



HAL
open science

De la “ scène bleue ” aux “ gilets jaunes ”, détour par l’esthétique liminale

Yannick Butel

► **To cite this version:**

Yannick Butel. De la “ scène bleue ” aux “ gilets jaunes ”, détour par l’esthétique liminale. Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., 2019, 97-104. hal-03517316

HAL Id: hal-03517316

<https://amu.hal.science/hal-03517316>

Submitted on 7 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De la « scène bleue » aux « gilets jaunes », détour par l'esthétique liminale

Yannick Butel

Professeur des universités en arts de la scène et esthétique,
Aix-Marseille Université, LESA (EA 3274), Aix-en-Provence, France

*Nous parlons, nous, de théâtre dans un autre sens; nous parlons de cette manifestation de violence
où se remet en cause l'image admise de l'homme, qui déchire l'apparente sécurité des relations, qui
culmine dans l'irréconcilié¹*

J. Duvignaud.

S'inquiéter des perspectives révolutionnaires qu'induiraient les arts peut conduire à interroger, *a minima, deux voies distinctes*².

L'une consisterait à revenir sur les « révolutions techniques et technologiques³ » propres aux pratiques artistiques. Empruntant cette voie, et pour ne parler que du XX^e siècle, seraient signalées les mutations radicales, par exemple, du théâtre. Le moment où s'ajoutent à la représentation des constituants inattendus telles les images d'archives et d'actualités ou des séquences de film comme Erwin Piscator⁴, en Allemagne, le fera afin d'obtenir un effet « journal » comme il le rappelle dans *Le Théâtre politique*.

Moment qui, dans l'histoire du théâtre, greffe la pratique d'un art millénaire à l'essor et au développement du cinéma et des médias; et va faire basculer pour partie cette pratique vers le théâtre documentaire en problématisant la représentation et la conception de ce qui était alors trop souvent considéré comme un simple divertissement bourgeois, c'est-à-dire un théâtre humaniste et social.

L'autre voie consisterait à rappeler que l'art théâtral entretient un rapport avec la politique. Ce mot de « politique » pouvant désigner, sous une forme synthétique et en certains cas, ce que nous nommons « perspectives révolutionnaires ».

Filant notre approche « toute théâtrale », et pour rester au plus proche de Piscator et du *Proletarisches theater* puis du *Central theater*⁵, on pourrait encore le citer alors qu'il lance un « qu'on ne nous parle plus d'art⁶ ». Cri – ne nous méprenons pas – qui s'adresse au théâtre que produit la Volksbühne (sur le modèle du « Théâtre-Libre » d'Antoine) et contre laquelle Piscator est en guerre au prétexte qu'il la juge comme relevant d'un « musée ethnographique », d'un « théâtre d'affaires »; l'art théâtral, selon Piscator, et notamment le travail théâtral, ne pouvant être tourné que vers un acte révolutionnaire, en rupture totale avec l'organisation bourgeoise de la société libérale, afin d'entraîner le public vers l'émancipation (la participation en esprit à la révolte et la compréhension, avant tout). En son frère Bertolt Brecht – *Mein Brüder* signait-il dans leurs échanges épistolaires,

1 Jean Duvignaud, *Le Théâtre et après*, Paris, Casterman, 1971, p. 21.

2 Pour autant que nous commençons par cette distinction, il faut convenir que bien souvent, aussi, l'une et l'autre sont liées et complémentaires.

3 L'exemple qui suivra ne doit pas nous priver de la diversité de ces « révolutions » et notamment de la « révolution numérique » telle qu'elle a été abordée récemment dans la revue *Incertains Regards*, n° 7, consacrée à « connexion/déconnexion », 2017.

4 Erwin Piscator, *Le Théâtre politique*, trad. Arthur Adamov, Paris, L'Arche, 1972. Piscator qui, lorsqu'il met en scène *L'Heure de Russie*, recourt à une carte qu'il fait figurer dans la mise en scène afin de localiser géographiquement les événements dont il traite. La carte devient un élément de jeu à part entière. En 1924, quand il met en scène *Le Drapeau* d'Alfons Paquet, il recourt à des fragments de films, à des portraits... inscrivant la représentation au plus proche de l'histoire, du quotidien et du reportage, etc.

5 Noms des différents groupes qu'a dirigés Erwin Piscator.

6 *Ibid.*, p. 52.

- 7 Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique », in *Œuvres Complètes*, tome 3, trad. Maurice Candillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 318.
- 8 Se reporter à l'entretien en suivant le lien : [<http://www.maculture.fr/entretiens/menard-phia/>].
- 9 *Ibid.*, p. 328. Et Benjamin de préciser que la scène est devenue un « podium ».

cette veine politique et révolutionnaire se retrouverait. Et ce dès ses poèmes, déjà à travers *Der Freiwillige* (« L'Engagé volontaire »), *Der Belgische Acker* (« Le Champ Belge »)... ou encore *Die Legende von toten soldaten* (« La Légende du soldat mort »), poème écrit dans les années 1920, celui-là, et qui vaudra à Brecht de figurer sur la « liste noire » des intellectuels à éliminer en 1933. Poèmes critiques sur la guerre, ceux qui la dirigent, les cols blancs qui en profitent ; et plus encore révoltés, plus tard dans son théâtre, qui faisait écrire à son complice et ami Walter Benjamin, après qu'il a écrit qu'il fallait un « spectateur détendu », que « le théâtre épique s'adresse à des spectateurs intéressés qui "ne pensent pas sans raison"⁷ »

Ainsi, en ce début de xx^e siècle (déjà un siècle au moment où nous écrivons), lié au séisme politique et idéologique, notamment les révolutions rouges, le travail théâtral, sous l'impulsion de Piscator et de Brecht, s'inscrit dans une perspective révolutionnaire et un ancrage politique qui va nourrir, plus ou moins, la scène contemporaine jusqu'à nos jours. Scène que l'on pourrait identifier à celle qui encourage les esthétiques de la résistance comme du témoignage et relève d'un éclectisme formel et conceptuel ; les déclinaisons du « théâtre documentaire » et de la pratique politique du théâtre trouvant, tout au long de cette histoire, des modes de réinventions.

De Fuchsman qui, en 1932, fonde le groupe de chocs Prémices (composé d'amateurs de la F.T.O.F : la Fédération du Théâtre Ouvrier de France), bientôt Troupe théâtrale Prémices qui accouchera du groupe Octobre que rejoindra Jacques Prévert (peu connu alors) qui écrit pour la revue *La Scène ouvrière* de la F.T.O.F., adepte de l'agit-prop ; au Théâtre d'Action International (TAI) de l'intellectuel communiste Léon Moussinac... au groupe Travail apparu en 1933, lié à l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires (AEAR)... plus loin et ailleurs, sous la dictature dans le Brésil des années 1960, le théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal qui se fonde d'abord sur une pratique de « théâtre journal » en espace ouvert ; ou celui du théâtre chicano El Campesino de Luis Valdez (composé d'ouvriers agricoles) dont les *actos* hantèrent la campagne sud-américaine au cri de *Huelga* et *Raza* (Grève et Peuple) dans les années 1970 ... ici et aujourd'hui, les productions du collectif Rimini Protokoll en recherche permanente d'un hors-cadre scénique promouvant le « mouvement de la réalité » ; ou les dispositifs de Milo Rau, auteur du manifeste Dogma qui rappelle qu'« Il ne s'agit plus seulement de dépeindre le monde. Il s'agit de le changer. Le but n'est pas de représenter le réel, mais de rendre la représentation elle-même réelle »... ou encore les mises en scène documentées et affolantes de Markus & Markus (*Ibsen : Gespenster Teil II*, par exemple), jusqu'à la chorégraphe Phia Ménard qui espère « danser la résistance⁸ », etc., les nuances, les formes, les pratiques artistiques et politiques seront multiples, mais toutes tenteront, en définitive, de « combler la fosse d'orchestre »⁹, comme l'écrivait W. Benjamin.

Comprenons par-là, sans doute, que ces pratiques tendent à « jeter un pont » entre scène et salle, à promouvoir un autre « passage » entre la scène et la salle que les chemins battus et rebattus de l'affectif. Précisons alors, et ce d'un point de vue topographique qui nous éloignera des accents métaphoriques de cet énoncé, que l'invitation de Benjamin conduit à imaginer la disparition de la configuration éternellement reconduite de deux espaces

(l'un de production, l'autre de réception) et d'y substituer un espace qui réunirait acteur et spectateur au point peut-être d'annoncer le « spect-acteur » qu'évoquait Augusto Boal. C'est-à-dire un espace commun, en définitive, voire un « trans-espace ».

De ces quelques expériences militantes, il est ainsi possible de dire qu'elles ancrent la pratique théâtrale dans un rapport à la polémique¹⁰, lequel s'est développé et semble avoir pris racine. Racine, peut-être, ayant trouvé dans l'humus oublié (volontairement ?) qu'est le théâtre anarchiste de la fin du XIX^e siècle, sa force, sa vitalité, ses thèmes et, surtout, sa fonction que rappelle Linert dans sa revue *l'Art social* : « Un théâtre fondé dans un but de critique négative et pour la production d'œuvres pouvant servir la cause révolutionnaire. Il a pour objet d'appeler à l'aide d'un théâtre ouvert à toutes les révoltes et, avec l'art comme moyen, d'attirer l'attention des esprits cultivés et des artistes sur les iniquités de l'heure présente¹¹. »

L'étude présentée ici privilégiera la seconde voie. Celle d'un art théâtral où les perspectives révolutionnaires entretiennent un rapport étroit avec la politique. C'est-à-dire avec un désordre à construire et à mettre en forme ou une esthétique du désordre à faire apparaître. Non pas un chaos, mais bien un désordre, c'est-à-dire une pratique constructive tendant à promouvoir un ordre autre de la représentation qui concerne autant la scène, que les relations qui se développent dans le champ social. Car, et soulignons-le, la pratique politique du théâtre travaille simultanément à opérer une transformation esthétique du théâtre et cette transformation doit avoir un effet réel sur ce qui se trouve à la périphérie de la scène à laquelle elle s'adresse.

Elle correspond, de fait, à l'idée qu'à « l'esthétisation de la politique, il faut répondre par la politisation de l'art¹² ».

L'art – la pratique politique du théâtre – s'apparente alors, de fait, à ce que Friedrich Wolf en disait métaphoriquement : « Kunst ist Waffe » (l'art est une arme), comme le rappelait Jean-Michel Palmier¹³ lors de l'une de ses conférences sur le théâtre politique.

Le temps a passé, et d'aucuns, goguenards, s'amuseront à rappeler que ces formes théâtrales et ces tentatives de contribution au mouvement de l'Histoire sont restées « lettres mortes », puisqu'aucune « révolution » n'est née de ces expériences.

Soit, admettons pour l'instant ce commentaire simpliste qui repose sur l'idée qu'il n'y aurait de « révolution » que dans les soubresauts d'ampleur, agrégeant des foules dont le mouvement violent conduit à la transformation radicale des relations entretenues au sein d'un même espace. Si nous devons souscrire à cette perception, de fait il est évident que les « révolutions » sont plutôt rares, en règle générale ; et qu'il n'y a aucune raison pour que les révolutions liées à la pratique du théâtre ne le soient pas également.

Sur cet « échec » d'une pratique politique du théâtre promouvant une perspective révolutionnaire, relevons essentiellement deux raisons.

La première, comme Roland Barthes le rappelle, tient à un héritage où le théâtre occidental, confiné dans les salles, et notamment la scène à l'italienne, a promu un rapport exclusif à ce qui était représenté. Rapport qui tient au « secret » et à « l'artifice » et qui assigne la scène à « un espace de mensonge¹⁴ ». Rapport qui a privilégié l'autopsie des

10 Subversif, transgressif, agressif, inquiet, adressé... de toutes les manières.

11 Cité dans *Au temps de l'Anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, sous la direction de Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Turpin et Sylvie Thomas, tome 1, Paris, Séguier Archimbaud, 2001, p. 18.

12 Énoncé emprunté à Brecht et Benjamin dans leur exil danois en 1933 que rappelle Philippe Lacoue-Labarthe, in *La Fiction du politique*, Paris, éd. Christian Bourgois, 1987, p. 92.

13 Fonds Jean-Michel Palmier, Archives Imec, cote : 183PLM/.

14 Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Seuil, 2005, p. 84. Nous rappellerons *in extenso* le passage : « Prenez le théâtre occidental des derniers siècles ; sa fonction est essentiellement de manifester ce qui est réputé secret (les "sentiments", les "situations", les "conflits"), tout en cachant l'artifice même de la manifestation (la machinerie, la peinture, le fard, les sources de lumière). La scène à l'italienne est l'espace de ce mensonge : tout s'y passe dans un intérieur subrepticement ouvert, surpris, épié, savouré par un spectateur tapi dans l'ombre. Cet espace est théologique, c'est celui de la faute : d'un côté, dans une lumière qu'il feint d'ignorer, l'acteur, c'est-à-dire le geste et la parole, de l'autre, dans la nuit, le public, c'est-à-dire la conscience », *id.*

- 15 Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1998, p. 33. Énoncé que commentera Gilles Deleuze lors d'une conférence à la Femis, le 17 mai 1987 ; le philosophe soulignant que « le peuple manque et il ne manque pas [...] il n'y a pas d'œuvre d'art qui ne fasse pas appel à un peuple qui n'existe pas encore ».
- 16 Encore faudrait-il les étayer en recourant à une analyse du « réalisme capitaliste » qui permettrait d'affiner celles-ci. Noter, par exemple, que la culture du loisir, de l'industrie culturelle et plus globalement du *mainstream* n'y est pas étrangère.
- 17 Sur cette histoire d'un « théâtre anarchiste » comme le revendique Julian Beck, se reporter au livre d'entretiens *Living Theatre*, Jean-Jacques Lebel, Julian Beck et Judith Malina, Paris, éd. Pierre Belfond, 1969. Nous n'avons pas ici le loisir de développer cette histoire où les démêlés financiers et morales comme les conflits entre la législation et l'art se croisent. Rappelons qu'en 1971, alors que le Living Théâtre s'est fractionné en quatre « cellules » innervant le monde afin de poursuivre son combat politique, spirituel, environnemental et culturelle, les membres de la troupe qui séjournent au Brésil, pour y présenter dans les rues *L'Héritage de Caïn*, seront arrêtés par le DOPS (Department of Political and Social Order) pour « subversion » et « détention de marijuana », le jour même de l'ouverture du festival d'hiver Ouro Preto. Ils seront incarcérés pendant trois mois, puis expulsés.
- 18 Comme le fera, par exemple, Jean-Baptiste Sastre quand il mettra en scène les compagnons d'Emmaüs dans *Phèdre les oiseaux*, au théâtre du Bois de l'aune, en juin-juillet 2013, à Aix-en-Provence. Mais pour en revenir à Julian Beck, rappelons son désir d'un autre théâtre. Je cite : « Nous avons besoin d'un théâtre qui soit simultanément une agression culturelle et une agression politique, l'un sans l'autre n'est pas assez », in Jean Duvignaud, *Le Théâtre et après... op. cit.*, p. 101.

individualités et du privé comme de l'intime au prisme d'un théâtre psychologique. Cette pratique et cette architecture théâtrale ont entretenu le clivage scène/salle, où du côté de la scène on « donnait la leçon », quand du côté de la salle la réception inclinait à « l'examen de conscience », à commencer par l'entretien d'un sentiment de culpabilité.

À l'apparition de nouvelles formes et de nouvelles architectures qui créeront les conditions du passage du scénique au scénographique, il est vraisemblable que cet « autre théâtre » souffre en définitive d'une représentation théâtrale lestée du poids du passé. Ce que l'on peut nommer un « héritage ».

Quant à la seconde raison, directement liée à celle qui vient d'être exposée, on pourrait dire que l'échec de cet « autre théâtre » s'explique par l'argument que donnait Paul Klee : « Faute d'un peuple qui nous porte¹⁵ » ce théâtre – et les enjeux qu'il induisait – ne s'est pas accompli sous les actions révolutionnaires attendues et espérées. Autrement dit, *a priori*, ce qui fut proposé comme un désordre esthétique aux visées révolutionnaires en rupture avec une tradition esthétique bourgeoise aurait avorté du point de vue de sa traduction dans le champ social. Aucun bouleversement de l'ordre établi, donc.

Cela étant, pour autant que ces raisons puissent être pertinentes¹⁶, au vrai l'échec n'est qu'apparent. De fait, envisagé sous l'angle de la « tempête nietzschéenne », il est difficile de relever dans l'Histoire du théâtre une « tempête révolutionnaire » qui se donnerait sous une fracture soudaine et brutale.

En revanche, on ne peut ignorer la succession de « coups de théâtre et de Trafalgar » qui a déstabilisé l'ordre de la représentation ainsi que le rapport institutionnel qui était entretenu au théâtre. C'est-à-dire qu'à défaut de « tempête révolutionnaire », on peut avancer diverses « révolutions de velours », liées à la pratique politique du théâtre (un théâtre d'affrontement), qui ont modifié en profondeur le quotidien, au point qu'en définitive, il est difficile d'écarter l'idée que le théâtre intervient désormais dans l'Histoire.

À commencer par l'expérience fondatrice, déjà lointaine, du Living Theatre de Julian Beck et Judith Malina qui, de leur apparition au début des années 1950 aux États-Unis et dès leurs premières actions, sont mis en procès pour l'usage qu'ils font de la pratique théâtrale. Thèmes joués, lieux de représentation (leur domicile, par exemple), nouveaux codes de jeu, nudité, improvisations feintes et réelles... les conduisent devant les tribunaux américains en 1964 (*The Brig*¹⁷), condamnés à la prison, les encourageant à l'exil en France. Jusqu'à ce que, au festival d'Avignon, en 1968, alors que le groupe veut jouer *Paradise now* dans la rue, les autorités municipales interdisent à Beck et Malina l'accomplissement de leur projet qui, rappelons-le, affirme la nécessité de se débarrasser de l'architecture élitiste, de détruire la barrière entre l'art et la vie, d'introduire le théâtre dans la rue et la rue¹⁸ dans le théâtre. Pensée, que celle-là, née de l'expérience des barricades de Mai 68 que Julian Beck regarde comme le lieu d'un théâtre puisque le théâtre n'est pas distinct de la vie, ou pour le dire à la manière de Jean Duvignaud, un temps et un moment où apparaît la théâtralité du social.

On pourrait ainsi multiplier les exemples (convoquer Armand Gatti, entre autres) ; des exemples plus ou moins radicaux qui permettent de saisir que les perspectives

révolutionnaires de la pratique théâtrale peuvent s'apparenter en définitive à un théâtre en lutte qui fusionnerait avec le quotidien, faisant théâtre du quotidien. C'est-à-dire, non plus un événement théâtral « extraordinaire¹⁹ », mais plutôt une pratique théâtrale impliquée dans le quotidien, fondue anonymement dans le mouvement de l'Histoire ordinaire au point qu'elle perdrait sa visibilité spectaculaire stéréotypée.

Une théâtralité, *in fine*, qui en aurait fini avec l'ornement et l'illusion ; avec la « beauté » et le « style » ; avec aussi le rapport de frontalité scène/salle ; avec ses rituels... à commencer par celui de « payer sa place²⁰ » qui induit l'exclusion. Une pratique théâtrale qui entretiendrait un rapport critique et esthétique à l'ordre établi, et qui par son inscription dans le champ social constituerait une alternative plastique, linguistique, poétique aux comportements uniformisés, aux codes harmonisés et, en définitive, aseptisés.

Or, ce que nous soulignons ici ne relève d'aucune utopie ou extrapolation idéaliste, mais correspond à des pratiques, qui pour autant qu'elles sont marginales, font exister un possible (ce qui est au vrai la définition de l'utopie : penser et permettre au possible d'advenir) ; et les pratiques théâtrales dans la rue relèvent pour certaines de ce que nous décrivons²¹.

Sortir des « architectures élitistes », gagner la rue, faire que le « maquis des mots » se mêle à la « jungle des villes », faire du « théâtre sans spectateur », et peut-être même offrir, en conséquence, à ceux et celles qui sont co-présents dans cet instant où le théâtre vient flouer le quotidien, voire l'inventer avec tous et toutes, offrir, donc, une nouvelle conscience de ses possibilités, de son imaginaire endolori et oublié ; bref, peut-être se « rapprocher de soi-même ».

C'est-à-dire développer un *Kommunismus des geist* (traduisons « une communauté des esprits ») en rupture avec l'air du temps qui, soumis aux offensives néolibérales (lesquelles n'épargnent évidemment pas le théâtre), donne raison à Heiner Müller : « Le capitalisme peut toujours vous donner quelque chose, dans la mesure où il éloigne les gens d'eux-mêmes²². »

L'issue serait donc de ce côté-là, du côté de la rue, loin de toute frontalité qui reconduit les mêmes clivages archaïques, dans une pratique théâtrale hors les murs ; là où le théâtre y apparaissant pour y disparaître promouvrait, auprès de tous, sinon des formes de résistances, du moins un rapport désaliéné – et donc un rapport à l'imagination créatrice – à la langue, aux gestes et aux relations mutilées et appauvries qui réfléchissent l'état de conditionnement²³ des « êtres-pantinisés ».

Se constituant/reconstituant en GATR (Groupe d'action pour le théâtre dans la rue), cette pratique aux perspectives révolutionnaires qui perdure se décline alors comme « l'art et la vie en leur point de fusion. Un alliage effervescent, la suppression radicale des intermédiaires, l'élimination des circuits industriels [...] repoussant avec violence ces trois notions : convocation, édifice culturel, préméditation [...] Théâtre à la rencontre, détrousseur du quotidien [...] Le théâtre dans la rue sera la vie même : multiforme, omniprésent, éruptif [...] La culture éclatera au niveau effervescent de la rue. Ou sera quoi²⁴ ? »

Or, la présence de ces pratiques, dans la rue, en rupture avec le théâtre tel qu'il peut s'incarner, dans la filiation du théâtre panique – ce que Jodorowski appelle « l'éphémère panique » qui

19 « Extraordinaire », au sens où l'industrie culturelle fait des « spectacles » des produits relevant de stratégies de communication, organisant leur rareté, etc. Mais plus globalement, « extraordinaire » parce qu'en fait, bien que « passé dans les habitudes », le théâtre demeure périphérique à la vie sociale, soumis à des horaires et des lieux, promu aujourd'hui à travers l'événementiel (festival, etc.).

20 C'était entre autres le Point n° 7 de la déclaration du Living Théâtre, alors qu'il se retire du Festival d'Avignon en 1968, après avoir placardé sur les murs de la ville des « affiches » expliquant leur position. Je cite : « Nous quittons le festival parce que le temps est venu pour nous de commencer enfin à refuser de servir ceux qui veulent que la connaissance et le pouvoir de l'art appartiennent seulement à ceux qui peuvent payer, ceux-là mêmes qui souhaitent maintenir le peuple dans l'obscurité... »

21 Sur ces aspects, se reporter à la thèse d'Evelise Mendes, « Esthétique des formes scéniques de rue : Une approche théorique du caractère transgressif et des enjeux du (dés)ordre de la scène urbaine contemporaine », thèse soutenue le 30 novembre 2018, Aix-Marseille université. Notamment son propos sur la compagnie Rara Woulib et le collectif Ornic'art de Marseille et le groupe Falos & Stercus, tribu Ôi Nôis Aqui Traveiz de Porto Alegre.

22 Heiner Müller, *Fautes d'impression*, Jean Jourdeuil, Paris, l'Arche, 1991, p. 206.

23 Cet enjeu de « déconditionnement » est récurrent à de nombreuses études sur la pratique politique du théâtre. Citons par exemple la contribution d'Alain Schifres, « le déconditionnement, c'est le rôle du théâtre dans la rue », in « Pour un théâtre dans la rue », *Le Théâtre 1968.1*, Paris, Bourgois, 1968, p. 246.

24 *Ibid.*, p. 241-253.

- 25 Alexandro Jodorowski, « vers l'éphémère panique ou sortir le théâtre du théâtre », in *Le Théâtre 1968.1, ... op. cit.*, p. 223-239.
- 26 Iléana Diéguez, *Escenarios liminales, Teatralidades, performatividades, Políticas*, Mexico, éd. Gobierno del estado de Querétado/Paso de Gato, 2014. La professeure cubaine qui enseigne à l'université autonome de Mexico a observé, entre autres, les « Antigones ». C'est-à-dire la manière dont les femmes sud-américaines manifestent contre la disparition d'un proche.
- 27 « Mais surtout, ces recherches s'ouvrent sur un autre territoire non théâtral, qui n'est pas considéré par l'esthétique traditionnelle : des gestes symboliques qui placent les désirs collectifs dans la sphère publique et construisent leur nature politique autrement. Bien qu'ils n'aient pas de finalité artistique, ils produisent un langage qui capture la perception et suscite des regards du domaine artistique. », *ibid.*, p. 18.
- 28 Pour info quelques-uns des « textes » et autres licences poétiques qui marquent ces cortèges : « C'est une révolte ? non, Sire c'est une révolution » ou un pastiche (emprunt à la Rochefoucauld répondant à Louis XVI réveillé par la rue le 14 juillet) ; « La rue est noire de jaune » ou un oxymoron ; « Regarde ta Rolex, c'est l'heure de la révolte » mot d'esprit ; « le banquet des banquiers c'est fini » paronomase ; « bienvenue en lacrymocratie » jeu de mot ; « une pensée pour les familles des vitrines » presque un mot valise ; « fin du mois, début du Nous » énallage et jeu de mot, « non à la benallisation des violences policières » barbarisme (construit sur le patronyme Benalla), « la lutte c'est classe » jeu de mot ; « ils ont la police, on a la peau dure » assonnance ; « la France est championne du monde de flashball » jeu de mot et mot d'esprit ; « nos désirs font désordre » effet de paronymie...

repose sur l'idée que « tout est théâtral et rien ne l'est » ; qui encourage une « intelligence panique capable d'affirmer deux idées contradictoires en même temps », qui développe des formes d'intelligence collective où « si l'action est collective, la pensée l'est aussi », prompte à l'euphorie panique où « l'espace est mal délimité, de telle sorte qu'on ne sait pas où commence la scène et où commence la réalité » ; et dont la finalité « a pour but de libérer l'homme de ses moules quotidiens afin qu'il puisse, par l'improvisation, développer la totalité de son être²⁵ » – peut nous éclairer sur l'actualité récente qui touche l'hexagone depuis novembre 2018, à savoir le mouvement de contestation et de révolte des « gilets jaunes ».

Car ayant avancé l'hypothèse d'un théâtre dans la rue, et surtout d'une pratique panique (donc indistincte où tout fait théâtre et rien n'est théâtre), on peut interroger les modes de manifestations de celle-ci.

Soit envisager le mouvement de révolte des « gilets jaunes » comme la réalisation et l'apparition dans l'espace urbain d'une « pratique théâtrale panique » aux perspectives révolutionnaires. Si, *a priori*, la proposition peut sembler farfelue (voire inquiétante pour les esprits qui s'attacheraient à une théâtralité figée), elle est néanmoins crédible au regard des travaux que conduit, par exemple, Iléana Diéguez, sur ce qu'elle appelle *Escenarios liminales*²⁶ (les scènes liminales). Elle définit ainsi les contours d'une esthétique qui, loin d'être nouvelle, a été surtout négligée : « Pero sobre todo, esta investigación se abre a otro territorio no teatral, no considerado por la estética tradicional : a gestos simbólicos que ponen en la esfera pública deseos colectivos y construyen de otras maneras su política. Si bien no tienen un fin artístico, producen un lenguaje que atrapa la percepción y suscitan miradas desde el campo artístico²⁷. » L'esthétique liminale repose ainsi sur des états furtifs, des principes d'esthétisation inattendus qui sont le fait de « gens anonymes » qui, soudainement, associent leur présence à un geste artistique libre articulé à une pensée politique. Sans revendication de visibilité, ces apparitions éphémères sont inhérentes à la déambulation, notamment dans le cadre de manifestations dans lesquelles elles prennent forme et vie, perdues dans la foule. Elles n'ont pas pour vocation de « faire spectacle », mais plutôt d'introduire un jeu et une dimension ludique. C'est-à-dire un rapport à l'imaginaire et donc au détournement des codes du quotidien. En cela, au plus près de la vie, elles s'apparentent à une réponse colorée et sonore, voire à un défi qui vient heurter « l'institution imaginaire de la société » en faisant exister un mouvement différent, au risque de produire un différend.

Dans les cortèges qui ponctuent la vie sociale, chaque samedi, depuis plus d'un an, apparaissent des personnes travesties qui forment une cohorte d'acteurs-sans-noms. Le gilet jaune les habille. Parmi eux, parfois, quelques-uns ont fait une recherche esthétique qui confère au « gilet », dirait-on, un devenir-costume sur les boulevards (du « crime ») et ces « scènes-de-rue ». À ces phénomènes visuels s'ajoutent des textes, souvent courts, relevant d'un rapport à la création et au mot d'esprit qui empruntent au parodique, au pastiche²⁸, tendant le plus souvent vers l'ironie acerbe et le grotesque, tournés vers le pouvoir politique et économique.

Et d'ajouter que les journalistes des chaînes médiatiques y voient essentiellement un « geste bon enfant » qui donnerait raison, finalement, à l'historien du théâtre Jorge Dubatti qui lui, quand il commente certains des aspects de ces formes liminales, y devine des « dimensions conviviales²⁹ ». Commentaires des uns et des autres qui font peu de cas du souci d'esthétisation de ces manifestants et de l'imaginaire des « petites » gens. Esthétisation, il est vrai, qui confine « au trivial de la vie commune³⁰ » et qui renvoie à « une esthétique dont le principe ne serait plus l'artiste, mais la société elle-même³¹ ». Une esthétique qui a tout à voir avec le Kitsch. Le Kitsch comme représentation et réponse crues à « ce que l'«académisme», les «convenances», la «pudeur», l'idée qu'on se fait de «ce-que-doit-être-le-Beau» cherchent à dissimuler ou à oublier – la crasse, l'ordure, le cadavre, la sueur³² – ». Ou, comme poursuit encore J. Duvignaud, « l'imaginaire se met au service d'une subversion dirigée contre l'image sociale du sens commun³³ ».

Dès lors, dans le prolongement de ce qui n'est plus une hypothèse, mais un objet de théorisation qui concerne les limites épistémologiques de la pratique théâtrale, il faut envisager que « les forces de l'ordre » s'apparentent à un public spécifique. En fait, et précisément, une force domestique, uniforme, investie d'une puissance d'autorité que lui assure le pouvoir politique. Un public gardien de l'ordre esthétique³⁴ établi où, parce que cette « scène bleue³⁵ » déroge aux attentes, à la frontalité se substitue l'affrontement. Ou un signe violent qui avoue que la « pratique théâtrale panique » passe là de la « perspective révolutionnaire », à la révolte ici et maintenant, dans l'espace public, développant un lien à ce que Claude Lefort appelle « la démocratie sauvage » ou un « anarchisme démocratique ». Soit, précisément, une manière à travers l'esthétique liminale d'envisager le retour de la politique où « ceux qui marchent » avec « Jupiter » rencontrent soudainement les gilets jaunes : « ceux qui se lèvent » par désir et volonté de politique contre la politique spectacle.

29 Jorge Dubatti, *Dramaturgia en función social*, vol. I, Palos y piedras, 2003, p. 28.

30 J. Duvignaud, *Sociologie de l'art*, Paris, PUF, 1967, p. 166.

31 *Ibid.*, p. 167.

32 *Id.*

33 *Id.*

34 Y compris l'architecture urbaine, le mobilier urbain, ses symboles, etc. qui sont la pointe émergée de l'iceberg de la « culture supérieure » comme l'écrivait Marcuse.

35 Leonor Delaunay, *La Scène bleue, les expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France, de la grande guerre au Front populaire*, Presses universitaires de Rennes, 2011. L'expression « scène bleue » renvoie au bleu de chauffe ou bleu de travail.

