂTRE DE “L’HYPOTHÈSE COMMUNISTE”?

Olivier Neveux

Les années 1980 en France furent terribles pour tous ceux qui, dans le sillage de l'événement 1968, défendaient comme perspective stratégique la nécessaire émancipation de tous. L'arrivée de François Mitterrand et de l'union de la gauche au pouvoir précipitait ou parachevait la clôture de la séquence “rouge et noire” des années 1970. Une quinzaine d'années plus tard, si le fond de l'air n'en rougissait pas pour autant, le renouveau des mobilisations sociales, l'apparition de l'altermondialisme et de ses imposants rassemblements, le “Ya Basta” zapatiste semblaient annoncer l'avènement d'une nouvelle période de résistance. Un autre monde était possible alors même qu'à l'issue de son ouvrage *Le Passé d'une illusion*, l'historien conservateur des révolutions, François Furet, nous considérait, bienheureux, “condamnés à vivre dans le monde où nous vivons”. Cet autre monde, à construire, aussi imprécis soit-il venait ébranler le mot d'ordre thatchérien, dominant: TINA (“There Is No Alternative”).

Ces quelques mots d'introduction sont nécessaires à qui souhaite présenter la dernière grande période du “théâtre politique” en France, période qui est encore la nôtre aujourd'hui. Le théâtre politique s'ordonne en regard d'enjeux qui ne sont pas exclusivement propres à l'histoire théâtrale,<sup>1</sup> dans une dépendance valeureuse aux orientations et désorientations qui jalonnent l'histoire des luttes et des combats de ce qui est traditionnellement nommé, non sans variations ni contradictions, le “mouvement ouvrier”. Plus d'une décennie durant, stigmatisé, effacé, contesté, ce théâtre semblait enfin dans le sillage de ces mouvements, hétérogènes, réapparaître, tiraillé entre ce que le philosophe-militant Daniel Bensaïd a nommé “l'illusion sociale” et “le moment utopique”.\*

Il faut s'entendre: le théâtre politique n'avait pas disparu mais défendu une orientation politique en redondance, en accompagnement, en distraction de la lame néolibérale. Ceci témoigne de la

<sup>1</sup> Une analyse matérialiste conséquente du théâtre suppose, bien sûr, de toujours l'articuler (mais non le plaquer) aux rapports sociaux de production de son époque. Le théâtre ne plane jamais dans le ciel étoilé des idées. Cependant, ici, il est étudié un théâtre organiquement en proie et en prise à une histoire singulière: celle de l'émancipation (elle-même tributaire des rapports sociaux de production).

\* (Voir, entre autres, BENSALD, Daniel. “Et si on arrêtait tout? L'illusion sociale” de John Holloway et de Richard Day”. *Revue Internationale des Livres et des Idées*, numéro 3, janvier-février 2008.)

\* (Voir, entre autres, BENSALD, Daniel. “Moment utopique et refondation stratégique”, 2006. Disponible sur le site Europe Solidaire sans frontières: <http://www.europe-solidaire.org/spip.php?article2153>)

difficulté à désigner ce que le théâtre politique peut signifier pour ne pas se dissoudre dans une catégorie aussi large et évasive que vaine. Que veut dire “théâtre politique” s’il n’apparaît pas comme tel lorsqu’il sert, volontairement ou à son insu, les intérêts du pouvoir? Pourquoi ne désigne-t-il que les œuvres “critiques”? On songe à la remarque de Günther Anders: “il n’est en effet jamais arrivé encore que quelqu’un ait été taxé ‘d’artiste engagé’ pour avoir apporté sa contribution à des engagements conformistes. Seuls ceux qui disent non sont considérés comme des artistes engagés; ceux qui disent oui, jamais” et ce, singulièrement, dans une période où la politique est déconsidérée et le militantisme stigmatisé.\*

\* (ANDERS, Günther. *George Grosz* (1993). Paris: Allia, 2005: 38.)

\* (Voir CUSSET, François. “La fin sans fin de la politique”. *La Décennie. Le grand cauchemar des années 1980*. Paris: La Découverte, 2006: 213-238.)

“Théâtre politique” n’est alors d’aucune utilité, inopératoire: les mailles du filet laissent passer tout et rien selon que la tendance est à la relégation du politique ou à sa valorisation, tout aussi creuse. A moins de définir de manière plus tranchante ce que la politique pourrait désigner, le “théâtre politique” n’est plus qu’une vague expression inutile qui plaît à tous et ne rebute plus qu’un dernier quarteron d’esthètes.

Il existe donc quelques enjeux à définir la politique dans l’expression “théâtre politique” afin de saisir des modes invariants ou inédits d’articulation des deux et de l’arracher à sa très consensuelle dissolution. Mais, on le voit, la politique n’est pas un signifiant neutre et égal, transperçant les époques, indifférent à ses contextes. La politique, ce qu’elle désigne, ce à quoi elle reste étrangère est l’objet de batailles chaque fois tributaires de rapports de force spécifiques. Il faut ainsi en conclure que le théâtre politique ne pourra s’appréhender en dehors de l’histoire. Il ne s’agit là, certes, de prime abord, que d’un truisme. Comment le théâtre politique pourrait-il s’abstraire de l’histoire? N’y puise-t-il pas son inspiration, n’y trouve-t-il pas sa légitimité, n’y définit-il pas sa fonction? Ce n’est pas tant de cette histoire dont il sera question, mais de l’histoire de la politique et des sens qui lui furent données, de ses significations, de ses absentelements, de ses trompe-l’œil...

Ceci annonce les deux axes qui soutiennent ce travail, guidés par la supposition d’un lien unissant les aléas de la politique au “théâtre politique”: il existe un “théâtre politique” (et, consécutivement, des théâtres qui ne le sont pas); ce que “politique” signifie s’appréhende alors tout à la fois politiquement et historiquement.

## Tout (théâtre) n'est pas politique

Il est convenu d'assurer que, né à Athènes au V<sup>ème</sup> siècle avant J.C, là où la démocratie fut inventée, le théâtre serait en quelque sorte, comme par automaticité, ontologiquement politique (établissant d'ailleurs ainsi une égalité discutable entre politique et démocratie). La politique en ce cas signifie peu: un lien (parfois évident, parfois ténu) avec la "Cité", la "chose commune", la valeur de l'assemblément de tous qu'il effectue (ou mime). Ce théâtre politique (de la citoyenneté) n'est pas neuf qui irriguait déjà le discours de l'historien Michelet au XIX<sup>ème</sup> siècle. On ne compte plus, depuis quelques années, les discours d'artistes (et de leurs commentateurs) qui se satisfont de ce "discours des origines" pour déceler de la politique au cœur de tant d'œuvres inoffensives. Discours doublement légitimateur: le théâtre, lié à la Cité et à la Démocratie en permet la pensée voire en garantit et en prouve l'existence<sup>2</sup> et cette même existence est corroborée, en retour, par la dissidence ontologisée, systématisée du théâtre et de l'art. Cité et théâtre se nourrissent dès lors l'un de l'autre: la première y voit la preuve de son démocratisme, le second s'y crédite d'une fonction prétendument critique.

La *doxa* d'ailleurs l'assène à dessein: tout théâtre serait politique, discriminant à l'occasion une noble politique éthérée (généralement masculinisée: "le politique"), d'une pratique politique salissante (féminisée: "la politique") faite d'organisations et de mobilisations, de conflits et de paris. Tout théâtre est politique donc, mais ce nouveau mot d'ordre a peu à voir avec celui agité par les mouvements d'émancipation des années 1960 et 1970 qui revendiquaient le caractère politique de toute chose ainsi, par exemple, la construction sociale des dominations (sexe, genre) dans ce qui était auparavant cloîtré dans la sphère "privée". Politique ici est une caractérisation symboliquement gratifiante, sans conséquence.

Cette conception faible de la politique n'est pas innocente: si le théâtre est par essence politique (assimilée au nombre et à son

---

<sup>2</sup> Voir le constat glacé de Michel Surya: "L'animation des cités est la définition en soi de l'art du spectacle en général, de l'art du théâtre en particulier, depuis que la démocratie est la règle des cités occidentales et qu'il n'y a de démocratie qui ne se célèbre encore et toujours par le moyen même par lequel le principe de la liberté des cités s'est établi et constitué: le théâtre. Théorème dont on peut en outre tirer cette conséquence implacable: plus il y aura toujours et partout du théâtre, et mieux sera administrée la preuve qu'il y a toujours et partout, dans les cités, de la démocratie". SURYA, Michel. *Portrait de l'intermittent du spectacle en supplétif de la domination*. Paris: Nouvelles éditions Lignes, 2007: 23.

rassemblement), il est tout à fait conséquent de se dispenser d'interroger les orientations qui sont les siennes. Il faut donc tenter d'extraire la politique (et le théâtre) à ce mol ensemble et rappeler avec Daniel Bensaïd que "[d]ans la politique, il y a nécessairement une présentation – 'une manifestation' dans tous les sens du terme – et une pratique du conflit. On peut l'appeler mécontente, différend, discord, ou lutte tout simplement. Mais la politique a toujours à voir avec cette relation conflictuelle. Son problème est de définir les lignes de front, les protagonistes du conflit, leurs alliances possibles, etc."\* Le théâtre politique n'est pas tant celui qui montre le conflit que celui qui prend part au conflit (voire participe à sa constitution).

\* (BENSAÏD, Daniel. *Eloge de la résistance à l'air du temps*, entretien avec P. Petit. Paris: Les Editions Textuel (Collection "Conversations pour demain"), 1999: 35.)

Politique ne désignera plus indifféremment tout ce qui a trait (de près ou de loin) à la cité, au commun, à la vie sociale. C'est contre cette dissolution de la politique que le philosophe Jacques Rancière a proposé de distinguer la *polis* ("distribution hiérarchique des places et des fonctions") de la politique, de spécifier la politique, d'en marquer la rareté et ce, au mitan des années 1990, contre la dispersion (et par là son annulation) de la politique.

Le concept de pouvoir [...] permet naguère à une certaine bonne volonté militante d'assurer que "tout est politique" puisqu'il y a partout des rapports de pouvoir. A partir de là peuvent se partager la vision sombre d'un pouvoir partout et, à tout instant présent, la vision héroïque de la politique comme résistance ou la vision ludique des espaces d'affirmation créés par ceux et celles qui tournent le dos à la politique et à ses jeux de pouvoir. Le concept de pouvoir permet de conclure d'un "tout est policier" à un "tout est politique". Or la conséquence n'est pas bonne. Si tout est politique, rien ne l'est. S'il est donc important de montrer, comme l'a magistralement fait Michel Foucault, que l'ordre policier s'étend bien au-delà de ses institutions et techniques spécialisées, il est également important de dire qu'aucune chose n'est en elle-même politique, par le seul fait que s'y exercent des rapports de pouvoir. Pour qu'une chose soit politique, il faut qu'elle donne lieu à la rencontre de la logique policière et de la logique égalitaire, laquelle n'est jamais constituée.\*

\* (RANCIÈRE, Jacques. *La Mécontente. Politique et philosophie*. Paris: Galilée, 1995: 55-56.)

Il est nécessaire, sans rentrer ici dans l'argumentation et l'axiomatique rancière, de prendre acte de ce que cette délimitation de la politique peut produire pour le seul champ théâtral dès lors qu' "il y a de la politique [...] dans toutes les formes de lutte, d'action, d'intervention qui réaffirment la décision sur les affaires communes comme étant l'affaire de n'importe qui, et comme la démonstration de l'égal capacité de n'importe qui"\* ou, avec Alain

\* (BENSAÏD, Daniel; NEVEUX, Olivier. "Politiques de la mécontente. Entretien avec J. Rancière", *Contretemps*, n°22, mai 2008: 119.)

Badiou, si l'on considère qu'il y a "politique (au sens d'une occurrence de l'égalité) parce que le tout de la communauté ne compte pas comme une de ses parties un collectif déterminé. Le tout compte ce collectif pour rien. Que ce rien s'énonce, et il ne le peut qu'en déclarant qu'il vaut le tout, et il y a politique. En ce sens, le 'nous ne sommes rien, soyons tout' de l'*Internationale* récapitule toute politique (d'émancipation ou d'égalité)".\* Définitions qui conditionnent la politique à l'affirmation égalitaire, à la production conflictuelle et oblige à constater sa rareté, son caractère événementiel, à caractériser à nouveau frais l'autre théâtre, hégémonique, dans le rapport qu'il tente d'entretenir ou qu'il évite avec la politique. Théâtre de la *polis*, du régime, ou à l'opposé, théâtre "critique" etc.

\* (BADIOU, Alain. *Abrégé de métapolitique*. Paris: Éditions du Seuil, 1998:130.)

### L'histoire théâtrale de "l'hypothèse communiste"

Le théâtre politique, tel qu'il est ici proposé de l'appréhender, est solidaire des mouvements d'émancipation ou, pour le dire avec Alain Badiou, lié au cheminement difficile, turbulent, défait et re-tenté de "l'hypothèse communiste".\* Cette hypothèse dont le philosophe propose une périodisation ne saurait être homogène dans ses applications et ses effets car si "elle est le "fond" de toute orientation émancipatrice, [si] elle nomme la seule chose qui vaille qu'on s'intéresse à la politique et à l'histoire [...] la *présentation* de l'hypothèse est ce qui détermine une séquence: une nouvelle manière pour l'hypothèse d'être présente dans l'intériorité des nouvelles formes d'organisation et d'action".\* L'hypothèse possède ainsi une histoire à laquelle le théâtre politique participe, non sans contradictions et singularités, dans la richesse des vicissitudes, ré-examens, obsolescences et créations.

\* (Voir BADIOU, Alain. *L'Hypothèse communiste. Circonstances*, 5. Paris: Nouvelles éditions Lignes, 2009 et BADIOU, Alain. *De quoi Sarkozy est-il le nom? Circonstances*, 4. Paris: Nouvelles éditions Lignes, 2007: 129-155.)

\* (BADIOU, Alain. *De quoi Sarkozy est-il le nom? Circonstances*, 4:151.)

Dans la périodisation qu'il propose, Alain Badiou note qu'

au XIX<sup>ème</sup> siècle, la grande question a d'abord été tout simplement, celle de l'existence de l'hypothèse communiste. Quand Marx dit que le spectre du communisme hante l'Europe, il veut dire l'hypothèse est là, nous l'avons installée. La deuxième séquence, celle du parti révolutionnaire à la discipline de fer, de la militarisation de la guerre de classe, de l'État socialiste, a sans doute été la séquence d'une représentation victorieuse de l'hypothèse.\*

\* (Ibidem: 152.)

La proposition de Badiou (se situer dans le "devenir de la politique d'émancipation, ouvrière et populaire, depuis bientôt deux siècles")\* permet peut-être de lire et d'ordonner l'émergence et la constitution d'un théâtre politique irréductible à la gestion des affaires de la Cité, de

\* (Ibidem: 129.)

préciser et de cerner sa (ou ses) fonction(s), d'interroger sa pérennité, d'éclairer par le temps long quelques-unes de ses déterminations. Ce travail est liminaire qui entend essayer, dans l'avenir, de situer les enjeux et les dynamiques du théâtre politique contemporain.

Un exemple, peu connu, peut servir de premier point d'appui: le théâtre anarchiste et de contestation sociale qui, après la Commune de Paris et avant la première guerre mondiale, remporta un succès notoire (à hauteur de son effacement, par la suite, dans l'histoire et du théâtre et des luttes ouvrières). Ce théâtre valide précisément la proposition de Badiou: organiquement lié à l'émergence de l' "hypothèse communiste" (la révolutionnaire Louise Michel en fut l'une des auteures), il semble, dans la pluralité de ses formes (mélodrames, vaudevilles, drame social, farces), n'avoir d'autre dessein qu'affirmer ou démontrer que:

la logique des classes, de la subordination fondamentale des travailleurs réels à une classe dominante, peut-être surmontée [...] qu'une autre organisation collective est praticable, qui éliminera l'inégalité des richesses et même la division du travail: tout un chacun sera un "travailleur polyvalent", et, en particulier, les gens circuleront entre le travail manuel et le travail intellectuel, comme du reste entre la ville et la campagne. L'appropriation privée des richesses monstrueuses, et leur transmission familiale par héritage, disparaîtra. L'existence d'un appareil d'État coercitif, militaire et policier, séparé de la société civile, n'apparaîtra plus comme une nécessité évidente. Il y aura, nous dit Marx, tenant ce point pour son apport majeur, après une brève séquence de "dictature du prolétariat" chargée de détruire les restes du vieux monde, une longue séquence de réorganisation, sur la base d'une "libre association" des producteurs et créateurs, laquelle supportera un "déperissement de l'État". Communisme ne désigne que cet ensemble très général de représentations intellectuelles.\*

\* (Ibidem: 130-131.)

Cette définition générique, ce qu'il convient de faire exister comme horizon, précisément nourrit tout cet ensemble d'œuvres anarchisantes qui s'efforce, de 1880 à 1914 de "mettre la scène à l'heure de la crise sociale".\* Les pièces, aussi diverses soient-elles, font place à la critique d'un monde inadmissible auquel doit ou pourrait s'opposer un autre (sans pour autant, précisément, que les modalités voire les perspectives de cette transformation soient pleinement travaillées, décrites, formalisées). Ce "théâtre politique", celui de la première séquence, participe de l'affirmation ou de la construction de l'hypothèse: interroger la misère par le prisme de l'injustice, opposer ce qui est à ce qui devrait être. Le théâtre n'illustre pas ces mots d'ordre mais, par ses "motifs" qu'il inscrit dans des formes dra-

\* (IVERNEL, Philippe. "Thèmes et formes d'un théâtre polémique", in J. EBSTEIN, P. IVERNEL, M. SUREL-TURPIN, S. THOMAS, (Textes choisis, établis et présentés par). *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat. 1880-1914, tome 1*. Paris, Séguier: Archimbaud, 2001: 21.)

matiques pré-existantes, institue la légitimité de l'hypothèse. Plus profondément encore, l'hypothèse ordonne, séquentiellement, des fonctions: l'existence de ce théâtre, de ces représentations, de ces auteurs (pour certains, dé-spécialisant les tâches et les fonctions: ouvriers ou militants *et* dramaturges) matérialisent et l'hypothèse et sa première grande séquence, celle de sa formulation.

Dans un ouvrage consacré à l'ouvrier au théâtre, Claudine Amiard-Chevrel note qu'au XIX<sup>ème</sup>, deux voies se sont ouvertes, la première

traditionnelle, celle des écrivains et des hommes de théâtre pour qui le personnage de l'ouvrier était un rouage de la société à l'égal des autres, et comme tel avait sa place dans la littérature et sur la scène, objet d'une peinture des faits sociaux ou source de réflexion sur le devenir de la société [...] L'autre, toute nouvelle, et comme spontanée, était la représentation de l'ouvrier par lui-même, dans le processus de prise de conscience de sa classe puis de sa lutte pour le pouvoir, objet et créateur de sa culture spécifique.\*

Cette remarque précise ce qui pourrait relever du théâtre politique et ce qui, malgré tout, y resterait étranger. Le théâtre politique tel qu'il est ici défendu (se) propose (comme) une démarche *interne* à l'hypothèse communiste (quand bien même en serait-il ignorant) qu'il en soit le propagandiste ou la conséquence. Il n'est jamais en extériorité constative.

A cette séquence "affirmative" succède donc une autre séquence "vérificative", organisée autour des débats sur la forme parti, sur la prise de pouvoir. L'enjeu n'est plus de "formuler et d'expérimenter [l'hypothèse], mais de la réaliser".\* La fonction du théâtre dès lors se modifie. Le monde devait être contesté et la possibilité d'une alternative posée dans la première séquence, celle-ci doit être dès lors évaluée, construite, protégée, épurée, démontrée (et non plus seulement affirmée), défendue, etc.

Le "Théâtre politique" d'Erwin Piscator, pour reprendre le titre de son ouvrage essentiel,\* peut constituer à bien des égards l'exemple liminaire du théâtre de la seconde séquence. Ces années d'intense exploration, largement minorées, s'ordonnent dans les enjeux ouverts par l'événement "Octobre 1917", dans ce que la politique alors signifiait, dans la puissance de la proposition bolchévique.<sup>3</sup> A

<sup>3</sup> Voir, à cet égard, les quatre tomes menés par Philippe Ivernel et le CNRS consacrés au théâtre d'agit-prop et qui témoignent de la vitalité des formes inventées et de la surface géographique de ces travaux: Equipe "Théâtre moderne" du GR 27 du CNRS (Responsable: Denis Bablet), *Le Théâtre d'Agit-Prop de 1917 à 1932*

\* (AMIARD-CHEVREL, Claudine. "Introduction", *Cahiers théâtre Louvain n° 58-59: "L'ouvrier au théâtre"*. Louvain-la-Neuve (Belgique), 1987: 8-9.)

\* (BADIOU, Alain. *De quoi Sarkozy est-il le nom?*: 145.)

\* (PISCATOR, Erwin. *Le Théâtre politique suivi de Supplément au théâtre politique* (1962), traduit par A. Adamov avec la coll. de C. Seibisch. Paris: L'Arche ("Le sens de la marche"), 1972.)

lire le témoignage de Piscator, son théâtre apparaît comme entièrement inféré aux nécessités organisationnelles déduites de la victoire de la révolution russe. Le théâtre ne s'ouvre cependant pas tant aux débats sur les modalités organisationnelles (parti, mouvement, discipline) qu'il en adopte les présupposés et se conçoit dans cette optique: adresse à de potentiels militants, recherche de l'unité et de la mobilisation, formation historique, politique et économique.<sup>4</sup> Ce que Piscator ouvre, d'autres en opposition, en parallèle vont le poursuivre et l'inscrire dans les enjeux renouvelés de l'expression et de l'affirmation de l'hypothèse. Ainsi, tout un théâtre, à l'instar de Brecht, "porte[ra] la question de ce qu'est l'art sous condition du marxisme et du communisme: Qu'est-ce qu'un art didactique, un art au service de la lucidité populaire, un art prolétarien, etc?," en soutien ou support à l'émergence du prolétariat en classe victorieuse.

Il ne faudrait pas pour autant homogénéiser ce théâtre. Le seul exemple d'Erwin Piscator est parlant comme en témoigne le chercheur Philippe Ivernel à qui l'on doit les travaux, en français, les plus importants sur les manifestations du théâtre politique au XX<sup>ème</sup> siècle:

À l'origine, nous avons pris pour repère l'ouvrage-clé de Piscator, *Le théâtre politique*, daté de 1929, où le metteur en scène évoque successivement ses réalisations, en les subsumant sous cette formule qui a fait date. Or il apparut vite que ladite formule – suffisamment ferme pour se démarquer d'un théâtre voué au culte de l'art (et vite réduit au "métier") – n'avait rien de fixe en tout cas et que, même chez un communiste affiché comme Piscator, elle éclatait en de multiples sens sous la pression des circonstances. Ainsi, entre l'engagement prolétarien-révolutionnaire de la juste après-guerre, et celui antifasciste, des derniers jours de Weimar, le théâtre dit simplement politique représentait un terme moyen, couvrant tout mais disant peu des différentes stratégies – politiques mais aussi esthétiques, l'un n'allant pas sans l'autre – adaptées à des situations changeantes. L'accélération du mouvement historique sous la République de Weimar, tourbillon où progrès et régressions se mêlent inextricablement, imposait, manifestait des changements d'optique rapides et des interventions théâtrales sans cesse réajustées.<sup>5</sup>

(*Tome 1, L'URSS-Recherches; Tome 2, L'URSS-Ecrits théoriques. Pièces; Tome 3, Allemagne-France-USA-Pologne-Roumanie: recherches. Tome 4; Allemagne-France-Pologne-USA: écrits théoriques. Pièces*). Lausanne: La Cité – L'Age d'Homme, 1978.

<sup>4</sup> Plus tard, d'autres auteurs ou metteurs en scène questionneront plus directement les nécessités, impasses et conditions de l'organisation: *La Décision* de Brecht, le "bolchévique du théâtre" pour reprendre l'expression parlante d'Ernst Bloch, y est entièrement consacrée, on trouverait de pareilles préoccupations, aux réponses dissemblables chez Adamov, Gatti, Weiss voire Sartre.

\* (BADIOU, Alain. *Le Siècle*. Paris: Seuil ("L'Ordre philosophique"), 2005: 68.)

\* (IVERNEL, Philippe. "Postface", *Etudes théâtrales* n°17, *Le théâtre d'intervention, aujourd'hui*. Louvain-la-Neuve (Belgique), 2000: 137-138.)

Le spectre des fonctions (révolutionnaire, antifasciste etc.) dit les tâches, réévaluées, transformées, adaptées du mouvement communiste (notamment allemand) dans les années 1920. Relire *Le Théâtre politique* de Piscator permet d’appréhender l’inscription du théâtre dans ces enjeux, parfois opaques, faussés ou démesurés qui se présentent aux militants de “l’hypothèse communiste”. A ce titre, “l’hypothèse communiste” et le théâtre qui en défend les conséquences est toujours tributaire des expressions et contradictions conjoncturelles qui organisent les énoncés, mots d’ordre et perspectives de l’hypothèse. Car il convient de relever que l’affirmation de l’existence de l’hypothèse, le débat autour de la forme-parti sont des points clivés et clivants, soumis à des disputes ou des différends internes au mouvement ouvrier d’une grande violence, traversé de contradictions, parfois d’antagonismes.

Badiou note des années 1968 qu’elles furent certainement, avec la Révolution culturelle en Chine, “les dernières convulsions importantes de la deuxième séquence” :\* elles correspondent effectivement aux dernières années d’un théâtre “rouge et noir” qui, en grande partie, réactualisa et réactiva, parfois réinventa sans le savoir, des formes et des fonctions pré-existantes.\* Pour autant, il ne fut en rien un bégaiement des années 1920. L’événement 1968, avec ses nouveaux acteurs (comme chaque événement) et ses thématiques anti-autoritaires, impliquait une reconfiguration du théâtre de l’hypothèse communiste dont il héritait: mise en crise d’un rapport scène/salle, jugé inégalitaire; apparition de nouveaux sujets sur scène (immigrés, homosexuels); travail d’enquête etc.

Ce partage en deux séquences de l’histoire de l’hypothèse communiste amène Badiou à parler du moment contemporain comme d’une époque intervallaire, celle du “triomphe apparent de l’adversaire” : “ces séquences sont séparées par des intervalles dans lesquels ce qui l’emporte, en termes d’équilibre et de stabilisation, n’est aucunement l’hypothèse communiste. On y déclare au contraire que cette hypothèse est intenable, voire absurde et criminelle, et qu’il faut y renoncer”.\* Nos temps seraient ceux là, le théâtre contemporain de l’hypothèse communiste y participe à sa façon, mis à l’épreuve à l’instar de ce qui le mobilise. Période compliquée, désorientée, où les tâches principales sont, fidèles en cela à l’éthique du philosophe, de “continuer malgré tout” à affirmer la valeur de l’hypothèse quand bien même rien ne viendrait conforter cette certitude, fidèle aux événements qui ont structuré l’histoire du mouvement émanci-

\* (BADIOU, Alain. *De quoi Sarkozy est-il le nom?*: 145.)

\* (Voir NEVEUX, Olivier. *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd’hui*. Paris: La Découverte, 2007.)

\* (BADIOU, Alain. *De quoi Sarkozy est-il le nom?*: 148.)

pateur, saisi entre le “déjà plus” et le “pas encore”. Reprise de ce qui en fut sa grandeur (on songe à *Rwanda 94* du Groupov qui pour faire le procès de la complicité de l’État français dans les génocide des Rwandais Tutsis au Rwanda en 1994 fit appel aux formes les plus inventives du théâtre politique du XX<sup>ème</sup> siècle: documentaire, épique, agit-prop, didactique, oratorio); accompagnement de ces mouvements contestataires (*Gênes 01* de Fausto Paravidino); retour sur les acquis du mouvement communiste du XX<sup>ème</sup> siècle (B. Lambert et *Le Bonheur d’être rouge*) etc. Ce théâtre-là n’a d’autres choix que de tenir et d’être disponible à l’émergence d’un nouveau qui le prendra nécessairement de court: “[...] l’événement qui vient sensibilisera ce qui, même pour nous, reste encore impossible”.\* Avertissement précieux qui bat en brèche tous pronostics et rappelle le primat de l’histoire et de ses événementialités dans la création à venir de ce théâtre, dans la définition de ses tâches.

De tout ceci, beaucoup trop rapidement survolé, il est possible de déduire quelques points. Le théâtre politique, celui de l’hypothèse communiste, doit être appréhendé en regard de l’existence, des enjeux, des formes de l’hypothèse, soit dans une historicisation et une politisation simultanées de ces œuvres et de ces apparitions. A s’abstraire de ces nécessités, le théâtre politique est arraché aux combats qu’il dut et devra mener, au sein d’un mouvement dont il est l’une des armes ou l’une des expressions. Plus encore, la séquençiation proposée par Badiou, une des entrées possibles, appliquée au théâtre, permet d’observer les grands gestes d’un théâtre qui bien souvent n’est réduit qu’à la répétition de formes sclérosées et de l’inscrire dans un complexe, un jeu d’interactions à approfondir, à préciser, et qui rend justice à l’hétéronomie fondatrice de ce théâtre. Il faut enfin (provisoirement) conclure sur un point déterminant. Ici n’auront été traités que des formes explicites d’inscription dans l’hypothèse communiste. Cela ne saurait pourtant effacer tout un théâtre (mais aussi un cinéma) dont l’objet ne serait pas immédiatement assimilable à cette hypothèse. Cette dernière est portée dans l’histoire par des militants. Le théâtre politique est le propagandiste de cette hypothèse. Un autre théâtre peut être dit politique au sens ici proposé: celui qui porte les effets de la déclaration égalitaire sans pour autant agiter à drapeaux déployés les orientations de l’hypothèse. Aussi différents soient-ils, le théâtre de Gatti, le cinéma de Jean-Marie Straub et Danielle Huillet dessinent un art de l’hypothèse communiste en ce qu’il tente de vérifier *hic et nunc*, non sans difficulté

\* (BADIOU, Alain. *L’Hypothèse communiste*: 201.)

ni apories, l'égalité de chacun avec tous, dans des dispositifs qui par leur radicalité détruisent ou transforment les sensibilités, les horizons d'attente: construisent une place au spectateur, farouchement réfractaire à celle qui lui échoit dans la société dominée.

### **Olivier Neveux**

Professor de Artes do Espetáculo na Universidade de Strasbourg (França) e da Escola Nacional Superior de Artes e de Técnicas do Teatro (Ensatt), seção Escritura. É autor, entre outras publicações, de *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui* (Paris: La Découverte, 2007) e codiretor, ao lado de Christian Biet, de *Une histoire du spectacle militant (1968-1981). Théâtre et cinéma* (Montpellier: L'Entretemps, 2007).

### **Resumo**

“Teatro político” não significa, muitas vezes, grande coisa – nada mais que o encantamento, certamente valorizador, de “todo teatro é político”. Mas que designa nesse caso a política? Pretende-se, neste artigo, entender “político” no sentido de “comunismo”, tal qual o filósofo Alain Badiou tematizou recentemente em sua teoria da emancipação. Com efeito, emite-se aí a hipótese de uma “hipótese comunista”. Este trabalho propõe-se desde já interrogar as potenciais incidências, sobre o “teatro político” (um teatro da “hipótese comunista”), da ligação da política unicamente com as perspectivas emancipatórias e igualitárias. Com isso, deseja esboçar, no rastro de Badiou, uma primeira periodização desse teatro, refletir sobre a apreensão de sua história e introduzir, conseqüentemente, o estudo de suas estratégias e funções.

**Palavras-chave:** Teatro político; hipótese comunista; história.

**Key words:** Political theatre; communist hypothesis; history.

**Mots-clés:** Théâtre politique; hypothèse communiste; histoire.

## Abstract

“Political theatre” does not often mean very much – no more than the incantation of the statement “all theatre is political”. But what does politics represent in that case? This article understands “political” in the sense of “communism”, in the same way the philosopher Alain Badiou has recently defined it in his theory of emancipation. Indeed what he proposes is the hypothesis of a “communist hypothesis”. The purpose of this paper is to question the potential incidences of the relation between politics and the only emancipatory and egalitarian perspectives on the “political theatre” (a theatre of “communist hypothesis”). In this way it aims to sketch out after Badiou a first periodization of this kind of theatre; to reflect on the apprehension of its history and to start examining its strategies and functions.

## Résumé

“Théâtre politique” ne signifie, bien souvent, pas grand chose – pas plus que l’incantation, certes valorisante, “tout théâtre est politique”. Mais que désigne en ce cas la politique ? Il est proposé, dans cet article, d’entendre “politique” au sens de “communisme”, tel que le philosophe Alain Badiou, dans sa théorie de l’émancipation, en a récemment thématiqué ces principaux points. Il est en effet émis l’hypothèse d’une “hypothèse communiste”. Ce travail se propose dès lors d’interroger les potentielles incidences sur le “théâtre politique” (un théâtre de “l’hypothèse communiste”) du rattachement de la politique aux seules perspectives émancipatrices et égalitaires. Par là, il souhaite esquisser, à la suite de Badiou, une première périodisation de ce théâtre, réfléchir à l’appréhension de son histoire et amorcer, conséquemment, l’étude de ses enjeux et de ses tâches.

**Recebido em**  
18/03/2009

**Aprovado em**  
30/06/2009