THEATRE NATIONAL DE STRASBOURG

LA PRISE DE L'ORESTIE D'ESCHYLE

LA PRISE DE L'ORESTIE

D'ESCHYLE

Version critique
HUBERT GIGNOUX

Mise en scène
ANDRE STEIGER et HUBERT GIGNOUX
assistés de
YOLANDE MARZOLFF et ANDRE ROOS

Décors, costumes et masques
ROLAND DEVILLE

Musique
ANDRE ROOS

Beaucoup doutent que le répertoire traditionnel du Théâtre conserve un sens et une ressource pour le public de 1970 et notamment pour la jeunesse. On rêve d'un nouveau Théâtre et l'on se demande s'il doit naître d'une rupture ou d'un accord avec les chefs-d'œuvre du passé.

Quelle que soit notre réponse à cette question, nous tentons de la poser objectivement dans ce spectacle.

Nous avons choisi l'Orestie d'Eschyle comme fil conducteur et comme support pour deux raisons. D'abord parce qu'il s'agit d'une des œuvres-mères de la dramaturgie occidentale et qu'elle est assez forte pour ne pas succomber trop facilement sous la contestation.

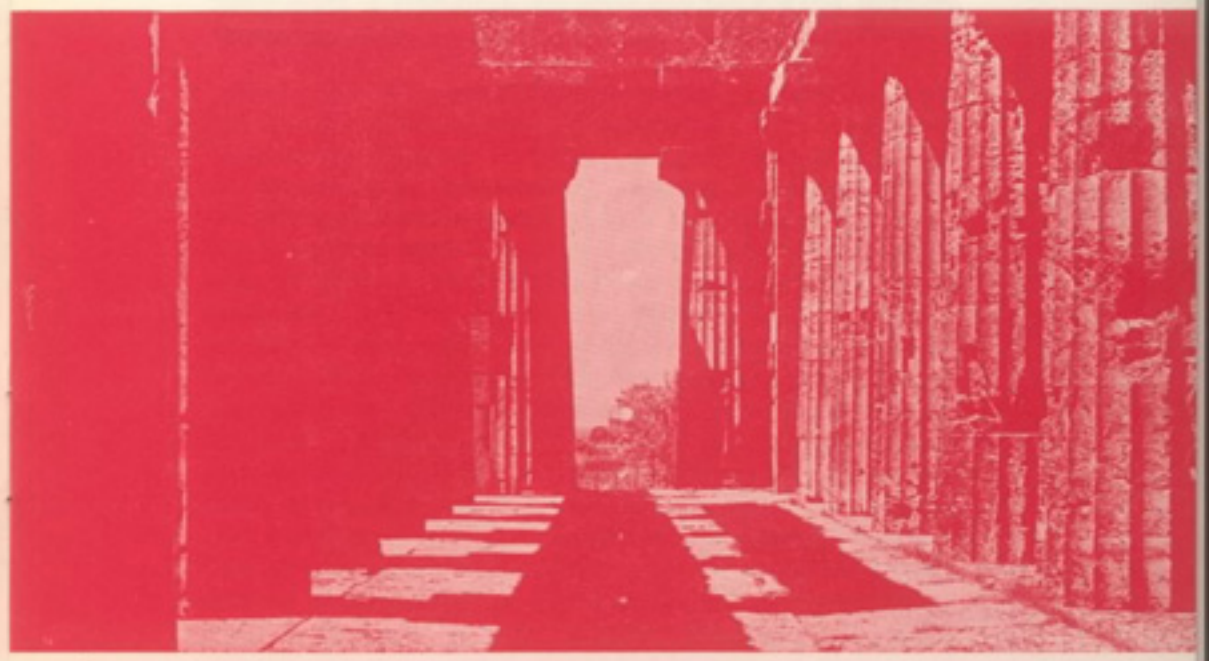
En second lieu parce que la forme de la tragédie grecque est la seule qui permette, dans une même représentation de donner des chances égales à une œuvre et à sa critique sans que l'une, jamais, puisse étouffer l'autre. On y trouve en effet des personnages qui agissent et un chœur qui commente l'action. Nous pouvions nous servir de cette division naturelle des tâches pour montrer à la fois Agamemnon, Clytemnestre, Cassandre, Oreste, Electre . . . sous leur aspect historique, tels qu'Eschyle les a créés, et ce que pensent de ces héros les jeunes gens d'aujourd'hui.

Nous avons donc respecté, du moins dans ses passages actifs (abrégeant ailleurs) le texte original des protagonistes, mais nous avons remplacé les trois chœurs qui se succèdent dans la trilogie, celui des Vieillards d'Argos, celui des Choéphores et celui des Euménides par un seul, un groupe de garçons et de filles, nos contemporains, en lui prêtant des paroles inspirées pour une part des événements de Mai 68 et pour une autre de nos contacts permanents avec les élèves de notre Ecole qui, de plus, joueront eux-mêmes ce chœur nouveau.

Ils ne formeront pas d'ailleurs un groupe homogène, de l'extrémisme à la participation plusieurs tendances se manifesteront parmi eux. Du moins, en formulant des conclusions différentes, auront-ils une réaction commune devant le premier volet de la trilogie : Agamemnon. Ils sont unanimes contre cette guerre de Troie qui a dissimulé des conflits économiques sous une histoire d'adultère et qui a été l'occasion du sacrifice d'une enfant, Iphigénie, par son père, dans l'intérêt des forces armées. Les sacrifices d'enfants d'ailleurs, depuis la fricassée offerte par Atrée à Thyeste jusqu'aux guerres contemporaines, leur semblent un thème constant de l'Histoire et ils s'en indignent.

Il faudra les prophéties de Cassandre pour qu'ils trouvent une certaine adhésion à Eschyle.

Et cette adhésion croîtra, dans le second volet, quand ils verront dans l'Orestie un symbole de leur combat et quand les parents deviendront à leur tour des victimes. C'est alors qu'un problème se posera par la force des choses : puisqu'ils n'envisagent pas, en pratique, de tuer leur mère, vont-ils se contenter d'un meurtre par procuration, de la « catharsis », vont-ils tomber dans le piège de la « représentation », céder au Théâtre qu'ils venaient refuser ?



Avec les Euménides ils rencontreront un autre dilemme : rester à jamais des sortes d'Erinyes ou bien se faire récupérer par la cité.

Que décideront-ils ? Le spectacle ne le dira pas, il se bornera à ouvrir des voies, à moins que, certains soirs, un débat avec le public conduise à plus de précision.

Pour ma part j'ai condensé le texte d'Eschyle et rédigé celui des contestataires à partir soit des documents de Mai soit d'improvisations des élèves. André Steiger s'est occupé de l'animation du chœur des jeunes pendant que je faisais travailler les protagonistes jusqu'au moment où il a rassemblé toute la mise en scène du spectacle sous sa responsabilité.

Roland Deville a dessiné le décor, les costumes et les masques. Ils mêlent eux aussi l'archéologie et l'invention moderne.

André Roos a composé la musique dont une partie sera enregistrée par un orchestre et dont l'autre sera exécutée, dans le mouvement même du spectacle, par un percussionniste.

Au total, si nous réussissons, nous ferons voir l'œuvre d'Eschyle comme elle le mérite et, nous lui opposerons, avec autant de soin, les raisons qu'il y aurait de ne pas la faire voir.

Cette confrontation vivante de l'ancien et du moderne, de la « culture » et de sa mise en doute devrait, par le seul effet du spectacle, éclaircir quelques problèmes du Théâtre de notre temps.

Hubert GIGNOUX

LA FONCTION RELIGIEUSE ET MEDICALE DU THEATRE GREC

Théâtre religieux ou théâtre civil ? Les deux ensemble, bien sûr : il ne pouvait en être autrement dans une société où l'idée de laïcité était inconnue. Mais les deux éléments n'ont pas la même valeur : la religion (il vaudrait mieux dire le culte) domine l'origine du théâtre grec, elle est encore présente dans les institutions qui le règlent à son époque adulte ; c'est pourtant la cité qui lui donne son sens : ses caractères acquis font son être, plus que ses caractères innés. Et si l'on veut bien laisser pour le moment de côté la question du chœur (qui est d'ailleurs un élément religieux transposé), le culte dionysiaque est présent dans les coordonnées du spectacle (temps et espace), non dans sa substance.

On le sait, les représentations théâtrales ne pouvaient avoir lieu que trois fois par an, à l'occasion des fêtes données en l'honneur de Dionysos. Il y avait par ordre d'importance : les Grandes Dionysies, les Lénéennes, les Dionysies champêtres. Les Grandes Dionysies (ou Dionysies de la Ville) étaient une grande fête athénienne (mais l'hégémonie d'Athènes lui donna rapidement un caractère panhellénique), qui avait lieu à l'entrée du printemps, à la fin du mois de mars ; cette fête durait six jours et comportait normalement trois concours (dithyrambe, tragédie, comédie) ; c'est aux Grandes Dionysies qu'eurent lieu la plupart des « premières » d'Eschyle, Sophocle et Euripide. Les Lénéennes, ou Lénées, ou plus exactement, Dionysies au Lénaion, prenaient place en janvier ; c'était une fête exclusivement athénienne, plus simple que les Grandes Dionysies ; elle ne durait que trois ou quatre jours et ne comportait pas de concours dithyrambique. Les Dionysies champêtres se tenaient à la fin du mois de décembre, dans les dèmes (bourgs) de l'Attique ; les dèmes pauvres honoraient le dieu par un simple cortège ; les dèmes plus riches organisaient des concours de tragédie et de comédie ; mais on n'y donnait que des reprises, sauf dans les dèmes très riches comme le Pirée, où eut lieu, au dire de Socrate, une première d'Euripide.

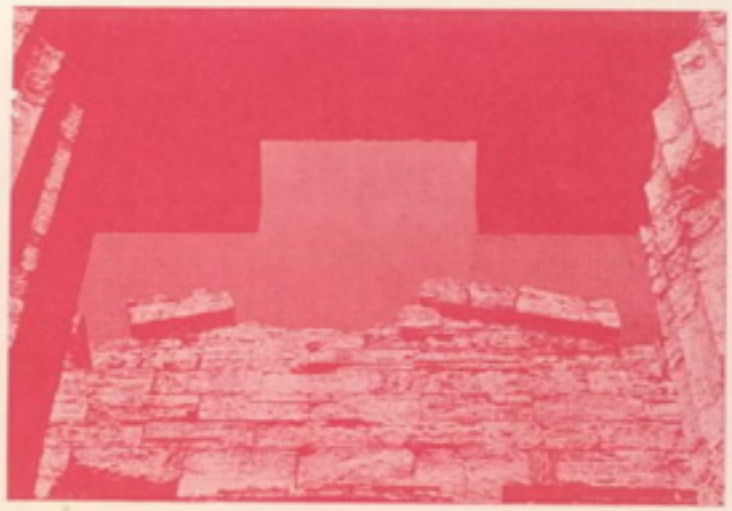
Pour toutes ces fêtes, le théâtre (c'est-à-dire proprement : le lieu d'où l'on voit) est édifié sur un terrain dédié à Dionysos. La consécration du lieu théâtral entraînait une consécration de tout ce qui s'y passait : les spectateurs portaient la couronne religieuse,

les exécutants étaient sacrés, et à l'inverse, le délit y devenait sacrilège. Dans ce lieu consacré, deux endroits témoignaient d'une façon plus précise du culte rendu au dieu : dans l'**orchestra,** probablement dominée par la statue de Dionysos qu'on y avait installée en grande pompe au début de la fête, la **thymélé** ; qu'était la thymélé ? peut-être un autel, peut-être une fosse destinée à recevoir le sang des victimes ; en tout cas un lieu sacrificiel ; et dans la **cavea,** c'est-à-dire l'ensemble des gradins, certaines places, réservées au clergé des différents cultes athéniens (clergé toujours occasionnel, on le sait, puisque la prêtrise était élue, tirée au sort ou achetée, mais jamais vocationnelle) ; le droit à ces places d'honneur s'appelait la **proédrie** : il s'étendait aux hauts dignitaires et à certains invités.

On le voit, il s'agit là d'institutions marginales : la représentation une fois lancée, aucun élément cultuel n'intervenait plus dans son déroulement (sauf peut-être certaines évocations de morts, certaines invocations divines). Pourtant, on attribue communément une origine religieuse à la substance même du spectacle grec, manifestement sécularisée à l'époque classique. Qu'en est-il exactement ? Cette origine ne prête pas à discussion ; ce qui est hypothétique, c'est le mode de filiation. L'hypothèse la plus connue est celle d'Aristote : la tragédie serait née du drame satyrique, et le drame satyrique du dithyrambe ; la comédie aurait suivi une voie différente, elle serait venue des chants phalliques ; Aristote ne traite pas du rattachement du dithyrambe au culte de Dionysos, et c'est donc ce lien que les Modernes se sont efforcés pendant longtemps d'expliquer. Mais la filiation interne des trois premiers genres est-elle exacte ? On en vient aujourd'hui à en douter ; on pense que seuls le dithyrambe, le drame satyrique et la comédie doivent être rattachés à Dionysos (la tragédie constituant un cas à part), et que la filiation, pour chaque genre, est directe : en un mot, la tragédie ne serait plus, comme le disait Aristote, la révélation progressive d'une essence (celle de l'imitation sérieuse).

Le culte de Dionysos, mêlé d'éléments orientaux, comportait, on le sait, des danses de possession véritable, dont était saisi le thiase du dieu (sa confrérie), symbole de son cortège. La danse cyclique du dithyrambe aurait reproduit les rondes collectives de possédés en proie à la **mania** divine, et l'on sait par d'autres usages, orientaux ceux-là, encore en vigueur au siècle dernier dans l'Islam, que ces rondes ou tournoiements étaient à la fois expression et exorcisme de l'hystérie collective. Quant au drame satyrique, son hérédité cultuelle serait double : d'une part ses danses, composées de bonds désordonnés, reproduiraient la **mania** individuelle (et non plus collective), qu'on a pu assimiler à la grande attaque convulsive de Charcot ; et d'autre part, son travestissement (car les Satyres sont déguisés et masqués) viendrait de carnavals très anciens, constitués par des masques chevalins (le cheval étant alors animal de l'enfer). La comédie enfin, du moins dans sa partie initiale **(parodos, agôn** et **parabase),** aurait prolongé les **cômoi,** sortes de scénarios de masques ambulants, animés par des jeunes gens masqués, qui ouvraient les cérémonies cultuelles.

On le voit, et pour résumer fortement, le lien qui unit le culte dionysiaque à ces trois genres serait d'ordre pour ainsi dire physique : c'est la possession, ou, pour être encore plus précis, l'hystérie (dont on connaît le rapport de nature avec les comportements théâtraux), dont la danse est à la fois satisfaction et délivrance. C'est peut-être dans ce contexte qu'il faut entendre la notion de **catharsis** théâtrale ; on sait que cette notion, venue d'Aristote, a servi de thème à la plupart des débats sur la finalité de la tragédie, de Racine à Lessing. La tragédie a-t-elle la charge, en somme utilitaire, de « purger » toutes les passions de l'homme, en suscitant en lui crainte et pitié, ou bien seulement de le délivrer de cette crainte et de cette pitié ? On a beaucoup discuté de la nature de ces passions, objets et fins de l'imitation théâtrale. Pourtant, c'est la notion même de **catharsis** qui reste la plus ambiguë : s'agit-il de « déraciner » la passion (selon la belle expression de Corneille) ou, plus modestement, de l'épurer, de la sublimer, en lui ôtant seulement tout excès déraisonnable (Racine) ? Il serait vain d'ôter à ce débat tout ce que l'histoire lui a



donné d'authenticité ; mais d'un point de vue historique, il est sans doute quelque peu inutile ; ni Corneille, ni Racine, ni Lessing ne pouvaient avoir une idée du contexte, à la fois mystique et médical, si l'on peut dire, qui donne probablement son vrai sens à la notion de **catharsis** dramatique ; en termes médicaux, la **catharsis**, c'est à peu près le dénouement de la crise hystérique ; en termes mystiques, elle est à la fois possession et délivrance du dieu, possession en vue d'une délivrance ; ces sortes d'expériences passent mal dans le vocabulaire scientiste d'aujourd'hui, surtout lorsqu'il faut les associer à une représentation théâtrale (encore que le psychodrame et le sociodrame leur redonnent une certaine actualité) ; on peut seulement risquer que le théâtre antique, dans la mesure où il était issu du culte de Dionysos, constituait une « expérience totale », mêlant et résumant des états intermédiaires, voire contradictoires, bref une conduite concertée de « dépossession », ou, si l'on préfère un terme plus fade, mais plus moderne, de « dépaysement ».

Roland BARTHES :
Le théâtre grec dans **Histoire des spectacles**
Encyclopédie de la Pléiade, 1965

RENDRE LES HOMMES MEILLEURS

Eschyle est un combattant, il refonde la tragédie, telle que nous la connaissons, parfaitement maîtresse de ses moyens d'expression. Mais il la fonde d'abord comme un combat.

Tout spectacle tragique est en effet le spectacle d'un conflit. Un « drama », disent les Grecs, une action. Un conflit coupé de chants d'angoisse, d'espoir ou de sagesse, parfois de triomphe, mais toujours, et jusque dans les chants lyriques, une action qui nous rend haletants, parce que nous y participons, nous spectateurs, suspendus entre la crainte et l'espoir, comme s'il s'agissait de notre propre sort : le heurt d'un homme de quatre coudées (de deux mètres), dit Aristophane, d'un héros contre un obstacle donné comme infranchissable et qui l'est, la lutte d'un champion, et qui paraît être le champion de l'homme, notre champion, contre une puissance enveloppée de mystère — une puissance qui la plupart du temps, avec ou sans raison, écrase le lutteur.

Les hommes qui la soutiennent ne sont pas des « saints », quoiqu'ils mettent leur recours en un dieu juste. Ils commettent des fautes, la passion les égare. Ils sont emportés et violents. Mais ils ont tous quelques grandes vertus humaines. Tous, le courage : plusieurs l'amour de leur pays, l'amour des hommes : beaucoup, l'amour de la justice et la volonté de la faire triompher. Tous encore, ils sont épris de grandeur.

Ils ne sont pas des saints, ils ne sont pas des justes : ils sont des héros, c'est-à-dire des hommes qui, à la pointe de l'humanité, illustrent par leur lutte, illustrent en actes, l'incroyable pouvoir de l'homme de résister à l'adversité, de renverser le malheur en grandeur humaine et en joie — et cela, pour les autres hommes, et d'abord pour ceux de leur peuple.

Quelque chose est en eux qui exalte en chacun des spectateurs auxquels s'adresse le poète, qui exalte encore en nous la fierté d'être homme, la volonté et l'espoir de l'être toujours davantage, en élargissant la brèche ouverte par ces hardis champions de notre espèce dans l'enclos de nos servitudes.

« **L'atmosphère tragique,** écrit un critique, **existe toujours dès que je m'identifie au personnage, dès que l'action de la pièce devient mon action, c'est-à-dire dès que je me sens engagé dans l'aventure qui se joue . . . Si je dis « je », c'est mon être entier, mon destin entier qui entre en jeu.** »

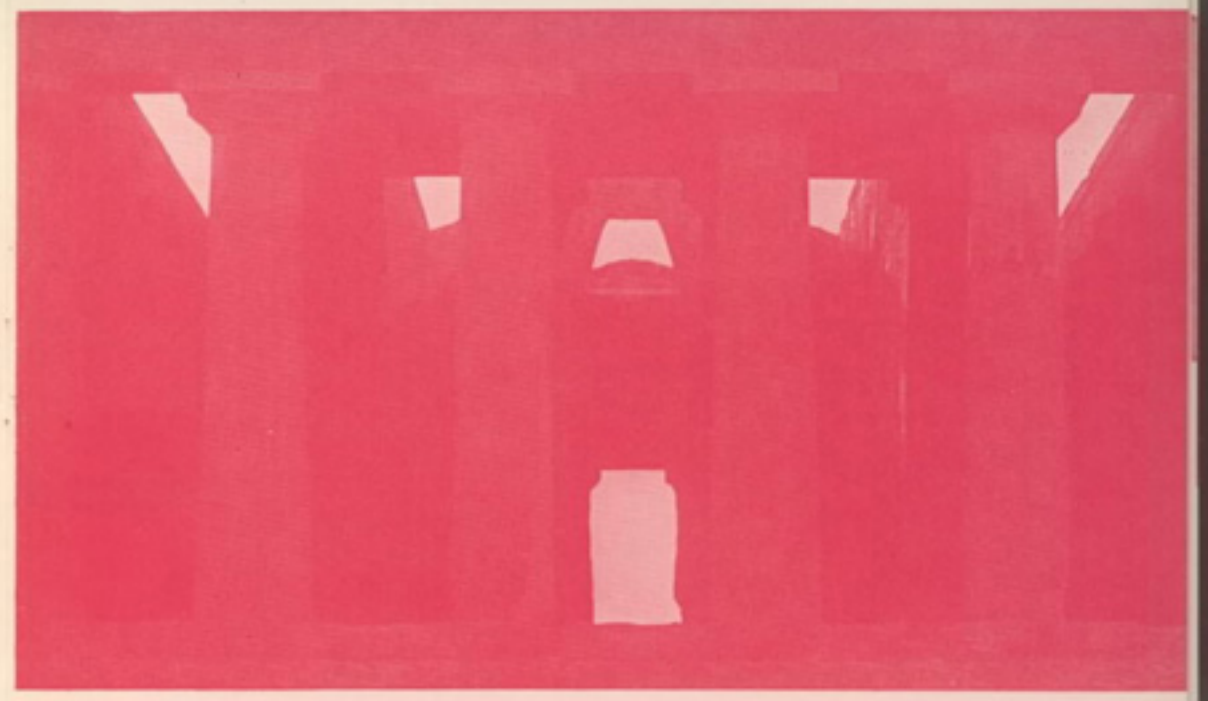
Contre quoi donc se bat le héros tragique ? Il se bat contre

divers obstacles auxquels les hommes se heurtent dans leur activité, les obstacles qui gênent le libre épanouissement de leur personne. Il se bat pour qu'une injustice ne soit pas, pour qu'une mort n'ait pas lieu, pour que le crime soit puni, pour que la loi d'un tribunal l'emporte sur le lynchage, pour que les ennemis vaincus nous inspirent fraternité, pour que le mystère des dieux ne soit plus mystère mais justice, à tout le moins pour la liberté des dieux, si elle doit nous rester incompréhensible, n'offense pas la nôtre. Simplifions : le héros tragique se bat pour que le monde soit meilleur ou, s'il doit rester tel qu'il est, pour que les hommes aient plus de courage et de sérénité pour y vivre.

Encore ceci : le héros tragique se bat dans le sentiment paradoxal que les obstacles qu'il rencontre dans son action sont à la fois infranchissables et nécessaires à franchir, du moins s'il veut rejoindre sa propre totalité, accomplir cette périlleuse vocation de grandeur qu'il porte en lui, cela sans offenser ce qui subsiste encore dans le monde divin de **jalousie** (némésis), sans commettre la faute de **démesure** (hybris).

Le conflit tragique, c'est donc une lutte engagée contre le fatal dont il s'agit, pour le héros qui l'engage, d'affirmer et de montrer en acte qu'il n'est pas fatal ou ne le restera pas toujours. L'obstacle à vaincre est mis sur sa route par une puissance inconnue sur laquelle il n'a pas de prise et que, dès lors, il appelle divine. Le nom le plus redoutable qu'il donne à cette puissance est celui du Destin.

La lutte du héros tragique est dure. Si dure qu'elle soit et si condamné d'avance que paraisse l'effort du héros, il l'entreprend — et nous, public athénien, spectateur moderne, nous sommes **avec lui.** Il est très frappant que ce héros condamné par les dieux ne soit pas **humainement** condamné, j'entends par la foule des hommes qui assistent au spectacle. La grandeur du héros tragique est une grandeur frappée : le plus souvent il meurt. Mais il se passe ceci : cette mort, bien loin de nous désespérer, comme nous nous y attendions, au-delà de l'horreur qu'elle nous inspire, nous remplit de joie. Ainsi fait la mort d'Antigone, d'Alceste, d'Hippolyte et de bien d'autres. Et tout au long du conflit tragique, il s'est passé ceci : nous avons participé à la lutte du héros avec un sentiment d'admiration et, je dirai, d'étroite fraternité. Cette participation, cette joie ne peuvent signifier qu'une chose — puisque enfin nous sommes des hommes — c'est que la lutte du héros contient jusque dans sa mort-témoignage une **promesse,** la promesse que l'action du héros contribue à nous affranchir du Destin. Sinon, le plaisir tragique, spectacle de notre malheur, resterait incompréhensible.



La tragédie emploie donc le langage du mythe et ce langage n'est pas symbolique. Toute l'époque des deux premiers poètes tragiques, Eschyle et Sophocle, est profondément religieuse. Elle croit à la vérité des mythes. Elle croit que, dans le monde divin qu'elle présente au peuple, il subsiste des puissances oppressives qui paraissent vouer la vie humaine à l'anéantissement. C'est le Destin, par exemple, je l'ai dit. Mais dans d'autres légendes, c'est Zeus lui-même, représenté comme un tyran brutal, un despote hostile à l'humanité et qui voudrait détruire l'espèce humaine.

Ces mythes, et bien d'autres, très antérieurs à la naissance de la tragédie, c'est le devoir du poète de les interpréter et de le faire en termes de morale humaine. Là est la fonction sociale du poète parlant, aux Dionysies, à son peuple d'Athènes. Aristophane, à sa façon, confirme cela par la voix de deux grands poètes tragiques, Euripide et Eschyle, qu'il met en scène et qui, si adversaires qu'ils soient dans sa comédie, s'entendent du moins sur la définition du poète tragique et sur le but qu'il doit se proposer. « **En quoi faut-il admirer un poète ? . . . En ceci que nous rendons les hommes meilleurs dans les cités.** » (Et ce mot « meilleurs » signifie plus forts, plus adaptés au combat de la vie.) La tragédie affirme ici sa mission éducatrice.

André BONNARD : Civilisation grecque, I : De l'Iliade au Parthénon,
Collection 10/18

LA PRISE DE L'ORESTIE

Par ordre d'entrée en scène

Le Veilleur	Jean SCHMITT
Le Chœur des Vieillards	Alain RIMOUX (Coryphée)
	Bernard FREYD
	Jean-Louis HOURDIN
	Jean-Paul WENZEL
Clytemnestre	Denise BONAL
Le Héraut	Paul BRU
Agamemnon	Jacques BORN
Cassandre	Francesca SOLLEVILLE
Egisthe	Paul BRU
Oreste	Robert GIRONÈS
Pylade	Bernard FREYD
Electre	Renée MOHAMED
Les Choéphores	Danièle MORSA (Coryphée)
	Geo LACHAT
	Anne LAUBREAUX
Le Serviteur	Jean SCHMITT
La Nourrice	Geo LACHAT
Apollon	Jacques BORN
Athéna	Anne LAUBREAUX

Le Chœur des jeunes contestataires

Evelyne de CANTELLAUVE
Christian DRILLAUD
Jean ESCHER
Serge GALIBARDY
Jean-Louis JACOPIN
Max de LASSUS
Hélène NINEROLA
Jacques PIEILLER
Brigitte PILLOT
Emmanuèle STOCHL
Gilles TAMIZ

(Etudiants de 2e année à l'Ecole du TNS - Groupe XII)

Les Gardes	Jean-Pierre DAHL
	Bernard FREYD
	Robert GIRONÈS
	Jacques GRATECOS
	Jean-Louis HOURDIN
	Alain RIMOUX
	Jean-Paul WENZEL
Percussion	Vincent BAUER ou Pierre MOERLEN

Directeur technique :	Michel VEILHAN
Régisseur général :	Paul BRECHEISEN
Régisseur :	Jean-Michel JUNG
Chef électricien :	Edgar ERNST
Chef machiniste :	Gérard VIX
Machinistes :	André BACHER
	Marcel SCHMITT
Chauffeur machiniste :	André RIEMER
Construction des décors :	André PHILIPPON
	André WIMMER
	Gérard VIX
	René HUGEL
	Jean-Pierre SOCCOJA
	Alphonse FRITSCH
	Raymond JACQUES
	Marcel SCHMITT
	André RIEMER
	Jean-Claude POIREL
	André BACHER
Peinture des décors	Rolf DIETZ
et accessoires :	Jean-Louis DUHALDE
	Bernard WAELDE
Réalisation des costumes :	Nicole GALERNE
	Raymond et Carmen BLEGER
	Marie-Louise HECKER
Montage de la bande son :	Raymond BURGER

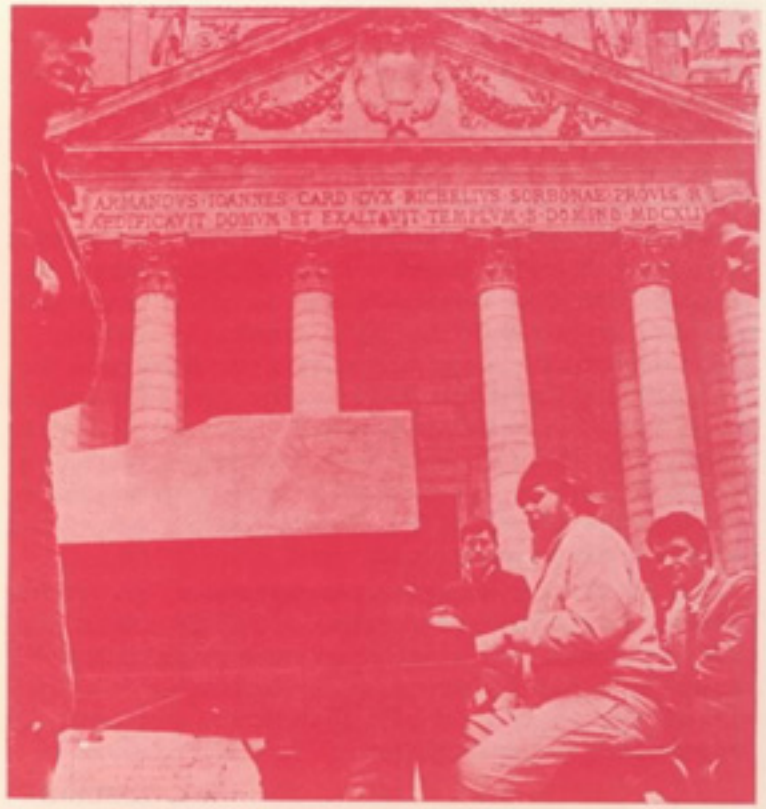
La première de ce spectacle, la 4.523e représentation depuis la création de la Comédie de l'Est a eu lieu le 2 mai 1970 à Colmar.

Programme conçu et réalisé
par Louis COUSSEAU et René FUGLER
sur une maquette de Jean PERCET.

Les photos extraites de **l'Ordre grec**
de François Cali, Editions Arthaud,
sont de Serge MOULINIER, Prix Nadar 1959.

DETRUIRE LE SPECTACLE

Aux appareils de pouvoir la société française a toujours opposé à la fois le retrait dans la tradition, la coutume, la vie familiale ou privée, et l'action d'une intelligentsia libre de ses déclarations et s'attachant très activement à lier réflexion philosophique, critique politique et jugement littéraire.



En mai le mouvement a fait sortir de leur retraite et de leurs habitudes beaucoup d'hommes et en particulier d'étudiants qui vivaient repliés sur leur vie privée. Le pouvoir central ne serait pas si pesant et si clos en France si les barrières et les clôtures sociales et culturelles n'étaient pas aussi fortes dans le pays lui-même. Renforcées par la nature du pouvoir, mais aussi combattues par lui, elles font de cette société un théâtre où les catégories

sociales se superposent de l'orchestre aux galeries, où les plus privilégiés cherchent à s'isoler dans des loges, des baignoires ou des avant-scènes, tandis que le gouvernement et l'ensemble du système politique se donnent en représentation à ceux qui, ayant payé leur place, sont fiers de pouvoir applaudir ou siffler librement, de critiquer à la sortie, mais ne se sentent pas concernés par la pièce qu'ils voient jouer.

Cette comparaison vient à l'esprit, car un amphithéâtre de faculté, comme son nom l'indique, était aussi un théâtre où le professeur se donnait en représentation. Il y eut beaucoup de théâtre en mai, à l'Odéon qui ne voulait plus en être un après son occupation par un comité d'action révolutionnaire le 15 mai, à la Sorbonne, dans la rue, où se formaient des débats. Le premier fut celui du boulevard Saint-Michel où, avant même la nuit des barricades, Cohn-Bendit interpella Aragon, surréaliste et révolutionnaire devenu candidat à la dictature des lettres à la belle époque de Staline et de Jdanov, tout en gardant, comme tant de Français, son secteur réservé, sa vie privée intellectuelle.

Tout ce théâtre voulut détruire spectaculairement la séparation de l'acteur et du public, comme le faisait le Living Theatre, dont l'idéologie était bien éloignée de celle des révolutionnaires de mai, mais qui détruisait aussi, à sa manière, le spectacle. Le régime gaulliste avait énormément accru la part du spectacle dans la vie politique. Conférences de presse, allocutions télévisées préparées comme des récitals, présentation des succès de l'année, création d'un climat de drame à la fois exaltant, tragique et lointain. En mai, ceux qui entrent dans la vie politique envahissent le théâtre, s'installent dans l'espace dont les cloisons sont détruites et qui devient un terrain vague.

Ceux qui restaient étrangers au mouvement et qui venaient l'observer par curiosité pouvaient être choqués d'y voir un spectacle mal conduit, mais ce n'était ni un spectacle classique ni, comme on l'a écrit légèrement, un psychodrame : c'était l'anti-spectacle, plus proche du club des Cordeliers ou d'un soviet que des assemblées des partis politiques ou des fêtes populaires.

Alain TOURAINE :
Le mouvement de mai ou Le communisme utopique
Editions du Seuil, 1968

LA CULTURE EST A RECREER

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 2. La « culture » est l'expression déréalisée d'un monde « a-culturé ». Elle se présente comme l'expression « gratuite » d'une civilisation qui refuse et masque les conditions de sa production ainsi que celles de la société qu'elle prétend exprimer et représenter.

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.

L'histoire de la culture est l'histoire symbolique des différentes aliénations humaines.

Variation 4. La « culture » en ne créant que du **superflu** entérine la division luxe-nécessaire et s'en fait la fidèle conservatrice.

La « culture » en se voulant **divertissement** ou **distraction** ignore volontairement le labeur, le sien comme celui qu'elle entend compenser.

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

Variation 5. L'art, la beauté sont les antidotes des vicissitudes du « travail » et de la « vie » pour ceux que ces vicissitudes n'ont pas totalement aliénés.

Variation 6. La « culture » se voudrait « création pure » de ceux qui en ont le temps et la possibilité, opposée à la consommation passive de ceux qui en sont privés. Elle se présente comme une « fin », un « idéal » à atteindre **individuellement,** même et surtout quand elle se prétend culture populaire.

Variation 7. La « culture » ne saurait être une activité libre et gratuite de l'esprit, consommée en tant qu'imaginaire. Partie intégrante de l'activité économique, elle est intégrée au système d'exploitation comme tout autre produit. L'ambition des réformistes de la « culture » est de vendre cet « objet de luxe » comme objet de consommation courante : culture populaire.

Variation 8. La « culture », à travers sa prétention d'exprimer l'**humain** — l'affectivité profonde — à travers des formes stéréotypées ou « sauvages », est une fuite en avant.

Variation 9. La « condition » de l'homme n'est pas aliénante en elle-même. Elle est partie intégrante de son humanité. La culture comme recherche d'un homme « originel » — tel qu'il aurait été avant sa « déchéance » religieuse ou mythique — est aliénée et aliénante.

Variation 10. La « culture » n'atteint jamais le « paradis perdu » qu'elle recherche. Elle ne crée que des paradis artificiels masquant l'aliénation profonde de l'homme. Elle crée des lieux de défoulement pour privilégiés de l'exploitation de l'homme par l'homme et ce à l'usage exclusif des exploiteurs.

Variation 11. La « culture » en tant que représentation « conforme » d'un monde aliéné a cru participer à sa désaliénation. Elle n'a fait que faire supporter aux maîtres de ce monde leur aliénation de maître. Elle sert de palliatif à l'absence de communication réelle : d'émotion, dans un monde où l'émotion est faiblesse ; d'humanité dans un monde où l'humain est inessentiel et dérivé : pathos, sensibleries, etc.

Variation 12. La **culture** ne saurait être l'**essentiel** tant qu'elle restera la marque « géniale » de toutes les divisions existantes à travers le jeu de la représentation, des symboles et d'un langage où la technique confine trop souvent à l'ésotérisme.

Variation 13. La « culture » n'a jusqu'à présent créé qu'elle-même. La culture n'est rien. Elle est à recréer.

Variation 14. **La culture ne peut être qu'une activité nécessaire et libre,** incluse dans tous les modes de production et de consommation à titre de constituant. Elle n'est rien si elle est « en plus ». Elle est tout si rien n'est sans elle.

Variation 15. La culture n'est pas transmission d'un savoir. Elle n'est pas un contenu destiné à un contenant. Elle n'est pas à acquérir. Elle est à créer. Abolissons la culture-spécialité solidaire de la culture-marchandise. Si la culture vient après le pain, elle ne sera jamais le pain quotidien de chacun.

Variation 16. La culture doit refuser d'être sécrétion, protection ou translation de la société. Les activités culturelles ouvertes, dispersées et mobiles doivent constituer un levier en vue de la transformation permanente de la société et de la culture-civilisation. (....)

Variation 18. L'homme est de part en part **culture, travail, sexualité,** dans une même activité nécessaire et libre. La culture ne saurait être uniquement création **spirituelle,** le travail création **matérielle,** la sexualité création de **vie.** Toute création doit être à la fois vitale, matérielle et spirituelle, sous peine de n'être qu'un **produit** aliénant et bientôt **consommation** aliénée.

Variation 26. La culture comme indice et repérage, dans la hiérarchie sociale, des valeurs et des privilèges économiques, est morte. Notre révolution se veut culturelle, car la transformation radicale de la « culture bourgeoise » et traditionnelle implique la transformation radicale de toutes les structures qui lui donnent naissance et qu'elle perpétue.

La culture est notre indice révolutionnaire.

Variation 28. **La suppression de la culture et sa recréation est l'entreprise la plus gigantesque jamais entreprise par le genre humain,** car elle implique la recréation de toute une société : un monde, un homme nouveau.

Nous sommes en marche
Manifeste du comité d'action Censier
Editions du Seuil, 1968

DE L'EXPRESSION COLLECTIVE AU THEATRE DE CLASSE

«Théâtre des opérations» ou «scène de l'histoire» — il y a bien quelque chose de commun entre la nuit du 4 août ou l'incendie de Rome, et cet étrange cérémonial appelé théâtre dont il nous reste encore quelques vestiges, enfermés dans ces absurdes emboîtements de cubes qui constituent toute la topologie théâtrale d'aujourd'hui. Quelque chose de commun et quelque chose de différent, en ceci que le théâtre se présente bien plutôt comme un **avatar** de l'acte de création collectif où chacun peut inventer son rôle. Car non seulement il s'est dégagé de toute opération effective sur le réel (alors que le chaman avec l'aide de la communauté, enlève effectivement la maladie du moribond), mais en outre il s'est clos par rapport au dynamisme social qui réinvente à chaque instant les situations collectives. Transposé, « donné à voir » (le « theatron » est l'endroit d'où l'on voit), l'acte collectif, ce segment de vie sociale d'où a été éliminée la part d'imprévu que véhicule avec elle l'histoire réelle, d'où a été écartée toute possibilité pour de nouveaux rôles de surgir, dans lequel la création — loin de manifester la possibilité de tout un chacun devient le privilège de l'auteur ou de l'acteur — et dont l'audience elle-même a été transformée en « public », est devenu ce que nous appelons « le théâtre ».

Dans les sociétés évolutives qui se caractérisent par le rythme de leur changement, et leur devenir historique, le théâtre va se spécifier par rapport au genre « cérémonie collective », et devenir non plus l'image sécurisante et exorcisante du corps social qui la pratique, mais l'image ouverte et problématique d'un monde en changement qui se définit par ses contradictions et sa difficulté à changer. Depuis Eschyle, le théâtre que nous connaissons se situe dans cet horizon. Ecartelé entre sa fonction esthétique — qui serait de projeter un monde idéalement congruent à la nouvelle sensibilité qui chemine dans l'homme vivant, et sa fonction ethique, miroir d'un collectif qui y cherche son identité, à la fois ouvert au libre envol de l'imagination et contraint de prendre en charge, de par son enracinement social, la lourde matière de la vie de la cité —, le théâtre alors, plus qu'image, devient **conscience problématique** de son époque et lieu des contradictions non résolues.

Dès lors, la « poeisis » s'autonomise et se spécifie ; l'art naît aussi à l'histoire en tant que « tekné », création de la technique, fruit de la division du travail.

Le Théâtre de classe.

Le second moment, capital pour la compréhension de la situation et de la fonction de l'art, comme du théâtre, date du début du capitalisme commercial, nous dirons de la Renaissance. Produit de ce mouvement de l'histoire, et produisant lui-même une sensibilité nouvelle par la création d'une structure spatio-temporelle fondée sur la géométrie euclidienne, c'est-à-dire « techniquement » opérationnelle, l'art devient alors objet d'échange. Dès lors, l'étude de l'art en tant que tel est inséparable de l'étude de la production artistique, de sa mercantilisation, de sa réification, et de l'œuvre d'art, produit mercantilisé, et réifié. Mais aussi de l'étude de l'art comme d'une activité, d'un travail matériel et spirituel cristallisé dans l'œuvre. Susceptible d'être objet d'échange,

soumis à la loi de l'offre et de la demande, l'art est alors stocké, consommé comme tout autre produit : il s'aliène en **culture.** Ainsi, pour le théâtre, l'équilibre de tension entre l'exploration d'un imaginaire et la résistance au changement, sera rompu, une première fois par la loi de l'offre et de la demande — dans le sens de la flatterie du public et de la satisfaction immédiate de son attente —, et une seconde fois par le « devoir-être », nerf de toute culture en tant qu'apprentissage de la réalité sociale. Facilité du « Boulevard » ou ennui de l'« avant-garde » sont les produits d'un même système. C'est pourquoi, sauf à des époques comme celle de la Renaissance, où de puissants bouleversements sociaux permettent alors en libérant des horizons nouveaux de rétablir un équilibre et une harmonie momentanés entre ses fonctions de création et « d'intégration », l'art n'a de choix qu'à être marginal et contestataire ou docile et intégré.

Et le théâtre là-dedans.

Si nous avons reconnu que le théâtre dans son essence est la mesure de la distance entre un absolu que s'essaie à atteindre l'homme, et les moyens toujours inadéquats que lui fournit son époque, il nous faudra reconnaître quand le théâtre dans son incarnation sociale et dans la forme déterminée qu'il a prise, vise au contraire à conserver un état de fait et de conscience antérieur, ou simplement à divertir. C'est pourquoi nous faisons l'hypothèse que le théâtre tel qu'il a existé dans ses codifications successives depuis les Athéniens, constitue une forme close et achevée, indissolublement liée à la permanence d'une structuration inégalitaire (de classe) de la société.

La grande fête de mai : un anti-théâtre

Déjà avec la Révolution et les idéaux de fraternité et d'égalité, on a vu resurgir la notion de fête : fête de la Fédération, fête de l'Etre suprême, elle figure même comme telle dans l'acte constitutionnel de 1793. Pronée par Danton et Robespierre, théorisée par Rousseau, la **Fête** par laquelle le peuple se donne à lui-même le spectacle de son allégresse et de sa vigueur, communiant ainsi par un acte de participation suprême dans la « volonté générale », s'oppose directement et sans médiation au **Théâtre,** expression d'une élite coupée de la société réelle, et reflétant le conflit proprement social d'une individualité qui se fait dans l'histoire en se séparant de son sol, autant dire d'elle-même.

Cependant, si l'idée même de fête, qui recherchait la réalité d'une société sans classes, n'a pas trouvé alors et pour cause, l'occasion de s'incarner, l'apparition — soit dans le sillage du théâtre, soit dans le sillage d'autres arts (sculpture, peinture, danse, etc.) — de nouvelles manifestations où se trouvent remis en cause les différents moments de la réduction théâtrale, laisse présager un âge nouveau. Il ne faut pas s'étonner que de la grande contestation pratique et théorique de mai soient sortis conjointement, une condamnation unilatérale du théâtre et tant de « dramaticité » — voire même de théâtralité —, dans la vie quotidienne de ces journées chaudes.

Romain DENIS :
Revolution et théâtre (extraits)
Le théâtre, 1969, 1, Christian Bourgois éditeur

THÉATRE NATIONAL DE STRASBOURG

Directeur Général : HUBERT GIGNOUX

ADMINISTRATION

Directeur Administratif : Raymond WIRTH • Secrétaire Général : Louis COUSSEAU • Secrétaire Général Adjoint : René FUGLER • Administrateur Adjoint : Jean DUCHESNE • Administrateur des tournées : Jean AUJAY • Chef du Secrétariat : Caroline SINGER • Secrétariat : Patricia GUHL - Paulette NONNENMACHER - Françoise MERCERIS - Josiane SPRAUER - Germain DUCERF • Service des Abonnements : Monique PRIVAT - Marie-Noëlle BARRET • Comptabilité : Christiane BACQUET - Romain BONI - Albert BOTELLA - Nicole WENDLING • Standardiste : Violette MAILLET.

COMÉDIENS

Troupe : Claudine BERTIER - Denise BONAL - Jacques BORN - Paul BRU - Bernard FREYD - Hubert GIGNOUX - Geo LACHAT - Pierre LEFEVRE - Philippe MERCIER - Claude PETITPIERRE - André POMARAT - Jean SCHMITT.

En représentation : Robert GIRONÈS - Jean-Louis HOURDIN - Anne LAUBREAUX - Renée MOHAMED - Danièle MORSA - Alain RIMOUX - Francesca SOLLEVILLE - Jean-Paul WENZEL.

Les élèves du Groupe XII : Evelyne de CANTELLAUVE - Charles-Maximilien DE LASSUS - Christian DRILLAUD - Jean ESCHER - Serge GALIBARDY - Jean-Louis JACOPIN - Hélène NINEROLA - Jacques PIEILLER - Brigitte PILLOT - Emmanuèle STOCHL - Gilles TAMIZ.

METTEURS EN SCÈNE

Hubert GIGNOUX - Pierre-E. HEYMANN - Pierre LEFEVRE - André POMARAT - André STEIGER.

DÉCORATEURS DES SPECTACLES

André ACQUART - Roland DEVILLE - Yannis KOKKOS - Serge MARZOLFF.

DÉCORATION TNS ET GRAPHISME

Décorateur permanent : Roland DEVILLE - Graphiste : Jean PERCET.

MUSICIENS

André ROOS (Directeur de la Musique).

SERVICE TECHNIQUE

Directeur Technique : Michel VEILHAN - Assistant Technique : René CAVANDOLI - Secrétariat Technique : Michèle WEILL • Régisseur Général : Paul BRECHEISEN - Régisseurs : Jean-Michel JUNG - Jean JACQUEMOND • Régisseur du Son : Raymond BURGER • Couture : Nicole GALERNE (Chef d'atelier) - Tailleur : Raymond BLEGER - Atelier : Carmen BLEGER - Marie-Louise HECKER • Peinture : Rolf DIETZ (Chef d'atelier) - Bernard WAELDE (Machiniste peintre) - Jean-Louis DUHALDE • Electricité : Edgar ERNST (Chef électricien) - Bernard KLARER - Roland HEINTZELMANN - Jean-Claude FUX • Tapisserie : André WIMMER (Chef de plateau TNS) - Marcel SCHMITT • Serrurerie : Jean-Claude POIREL - André RIEMER (Chauffeur) - André BACHER • Menuiserie : André PHILIPPON (Chef d'atelier) - Alphonse FRITSCH - René Hugel (2e chef machiniste tournées) - Raymond JACQUES - Jean-Pierre SOCCOJA - Gérard VIX (1er chef machiniste tournées) • Laboratoire Photo : Sabine STROSSER.

BUREAU D'ÉTUDES

Animateur : André STEIGER.

ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART DRAMATIQUE DU TNS

Directeur : Pierre LEFEVRE.

Régisseur : Eber PORTIELLO.

COURS DE JEU

Interprétation : Denise BONAL - Pierre-Etienne HEYMANN - Hubert GIGNOUX - Gaston JUNG - Pierre LEFEVRE - Claude PETITPIERRE - André POMARAT - André STEIGER • Voix et chant : André ROOS • Diction : Dina LEVY • Danse et éducation corporelle : Yolande MARZOLFF • Escrime : Maître BOUZY • Judo : Fernand Simon • Mimes : René QUELLET et Claude DEDIEU • Recherches d'expression : Claude PETITPIERRE • Radio (avec autorisation spéciale de l'O.R.T.F.) : Jacques TARONI.

COURS TECHNIQUE

Mise en scène : Pierre LEFEVRE • Décoration : Serge CREUZ - Roland DEVILLE • Peinture et modelage : Marcel SCHWARZ • Histoire du théâtre : Gaston JUNG - Jacques BORN • Régie : Paul BRECHEISEN - Eber PORTIELLO.

IREM STRASBOURG

24e SAISON 131e SPECTACLE

1, rue du Gén.-Gouraud
7, place de la République
Téléphone
35.63.60 et 35.44.52
Strasbourg

TNS

THÉATRE NATIONAL DE STRASBOURG

TNS

DIRECTEUR GÉNÉRAL HUBERT GIGNOUX