

CORSO DI STORIA DELLA FILOSOFIA I

Prof. Mario Dal Pra

Programma del corso

- Parte I (monografica): "Condillac e l'Illuminismo: concretezza sensibile e sviluppo genetico della conoscenza, del linguaggio, della cultura, della società e della storia" (3 ore sett.: prof. M. Dal Pra).
- Parte II (istituzionale): "La filosofia del Seicento e del Settecento" (2 ore sett.: prof. G. Lanaro).
- Parte III (seminari): 1) Ricerche sulla filosofia del linguaggio in Francia nel Settecento (2 ore sett.: prof. M. V. Predaval Magrini); 2) Ricerche sulla filosofia del linguaggio in Germania nel Settecento (2 ore sett.: dott. Dario Borso); 3) Ricerche sul pensiero storico nell'Illuminismo francese (2 ore sett.: dott. G. M. Calvetti); 4) Ricerche sul pensiero storico nell'Illuminismo inglese (2 ore sett.: dott. C. Pettazzi).

Programma d'esame

L'esame comprende:

- la conoscenza della storia della filosofia del Seicento e del Settecento, svolta nella parte istituzionale (vedi Testi 1);
- la conoscenza degli argomenti svolti nella parte monografica del corso, con lo studio dei testi e degli studi indicati in Testi 2;
- la partecipazione ad uno dei seminari, a scelta, e lo svolgimento in esso di una relazione scritta (chi non possa partecipare al lavoro di seminario per giustificati motivi dovrà egualmente concordare e svolgere una relazione scritta all'interno di uno dei seminari).

Testi

- 1) Per la parte istituzionale: manuale consigliato: M. DAL PRA, Som-
mario di storia della filosofia, vol. II, La Nuova Italia, Firen-
ze 1979.
- 2) Per il corso monografico: a) Testi di Condillac: CONDILLAC, Opere,
tr. it. a cura di C.A. Viano, Utet, Torino 1976; CONDILLAC, Trat-
tato dei sistemi, tr. it., intr. di E. Garin, Laterza, Bari 1977.
- b) Studi su Condillac: PASQUALE SALVUCCI, Condillac filosofo
della comunità umana, Nuova Accademia, Milano 1961; ENRICO NUZZO,
L'ultimo Condillac e il mondo della storia, Morano, Napoli 1973;
M. DAL PRA, Il Cours d'études di Condillac nuova enciclopedia del
sapere, in Logica esperienza e prassi, Morano, Napoli 1976, pp.
59-79; M. DAL PRA, Condillac, nuova edizione (in corso di stampa).
- 3) Testi per i seminari: I) ROSIELLO, Linguistica illuminista, Il Mu-
lino, Bologna 1967 e P. JULIARD, Le filosofie del linguaggio nella
Francia del XVIII secolo, tr. it., Patron, Bologna 1974; II) RO-
SIELLO, op. cit. e Linguistica romantica, a cura di L. Formigari,
Loescher, Torino 1977; III e IV: per gli altri seminari i testi
saranno indicati all'inizio dell'attività.

Orario

Lezioni: mercoledì, giovedì, venerdì, ore 8.30 (aula 211)

Parte istituzionale: venerdì ore 9.30 (aula 109) e ore 14.30 (aula
111)

Seminari: I, lunedì 14.30-16.30 (aula 111); II, lunedì ore 17.30-19.30
(aula 131); III, giovedì 18.30-20.30 (aula 109); IV, mercoledì ore
15.30-17.30 (aula 508).

Colloqui con gli studenti: (presso l'Istituto di storia della fi-
losofia)

prof. M. Dal Pra: giovedì ore 10-12; prof. Lanaro: giovedì, ore 9-11;
prof. Predaval: giovedì 10-12.30; dott. Borso: giovedì ore 14-16; dott.
Borso: giovedì ore 14-16; dott. Pettazzi: giovedì ore 14-16; dott.
Calvetti: giovedì 16.30-18.30.

Avvertenza

La ripartizione degli studenti tra i due corsi di storia della filosofia è obbligatoria per coloro che seguono l'insegnamento per la prima o unica annualità; il I corso di storia della filosofia (prof. Dal Pra) è riservato, per l'anno acc. 1980-81, agli studenti il cui cognome inizi con le lettere da M a Z. Lo studente che intenda seguire un corso diverso da quello a cui si riferisce l'ordine alfabetico deve farne domanda motivata entro il 31 gennaio 1981 al docente di cui in tende seguire il corso.

CONTRE UNE DEMOCRATISATION REPRESSIVE DU THEATRE
POUR UN THEATRE - VIE

Le choix de ce thème : articulation du politique , du culturel et de la vie résulte de recherches effectuées sur les arts dits de masse et arts dits des masses (articulation du politique et du culturel) .

Ne pratiquant pas le théâtre , je me trouvais devant la contradiction suivante : comment articuler théorie et pratique Cette contradiction sera surmontée en pratiquant l'écriture . Le sujet sera traité suivant deux optiques .

I° Contre une démocratisation répressive du théâtre .

Cette optique reposera sur l'idée , sur sa traduction en concepts , ce qui est une réflexion sur un réel (1), réflexion propre à toute idéologie de droite comme de gauche , qui peut devenir totalitaire si les concepts sont totalisants . L'articulation du politique et du culturel sera traitée à partir des concepts d'art et d'idéologie , à partir de l'art et de la politique comme institutions , à partir de la relation entre ces deux institutions , à partir des opérations de démocratisation de l'art effectuées par le pouvoir et leurs relations avec la masse : - les arts dits de masse

: - les centres dramatiques et les maisons de la culture

: - le T.N.P. et Vilar dont les objectifs idéalistes ne furent pas atteints car se situant à l'intérieur du système capitaliste . (2)

1 UN réel car qu'est-ce-que le réel ?

2 Une partie de cette analyse sera fortement influencée par Mikel Dufrenne : Art et Politique . Collection IO/I8

2 ° Pour un théâtre - vie .

Cette optique reposera sur l'anecdote .

L'anecdote est un produit du réel . Elle est un travail sur un réel et non une réflexion sur un réel . Elle ne se situe pas dans le partage du vrai et du faux . Elle n'est ni vraie ni fausse . L'anecdote est de l'ordre du vécu . Ce vécu qui transparaît dans l'anecdote sera " réfléchi " , cette " réflexion " sera mise en confrontation constante avec une réalité (1) .

L'articulation du politique , du culturel et de la vie sera traitée à partir des expériences théâtrales de DARIO FO , avec à l'appui les expériences théâtrales de CLANCY et de TANCELIN . (2) Expériences d'un théâtre autre , hors des circuits officiels de droite comme de gauche . Théâtre où la parole se prend et se défend . Théâtre de la confrontation permanente . Théâtre qui débouche sur l'action . Théâtre articulé au vécu du prolétariat . Théâtre où rien n'est établi , où tout est à refaire à chaque représentation .

1 PAR une réalité , il faut entendre la réalité prolétarienne .
2 CLANCY-TANCELIN : Les tiers idées , Collection : Hachette .

CONTRE UNE DEMOCRATISATION REPRESSIVE DU THEATRE

INTRODUCTION

Par démocratisation répressive du théâtre , il faut entendre un processus analogue à ce que Marcuse a défini par désublimation répressive des pulsions sexuelles dans des formes qui affaiblissent l'énergie érotique .

La désublimation répressive est un processus propre à la société de consommation . Elle a été organisée par le pouvoir qui , dans une certaine mesure , a été obligé de laisser s'effriter certaines valeurs telles que : famille , sexualité etc.... pour mieux les contrôler .

La désublimation répressive est une fausse désublimation , c'est une désublimation organisée . Le pouvoir libéralise mais ne libère pas . Cette désublimation engendre une sur-répression , sur-répression s'ajoutant à la répression fondamentale maintenant l'organisation sociale sur des forces stables : principe de rendement et principe de réalité ,

Le processus de désublimation répressive des pulsions sexuelles s'applique de façon analogue à la culture ,

Le pouvoir pour se maintenir en place a du faire face à une demande de la masse (par masse , il faut entendre tous ceux qui ne possèdent pas le pouvoir) , demande de la masse répondant au besoin , au désir d'accéder à la culture . Le pouvoir répondit à ce besoin , à ce désir par les arts dits de masse , arts créés par une élite pour la masse . Arts idéologisants et idéologisés , arts dont la finalité est la perpétuation des rapports de domination et le profit .

Avant l'apparition du concept d'art et de l'institutionnalisation de l'art , le peuple produisait sa culture . Avec la venue au pouvoir de la classe dominante , la culture du peuple fut niée , censurée . La bourgeoisie pratiqua un véritable génocide . Le peuple subit

une acculturation , la bourgeoisie combla ce vide par les arts dits de masse .

Pour le théâtre , il fallu trouver un humaniste comme VILAR , pour donner à croire au peuple qu'il accédait à la culture , qu'il accédait au savoir .

PASOLINI , dans un article du corriere della sera , intitulé " défi aux dirigeants de la television " , daté du 9 decembre 1973 , exprime de façon très lucide cet état de fait .

"aucun centralisme fasciste n'est parvenu à faire ce que fait le centralisme de la société de consommation . Le fascisme proposait un modèle réactionnaire et monumental mais qui restait lettre-morte . Les différentes cultures particulières (paysannes , sous-prolétariennes ou ouvrières) continuaient impertubablement à s'intensifier à leur modèle , car la répression se limitait à obtenir leur adhésion en paroles . De nos jours , au contraire , l'adhésion aux modèles imposés par le centre est totale et inconditionnée . On renie les véritables modèles culturels . L'abjuration est accomplie . On peut donc affirmer que la "tolérance" de l'idéologie hédoniste voulue par le nouveau pouvoir est la pire des répressions de toute l'histoire de l'humanité . Mais comment une telle répression a-t-elle pu s'exercer ? . A travers deux révolutions qui ont pris place à l'intérieur de l'organisation bourgeoise : la révolution des infrastructures et la révolution du système d'information . Les routes , la motorisation etc ont désormais uni les banlieux au centre , en abolissant toute distance matérielle . Mais la révolution des mass-media a encore été plus radicale et décisive . Au moyen de la télévision le centre s'est assimilé tout le pays , qui était historiquement très différencié et très riche en cultures

originales . Une grande oeuvre de normalisation parfaitement authentique et réelle est commencée et qui, comme je le disais , elle a imposé ses modèles , des modèles voulus par la nouvelle classe industrielle , qui ne se contente plus d'un homme qui consomme mais qui prétend par surcroît que d'autres idéologies que celles de la consommation soient admissibles. C'est un hédonisme néo-laïque , aveuglement oublieux de toute valeur humanitaire et aveuglement étranger aux sciences humaines . L'idéologie précédente voulue et imposée par le pouvoir était , comme on le sait , la religion ; le catholicisme était en effet formellement l'unique phénomène culturel "unificateur" des italiens . Aujourd'hui , il est devenu concurrent de ce nouveau phénomène culturel "unificateur" qu'est l'hédonisme de masse ; aussi en tant que concurrent , le nouveau pouvoir a déjà commencé , depuis quelques années à le liquider . Il n'y a en effet rien de religieux dans le modèle du jeune homme et de la jeune femme proposé et imposé par la télévision. Ce sont deux personnes qui ne donnent de valeur à la vie qu'à travers les biens de consommation (et , bien entendu , ils vont à la messe du dimanche , en voiture) Les Italiens ont accepté d'enthousiasme , ce nouveau modèle que leur impose la télévision , selon les normes de la production qui crée le bien-être (ou mieux qui sauve de la misère) . Ils l'ont accepté , ce modèle , oui , mais sont-ils vraiment en mesure de le réaliser ? ;" .

La relation de l'art et de la politique dans le processus de démocratisation répressive , demande à ce que soit défini la notion d'idéologie , du concept d'art et d'institutionnalisation de l'art .

L'IDEOLOGIE

Par idéologie , il faut entendre l'idéologie de la classe dominante car les dominés n'ont pas d'idéologie si ce n'est celle des dominants car elle s'impose à eux .

L'idéologie dominante est le rapport de la bourgeoisie à son monde , monde qu'elle veut immuable , monde de l'ordre , de la propreté , monde du confort , de la propriété.

Elle s'adresse aux dominés dans le but du maintien des rapports de domination .

Son action s'exerce dans le champ des institutions où la classe dominante y exerce son pouvoir , mais aussi dans tout le champ social qu'elle subvertit par l'intermédiaire des médias au service de cette classe . Si l'idéologie possède des domaines propres tels que la publicité , les discours officiels , les lieux communs où elle s'affiche comme telle, comme idéologie de la classe dominante; elle s'implante aussi dans des champs qui ne lui sont pas propres tels que, par exemple le rapport de l'homme au monde . Cependant de fait , le terrain de l'idéologie dominante c'est la culture , culture dans le sens de civilisationnel . La culture est le terrain le plus propice à une domination si une classe s'en empare . Plus justement le terrain de l'idéologie dominante est la culture dominante , culture par laquelle la classe dominante assure et justifie son pouvoir Et sa domination .

La fonction de l'idéologie est le trucage de la réalité plus encore de l'affirmation d'une réalité . Elle impose des normes comme venant de nature , elle fait de

l'arbitraire des dogmes . Elle pare cette réalité de toutes les apparences du réel . Le réel idéologique n'est qu'un réel dénaturé et présenté comme venant de nature . La fonction de l'idéologie est de substituer la nature à l'histoire , de transformer le relatif en universel . Elle opère , en quelque sorte , un détournement du réel . Elle produit une déréalisation qui se veut objective .

Par réel , il faut entendre un réel mêlé d'affects et d'imaginaire , un réel car qu'est-ce que le réel .

Le champ de l'idéologie étant la culture , celle-ci s'affirme comme privilège de quelques uns mais s'impose comme modèle aux autres . Surtout , sous les auspices de la culture , elle s'insère dans le vécu , dans le donné , dans le rapport naturel de l'homme au monde . Elle imite les comportements naturels de l'homme et les transforme en comportements idéologiques ,

DE ce fait , l'idéologie dominante ne se limite pas à son propre champ d'action . Elle est tentaculaire car dominante .

L'INSTITUTIONNALISATION

L'institutionnalisation est le fait de la super-structure . La super-structure comporte deux niveaux :

1° Le juridico-politique (le droit et l'état)

L'état a pour fonction de maintenir l'ordre par la répression .

2° L'idéologie (idéologie religieuse , politique ; morale , juridique)

L'idéologie a pour fonction de maintenir l'ordre par la persuasion .

L'INSTITUTIONNALISATION DE L'ART

L'histoire de l'art est distincte de l'histoire des sociétés . Pour cela , il a fallu que les productions soient reconnues et voulues comme oeuvres d'art . Tout d'abord , il a fallu que se spécifie le concept d'art . L'art n'est devenu concept qu'à partir du moment où il lui fut assigner un statut social . S'est à dire que certaines pratiques , leurs agents , leurs produits se distinguent des autres pratiques , agents et produits .

Cet assignation de l'art à un statut social date approximativement de la Renaissance , date de l'apparition de la classe bourgeoise . Dès cette époque , le champ artistique fut clairement déterminé à l'intérieur du champ intellectuel .

Il se caractérise par :

I . UN PERSONNEL : des artistes qui ne sont plus des artisans .

: une clientèle : mécènes , collectionneurs , princes .

: des experts : critiques , connaisseurs , amateurs .

: des intermédiaires entre l'oeuvre et le public : artistes , directeurs de galerie ,

marchands , conservateurs .

2° . UN MATERIEL : des oeuvres qui , quand elles sont reconnues comme telles , deviennent des biens , des marchandises affectées d'une valeur esthétique et monétaire , valeur de standing culturel .

: des lieux publics ou privés où les oeuvres acquièrent leur consécration .

: des modèles , normes qu'il faut suivre dans la production des oeuvres pour assurer leur légitimation (la transgression des normes peut être une autre norme) . Modèles qui permettent l'identification à une école ou à un maître . Modèles de comportement pour singulariser les artistes sans pour cela en faire des révolutionnaires . Modèles pour le recep-teur qui définissent les signes extérieurs de la compétence et du goût

: organisation juridique réglant la circulation des oeuvres et la propriété . Organisation d'artistes . Organisation pédagogique prenant en charge la formation des artistes et du public .

L'institutionnalisation de l'art est donc bien réelle . Elle est régie par l'idée de profit et par intérêts politiques .

Cependant , il a fallu que l'art se pense comme domaine autonome . Pour cela , il , a fallu qu'il s'ordonne autour de l'idée du beau . L'idée du beau est autonome vis à vis de l'idée de profit . L'artiste est fabricant de beau , sans valeur marchande . Du même coup ont été affirmés les privilèges du créateur qui produit cette beauté par le travail et/ou par le don , les privilèges de l'amateur qui la reconnaît et la justifie par le bon goût acquit/ENNE . DE LÀ NAÎTRA

l'aristocratie du beau et du bon goût .

A l'irréductibilité du beau à toute autre valeur ;
à la singularité du plaisir esthétique s'associe de
fait la liberté de création et la liberté de jugement
du goût .

L'art s'institutionnalise en devenant domaine autonome .
Il acquiert de la dignité . La dignité est reconnue par
la classe dominante puisqu'elle y trouve profit et gloire .

L'INSTITUTIONNALISATION DE LA POLITIQUE

Le champ de la politique recoupe les militants .

La politique est un pouvoir s'exerçant sur le tout
social unifié dans et par l'état .

La différence entre la politique et l'artistique est
que l'institutionnalisation de l'art a été voulue par
ceux qui ont pensé leur pratique comme pratique singu-
lière alors que pour la politique , l'institutionnalisation
a préexisté à une pratique et à une vie politique .

Avec l'état , le pouvoir politique s'organise comme
s'organise avec l'art un pouvoir esthétique .

L'institutionnalisation crée du droit et du pouvoir .
Cependant , l'institution consacre le pouvoir plus
qu'elle ne le crée .

RELATION DE L'ART ET DE LA POLITIQUE .

L'art et la politique ont la même relation face à l'économique et à l'idéologique .

I RELATION DU POLITIQUE A L'ECONOMIQUE .

Le politique est subordonné à l'économique .
Les structures sociales sont déterminées par les rapports de production . L'appareil politique est aux mains de la classe dominante par le biais de l'économie .

2 RELATION DU POLITIQUE A L'IDEOLOGIQUE .

L'idéologie prospère dans le champ politique .
L'idéologie étant l'expression spontanée du vécu de la classe dominante , l'état la reçoit . La fonction de l'état est d'imposer , de diffuser cette idéologie .
Le politique est complètement imprégné par l'idéologie .

3 RELATION DE L'ART A L'ECONOMIE .

Avant la Renaissance , le mot art signifiait métier , technique de production . L'artisan était un homme de métier . L'art était intégré à la production sans que rien ne le distingue . Si l'objet avait besoin de certaines qualités , c'était dans un but fonctionnel , lié à des pratiques magiques et / ou rituelles . La valeur d'échange était plus basée sur le don que sur la vente .
Entre la Renaissance et le XIXe siècle , l'art conçoit et acquiert son autonomie , l'artiste son statut et sa liberté d'invention , l'objet son indépendance face

aux objets usuels ou techniques . Au régime de commande va se substituer le régime de la commercialisation . C'est avec un régime d'échange généralisé que l'art va s'institutionnaliser .

Avec le capitalisme , l'art va se libérer des contraintes de l'économie pour les subir d'autant plus .

1° L'artiste va se libérer à l'égard des exigences de la commande pour la forme et le contenu de l'oeuvre , à l'égard des normes , des valeurs imposées par les passeurs de commande ou les écoles .

2° L'artiste va libérer son travail à l'égard des contraintes salariales . Il ne vend plus sa force de travail mais en fait libre usage . Le rapport entre l'artiste et son produit va être différent de celui de l'ouvrier et de son produit . L'artiste va choisir les matériaux , les outils , les normes . Surtout , il va fabriquer l'objet total .

Mais d'autres contraintes vont apparaître .

1° Situé en régime capitaliste , l'artiste doit vendre pour vivre et pour être connu . Il est soumis à la loi de l'offre et de la demande , s'il veut vendre , il doit répondre à la demande . L'artiste doit répondre aux exigences du système qui crée une demande artificielle du public par la création d'images mythiques . Donc , quand il répond à la demande du public , l'artiste se plie aux exigences du système capitaliste . De ce fait , l'art est idéologisant , il véhicule une idéologie .

De fait , si l'artiste a conscience du rôle que lui fait jouer le capital , il refuse de se nommer vendeur ? d'avouer qu'il vend sa force de travail comme l'ouvrier . En revendiquant l'autonomie de l'art , il affirme son désintéressement , sa gratuité . Il se veut être d'exception , répondant à une vocation particulière , qui

vit pour créer et non crée pour vivre . De là naît le mythe de la génialité .

2° Ces contraintes pèsent aussi sur le destin de la production .

La production trouve son sens dans la perception .

a) Perception du collectionneur .

La production se charge de connotations nouvelles quand il s'agit d'un exemplaire unique . L'exemplaire unique fait appel à l'appropriation donc au collectionneur . Le collectionneur en achetant un objet unique gagne du prestige et acquiert du prestige , il renforce sa volonté de puissance . L'oeuvre devient objet de spéculation et signe social .

De plus , le collectionneur est aussi un connaisseur . Il devient instance de légitimation pour la qualité esthétique de l'oeuvre en même temps qu'il en fixe le prix sur le marché .

Avec la commercialisation , la valeur d'échange interfère avec la valeur d'usage à la fois pour déterminer la valeur et pour orienter l'usage . La valeur d'usage d'une oeuvre , c'est sa beauté qui se mesure au plaisir ou à la jouissance . Avec la commercialisation , c'est le prix qui fixe la beauté de l'oeuvre . La valeur d'usage est réduite à la possession de l'oeuvre . Ce que l'on attend d'une oeuvre , ce n'est plus la jouissance qu'elle suscite mais le prestige qu'elle confère . A côté de cette aristocratie de l'argent naît une aristocratie du savoir , faute de ne pouvoir s'approprier l'oeuvre . Cette aristocratie du savoir fonde la valeur de l'oeuvre sur son unicité .

L'oeuvre comme objet de prestige et comme objet unique légitime les instances de légitimation .

Pour cela , il faut que l'oeuvre soit mythifiée .

Elle est arrachée de l'histoire et présentée comme

éternelle, par là est dissimulé tout le travail investi en elle et son insertion dans l'histoire de la pratique .

L'oeuvre est donc pervertie par l'appropriation du collectionneur . Elle devient marchandise , sa valeur marchande et esthétique est déterminée par les experts et marchands .

b) La perception du public .

La perception du public est orientée par les règles qui imposent la distance , la discrétion , la déférence . La perception du public est soumise aux normes du bon goût , de la bienséance . L'oeuvre d'art doit être perçue par l'intellect , surtout pas par les sens , car les sens font appel au corps , à la sensualité . En respectant l'oeuvre , le public respecte le capital .

4 RELATION DE L'ART A L'IDEOLOGIE

L'opération de l'idéologie se présente sous deux aspects : selon que l'art est idéologisant (actif) ou idéologisé (passif) . Selon que l'idéologie est idéologie de l'art ou idéologie dans l'art .

1° Art idéologisé

L'idéologisation est le fait de la classe dominante . Elle répond à deux motivations : celle de la propriété et celle de l'idée que la bourgeoisie a été répandue d'elle-même , à savoir , elle se veut libérale et s'honore de protéger et de promouvoir l'art .

Mais aussi , la culture est la barrière qui sépare les dominants des dominés .

L'effet principal de l'idéologisation est de désamorcer tout ce que l'art contient de subversif . Pour cela ,

il suffit de déréaliser toute production . On déréalise l'oeuvre en l'arrachant de l'histoire , en l'éternisant . De ce fait , elle se recommande de sa seule beauté . La classe dominante en fait un objet de prestige et de savoir. Pour désamorcer tout message subversif , il suffit de l'extraire de son contexte pour la placer dans un autre contexte , de le placer en spectacle . C'est à dire que le représenté ne met pas en présence car il est mis en représentation pour l'immortaliser . Par la mise en représentation du représenté , le représenté est situé ailleurs , dans un lieu inaccessible où il est joué pour le seul plaisir du spectateur . Au théâtre , il s'agit d'une opération de théâtralisation qui a pour but de déréaliser le réel , déréalisation qui conduit à une idéalisation. Il n'y a pas de prise à la contestation .

2° Art idéologisant

L'art est idéologisant quand il est idéologisé . C'est à ce moment là que la complicité de l'art et de l'artiste avec la classe dominante est la plus forte . C'est à dire que l'idéologie qui a suscité telle production fait en sorte que cette production manifeste cette idéologie . Dans ce cas , le produit est devenu objet idéologique .

CONCLUSION

L'opération de l'idéologie est double . Elle déguise le réel en le représentant , en le mettant en représentation . Elle le rend vraisemblable . Le vraisemblable devient plus vrai que nature . Ce réel semble vrai , c'est cette semblance qui importe , Le réel doit

paraître non pas ce qu'il est mais ce qu'il doit être .
L'opération de l'idéologie est de créer la norme du vrai basée sur la semblance , de choisir une norme pour la représentation d'un réel basé sur le vraisemblable . Le réel représenté doit être convenu et convenable et présenté comme venant de nature .

L'idéologie érige des normes en nature . Ce réel truqué ne s'inscrit pas dans l'histoire , il est éternisé et donné à la contemplation .

Cependant , mettre le réel en représentation ne suffit pas , il faut le donner à vivre . Il faut mobiliser l'affectivité mais de façon dirigée . C'est à dire que c'est un désir manipulé , un pseudo-désir qui doit s'investir sur un pseudo réel . Pseudo désir car l'idéologie piège la capacité de désirs et de rêves du spectateur pour des désirs et rêves qui ne sont pas celui , qui sont idéologiques par le biais de l'identification . Le processus d'identification consiste pour le spectateur à co-rever avec un héros qui ne rêve qu'à bon escient . Il consiste pour le spectateur à s'identifier à un acteur jouant un personnage vraisemblable dans un monde vraisemblable mais qui présenté comme venant de nature . L'idéologie piège par le rêve et les désirs la capacité de révolte du spectateur pour l'évasion .

Surtout , le propre de l'idéologie est de se dissimuler . L'idéologie se présente dans la représentation sans pour autant se représenter elle-même et se dénoncer .

La relation de l'art à la politique est une relation de subordination .

5 SUBORDINATION DE L'ART A LA POLITIQUE

La subordination de l'art à la politique prend un sens différent selon qu'elle est voulue par l'artiste ou par l'état .

I° Subordination voulue par l'artiste .

L'artiste peut revendiquer la liberté de sa production mais cette revendication n'est pas "révolutionnaire " car dans les sociétés occidentales , l'appareil répressif se camoufle derrière l'appareil idéologique . L'artiste interiorise la censure , il est soumis aux contraintes du marché . Cependant , il peut revendiquer la liberté de son art pour le mettre au service d'un parti .

La politisation de l'art supprime le mythe de la génialité , de l'inspiration . Elle requiert une fonction qui est la fonction militante . La fonction militante a pour conséquence que la production de l'artiste doit être soumise à des exigences extérieures qui sont celles du parti . La politique en art du parti étant de garder le contenant et de changer le contenu, de garder les structures capitalistes et d'y mettre un contenu socialiste , l'artiste militant ne peut produire qu'un art proche du réalisme-socialiste .

De plus , toute production politiquement engagée est susceptible d'être récupérée . Toute oeuvre politiquement engagée ne pousse pas automatiquement à des actes politiques . Elle se crée un public ou s'adresse à un public déjà convaincu .

La politisation de l'art peut faire appel à une autre fonction qui est la fonction critique .

La fonction critique consiste à dénoncer l'idéologie inscrite dans les productions , mais critiquer l'idéologie peut conduire à l'idéologisme .

2° Subordination voulue par l'état .

Le pouvoir de l'état est de fait autoritaire et totalitaire . Il est au service de la classe dominante . Selon l'idéologie dominante et les régimes politiques la subordination de l'art à la politique prend des aspects et produit des formes différentes .

Dans le cas d'un régime totalitaire , l'état met l'art à son service par le biais des appareils idéologiques ou par la violence . Cependant , même si la répression est forte , la production est contrôlée et non arrêtée , car l'art est un moyen efficace de pression idéologique ainsi qu'un moyen d'assurer , de montrer le prestige de cet état . L'art est un art de propagande , art d'imitation , art du réalisme . Le réalisme est un art dépouillé de toute contradiction , de tout désordre . Le réel montré est un réel convenu et convenable , avec évacuation de toute histoire qui ne rentre pas dans les normes de l'histoire de cet art .

Dans le cas d'une démocratie , l'action de l'état est beaucoup plus subtile .

Elle s'effectue par le processus de démocratisation de l'art .

La démocratisation de l'art consiste à mettre l'art à la portée de tous , mais aussi tous à la portée de l'art . Elle est sollicitée par les artistes qui veulent devenir des fonctionnaires . Elle est fixée par la gauche . Elle réalise la vieille revendication de la culture pour tous . Culture pour tous rendue obligatoire par l'école en fonction des impératifs économiques , demandant une main-d'œuvre avec un minimum de qualification . Elle est acceptée aisément par l'état , ce qui la rend suspecte . Actuellement , la revendication culturelle

s'intègre à la revendication des loisirs , revendication tout aussi canalisée .

La démocratisation culturelle se présente sous différentes formes , selon le public auquel elle s'adresse .

Elle prend la forme soit : - des arts dits de masse
: - des maisons de la culture
et centres dramatiques

: - du T.N.P. avec Vilar

LES ARTS DE MASSE

Les arts de masse sont apparus dans des pays ayant atteints un haut niveau de puissance productive . Ils sont apparus dans les pays capitalistes avec la seconde industrialisation .

Quand on parle d'art de masse , qu'entend-on par la masse ? Le mot masse dénote le grand nombre associé au caractère d'anonymat , de passivité , d'irresponsabilité . Il connote le nombre associé à la force . On se réclame de la masse pour justifier les actions que l'on entreprend en son nom . Dans les deux cas , le mot masse est employé dans un sens dépréciatif . Au-delà de cette terminologie , la réalité de la masse n'est pas une notion claire . Existe-t-elle en tant que telle ou est-elle le résultat d'une opération de massification ? La massification résulte de la concentration géographique des travailleurs suivant les aspirations de la classe dominante , concentration aussi technologique . Elle résulte de l'uniformisation des comportements par les medias . La conséquence de cette opération de massification est de produire une acculturation des travailleurs , en les déracinant , en les transplantant dans des lieux coupés des centres culturels . Face à cette acculturation , la classe dominante , par les medias , crée des besoins artificiels , déréalisés et y répond par un art de masse . L'art de masse est donc à utiliser dans un sens très précis qui est d'un art créé pour la masse par une élite . La masse ne joue qu'un rôle de récepteur , récepteur de besoins artificiels , qui ne peuvent être que besoins de facilité , de distraction voulus par la classe dominante . La distraction n'a qu'un seul but , détourner la masse de toute réalité , réalité de la domination économique , politique et so-

ciale de la classe au pouvoir , donc détourner de toute prise de conscience de son aliénation .

L'art de masse sert aussi à différencier l'art du sous-art , la culture de la sous-culture en privilégiant la qualitatif au détriment du quantitatif . Cette sous-culture sert aussi à renforcer le sentiment d'infériorité , de culpabilité de la masse , car qui prend plaisir à un sous-art , prend conscience de sa sous-culture donc de son infériorité , ce qui est le meilleur moyen utilisé pour que la masse reste à sa place .

Par les arts dits de masse , la classe dominante consent à distribuer les miettes de sa culture afin de masquer la non-accession du prolétariat à la culture . La non-accession du prolétariat à la culture est due en outre , à l'éducation sélective . L'éducation proposée par la démocratie est une éducation imposée , éducation de la classe dominante . L'école ne fait que reproduire les critères du milieu familial de la classe favorisée . La culture ne peut se réaliser que dans un milieu déjà propice , déjà préparé par le milieu familial .

N'ayant pas accès à la culture et ne possédant pas les moyens nécessaires pour re-penser la sous-culture que la classe dominante lui impose , le prolétariat a assimilé les valeurs de cette classe .

Cependant , l'art de masse est au service de la classe dominante non seulement dans le but de maintenir les rapports de domination mais aussi dans un but lucratif . L'art de masse étant tourné vers la commercialisation , il est source de profit . De plus , visant la masse il se massifie . A la commercialisation s'ajoute l'industrialisation . L'industrialisation ne porte pas seulement sur les moyens de reproduction mais aussi sur

les moyens de productions . Les œuvres doivent de multiplier pour satisfaire la consommation . Cette multiplication n'est que la répétition d'un même procédé avec un minimum de nouveauté pour maintenir le taux de consommation . On justifie le conservatisme de l'art de masse en disant que , seule l'élite est disponible à la nouveauté . Alors que de fait , le rejet de la nouveauté s'explique par l'absence de concordance avec le vécu des masses .

L'art de masse est-il de l'art ?

On peut admettre que l'art de masse est de l'art puisqu'il provient du "grand art" et qu'il est produit par des spécialistes qui se réclament artistes . Mais admettre l'art de masse comme de l'art , c'est aussi reconnaître l'art comme le "grand art " et ainsi reproduire la hiérarchie établie par le système capitaliste . Il faut donc admettre , soit qu'il n'est pas de l'art , soit qu'il est un art à part entière . Dans les deux cas , l'art de masse n'existe pas . Cependant les productions de masse existent et ont des répercussions sur les " avant - garde " .

L'art de masse est un art de série quand à son mode de production et de diffusion . Il s'oppose à un art élitiste reposant sur un art de modèle , art unique et rare . Or , les contraintes des productions sérielles imposées par la société de consommation ont des répercussions proprement formelles sur la pratique artistique . L'artiste , de par sa production ne met pas en cause directement la structure des institutions et du marché . Il s'occupe d'abord de la signification de celle-ci dans l'ensemble du système artistique . Replacées dans le champ artistique , il semblerait que certaines productions seraient conçues pour un endoctrinement

idéologique des masses par l'élaboration d'une forme actuelle de productions sérielles . Cette complicité de l'avant-garde et du système se jouerait dans la temporalité de l'oeuvre , dans le rythme accéléré des remplacements d'oeuvres . Surtout , dans la perception esthétique , dans le moment où le spectateur perçoit les différences avec d'autres oeuvres . Il y aurait alors consommation de masse . Les formes temporelles de la circulation sociale des oeuvres d'art font que celles-ci deviennent des événements perceptifs éphémères et non plus des objets réflexifs . Leur nature est comparable à celle des produits industriels de série dans le sens où ils se définissent à travers la fonction que leur attribue l'idéologie dominante qu'elle soit politique , morale ou religieuse . L'artiste poussé par les lois du marché et du succès , intervient dans la production artistique par l'innovation , par la surenchère formaliste en accélération constante . Les oeuvres se succèdent sous forme de productions sérielles .

L'avant-garde se veut révolutionnaire . Elle veut toucher les masses et rompre avec l'art élitaire . Pour ce fait , elle sort du musée , veut rompre avec une beauté transcendente , en utilisant des déchets , des objets usuels , images de communication de masse En réalité , cette avant-garde serait complice du système par le découpage des éléments visuels dans le concret amenant à une perception fragmentée . Cet art serait essentiellement combinatoire , les éléments n'auraient de sens que dans l'agencement général , dans leur manipulation .

Donc , malgré l'élitisme de ces circuits de distribution l'avant-garde servirait de modèles à des procédés de massification , en proposant des types de comportements perceptifs propices à la massification . L'art serait ici , un facteur non négligable d'accoutumance idéologiques aux nécessités de la pro-

ductivité , productivité comme consommation accélérée de signes et déplacement des hommes réduits à la force de travail aux lieux où le capital en a besoin . De plus toute innovation qui ne change que le corps matériel du signe sans changer la signification , est illusoire . De tels signes , ne signifient plus rien si ce n'est la loi du code lui-même . Signifiant sans signifié , telle est la loi de l'économie capitaliste .

Coopération de cette avant-garde avec la consommation de masse dans le sens où la sérialité se caractérise par l'absence de modèle , de cohérence , par la recherche de la différence poussant à la consommation. L'esthétisme ne serait que des différences de styles sans cesse renouvelées , traduisant l'abstraction des relations sociales sans cesse en mouvement . Procédé utilisé par la massification qui fait que toute individualité de l'élément qui faisait de ce dernier un modèle , disparaît pour n'être que le terme différencié de séries de signes en constante redéfinition . L'art ne serait que l'accomplissement de l'abstraction des relations sociales .

Les arts de masse produits par la classe dominante maintiennent le prolétariat dans la non-accession à la culture , ils renforcent l'alienation qu'il a subi . Ils subvertissent même le champ de l'art, faisant de cet art un facteur d'accoutumance aux procédés de massification .

LES CENTRES DRAMATIQUES - LES MAISONS DE LA CULTURE

LE T.N.P.

L'idée d'un théâtre populaire fut due à la montée des syndicats et aux mouvements socialistes . Cette idée fut reprise avec des différences dans le but recherché par , en outre , Genier , Copeau , Pottecher , Romain Rolland etc.... : " les uns veulent donner au peuple le théâtre tel qu'il est , le théâtre quelqu'il soit , les autres veulent faire sortir de cette forme nouvelle , le peuple , une forme d'art nouvelle , un théâtre nouveau . Les uns croient au théâtre , les autres espèrent dans le peuple . "

L'idée d'un théâtre populaire se heurte à la contradiction suivante : créer un théâtre pour le peuple dans le but de susciter une culture populaire mais à l'intérieur du système capitaliste , système reposant en outre , sur l'exploitation du prolétariat .

De même , si le contenu est populaire , la forme reste capitaliste car les lois générales du profit restent capitalistes . L'entreprise théâtrale vit sur les bases de la libre entreprise et de la concurrence . En effet , toute production théâtrale demande : - l'investissement d'un capital
: - la production d'un travail
: - la récupération d'une plus-value

L'entreprise théâtrale reproduit donc les pratiques du commerce des biens matériels .

Le plus , un théâtre populaire est obligé comme tout théâtre , de demander des subventions à l'état , en retour l'état impose un type de structures , c'est à dire qu'il définit ce qui est culturel et ce qui ne l'est pas .

L'idée d'un théâtre populaire suppose un public populaire mais en conciliant les aspirations de tous malgré les différentes origines sociales , afin d'éviter le mécontentement , la haine de classe , ce qui suppose un choix soit dans le répertoire soit dans le public . Par théâtre populaire , il faut donc entendre , un théâtre à répertoire en quelque sorte universel et non un répertoire de classe , un théâtre s'adressant à la classe moyenne et non aux ouvriers .

Surtout , il semblerait que la revendication d'un théâtre populaire soit le fait de l'état qui , de la même manière revendiqua la culture pour tous par l'école obligatoire car la bourgeoisie avait besoin d'une main-d'oeuvre possédant un minimum de qualification . Par la démocratisation du théâtre ou théâtre prétendument populaire, la bourgeoisie maintient ses valeurs de classe dominante en préservant ses valeurs sociales . Ainsi , le théâtre populaire provoque des besoins de démocratisation culturelle autant qu'il est le fruit de ces besoins . Le gain de l'état n'est pas l'argent mais la préservation de ses valeurs .

L'institutionnalisation du théâtre populaire fut réalisé par Jeanne Laurent , sous-directrice des spectacles et de la musique au ministère de l'éducation nationale , par le biais des centres dramatiques , des maisons de la culture et du T.N.P.

Avec Jeanne Laurent , le théâtre populaire fut sous contrôle de l'état .

LES CENTRES DRAMATIQUES ET LES MAISONS DE LA CULTURE

Les centres dramatiques et les maisons de la culture ont été créés dans le cadre de la décentralisation culturelle . La centralisation de la culture à Paris s'esquissa au 14^e siècle . Louis 14 la parachéva en faisant venir les nobles de province à Versailles dans le but économique et politique de briser leurs pouvoirs .

La conséquence de cette centralisation fut de créer une culture unifiée , discernable dans l'accélération du dédoublement de la langue parlée : une langue pour le peuple , une langue pour la cour . La première édition du dictionnaire de l'académie répertoria les mots convenants , multiplia les termes du blason et rejeta ceux du métier dont le peuple usait . Le langage de l'île de France devint langage noble . De la royauté à la république , les mœurs et la langue se démocratisèrent , cependant le centralisme du 14^e siècle persista . De ce fait , les cultures régionales furent anémiées ou disparurent . La vie culturelle n'exista qu'à Paris .

La première décentralisation s'esquissa à Colmar .

L'assemblée des villes d'Alsace et de Lorraine fondèrent un syndicat inter-communal chargé d'organiser une vie culturelle dans toute la région .

L'aide des pouvoirs publics ne fut pas neutre . Le but était de replanter l'influence française dans des départements annexés durant la guerre , influence française menacée par le bi-linguisme traditionnel .

La deuxième décentralisation s'esquissa avec les centres dramatiques et les maisons de la culture .

Elle fut un échec .

Les centres dramatiques ne s'implantèrent que dans les villes où la population était stable . Dans le nord , ils ne s'y installèrent pas car la population du fait de la reconversion des mineurs dans le textile , se déplaçait des lieux de résidence aux lieux de travail .

Le manque des infrastructures régionales , le manque d'adhésion de la population , le manque de troupes et le manque d'activité des troupes existantes contribuèrent à cet échec . Surtout , le statut actuel des centres dramatiques , le blocage financier qu'ils subissent , rendent impossible une décentralisation effective .

C'est la répartition du budget qui délimite l'extension du secteur d'activité .

La décentralisation fut un échec voulu par les pouvoirs publics . A une décentralisation culturelle doit correspondre une décentralisation économique . La culture vient après la satisfaction des besoins vitaux . La décentralisation est un problème de gouvernement . Si une amorce de décentralisation fut esquissée , c'était dans le but de satisfaire les besoins des couches sociales intermédiaires , nées des techniques nouvelles de production (ouvriers spécialisés , fonctionnaires etc....) . La culture pour cette couche de la population devient activité singularisante , activité qui la différencie de la classe ouvrière .

Ainsi donc , la création des centres dramatiques et des maisons de la culture dans le cadre de la décentralisation culturelle ne fut pas neutre . Elle fut le fait de la classe dominante dans le but de préserver ses valeurs , de diviser le prolétariat par une pseudo accésion à la culture de la classe moyenne . La culture est la barrière qui sépare les dominants des dominés .

LES CENTRES DRAMATIQUES

Les centres dramatiques se caractérisent par :

- la constitution d'un noyau actif
- la détermination d'un répertoire
- la quête d'un public
- la recherche d'une gestion financière équilibrée

1° La recherche d'une gestion financière équilibrée .

Les centres dramatiques sont des entreprises semi-publiques . Ils reçoivent des subventions , ils ont droit à des aides financières . En retour , l'état impose un contrôle de la gestion , un nombre fixe de représentations à un tarif convenu .

Il peut y avoir un contrat entre les collectivités et le théâtre .

La municipalité peut concevoir le théâtre :

- en régie directe : la ville exploite elle-même le théâtre , le directeur artistique assure la marche courante des affaires , il y a contrôle d'un administrateur nommé par la municipalité .

- en concession : la ville nomme un gestionnaire , elle lui accorde des subventions .

- en location : la troupe loue une salle théoriquement équipée . Souvent, la municipalité ne lui accorde qu'une salle des fêtes sous-équipée . Ce sous-équipement latent oblige la troupe à demander une subvention à l'état car seul l'état peut investir dans un secteur improductif .

De plus , seule une couche réduite de la population est intéressée par les subventions au théâtre , ce qui fait que les municipalités n'accordent des subventions que lorsqu'il y a

soutien de la population , soutien qui ne se produit que lors d'événements spectaculaires . Les municipalités ne soutiennent donc pas régulièrement le théâtre .

En conclusion , du point de vue de la gestion , les centres dramatiques sont sous contrôle de l'état et / ou des municipalités .

2° La constitution d'un noyau actif .

Les centres dramatiques ne sont pas constitués de troupes permanentes . Il y a simplement persistance d'un noyau actif (metteur en scène , décorateur , administrateur suivant le cas) . Le directeur du centre est alors contraint d'être un chef d'entreprise qui embauche et débauche suivant la conjoncture . L'équipe est plus un conseil d'administration , un comité directeur qu'une société d'égaux intégrant tous ses membres . Ce mode d'organisation est de type capitaliste .

3° La détermination d'un répertoire .

L'orientation " théâtre populaire " résulte de la ligne que le metteur en scène ou le directeur de troupe ou l'animateur impose à ses activités . Cette orientation précède la production d'oeuvres appropriées . Ainsi , un tel type de théâtre est appelé populaire soit , de par le public auquel il s'adresse , soit de par le répertoire choisi . Ce qui veut dire , que les pièces sont différentes suivant le public . L'orientation du répertoire vient du sommet , elle vient des administrateurs qui jugent si telle oeuvre est recevable ou non , suivant l'orientation du metteur en scène , suivant leurs propres critères idéologiques , suivant l'opinion qu'ils ont du public . Souvent d'adressant à un public dit populaire , les centres dramatiques présentent des oeuvres classées comme universelles .

Subissant un contrôle économique de la part de l'état et de la municipalité , les centres dramatiques ne peuvent parler d'un théâtre en terme de classe . Ils ne présentent que des oeuvres universelles dont l'art s'impose à tous avec une mise en scène " neutre " ou " objective " . Ils ne tiennent pas compte que toute oeuvre demande un décodage culturel , que la culture n'est pas inée mais qu'elle s'acquiert .
Devant un tel répertoire , les classes ouvrières désertent le théâtre ou intériorisent les valeurs de la classe dominante car ces productions font partie de l'héritage culturel bourgeois .

4° La quête d'un public .

A leur naissance , les centres dramatiques s'implantèrent dans les villes . Le premier public potentiel fut la bourgeoisie locale . Le répertoire fut donc conforme aux valeurs de cette classe ,

Puis , ils s'implantèrent dans des villes ouvrières . Sociologiquement , les couches atteintes furent la classe moyenne (étudiants , lycéens , fonctionnaires) , classe économiquement,relativement satisfaite .

La résistance des ouvriers s'expliqua par :

- l'absence de loisirs suffisants
- la répartition des équipes de travail suivant le système des 3/8
- la fatigue qui entraîne une baisse du tonus nerveux donc une baisse de l'attention
- la difficulté de concevoir une activité qui ne soit pas immédiatement rentable
- la difficulté d'investir du temps dans une occupation sans autre but qu'elle-même
- la rupture avec les activités journalières
- la concurrence des arts de masse

En réalité , ce type de théâtre s'adressait à une classe bien précise : la classe moyenne . Classe moyenne auquel la bourgeoisie fit naître des besoins artificiels de culture . Le théâtre pour cette classe est une activité singularisante , activité procédant du mimétisme . Cet art fonctionne comme art-signe , signe d'une promotion sociale .

La résistance des ouvriers au théâtre s'explique par le fait que ceux-ci sont moins soucieux de leur standing , par l'éducation . L'éducation n'est démocratique ni à l'égard des productions , ni à l'égard des individus . L'éducation impose la culture , elle ne la suscite pas . Elle présente des œuvres consacrées par l'état , elle établit de ce fait une hiérarchie entre l'art et le sous-art , art de la classe dominante et art du peuple .

Surtout , cette résistance peut s'expliquer par le fait que ce théâtre véhicule des valeurs qui sont étrangères au prolétariat , de par leur situation de classe . Les valeurs qui y sont inscrites n'ont rien de commun avec les prolétaires . Il n'y a pas de concordance entre ce qui se joue et le vécu du public populaire .

Conclusion

Les centres dramatiques sous le couvert d'une pseudo démocratisation du théâtre permettant au peuple d'accéder à la culture sont aux mains de la classe dominante par le biais de l'économie , ils véhiculent de ce fait les valeurs de cette classe . Ils renforcent l'aliénation du peuple avec cette différence : ils sont destinés à la classe moyenne et non à la classe ouvrière . Par une pseudo accession à la culture , la classe moyenne se désolidarise des ouvriers , le prolétariat est divisé .

LES MAISONS DE LA CULTURE

D'après le 4 plan , les maisons de la culture ne doivent être , ni des maisons de jeunes (des installations orientées vers la pratique des techniques de loisirs) , ni des centres de type socio-culturel (intégrés dans les centres d'habitation et proposant des services sociaux) , ni des musées figés .

D'après Pierre Moinot : " on n'éduque pas un homme désireux de se cultiver mais on le confronte d'un seul coup et à ses risques avec les formes les plus hautes de la culture . Les maisons de la culture veulent être et avant tout , le lieu de cette confrontation , l'occasion de la rencontre de la cité avec ses groupes et ses particularismes et d'un extérieur qui est celui de toutes les cités , "

Ce qui veut dire , que, d'un côté , il y a la culture manifestation tangible de la civilisation , de l'autre , les masses inconscientes auxquelles on offre l'art à l'état brut , La fusion de la culture avec la masse ne doit être qu'une simple question de distribution , de diffusion . Il ne faut point établir une relation intelligible entre l'art et le peuple mais viser à une relation mythique . Il ne s'agit pas d'éduquer le peuple . L'art n'est pas un problème de décodage , décodage des codes culturels de la classe dominante mais un problème de révélation .

Les maisons de la culture vont s'implanter dans des lieux où existaient déjà des activités culturelles . Elles vont intégrer celles-ci , que ce soit les activités des centres dramatiques ou des troupes locales ,

Le but de leur fonctionnement est d'autoriser l'animation et la gestion de manifestations artistiques de toutes disciplines dans le cadre d'une convention passée avec les autorités locales .

Or , il ne s'agira que de formation de spécialistes , en outre de la création d'un leader-type : " tracer son portrait idéal , c'est presque reconnaître qu'il ne peut exister , généreux mais non prodigue , réaliste mais non matérialiste , sensible , énergique , accessible , exigeant , prompt à entendre et à recevoir , apte à choisir et à sélectionner , audacieux , prudent , catalyseur social , à l'aise partout et dans tout , naturellement cultivé , si tant que cela signifie quelque chose , c'est à dire encyclopédique et vierge . Un tel homme existe-t'il ? non sans doute... et pourtant ils existent , chacun avec un actif et un passif personnel , avec son équilibre , sa vertu propre ."

Il ne s'agira que de centraliser toute initiative locale , d'infléchir sur celle-ci .

La marche des maisons de la culture sera assurée par la création d'un organisme gestionnaire auquel l'état impose un statut permettant de contrôler les fonds (loi de 1901 à but non lucratif) . Il n'y aura pas de représentants des adhérents usagers dans le conseil d'administration . La candidature du directeur devra être agréée par le ministère .

A la différence des centres dramatiques où l'état impose un contrôle financier mais où le directeur est "libre" de déterminer son répertoire ; dans les maisons de la culture , le conseil d'administration impose des représentants des pouvoirs publics plus des personnes désignées pour leurs qualifications culturelles . Le directeur-animateur ne fait pas partie de ce conseil d'administration mais il doit lui rendre compte de ses initiatives . Le directeur ne peut donc pas intervenir dans la gestion des maisons de la culture .

Mais aussi , l'association est sans but lucratif or le théâtre fonctionne sur des bases commerciales . L'état n'accordera des subventions et ne comblera les déficits qu'aux troupes qui seront rentables , possédant un maximum subversif et un minimum artistique . Le statut du théâtre est incompatible avec le statut des maisons de la culture . Le centre national de diffusion , élément extérieur aux maisons de la culture , interviendra sans que le directeur puisse l'en empêcher . Il se fera l'intermédiaire entre le producteur et le consommateur d'une culture normalisée . Il contrôlera l'activité des maisons de la culture . Ainsi : " cet organisme est destiné à maintenir la qualité des apports au niveau souhaité . Cela élimine tout ce qui balbutie sur le plan local , les peintres du dimanche , par exemple . Une conférence à la maison de la culture ne doit pas être la narration du voyage à Venise de la demoiselle des postes de l'endroit . " (I)

Les conséquences de la création des maisons de la culture seront : - une hyper centralisation de la culture parisienne par l'élimination des initiatives locales .

: - l'uniformisation du public et des animateurs ainsi que des produits de la culture .

En conclusion , les maisons de la culture correspondent à une diffusion massive de la culture en définissant le champ particulier de ce que l'idéologie dominante nomme culture .

I Interview de Biasini - L'express : le 8. II. 1962

Cette diffusion massive se fait par l'intermédiaire d'une pédagogie liée à la création de spécialistes .

Les maisons de la culture renforcent le processus idéologique de cloisonnement (une maison pour la culture , une maison pour l'école)

Elles jouent la politique du prestige par une architecture monumentale .

Sous le couvert de la décentralisation , elles opèrent une hypercentralisation camouflée et renforcent le mythe de la participation .

Par les maisons de la culture , l'état traite les artistes comme des chefs d'entreprise par la création de rapports entre employés et patrons culturels .

LE T.N.P.

Le théâtre national populaire est apparu en 1951 dans une période défensive de la classe ouvrière (anti communisme , division des syndicats en 1947) .

Il provient des expériences de Gémier , Copeau etc... et du manifeste de l'été 1945 , érigé sous la résistance . Ce manifeste s'élevait contre la séparation de la culture et du peuple et posait au préalable la nécessité d'une révolution économique et sociale associée à une révolution culturelle . Après la libération , le mot d'ordre de De Gaulle , des socialistes et des communistes n'a pas été " lutte des classes " mais " redressement national " . Un théâtre politique révolutionnaire n'avait pas sa place dans un tel contexte . Vilar ne pouvait tenter cette expérience et même s'il le pouvait , là n'était pas son but : " Eut-il eu sa chance , d'ailleurs que Vilar ne l'eut certainement pas tentée , tout simplement parce qu'il n'était pas un révolutionnaire et que ses objectifs n'étaient pas au départ politique . " ①

Cependant , Vilar se trouvera dans une position difficile vis à vis de la gauche qui reprochera au T.N.P. de n'être qu'un théâtre de la conscience civique et vis à vis de la droite qui reprochera au T.N.P. d'être un bastion du P.C.F.

Définition du T.N.P.

Le théâtre national " est un service public au service de la province comme de Paris , "

Le théâtre national populaire " signifie que j'ai reçu en charge le devoir d'apporter à tous , du petit magasinier de

Surenes à l'imposant magistrat , les charmes d'un plaisir dont ils n'auraient jamais du , depuis le temps des cathédrales et des mystères , être sevrés . " (I)

Le T.N.P. est aussi un théâtre subventionné par l'état . L'état accorde des subventions annuellement , désigne un directeur qui est Vilar et concède la salle de spectacle du palais de Chaillot .

Le T.N.P. est donc un théâtre qui veut aller au peuple , qui veut apporter la culture au peuple tout en étant subventionné par l'état . Or , l'état étant le représentant de la classe dominante , celle-ci ne peut se permettre d'accorder des fonds à un théâtre qui la déservirait , à moins qu'elle n'en tire profit . Malraux disait à Vilar en 1951 : " Votre effort est d'intérêt national ."

Vilar veut apporter la culture au peuple .

Par peuple , Vilar entend tous ceux qui n'ont pas accès à la culture , c'est à dire un grand nombre , la masse par rapport à l'élite qui détient le savoir . Un public populaire est donc un public du grand nombre , grand nombre du aussi à la nécessité que les spectacles soient rentables de par le prix des places , de par la salle de Chaillot .

Il semblerait pourtant , que le nombre ne soit pas caution à un théâtre populaire ,

Par peuple , Vilar entend aussi : " un public unitaire , sorte de public idéal , érigé en catégories éternelles , d'absence inaltérable , jugé capable d'entrer en contact avec l'oeuvre grâce à sa spontanéité , sa générosité . "

Le public populaire est un public sans classe , une sorte de public mythifié où tous seraient unis par la même idée : consumer la culture . Pour Vilar , l'oeuvre unit les hommes .

Il ne prend pas en compte les différences dans le vécu , tant his-

I Vilar : le théâtre , service public .

toriques , sociales , économiques et politiques entre l'ouvrier et le magistrat . Vilar raisonne en terme d'uniformité et non en terme de différences .

Vilar ne pense pas en terme de lutte de classes .

Par public , Vilar entend : " un public qui est capable de tout accepter , même la beauté . " (1)

Pour Vilar , il y a d'un côté la culture , manifestation tangible de la civilisation , de l'autre le peuple , masse ignorante incapable d'émettre un jugement critique , qui accepte la beauté car la beauté fait appel à ses sens et non à son intelligence : " le public n'est pas intelligent . Il faut entendre par là , que c'est plus sa sensibilité qui reçoit , que c'est plus une certaine disponibilité sensible du corps et de l'âme qui enregistre l'atmosphère , le ton et le sens général d'une oeuvre dramatique que sa lucidité , que sa clairvoyance intellectuelle . " (2)

En conclusion , quand Vilar parle du peuple , il le conçoit à la fois comme une masse uniforme , renforçant de ce fait , le processus de massification opéré par le capital dans le but d'uniformiser la pensée et les comportements du prolétariat , à la fois comme une masse ignorante et inconsciente à qui il veut apporter le salut par la culture .

Vilar nuit au prolétariat sous prétexte de le servir , en renforçant l'aliénation dans laquelle la classe dominante le maintient .

Vilar veut apporter la culture au peuple mais quelle culture ? Vilar constate que le prolétariat n'a pas accès à la culture car elle est le monopole d'une élite mais il ne va pas au-delà

1 Vilar : tradition théâtrale .

2 Vilar : Sorbonne : II mai 1967

du constat . Il ne pose pas cette non accession du prolétariat à la culture en terme de pouvoir , en terme de prise de pouvoir historiquement déterminée . Vilar ne se demande pas si le peuple n'a pas eu ses propres critères de culture , s'il ne possédait pas sa propre culture .

Vilar pense qu'il n'y a qu'une seule culture ; la culture dominante .

De plus , l'accèsion du peuple à la culture se fait par un théâtre de répertoire , répertoire d'oeuvres universelles . Le contact du peuple à la culture n'est qu'une simple question de révélation . Il n'y a pas besoin d'apprentissage . La culture dominante ne demande pas de décodages de la part du prolétariat . De ce fait , Vilar produit une acculturation du prolétariat pour une culture qui , historiquement et idéologiquement lui est étrangère de par sa situation de classe .

Par l'accèsion du peuple à la culture dominante , la bourgeoisie maintient ses rapports de domination dans le sens où le prolétariat adhère à ses valeurs .

Vilar en quelque sorte opère un nivellement des classes sociales par l'absorption du peuple à l'intérieur des schémas idéologiques de la classe dominante .

Conception de Vilar d'un théâtre populaire .

Vilar constate que le peuple ne va plus au théâtre .

Cette résistance du peuple au théâtre s'explique d'après Vilar par : des résistances économiques (le prix des places élevées) , par l'emploi du temps (travail selon le système des 3/8) , par l'architecture des salles divisées en catégories sociales , par la centralisation des salles à Paris , par l'urbanisme grégaire des villes , par les rituels bourgeois (pourboire , vestiaire , musique , décor , rampe) . Or , il semblerait que cette résistance s'explique par le conditionnement social qui a coupé le peuple des sources de la culture , par le théâtre comme théâtre de la classe dominante . Il n'y a rien de commun entre ce qui se joue au théâtre et ce que vit le prolétariat .

" Nous supposons que la situation de lutte dans laquelle se maintient la classe ouvrière orientera vraisemblablement les ouvriers vers le choix d'une culture fondée en partie sur l'efficacité et l'utilité (politique , éducative , sociale) , c'est à dire d'une culture engagée par une conception de l'homme en lutte et d'un monde à construire . Quand on parle à certains ouvriers de culture désintéressée , leur réponse est de dire que pour eux , l'acquisition de la culture "est intéressée et non gratuite " , mais la culture elle-même est conçue comme un ensemble d'oeuvres , de valeurs et d'attitudes favorables à la libération de l'homme . " (I)

Pour Vilar , pour conquérir un public populaire , les facteurs indispensables sont :

- le prix des places et les horaires .

I Les ouvriers français et la culture . (1958-1961)
Université de Strasbourg .

- l'instrument scénique
- le public
- le répertoire

1° Le prix des places est à la portée de tous . Les horaires passent à 6 heure , 8 heure 15 . Il faut construire des salles à l'intérieur des agglomérations populaires , il faut construire des salles qui unissent , qui ne divisent pas le public .

2° L'instrument scénique .

Vilar supprime la salle à l'italienne .

La salle à l'italienne se caractérise par une façade imposante car le public bourgeois tend à se retrouver dans le cadre des conventions sociales qui régissent sa vie .

La salle est compartimentée à l'usage des catégories sociales qui existaient à l'époque où elle fut construite , ce qui fait que la visibilité n'est bonne que pour 60% des places .

Entre la boîte et le public , il y a la fosse d'orchestre , le spectacle est " en montre , en vitrine " .

Dépendant résoudre le problème du quatrième mur par la suppression de la salle à l'italienne est un faux problème .

Le quatrième mur tombe quand il y a correspondance entre ce qui se joue au théâtre et le public .

Vilar dépouille les décors et la scène pour que le public populaire ne soit point intimidé : " pour lui (le public populaire) , où que ce soit , notre scène n'offrira dans sa nudité formelle nul colifichet , nul tricherie esthétique , nul décor . " (I)

La régie et l'interprétation seront conçues sous le signe du dépouillement , de la sobriété dans le but d'unir le public .

3° Le public .

Le public sera un public uni , unifié et uniforme devant l'oeuvre , surtout pas un public de classe : " il faut assembler les hommes et femmes de toutes pensées confessionnelles et politiques , en ces temps divisés . " (1)

4° Le répertoire .

Le répertoire sera de "haute culture " ..

Par haute culture , Vilar entend les oeuvres classiques .

En 1960 , Vilar assure : "le style du théâtre populaire ne peut naître que de la représentation privilégiée des classiques , de ces oeuvres-mères qui appartiennent à tous car elles s'adressent naturellement au peuple et constituent dans le domaine de la culture le point de ralliement le plus élevé du plus grand nombre . " (2)

Vilar dit qu'il ne suffit pas d'écrire populaire pour séduire le peuple mais qu'il faut prendre des thèmes populaires . Le seul qui est écrit des pièces populaires étant Brecht , il dut recourir à des palliatifs tels que Corneille , Hugo ; Hugo , Molière , Marivaux , Buchner , Beaumarchais .

Cependant , ces classiques font partie de l'héritage culturel bourgeois . Vilar refusa cette argumentation , la traitant de jésuite car si les classiques du théâtre français sont devenus des formes culturelles bourgeoises , c'est compter pour rien le travail du régisseur .

Pour Vilar , il suffit d'une mise en scène " révolutionnaire" pour représenter une oeuvre traditionnelle au peuple . Pour

1 Théâtre Populaire (1952)

2 Memorandum . Vilar .

un théâtre populaire , il suffit d'alterner les pièces classiques avec les pièces contemporaines qui parlent du peuple au peuple .

De plus refuser les classiques , consiste à inviter les ouvriers à désertter le théâtre .

Surtout : " la culture bourgeoise n'est pas à rejeter en bloc et sans nuance ." . D'après Vilar , dans la culture bourgeoise , il faut distinguer - ce qui peut être attribué en propre à la bourgeoisie ; les oeuvres auxquelles elle a donné vie .

- ce qui a été annexé par la bourgeoisie . Vilar parle alors d'impérialisme culturel et cite le cas de Coriolan de Shakespeare , oeuvre populaire annexée par la classe dominante . Le travail du régisseur consiste alors à restituer au peuple les oeuvres annexées par cette classe .

Comme Vilar le dit lui-même : " c'est à l'intérieur du fait culturel bourgeois que nous continueront d'amener ce public , d'année en année à la culture , à une culture qui nous apparaîtra peut être un jour populaire . " (I)

De fait , Vilar a agit en réformiste .

S'adressant à un public populaire , il lui a donné, à comprendre des oeuvres qui font partie de l'héritage culturel bourgeois .

Le travail du régisseur n'a pas donné une approche " révolutionnaire des pièces . Ainsi Barthes a pu dire de l'Ubu de Vilar : " Si l'Ubu de Vilar a plu à monsieur Kemp , c'est

I Memorandum de Jean Vilar . Théâtre Populaire (1960)

que l'Ubu de Vilar est raté , on ne peut servir deux maîtres à la fois , précisément lorsqu'il s'agit de Jarry et de monsieur Kemp ." ①

Par un théâtre de répertoire , Vilar a dupé les masses en leur promettant la culture alors que ce n'était qu'une culture seconde . C'est pour cette raison que le peuple n'ira pas au T.N.P. Il ne manie pas la langue de Shakespeare , le contenu du répertoire classique est un contenu de classe , de la classe dominante .

Le public du T.N.P. sera un public issu du tertiaire voulant associer à son standing matériel , un standing culturel . A ce public neuf , ayant des appétits neufs mais n'ayant jamais été initié au théâtre , le répertoire classique convient tout à fait .

Vilar : " en tout état de cause , le T.N.P. n'allait pas fonder une sorte de répertoire pour les pauvres . " ②

Conclusion .

Le choix d'un répertoire classique correspond à la personnalité de Vilar qui n'a rien d'un révolutionnaire , qui a travaillé pour les classes moyennes en leur proposant un art-signé , correspond au statut du T.N.P. appelant à un contrôle de l'état sur le répertoire .

Le théâtre populaire de Vilar , de ce fait sera un théâtre de la conscience civique , un théâtre de la communion renouant avec le mythe de la fête , un théâtre idéaliste .

I Barthes à Vilar : à propos d'Ubu . Théâtre Populaire
mai 1958

2 Vilar . L'express N° 24 - novembre 1955

LE T.N.P. COMME THEATRE DE LA COMMUNION
LE T.N.P. COMME THEATRE IDEALISTE

Pour Vilar , il ne s'agit pas de créer un théâtre pour le peuple seulement (le peuple dans le sens des pauvres) mais de créer un théâtre universel , mêlant les classes sociales au lieu de les diviser , d'où l'idée de communion , de fête , de participation .

Vilar veut que les spectateurs communiquent avec le spectacle et entre eux par l'intermédiaire de la mise en scène , par l'intermédiaire de la beauté , par l'intermédiaire du héros . Vilar veut que le T.N.P. soit un rassemblement unitaire des masses pour communier avec la beauté par les sens et non par l'intellect car le peuple n'est pas intelligent .

Communion par le héros . Le T.N.P. est , de ce fait le théâtre des concepts , des grandes individualités , des grandes idées , des grands principes . Au T.N.P. l'histoire des masses est évacuée au profit de l'histoire de l'individu . Par le héros , l'histoire est présentée comme éternelle , comme universelle donc irréversible . Chaque fait est vécu d'après la fatalité . Par la communion avec le héros , le spectateur se projette dans le personnage et s'aliène , assumant l'histoire d'une époque comme si l'histoire se faisait à travers de grandes individualités . Par le processus de l'identification , le spectateur consomme l'histoire comme une histoire sur laquelle on ne peut pas agir . En ce sens , le T.N.P. est un théâtre idéaliste donc réactionnaire parce que Vilar a cru que les idées seules par le biais de grandes individualités faisaient avancer l'histoire .

LA RELATION DU T.N.P. AVEC L'ETAT

LE T.N.P. COMME THEATRE DE LA CONSCIENCE CIVIQUE

Le T.N.P. est un théâtre subventionné par l'état .

Il reçoit des subventions annuellement , un directeur est désigné , une salle lui est concédée .

En retour , le T.N.P. doit :

- entretenir une troupe permanente
- pratiquer des prix populaires
- donner 200 représentations par an
- jouer dans les banlieux parisiennes , en province , à l'étranger .

Sur le sujet de la relation du T.N.P. avec l'état , Vilar ne parle que des contraintes matérielles . Il ne fait en aucun cas allusion aux contraintes idéologiques . Pourtant , l'article B du contrat du 20 septembre stipule que : " Il s'engage (Vilar) à n'y exercer aucune propagande confessionnelle ou politique susceptible de porter atteinte à la bonne marche du travail et à l'union générale . "

A ceux qui reprochaient au T.N.P. d'être un théâtre subventionné par l'état , ce qui imposait un droit de regard sur le répertoire , Vilar répondait qu'il fallait mieux être subventionné par l'état que par le privé , la marge de liberté étant plus grande .

Par le statut du T.N.P. , de par le rôle que Vilar assigne au théâtre : " ce sont ceux qui sont très attachés à la bourgeoisie et qui n'ont que l'apparence révolutionnaire qui croit en l'efficacité de l'acte théâtral . " (1) , le T.N.P. sera le théâtre de la conscience civique .

Vilar : Théâtre et révolution (1968)

C'est à dire que ce théâtre va soulever les problèmes de la cité tant par leur représentation que par les réactions qu'ils suscitent . Ce théâtre fera appel à la conscience morale et non à la conscience politique des spectateurs en ne se cantonnant qu'aux grandes idées (idée de liberté , idée de justice) . Par ce théâtre , Vilar veut donner au peuple le sentiment d'appartenir à la communauté en lui donnant à acquérir une conscience civique plus aigüe . Vilar oeuvre pour le salut moral des spectateurs , non pour leur salut politique .

A la droite qui reprocha au T.N.P. de jouer des pièces de gauche , à la gauche qui reprocha au T.N.P. de n'être qu'un théâtre idéaliste , Vilar répondit , en escamotant le problème de l'engagement du T.N.P. , qu'il fallait dans l'art accepter toutes les contradictions de l'époque , qu'il fallait tout jouer pour éveiller l'esprit critique du peuple , jouer aussi bien Brecht que Kleist .

Pour Vilar , il ne s'agissait pas de choisir ses engagements, il était libre et responsable devant l'état .

A partir de déclarations contradictoires , pour ménager peut-être les susceptibilités de la droite , Vilar évacue le politique au T.N.P.

A Debu-Bridel qui , au conseil de la république en 1952 reprocha au T.N.P. d'être le bastion du P.C.F. , Vilar répondit : " je n'appartient à aucun parti politique , j'affirme qu'il n'existe sous aucune forme des liens personnels ou collectifs si tenus soient-ils entre la direction du T.N.P. et quelque parti que ce soit Je me refuse à y mêler des préoccupations politiques par ailleurs estimables mais qui ne sont ni de mon domaine ni de mon expérience . " (I)

I Vilar : théâtre et révolution (1968) ;

Et aussi : " Le théâtre populaire ne doit pas être politique ,
ne peut conduire à la révolution puisqu'il s'adresse à des gens
n'ayant pas de conscience révolutionnaire . " ①

: " J'ai joué une pièce de Brecht ne proposant aucune
thèse politique . Mais j'ai joué aussi Le Cid , nationaliste
et cocardien . J'ai joué Kleist , chéri des nazis . Je jouerai
les pièces qui me semblent bonnes sans préoccupation politi-
que et sans admettre qu'on m'en impose . " ②

Vilar se veut a-politique , n'est-ce pas se mettre du côté du
pouvoir ?

1 Vilar : théâtre et révolution (1968)

2 Idem

CONCLUSION

Vilar a fait le jeu de la bourgeoisie en présentant un théâtre populaire comme :

- un théâtre du grand nombre comme si le nombre était caution à un théâtre populaire .

- un théâtre sans classe , un théâtre s'adressant à un public unifié et uniforme , communiant avec les grands idéaux .

- un théâtre de répertoire , donnant à consommer au peuple des productions faisant partie de l'héritage culturel bourgeois .

- un théâtre a-politique , théâtre de la conscience civique , s'adressant à la morale du spectateur par l'intermédiaire du héros , supprimant ainsi l'histoire comme histoire de la lutte des classes .

Vilar s'est adressé à la classe moyenne car le T.N.P. propageait une idéologie sociale et culturelle répondant aux désirs et aux besoins de cette classe , désirs et besoins créés artificiellement par la classe dominante dans le but de diviser le prolétariat .

LES ATTAQUES DE LA GAUCHE
LES AMIS DU THEATRE POPULAIRE

L'A.T.P. (les amis du théâtre populaire) est une association créée en 1952 , déclarant soutenir le T.N.P. mais pas uniquement le T.N.P. Elle veut apporter une aide décisive aux petits théâtres de banlieux (Suresnes , Saint-denis) . Elle refuse d'être une agence de spectacle . Elle veut se situer en dehors des modes et refuse d'être une force d'appoint en cas d'échec du T.N.P. Surtout , l'A.T.P. demande la participation effective du public .

Au congrès national des amis du théâtre populaire à Avignon , l'A.T.P. s'isssionne avec le T.N.P. La raison donnée de cette sission fut que le T.N.P. , théâtre subventionné ne pouvait subventionner une association qui apportait une aide matérielle aux théâtres concurrents . Vilar veut garder le monopole du théâtre populaire . En réalité , l'A.T.P. contestait l'orientation du T.N.P. La sission fut d'ordre politique car l'A.T.P. reprochait au T.N.P. :

- d'être un théâtre subventionné par l'état ce qui supposait des contraintes idéologiques .
- d'être un théâtre qui s'adressait à la classe moyenne et non au peuple .

L'A.T.P. reprochait à Avignon de n'être qu'un événement spectaculaire durant l'année , événement importé de Paris qui n'a suscité aucune vie artistique régionale .

L'A.T.P. reprochait à Vilar son révisionnisme :

- en adaptant un théâtre prétendument populaire à l'intérieur des structures bourgeoises .

- en ne situant pas les pièces dans un contexte politique et social .

- en aseptisant les pièces , en créant un style Vilar pour un public déterminé .

Face aux objectifs du T.N.P. , les objectifs de l'A.T.P. étaient :

- il faut détruire le théâtre bourgeois ,

Théâtre où le public est sélectionné sur sa fortune , théâtre où la pauvreté et le travail sont exclus , théâtre où les thèmes sont ceux de l'homme enfermé dans ses particularismes, dans une psychologie sans rapport avec l'histoire , théâtre qui n'est contemporain ni par ses infrastructures ni par sa thématique , théâtre qui reproduit les mythes de la petite bourgeoisie enrichie , théâtre où le public déterminé par ses revenus vient y chercher une mythologie propre à rassurer ses peurs et ses angoisses , théâtre dont l'économie est marquée par une production soumise à l'idée de loisirs : les pièces sont des produits de consommation dont la valeur est fondée non sur la qualité spécifique du produit mais sur l'accueil sur le marché . De ce fait , il y a création de pièces stéréotypées sondant le marché puis fabrication de pièces en série à partir du prototype qui a fait recette . La seule qualité des pièces est leur valeur marchande . Le but de l'entreprise théâtrale est le profit dans une économie capitaliste .

- l'A.T.P. sait ce qu'il faut détruire mais ne sait pas ce qu'il faut construire : " Notre tâche ne peut être que destructrice ? Nous ne pouvons définir le théâtre populaire que comme un théâtre purifié des structures bourgeoises , décalonné de l'argent et de ses marques . C'est de notre opposition qu'il faut d'abord prendre conscience ." (1)

Théâtre populaire : mars- avril 1954

Le même : " le but du théâtre populaire n'est pas de fixer d'avance les caractères d'un théâtre communautaire à l'usage d'une communauté qui n'existe pas encore . "

En attendant , l'A.T.P. définira certaines grandes lignes d'un théâtre populaire :

- Le théâtre populaire est moins lié à une catégorie de spectateurs ou à un répertoire particulier qu'à une certaine forme de relations entre le public et le théâtre , ce qui suppose que le public soit averti des problèmes techniques , politiques et sociaux du théâtre .
Le public recevra une formation artistique et politique pour qu'il ne tombe pas dans la facilité et la vulgarité , formation assurée par le biais des conférences , débats , lectures publiques etc....

" Nous donneront aux avants-premières ainsi préparées par la discussion et la présentation de l'oeuvre , leur caractère de manifestation militante ." (1)

Il y aura des séances pratiques d'animation théâtrale . La formation du spectateur portera sur le décor , l'éclairage etc...
Il y aura confrontation , échange entre les spectateurs et les acteurs .

Encore , l'affirmation d'une entreprise théâtrale suppose une organisation minimale de base (le public) avec sa participation , son adhésion , le développement d'échanges à partir de l'objet théâtral .

- L'adhésion du public suppose la remise en cause de la part des adhérents des principes de l'entreprise théâtrale née d'efforts individuels bénéficiant de la division des activités humaines en sphères distinctes et hiérarchisées .

Théâtre populaire : mai- juin 1953 .

L'A.T.P. remet en cause la division entre producteur et consommateur de culture . Cette division repose sur la séparation entre les activités manuelles et les activités intellectuelles .

L'A.T.P. refuse la participation mystificatrice du spectateur en lui demandant son avis sur les pièces , en lui demandant son accord .

Par le théâtre l'A.T.P. veut éduquer le peuple artistiquement et politiquement en le faisant passer du consommateur au producteur de culture. Cette éducation ne peut être effective que s'il se produit une réforme de l'enseignement incluant une analyse systématique du théâtre .

- Un théâtre authentiquement populaire est un théâtre replacé dans l'actualité , situé dans un contexte économique , politique et social . Il faut jouer des pièces qui parlent du peuple dans un langage qui est le sien , dans un lieu qui est le sien .

- Un théâtre populaire est un théâtre où sont réunis toutes les formes de l'art: arts plastiques , musique etc... Il ne doit pas y avoir de lieux réservés au seul usage du théâtre . Le théâtre doit être intégré à la vie quotidienne ou à une situation .

- Le théâtre ne doit pas être une fin en soi mais un moyen d'éduquer politiquement et artistiquement le prolétariat .

Cependant , L'A.T.P. ne va pas atteindre les objectifs qu'elle s'était fixé.

Les raisons de cet échec sont d'ordre financier et sont dues à l'isolement du mouvement politique .

L'A.T.P. a existé au sein du T.N.P. , elle ne pouvait naître ailleurs . Vilar la liquida au moment voulu .

L'A.T.P. ne s'adressait pas à un milieu social bien déterminé . Elle touchait tout le monde avec le T.N.P. , personne sans le T.N.P. Elle ne s'adressa pas aux ouvriers mais aux employés , aux enseignants , aux étudiants .

Elle ne pouvait être autonome car les organisations syndicales ne la soutinrent pas , considérant la politique culturelle comme secondaire .

Les adhésions ne se renouvelèrent pas car elles avaient été suscitées par les avantages matériels , elles n'étaient pas concernées directement par une entreprise de théâtre populaire.

" Il y a un style Vilar , au sens complet du terme , un ensemble de normes esthétiques et idéologiques (j'emploie à dessein ce mot pour indiquer qu'en dépit des apparences , il ne s'agit pas seulement d'une unité de goût mais d'un accord constant , légal avec un public attitré) dont la cohérence étouffe toute action personnelle de l'acteur , comme s'il y avait plus de place au T.N.P. que pour des talents et non pour des génies . Comme à la Comédie Française où tout comédien venu de l'extérieur est rapidement aplati sous le poids des traditions implicites , le T.N.P. semble diminuer toute tension entre ses acteurs et son metteur en scène , ses spectateurs et son public ..."

" Si l'Ubu de Vilar a plu à monsieur Kemp c'est que l'Ubu de Vilar est raté , on ne peut servir deux maîtres à la fois , précisément lorsqu'il s'agit de Jarry et de monsieur Kemp...."

" L'Ubu de Vilar devient une satire de mœurs , une école de politesse , une sorte de raffinement de la politique"

Réponse de Vilar .

" On ne vous pardonnera pas une carrière d'esthète ou en 1960 comme en 1951 , comme en 1958 , une entreprise de culture populaire et le public populaire n'ont rien à voir . "

: Théâtre populaire : mai 1958

: Théâtre populaire : 1960

REPONSE DE LA REVUE THEATRE POPULAIRE
AU MEMORANDUM DE VILAR

Vilar parle d'un théâtre populaire comme d'un théâtre du grand nombre .

T.P. : " Quel est ce public ? "

Vilar : " Pour qui le théâtre ? "

T.P. : " Pourquoi le théâtre ? "

Vilar : " Pour moi le théâtre , c'est mettre la pain et le sel de la connaissance au service du plus grand nombre . "

T.P. : " mais quelle connaissance ? "

T.P. : " Nous ne sommes plus au 18 siècle ce que Vilar en convient puisqu'il dit que ses spectacles ne doivent pas être jugés d'un point de vue esthétique mais d'un point de vue social . Or , le TNP n'est pas situé dans un contexte historique , politique et social . "

T.P. : " Le problème est de savoir si le théâtre français est esthétiquement en mesure de rendre compte de la vie sociale de notre temps . Aussi sommes-nous loin , comme Vilar a tendance à le faire de séparer l'esthétique du politique . Pour nous , la véritable responsabilité de l'homme au théâtre réside dans le lien qu'il essaie d'établir entre l'un et l'autre . " ①

CONCLUSION

Pour l'A.T.P. l'affirmation d'une entreprise populaire nécessite :

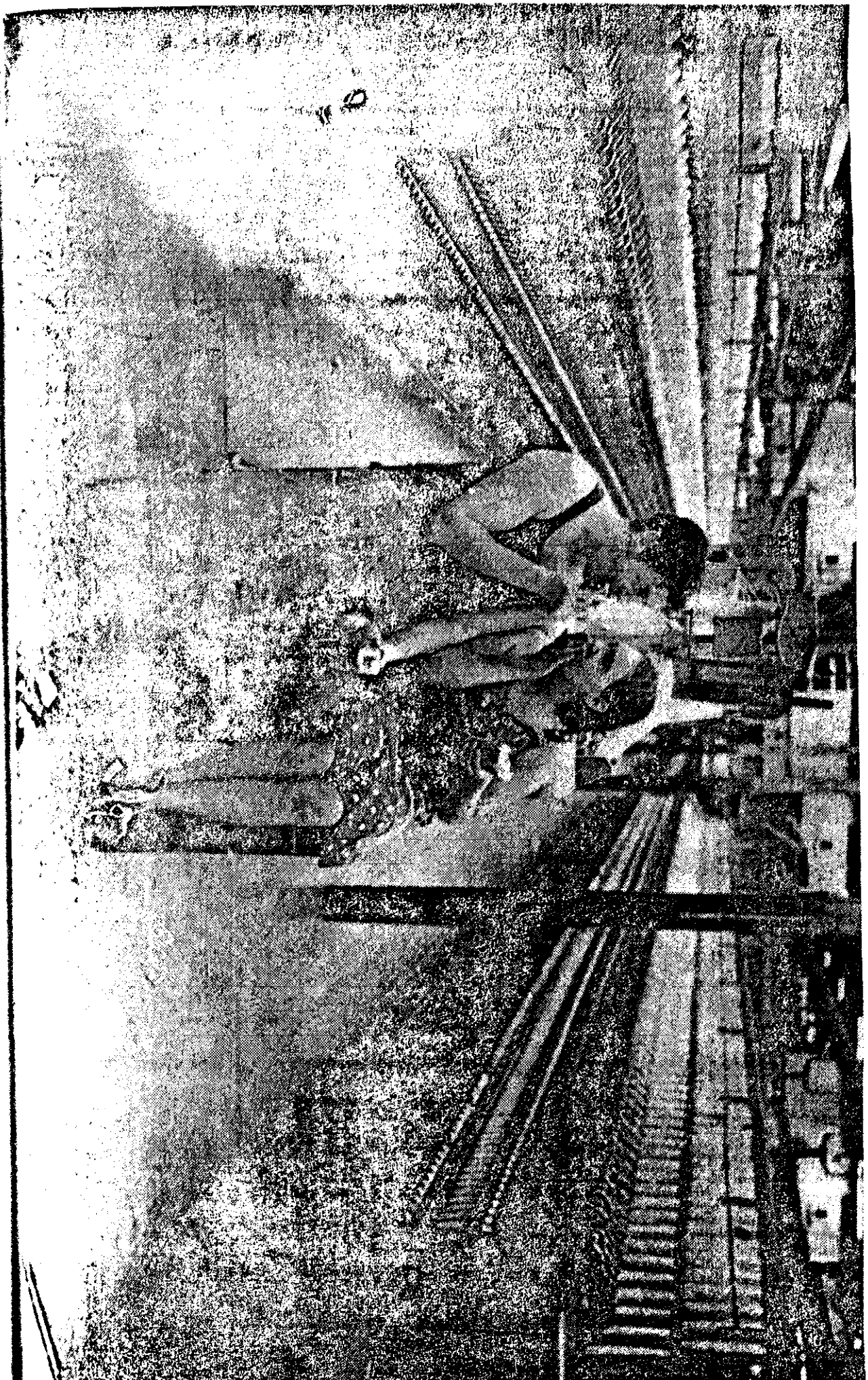
- l'adhésion véritable du public donné par l'éducation politique et artistique , par la confrontation : spectateurs-spectacle , par une réforme de l'enseignement .

- La remise en cause de la division entre consommateur et producteur de culture , entre activité manuelle et activité intellectuelle . Il faut que le prolétariat fabrique sa culture .

- La concordance entre ce qui se joue et le vécu du prolétariat . Il faut que le théâtre populaire soit un théâtre d'actualité replacé dans un contexte politique , économique et social .

Le théâtre populaire tel que l'a défini l'A.T.P. constitue un embryon de ce que Fo dénomera par théâtre populaire militant .

DARTO 50



Le Christ et le serviteur . (I)

La scène se passe en Sicile . C'est un dialogue entre le Christ et un serviteur qui a subi des sévices . Le serviteur s'adresse au Christ pour "qu'il détruise la race des maudits maitres " .

Réponse du Christ : VERSION OFFICIELLE .

Et toi , tu as oublié , tête folle
Ceque dit la loi que j'ai écrite ,
Toujours la race humaine restera en guerre
Si elle châtie les offenses par les offenses
Celui qui t'offense , baise le et embrasse le
Et tu seras assis auprès de moi au paradis .
Les juifs m'ont bien cloué sur cette croix , moi ,
Alors que je pourrais détruire le ciel et la terre .

: VERSION SICILIENNE .

Et toi , tu n'as donc plus de bras
Ou bien tu es cloué comme moi .
Que celui qui veut la justice la fasse lui-même
qu'il n'espère pas qu'un autre la fasse à sa place .
Si tu es un homme et pas une tête folle ,
Mets à profit cette sentence que je te propose .
Je ne serais pas sur cette croix
Si j'avais moi-même , fait ce que je suis en train de te
dire .

Anecdote rapportee par dario FO - ATAC INFORMATION

N 55 JANVIER 1974 .

Par cette anecdote , Fo fait comprendre qu'il n'est pas un " artiste , ami du peuple " mais " un artiste au service du mouvement prolétarien " - " un artiste au milieu du peuple , dans les quartiers , dans les usines occupées , sur les places , dans les marchés , dans les écoles . "

Fo se réfère à deux choses :

- la théorie marxiste de la nécessité de la culture pour les classes opprimées .

- le modèle du jongleur .

Le jongleur vivait avec le peuple , il allait au peuple . Il prenait sa colère et la lui rendait médiatisée par le grotesque et/ou la raison afin que le peuple prenne conscience de son aliénation . Ainsi Fo : " il s'agit de rechercher et de retrouver la culture du peuple qui a été ensevelie et camouflée par les prêtres , les aristocrates et ainsi de suite , et la lui restituer sans maquillage afin qu'il en use , mais à peine en usera-t-il , comme le peuple spontanément tendra à lui restituer ces trucages , ces formes qui sont inscrites désormais en lui parce que les maîtres les ont imposées , il faudra lui reprendre la culture et la décaper de nouveau et cela sans discontinuité en liaison avec le travail du peuple . " (I)

Qu'entend Fo par culture du peuple ?

Par culture du peuple , Fo entend une culture orale tant du moyen-âge , qui a été occultée par l'élite qui détenait le pouvoir . Culture orale propagée par les conteurs traditionnels qui puisaient dans un fond culturel qui appartenait à la communauté , donc le récit du conteur intéressait celle-ci . Aujourd'hui , le théâtre est un théâtre de classe car les comédiens

puisent à l'intérieur d'un répertoire à fond culturel de classe . Revenir au conteur , c'est restituer au peuple sa culture , culture que les livres trahissent ou ignorent . Détournement de cette culture orale donnée dans MISTERO BUFFO où Fo parle en autre , de frère DOLCINO , frère DOLCINO qui appelait les paysans à prendre les terres : " cette histoire que je vous ai sommairement racontée , les livres des morceaux choisis en usage dans les écoles n'en diront pas un mot . Et c'est juste d'ailleurs , qui a organisée la culture ? Qui a décidé de ce que l'on doit enseigner ? Il y a toujours le risque que les enfants s'enthousiasment et se mettent à crier : " Vive frère Dolcino , à bas le pape " , et cela ce n'est pas possible , bon dieu , ce n'est pas possible Dans certains livres un peu plus avancés , dans certaines écoles de vieilles traditions (Berchet , par exemple , l'école où va mon fils) , l'information on la trouve , quitte à ce que se soit au bas d'une page dans une note qui dit ceci : (je cite de mémoire) " frère Dolcino , hérétique , fut brûlé en 1306 en même temps que son amie . " C'est clair , comme cela les enfants apprennent que frère Dolcino était un hérétique parce qu'il avait une amie . "

Par culture du peuple ; Fo entend aussi les "fabulatori" qui se situaient dans la région du lac Majeur où est né Fo , pays de contrebandiers et de pêcheurs . Les "fabulatori" racontaient d'étranges histoires un peu naïves , un peu folles sur les places des villages , dans les auberges . Leurs histoires étaient simples . Elles parlaient de la vie quotidienne jusqu'à l'exaspération .

Les " fabulatori " cachaient ainsi leur amertume ,
venant de déceptions quotidiennes ou venant du monde
officiel qu'ils satyrisaient .

Fo ne reprend pas simplement les mystères médiévaux
Il les choisit en fonction des résonnances politiques
qu'ils peuvent produire . Il ne s'agit pas d'une act-
ualisation . Il n'y a pas de confusion d'époques.
Un fait du passé vient s'encaster dans la suite
décousue des événements politiques contemporains. La
différence se marque en même temps que la ressemblance .
La culture du peuple , Fo veut " la décaper " , " la
démaquiller" , c'est à dire la désidéologiser en mon-
trant comment se produit son détournement par la clas-
se dominante .

"Que celui qui t'offense baise et embrasse le "
"Que celui qui veut la justice la fasse lui même "
Ladésidéologisation de la culture populaire ne se
fait pas avec des concepts , n'ayant aucune prise sur
la réalité mais elle repose sur l'anecdote simple et
sans ambiguïté . Par ce biais , Fo montre ce qu'il
faut détruire , ce qu'il faut rejeter tout en laissant
au peuple les moyens de le réaliser . Fo aide le peu-
ple à prendre conscience de sa culture et de l'opéra-
tion qu'elle subit par la classe dominante en vue
de son aliénation . Le travail de désidéologisation
est un travail incessant , en confrontation constan-
te avec le peuple et le travail que ce dernier opère
sur sa culture . Le travail de l'intellectuel n'est
qu'un travail de "décapent " en liaison avec celui
opéré par le peuple . Fo ne fait pas de populisme
car il sait très bien que le peuple a intériorisé
les valeurs de la classe dominante bien qu'elles lui
soient étrangères de part leur situation de classe et
de part leur histoire . Surtout , le peuple n'a pas
les moyens de réfléchir sur sa culture car il n'y a

pas accès et parce qu'il n'a comme référence que la culture des dominants . Cependant , il n'accepte pas tout les yeux fermés . Il ne veut comprendre que ce qu'il vit , que ce qui est lié à son vécu . Cela fait partie des traditions de résistance de rejeter ce que l'on ne comprend pas à partir des moyens qu'on a de chercher et de formuler . C'est là que le travail de Fo est intéressant . Il ne décape pas la culture du peuple à partir d'un projet d'abstraction qui est de rendre la culture au peuple à partir de l'idée du peuple , Il part du désir de changement du peuple , il part de ses exigences , il part de son vécu . Fo produit un travail de relais , il ne se pose pas en terme de pouvoir .

FO JOUE A L'INTERIEUR DES STRUCTURES BOURGEOISES .

(1953 - 1968)

De 1953 à 1955 Fo joue avec Parenti , Durano et Lecoq dans : " il dito nell'occhio " - " le doigt dans l'oeil " La pièce est constituée de sketches rapides , entre-coupés de danse , de musique et de jeux . Elle traite de faits historiques où transparaît la réalité quotidienne .

De 1958 à 1959 Fo joue des farces du répertoire en utilisant les canevas que possédait la famille de Franca Rame , famille d'acteurs ambulants . Fo expérimente ainsi les procédés du théâtre populaire .

De 1959 à 1968 Fo donne des comédies . En outre , il présente en 1960 et 1961 : " aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri " - " il avait deux pistolets et des yeux blancs et noirs . " Cette pièce traite de la complicité du fascisme et de la bourgeoisie , de la complicité du pouvoir et de la pègre . La censure demanda des coupures dans le texte . Fo donna la pièce intégralement . Il fut menacé d'arrestation immédiate .

En 1964 et 1963 Fo donne : " isabella , tre caravelle e un cacciaballe " - " Isabelle , trois caravelles et un charlatan " La pièce traite de la fourberie d'un amiral qui n'arrive pas à rivaliser avec la fourberie des puissants . Attaque des fascistes à la sortie du théâtre Wallé à Rome.

En 1967 et 1968 Fo donne " la signora è da buttare " - " et la vieille dame , à la casse " . La pièce se situe à Dallas . Elle traite de la décadence de la société américaine . Fo est emmené entre deux carabiniers à Sienne pour outrage à chef d'état , en outre Johnson ,

Durant cette période , l'Italie organise une chasse au communisme . La censure est forte . A chaque spectacle ,

un commissaire de police controle le texte mot par mot . L'évêque de Vicence donne l'ordre d'arracher les affiches de Fo des murs de la ville car la troupe est une troupe communiste . Dans un tel climat politique , Fo fait une sorte de théâtre de la provocation , provocation servant le pouvoir car un tel théâtre ne laisse rien derrière lui si ce n'est des querelles intestines entre fascistes et non fascistes . De plus : " la grande bourgeoisie prenait quasiment plaisir aux fessées que nous lui administrions Nous étions devenus à notre insu , l'existant nécessaire au petit rot d'après manger . " (1) La bourgeoisie accepte les critiques quand elles se situent à l'intérieur de ses structures . Les critiques sont digérées par le pouvoir et permettant de perpétuer l'image que la classe dominante a et répand d'elle-même , à savoir sa façade libérale . " On peut tout dire du pouvoir mais si on le fait publiquement , on vous brûle . " (2) Devant cet état de fait , Fo quitte le théâtre officiel. Il le quitte aussi parce que les luttes ouvrières deviennent plus percutantes . Les formes de luttes et les contenus se diversifient face à la centralisation des syndicats . Entre 1950 et 1960 , les syndicats du C.G.I.L. à dominante P.C.I. et les syndicats du C.I.S.L. à dominante Démocratie Chrétienne ne se bornent qu'à relever les cotisations . A partir de 1960 , les ouvriers demandent à ce que les négociations se fassent à tous les niveaux , du niveau national à l'usine , à ce que soient pris en compte leurs conditions de vie . A partir de 1968 surtout dans la métallurgie , les ouvriers demandent des augmentations égales pour tous , remettant en cause la hiérarchie des salaires . Ils contestent la notion de rendement et refusent les primes pour les travaux dangereux

1 Franca Rame / Allons-y , on commence . Collection malgré tout , maspero .

2 Idem

pour revendiquer le droit à la santé et à la vie . Fo quitte le théâtre officiel pour relier sa lutte à celle des ouvriers , en jouant à l'intérieur de leurs structures . Ce qu'il a à dire, doit prendre pied dans la réalité prolétarienne .

Sortant des circuits officiels , Fo abandonne le confort du statut d'intellectuel installé dans ses privilèges de caste . Il refuse de parler au nom du prolétariat . L'intellectuel peut parler sans risque du prolétariat tant qu'il détient le monopole de la parole . Il fait le jeu du pouvoir qui procède par représentation en vue de la négociation . Fo veut devenir " le jongleur des exploités " . Fo va jouer à l'intérieur des Maisons du Peuple

FO ET L'A.R.C.I. L'ASSOCIATION NUEVA-SCENA .
(1968-1970)

L'A.R.C.I. est une association récréative culturelle italienne où domine l'influence du P.C.I. , P.C.I. qui propose "le développement d'une alternative à la politique des loisirs , qui soit au service des intérêts de la classe des travailleurs . "

Quand à Dario Fo et à Nueva Scena , ils se définissent " comme un collectif de militants au service des forces révolutionnaires , non pour réformer l'état bourgeois mais pour aider au développement d'un véritable processus révolutionnaire qui amène au pouvoir la classe ouvrière . "

Déjà , dans le vocabulaire , percent des différences dans les conceptions du rôle à jouer par la culture dans le cadre des luttes . Le P.C.I. parle d'aider le peuple par le biais des loisirs , de loisirs au service des travailleurs ; Fo parle d'aider le peuple par la culture , à accéder au pouvoir. Le P.C.I. parle d'artistes de gauche en tant qu'individus cherchant de nouveaux moyens d'expression mais sans être organiques.

"Quand Gramsci dit que l'artiste , l'intellectuel doit être organique , il veut dire qu'il doit devenir comme un organe du prolétariat , nécessaire , vital ; si on le supprime , il manque quelque chose au prolétariat " ①

Fo veut jouer à l'intérieur des structures prolétariennes , il joue à l'intérieur des maisons du peuple . Les maisons du peuple ont été créées par les socialistes italiens (paysans et ouvriers) vers la fin du 19 siècle . Sur le fronton de ces maisons est écrit : " Si tu veux faire l'aumône à un pauvre , donne lui 5 sous , 2sous pour le pain , 3sous pour la culture. " . Elles

étaient des lieux de production collective . Elles disparurent sous le fascisme , après 1945 , elles ne furent que des endroits où l'on consommait , dansait , jouait au billard . Les objectifs de création collective avaient donc complètement disparus . A ce propos , la responsabilité des partis de gauche est lourde , car ceux-ci pensent qu'il est inutile de susciter le développement d'une culture prolétarienne car elle n'existe pas et ne peut exister . La culture est au-dessus des classes , c'est une culture que chacun peut utiliser, s'il le veut . De plus les partis de gauche ont une conception bien particulière du prolétariat , à savoir qu'il faut partir du niveau le plus bas si l'on veut créer une culture prolétarienne ; ce qui n'est pas sans une certaine méfiance vis à vis de la capacité des ouvriers à inventer ou à retrouver leur culture .

En jouant dans les maisons du peuple , veut leur rendre leur raison d'être qui est la création d'une culture prolétarienne .

A San 'Egidio , la troupe répète dans une maison du peuple. Les ouvriers sont au fond de la salle , ils jouent aux cartes , jettant parfois des regards méfiants , pensant à ces intellectuels qui vont au peuple et font du populaire pour se donner bonne conscience. La salle possède une mauvaise acoustique . La troupe décide de l'insonoriser avec des boîtes à oeufs . La troupe n'a pas le matériel nécessaire pour relier les boîtes entre elles. Les ouvriers s'approchant : " il faudrait une aiguille plus longue " - "je pourrais le faire avec un rayon de vélo . " . Le contact est pris . Les comédiens et les ouvriers travaillèrent ensemble à la décoration de la salle. Durant les répétitions , les ouvriers regardèrent , ne disant mot . La troupe leur demanda leur avis . Ils re-

osèrent de parler car " on ne connaît rien au théâtre . " Puis il critiquèrent la pièce . Par la suite , ils aidèrent Nueva Scena à organiser des tournées dans la région . Ils présentèrent le spectacle à leurs camarades , ils prenaient la parole aux cours des débats . A la fin de chaque débat , les spectateurs dont plus d'un tiers n'avait jamais assisté à une représentation théâtrale , parlaient de leur vie quotidienne , de leur lutte , surtout , ils demandèrent à ce que la troupe raconte leur histoire .

Ainsi Fo et Nueva Scena créèrent des liens entre les intellectuels et les ouvriers par le biais du théâtre . La raison de ces liens est qu'ils parlaient du vécu du prolétariat à l'intérieur de ses structures . Ils donnèrent à comprendre que la culture est vitale pour le prolétariat , qu'elle fait partie de la lutte contre le pouvoir .

Nueva Scena joua non seulement dans les maisons du peuple mais aussi dans les cinémas de quartier , dans les usines occupées , dans les jeux de boules . Elle joua là où luttait le peuple , là où il vivait . Partant de leur vécu dans un lieu qui est le leur , la troupe intéressa les ouvriers et démontra qu'ils veulent eux-aussi accéder à la culture , à leur culture quand elle est reliée à leur vécu.

Si ce type de théâtre intéressait la classe prolétarienne , il n'en était pas de même pour les dirigeants de l'A.R.C.I. . l'A.R.C.I. attaqua Nueva Scena par l'intermédiaire de l'Unita et des revues culturelles du Papi. Le P.C.I. s'inquiéta de la tournure prise par les débats il s'inquiéta du contenu des spectacles , il s'inquiéta surtout du fait que le prolétariat prenait la parole , qu'il montrait sa capacité de résistance sans faire appel à un représentant . Le prolétariat prenait en main ses luttes

et sa culture , cela le P.C.I. ne pouvait se le permettre .

Fo quitta les circuits de l'A.R.C.I. . Nueva Scena siscionne . La moitié de la troupe continua de travailler à l'intérieur de l'A.R.C.I. en gardant l'étiquette de Nueva Scena . Ils travaillèrent en tant qu'artistes de gauche .

Fo créa LA COMMUNE en tant que militant au service de la classe ouvrière .

D'un coté , des artistes de gauche qui acceptent des compromis au niveau des textes et de l'attitude à avoir à l'intérieur et à l'extérieur de la troupe .

De l'autre , des militants autonomes , autonomes vis à vis des idéologies de droite comme de gauche , ce qui ne se passera pas sans heurt avec le P.C.I.

FO ET LA COMMUNE . LA PALAZZINA LIBERTY
(1970.....)

Fo demanda à la municipalité de Milan , municipalité de gauche , de lui louer un théâtre . Il fournit la liste de tous les cinémas , églises , fermes etc... de tous les espaces pouvant se prêter à une activité théâtrale . La municipalité lui concéda la Palazzina Liberty , lui concéda est un mot peu exact car Fo par des complicités à la mairie se fit donner les clefs de cet établissement et l'occupa en mars 1974 .

La Palazzina est un grand marché couvert , tombant en ruine , entouré de grandes pelouses ouvertes au public. Elle se situe à l'est de Milan , dans un quartier parcouru par des bandes fascistes .

La commune de Milan laissa Fo occuper la Palazzina car elle comptait sur lui pour la restaurer . Ensuite la municipalité cria à l'ostracisme , prétextant qu'un tel espace ne pouvait servir au seul Dario Fo . Elle voulait que la Palazzina accueille 15 ou 16 troupes qui auraient fini par s'entre-tuer , ce qui est le meilleur moyen de récupérer cet espace .

Ce qui gênait la commune de Milan est que la troupe de Fo est une association où tous les spectateurs sont des adhérents . Etant une association , la réglementation relative aux spectacles ne peut être appliquée . La police ne peut assister au spectacle . La municipalité n'avait donc aucun moyen de contrôle sur les productions de la Commune . De même , la troupe de Fo peut accueillir 1000 personnes au lieu de 200 , comme le prévoit les règlements de police auxquels doit se soumettre toute administration communale ? En effet , la réglementation

des monuments historiques ne tolèrent aucun changement dans la Palazzina , pas de rideau coup-feu , pas de porte de sécurité etc.... Dans ce cas , la Palazzina n'aurait pu accueillir que 200 personnes . La Commune n'aurait pu survivre sans demander des subventions , subventions qui auraient entraîné des compromis idéologiques .

Fo , par le biais de l'association de la Commune échappe donc au contrôle économique , au contrôle idéologique . Il n'y a pas de limite à l'extension du public .

La municipalité de Milan eût alors recours à la ruse . Elle envoya une entreprise entourer la Palazzina de palissades . L'espace devenait propriété privée , la responsabilité incombait à l'entreprise et non plus à la commune .

Fo palia à ce stratagème en montant une exposition mobile , à l'aide d'échafaudages , empêchant ainsi l'entreprise de passer . Pour continuer la palissade , il fallait tout abattre , ce qui aurait été commettre un délit . Seule la justice pouvait en demander la démolition , pour cela , il fallait attenter à la Commune un procès . Devant l'impact de Fo sur la population locale , la municipalité , de peur d'être impopulaire , ne pouvait se le permettre .

De même , les conseils de quartiers demandèrent à Fo d'organiser un débat . La municipalité ne fournit aucune subvention , faisant ainsi des propositions irréalisables dans le but de gagner du temps . Fo imprima les affiches à ses frais . Le débat eût lieu . LES conseils de quartiers essayèrent de le saboter en prétextant le manque de dialogue démocratique devant le nombre des amis de Fo . En réalité , la Commune empêcha les conseils de quartiers de faire de la démagogie .

Fo et la Commune dérangent . Ils dérangent car ils sont autonomes , autonomes vis à vis de l'économie et des idéologies de droite comme de gauche .

LA COMMUNE COMME THEATRE AUTONOME

Par théâtre autonome , il faut entendre un théâtre qui ne se compromet ni dans des alliances avec un parti quelconque ou avec une idéologie quelconque , mais aussi un théâtre qui ne subit aucun contrôle économique donc idéologique .

Cette autonomie de la Commune est due à la personnalité de ses animateurs : " Or pour qu'elle soit unitaire (l'organisation culturelle) , elle doit se développer de façon entièrement autonome . Faire naître des liens sur des luttes précises et non sur telle ou telle idéologie ou sur une ligne définie par un groupe plutôt que par un autre" ①

Cette autonomie de la Commune est due au fait que c'est une association à caractère privé où tous les spectateurs sont des adhérents .

Fo a créé plus de 85 cercles culturels regroupant 700 000 adhérents . Il évite la censure car ne peut acheter un billet pour un spectacle au prix de 500 lire (3 F. 80) que ceux qui sont membres du cercle , c'est à dire ceux qui ont acheté une carte au prix de 500 lire également valable pour un an . La Commune est donc une sorte de club , donnant ses spectacles en privé .

Dans ce cas , la réglementation relative aux lieux publics ne peut être appliquée . Le théâtre italien est régi par des lois tirées du " Testo unico delle leggi di pubblica sicurezza " - "texte unique des lois sur la sécurité publique " , texte daté de 1931 , érigé sous le fascisme . Ce texte demandait jusqu'en 1962 la remise

des scénarios à la préfecture de police . Toutefois , il existe une série de mesures permettant de rétablir la censure indirectement . Par exemple , l'autorisation de visa pour les mineurs nécessite que les textes soient déposés au ministère du tourisme et du spectacle . De même , un visa est nécessaire pour : " tout ouvrage exécuté sous forme de revue ou de comédie musicale , à prédominance de musique et de danse . " . Cette définition aux contours mal définis permet à la censure de contrôler toute sorte de textes . Enfin , la police peut interdire tout spectacle jugé dangereux " pour la morale , les bonnes mœurs ou l'ordre public " . Ainsi , l'article 126 du Testo unico stipule que " ... doit être interdit toute représentation 1) qui ferait l'apologie d'un vice ou d'un délit ou qui viserait à exiter la haine ou l'aversion entre les classes sociales "

3)qui exiterait dans la multitude le mépris de la loi ou qui serait contraire au sentiment national ou religieux , ou qui pourrait troubler les relations internationales "

Po échappe à la censure au niveau des textes , il peut accueillir des mineurs sans passer par le ministère du tourisme et du spectacle , il empêche la police d'interdire ses spectacles . Il peut réaliser un théâtre de classe , de la classe prolétarienne .

La Commune est donc autonome vis à vis des lois régissant le théâtre .

Dépendant depuis 1936 , l'état contrôle le théâtre par le biais de l'économie .

Il accorde des subventions sous formes d'avance sur recette , des ristournes , des détaxes suivant des critères plus qu'aléatoires , des primes , des donations suivant

la qualité artistique et la promotion du répertoire national .

Devant la difficulté des théâtres pour survivre , l'état demande à ce qu'ils se forment en coopératives . Les coopératives permettent d'obtenir des détaxes ainsi que des tournées / L'état feint d'accepter contre son gré la formation des coopératives alors que leur création est due à la disparition des capocomico et à la transformation des structures de troupes . L'état préserve ainsi sa façade libérale en entretenant l'illusion que la formation des troupes est libre .

Le capocomico était responsable de la troupe sur le plan artistique , financier et administratif , Au cours du 18 siècle , il fut remplacé par l'impresario . Au cours du 19 et du 20 siècle , avec le développement du vedettariat et du metteur en scène , son rôle fut réduit à celui d'intendant .

Actuellement les coopératives , associations de 5 ou 6 acteurs calculent l'affiche qui fait recette , ils s'associent à un administrateur et partagent les bénéfices au pourcentage . Leur principal souci est la rentabilité . Fo , lui renoue avec la tradition des capocomico .

Fo n'a pas et refuse les subventions . Il n'a pas de circuit fixe de distribution . La Commune s'auto-finance et finance ceux que le pouvoir cherche à faire taire , à savoir les ouvriers en grève . La troupe recueille 45 millions nets en 25 représentations tout en pratiquant les prix les plus bas . La totalité des recettes revient aux commissions ouvrières sauf deux ou trois fois dans le mois où les gains sont partagés entre la troupe et les organisateurs de la manifestation . La Commune vit surtout

la qualité artistique et la promotion du répertoire national .

Devant la difficulté des théâtres pour survivre , l'état demande à ce qu'ils se forment en coopératives . Les coopératives permettent d'obtenir des détaxes ainsi que des tournées ? L'état feint d'accepter contre son gré la formation des coopératives alors que leur création est due à la disparition des capocomico et à la transformation des structures de troupes . L'état préserve ainsi sa façade libérale en entretenant l'illusion que la formation des troupes est libre .

Le capocomico était responsable de la troupe sur le plan artistique , financier et administratif . Au cours du 18 siècle , il fut remplacé par l'imprésario . Au cours du 19 et du 20 siècle , avec le développement du vedétariat et du metteur en scène , son rôle fut réduit à celui d'intendant .

Actuellement les coopératives , associations de 5 ou 6 acteurs calculent l'affiche qui fait recette , ils s'associent à un administrateur et partagent les bénéfices au pourcentage . Leur principal souci est la rentabilité . Fo , lui renoue avec la tradition des capocomico .

Fo n'a pas et refuse les subventions . Il n'a pas de circuit fixe de distribution . La Commune s'auto-finance et finance ceux que le pouvoir cherche à faire taire , à savoir les ouvriers en grève . La troupe recueille 45 millions nets en 25 représentations tout en pratiquant les prix les plus bas . La totalité des recettes revient aux commissions ouvrières sauf deux ou trois fois dans le mois où les gains sont partagés entre la troupe et les organisateurs de la manifestation . La Commune vit surtout

de la vente des livres et de disques.

La Commune est donc autonome financièrement .

Fo joue en dehors des espaces gérés par le pouvoir .
Il ne se produit ni dans les circuits du théâtre privé
ni du théâtre subventionné par l'état ou par les col-
lectivités . Fo investit des espaces nouveaux en jouant
dans des lieux qui ne sont pas spécifiquement théâtral ,
en jouant dans des lieux où se produisent les luttes .
La Commune est en contact permanent avec des militants
ou non , luttant sur des problèmes de logement , d'eau ,
d'électricité , luttant dans les usines occupées .
A ce propos , Fo traite plus avec les délégués d'usine
et les commissions ouvrières qu'avec les syndicats qui ,
n'ont guère envie de gérer un spectacle avec des "extré-
mistes " .

Les délégués d'usine , les commissions ouvrières , les
C.U.B. (comité unitaire de base) sont de nouveaux or-
ganes de lutte , apparus en 1968 . Ils réclament que
la plate-forme revendicatrice soit l'émanation de tous ;
ils demandent le dialogue ouvrier-étudiant , la prise de
parole par la base , la prise d'échange sur les con-
ditions de vie des travailleurs . Les délégués d'usine
furent une alternative à la section syndicale mais les
syndicats les contrôlèrent très vite en les reconnaissant
comme unité syndicale .

A Gênes , Fo donna une pièce bâtie à partir d'un fait
divers : en 1974, un scandale de pécés-de-vin éclate .
Douze ministres ou ex-ministres avouent avoir reçu des
enveloppes d'une compagnie pétrolière , en échange cette
dernière ne payera pas d'impts , plantera de nouvelles
raffineries et écoulera ses stocks au prix fort .
A un moment , Fo dit " que le parti que l'on n'avait pas

pris la main dans le sac était le P.C.I. "- "Applaudissements incroyables" I . La salle était remplie au 2/3 de communistes . Fo parla ensuite du compromis historique : applaudissements et sifflets . Ce public pourtant communiste accepta la critique car elle était de l'ordre de son vécu , à savoir de la distance entre les aspirations de la base et les aspirations du comité dirigeant , les aspirations de la base et les réalisations permises , distance entre la réalité de la base et la réalité du compromis historique , la réalité de la stannilisation du P.C.I.

Fo a fait de cette pièce le terrain de la dialectique , de la confrontation permanente entre ce qui est et ce qui devrait être .

Fo travaille en collaboration avec les luttes de quartier qui ont diversifié les formes et les contenus de leurs luttes depuis 1968 .

Les luttes de quartier se radicalisèrent sur les problèmes de logement , de l'occupation des logements vides , et sur la désobéissance civile . De 1969 à 1975 , 20 000 logements sont occupés , occupation allant de pair avec la résistance souvent violente aux expulsions . La désobéissance civile commence en 1970 à Turin où un quartier ouvrier refusa de payer les loyers . Les auto-réductions se propagèrent dans d'autres villes et sous d'autres formes comme auto-réduction des transports , de l'eau de l'électricité etc.... Par ces luttes les intéressés prenaient leurs revendications en charge , Leurs motivations ne sont pas toujours politiques . Elles résultent le plus souvent du désir de survivre . Le P.C.I. quoique hostile à ce genre d'initiatives , jugées sauvages , les soutient parfois dans le but de les contrôler .

A son actif , Fo dans un grand magasin de Rome annonce

pris la main dans le sac était le P.C.I. "- "Applaudissements incroyables" I . La salle était remplie au 2/3 de communistes . Fo parla ensuite du compromis historique : applaudissements et sifflets . Ce public pourtant communiste accepta la critique car elle était de l'ordre de son vécu , à savoir de la distance entre les aspirations de la base et les aspirations du comité dirigeant , les aspirations de la base et les réalisations permises , distance entre la réalité de la base et la réalité du compromis historique , la réalité de la stannilisation du P.C.I.

Fo a fait de cette pièce le terrain de la dialectique , de la confrontation permanente entre ce qui est et ce qui devrait être .

Fo travaille en collaboration avec les luttes de quartier qui ont diversifié les formes et les contenus de leurs luttes depuis 1968 .

Les luttes de quartier se radicalisèrent sur les problèmes de logement , de l'occupation des logements vides , et sur la désobéissance civile . De 1969 à 1975 , 20 000 logements sont occupés , occupation allant de pair avec la résistance souvent violente aux expulsions . La désobéissance civile commence en 1970 à Turin où un quartier ouvrier refusa de payer les loyers . Les auto-réductions se propagèrent dans d'autres villes et sous d'autres formes comme auto-réduction des transports , de l'eau de l'électricité etc.... Par ces luttes les intéressés prenaient leurs revendications en charge . Leurs motivations ne sont pas toujours politiques . Elles résultent le plus souvent du désir de survivre . Le P.C.I. quoique hostile à ce genre d'initiatives , jugées sauvages , les soutient parfois dans le but de les contrôler .

A son actif , Fo dans un grand magasin de Rome annonça

à l'aide d'un haut-parleur que tout était graduit durant cinq minutes . Les ménagères se ruèrent vers la sortie avec le maximum de provisions . Depuis , plusieurs grandes surfaces à Rome ont dû fermer pour cause de faillite .

A Turin , Fo re-donne un spectacle sur la demande des ouvriers . La salle était comble , il y avait deux personnes par chaise . Certains avaient amené de quoi manger de peur de perdre leur place .

Le succès de Dario Fo s'explique par le fait que son théâtre est un théâtre de classe . Il parle du prolétariat dans son langage , dans un lieu qui est le sien . Fo montre ce qu'il faut détruire . Il ne montre pas que l'aliénation subie par la classe ouvrière et les pièges tendus par la classe dominante . Il montre la capacité de résistance du prolétariat face à la bourgeoisie .

Surtout Fo se pose en catalyseur et non en porte-parole . Fo ne parle pas au nom du prolétariat . Il ne produit qu'un événement où le prolétariat se retrouve dans son aliénation et dans sa capacité de résistance . Fo crée l'événement et laisse le peuple se prendre en charge . Il désigne seulement la cible qu'il faut abattre .

Fo se bat à partir d'un phénomène culturel qui est le théâtre . La culture devient alors une lutte politique au même titre qu'une autre , lutte que le prolétariat doit se réapproprier .

Le travail de Fo est d'autant plus efficace qu'il se situe à l'intérieur des structures de la classe ouvrière . Travail que la bourgeoisie et les partis de gauche ne peuvent récupérer car il se situe hors de leurs structures .

Surtout , Fo travaille à partir des luttes et non à partir de telle ou telle idéologie . Ace sujet , Fo eût des démêlés avec la gauche extra-parlementaire dont Avant Guardia Operaia , du temps où la Commune avait un circuit d'implantation stable . En effet , Avant Guardia Operaia s'était constitué des espaces de pouvoir. Elle ne faisait jouer à la culture qu'un rôle d'instrument , propre à financer son mouvement . Elle voulait faire de la Commune le bras culturel de son mouvement . Elle prenait le public " pour un tas de couillon , à qui faire juger le plaisir de se sentir révolutionnaire " (I)

" or pour qu'elle soit unitaire (l'organisation culturelle) , elle doit se développer d'une façon entièrement autonome, faire naître des liens sur des luttes précises et non sur telle ou telle idéologie ou sur une ligne définie par un groupe plutôt que par un autre . Une structure vit si elle permet une confrontation incessante : c'est un lieu où doivent se développer la discussion et la dialectique , non le terrain où à chaque fois , la tendance hégémonique livrant bataille contre telle ou telle ligne ou tel groupe , cherche à rester seule maîtresse . Sur ce terrain-là , il ne peut rien pousser , pas même du chiendent . " (I)

Le travail de Fo se situe en dehors du travail culturel de l'idéologie dominante , en dehors du travail culturel du P. C. I. , en dehors du travail culturel d'une certaine extrême-gauche . Fo pratique un théâtre autonome . Il articule pleinement politique et culture , la culture est une arme politique au même titre qu'une autre , elle est vitale au prolétariat : " Sans culture , on n'a pas de révolutionnaires mais tout au plus des rebelles . Un homme sans culture est comme un sac vide . Gonflé par le vent , il peut faire illusion ; mais quand il pleut , et il pleut souvent sur la révolution , tu trouves le sac tout trempé entre tes jambes , et il te fait trébucher . " Mao .

Sur l'articulation du politique et du culturel , Fo n'est pas un précurseur .

Après la seconde guerre mondiale , le problème de l'engagement des intellectuels et leur rôle à jouer dans la démocratie se posait avec acuité . En effet , Elio Vittorini publia une revue du nom de " Il politecnico " , regroupant des résistants dont plusieurs étaient au P.C.I.

De septembre 1945 à 1947 , cette revue polémique sur l'articulation du politique et de la culture . D'un côté Vittorini donnait à la culture un rôle spécifique à jouer , de l'autre Togliatti faisait de la culture un attribut du politique .

En 1950 l'Institut Ernesto de Martino sous la direction de Giani Bosio donna à lire et transcrit sur bandes magnétiques des documents oraux , recueillis dans toute l'Italie . Ces documents traitaient d'une culture authentiquement populaire , traitaient des luttes des partisans . Cet institut opéra en quelque sorte un décapage de la culture italienne en donnant à découvrir toutes les richesses des cultures dialectales et des luttes non officielles des partisans . Le P.C.I. accusa l'institut de recueillir trop de détails au lieu de raisonner dans la totalité .

Dario Fo continua le travail amorcé par : " il politecnico " et par l'institut Ernesto de Martino .

L'apport de Fo fut de replacer le débat de la culture et du politique sur le plan de l'autonomie .

Quand Fo parle d'autonomie de la culture , il entend une culture autonome vis à vis de l'économique et de l'idéologique mais aussi une culture qui s'inscrit dans la réalité prolétarienne . Le concept d'autonomie est né des luttes prolétariennes .

En effet , Fo travaille pour un public issu de 1968 .

1968 a accru le nombre des consommateurs de culture politique et fait en sorte que les manifestations culturelles antérieures tombèrent en désuétude . La génération de 68 n'a pas connu les grandes luttes contre le fascisme ni les débats idéologiques à l'intérieur du P.C.I. Elle se situe en dehors de la gauche traditionnelle de par son vécu qui est différent de celui des militants d'après 45 . La génération de 68 a découvert la lutte en même temps que la gauche . De là est née la gauche extra-par-

lementaire , la gauche extra-parlementaire résulta aussi de la collaboration entre les étudiants , les prolétaires du nord et les sous-prolétaires du sud . Le développement du capital avait drainé vers le nord , durant les années 1955-1960 , les paysans de la basse vallée du pô , en général , tous les habitants des régions de dépression économique . De ce fait , les populations du sud furent déracinées et créèrent un sous-prolétariat . Les prolétaires du nord comprirent que le nouveau capital était un nouveau fascisme , beaucoup plus redoutable que le fascisme mussolinien . Les prolétaires du nord se radicalisèrent , de-là naîtra leur désaccord avec la gauche traditionnelle . Vers 1960 , ils refusèrent la rationalisation de l'exploitation , de l'aliénation , la réduction de l'individu à la masse . Le nord et le sud s'allièrent pour lutter contre ce nouveau fascisme , luttes qui se situèrent en dehors des schémas du P.C.I. . Sur le plan culturel , ils cherchèrent à faire circuler les idées et à les exprimer de façon autonome face aux structures du pouvoir et de la gauche . Ils cherchèrent de nouveaux moyens de diffusion des idées . Face au P.C.I. qui était pour " une culture nationale populaire qui correspond à la politique communiste d'unité nationale " et qui avait négligé d'aménager des réseaux de communication entre la nouvelle génération et les expériences du mouvement prolétarien , l'extrême-gauche politisa les "emarginati " par le biais de la culture . L'apport de l'extrême -gauche fut beaucoup plus enrichissant que celui de la gauche même si cet apport se présentait sous des formes contradictoires et confuses .

En défendant l'autonomie de la culture , ne défendait pas une autonomie culturelle issue des concepts mais issue de la réalité des luttes autonomes d'une partie de la classe ouvrière italienne .

Pour Fo ,il s'agissait seulement de trouver un médium nouveau pour relancer l'écoute tout en prenant en compte le vécu du prolétariat .

L'autonomie culturelle consiste non seulement à réinscrire la lutte culturelle à l'intérieur de la lutte politique mais aussi à respecter les codes culturels de ceux à qui elle s'adresse .

Fo compris que la culture prolétarienne n'était plus à chercher dans les campagnes mais dans les villes de par la prolétarianisation des paysans . Il compris que la culture populaire italienne , issue des campagnes se transformait au contact de la ville . Cette nouvelle culture se caractérise par le polymorphisme sociologique , politique et linguistique , du fait des brassages de population . Face au P.C.I. qui était pour une culture nationale populaire , Fo parle de culture populaire authentique qui se différencie selon les régions , différences dans les dialectes , dans l'approche du monde etc.... Fo parle de cultures spécifiques , liées au vécu des individus qui la produisent et la transmettent . Dans son théâtre , Fo ne parle pas d'individu anonyme volant au secours du socialisme . Il parle d'individus différents mais qui ont en commun la prise de conscience de leur aliénation et le désir de rompre avec elle . La classe ouvrière est toujours représentée dans ses différences et dans ses ressemblances . La différence se marque autant que la ressemblance .

Fo ne raconte pas des individus immuables mais toujours en mutation . Il parle de l'homme en lutte qui se fait et se défait au contact de la réalité . Il parle de l'homme " comme représentation symbolique de l'histoire en train de se faire ." (I) Il parle de l'homme dans un rapport dialectique avec la vie , dans un rapport dia-

lectique avec ce qu'il est et ce qu'il désire .

Ce que raconte Fo n'est jamais donné comme produit fini . Il donne son travail à la confrontation de ceux qui l'écotent . Il se remet en cause et donne au public les moyens de le remettre en cause .

Le théâtre de la Commune est un théâtre de la confrontation permanente .

En conclusion , quand Fo parle d'un théâtre autonome , il entend un théâtre qui contrôle son inscription dans la réalité , dans la réalité des nouvelles formes de lutte du prolétariat . Il parle d'un théâtre qui ré-inscrit la parole des gens dans le champ de la vie . Il respecte le lieu où la Commune se donne ; il respecte les gens à qui il s'adresse , leur langue , leur mode de vie . Fo ne joue pas pour une masse uniforme mais pour des individus rassemblés.

Le but de la Commune est d'informer , de confronter , de faire en sorte que le public prenne la parole , prenne en charge ses luttes .

La Commune est un théâtre qui débouche sur l'action .

Exemple : " Fiocinina " - " la fille à la fouine " .

Fo enregistra ce récit dans la région de Chioggia . Il transcrit le texte dans le dialecte de la région pour ce qui est des paroles des pêcheurs , il employa des formes plus italianisées pour ce qui est du commissaire et du capitaine .

Le récit est bâti à partir de faits quotidiens : du pêcheur qui coupe la tête des anguilles aux barques longeant les canaux , faits quotidiens entre-coupés

d'onomatopées ponctuant le travail ou les appels d'un canal à un autre .

Fo utilise le langage de ceux dont il parle .

Par la langue , il marque la différence entre ceux de la terre ferme et les pêcheurs . Différence qui n'est pas seulement linguistique : ceux de la terre ferme ne seront pas acceptés car ils sont précisément de la terre ferme , autre monde avec un autre mode de vie .

Ceux de la terre ferme , le capitaine et le commissaire , sont venus enrôler les pêcheurs dans la résistance pour qu'ils servent de guides à travers les marécages ,

Il (le capitaine) " débite tout un chapelet de mots , pareils tout craché à ceux qui sont imprimés pour les gosses dans les livres . " ① Ceux de la terre ferme parlent avec des mots qu'ils ne vivent pas . Pour les pêcheurs , les paroles du capitaine sont vides de sens car il ne parle qu'avec des concepts . Il fait un discours sur l'occupant allemand , il ne vit pas l'oppression quotidienne.

Un des pêcheurs prendra la parole , les autres l'écouteront car il est un des leurs . Il parlera de la guerre de 1914 . Il parlera de ceux qui en sont revenus : 5 sur 22 , trois qui ont trouvé à leur retour une autre sorte d'occupant : les patrons des réserves de chasse . Ceux de l'eau n'ont que faire de l'occupant allemand car " qu'est-ce-que ça change pour nous si le patron reste le même . " ②

Face au militant qui raisonne par idéaux , les pêcheurs raisonnent à partir de leur vie quotidienne qui est une oppression quotidienne . Ils parlent par faits vécus : mieux vaut défendre sa terre que défendre sa patrie .

I " Fiocinina " Dario Fo - allons-y on commence - page 62

Collection : Maspéro

: Idem

Fo montre toute la différence entre le militant

" qui a mis le pied du fascisme dans l'étrier " (1),
qui veut combattre le totalitarisme mais non le patron
à partir de l'idée du totalitarisme , de l'idée du pro-
létariat ; et le sous-prolétariat qui ne milite pas mais
qui , de par son oppression quotidienne a une conception
beaucoup plus radicale de la lutte .

Fo montre la capacité de résistance du peuple face au
capitalisme et au révisionnisme par son refus de se faire
duper une nouvelle fois au nom de la patrie .

Fo ne fait pas de triomphalisme . Il montre le prolétariat
dans ses contradictions : le fils de La Rosa qui tire sur
les pêcheurs quand ils vont chasser dans les réserves mais
qui veut chasser le patron car c'est lui , qui lui fait
jouer ce rôle : " je ne serais pas là à risquer ma peau
si je n'avais pas la conviction qu'un jour , je n'au-
rai plus à tirer sur les pêcheurs de fouine , car c'est
nous , nous tous qui seront les patrons des anguilles
et de la vallée . " (2)

Les pêcheurs s'enrolèrent quand même dans la résistance .
Il y aura des représailles ; Leurs luttes seront noyautées
par les réformistes . On leur demanda de former le
C.L.N. (comité national de libération) qui devra
comprendre : un républicain , un démocrate chrétien ,
un socialiste , un libéral alors que les pêcheurs
étaient : " tous des rouges " . (3)

Ils se battront en attendant la libération , libération
qui n'arrivera qu'au bout d'un an .

On fera des discours , on déposera des couronnements ,
discours avec : " des mots tout imprimés "

Les pêcheurs continueront à couper la tête des anguilles .

I Fiocinina . Dario Fo . Allons-y , on commence

Collection : Maspéro (malgré tout)

2 Idem

3 Ibidem

LA COMMUNE COMME THEATRE MILITANT

Dario Fo parle de la Commune en tant que théâtre militant. A partir de 1968, Fo attribua à la Commune une fonction sociale nouvelle : Fo passa " de l'artiste , ami du peuple" à " un artiste au service du mouvement prolétarien , un artiste du peuple , au milieu du peuple , dans les quartiers , dans les usines occupées , sur les places , dans les marchés couverts , dans les écoles . " (1)

Fo se réfère à deux choses : - la théorie marxiste de la nécessité de la culture pour les classes opprimées .

: - le modèle du jongleur ,
" qui allait au peuple , qui naissait du peuple , qui prenait sa colère et la lui rendait médiatisée par le grotesque et la raison. "

Fo entend faire de la Commune un théâtre au service du prolétariat . La culture doit être une arme aux mains du prolétariat .

En ce sens , Fo donne à comprendre au peuple que sa culture n'est pas la culture diffusée par les médias , culture idéologisée et idéologisante .

Fo donne à comprendre au peuple que sa culture a été falsifiée , ignorée par la bourgeoisie , travaillée et censurée dans le but de faire passer son accession au pouvoir comme venant de nature donc éternelle et irréversible .

Fo ré-écrit l'histoire des luttes du prolétariat . Il opère en quelque sorte un décapage de la culture en présentant l'histoire comme une histoire de classe , de la classe dominante .

Mais : " A peine en usera-t-il (le peuple de sa culture) comme le peuple spontanément tendra à lui remettre ses

trucages , ces formes qui sont désormais inscrites en lui parce que les maitres les lui ont imposées , il faudra lui reprendre la culture et la décaper à nouveau et cela sans discontinuité en liaison avec le travail du peuple . " Ré-écrire l'histoire du prolétariat ne suffit pas , il faut restituer cette histoire en vue de la confrontation , remettre en cause de façon constante cette culture qu'il se sera réappropriée .

En ce sens , Fo produit du théâtre militant , Théâtre qui travaille sur la culture du peuple , sur les capacités de récupération de la classe dominante . Travail jamais effectué de façon définitive mais de remise en cause de façon constante de la part de la troupe , de la part du public par la confrontation du produit avec les spectateurs . Travail de réappropriation constante .

Cependant un tel théâtre n'est pas révolutionnaire si le travail de ré-écriture de la culture populaire s'effectue à partir de l'idée du peuple , à partir de l'idée de la culture populaire . Dario Fo : " pour écrire une pièce politique , il faut connaître de près les luttes dont on parle , il faut aller dans les usines occupées ; parler de leurs problèmes avec les camarades . " . Pour écrire une pièce politique , il faut partir du vécu du prolétariat , de ses exigences , de la mise en commun du refus , de la réalité prolétarienne puis donner la pièce à la confrontation du public dans son langage , dans ses modes d'expression .

Cela ne signifie pas qu'il faut produire du réalisme . Il faut jouer de façon à ce que les éléments soient reconnaissables et crédibles , de façon à ce que les

codes de la perception soient connus . Il ne s'agit pas de jouer réaliste , de représenter la réalité mais de jouer vrai , de faire connaître , de faire re-connaître , de montrer l'oppression et la résistance à l'oppression . Il ne s'agit pas de représentations d'images conformes à un réel mais de passer du message à la dénonciation , à la confrontation , à la résistance . " Que s'exprime dans ton bras , le sursaut de ton corps , le coup que tu reçois et la force de coucher celui qui l'assène . " (I)

Faire du théâtre réaliste ne débouche pas sur l'action . Le réalisme fait écran à l'action , à la résistance . Le public se place soit à l'extérieur de l'action car il ne s'y reconnaît pas , soit il admet que c'est comme cela , il ne fait rien pour changer la réalité .

La restitution de la culture populaire au peuple débouche sur l'action . Fo donne au peuple les moyens d'agir sur la réalité , réalité de son oppression et de son aliénation . Fo montre la cible et laisse au peuple le soin de la détruire .

La Commune produit donc un théâtre militant révolutionnaire car ce théâtre débouche sur l'action , sinon , il ne s'agirait que d'art engagé .

A Turin , Fo joua devant deux à trois mille personnes , des ouvriers de la Fiat . Le public populaire était là pour s'informer , parce que , ce que disait Fo était relié à son vécu . Fo improvisa des chansons . Elles réapparurent recomposées , re-travaillées dans une manifestation .

Quand Fo parle de théâtre militant , il entend un théâtre travaillant sur la culture populaire , sur les détournements qu'elle a subi par la classe dominante . Culture qui est restituée au peuple dans son langage et dans ses

exigences , culture provenant de son vécu . Travail
de réappropriation constante , travail relié au vécu
du prolétariat . Théâtre qui montre l'oppression et
la résistance à cette oppression . Théâtre qui ouvre
sur l'action .

" nous ne faisons pas du théâtre pour le théâtre , mais pour engager un débat , nous adresser à des gens . Nous avons choisi le théâtre d'intervention parce que nous pensons qu'il est une arme au même titre qu'une grève, un barrage de route , que l'un et l'autre en des circonstances imposées par le développement des luttes peuvent concourir à la transformation de la réalité et de la condition de chacun . Ils ne sont pas la seule condition de cette transformation et il n'est en aucune manière question qu'ils se substituent l'un à l'autre sous quelque prétexte que ce soit . Ils peuvent et doivent être contemporains . Ne nous méprenons pas , il ne s'agit pas de déclarer : la révolution , les bouleversements se font par la culture sous prétexte que la culture " cela change " en particulier des formes traditionnelles de luttes . Il y a une tendance souvent complice de la réaction , consistant à prendre un nouveau cheval de bataille, parce qu'on a été désarçonné par le précédent , celui qu'on fut incapable de mener jusqu'à la victoire qu'il pouvait remporter " (I)

Fo utilise le théâtre à des fins politiques , à savoir que la culture soit une arme aux mains du prolétariat . De ce fait , la Commune utilise des formes et contenus révolutionnaires face au théâtre militant traditionnel. (Z)
Pour ce qui est de la forme, Fo utilise des moyens théâtraux beaucoup plus limités depuis mistero buffo , cherchant avant tout à faire passer du vécu et non de la mise en scène , Fo se sert de tout ce qui peut servir au message à partir de moyens rudimentaires : chaises , estrade , spots . Il se sert de toutes les possibilités qu'offre

Clancy- Tancelin : les tiers idées , page 122-123
collection dès à présent - hachette .

A. B. : forme et contenu étant distinct par facilité d'analyse . La forme est du contenu sédimenté .

l'acteur : timbre , voix , violence verbale . Il se sert de tout ce qui peut aider à la compréhension de ce qu'il veut dire : films , documents , personnes compétentes , sans que cela devienne des procédés .

Dans mistero buffo présenté à Rome en 1973 , la scène était représentée par une simple estrade de bois entourée de fils de fer barbelés et de spots . Le collectif devait tendre des draps , il ne le put : les fascistes ayant fait main-basse sur tout le matériel . Les murs étaient portatifs , la salle était éclairée , Fo était en costume de ville .

Par cette mise à nu de la mise en scène , Fo démystifie le théâtre comme boîte à rêves . La Commune ne raconte pas dans un décor , par personnages et conflits , une histoire plus ou moins fictive mais se confronte et confronte le public à l'histoire .

Fo utilise les incidents , il les provoque . Incidents provenant du public comme un enfant qui pleure ou un chien qui aboie . Les incidents sont importants car c'est l'action du public sous toutes ses formes qui fait avancer l'action . Quand lors d'un spectacle , il ne s'en produit aucun , Fo sent que le rapport spectateur-spectacle n'a pas été établi . Les incidents sont les nerfs du théâtre . "

Dans mistero buffo , Fo joue tous les personnages non à l'aide de déguisements et de jeux de physionomie mais par le geste , l'inflexion de la voix , les déplacements dans l'espace . En scène , Fo est seul car " on ne peut pas faire du théâtre populaire sous forme de dialogue " - " le dialogue ne peut représenter la masse . La masse n'est pas plusieurs personnages mais une seule personne qui en est plusieurs . Mais aussi , le dialogue établit un rapport

de pouvoir entre les acteurs . La distribution des répliques , le ton de leur restitution et leur appropriation sont marqués du sceau de la propriété . Cependant ce dialogue à un seul n'est pas du monologue . C'est du polylogue . Le dialogue représente l'homogénéité du corps , de la figure , de la voix , de la parole . Il conforte le spectateur dans son identité et/ou dans l'identité du personnage . Il renvoie à l'imaginaire , au fictif . Il renforce le processus d'identification et la catharsis . Au contraire , le polylogue renvoie au réel de l'hétérogénéité , de la division du sujet . Le polylogue est le langage du geste qui se suspend entre le passé et le présent , de la voix qui se brise, du corps dans ses ambivalences , de la parole passant au geste mais qui ne se résout pas tout à fait en lui .

Fo s'oppose au processus de l'idéologie dominante visant à l'uniformisation des comportements et à la réduction de l'individu à des signes , par la mise en évidence du sujet divisé .

Fo utilise le langage du prolétariat .

A Rome , dans mistero buffo , Fo utilise une langue résultant d'un condensé de toutes les langues parlées du nord de l'Italie au 16 siècle .

A chaque représentation , Fo retranscrit la langue de la région suivant les réactions et d'après les débats avec le public . Surtout , il utilise les formes du langage utilisées par le peuple qui sont les anecdotes .

Fo parle des luttes du prolétariat non à partir de concepts mais à partir de la réalité du prolétariat dans un langage qui est le sien .

Pour ce qui est du contenu , Fo renouant avec la tradition des jongleurs , parle de faits passés ou présents empruntés à la vie quotidienne . Il ne produit pas une actualisation . Le passé et le présent se cotoient dans leurs ressemblances et leurs différences . Il n'y a pas de confusion d'époques . Il n'y a pas de hiérarchisation dans le discours , l'hétérogénéité de ce qui est dit , est gardée et équipotente .

Fo choisit les textes en fonction de leurs résonnances politiques du moment , en fonction des digressions qu'il peut opérer .

A Chaillot , Fo ne joua théatralement qu'une heure et demi sur trois . Il parla de l'exil des Italiens en France . Il composa une sorte de numéro de cabaret , puis donna mistero buffo où il raconta les noces de Cana par l'intermédiaire d'un ivrogne et d'un archange , la résurrection de Lazarre devint une kermesse dans un cimetière , le Christ botta les fesses de Boniface 8 . Le tout intercalé de commentaires sur ce qu'il allait jouer .

Fo parla du contexte dans lequel ces textes avaient été écrits . Il montra comment les formes du théâtre médiéval populaire détournaient les formes de représentation et les écritures sacrées en les ridiculisant .

Par exemple , mistero buffo veut dire spectacle grotesque et mystère veut dire représentation sacrée .

Les pièces de Fo sont une alternance du parlé et du joué .

Fo parle du quotidien mais ne joue pas le quotidien car ce serait le normaliser . Il restitue la vie .

Les faits relatés sont restitués dans leur contexte historique , politique et social , à travers la subjectivité de l'acteur sans quitter la position du conteur , qui est de montrer ce qu'il va jouer .

Fo annonce ce qu'il va jouer mais tarde le plus possible

à le jouer . Il digrèsse sur l'actualité , sur lui-même . Ce retard a une fonction politique qui est de montrer que ce qui se joue est moins important que le pourquoi il le joue . Ce qui est important , est non le message mais le pourquoi du message . Cette démarche introduit une certaine distance face au raconté , distance donnée aussi par la charge de grotesque et / ou de ridicule , propre au jongleur .

De ce fait , chaque élément de la pièce possède un sens multiple , de par les renvois hétérogènes provenant du passé ou de l'actualité , de par le retard dans le raconté .

Ainsi dans mistero buffo , Fo donne à comprendre que la classe dominante possède le savoir , non sans raison . La culture est un des instruments les plus efficaces , utilisé par la classe dominante pour perpétuer les rapports de domination , par l'occultation des résistances du prolétariat face au pouvoir . Maintenir le prolétariat dans l'ignorance de ses luttes , permet de faire admettre l'histoire de la bourgeoisie , sa venue au pouvoir comme venant de nature . Ce pouvoir ne peut être remis en cause et combattu puisqu'il est présenté comme éternel , universel .

Au contraire révéler au prolétariat l'histoire de ses luttes , lui fait comprendre qu'il possède historiquement un potentiel révolutionnaire . Fo remet en cause de cette façon le mythe de l'aliénation du prolétariat , explique que l'aliénation n'est pas chose évidente .

"Ainsi quand les communautaires virent leurs propres frères mis dans cet état et maltraités de la sorte , ils ne se mirent pas à pleurer . Ils partirent la nuit même et arrivèrent à Navarre à l'improviste . Ils entrèrent dans la ville

A bas le pape " , cela , ce n'est pas possible , bon dieu , ce n'est pas possible Dans certains livres , un peu plus avancés , dans certaines écoles de vieille tradition (Berchet par exemple , l'école où va mon fils) l'information , on la trouve . Quitte à ce que ce soit au bas d'une page dans une note qui dit ceci (je cite de mémoire) : " frère Dolcino , hérétique fut brulé en 1306 en même temps que son amie . " C'est clair ! Comme ça les enfants apprennent que frère Dolcino était un hérétique parce qu'il avait une amie . " ①

L'importance du travail de Fo réside dans le fait qu'il donne à comprendre que la culture est une arme politique au même titre qu'une autre . Par la culture , Fo donne au prolétariat les moyens de prendre en charge ses luttes , d'inventer d'autres formes de lutte face à la capacité de récupération de la classe dominante .

Fo possède le savoir , il le lègue au peuple , savoir qui est transmis dans des formes révolutionnaires face au théâtre militant traditionnel , puisqu'il procède de l'hétérogénéité du sujet , des renvois historiques multiples , du vécu .

LA COMMUNE COMME THEATRE A BRULER

Par théâtre à bruler , il faut entendre que la Commune invente spectacles après spectacles , le théâtre dont le peuple a besoin .

Ce théâtre respecte le lieu où il se produit , les gens auxquels il s'adresse .

Chaque spectacle est bâti à partir de ces questions : que joue-t-on ? pour qui joue-t-on ?

La Commune se sert de l'actualité , opère une contre-information face aux médias , fait en sorte que le peuple se prenne en charge et résiste à l'idéologie dominante .

Par exemple , lors du procès des brigades rouges , la Commune à la Palazzina , reconstitua ce procès par simulacre . Elle donna à comprendre la justice comme une justice de classe , l'appareil judiciaire comme mascarade reposant sur la fascination , la mise-en-scène propre à impressionner , à faire respecter les lois . Toute la mise-en-scène , tous les matériaux sont soumis à la fin que l'enseigne au spectacle . Cela ne veut pas dire que le langage est appauvri au profit du message . Il ne s'agit pas d'une redondance d'un signifié par les sons et les gestes . Les matériaux et la mise en scène sont utilisés de manière à déplacer le spectateur vers sa réalité historique .

On ne fait pas de réalisme , il ne calque pas les expressions et les signes du lieu où il se trouve . Il cherche à être l'expression de toutes les résistances face à ce qui peut être accepté au nom de la fatalité , de la logique et de la normalité .

Le but de la Commune est politique , à savoir la prise en charge du prolétariat par lui-même , la transformation

du vécu de chacun , la transformation des rapports de domination . Le but de la Commune est de faire connaître les expressions authentiques de lutte afin que le spectateur se les approprie et les restitue sous d'autres formes , à partir de son vécu et de sa tradition d'expression . Fo , en ce sens est un catalyseur , " capable de susciter des enthousiasmes , des polémiques , des haines politiques qui vont au-delà du seul fait théâtral lui-même . " (I)

Cette forme de théâtre articulé au vécu du prolétariat refuse toute production et théorie aboutie .

Le produit spectacle résulte non pas de concepts mais des luttes du prolétariat , il ne débouche pas sur une théorie aboutie donc sclérosée car ce serait contraire au désir de changer la vie . Toute production et toute théorie aboutie refuse la remise en cause permanente , la confrontation constante . Elle refuse l'histoire . De ce fait , Fo préfère produire un spectacle immédiatement sur des problèmes d'actualité même s'il se présente de façon grossière . C'est le spectateur qui , au cours du débat réalise le travail d'approfondissement.

Pour Fo , chaque spectacle est nécessaire à un moment historique , à un moment historique seulement .

Par exemple , Fo donna en décembre 1970 : " morté accidentale di anarchico " - " mort accidentelle d'un anarchiste " .

Cette pièce parlait de la défenestration de l'anarchiste Pinelli du quatrième étage de la préfecture de police de Milan en décembre 1968. Après plusieurs déclarations

contradictaires de la police , l'affaire fut classée : Pinelli s'était suicidé . Le dossier fut ouvert à nouveau . Actuellement , le procès n'est pas encore clos . La Commune parcourut toute l'Italie pendant deux ans , en jouant cette pièce . La pièce suscita des boycottages et favorisa la libération de Valpréda , autre anachiste accusé d'être responsable de l'attentat de la place Fontana . Lors du procès , les témoins à dé-charge disparurent par noyade dans une flaque d'eau , par suicide , par accident et même par mort naturelle . La police arrêta un néo-fasciste infiltré dans les milieux anarchistes . Elle fit admettre à l'opinion publique que , puisque les extrêmes se rejoignent , elle gagnerait du temps à poursuivre les investigations seulement du côté de la piste rouge . De fait , l'attentat fut commis par des néo-fascistes en relation avec les services du contre-espionnage , le S.I.D. ? La Commune contribua aussi , par cette pièce à briser le climat de terreur organisé par les médias .

La Commune et les "productions de rupture" ⁽¹⁾

Face au théâtre traditionnel de gauche comme de droite , face au théâtre d'avant-garde , théâtre de laboratoire dont le public ne peut être qu'élitaire , face aux productions de rupture , la Commune produit un théâtre de la communication large tout en employant des formes et contenus révolutionnaires , théâtre de la confrontation permanente .

La Commune s'adresse à un public populaire . Par public populaire , il faut entendre un public qui de par sa situation de classe n'a pas accès à la culture , culture reconnue comme telle par les instances du pouvoir . De ce fait , ce public ne consomme qu'une sous-culture que les instances de légitimation distinguent de la culture , sous-culture appelée aussi arts de masse , arts créés par une élite pour la masse . Arts de masse dont la finalité est de masquer la non accession du prolétariat à la culture , de perpétuer les rapports de domination et de renforcer l'aliénation du peuple . Arts idéologisants et idéologisés axés sur la distraction pour détourner de toute prise de conscience de cette aliénation . Arts de série tournés vers le profit , art de la répétition d'un même avec un minimum de nouveauté pour relancer la consommation . N'ayant pas accès à la culture et ne possédant aucun élément de référence nécessaire, pour émettre un jugement cri-

I terme emprunté à Clancy et Tancelin - les
viers-idees collection Hachette .

Tique face à cette sous-culture , le prolétariat digère les valeurs de la classe dominante bien qu'elles lui soient étrangères de part leur histoire et leur situation de classe .

Cependant , de part ses traditions de résistance le prolétariat rejette ce qui appartient de façon trop frappante à la classe dominante . Il ne va pas au théâtre car ce dernier est lié à des rituels auxquels il n'a pas accès . Mais aussi , il rejette tout ce qu'il ne comprend pas à partir des moyens qu'il a de comprendre et de formuler . C'est ainsi qu'il rejette les productions de rupture car il ne s'y retrouve pas . Les productions de rupture sont des productions dont les formes et contenus sont révolutionnaires . Elles se réclament du peuple et sont destinées au peuple . Elles sont appelées de rupture car bien qu'étant destinées à la masse , elles en sont coupées . La raison de cette rupture est qu'elles sont produites à partir de l'idée du peuple et non à partir du peuple lui-même . Elles naissent d'un processus d'abstraction et non de la vie , du vécu : "la production culturelle de rupture réfléchit un projet de dénonciation et de subversion idéologique dans une démarche d'abstraction . Elle se produit à travers une théorisation . On part de l'idée qu'on a et non de la manière dont les gens formulent leurs exigences de ce qu'ils définissent par changement . C'est un problème d'origine qui fait la distance de ces deux langues . L'une à partir d'une pensée sûre , l'autre à partir du vécu . L'une d'une communication restreinte et de classe , l'autre d'une communication large et d'échange . (I)

Ainsi donc , le problème de la communication des productions se pose en termes de pouvoir . Dire que la classe ouvrière n'est pas apte à l'innovation parce qu'elle est aliénée consiste à faire le jeu du pouvoir qui est de maintenir le prolétariat à sa place , en lui donnant à comprendre que sa culture est une sous-culture . Si le prolétariat refuse l'innovation , c'est que cette innovation n'est pas rattachée à son vécu , c'est qu'elle se pose en termes de classe . Les productions de rupture tout en se réclamant du peuple gardent leur position de savoir , donc de pouvoir , car elles s'expriment en termes de classe . Au contraire , la Commune en utilisant les dialectes et en renouant avec la tradition des conteurs populaires , puise dans le fond culturel de la communauté et le lui restitue dans son langage .

Elle restitue au peuple une culture orale , apprise ou improvisée que les médias ignorent ou méprisent culture orale , mémoire de la communauté . Cette restitution s'accompagne d'une analyse sur les faits passés et présents . Elle donne à comprendre que les luttes du prolétariat historiquement différentes se rejoignent sur deux points : l'invention par le prolétariat de ses propres formes de lutte échappant au schéma classique et qu'il ne faut pas perdre de vue la finalité politique et sociale de ces luttes .

Culture orale restituée au peuple dans son langage , langage où " les formes traditionnelles cotoient les inventions , où le langage de la mémoire sous-tend la langue de l'instant , où la parole au rythme de la pensée et de la respiration est libre sans être jamais relâchée ." (1) Langue , où le mot prend son sens en un instant précis pour le perdre et le retrouver ailleurs . Langue reposant sur le rythme plus que sur le vocabulaire . Langue marquée de l'empreinte de celui qui l'utilise .

langage de la distance , du grotesque , de l'ironie ,
" le rapport populaire au langage crée sa langue " (1)
" je vous apprendrai à shooter avec le patron , une
grande vessie , c'est tout ce qu'il est et moi de ma
langue , je veux la percer . " (2)

Ainsi , la Commune bâtit ses spectacles à partir des
exigences du peuple . Elle les formule dans son lan-
gage et les lui restitue en vue de la confrontation .
C'est pourquoi , la Commune tout en pratiquant un
théâtre aux formes et contenus révolutionnaires ,
s'adresse à un large public .

Langage des conteurs que l'on retrouve dans la rue .
Ainsi , le travail de la Commune ne part pas de l'
idée abstraite d'une culture populaire mais de la
réalité des luttes prolétariennes . Les émarginatis
les indiens métropolitains se sont réappropriés le
langage des conteurs et en font une arme au même
titre qu'une autre . Les émarginatis , les indiens
métropolitains sont issus de la génération d'après
1968 . Leur philosophie qu'exprime le collectif " al
traverso " affirme que " le désir a pris la parole " .
Il pratique une écriture " transversale " , qui cir-
cule , produit , transforme et libère le désir .
Ecriture au sens large . On écrit autant avec la
radio qu'avec les livres ou le corps . Une écriture
" libérée des carcans de la raison , du sens de la
morale , pour retrouver l'irrationnel sous la car-
pace de chacun . " Le langage devient pratique sub-
versive quotidienne , langage du désir subversif qui
boukverse les codes admis , langage de l'ironie ,
du grotesque , langage du détournement des médias , des

1 CLANCY TANCELIN les tiers idées, page 14, collection
Maspero

2 DARIO FO

élogants , langage de la cécision . Langage apparemment sans code mais où les codes changent sans cesse . Langage du sujet éclaté , de la dissolution de la conscience , langage de la négation du point de vue privilégié comme refus du pouvoir . Langage du sujet divisé . Langage de la subversion des codes de communication . Langage de la subversion par le comportement et le langage . Pratique diffuse de la provocation linguistique , culturelle et politique . Langage de l'inscription du corps et de ses besoins . Circulation des textes , ré-inscription de ces textes dans la conscience et l'action collective .

Cette pratique de la subversion permanente par le langage et le comportement ~~peut-être~~ n'être qu'une pratique de laboratoire , pratique d'une avant-garde à l'intérieur d'une société où les codes resteraient inchangés . Cette subversion permanente est pratiquée quotidiennement par la base . Ce langage du sujet divisé se reflète dans la réalité sociale . Réalité historique et économique où le sujet éclaté , le moi divisé , la perte d'identité sont devenus la condition psychologique et sociale de cette génération . Ce qui veut dire que cette génération vit quotidiennement les pratiques d'avant-garde . Ce qui veut dire que la société comprenait ce langage du sujet divisé quand il était parlé dans un laboratoire , dans la bouche des masses , elle ne le comprend plus , elle ne le contrôle plus . Elle ne peut plus le récupérer parce que celui-ci est devenu pratique anonyme .

Les classes intellectuelles n'ont plus le savoir . La culture n'est plus à chercher dans les circuits officiels mais dans les circuits parallèles .

Dans une communication au congrès d'Orvieto , il y a un an , Philippe Sollers demandait ce que font les

intellectuels italiens pour lutter contre la stabilisation du capitalisme . La réponse est venue , non pas précisément des intellectuels italiens , entendez ceux qui écrivent dans la grande presse et qui travaillent pour les institutions culturelles , mais de ceux qui sont en contact avec les réalités du mouvement des jeunes , étudiants , travailleurs qui , dix ans après 1968 ne veulent plus d'une stabilisation néfaste en terme de salaire , d'emploi et surtout de pouvoir pour la classe ouvrière , pour les jeunes , pour les étudiants et pour les chômeurs . Quand cette réponse a pris de l'ampleur , par la diffusion des expériences de transformation linguistique , par le recours à des actions théatrales et musicales , aux moyens de communication de masse , toutes pratiques s'intégrant elle-même dans un mouvement de transformation totale de la vie ; les intellectuels ont fait un pas en arrière (ou même deux) , épouvantés de voir se matérialiser leurs rêves de rupture et passer du domaine protégé de la provocation culturelle à celui de la transformation réelle . (I)

① Franco Berardi dit " Bifo " : Indiens , c'est vite dit .
Italie 77 : le mouvement , les intellectuels ;
Collection : Seuil .

MISTERO BUFFO A ROME EN 1973

La Commune donne mistero buffo à Rome un lundi de pâques .
Le cinéma désinfecté où se joue la pièce est assez difficile d'accès .

A l'entrée un membre du collectif fouille les spectateurs . La raison de cette fouille : un militant du M.S.I. est mort à la suite d'un incendie d'origine criminelle . Les médias accusent l'extrême-gauche d'être responsable de cet attentat . La Commune craint des représailles . Au début du spectacle , Fo profite de la situation pour raconter les menaces d'intimidation dont lui et sa famille ont fait l'objet : lettres de menace , séquestration de Rame , lettre contenant un explosif sans détonateur avec ces quelques mots : " simple avertissement " . De ce fait , Fo est obligé de changer sans cesse d'adresse . Fo donna ensuite mistero buffo .

Le scénario est composé d'une douzaine de textes répartis en deux sections : mistero buffo proprement dit et les textes de la passion . Ce répertoire n'est pas exhaustif . Selon les représentations , Fo y puise quatre ou cinq morceaux constituant le spectacle . Spectacle entre-coupé de digressions sur l'actualité .

Ce soir-là , Fo parla des provocations fascistes avec une mise en scène adéquate . Il parla de la mort du militant du M.S.I. en terme de règlements de compte au sein de l'extrême droite , externe de provocations à l'encontre de l'extrême-gauche . Il représenta la mère du militant couchée tout habillée , prête à s'enfuir quand l'incendie

se déclarera . Il raconta comment elle conduisit les voisins vers l'écritoire prétendument gauchiste.

Po par le théâtre opère une contre-information , il démystifie les médias comme médias au service de la classe dominante .

Au cours de cette représentation , une collecte fut organisée au profit d'une librairie d'extrême-gauche qui venait d'être platiquée . Ensuite , la Commune présenta un film sur l'occupation de l'université d'Athènes sous le régime des colonels , parla des liens étroits existant entre fascistes grecs et fascistes italiens . Elle invita un avocat d'extrême-gauche à démontrer la survivance des lois fascistes dans le code de procédure criminel .

Cependant l'activité militante de la Commune inclut le théâtre mais ne se limite pas au théâtre .

Le collectif est associé à Secours Rouge dirigé par Franca Rame , apportant une aide matérielle aux prisonniers politiques , aux habitants des bidonvilles , aux ouvriers occupant leur usine .

L'activité de la Commune est aussi reliée à celle de l'ouvrier Guerrazzi .

Guerrazzi a écrit des livres bouleversant tous les lieux communs sur le monde ouvrier car il donna la parole à ceux dont il parlait . Il donna la parole aux idées non formulées mais ressenties contre la classe dominante , contre l'exploitation du travail .

La Commune travaille avec Irène Invernizzi qui s'occupe du sous-prolétariat de la prostitution et de la marginalisation , sous-prolétariat ignoré par le P.C.I. Invernizzi ne se contente pas de dénoncer les préjugés et le moralisme petit-bourgeois , elle essaye de politiser ces couches sociales qui ne rentrent pas dans l'idéologie du

du travail .

La Commune travaille avec Sante Notarnicola , détenu politique ayant écrit un livre sur les conditions du sous-prolétariat dans les villes et dans les prisons . Sante Notarnicola fit partie du gang " Cavallero " pratiquant le vol à main armée . Lors de son procès , il dit au juge : " si je suis un criminel , je suis exactement ce que vous m'avez fait , la criminalité vous appartient les détenus de droit commun , les dévoyés , les rebelles que vous emprisonnez nous vous les rendront avec une conscience révolutionnaire . C'est là qu'est mon engagement et c'est là qu'est votre erreur . "

CONTRE LE REALISME - CONTRE LE TRIOMPHALISME
CONTRE LE POPULISME

Faire du réalisme au théâtre consiste à faire de l'art totalitaire car le réel représenté est un réel rendu vraisemblable . Le réel doit paraître non pas ce qu'il est mais ce qu'il doit être . Le vraisemblable devient plus vrai que nature . Le réalisme fait de la vraisemblance la norme du vrai . Le réel représenté , rendu vraisemblable est présenté comme venant de nature . La norme du vrai reposant sur la vraisemblance , est érigée en lois .

Mais aussi , ce réel rendu vraisemblable , convenu et convenable , est mis en représentation . La mise en représentation opère une dé-réalisation du réel , c'est à dire que ce réel est extrait de son contexte pour un autre contexte , pour le placer en spectacle . Cette opération de dé-réalisation immortalise l'oeuvre donnée à la contemplation . L'oeuvre ne met pas en présence . Elle est retirée de l'histoire . Le représenté est situé dans un ailleurs inaccessible , joué pour le plaisir , seul , du spectateur .

Faire du réalisme , c'est aussi bâtir un théâtre à partir des interventions des gens et les retranscrire textuellement . De ce fait le spectateur se sent étranger à l'action par excès de ressemblance ou il admet que c'est comme cela sans pour autant s'engager dans l'action . Reproduire fidèlement la réalité ne pousse pas à la confrontation , à l'engagement . Il ne s'agit pas , au théâtre de montrer ce que les gens savent et vivent déjà mais de montrer que la réalité peut être transformée .

Faire du réalisme c'est représenter la réalité telle qu'on se la représente . Cela consiste à faire de la propagande d'idées militantes qui n'engage à rien si ce n'est à se donner bonne conscience en se disant qu'on fait du social .

Pour Dario Fo , il ne s'agit pas de faire du théâtre réaliste . Il s'agit de faire du théâtre crédible . Il ne s'agit pas de représenter mais de rendre l'image reconnaissable , de faire passer du vécu , de faire s'exprimer les résistances des gens face au pouvoir . Il s'agit de la mise en commun d'un refus , d'une confrontation permanente du vécu , de histoires sociologiquement , politiquement , économiquement différentes . Il ne s'agit pas de montrer des images aseptisées , normalisées mais des images dans lesquelles s'inscrivent toutes les contradictions de l'individu , contradictions des luttes prolétariennes , la réalité du pouvoir et le pouvoir de changer cette réalité . Travail s'inscrivant sur les lieux même des luttes et qui s'y confronte .

Dario Fo ne fait pas de triomphalisme .

Fo ne surestime pas la capacité , le potentiel révolutionnaire du prolétariat ; Il ne sous-estime pas la capacité de récupération de la classe dominante et sa capacité d'aliénation . Il constate seulement que depuis 1968 , le prolétariat s'engageant dans d'autres formes de luttes , s'opposant au révisionnisme des partis de gauche , a accru son potentiel de résistance , il est virtuellement plus révolutionnaire . Le théâtre est alors un moyen de consolider , d'accroître ce potentiel .

Dario Fo ne fait pas de populisme .

Fo n'encense pas tout ce qui vient du peuple , il ne prend pas toutes les expressions du peuple comme authentiques , claires et sans contradiction . Le populisme est une forme de totalitarisme : on se sert du peuple pour justifier les actions que l'on entreprend en son nom . De toute façon , le peuple rejette les productions populistes comme caricatures de ce qu'il est .

Pour Fo , il s'agit de retrouver la culture populaire détournée et ignorée par la classe dominante . Il s'agit de la decaper et de la restituer au peuple à travers la confrontation . Il s'agit que la culture soit une arme , soit une autre forme du lutte politique .

COMME QUOI LE PEUPLE N'A RIEN A APPRENDRE DES INTELLECTUELS

Le GROUPE EL ASSIFA arriva dans un village de l'Ardèche . Il monta des sketches sur un crime raciste qui s'était produit dans la région , sur les grèves des tanneries d'Annonay en 1974 , sur la peine de mort et la justice de classe .

Durant le sketch sur la peine de mort , la place du village se vida de ses habitants : " C'est votre histoire de tête coupée , ça n'a pas plus ... Vous pensez après ce qui s'est passé , il y a vingt ans et ça continue . " (1) Il y a vingt ans , la fille du croque-mort fut retrouvée étranglée . La police enquêta , sans résultat , Les villageois firent leur enquête durant cinq ans . Ils trouvèrent le coupable : fallait-il le remettre à la justice? faire justice soi-même ? le garder à l'intérieur du village ? Le coupable sauva sa tête , il resta au village car le crime ne répare pas le crime .

El Assifa fut invité à la Vogue , fête annuelle du village . Là , un des habitants raconta une histoire : " l'histoire du mouton tué " , il mima la scène du bourreau et de la victime . Le village venait de régler sa propre histoire .

"Vous n'êtes pas fâché je pense Qu'est-ce-que vous en pensez, j'ai bien encore toute ma souplesse et je pourrais encore en faire . Je ne veux pas vous chagriner On a bien compris l'autre jour , mais c'est bien pour nous de le dire , personne n'aime recevoir des leçons ... Il faut que ça vienne de là (il porte sa main crispée à son estomac) maintenant c'est fini , vous nous avez forcé la main , maintenant vous êtes un peu comme des amis , on s'est dit des choses . " (2)

1 Clancy- Tancelin : les tiers idées . Page 118 . Collection Hachette .

2 Idem

LES LIMITES DE L'INTERVENTION THEATRALE

Le théâtre militant est une arme politique au même titre qu'une autre mais il ne doit en aucun cas, se substituer aux autres formes de luttes .

La culture est une arme dans le sens où elle permet au peuple d'accéder au savoir , savoir refusé historiquement par la classe dominante , dans le sens où elle peut concourir à la transformation de la réalité de chacun par la mise en commun du refus de l'aliénation et de l'oppression , dans le sens où elle peut permettre au peuple d'inventer de nouvelles formes de luttes , différentes des luttes traditionnelles ; à la condition que cette culture débouche sur l'action . Dire que la culture , c'est la révolution en marche est un leurre .

Pour qu'il y ait révolution , il est indispensable que les chances objectives et subjectives de cette révolution soient réunies ; chances subjectives par le désir du prolétariat de faire la révolution , désir débouchant sur l'action ; chances objectives par un contexte économique et social . La culture peut aider à la révolution , elle ne peut en aucun cas être la révolution .

Carlo Fo contribue à la révolution dans le sens où en Italie une partie du prolétariat et le sous-prolétariat ne veulent plus ni du capitalisme ni du socialisme à la sauce compromis historique , ce prolétariat et ce sous-prolétariat sont centrés dans l'action clandestine ou non ; dans le sens où la démocratie chrétienne n'est pas un pouvoir fort , dans le sens où les institutions tournent à vide , dans le sens où l'Italie subit à la fois une crise économique et politique .

II. 1.000 AP 111

- L'ART DE L'ART : art et politique . Collection 10/0
- L'art de masse n'est pas : L'ART D'ARTISTE .
Collection 10/0
- L'ART DE L'ART : Les Arts de l'Art . Collection L'Artiste .
L'Art de l'Art .
- L'ART DE L'ART : L'Art de l'Art . Collection : L'Artiste .
L'Art de l'Art .
- L'ART DE L'ART : L'Art de l'Art . Documents
rassemblés par L'ART DE L'ART . Collection : L'Artiste .
- L'ART DE L'ART : L'Art de l'Art .
- EMILE COPFERMANN: théâtre populaire