

**Théâtre et anarchisme : à la recherche d'un théâtre
anarchisant. Regards historique, dramaturgique et esthétique-
politique.**

Camille MAYER

Mémoire présenté pour l'obtention du Master 2 Arts du spectacle, communication et médias

Mention Théâtre, parcours de recherche.

Sous la direction de Flore Garcin-Marrou.

Mai 2016.

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de recherche, Flore Garcin-Marrou pour sa patience, sa bienveillance et son exigence. Je remercie les professeurs du Master Art&Com pour les connaissances qu'ils m'ont transmis ces deux dernières années. Je remercie mes proches pour leur soutien et leur confiance.

Sommaire

Introduction	p. 4
I. En toile de fond : les conditions de développement du théâtre anarchisant	p. 9
A. Le contexte socio-historique et culturel et le développement de l'anarchisme	p. 9
B. Vers l'écriture d'un théâtre anarchisant	p. 25
C. Une réception parfois difficile	p. 48
II. Le répertoire du théâtre anarchisant : un éclairage dramaturgique	p. 59
A. Les formes du théâtre anarchisant : quels stratagèmes discursifs à l'œuvre ?	p. 60
B. Révélation politiques et historiques	p. 71
C. La représentation de la femme	p. 93
III. La politicalité du théâtre anarchisant	p. 108
A. Les anarchistes et l'art, une vision utopique	p. 108
B. Un théâtre politique et militant ?	p. 124
C. Un théâtre anarchiste contemporain : quelles caractéristiques possibles ?	p. 133
Conclusion	p. 149

Introduction

Ce travail a pour but d'emmener le lecteur à la recherche d'un théâtre anarchisant à travers une approche sociohistorique, une approche dramaturgique et une approche esthétique-politique. Il s'agit pour nous de définir comment le théâtre et l'anarchisme se côtoient entre 1880 et 1914. À ces dates respectives, l'anarchisme a été idéologiquement fondé, notamment grâce à la propagande écrite et orale qui permet la construction « d'une identité anarchiste qui assure l'unité du mouvement¹ », avant de voir son influence baisser fortement du fait de la Seconde Guerre mondiale. Notre enjeu est de mettre en lumière l'existence d'un théâtre anarchisant, et d'en comprendre les rouages ; de déceler les tenants et les aboutissants de ce théâtre qui apparaît comme les prémices des explosions artistiques du XX^e siècle. Nous allons rapidement introduire l'anarchisme, le théâtre anarchiste et nos choix terminologiques.

En 1840, Pierre-Joseph Proudhon écrit son ouvrage *Qu'est-ce que la propriété ?* dans lequel il est le premier à se proclamer anarchiste². Rapidement, le mouvement se forme et développe une philosophie visant à la suppression de toute autorité et de tous les rapports de domination. Le Congrès de Saint-Imier, en 1872, à l'origine de l'Internationale antiautoritaire créée par Mikhaïl Bakounine, après son exclusion de la Première Internationale par Karl Marx, apparaît comme fondateur de la mouvance politique. S'en suivra son « âge d'or » de 1880 à 1914, dont les attentats perpétrés entre 1892 et 1894 – déclenchés par les actes terroristes de Ravachol – ont marqué l'histoire. Le terme libertaire, aujourd'hui interchangeable avec le terme anarchiste, fut instauré par Joseph Dejacque³ dans une lettre à Pierre-Joseph Proudhon, en 1857 et repris par Sébastien Faure.

L'anarchisme, s'il dispose d'une identité fondée sur des références historiques (tant provenant de l'histoire du mouvement ouvrier, de l'histoire républicaine ou de l'histoire anarchiste), sur l'adhésion à un certain nombre de symboles ou encore sur le compagnonnage

1 BOUHEY, Viven, « Y a-t-il eu un complot anarchiste contre la République à la fin du XIX^e siècle? », *Le mouvement social*, mis en ligne le 13/03/2010, dernière consultation le 28/05/2016. <http://mouvement-social.univ-paris1.fr/document.php?id=1624>

2 Ce constat est énoncé par Marc Delaplace dans son ouvrage *L'anarchie de Mably à Proudhon*, (Lyon, ENS éditions, 2000).

3 « Anarchiste, juste-milieu, libéral et non LIBERTAIRE, vous voulez le libre échange pour le coton et la chandelle, et vous préconisez des systèmes protecteurs de l'homme contre la femme, dans la circulation des passions humaines ; vous criez contre les hauts barons du capital, et vous voulez réédifier la haute baronnie du mâle sur la vassale femelle » in PEREIRA, Irène, *L'anarchisme dans les textes. Anthologie libertaire*, Paris, Textuel, « Petite encyclopédie critique », 2010, p. 9-10.

(ce dernier, apparu durant la décennie 1880, permet l'existence d'une sociabilité propre au groupement anarchiste, discernable notamment lors des « soirées de famille⁴ » et est révélateur de l'identité anarchiste), est foisonnant de ramifications. Il se développe en Europe sous la forme d'une nébuleuse⁵ de petits groupements, tels que les syndicats, les groupes-forum, les comités, les ligues. Plusieurs questionnements s'imposent alors : 1) Le théâtre est-il influencé par ce mouvement libertaire ? 2) Comment le théâtre s'empare-t-il de la théorie anarchiste lorsque son identité ne fait pas consensus ? 3) Ce théâtre peut-il être qualifié d'anarchiste ?

Monique Surel-Tupin fait apparaître dans le *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*⁶ de Michel Corvin l'entrée « théâtre anarchiste », alors défini comme « un théâtre qui s'est développé en France du retour des communards en 1881 à la guerre de 1914 », un théâtre de combat « qui avai[t] pour but de dénoncer les tares de la société bourgeoise et d'encourager la "révolte des travailleurs" ». Bien que ces dates correspondent à celles de notre travail, nous avons constaté, à travers les travaux concernant ce théâtre anarchiste (notamment le recueil de pièces de théâtre réalisé par Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas⁷, intitulé *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*), qu'il était impossible de trouver une identité propre au théâtre anarchiste. Si l'anarchisme, en tant que théorie politique, transparaît dans l'ensemble des œuvres réunies, il est difficile de concevoir une pièce en elle-même anarchiste. Le théâtre, pour être qualifié d'anarchiste, semble nécessiter une articulation entre ses thèmes révolutionnaires, sa dramaturgie, l'appartenance des auteurs aux groupements ou encore des représentations dans des lieux ou face à un public anarchistes. De plus, il semble difficilement envisageable pour les militants d'évoquer l'ensemble de leur position (complexe) le temps que dure une représentation théâtrale⁸.

Dans son ouvrage intitulé *Critique de la faculté de juger*, Emmanuel Kant⁹ distingue le

-
- 4 Selon l'auteur, les « soirées de famille » permettent aux individus de se rencontrer, de se distraire et de renforcer les liens entre les militants. Elles sont aussi l'occasion pour certains citoyens d'accéder au statut de « compagnon ». BOUHEY, Viven, « Y a-t-il eu un complot anarchiste contre la République à la fin du XIX^e siècle? », *op.cit.*
 - 5 Une nébuleuse est un ensemble de choses dont les relations sont imprécises et confuses. Notre choix s'est porté sur ce terme, car les modalités de la théorie anarchiste, alors en développement, ne font pas consensus, comme nous le verrons dans notre I.
 - 6 CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas, 2012.
 - 7 EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, Paris, Séguier - Archimbaud, 3 tomes, 2001.
 - 8 Cela ressemblerait bien plus à un rassemblement (type « groupe forum » ou « comités ») qu'à une représentation de théâtre.
 - 9 Emmanuel Kant (1724-1804) est un philosophe allemand dont la pensée s'est centrée autour de trois critiques : la *critique de la raison pure* (1781), la *critique de la raison pratique* (1788) et la *critique de la*

jugement déterminant du jugement réfléchissant. Le jugement est la capacité permettant de mettre en relation un cas particulier à l'universel. C'est une faculté de discernement qui a le pouvoir de penser un objet défini comme relevant ou non d'une règle générale. Le jugement est déterminant lorsque le principe général est donné et que le cas particulier lui est appliqué. Le jugement est réfléchissant lorsque le principe général n'est pas connu et qu'alors le particulier permet de formuler une nouvelle loi générale ou fait référence à une loi qui ne peut pas être formulée. Le jugement réfléchissant ne permet donc pas de déterminer l'objet en fonction de l'universel mais détermine seulement une façon de « réfléchir sur lui en vue de le connaître¹⁰ ». Selon le philosophe, le jugement du Beau est, par exemple, réfléchissant puisque aucune loi universelle ne permet de déterminer la beauté, cette dernière relevant de la sensation ressentie par un individu face à un objet. Cette distinction entre le jugement réfléchissant et le jugement déterminant nous intéresse ici pour penser le théâtre anarchiste car ce dernier ne semble pas avoir une identité, une essence, un caractère immuable. Toutefois, il semblerait qu'il existe bel et bien, sous des formes et des modalités propres à chacune de ses luttes et de ses œuvres. On pourrait donc mettre en lumière son existence comme un mouvement, une dialectique, grâce à un jugement réfléchissant et non grâce à un jugement déterminant : nous n'avons pas de règle générale nous permettant de définir le théâtre anarchiste en fonction d'elle. Nous partons à la recherche du théâtre anarchiste, sans prétendre trouver la règle générale à laquelle il serait subsumé. En ce sens, plutôt qu'anarchiste, nous préférons utiliser, pour le théâtre que nous étudions, le terme d'anarchisant en ce qu'il nous apparaît comme moins catégorique, restrictif. Nous considérons comme anarchisantes les pièces de notre corpus parce qu'elles s'intègrent dans l'une ou plusieurs des catégories suivantes : soit la pièce traite de plusieurs thèmes propres à l'anarchisme (la lutte des classes, l'antipatronnat, l'antipatriarcat, l'amour libre, la lutte contre le capitalisme, contre toutes sortes de gouvernements tels que l'État et l'Église, etc.) ; soit la pièce traite de l'anarchisme ; soit la pièce a été écrite par un anarchiste ou un sympathisant ; soit la pièce a été représentée par un groupe anarchiste ; soit la pièce est parue dans une revue ou un journal anarchiste¹¹.

faculté de juger (1790).

10 L'ATELIER D'ESTHÉTIQUE, *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, « Le point philosophique », 2002, p. 109.

11 Notons que, si nous avons fait ce choix d'anarchisant pour la période 1880-1914, il ne serait pas valable pour un théâtre contemporain pour lequel nous préférierions le qualificatif d'anarchiste. Anarchisant serait beaucoup trop flou, notamment si nous considérons l'esthétique (renouvellement des formes, refus des codes classiques du théâtre ...) et les nouvelles dramaturgies (écritures de plateau) : l'évolution d'un art à travers son renouvellement ne peut être considéré comme anarchiste par principe, ce serait mettre toutes les formes théâtrales au même niveau. Ainsi, il s'agirait pour un théâtre contemporain de définir plus clairement les

Ainsi, ce travail consistera à déterminer si le théâtre anarchisant est un genre théâtral, une catégorie définie par des critères identitaires fixes (et répondant à un jugement déterminant), ou s'il n'est pas, à l'inverse, une nébuleuse, un théâtre mineur¹² donc révolutionnaire et antiautoritaire (répondant à un jugement réfléchissant).

Une première partie sociohistorique nous permettra de définir le contexte dans lequel les œuvres de notre corpus s'inscrivent. Nous développerons quelques points de repère de l'histoire du théâtre et les bases de la théorie anarchiste dans le contexte historique de la Troisième République, avant de présenter les auteurs de notre corpus, le contexte de création des œuvres et les différentes entreprises théâtrales permettant leur diffusion. Nous questionnerons la réception de ce théâtre et considérerons les limites qui lui sont imposées, telles que la censure et la critique.

Notre deuxième partie sera le lieu d'une analyse dramaturgique. À travers les registres, genres et procédés stylistiques, l'identité des personnages, il s'agira d'analyser comment la pensée anarchiste est dramatisée. Si ses grands thèmes sont sociaux (la communauté, l'économie, l'éducation, le féminisme, la mort, la pauvreté, les mouvements sociaux, les inégalités, la justice, le syndicalisme ...), ils nécessitent d'être articulés, stylisés, esthétisés par un regard anarchisant (qu'il soit peut-être du spectateur, de l'acteur, du metteur en scène, du dramaturge). Nous traiterons particulièrement des revendications antiétatiques, anti-patronales et liées à la lutte des classes, avant de questionner l'image de la femme dans les représentations anarchistes. Ce travail sera construit autour d'un choix de pièces dont nous justifierons la sélection : *L'ami de l'ordre* de Georges Darien (1898), *La Cage* (1898) de Pierre Descaves, *Responsabilités !* (1904) de Jean Grave, *Par la Révolte* (1903) de Nelly Roussel, *L'amour libre* (1902) de Vera Starkoff et *Les mauvais bergers* (1898) d'Octave Mirbeau.

Notre troisième et dernière partie portera sur la politicalité¹³ de ce théâtre. Sous l'égide du théâtre politique, le théâtre anarchisant nous apparaît comme une des formes que peut revêtir le théâtre politique. Nous présumons ainsi des qualités politiques au théâtre

évolutions de l'anarchisme et de mettre en lumière ses rhizomes, fruit des racines qu'il a implantées entre 1880 et 1914, pour en définir des caractéristiques précises.

12 Ce concept, développé par Gilles Deleuze, qualifie ce qui en dehors de l'État, le majeur, et qui est capable de le bouleverser. C'est la force révolutionnaire. Nous le développerons en III.C.

13 Le terme politicalité renvoie ici au caractère politique de ce théâtre et à ses modalités.

libertaire. À travers son analyse, nous souhaitons aussi interroger son caractère militant. Dans un premier temps, nous questionnerons l'articulation que ce théâtre anarchisant permet entre l'idéal artistique libertaire et les désirs des dramaturges de notre corpus. Nous définirons la conception du théâtre politique et militant qui nous paraît la plus juste pour appréhender le théâtre anarchisant et déterminer s'il se situe en leur sein. Enfin, nous déterminerons les potentielles caractéristiques d'un théâtre anarchisant contemporain, qui saurait articuler l'utopie artistique anarchiste à de nouvelles considérations, telles que la dé-hiérarchisation des rapports au sein des collectifs de création, des relations acteurs/spectateurs ; la recherche d'un tout-théâtre ; l'intégration d'enjeux écologiques, voire écosophiques¹⁴.

14 Ce terme a été développé par Félix Guattari dans *Les Trois Écologies* et désigne un équilibre entre les trois relations d'un individu (à lui-même, à sa société et à son environnement).

I. En toile de fond : les conditions de développement du théâtre anarchisant

Le premier chapitre de ce travail nous permettra, dans un premier temps, de replacer les œuvres de notre corpus dans leur contexte socio-historique et culturel. Nous dresserons un panorama du théâtre entre 1880 et 1914 ainsi que de l'époque, puis nous développerons les bases de l'anarchisme. Nous découvrirons ensuite les auteurs de notre corpus et la publicité permise aux œuvres par les différents journaux et revues anarchistes. Nous présenterons les lieux de répétitions, de représentations et les entreprises théâtrales mises en place, notamment pour permettre la diffusion du théâtre anarchisant. Enfin, nous nous focaliserons sur les spectateurs et la question de la réception, en considérant les limites imposées à ce théâtre (censure et critique).

A. Le contexte socio-historique et culturel et le développement de l'anarchisme

Un retour historique est nécessaire pour comprendre l'origine et l'ambition d'un théâtre qui émerge des luttes sociétales. Nous allons d'abord nous focaliser sur le contexte socio-historique en développant la situation politique, sociale et théâtrale de la France qui a vu l'émergence du mouvement anarchiste. Nous définirons ensuite de manière plus détaillée la théorie anarchiste d'entre 1880 et 1914 à travers ses thèmes et les différents groupements. Cela nous permettra d'appréhender le théâtre anarchisant en prenant en compte le contexte socio-historique et artistique dans lequel il a été créé et de confronter nos œuvres à la philosophie anarchiste dans une seconde partie de notre travail.

1. L'Histoire, l'anarchisme et le théâtre entre 1851 et 1914

Sur le pan culturel, la période 1880-1914 a été précédée par la vague romantique, introduite par le réalisme, puis témoin du naturalisme et du symbolisme. Historiquement, la période que nous allons présenter s'étend de 1851, année du coup d'État de Napoléon III et de la mise en place de l'Empire, à 1914, année de fin de la Belle Époque et début de la Première Guerre mondiale. Il nous paraît en effet nécessaire d'élargir notre focale historique et culturelle pour comprendre les revendications anarchistes des années 1880-1914 et les moyens théâtraux mis en œuvre pour les exprimer.

Le Romantisme s'installe entre 1820¹⁵ et 1843¹⁶ en articulant la « décomposition de l'esthétique classique » et la « germination progressive du romantisme dans les cœurs et les têtes¹⁷ », lancé par les générations contemporaines à la Révolution française et à l'Empire. Certains parlent d'une « nouvelle crise de la conscience européenne¹⁸ », celle d'une jeunesse « soucieuse », bouleversée par les modifications politiques. Les anarchistes ne semblent toutefois pas adhérer à ce mouvement, qu'ils considèrent comme nécessaire après la « platitude classique », mais incapable de sortir le théâtre de la « tradition de la médiocrité classique transportée dans l'hypocrisie bourgeoise », que Villiers de l'Isle-Adam considère d'ailleurs comme « l'opprobre de l'art moderne¹⁹ ». Selon eux, le romantisme ne permet qu'aux bourgeois d'ériger leurs mœurs en vertus, alors considérées comme souveraines, et de laisser place à un engouement pour le militarisme et le chauvinisme. La réhabilitation du grotesque, la remise en cause des genres et des classifications littéraires, la contestation de la règle des trois unités du théâtre classique et la proclamation de l'absolue liberté dans l'expression artistique semblent tout à fait pouvoir définir la philosophie anarchiste du théâtre. Toutefois, cette révolution, bourgeoise, est impossible à accepter pour les libertaires, qui ne peuvent

15 En 1823 est publié *Racine et Shakespeare* de Stendhal qui traite du théâtre et en 1827, la pièce de théâtre *Cromwell* de Victor Hugo.

16 En 1843 est représentée *Les Burgraves* à la Comédie-Française, une pièce de théâtre de Victor Hugo.

17 Selon A.Minsky cité par Edouard Rothen in FAURE, Sébastien, *L'Encyclopédie anarchiste*, dernière consultation le 28/05/2016. <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/>

18 VAN THIEGHEM, Philippe, *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Albin Michel, 1948, in STALLONI, Yves, *Écoles et courants littéraires*, Paris, Armand Collin, « cursus », 2005, p. 99.

19 Edouard Rothen in FAURE, *op.cit.*, entrée « théâtre ».

considérer un renouvellement de l'art instauré par une minorité souveraine. De la frange « noire » du romantisme émerge le mélodrame, qui fait une place aux idées sociales ; le théâtre romantique voit aussi son succès populaire dans la satire des mœurs politiques telles que *Hernani* de Victor Hugo (1830). Tandis que Napoléon III prépare son coup d'État, le réalisme apparaît sur la scène littéraire, souhaitant un art dans lequel la réalité n'est ni embellie, idéalisée, ni lissée, épurée.

Le 2 décembre 1851, Napoléon III obtient les pleins pouvoirs ; la première victime en sera le mouvement ouvrier. Il faudra attendre 1860 pour qu'il retrouve un nouveau souffle. Constituée à Londres en 1864, l'Association Internationale des Travailleurs s'implante en France. Au cours du Congrès tenu par l'Internationale, on discute de la collectivisation des terres, des mines, des transports et des crédits ; de l'importance de l'État, de la nécessité d'en réduire le pouvoir, voire de le faire disparaître. Quelques militants rejoignent la pensée de Bakounine selon laquelle l'État doit être aboli et les alliances avec les politiques « bourgeois²⁰ » arrêtées. En 1872, après un différend avec Karl Marx, le révolutionnaire russe quittera la Première Internationale pour créer, lors du Congrès de Saint-Imier, l'Internationale antiautoritaire. Le mouvement politique anarchiste est en marche.

Les dernières années de l'Empire sont ponctuées de grèves, en 1864, 1867 et 1869-70. Le 19 juillet 1870, la guerre est déclarée à la Prusse, « l'année terrible²¹ » commence. Paris s'insurge, on dénombre soixante-treize journées de révolution : le peuple exige la déchéance de l'Empire, vite proclamé par Gambetta. Jules Ferry dira qu'« il y avait des fleurs aux fusils, des guirlandes ; c'était un air de fête dans la cité. Jamais révolution ne se fit avec une telle douceur ». Craignant une insurrection à l'image des précédentes révolutions parisiennes de 1830 et de 1848, les députés proclament, malgré le chaos militaire dans lequel le pays est plongé, la III^e République.

Mais bientôt, les Allemands marchent sur Paris, qui restera assiégée jusqu'à l'hiver de 1870-1871. L'armistice ne sera signé que le 26 janvier 1871 entre la Prusse et le Gouvernement de Défense nationale. Face à l'incapacité des armées de faire reculer les prusses, les organisations révolutionnaires mettent en cause le gouvernement. Dans la nuit du

20 ROUGERIE, Jacques, *La Commune de 1871*, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2014, p.11.

21 *Ibid.*, p.3.

5 au 6 janvier, elles tentent de lever le peuple. Cent quarante signataires de « l'affiche rouge²² » se constituent « Délégations communales des vingt arrondissements », proclamant un contre-gouvernement avec pour mot d'ordre « Place au peuple, place à la Commune²³ ».

La délégation communale devient bientôt *le Comité central de Défense nationale des vingt arrondissements de Paris*²⁴. La Commune de 1871 (18 mars-28 mai) se dresse ainsi à la fin du Second Empire, face à l'Empereur à qui la Constitution de 1852 avait légué tous les pouvoirs. Elle se veut un outil de renversement des privilèges, une administration permettant au citoyen la démocratie directe et la réappropriation par les salariés de leurs droits face au patronat et au capitalisme²⁵. Les révolutionnaires sont alors les républicains. Le parti, qui avait été « décimé²⁶ » au coup d'État de 1851, revit. En mai 1869, Gambetta, jeune radical, prône le « Programme de Belleville » – notamment la liberté individuelle, de presse, de réunion et d'association ; la mise en place d'une école gratuite, laïque et obligatoire ; la séparation de l'Église et de l'État ; l'instauration de l'impôt sur le revenu et la suppression des armées permanentes : il s'agit de « terminer la Révolution française²⁷ ».

22 Affiche de couleur rouge placardée le 7 janvier 1871 sur les murs de Paris, premier appel à la Commune, rédigée par Émile Leverdayx, Gustave Trido, Édouard Vaillant et Jules Vallès.

23 ROUGERIE, *op.cit.*, p. 38.

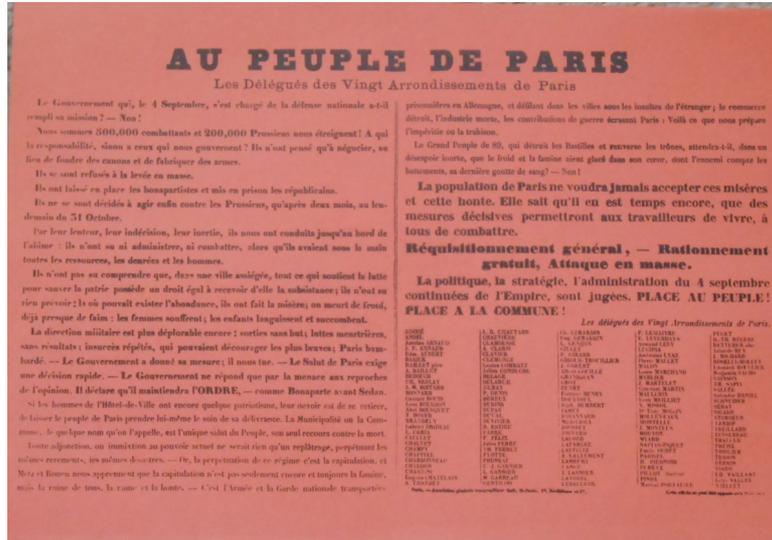
24 *Ibid.*, p. 24.

25 La Commune se définissait ainsi : « ce n'est pas l'autonomie administrative, mais encore et surtout le droit absolu pour le groupe communal de créer son organisation politique comme un moyen pouvant réaliser le but suprême de la révolution, l'affranchissement du travail, l'abolition des monopoles et privilèges, de la bureaucratie et de la féodalité agioteuse et capitaliste » in ROUGERIE, *op.cit.*, p.56.

26 *Ibid.*, p. 6.

27 *Ibid.*, p. 7.

Illustration



1: L’Affiche Rouge. Disponible sur le blog de Michèle Audin, *La commune de Paris*, macommunedeparis.com.

Le 28 janvier, l'armistice est annoncé et la France capitule. Dans le camp bourgeois, le mécontentement grandit. Petit à petit, un ordre populaire se met en place dans la capitale, l'autorité disparaît. Paris devient une « Ville Libre », dotée d'un « *self-government*²⁸ ». Face aux Parisiens, Adolphe Thiers, qui souhaite écraser Paris, crée une armée de « Versaillais », qui obéit au gouvernement du pays. Jamais la Commune ne réussit réellement à mettre en place une contre-offensive. Bientôt, Paris est cernée, une seconde fois en état de blocus, par les Prussiens à l'Est et au Nord et par les Versaillais à l'Ouest et au Sud. Le 20 mai, les Versaillais ouvrent le feu. La Semaine Sanglante dure du 21 au 28 mai 1871. La Commune de Paris, malgré les barricades, ne résiste pas aux Versaillais. Les communards sont exécutés ou arrêtés et déportés au camp de Satory, en Nouvelle-Calédonie, où les conditions sanitaires sont très mauvaises.

Lissagaray, dans son *Histoire de la Commune*²⁹, nous apprend que tout au long de la Commune, les théâtres s'ouvrent : « le Lyrique donne une grande représentation musicale au profit des blessés, et l'Opéra-Comique en prépare une autre. [...] Les artistes de la Gaîté, abandonnés par le directeur, dirigent eux-mêmes leur théâtre. Le Gymnase, le Châtelet, le Théâtre-Français, l'Ambigu-Comique, les Délassements trouvent la foule tous les soirs³⁰ ».

28 *Ibid.*, p. 56.

29 LISSAGARAY, Prosper-Olivier, *Histoire de la commune de 1871*, Paris, E. Dentu, 1896.

30 *Ibid.*, p. 306.

Ainsi, les théâtres s'ouvrent au profit des blessés aux combats, pour aider les soldats mutilés, les veuves, les orphelins et non pas pour le profit. Les églises ouvrent leur porte pour accueillir les débats des clubs politiques et que des concerts sont donnés dans les jardins des Tuileries. Tant d'actions politiques pour réunir le peuple autour d'une même lutte, bien qu'ils sachent que l'écrasement de l'insurrection est proche ; tant d'actions qui montrent la théâtralité de cette période de l'histoire parisienne. Directement au sortir de la Commune, des pièces furent créées, consacrées à l'événement. La première fut *La Commune de Paris* de Jules Vallès (1872). Vinrent ensuite *L'ami de l'ordre* de Georges Darien (1889), œuvre de notre corpus, et *La Saignée* de Lucien Descaves, écrite avec Fernand Nozière. Enfin, nous pouvons citer *La Commune* d'Ary Ludger, qui ne sera toutefois jamais jouée, mais seulement parue en 1908 dans une feuille militante parisienne. Nous pensons important de citer *Nadine* de Louise Michel, qui, si elle ne traite pas de la Commune en elle-même, fait un parallèle entre la Pologne et la France, en transposant l'histoire de Paris à celle de Cracovie, en évoquant la révolution polonaise pour parler de l'insurrection parisienne.

Le 2 juillet 1871, le peuple français assiste aux élections partielles et à la première grande victoire du parti républicain, après la déchéance officielle de Napoléon III, le 1^{er} mars 1871 et la proclamation de la Troisième République le 4 septembre 1870 par le Gouvernement provisoire. Le 31 août Thiers est élu Président de la République, il le restera jusqu'au 24 mai 1873. L'Empire, qui a été faste, sera suivi par la Grande dépression (1873-1896) puis par la Belle Époque (1896-1914).

Dans les années 1870, les banques sont libéralisées, ce qui mène à un double mouvement de spéculation immobilière et boursière. En 1871, la guerre franco-prussienne et le traité de Francfort contraignent la France à des indemnités conséquentes. Aux États-Unis, le *Coinage Act* de 1873 démonétise l'argent-métal. Le cours chute. En mai de la même année, la crise bancaire provoque une récession en Europe. La bourse de New York est face à un krach. En plus de la crise économique qui durera jusqu'en 1896, la France de la Grande Dépression fait face en 1892 au scandale du canal de Panama et aux attentats anarchistes, qui mèneront aux « lois scélérates³¹ ».

31 Les « lois scélérates » sont un ensemble de lois votées suite aux attentats anarchistes (1892-1894) dans le but de lutter contre les actions du mouvement. Elles furent nommées ainsi par Francis de Pressensé, Émile Pouget et Léon Blum dans un pamphlet publié en 1899, intitulé *Les lois scélérates de 1893-1894*. Ces lois furent critiquées par Jean Grave dans la pièce *Responsabilités!*, que nous analyserons en II.B.2.

La Belle Époque quant à elle sera entachée par l'Affaire Dreyfus³², qui divise le pays en deux camps. Trois ans après la condamnation du capitaine d'État-Major Alfred Dreyfus, Émile Zola publie dans l'*Aurore* son célèbre « J'accuse », adressé à Félix Faure, alors chef de l'État. Le commandant Henry, chef du contre-espionnage, qui avait accusé Dreyfus et l'avait fait condamner à vie pour haute trahison et envoyé mourir sur l'île du Diable, se suicide. Quelques semaines plus tard, Félix Faure meurt soudainement. Dreyfus sera alors gracié par Loubet, successeur de Faure. Toutefois, contrairement à la période précédente, la Belle Époque (dont le nom lui sera donné après la Grande Guerre) sera marquée par les progrès sociaux, politiques, économiques et technologiques, jusqu'à l'orée de la Première Guerre mondiale.

Concernant la gent féminine, les conditions de travail dues à la révolution industrielle et à la division sexuelle du travail (les femmes reçoivent un salaire 30 à 50 % moins élevé que les hommes) entraînent une réflexion sur leur place dans la société. Les suffragettes se créent et militent pour l'égalité entre les hommes et les femmes dans la sphère publique, et notamment pour l'obtention du droit de vote des femmes. D'autres militantes plus extrêmes, telles que Vera Starkoff, Nelly Roussel ou Madeleine Pelletier, se battent pour la liberté des femmes d'user de leur propre corps, l'accès à la contraception, le droit à l'avortement, etc. Certaines de ces revendications féministes révolutionnaires apparaissent dans les pièces de théâtre *Pourquoi elles vont à l'église* (N.D.) de Nelly Roussel, et *L'amour libre* (1902) de Vera Starkoff, que nous analyserons dans la deuxième partie de notre travail.

Dans ce contexte difficile, les anarchistes ont développé leur mouvement révolutionnaire. Dans le même temps, le naturalisme se développe dans la lignée du réalisme, et le symbolisme apparaît en contrepoint, se méfiant de la matérialité scénique et de l'illusion du réalisme. Ces deux courants sont le soutien d'entreprises telles que le Théâtre Libre d'Antoine et le Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe. Des créations sont aussi plus éphémères, comme le Théâtre d'Art fondé par Paul Fort en 1890, symboliste, qui est le premier à représenter Maeterlinck et le théâtre des Arts de Batignolles, repris en 1907 par Maurice Landay et aujourd'hui connu sous le nom de Théâtre Hébertot. Ces entreprises ont toutes « défendues le théâtre d'idées contre le théâtre boulevardier amuseur et pornographique³³ »,

32 Nous traiterons de cette affaire lors de l'analyse de la pièce *Barbapoux* de Charles Malato en II.B.3.

33 Edouard Rothen in FAURE, *op.cit.*

selon les mots de l'anarchiste E. Rothen.

Le mouvement anarchiste se développe sur fond de coup d'État, de guerre et de révolutions civiles, de crises économique et politique. Tandis que certains partisans souhaitent que la révolution n'ait plus lieu sur la scène théâtrale, mais dans la rue, ce médium artistique est utilisé par les militants pour revenir sur leur histoire (la Commune³⁴) ou bien revendiquer leur lutte (le refus des lois scélérates ou bien la lutte féministe³⁵). Afin de bien cerner les enjeux du théâtre et avant d'analyser les pièces de notre corpus, nous allons définir ce qu'est l'anarchisme.

2. L'anarchisme, mouvement politique et philosophique

Nous allons définir ce qu'est la base de la philosophie anarchiste. Cela permettra une compréhension plus claire des pièces que nous analyserons et de leur contexte de création. Nous nous intéresserons au désir d'organisation anarchiste de la société future, aux différents thèmes qui le caractérisent et aux groupements libertaires. Face à ces informations, nous énoncerons nos présupposés et questionnements quant à un possible théâtre anarchisant.

L'utilisation des termes anarchie, anarchisme et anarchiste dans la langue française diffère. Le terme d'anarchie est attesté depuis le XIV^e siècle (*Le Petit Robert*) ; celui d'anarchiste apparaît après la Révolution française, en 1791³⁶ ; tandis que le terme anarchisme se développe à partir de 1840, en prenant une acception positive grâce à Pierre-Joseph Proudhon³⁷. Le mouvement politique se constitue en 1872 autour de Bakounine, après le Congrès de Saint-Imier qui marque la création de l'Internationale antiautoritaire.

34 Voir II.B.1.

35 Voir respectivement II.B.2 et II.C.

36 GEFROY, Annie, « Marc Delaplace, *L'Anarchie de Mably à Proudhon (1750-1850). Histoire d'une appropriation polémique* [compte-rendu] », *Annales historiques de la Révolution française*, numéro 1, volume 33, 2003, p.174-176, dernière consultation le 28/05/2016. www.persee.fr/doc/ahrf_0003-4436_2003_num_331_1_2653_t1_0174_0000_1

37 Ce constat est énoncé par Marc Delaplace dans son ouvrage *L'anarchie de Mably à Proudhon*. Pierre-Joseph Proudhon est le premier à se proclamer anarchiste, dans son ouvrage *Qu'est ce que la propriété ?*, en 1840.

Selon Proudhon, le gouvernement est cause de désordre. *An-archie* signifie pour lui un retour à l'ordre naturel (*an-arkhé* : absence de gouvernement, d'autorité). L'anarchie est synonyme de socialisme, nous dit Daniel Guérin : « l'anarchiste est, en premier lieu, un socialiste qui vise à abolir l'exploitation de l'homme par l'homme. L'anarchisme n'est pas autre chose qu'une des branches de la pensée socialiste. Une branche où prédomine le souci de la liberté, la hâte d'abolir l'État³⁸ ». Adolphe Fischer³⁹ disait d'ailleurs « tout anarchiste est socialiste, mais tout socialiste n'est pas nécessairement un anarchiste⁴⁰ ». Face aux terroristes anarchistes et la difficulté de les affilier aux socialistes, certains préférèrent donc se réclamer du *socialisme* ou du *communisme libertaire*. Effectivement, l'individu anarchiste est avant tout un socialiste. Qualifié de libertaire, il s'affilie alors à l'anarchisme ; toutefois, cette dénomination lui évite, à l'époque des attentats, d'être considéré comme terroriste. Il en est de même pour les communistes libertaires. Selon Max Stirner, le communisme peut-être une des étapes vers l'anarchisme⁴¹.

L'organisation de la société future : vers l'autogestion

L'anarchisme, s'il est antiautoritaire, ne se veut pas utopique, mais au contraire, le fruit d'une prise de conscience face à l'histoire : la société doit s'organiser afin de ne plus vivre avec le gouvernement. Définie par Proudhon comme l'ordre naturel, l'anarchie entend s'organiser logiquement, en opposition à l'ordre artificiel qu'est l'État. Proudhon disait ainsi « l'anarchie, c'est la « société organisée vivante », le plus haut degré de liberté et d'ordre auquel l'humanité puisse parvenir⁴² ». L'organisation sociale ne peut se faire avec autorité.

38 GUÉRIN, Daniel, *L'anarchisme*, Saint-Amand, Gallimard, « Folio essais », 1981, p. 21.

39 Militant anarchiste américain d'origine allemande, il fut exécuté en 1887 suite au massacre du Haymarket Square à Chicago.

40 *Ibid.*, p. 22.

41 Selon Max Stirner, l'anarchisme est une désaliénation qui, si elle peut commencer par le communisme, ne sera pas aboutie sans le dépasser, les considérations de ce dernier n'allant pas au-delà de la condition des prolétaires, toujours soumis à la société des travailleurs. Le communisme empêcherait à l'homme de « jouir de [lui-même] comme individu, après qu'il ait fait sa tâche comme producteur » (Guérin, *L'anarchisme*, p.32). Enfin, Stirner reproche au communisme de conférer à l'État un pouvoir encore plus puissant en désirant instaurer un État à la place de l'État, par la suppression de la propriété individuelle et la subordination de l'individu à la collectivité. Et Bakounine d'ajouter que l'État, ce faisant, « aboutit nécessairement à la centralisation de la propriété entre [ses] mains, tandis que moi je veux [son] abolition » (Guérin, *op.cit.*, p.32). Ainsi, contrairement aux communistes qui rêvent d'un état ouvrier, les anarchistes souhaitent faire dépérir au plus vite ce dernier.

42 Proudhon, cité par GUÉRIN, *op.cit.*, p.61.

Errico Malatesta écrivait à ce sujet qu'il ne souhaitait pas la gouvernance, mais l'administration⁴³.

En 1848, Proudhon est « le premier à proposer une conception antiétatique de la gestion économique⁴⁴ ». La Révolution de Février⁴⁵ a fait place à la naissance d'associations ouvrières et Proudhon voit en cette autogestion le « fait révolutionnaire⁴⁶ ». Proudhon est collectiviste tout en refusant l'étatisme. Il réclame l'abolition de la propriété privée. La seule combinaison de la communauté et de la propriété est l'association, notamment ouvrière. Cette autogestion permettra la répartition des tâches et des biens entre tous les membres de l'association, qui devront assouvir une curiosité intellectuelle et pourront quitter le collectif à tout moment. Cette conception libertaire de l'autogestion sera d'ailleurs retenue dans les congrès de la Première Internationale⁴⁷. Cette autogestion « contient en germes », nous dit Guérin, « l'émancipation économique des masses ouvrières⁴⁸ », toutefois, elle ne pourra s'affirmer que lorsque, nous dit Bakounine, « les capitaux, les établissements d'industrie, les matières premières et les instruments de travail (...) deviendront la propriété collective des associations ouvrières productives, tant industrielles qu'agricoles, librement organisées et fédérées entre elles⁴⁹ ». En ce sens, Bakounine met en avant le rôle à jouer des syndicats afin de donner la pleine conscience de ce qu'elle veut à la masse ouvrière et d'organiser les forces du prolétariat. Ces mêmes syndicats, nous allons le voir, seront les lieux des revendications et des créations théâtrales par les militants.

La société libertaire se veut donc basée sur une double structure, la fédération économique des associations ouvrières d'autogestion et la fédération administrative des communes, coalisées et autonomes⁵⁰. Cette logique fédérale conduit à un internationalisme,

43 « Gouvernement, cela veut dire délégation du pouvoir, c'est-à-dire abdication de l'initiative et de la souveraineté de tous dans les mains d'un petit nombre d'individus. Administration, cela veut dire délégation de travail, c'est-à-dire charge qui a été donnée et acceptée, libre-échange de service fondé sur des accords libres » in MALATESTA, Errico, *L'anarchie*, Montréal, Lux éditeur, « Instinct de liberté », 2004, p. 80-81.

44 GUÉRIN, *op.cit.*, p. 63.

45 Troisième et dernière révolution française après celle de 1789 et de 1830. Le peuple de Paris se soulève alors du 22 au 25 février 1848.

46 *Ibid.*, p. 63.

47 Et non la conception étatique de l'autogestion proposée par Louis Blanc, dans le projet de décret du 15 septembre 1849

48 *Ibid.*, p. 79.

49 *Ibid.*, p. 79.

50 La société future serait notamment organisée en communes autonomes et chacune d'elle sera un « être souverain » et aura « le droit de se gouverner elle-même, de s'administrer, de s'imposer des taxes, de disposer de ses propriétés et de ses revenus [...] » (Guérin, *op.cit.*, p.82) . Les communes seraient fédérées

une union des pays. « Le succès d'une révolution nationale isolée est impossible. La révolution sociale devient nécessairement une révolution mondiale » nous dit Daniel Guérin⁵¹.

Les thèmes de l'anarchisme

L'anarchisme ne se définit pas autour des thèmes tels que la critique du capitalisme, l'athéisme, l'antimilitarisme ou encore l'amour libre, qu'il partage avec d'autres courants. Ses grands thèmes, spécifiquement libertaires sont, selon Daniel Guérin, les suivants : l'individu et sa révolte « viscérale », la masse, l'horreur de l'État et de la démocratie bourgeoise. Par thèmes, nous entendons les conceptions que l'individu anarchiste se fait de l'environnement dans lequel il évolue, caractéristiques de son affiliation au mouvement anarchiste, et non à un autre parti (comme le marxisme, le socialisme, le néo-malthusianisme, etc.).

Tout d'abord, appartient à l'anarchisme l'individu révolté qui « s'affranchit de tout ce qui est sacré⁵² ». Aussi, l'anarchiste, en proie à une « révolte viscérale » a tendance à prendre parti pour les irréguliers, ceux qui se situent en dehors de la société. Bakounine, en ce sens, reproche notamment à Marx et à Engels de mépriser le *lumpenprolétariat* (le sous-prolétariat), « car c'est en lui et en lui seul, et non pas dans la couche embourgeoisée de la masse ouvrière, que résident l'esprit et la force de la future révolution sociale⁵³ ». Nous pouvons présupposer que les personnages d'un théâtre anarchisant seraient, eux aussi, des individus viscéralement révoltés et enclins à prendre parti pour le prolétariat.

L'État, « qui s'est toujours présenté aux esprits comme l'organe naturel de la justice⁵⁴ », est tenu en horreur par l'individu anarchiste. Effectivement, celui-ci n'aurait « toujours qu'un but : borner, lier, subordonner l'individu, l'assujettir à la chose générale⁵⁵ ». L'anarchisme prône la liberté de tous et non l'asservissement d'hommes par d'autres. Or, « le gouvernement

entre elles et les associations ouvrières intégrées au sein de ces dernières. Enfin, la démocratie y serait directe. À la place du mot État, les collectivistes (dont Bakounine au sein de la Première Internationale) proposèrent les termes d'*État régénéré*, d'*État révolutionnaire et nouveau* voire d'*État socialiste* pour synonyme de « collectivité sociale ». Les termes de *fédération* ou de *solidarisation des communes* furent aussi proposés par les anarchistes.

51 *Ibid.*, p. 98.

52 Selon Augustin Hamon, qui, au début du siècle dernier, a fait un sondage d'opinion en milieu libertaire, cité par GUÉRIN, *op.cit.*, p. 22.

53 Bakounine, cité par GUÉRIN, *op.cit.*, p. 23.

54 Proudhon, cité par GUÉRIN, *op.cit.*, p. 23.

55 Stirner, cité par GUÉRIN, *op.cit.*, p. 24.

de l'homme par l'homme, c'est la servitude⁵⁶ » et « tout État est une tyrannie⁵⁷ ». En asservissant le peuple, le gouvernement, bien loin de développer les forces du peuple, les contraint à rester faibles, « loin d'être créateur d'énergie, le gouvernement gaspille, paralyse et détruit par ses méthodes d'actions d'énormes forces⁵⁸ ». L'État, par son existence même, assujettit l'homme et le rend esclave de sa condition. Il l'empêche d'être libre et de s'accomplir, tout en lui faisant croire qu'il ne pourrait vivre sans lui, d'où la perpétration de son pouvoir à travers le temps et les sociétés. Nous verrons que ce n'est pas seulement l'État qui est tenu en horreur, mais toutes formes de gouvernement. Une dramaturgie anarchisante met-elle cette confrontation en avant ?

De plus, l'anarchiste dénonce la démocratie bourgeoise (et ce de manière plus radicale que le socialisme « autoritaire »), tout comme le droit de vote et la démocratie indirecte. Le peuple règne, mais ne gouverne pas. Pour les libertaires, le suffrage universel ne sert aux citoyens qu'à voter pour renouveler leur « abdication⁵⁹ ». Selon Bakounine, derrière le suffrage universel « se cache le pouvoir réellement despotique de l'État, fondé sur la banque, la police et l'armée⁶⁰ ». L'anarchiste est, tout du moins en théorie, abstentionniste, puisque voter serait, plus qu'une abdication, un acte de complicité avec le système. Pour reprendre le pouvoir, le prolétariat doit se séparer de la bourgeoisie. « Le suffrage universel est la contre-révolution⁶¹ », note Proudhon. Toutefois, Mikhaïl Bakounine et ses disciples refusent le qualificatif d'« abstentionnistes » que leur donne Karl Marx, car ce serait considérer qu'ils rejettent la politique. Or, c'est la politique bourgeoise qu'ils refusent, et non pas la politique désirant l'émancipation directe et immédiate des travailleurs. Malgré tout, l'attitude des anarchistes ne correspond pas forcément à la théorie : certains vont voter, considérant que c'est préférable et que cela ne va pas à l'encontre d'une attitude anti-dogmatique ; d'autres, comme Jean Grave⁶², auteur de notre corpus, se défendent de faire de la politique. Comme nous avons présumé un personnage en conflit avec l'autorité et prenant parti pour le prolétariat, il ne semble pas aventureux de supposer qu'il refuse la suprématie bourgeoise,

56 Proudhon, cité par GUÉRIN, *op.cit.*, p. 23.

57 Stirner, cité par GUÉRIN, *op.cit.*, p. 24.

58 Malatesta, cité par GUÉRIN, *op.cit.*, p. 25.

59 *Ibid.*, p. 27.

60 Bakounine, cité par GUÉRIN, *op.cit.*, p. 27.

61 Proudhon, cité par GUÉRIN, *op.cit.*, p. 28.

62 Nous présenterons Jean Grave, leader et dramaturge anarchiste, dans une prochaine sous-partie (I.B.1), cet auteur faisant partie de notre corpus.

pour certains cristallisée par la démocratie indirecte.

Enfin, les anarchistes placent deux forces au cœur de leur lutte : l'individu et la masse, comme sources d'énergie révolutionnaire. Dans son sondage d'opinion visant à définir l'anarchisme, Auguste Hamon conclut qu'il ne peut y avoir de libertaires qui ne soient individualistes. Réhabilité par Stirner à l'époque où l'anti-individualisme hégélien prône, l'individu est, pour les anarchistes, unique (ce que nous verrons notamment dans la conception qu'ont les anarchistes de l'art en III), et doit être sauvé des oppressions, des aliénations qui « l'écrasent ». « Pour s'affranchir, l'individu doit [...] se livrer à un vaste travail de “ désacralisation⁶³ ” » et se défaire de la morale bourgeoise et sexuelle que la société (notamment chrétienne) lui impose⁶⁴. Bakounine et Proudhon, eux aussi, sont individualistes et sociétaires. Selon Bakounine, la liberté de l'individu doit être absolue et complète. Ce n'est qu'en partant de l'individu libre que la société le deviendra. Toutefois, « l'homme ne réalise sa libre individualité qu'en se complétant de tous les individus qui l'entourent et seulement grâce au travail et à la puissance collective de la société⁶⁵ ». Là se trouve le collectif. Le mouvement révolutionnaire provient de l'échange entre l'individu et la masse. Cette dernière est la force de la révolution, il faut que des « autorités révolutionnaires⁶⁶ » provoquent la révolution en conscientisant le collectif de son bien fondé. Toutefois, l'interrogation est encore de savoir comment les minorités « conscientes » seraient capables d'agir avec la masse. Selon les auteurs de notre corpus, le théâtre est l'outil capable de mettre la foule en mouvement. Auguste Linert⁶⁷, dans la revue *L'Art social* d'avril 1893, propose un théâtre pouvant servir la cause révolutionnaire, en attirant l'attention des esprits cultivés et des artistes sur les combats à mener. Un mois plus tôt, dans les pages du *Père Peinard* du 18 mars 1893, Émile Pouget⁶⁸ s'exprimait ainsi :

63 *Ibid.*, p.41.

64 Par exemple, Stirner, précurseur de l'anarchisme individualiste, attend de l'individu qu'il se détache de sa construction sociale. S'il prône l'individu, il aspire toutefois à la vie en communauté. C'est simplement que, selon lui, « seul l'homme qui a compris son « unicité » peut avoir des rapports avec ses semblables » (Guérin, *op.cit.*, p. 43). Stirner ne souhaite les relations que si elles sont libres et à tout moment « résiliables », contrairement aux relations sociales imposées par la société.

65 Bakounine, cité par GUÉRIN, *op.cit.*, p.48.

66 *Ibid.*, p.53.

67 Auguste Linert (1867-1946) est un homme de lettres anarchiste, fondateur, avec Gabrielle de la Salle, de la revue *L'Art Social* dans le but de participer « à la transformation de cette société avec l'art comme moyen ».

68 Émile Pouget (1860-1931) est un militant anarchiste, antimilitariste et syndicaliste révolutionnaire français, fondateur des trois journaux libertaires : *Le Père Peinard*, *La Sociale* et *La Révolution*.

Le théâtre, voilà un riche moyen de semer les idées, nom de Dieu. En effet, si mal bâtie que soit une pièce, elle a cette supériorité sur un bouquin, c'est que le plus niquedouille saisit ce que l'auteur a voulu dire : y'a pas besoin de se creuser la caboche, les idées nous défilent sous le nez, comme qui dirait toutes vivantes⁶⁹.

Ainsi, Pouget appelle à un théâtre populaire, pas seulement destiné aux intellectuels ou aux pairs théâtraux. Le théâtre est une arme redoutable capable de s'adresser à tous avec aisance. Voilà, selon les anarchistes, un outil pour déclencher la révolution. À travers nos analyses dramaturgiques (II), il s'agira pour nous de mettre en lumière les moyens d'action de ce théâtre révolutionnaire.

Selon Philippe Ivernel, l'anarchisme « se présente moins comme une idéologie constituée que comme une énergie au travail, un *impetus* promouvant et modulant des comportements concrets dans des situations elles-mêmes concrètes, en vue de l'émancipation de tous et de chacun⁷⁰ ». Il y a donc une double focale, celle de libérer l'individu et le collectif. Un double mouvement, qui se voit contraint par la nécessité simultanée de l'individu de se libérer pour libérer le collectif, et celle du collectif de se libérer pour libérer l'individu.

En ce sens, et malgré les thèmes que nous avons déterminés comme profondément anarchistes, il apparaît évident que les anarchistes de la fin du XIX^e siècle usent des outils pertinents et à portée et non des utopies de leur philosophie pour lancer le grand mouvement révolutionnaire. Ainsi, si l'anarchisme présente un individu révolté et la masse, le refus de la démocratie bourgeoise et de l'État, les libertaires usent des thèmes plus pragmatiques pour servir leur cause tels que l'anti-patronat, l'anti-patriarcat, l'antimilitarisme, l'anticapitalisme, l'antiétatisme, etc. C'est en ce sens que Philippe Ivernel parle d'énergie au travail : il s'agit de lancer la machine de l'émancipation de manière concrète, en faisant, si le besoin en est, des concessions pratiques, quitte à se rapprocher d'autres idéologies le temps d'une transition (notamment marxiste ou socialiste).

Les groupements anarchistes

Au sein du mouvement anarchiste parisien, on distingue plusieurs sortes de regroupements. Ceux que l'universitaire Vivien Bouhey⁷¹ a pu appeler les « groupes forum »

69 POUGET, Émile, *Le Père Peinard*, 18 mars 1893.

70 IVERNEL, Philippe, « Thèmes et formes d'un théâtre polémique » in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 1, p.20.

71 BOUHEY, Vivien, « Les leaders anarchistes parisiens du milieu des années 1880 à 1894 », *What's new*, mis

au sein desquels tous les anarchistes de Paris et sa banlieue se regroupent (notamment salle Horel, rue Aumaire) afin de se rencontrer ; les « comités », plus restreints, plus ou moins installés, qui se créent en cas de nécessités et qui permettent aux délégués de plusieurs, voire de tous les groupes de la capitale de se réunir de manière volontaire et informelle, dans un but de coopération (pour préparer l'édition d'un journal, d'une brochure ou bien pour organiser une manifestation ou une action plus vaste qu'habituellement) ; il y a les syndicats (tel que le « Syndicat des hommes de peine ») et les ligues (Ligue des Anti-proprétaires, Ligue des Antipatriotes) ; enfin les journaux anarchistes sont des relais d'informations concernant des initiatives individuelles ou de différentes structures.

Ces groupes sont eux-mêmes structurés et des leaders peuvent être identifiés. Leur posture est définie par leurs « qualités-talents-et-autres-ressources⁷² ». Certains s'occupent des petites structures, tandis que les noms d'autres reviennent très fréquemment dans les rapports de police. Entourés des militants les plus actifs au sein du mouvement, ils impulsent les actions de propagande, utilisent leurs réseaux et participent activement aux différentes organisations anarchistes. Beaucoup permettent à la presse, alors embryonnaire, de survivre (*L'Avant-Garde Cosmopolite* ; *L'autonomie Individuelle* ; *La Révolte/Le Révolté* fondée en 1879 par Pierre Kropotkine, François Dumatheray, Georges Herzig, aidés par Élisée Reclus et Jean Grave, qui en reprendra la direction en 1883 ; ou encore *Les Temps Nouveaux* fondé par Jean Grave en 1895). Selon Vivien Bouhey, il est ainsi possible « d'affirmer qu'ils sont au sommet d'une hiérarchie informelle à l'échelle du mouvement », raison pour laquelle ils sont qualifiés, par les indicateurs de la police, de « comités directeurs », c'est-à-dire des conspirateurs donnant des ordres à des « exécutants disciplinés ». Vivien Bouhey, quant à lui, préfère le terme d' « exécutifs anarchistes⁷³ ».

Deux auteurs de notre corpus s'avèrent faire partie des « leaders anarchistes de la capitale », notamment en 1887⁷⁴ : Louise Michel et Jean Grave. À titre d'exemple, Louise Michel fut accueillie par la foule le 9 novembre 1880 lorsqu'elle arriva en gare de Saint-Lazare, à son retour de Nouvelle-Calédonie, avec les autres communards déportés au camp de

en ligne le 24/04/015, dernière consultation le 28/05/2016. <http://raforum.info/spip.php?article6855>

72 *Ibid.*

73 BOUHEY, Vivien, *Les anarchistes contre la République. Contribution à l'histoire des réseaux sous la Troisième République (1880-1914)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

74 BOUHEY, « Les leaders anarchistes parisiens du milieu des années 1880 à 1894 », *op.cit.*

Satory. Toutefois, contrairement aux autres leaders, qui apparaissent, selon les recherches de Bouhey, comme très engagés, eux semblent être influents sans avoir besoin d'être actifs dans les grands groupes anarchistes tels que la « Chambre syndicale des hommes de Peine ». Ils ne faisaient pas partie des membres les plus connus de la « Ligue des Anti-propriétaires », et n'étaient pas non plus les principaux promoteurs et orateurs de la « Ligue des Antipatriotes ».

Entre 1887 et 1892, le nombre d'anarchistes parisiens passe de 80 à 150 et les rôles évoluent. Le 140 de la rue Mouffetard, siège des journaux libertaires, et la salle Horel, rue Aumaire, restent des lieux de réunions établis. À l'heure de la propagande dite « par le fait » prônant le terrorisme, le boycott, l'action directe⁷⁵ ou les sabotages et menant aux « lois scélérates », les leaders changent. Beaucoup des grands leaders sont emprisonnés des suites des attentats. Après les lois scélérates et la répression qui en découle, les anarchistes utilisent les syndicats et les Bourses du travail pour diffuser leur propagande. Selon Fernand Pelloutier, secrétaire de la Fédération des Bourses du travail, « les syndicats sont une école pratique d'anarchie⁷⁶ ». Un conflit générationnel morcelle le mouvement parisien entre la tendance communiste pour qui l'action collective prime, et la tendance individualiste, qui prône l'action individuelle et violente. Le mouvement entre dans ce que Jean Grave appelle « La terreur » et qui voit la disparition des structures visibles telles que les groupes stables, les comités, etc., pour laisser place à des groupes repliés sur eux-mêmes, menant des rencontres informelles.

L'anarchisme, s'il se développe à partir de 1840 grâce à la pensée proudhonienne, voit

75 Actes communs aux libertaires et aux féministes radicales, nous retrouvons les « actions directes ». Dictées par la famille Pankhurst, qui créa en 1903 la Woman social and political union (WSPU), fer de lance du féminisme radical, les actions directes consistaient à s'en prendre aux symboles politiques : perturber les meetings, les bureaux de vote, mettre le feu aux biens matériels, etc. Les membres de la WSPU furent les premières à être connues sous le nom de « suffragettes ». Les actions directes étaient aussi proposées par les anarchistes tels qu'Emma Goldman, anarchiste et féministe juive exilée aux États-Unis, et ce, bien qu'elle fût hostile au féminisme des suffragettes. Howard Zinn, sociologue et historien américain, a écrit une pièce autobiographique en un acte sur sa vie, *En suivant Emma*. Un jour, Emma Goldman prit la parole face à une large foule sur Union Square : « si vous n'avez pas assez de nourriture pour vos enfants, allez dans les magasins et prenez de la nourriture ». « C'est ce qu'on appelle l'action directe », nous dit Howard Zinn. « C'est en cela que croient les anarchistes. Vous ne signez pas de pétitions. Vous ne faites pas pression. Vous ne prenez pas rendez-vous avec votre législateur. Vous agissez directement sur la source de votre problème ». Traduction personnelle de l'extrait suivant : « Emma Goldman got up in front of a huge crowd in Union Square and said « If you don't have food enough for your kids, go into the stores and take the food. » It's called direct action. That's what anarchist believes in. You don't sign petitions. You don't lobby. You don't visit your legislator. You take direct action against the source of your problem. » in ZINN, Howard, *Artists in times of war*, New York, Open Media, 2003, p. 49.

76 EBSTEIN, Jonny, « le combat anarchiste » in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 1, p. 18.

son âge d'or en 1880 et 1914. Durant cette même période, l'état essaye d'endiguer son développement en mettant en place les lois scélérates, mais le mouvement se développe nationalement. Nous avons présupposé qu'un théâtre anarchisant pourrait mettre en scène les différents thèmes anarchistes définis par Daniel Guérin : les protagonistes seraient alors des individus viscéralement révoltés, emprunts à prendre parti pour le prolétariat, tenant l'État et la bourgeoisie en horreur. Avant de vérifier ce présupposé (II), il convient de présenter le contexte d'écriture et de représentations du théâtre de notre corpus.

B. Vers l'écriture d'un théâtre anarchisant

Les pièces sur lesquelles nous avons travaillé cette année ayant été écrites par des dramaturges vivant à Paris, ou bien jouées dans la capitale, nous pensons préférable de ne pas faire de notre analyse une généralisation nationale voire internationale. Nous considérerons donc que les informations à partir desquelles notre travail évoluera concerneront Paris et sa banlieue⁷⁷. Nous l'avons vu, à Paris, on compte, dans les années 1880-1890, entre 80 et 150 anarchistes, participant pour certains à la structuration du réseau afin de se connaître, de coordonner l'entraide et de définir les actions menées pour la propagande (tant orale ou écrite que par le fait) ; d'autres refusant résolument d'entrer dans quelque organisation que ce soit. La sphère d'anarchistes et de dramaturges anarchistes est restreinte, il est cohérent que les dramaturges se connaissent tous entre eux. Quels sont les liens visibles entre les acteurs de notre corpus ? Cela aide-t-il à la promotion des œuvres ? Cela influence-t-il les représentations d'une manière ou d'une autre ? La propagande est-elle réelle ou les spectateurs sont-ils déjà convaincus par les revendications anarchisantes ? Enfin, le lien étroit entre les militants permet-il de déjouer la censure ou la critique ? Nous allons désormais répondre à toutes ces interrogations.

⁷⁷ Le travail de dépouillement des archives sur Paris et sa banlieue comme celui de province a été commencé par Marjorie Gaudemer, mais concernant le théâtre de propagande socialiste. Si certaines informations apparaissent dans sa thèse et nous ont été communiquées lors d'un entretien, le dépouillement des archives concernant le théâtre anarchisant mériterait un travail de thèse.

1. Les auteurs et la promotion du théâtre anarchisant

Dans ce premier temps de réflexion, nous allons voir qu'il y a, au sein de notre corpus, des auteurs et des acteurs amateurs, militants, qui se sont tournés vers le théâtre pour les besoins de leur lutte, mais aussi des professionnels ayant intégré les rangs anarchistes. Nous présenterons brièvement les liens qui unissent les acteurs les plus actifs de la scène théâtrale à l'époque, afin d'entrevoir un réseau et de présenter brièvement chacun des auteurs de notre corpus. Enfin, nous verrons que les activités de la scène théâtrale sont généralement promues par les journaux anarchistes eux-mêmes.

Monique Surel-Tupin⁷⁸ nous apprend que dans les universités populaires, les groupes anarchistes, les sociétés d'ouvriers et les syndicats, les acteurs sont, en général, des militants politiques. Il est possible de distinguer, au sein du mouvement anarchiste, quatre types de groupements : les groupes ou sections (notamment le mouvement syndical développé dès 1884) et les coopératives que nous avons évoqués, mais aussi les Pupilles et les Jeunesses. On discerne ainsi trois branches que concernent le théâtre :

- Le théâtre d'enfants (les Pupilles), groupes mixtes entre environ 6 et 14 ans.
- Le théâtre de jeunes gens (les Jeunesses), groupes mixtes d'environ 15 à 21 ou 25 ans.
- Le théâtre des aînés, d'ensemble, monté par les coopératives et les groupes ou les sections, dans lequel se retrouvent aussi de jeunes gens, d'où le qualificatif d' « ensemble ».

Parmi les théâtres d'enfants, nous pouvons citer les expériences théâtrales créées par *La Ruche* de Sébastien Faure. Fondée à Rambouillet en 1904, cette école libertaire se veut coopérative et autofinancée. Elle accueille, jusqu'à sa fermeture en 1917 due aux restrictions de la guerre, les enfants gratuitement et finance son fonctionnement en produisant du miel, des produits laitiers, des légumes, et en organisant des spectacles et des concerts payants. Pour intégrer l'école, les enfants doivent être en bonne santé, âgés de 6 à 10 ans lors de leur admission et y rester jusqu'à leur 16 ans. Des enfants de familles pauvres et des orphelins sont

78 SUREL-TUPIN, Monique, « Scènes et publics » in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 1, p. 40.

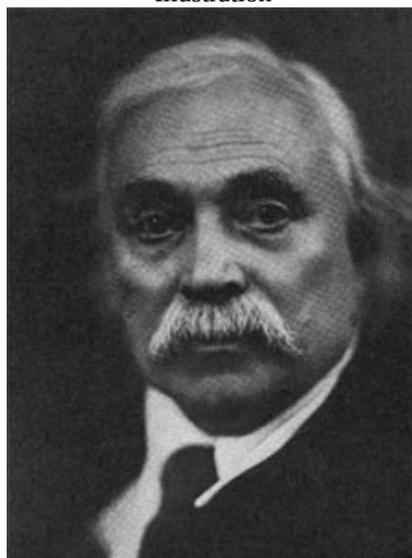
accueillis par l'école.

Si la majorité des acteurs sont des amateurs, d'autres sont de jeunes professionnels. Par exemple, Louis Jouvet se produit en 1909 à l'Université populaire du Faubourg Saint-Antoine, alors appelée La Coopération des idées, dans la *Maison de Poupée* d'Henrik Ibsen⁷⁹. Maxime Lisbonne, comédien communal, se dévoue quant à lui au théâtre à son retour de Nouvelle-Calédonie. Les Communistes se rejoignent d'ailleurs au Bouffes-du-Nord, que Maxime Lisbonne dirige une période. En 1882, il met en scène *Nadine* de Louise Michel et *Germinal* de Zola. Toutefois, ses entreprises, tant au théâtre qu'à l'opéra, souffrent de difficultés financières et Lisbonne rêve d'un vrai théâtre où il pourrait réellement mettre en scène. Maxime Lisbonne est notamment très proche de Louise Michel, qui est aussi déportée lors de la Commune. Ils meurent la même année 1905.

Les auteurs de notre corpus

Parmi les auteurs de notre corpus, si Lucien Descaves et George Darien sont déjà renommés, Jean Grave, Charles Malato, Nelly Roussel, Vera Starkoff sont des militants devenus écrivains.

Illustration



2: Jean Grave.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 40.

Jean Grave (1854-1939) est l'un des leaders anarchistes de la fin du XIX^e siècle. En 1883, il reprend la direction, avec Élisée Reclus, du journal *La Révolte*, fondé en 1879 par Pierre Kropotkine, François Dumatheray et Georges Herzig et qui deviendra ensuite *Le Révolté*. C'est le seul journal anarchiste qui aura, à l'époque, une véritable longévité. À sa tête, il refuse d'insérer certains articles de compagnons, qu'il juge trop éloignés de la ligne éditoriale du journal. Ces derniers considéreront alors Jean Grave comme néfaste au mouvement, qui se veut égalitaire et antiautoritaire. Jean Grave a aussi assuré la parution des *Temps Nouveaux* jusqu'en 1914. La publication de *La Société mourante et l'Anarchie* lui valut deux ans de prison durant la répression des lois scélérates interdisant la propagande par le fait. D'abord militant, il se tourne vers le théâtre pour les besoins de sa lutte. Sa pièce *Responsabilités !* a été publiée chez Stock en 1904 (l'un des principaux éditeurs anarchistes d'alors) après les refus de la part des directeurs de théâtre de programmer une représentation. Drame en quatre actes, elle critique la répression et les lois scélérates mises en place par le gouvernement pour lutter contre l'anarchisme. Elle propose aussi un regard sur la philosophie anarchiste en questionnant les moyens d'action et les revendications de ce mouvement⁸⁰. Son militantisme est au cœur de son œuvre. Il dit lui-même dans son ouvrage *Quarante ans de propagande anarchiste* qu'il est un auteur révolté : « J'avais... les germes du révolté en moi. Toute injustice, même si elle ne me frappait pas personnellement, m'irritait. Je ne pouvais souffrir l'autorité⁸¹ ».

80 Nous présenterons cette pièce de manière plus détaillée en II.A.2, II.B.2 et II.C.3.

81 GRAVE, Jean, *Quarante ans de propagande anarchiste*, Paris, Flammarion, 1973, p. 55 in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 1, p. 22.

Illustration



3: Charles Malato le 29 avril 1890.

Charles Malato (1857-1938) est un camarade de lutte de Jean Grave, ils seront même emprisonnés ensemble. Ils furent tous deux, avec Émile Armand⁸², les principaux propagandistes anarchistes. Déporté en Nouvelle-Calédonie à l'âge de 17 ans, avec ses parents communards, Charles Malato s'exile à Londres lors de sa libération. Proche de Sébastien Faure, il participera au comité révolutionnaire et animera *Le Journal du Peuple*. En 1916, il signe le *Manifeste des 16*, rédigé par Pierre Kropotkine et Jean Grave. Ce manifeste, signé par seize personnalités anarchistes, prend parti pour les Alliés lors de la Première Guerre mondiale. Sa pièce de théâtre, *Barbapoux*, est un drame satirique dreyfusard en deux actes. Elle met en scène la libération de l'opinion publique par un prolétaire, tandis que celle-ci est retenue par le journaliste Barbapoux et ses complices. Souhaitant mettre la question sociale au cœur du débat, l'auteur utilise l'allégorie et un langage scatologique pour désigner le monde politique et les institutions⁸³.

La question sociale est au cœur de l'œuvre de Vera Starkoff (1867-1923) qui lutte pour les droits des femmes. Cette émigrée russe, dont le nom est un pseudonyme, est une des fondatrices des Universités Populaires au sein desquelles elle donne des conférences et des

82 De son vrai nom Lucien-Ernest Juin, il fut un libertaire individualiste, antimilitariste et fervent défenseur de la liberté sexuelle.

83 Nous analyserons notamment cette pièce pour la nouveauté de sa forme, dans le deuxième chapitre de notre travail (II.A.3.)

auditions. Après Olympe de Gouges, George Sand et Louise Michel, elle est l'une des premières femmes à avoir écrit pour le théâtre. En 1908, elle s'engage au congrès national des Droits civils et du Suffrage des femmes et prend parti pour les plus pauvres : elle plaide auprès de députés la cause d'une femme qui, par faute de moyens, a dû laisser son enfant à l'Assistance publique et qui ne peut plus le récupérer malgré l'amélioration de sa situation. Sa pièce *L'Amour Libre* nous permettra de découvrir les premières revendications féministes (II.C.2).

Illustration



4: Nelly Roussel en 1911.

Le féminisme est aussi le combat de Nelly Roussel (1878-1922), qui lutte, auprès de Madeleine Pelletier⁸⁴, pour l'éducation sexuelle des filles. Cette femme de lettres libre-penseuse, franc-maçonne, néo-malthusienne et libertaire place aussi la question de la religion au centre de son combat, religion qui, selon elle, asservit les femmes. Elle voit en l'éducation et la participation à la vie politique le seul moyen pour les femmes d'en sortir. C'est d'ailleurs le refus des hommes d'inclure leur femme dans leurs affaires qui est critiqué

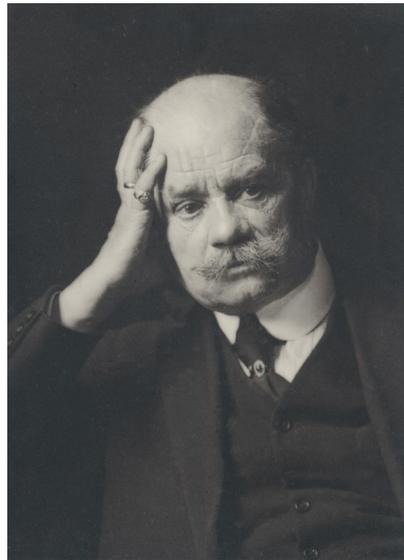
⁸⁴ Madeleine Pelletier (1874-1939) est une militante féministe et une socialiste libertaire. Elle lutte pour la libération sexuelle et le droit des femmes à user de leur corps comme bon leur semble. Elle milite aussi pour un accès libre à l'avortement et à la contraception.

dans l'œuvre *Pourquoi elles-vont à l'Église*, qui fait partie de notre corpus (II.C.1). Elle marque profondément la vie féministe du début du XX^e siècle. Elle affirme son féminisme révolutionnaire en déclarant dans *La Voix des Femmes* du 6 mai 1920 :

Plus d'enfants pour le capitalisme, qui en fait de la chair à travail qu'on exploite, ou de la chair à plaisir que l'on souille ! Plus d'enfants pour le militantisme, qui en fait de la chair à canon que l'on martyrise ! Plus d'enfants pour la misère, pour la maladie, pour la servitude, pour la mort !

Journaliste, elle part en tournée de conférences entre 1901 et 1921 et lutte pour la liberté de la maternité. L'avortement est pour elle un pis-aller et l'infanticide le message d'une trop grande détresse. Elle est proche des anarchistes et notamment de Sébastien Faure qui préface sa pièce de théâtre intitulée *Par la Révolte* (1903). Elle admire Louise Michel et sera la seule femme à prendre la parole lors de ses obsèques en 1905 : elle est alors âgée de 25 ans.

Illustration



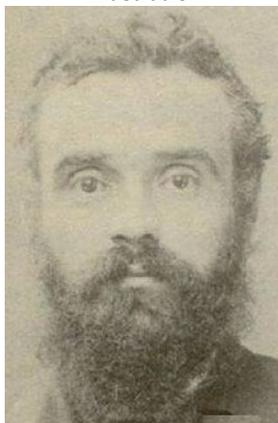
Lucien Descaves.

Lucien Descaves⁸⁵ (1861-1949) est un écrivain naturaliste anarchiste. Journaliste,

85 Nous ne sommes pas sûrs de l'identité de l'auteur de cette pièce, qui apparaît dans le recueil *Au temps de l'Anarchie, un théâtre de combat* sous le nom de Pierre Descaves. Or ce dernier serait né en 1896 et la pièce a été écrite en 1898. Nous ne savons pas s'il s'agit d'un homonyme ou d'une erreur dans le prénom, puisqu'un autre auteur nommé Lucien Descaves a aussi écrit des pièces anarchisantes et que selon certaines sources, la pièce de théâtre *La Cage* lui est attribuée. Lucien Descaves est d'ailleurs le père de Pierre Descaves. Étant

romancier et dramaturge, son roman antimilitariste intitulé *Les sous-offs* le rend célèbre. Il apporte son soutien à Dreyfus alors qu'il est rédacteur au journal *L'Aurore*. Il est l'un des fondateurs de la *Société pour la création et le développement d'un milieu libre en France*, créé en 1902 et dissout en 1907 et l'un des fondateurs de l'Académie Goncourt, qu'il présida de 1945 à 1949. Sa pièce *La Cage* traite du suicide collectif d'une famille devenue pauvre ; l'auteur y critique le gouvernement, la bourgeoisie et propose, plutôt que le recours au suicide, le recours à la Révolution (II.A.1, II.B.1 et II.C.3).

Illustration



6: Georges Hippolyte
Adrien dit Georges

Enfin, le dernier auteur de notre corpus est Georges Darien, né Georges Hyppolyte Adrien (1862-1921). Romancier et dramaturge, il participe aussi à des magazines littéraires et des revues anarchistes, comme *L'Escarmouche*, *L'Ennemi du Peuple* et *L'En-dehors*. Nous savons peu de choses de sa vie si ce n'est qu'il devient un auteur à succès dans le milieu libertaire. En écrivant la pièce *L'ami de l'ordre*, il retrace l'histoire de la Commune en plongeant le lecteur durant la Semaine Sanglante, y dénonçant les actes versaillais. L'auteur critique aussi vivement les bourgeois, et donne une vision mitigée de l'Église, en prenant parti pour les communards, vaincus. Nous analyserons notamment cette pièce pour présenter la dramatisation que les écrivains anarchistes font de l'Histoire.

donné que la pièce *La Cage* est attribué à Lucien Descaves par Eugène Morel, qui en fait une critique dans *La Revue d'art dramatique* de janvier-mars 1898, nous considérons que Lucien Descaves en est l'auteur.

Afin que les relations entre les auteurs de notre corpus et le mouvement anarchiste soient claires, voici une cartographie du réseau anarchiste montrant les relations qu'entretiennent les personnes citées dans ce mémoire.

Comme nous avons pu le voir, la majorité des auteurs de notre corpus se connaissent et les pièces sont, parfois entièrement, parfois par bribes, éditées et critiquées dans les journaux libertaires. Leur apparition dans ces hebdomadaires ou ces revues littéraires permet notamment aux auteurs de faire connaître leurs écrits et les lieux de représentation. C'est cette promotion que nous allons désormais aborder.

La promotion du théâtre par la littérature et les journaux anarchistes

Plusieurs journaux permettent une publicité du théâtre anarchisant, notamment ceux de Jean Grave (*Révolté / La Révolte ; Les Temps Nouveaux*), qui se veulent pédagogiques et dans lesquels le militant tient une chronique théâtrale. Il use d'ailleurs d'extraits de pièces, parfois bourgeoises, pour appuyer ses raisonnements, certain de l'impact du théâtre sur les lecteurs. Il s'essaiera au théâtre, comme nous allons le voir dans l'analyse de sa pièce *Responsabilités !*, traitant tant des lois scélérates que du développement de la philosophie anarchiste.

Illustration

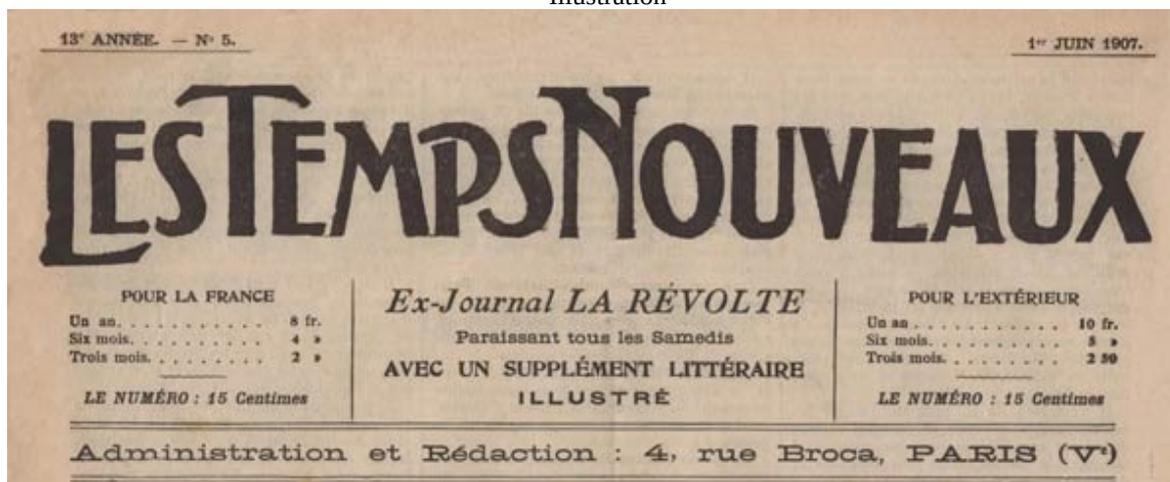


8: *La Révolte*, numéro 1 du 17 au 23 septembre 1887.

Le journal *Les Temps Nouveaux* publie des critiques d'œuvres et de représentations. René Changui, journaliste, considère notamment que le théâtre d'H. Ibsen se rapproche de la philosophie anarchiste en mettant en jeu des individus contre leur environnement, leurs traditions et leurs intérêts. Pendant un temps, le journal est financé par Octave Mirbeau⁸⁶.

⁸⁶ GRAVE, Jean ; MIRBEAU, Octave, *Correspondance Octave Mirbeau et Jean Grave*, éd. Au Fourneau, 1994, p. 10-11 : « Rapport du 7 mai 1901, Le journal *Les Temps Nouveaux* vit présentement des fonds de

Illustration



9:

Les Temps Nouveaux, numéro 5, 1^{er} juin 1907.

Le journal *Le Père Peinard* d'Emile Pouget publie lui aussi des pièces. Les répétitions et les représentations y sont aussi annoncées, avec l'ordre du jour des sessions. Par exemple, on apprend que la répétition du 13 décembre 1896 d'Amiens consistera en une « causerie sur l'utilité du groupement pour les anarchistes » et la « distribution des rôles d'une pièce qui sera jouée dans une soirée familiale prochaine ».

Illustration



10:

Le Père Peinard numéro 88 du 15 au 22 mai 1898.

Mirbeau, auquel l'argent ne fait pas défaut » (dossier BA 1190 des archives de la Préfecture de Police de Paris).

Jean Jullien, ami de Lugné-Poe dès 1889, fonde la revue *Art et critique* dans laquelle il se trouve hostile au théâtre français et défend le Théâtre-Libre d'Antoine, où il fait jouer les premières pièces qu'il écrit. Il définit aussi sa doctrine, naturaliste, dans un essai intitulé *Le théâtre vivant*. Comme Henry Becque, il « voit les personnages avant de les entendre, il se représente leurs gestes, leurs allées et venues⁸⁷ ». Une nouvelle génération de théâtre « rosse, muflé ou cruelliste⁸⁸ » suit les traces d'Antoine.

Enfin, la revue *L'art Social* de Linert propose, en avril 1893, « un théâtre fondé dans un but de critique négative et pour la production d'œuvres pouvant servir la cause révolutionnaire. Il a pour objet d'appeler à l'aide d'un théâtre ouvert à toutes les révoltes et, avec de l'art comme moyen, d'attirer l'attention des esprits cultivés et des artistes sur les iniquités de l'heure présente⁸⁹ ». Tout comme le journal ou la conférence, le théâtre est appelé à servir la propagande. Si Linert attend qu'il attire l'attention des esprits cultivés et des artistes, c'est parce que, selon lui, c'est la minorité qui doit être touchée pour mettre l'ensemble de la foule en mouvement.

Les différents journaux libertaires permettent donc aux dramaturges de faire la promotion de leurs œuvres ou de les publier lorsque celle-ci sont censurées. Bien au-delà du théâtre, les artistes libertaires sont solidaires. Par exemple, Paul Signac, Henri-Edmond Cross, Charles Angrand, Pablo Picasso et Maximilien Luce montrent par leur art leur soutien tout comme les littérateurs Jean Richepin, Victor Serge, Anatole France, Bernard Lazare, Octave Mirbeau et Georges Darien. Nous allons désormais présenter les différentes expériences théâtrales mises en œuvre par les libertaires pour promouvoir le théâtre anarchisant et leurs ambitions.

2. Les entreprises théâtrales et les lieux de représentations

87 SUREL-TUPIN, Monique, « scènes et publics » in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 1, p. 42.

88 *Ibid.*, p. 42.

89 EBSTEIN, Jonny, « le combat anarchiste » in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 1, p. 19.

La création et la représentation des œuvres sont possibles grâce à différents lieux et plusieurs expériences théâtrales. Tout d'abord, nous aborderons les endroits investis par le théâtre anarchisant et nous verrons qu'il s'agit pour les organisateurs de propager leur philosophie politique mais aussi d'ouvrir l'accès aux théâtres aux familles d'ouvriers. Nous nous intéresserons ensuite aux entreprises théâtrales désirant un théâtre populaire. Cela nous permettra d'entrevoir les désirs que les dramaturges de notre corpus placent en l'outil théâtral.

Les lieux de répétitions et de représentations

Comme nous avons pu le voir en première partie, l'anarchisme est très lié au socialisme. Aussi peut-on voir des similitudes dans les actions menées. De même que le militant Jean Grave qui use du théâtre comme outil, le socialiste Henri Ghesquière, grande figure du guesdisme⁹⁰, écrit des pièces de théâtre. Les guesdistes organisent d'ailleurs fêtes, concerts, chorales et manifestations théâtrales à des fins de propagande. De même, la majorité des sections anarchistes ont leur troupe de théâtre.

Monique Surel-Tupin indique que le théâtre du Nord de la France se veut proche du peuple, notamment à l'initiative du Parti Ouvrier, qui crée des sections dramatiques dans lesquelles les militants deviennent auteurs et acteurs⁹¹.

Très peu d'auteurs voient leurs pièces jouées dans les théâtres traditionnels. Si deux des pièces de Mirbeau furent accueillies par la Comédie-Française, les autres créations anarchistes sont mises en scène dans les bars, chez des particuliers (logements ouvriers ou locaux privés), aux sièges des syndicats ou dans les Bourses du travail, les Maisons du Peuple ou encore les Universités Populaires. Les frais liés aux représentations sont pris en charge par les militants eux-mêmes, qui vont jusqu'à travailler gratuitement.

Nous savons que quelques expériences ont lieu en dehors de la capitale. Dans le Nord sont par exemple créées des sections dramatiques par le parti ouvrier : à Fourmies, le cabaretier plante la Maison du Peuple au fond de son jardin et avance les frais de

90 Doctrine dominante au sein du socialisme français jusqu'en 1914.

91 SUREL-TUPIN, Monique, « scènes et publics » in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 1, p. 36.

représentation. À Marseille, on se réunit sous l'appellation Théâtre Social. Des théâtres éclosent où la population se rassemble. À Langleville-lès-Longuy, dans l'Est, les membres d'une chorale, amateurs, forment une « société théâtrale » autour de 1900 et se représentent dans une école communale en 1902. Face au succès, un théâtre coopératif se met en place, une écurie est aménagée en salle pouvant accueillir 500 personnes et cinq jeux de décors. Il s'agit alors de « procurer un délasserment physique et moral », d'« être une source d'énergie, de soutenir et d'exalter l'âme », et enfin d'« éveiller la pensée, d'apprendre à voir et à juger les choses, les hommes et soi-même⁹² ». On suspecte ici les premiers pas d'une écologie⁹³.

Nous allons maintenant décrire les différents lieux de répétitions et de représentations auquel a accès le théâtre anarchisant : les Bourses du travail, la Maison du Peuple de Monmartre, les Universités Populaires et les lieux « privés ».

Les bourses du travail

Depuis 1864, la grève est autorisée, certains se disent alors de résistance. Les Chambres syndicales se créent, s'allient ensuite en une « Chambre fédérale des métiers », pour devenir les Bourses du Travail à la fin du XIX^e siècle. La première Bourse du Travail est créée à Paris en 1887, avant d'être développée partout en France. Les Bourses disparaîtront petit à petit à partir de la Première Guerre mondiale. Fernand Pelloutier est le secrétaire général, en 1895, de la Fédération des Bourses du travail. La même année, cette dernière s'unit à la Fédération nationale des syndicats pour devenir la Confédération générale du travail (CGT). Permettant le regroupement des syndicats et la convergence ouvrière, les Bourses développent de nombreux services comme le placement des ouvriers, la création de bibliothèques, de services juridiques, de services de propagande voire de dispensaires médicaux. Elles permettent aussi le développement culturel, et notamment théâtral : ce médium est un moyen de propagande important et permet de transmettre un idéal syndicaliste à l'ensemble des familles ouvrières. Après 1902, l'unification syndicale s'intensifie et le théâtre se développe. Les Bourses peuvent accueillir les troupes puisqu'elles comportent une salle des fêtes ou une

92 *Ibid.*, p. 39.

93 L'emploi de ce concept peut ici paraître anachronique puisque Félix Guattari le développe dans *Les Trois Écologies*, *op.cit.* Nous développerons cette intuition en II.C.2.d.

salle de spectacle et facilitent les représentations. Certaines Bourses voient même la création de leur propre troupe de théâtre. L'objectif est alors de donner l'accès au théâtre aux prolétaires.

La Maison du Peuple de Montmartre

Créée en 1891 à l'initiative de toutes les fractions socialistes, la Maison du Peuple de Montmartre souhaite devenir le « foyer révolutionnaire qui fera sauter, comme une cartouche de dynamite, les gouvernements bourgeois de [l']époque⁹⁴ ». Si les anarchistes y étaient d'abord refusés, ils la rejoindront toutefois rapidement. Lieu anticlérical dont les membres soutiennent les grèves ouvrières, elle permet, dès 1894, la propagande par l'art. La Maison du Peuple de Montmartre permet l'organisation du gala d'inauguration du Théâtre Social, qu'elle crée en décembre 1894. Celle-ci est transformée en théâtre et, comme c'est souvent le cas, la représentation est précédée d'une conférence (ce soir-là notamment, de la part de Maurice Barrès). C'est ensuite la pièce sociale *La Pâque socialiste*, en quatre actes, d'Emile Veyrin, qui est jouée pour la première fois. Louis Lumet y joue la première représentation de son Théâtre Civique, en 1897. Octave Mirbeau, qui se rapproche notamment de Jean Jaurès, voit certaines de ses pièces représentées, comme *L'Épidémie* en 1900. Maxime Lisbonne et Sébastien Faure sont aussi accueillis.

La Maison du Peuple de Montmartre accueille trois types de pièces différentes, que sont les pièces de constat, dénonçant une injustice ; les pièces d'espoir qui « montrent le chemin vers [...] la justice sociale⁹⁵ » et enfin les pièces anarchistes, prônant « l'insurrection face à l'injustice de l'organisation sociale et face à l'autisme de la bourgeoisie⁹⁶ ».

La Maison du Peuple de Montmartre est décrite par un journaliste anonyme de *L'Illustration* en décembre 1894 comme « un hangar dépourvu de vains ornements, semblable à une de ces granges où opérait la troupe du *Roman Comique*. À la lueur parcimonieuse de rares becs de gaz, imitant à s'y méprendre les quinquets de jadis, les spectateurs s'entassent

94 MEYER-PLANTUREUX, Chantal, « Le théâtre au tournant du XX^e siècle : un enjeu politique. L'exemple de la Maison du Peuple de Montmartre (1891-1901). », *Parlement[s], Revue d'histoire politique* 3/2012 (n° HS 8) , p. 123-136, dernière consultation le 28/05/2016. www.cairn.info/revue-parlements1-2012-3-page-123.htm.

95 *Ibid.*

96 *Ibid.*

pêle-mêle sur des bancs rustiques ». Les moyens y sont de fortune, toutefois les militants n'hésitent pas à s'investir jusqu'en 1902 : alors qu'elle accueille des revendications de plus en plus radicales, les politiques socialistes qui l'avaient créée la désertent tandis qu'ils intègrent l'Assemblée. Elle ferme cette même année.

Contrairement aux Bourses du travail, le désir de la Maison du Peuple de Montmartre est plus de propagande que de démocratisation culturelle.

Les Universités Populaires (UP)

Créées en 1887, suite à l'affaire Dreyfus, les Universités Populaires ont pour but d'éduquer le peuple grâce à la venue d'intellectuels. Par manque de salles de théâtre et de comédiens, les pièces sont parfois simplement lues : on appelle cela les « auditions ». Vera Starkoff, une dramaturge de notre corpus, militante féministe fondatrice des UP, s'y réclame d'Ibsen et fonde le Théâtre d'Idées en 1909 (*La Maison de poupée* d'Ibsen est souvent présentée comme une audition). Elle organise ce type de lecture dans plusieurs lieux de la capitale (faubourg Saint-Antoine, chaussée d'Antin, Lagny). *Les Vaincues*, pièce de M-C. Poinot et G-C. Normandy, auteurs proches des dramaturges de notre corpus, sera d'ailleurs présentée en 1903, afin de dénoncer l'exploitation du travail à domicile et de conseiller aux femmes de se syndiquer pour mieux lutter contre ce danger social. Pour appuyer ses arguments, Vera Starkoff cite des chiffres. Dans la préface de sa pièce *L'Amour Libre*, elle définit les objectifs des UP comme ceci : « dans l'université populaire, les prolétaires, malgré les conditions si pénibles du travail actuel, luttent héroïquement contre l'usurpation de l'Art et de la Science par les privilégiés. [...] Élaborer une morale sociale, c'est là le rôle du théâtre populaire. Ce ne sont pas les manuels de préceptes qui élèveront le niveau moral de la masse, mais des spectacles de la vie observés fidèlement⁹⁷ ». On retrouve la tendance naturaliste du théâtre de l'époque, ici revendiqué pour son impact social sur le peuple. Dans les Maisons du peuple et les universités populaires, les échanges mènent donc à des lectures, des conférences, mais aussi des activités artistiques : chansons et pièces de théâtre, qui attirent les familles. Le désir des Universités Populaires est tant de propagande que d'instruction.

97 SUREL-TUPIN, Monique, « Scènes et publics » in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 1, p. 40.

En plus de ces trois lieux publics, les anarchistes répètent et représentent leur création dans des lieux privés. Nous allons maintenant voir pourquoi, et les limites que cela implique.

Les représentations « en privé »

Beaucoup de représentations ont lieu chez des particuliers ou dans des locaux privés, notamment pour déjouer la censure préventive, qui interdit beaucoup de pièces de théâtre. Monique Surel-Tupin relève notamment le témoignage de Tabarant, journaliste du *Figaro* et un des fondateurs du Club de l'Art Social (opposé à « l'art pour l'art ») qui voit, dans un appartement de Ménilmontant, la représentation d'une pièce d'un jeune auteur. Elle retrace l'histoire d'une jeune fille fiancée à un anarchiste. Violée par son patron, elle vole une bombe à son compagnon et meurt dans l'explosion qui la venge. À ce propos, le journaliste écrit : « J'ai vu quelque chose de beau et d'informe, une pièce écrite à la diable, mais belle de force et de grandeur dans son rudiment esthétique⁹⁸ ». Grâce à ce témoignage, nous pouvons questionner les considérations esthétiques des dramaturges anarchistes qui semblent ne se rapporter pas tant, à l'époque, au visuel mais plutôt à l'aspect dramaturgique : une esthétique du texte et non de la représentation théâtrale en elle-même. C'est une des interrogations à laquelle nous essayerons de répondre en II.

Les représentations « privées » questionnent l'influence donnée au théâtre à cette époque. S'il apparaît comme un moyen pertinent de propagande, il est difficile de considérer que cette dernière est effective lorsque les représentations ont lieu chez des particuliers. L'audience est déjà partisane des propos tenus puisque les spectateurs se connaissent et savent ce qu'ils viennent y chercher. On peut donc supposer que le but du théâtre, dans ce cadre, n'est pas tant de transmettre une vision du monde, mais plutôt un outil à la fois de divertissement et de réflexion. Il semble participer activement aux débats et aux questionnements anarchistes et peut-être est-il aussi un moyen, pour le dramaturge, d'exposer son point de vue. Nous pensons notamment à la pièce *Responsabilités !* de Jean Grave, qui n'a jamais pu être jouée officiellement du fait de la censure. Dans cette pièce, le dramaturge questionne les fondements de l'anarchisme et expose sa philosophie. Nous ne savons pas si des représentations privées de cette pièce ont eu lieu, mais si tel était le cas, elle aurait pu

98 *Ibid.*, p. 37.

permettre au leader d'expliquer sa position face à la ligne éditoriale de son journal *Le Révolté*. Effectivement, certains partisans le considèrent comme un pontife puisqu'il refuse de publier certains de leur texte. Dans la pièce *Responsabilités !*, un parallèle entre le personnage de Durier et de Jean Grave peut être fait, celui-ci étant accusé de faire « des tirades sur la société future [...], nous nous insurgons contre votre littérature somnifère, vous voulez nous empêcher de parler⁹⁹ », déclarait alors un second personnage militant anarchiste.

Plus encore, les représentations privées nous font nous interroger sur ce qui est théâtre, ce qui fait théâtre pour les libertaires. La déconstruction des rapports, d'une part entre la scène et la salle et, d'autre part, entre les acteurs et les spectateurs, permise par le théâtre privé peut-elle être considérée comme les prémices d'un théâtre horizontal, libéré de la frontalité et permettant une redistribution de l'espace ? À l'inverse, la distinction qui apparaît lors des représentations publiques entre les bourgeois et les camarades, comme c'est notamment le cas lors de la représentation de *Nadine* de Louise Michel le 29 avril 1882, où les bourgeois se trouvent d'un côté de la salle avec les policiers, et les camarades de l'autre, augmente-t-elle la théâtralité de la représentation et son caractère combattant ?

Le théâtre anarchisant ne trouverait-il pas son identité dans ses tentatives de sortie de la société (notamment en contournant la censure) ? Et donc dans ses limites, comme la difficulté d'assouvir les nécessités de propagande en petit comité ? Afin de proposer un début de réponse à ces questions, que nous développerons dans une deuxième et troisième partie de notre travail, nous allons développer les différentes entreprises théâtrales qui ont permis aux militants anarchistes de créer leurs pièces de théâtre et de trouver un public. Deux intentions sont données aux lieux de répétitions et de représentations que nous venons d'aborder. D'une part, le désir d'instruction et de propagande des théories anarchistes ; d'autre part, l'ouverture des théâtres aux prolétaires dans un but de démocratisation culturelle. C'est en ce sens que les entreprises théâtrales que nous allons maintenant abordées, telles que le Théâtre Libre d'Antoine, le Théâtre Réaliste de Chirac, le Théâtre d'Art de Paul Fort et le Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe, le Théâtre civique de Lumet et la tentative d'un théâtre national populaire ont été créés.

99 GRAVE, Jean, *Responsabilités !*, p.545 in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 1.

Les entreprises théâtrales

Le terme de « mise en scène » est pour la première fois employé par le critique Jules Janin à propos de *Hernani* de Victor Hugo. Tandis que le théâtre bourgeois s'oppose au monde extérieur – où le naturalisme et le symbolisme se développent –, et que les jeunes acteurs ne peuvent mettre au goût du jour le théâtre d'essai, des spectateurs montent sur scène pour y mettre ce qu'ils souhaitent y voir. Le théâtre touche du bout des doigts le rêve de Jean Grave d'un théâtre de l'échange, sans hiérarchie et dans lequel les spectateurs participent à la mise en scène. Du bout des doigts seulement, puisque le statut s'officialise ; André Antoine, Paul Fort et Jacques Copeau deviennent les premiers metteurs en scène.

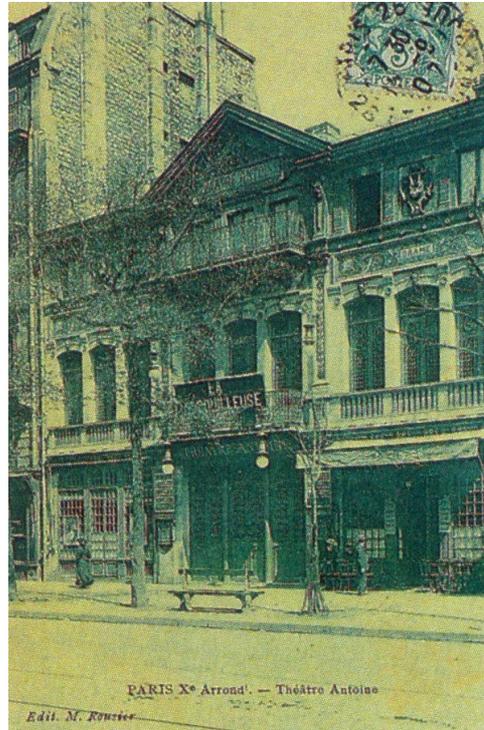
Nous allons désormais présenter les entreprises théâtrales fondées dans le but de rompre avec le théâtre bourgeois et de développer un théâtre plus proche du peuple. Naturalistes ou symbolistes, elles mettent en scène des pièces de théâtre refusées par les théâtres officiels ou victimes de censure. Comment ces entreprises ont-elles aidé le théâtre anarchisant à se développer ?

Le Théâtre Libre d'Antoine

André Antoine (1858-1943) est un comédien-metteur en scène, directeur de théâtre puis cinéaste et critique théâtral. Il est au Théâtre Libre de 1887 à 1894, un théâtre créé par un officier en retraite au fond d'une rue parisienne (devenue rue André Antoine) et donnant sur la place Pigalle, où il anime d'abord une société d'amateurs nommée « Le Cercle Gaulois ». Antoine fréquente beaucoup les auberges anarchistes de la Butte Montmartre. Son Théâtre Libre se définit comme une société d'abonnés dont les spectacles ne sont représentés qu'une seule fois et en privé afin d'échapper à la censure. On en compte environ huit par saison, le but étant de révéler les pièces refusées par les théâtres officiels. Antoine souhaite un théâtre libéré des conventions et détaché d'un genre particulier : « il a été un directeur éclectique, un novateur, il a fait craquer un tissu d'habitudes¹⁰⁰ » écrit Josette Parrain à son sujet. Avec Firmin Gémier, il a contribué à faire connaître les auteurs anarchistes, et ainsi à développer le théâtre anarchisant.

100 GRANIER, Caroline, « *Nous sommes des briseurs de formules* ». *Les écrivains anarchistes en France à la fin du dix-neuvième siècle*, Thèse de doctorat en lettres modernes sous la direction de Claude Mouchard, Université Paris 8, décembre 2003. <http://raforum.info/dissertations/spip.php?rubrique17>

Illustration



11: Le Théâtre Antoine vers 1900.

Le Théâtre Réaliste de De Chirac

Antoine voit sa réputation entachée par Frédéric de Chirac et son théâtre réaliste. Ce dernier est un employé de chemin de fer, auteur et comédien de 1891 à 1906, se revendiquant anarchiste. Selon Jules Clarétie (romancier et dramaturge français), il souhaite « aller plus loin qu'Antoine » et passe pour un « malade » et un pornographe en mimant des viols sur scène. Sa pièce *Prostituée* est tout de même jouée par le Théâtre d'Art de Paul Fort en mars 1891, qui souhaite, par la crudité de ses tableaux naturalistes, se moquer du Théâtre Libre. C'est un échec. De Chirac fonde alors le Théâtre Réaliste en 1891 en se nommant metteur en scène-acteur. Les productions sont « privées », ont lieu Galerie Vivienne et passage de l'Opéra, et traitent de maladies vénériennes ou d'avortements. À l'époque, les avortements étaient passibles d'une peine de prison ; Frédéric de Chirac sera emprisonné pendant quinze mois pour ses représentations. À sa sortie, il ouvrira le Théâtre Chirac de 1899 à 1901, un théâtre public qui sera fermé par la censure. Il meurt en sortant de scène en 1906, en tournée en

province, et sera enterré dans la fosse commune, encore vêtu de son costume d'Apache et maquillé. Cette expérience théâtrale fut extrême, et son auteur fréquenta ainsi le Théâtre d'Art de Paul Fort, autre lieu de représentation du théâtre anarchisant.

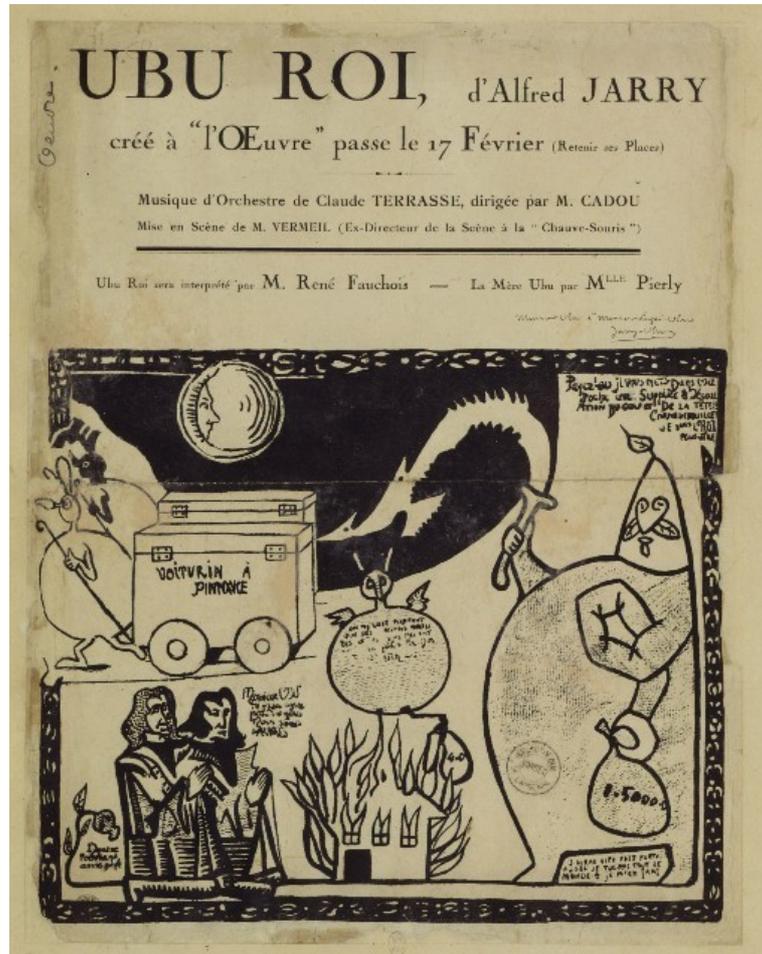
Le Théâtre d'Art de Paul Fort et le Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe

Le Théâtre d'Art de Paul Fort naît en 1889 d'une fusion du théâtre mixte de Paul Fort et du théâtre idéaliste de Louis Germain. Paul Fort qualifie lui-même ce théâtre du « premier essai de théâtre purement idéaliste ». Il souhaite alors offrir une scène à Maeterlinck, et la création d'un théâtre représentatif en rupture avec le Théâtre Libre. Le Théâtre d'Art, repris par Lugné-Poe, devient en 1893 le Théâtre de l'Œuvre. Fondé après la vague naturaliste, il permet à la poésie symboliste d'être portée sur scène. Paul Claudel écrit au sujet de son fondateur : « Lugné-Poe, au cours de sa longue carrière [37 ans], a fait plus pour l'art dramatique que l'État français avec toutes ses possibilités ; il aimait la vie, le présent et l'avenir, tandis que le théâtre officiel ne se nourrissait que de chair pourrie¹⁰¹ », c'est-à-dire de théâtre bourgeois. Le Théâtre de l'Œuvre sert notamment de lieu de rassemblement pour les militants anarchistes. Lugné-Poe est ami avec beaucoup de libertaires, comme Jean Malaquin qui réunit, durant sa maladie et jusqu'à sa mort, Zo d'Axa, Charles Malato et Jean Grave. À chaque représentation, le public crie d'ailleurs « Vive l'Anarchie ! ». En 1886, Lugné-Poe promet la treizième représentation de chaque pièce gratuite afin de permettre aux moins fortunés d'y assister, mais il ne parvint jamais à le faire. Lugné-Poe n'a pas le droit de faire payer les places de représentations, ce qu'il fait quand même, et ce qui lui vaut des réclamations de la part du préfet Lépine, qui demande la fermeture du théâtre. Dans ce théâtre déclaré comme cercle privé, les œuvres échappent à la censure, mais il arrive que des policiers « en-bourgeois¹⁰² » s'invitent dans les coulisses à la recherche d'anarchistes.

101 Théâtre de l'Œuvre, « Lugné-Poe et l'Œuvre, une belle histoire de 37 ans », site officiel, <http://www.theatredeloivre.fr/oeuvre.html>

102 Nous parlons ici de policiers « déguisés » en bourgeois pour ne pas être remarqués.

Illustration



Le théâtre civique de Louis Lumet

À l'inverse, le théâtre Civique de Louis Lumet pratique la gratuité ; il suffit aux spectateurs de retirer des invitations dans certains cercles ou journaux de camarades. Environ quatre cents places sont destinées aux conseillers municipaux socialistes, afin d'être distribuées aux ouvriers de Montmartre ou de Clignancourt. Parfois, cinquante centimes de francs sont demandés pour le vestiaire. Ce théâtre est proche des cercles anarchistes et socialistes et est décrit par Saint-Georges de Bouhélier dans *Le Printemps d'une génération* comme « une espèce de théâtre en bois de sept ou huit cents places, dont les galeries étaient couvertes d'inscriptions "Ni Dieu, ni Maître"¹⁰³ ». Jusqu'en 1906, il revêt un caractère privé

103 SUREL-TUPIN, Monique, « scènes et publics » in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 1, p. 38.

pour se protéger de la censure et de la répression : les spectacles se jouent à guichets fermés.

Vers un théâtre national populaire

Octave Mirbeau et Lucien Descaves, deux auteurs de notre corpus, militent, eux aussi, pour un théâtre plus proche du peuple et la création d'un théâtre populaire. Mirbeau promeut notamment cette démocratisation culturelle dans les pages de la *Revue d'Art Dramatique* en novembre 1899, aux côtés de Romain Rolland, Maurice Pottecher, Louis Lumet, Maurice Bouchor, Camille de Sainte-Croix et Émile Zola. Ils souhaitent construire un Théâtre du Peuple à Paris, un lieu égalitaire qui permettrait de sortir des représentations élitistes. En 1913, le Théâtre du Peuple de Paris est créé par les anarchistes Émile Guichard et Henri Antoine, inspiré du Théâtre du Peuple de Bussang de Maurice Pottecher¹⁰⁴. Le Théâtre national populaire de Paris est fondé par Firmin Gémier en 1920, un ami de Mirbeau qui a mis en scène une de ses pièces, *Le Portefeuille* en 1902¹⁰⁵.

Le cercle parisien, qui tente de promouvoir un théâtre populaire dont les questions sociales et les revendications politiques sont le combat, est petit et tous ses acteurs se connaissent. S'ils ne concordent pas forcément sur les moyens à mettre en œuvre, ils tentent toutefois de placer le peuple au cœur de leurs entreprises, en déjouant la censure ou encore en instaurant une gratuité. La question est maintenant de savoir qui constitue le public. Si le danger de l'entre-soi semble écarté par les entreprises théâtrales créées et les lieux de répétitions et de représentations déjà introduits, réunissant parfois anarchistes et socialistes, le collectif de spectateurs n'est-il pas composé seulement par les ouvriers ? Quelles limites les dramaturges rencontrent-ils pour diffuser et représenter leurs œuvres ?

104 Nous avons trouvé cette seule information sur le Théâtre du Peuple de Paris dans l'ouvrage de Christian Biet et Olivier Neveux, *Une histoire du spectacle militant : théâtre et cinéma militants, 1966-1981*, Vic la Gardiole, L'entretemps éditions, « théâtre et cinéma », 2007, p. 33.

105 À partir de 1913, on note un renouvellement de la propagande avec la création du Cinéma du Peuple, notamment par Jean Grave et Sébastien Faure. Sous forme de coopérative, une vingtaine de personnes fait vivre ce projet d'un cinéma social et éducatif, dont les mots d'ordre sont la mémoire et la pédagogie. Il s'interrompt en 1914, deux ans après sa création, lorsque le pays entre en guerre. Ce cinéma inspirera le groupe Octobre des années 1930.

C. Une réception parfois difficile

Dans un premier temps, nous aborderons la question des spectateurs et de la réception des représentations : de qui s'agit-il ? Le public est-il vraiment composé des individus ciblés par les Maisons du Peuple, les UP, les Bourses du travail ou les différentes entreprises que nous avons découvert ? C'est-à-dire des familles de prolétaires ? Le désir de démocratisation culturelle de ces expériences est-il réalisé ? Enfin, nous verrons les difficultés auxquelles les dramaturges doivent faire face telles que la censure d'État et la critique de leurs pairs. Ces difficultés limitent-elles vraiment les anarchistes dans leur création ?

1. Spectateurs et réception

L'auteur anonyme de l'article de décembre 1894 de *L'Illustration* décrit les spectateurs présents à la Maison du Peuple de Montmartre comme « des familles entières d'ouvriers congrûment endimanchées, avec une ribambelle d'enfants de tous âges [...], d'honnêtes commerçants et de paisibles bourgeois du quartier, d'employés de bureau très corrects, de commis de magasin bien cravatés¹⁰⁶ ». Les spectateurs sont souvent des ouvriers qui habitent dans le quartier où a lieu la représentation et viennent en famille, avec femmes et enfants. Contrairement à ce que l'on peut penser, il n'y a donc pas que les ouvriers de mêmes syndicats qui se rejoignent. C'est notamment le vœu des Bourses du Travail : renouveler la propagande grâce au théâtre, en attirant les femmes et les enfants par des réunions moins sérieuses que les conférences.

D'autres témoignages nous laissent entendre qu'à chaque représentation du Théâtre de l'Œuvre (H. Ibsen, T. Otway, A. Jarry), des cris fusent : « Sales bourgeois ! Imbéciles ! Brutes ! À la porte ! Vive l'anarchie ! Voilà de l'art au moins¹⁰⁷ ». En 1893, durant une conférence précédant la représentation, Laurent Tailhade provoque l'enthousiasme du public

106 SUREL-TUPIN, Monique, « scènes et publics » in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 1, p. 38.

107 *Ibid.*, p. 42.

en proclamant les « droits du génie et de la bienfaisante anarchie¹⁰⁸ ». Les spectateurs apparaissent très réactifs aux propositions qui leur sont faites et la propagande recherchée grâce au médium théâtral semble fonctionner.

Lorsqu'elles sont jouées dans un cadre militant, les pièces n'ont pas vocation à séduire, le public est déjà convaincu. Lorsque le théâtre est utilisé au profit des ouvriers, des syndicats, il montre la solidarité des artistes durant les grèves.

Lorsque les représentations ont lieu dans des salles très fréquentées, certains curieux, des bourgeois venus montrer leur mécontentement, des journalistes, des critiques et la police font aussi partie du public. Par exemple, durant certaines représentations de Louise Michel, de Georges Darien, d'Octave Mirbeau ou de Lucien Descaves, partisans et manifestants s'affrontent. Les réactions des publics sont recensées par les rapports de police, cette dernière s'inquiète du tumulte de la foule pouvant provoquer des manifestations ou des émeutes. Si les représentations sont annoncées dans les journaux, il n'y en a que très rarement des comptes rendus. La majorité des informations à ce sujet proviennent des rapports de police demandés par la Préfecture, qui indiquent parfois même les réactions des spectateurs. Lors de la représentation de *Nadine* de Louise Michel, des projectiles sont lancés sur la scène, et des cris fusent. Ces réactions semblent être chose courante puisque certains spectateurs ouvrent alors leurs parapluies pour éviter les projectiles.

Le théâtre fait peur aux instances publiques, car comme le note Fernand Pelloutier, le roman « n'est pas dangereux quand il est lu au coin du feu, par un bourgeois podagre qui ne cherche que les passages égrillards » tandis que le théâtre, quant à lui, s'adresse au collectif. Il peut faire se lever les foules. « Imaginez une collection de deux mille spectateurs terrifiés par le tableau de six angoisseux qui crèvent la faim dans un trou noir !¹⁰⁹ » Cette terreur du collectif est d'ailleurs partagé par Hallays-Dabot, car « il règne à travers une salle comme un courant électrique qui, passant du comédien au spectateur, les enflamme tous deux d'une ardeur soudaine et leur donne une audace inattendue¹¹⁰ ». Selon lui, le gouvernement et ses

108 *Ibid.*

109 PELLOUTIER, Fernand, *La Démocratie de l'Ouest*, 30 octobre 1885, in GRANIER, Caroline, *Les Briseurs de formules. Les écrivains anarchistes en France à la fin du XIX^e siècle*, Coeuvres, Ressouvenances, 2008, p. 87.

110 HALLAYS-DABOT, Victor, *Histoire de la censure théâtrale en France*, E. Dentu, 1862, cité dans CAHUET, Albéric *La Liberté du théâtre en France et à l'étranger, histoire, fonctionnement et discussion de la censure dramatique*, Dujarric, 1902, p. 347-348.

lois n'ont plus aucune emprise sur le peuple lorsque :

les théories sociales les plus osées et les plus fausses exalteront un peuple qui, dans l'émotion du drame, ne saura pas discerner la perfidie des déclamations et des peintures qu'on lui présente. Quand des milliers de spectateurs entraînés par l'enivrement de la représentation auront subi une influence fatale ; quand le retentissement du scandale aura fait du scandale même un malheur public, quelle sauvegarde la société trouvera-t-elle dans la marche lente et méthodique des lois ?¹¹¹

La police redoute souvent les altercations et les censeurs préfèrent parfois interdire les pièces plutôt que de risquer les manifestations. Le théâtre anarchisant est une arme efficace de propagande et il réussit à regrouper les prolétaires et leur famille. Cette portée politique est connue de la police, qui n'hésite pas à faire en sorte de limiter l'impact des dramaturges anarchistes sur les citoyens. Nous allons voir qu'en plus de la censure d'État, les dramaturges sont aussi confrontés à la critique de leurs pairs.

2. Les limites du théâtre anarchisant

Dans un premier temps, nous allons présenter la censure, très forte durant la période 1880-1914, et qui empêche les auteurs de représenter leurs œuvres. Quelles sont les répercussions de la censure sur le théâtre anarchisant ? Les dramaturges réussissent-ils à la déjouer ? Ensuite, nous verrons que les dramaturges doivent aussi faire face à la critique, tant officielle, que celle de leurs pairs. Cela rend-il leur combat plus difficile à mener ?

La censure

Les organes du pouvoir ont toujours usé de la censure afin de limiter la liberté d'expression et l'impact permis par le théâtre sur l'opinion publique. En 1871, la censure dramatique est rétablie du fait de l'état de siège par les armées prussiennes, après la défaite de Napoléon III lors de la bataille de Sedan. Ainsi, jusqu'en 1906, date à laquelle elle est supprimée et le service de l'inspection centrale des théâtres fermé, la liberté d'expression des artistes est touchée. Durant cette période, deux services de l'État s'occupent de contrôler les spectacles : la Commission d'examen des ouvrages dramatiques qui est rattachée au Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et l'administration préfectorale, gérée par le Ministère de l'Intérieur et des Cultes. La censure est alors préventive, puisque les textes

111 *Ibid.*

dramatiques doivent être soumis par les auteurs quelque temps avant la représentation pour lecture. Les examinateurs, ainsi que l'administration supérieure, décident du sort des textes, en les corrigeant ou les interdisant s'ils jugent qu'ils peuvent porter atteinte aux bonnes mœurs ou à la politique en vigueur. Ensuite, un inspecteur assiste à la répétition générale afin de vérifier que les modifications convenues aient bien été apportées. Si tel n'est pas le cas, les représentations sont interdites. Parfois, l'inspecteur assiste chaque soir aux représentations afin de veiller à ce que la pièce reste conforme, une fois la censure évitée. Toutefois, « l'absence d'une pénalité facilement applicable avait rendu cette surveillance à peu près illusoire¹¹² » selon Victor Hallays-Dabot.

Les activités des deux services sus-cités répondent à l'article 1 de la loi de la République française du 30 juillet 1850 concernant la « police des théâtres » stipulant qu'« aucun ouvrage dramatique ne pourrait être représenté sans l'autorisation préalable du ministre de l'Intérieur à Paris, et du préfet dans les départements » et que « cette autorisation pourra toujours être retirée pour des motifs d'ordre public¹¹³ », ainsi qu'aux articles 1 et 2 du décret de l'Empire français du 30 décembre 1852 se rapportant aux « ouvrages dramatiques¹¹⁴ » et aux articles 2 et 3 du décret de l'Empire du 6 janvier 1864 concernant l'« exploitation des théâtres ». Ainsi, le droit est donné à tout individu de « faire construire et exploiter un théâtre », à la condition que celui-ci se « confront[e] aux ordonnances, décrets et règlements pour tout ce qui concerne l'ordre, la sécurité et la salubrité publics » (article 2). De plus, « continueront d'être exécutées les lois sur la police et la fermeture des théâtres [...] » (article 2) en répondant aux termes du décret du 30 décembre 1852 : « toute œuvre dramatique, avant d'être représentée, devra [...] être examinée et autorisée par le ministre de notre Maison et des Beaux-Arts pour les théâtres de Paris ; par les préfets, pour les théâtres des départements », l'autorisation pouvant être retirée plus tard pour des motifs « d'ordre

112 *Ibid.*

113 « Projet de loi [adopté] relatif à la police des théâtres », *Le Moniteur universel, journal officiel de la République française*, n°212, 31/07/1850, p. 2630 cité par Marjorie Gaudemer, *Le théâtre de propagande socialiste en France, 1880-1914. Mise au jour d'une fraction de l'histoire du théâtre militant*, thèse de doctorat en études théâtrales sous la direction de BIET, Christian, Université Paris Ouest – Nanterre la Défense, 2009, p. 467.

114 L'article 1 stipule que « les ouvrages dramatiques continueront à être soumis, avant leur représentation, à l'autorisation de notre ministre de l'Intérieur à Paris, et des préfets dans les départements », et l'article 2 ajoute que « cette autorisation pourra toujours être retirée pour des motifs d'ordre public ». Ces articles sont disponibles dans le chapitre « Décret concernant les ouvrages dramatiques » de l'ouvrage *Le Moniteur universel, journal officiel de l'Empire français*, n°366, 31/12/1852, p. 2231, cité par Marjorie Gaudemer, *op.cit.*, p. 467.

public¹¹⁵ » (article 3). L'œuvre pouvant être réprimée, la censure répressive est aussi en vigueur à l'époque. Les maires ont un pouvoir de censure selon les articles 91 et 97 de la loi du 5 avril 1884 concernant l'« organisation municipale » en ce qu'ils sont chargés de la police municipale, tenue « d'assurer le bon ordre, la sûreté et la salubrité publique¹¹⁶ ». Toutefois, la décision du préfet prévaut sur celle du maire.

La Commune, les crises que subit la République, le boulangisme ou encore l'affaire Dreyfus sont autant de menaces que voit l'État comme susceptibles de le fragiliser. Les anarchistes ne sont pas exempts de la censure. Par exemple, *La Cage* de Lucien Descaves fut censurée par la Commission d'examen en 1898, et la pièce *Les Mauvais Bergers* d'Octave Mirbeau fut, dans un premier temps, interdite par le service de l'inspection centrale des théâtres en 1898.

Plusieurs réponses des dramaturges sont possibles face à cette répression. Comme souhaité par la Commission d'examen, les dramaturges peuvent modifier leurs textes dramatiques en fonction des corrections suggérées. Toutefois, cela dénature le texte original et, par conséquent, limite ou supprime sa valeur propagandiste par la suppression de son caractère subversif. C'est notamment ce que fera Louise Michel pour trois de ses pièces : *Nadine* (1882), *Le coq rouge* (1888) et *La Grève* (1890). Concernant *Nadine*, Louise Michel s'exprimera au sujet de la censure en ces termes : « la censure a meurtri nos deux premiers actes, elle a interdit de faire figurer au dernier acte une ligne de potences¹¹⁷ », et ce, malgré les efforts de Jules Ferry pour limiter les coupures. La première, qui a lieu le 29 avril 1882, suscite beaucoup d'enthousiasme de la part de tous. À tel point que, comme le fait remarquer Monique Surel-Turpin, *Le Gaulois* publie les placements des spectateurs dans les loges : dans la loge 2 sont les directeurs des théâtres parisiens ; dans la loge 4, la comtesse de Palonzaski ; dans la loge 12, Rochefort, Clemenceau, Tony Réveillon, Maret ; dans la loge 14, Lissagaray ; dans la loge 9, *Le Figaro* et *Le Gaulois* ; et enfin, dans la loge 13, les directeurs des scènes subventionnées. Durant la représentation, la salle est divisée en deux : d'un côté, les camarades communards et de l'autre, les « sbires du préfet de police ». Les inspecteurs de

115 « Rapport sur l'exploitation des théâtres », *Le Moniteur universel, journal officiel de l'Empire français*, n°7, 07/01/1864, p. 23, cité par Marjorie Gaudemer, *op. cit.*, p. 467.

116 « Loi sur l'organisation municipale », *Journal officiel de la République française*, 16^e année, n°96, 06/04/1884, p. 1863, cité par Marjorie Gaudemer, *op. cit.*, p. 467.

117 Interview de Louise Michel in *Le Gaulois*, 15 mars 1882, cité par Monique Surel-Turpin in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 2, p.14.

police sont quant à eux installés un peu partout dans la salle et ont ordre de transmettre toutes les trente minutes un rapport à la préfecture concernant le déroulé de la représentation. Le poids de la censure est donc, de l'écriture jusqu'à la représentation, omniprésente sur l'œuvre de la dramaturge.

La deuxième réponse possible est le refus de la part du dramaturge de modifier sa pièce et le risque encouru lors de la représentation d'un procès verbal par la présence policière. Enfin, certaines troupes font le choix de représentations en « soirées privées » comme l'atteste le périodique *La Défense des travailleurs de l'Aube*¹¹⁸ : suite à l'absence d'autorisation municipale à Romilly-sur-Seine en 1910, la Muse socialiste¹¹⁹ romillonne choisit de donner la représentation de *Biribi* de Georges Darien en soirée privée. Cependant, si le cadre privé permet d'éviter la censure en n'apparaissant pas sur les programmations des fêtes publiques, il ne permet pas aux militants la propagande orale¹²⁰. Majorie Gaudemer fait référence aux « abris hors censure¹²¹ ».

Dans son *Idée générale de la Révolution au 19e siècle*, Pierre-Joseph Proudhon, disait qu'« être gouverné, c'est être gardé à vue, inspecté, espionné, dirigé, légiféré, réglementé, parqué, endoctriné, prêché, contrôlé, estimé, apprécié, censuré, commandé, par des êtres qui n'ont ni le titre, ni la science, ni la vertu...¹²² ». La censure est un outil de plus pour canaliser le peuple, qui se voit alors « inspecté » par ceux qui ne comprennent pas son art. Proudhon pense que l'art pour l'art n'existe pas, « toute création de l'art, comme de l'industrie ou de la politique, a nécessairement une destination ; elle est faite pour un but¹²³ ». Aussi faut-il développer un art socialiste qui représente la vie humaine, en considérant son « but pratique » avant sa « réalisation ». Si l'on ne s'occupe plus de l'Idée, nous dit-il, « on fait au musée

118 *La Défense des travailleurs de l'Aube* (Troyes), n°788, 03/05/1907 (*Romilly-sur-scène*) cité par Majorie Gaudemer, *op.cit.*, p.475

119 Il s'agit ici d'une troupe socialiste et non anarchiste, mais l'œuvre *Biribi* de Georges Darien est anarchisante, et les recours face à la censure étaient similaires pour les troupes anarchistes, comme socialistes.

120 Il existe trois types de propagande de la part des militants anarchistes : la propagande écrite (telle que dans les journaux), la propagande orale (grâce à la poésie, les chants, le théâtre, mais aussi les conférences ...) et la propagande par le fait (qui prône notamment le terrorisme, et qu'il faut différencier des « actions directes »).

121 IVERNEL, Philippe, « Censure théâtrale sous la République (1880-1914) : le cas du théâtre anarchiste ou anarchisant », *Revue d'histoire du théâtre*, n°221-222, 2004, p. 19, cité par Marjorie Gaudemer, *op.cit.*, p.478.

122 PROUDHON, Pierre-Joseph, *Idée générale de la Révolution au 19e siècle*, Paris, édition Garnier frères, 1851, chap. Épilogue, p. 341.

123 *Ibid.*, p.369.

comme au théâtre de l'Opéra, où l'on dédaigne les paroles et le drame, pour n'écouter que les instruments et les voix. On laisse de côté les EFFETS pour ne s'occuper que des *moyens* [...] et l'art meurt dans cette cacophonie¹²⁴ ». Proudhon réclame un art vrai, l'idéal des socialistes révolutionnaires étant « le droit et la vérité » pour faire de l'art. Sans cela, l'artiste et son art sont « au service des corrompus, des luxueux, des fainéants¹²⁵ ». L'art est un média de vérité qui permet d'éduquer les citoyens, dans le but de réformer leur vie, et d'accomplir la « régénération¹²⁶ » du peuple français.

Malgré la suppression de la censure en 1906, certaines pièces restent interdites. C'est notamment le cas de *Biribi* de Georges Darien, interdite en 1912 au Théâtre Social de Marseille. Si des textes sont jugés dangereux, ils n'ont droit qu'à une seule représentation, devant un public de convaincus durant une réunion politique et surveillés de près par la police. La propagande ne peut donc pas être effective.

La censure oblige à un renouvellement des formes dramatiques, voire leur émergence. En 1883, Maxime Lisbonne écrit une pièce sur la Commune, pour en réhabiliter les victimes, intitulée *La Famille Lebreun*. La décision ministérielle interdit la pièce, qui ne sera donc jamais jouée. Cet ancien colonel communard développe un théâtre « permanent » qui ressemble aux premiers *happenings* : entre 1884 et 1889, il met en scène des épisodes de la Commune (les supplices subits par les déportés en Nouvelle-Calédonie par exemple) sous la forme de tableaux vivants, dans des brasseries (boulevard de Clignacourt) ou dans la rue (rue des Martyrs, rue Rambuteau¹²⁷).

À la censure préventive officielle s'ajoute une seconde difficulté pour les auteurs : les directeurs de théâtre sont à convaincre pour que les pièces puissent être représentées. Comme nous l'avons déjà signalé, *Responsabilités !*, de Jean Grave, a été refusée dans tous les théâtres auxquels il la propose. Elle a été seulement éditée par Pierre-Victor Stock (1861-1943), un éditeur engagé qui a publié une collection de textes anarchistes et dreyfusards.

124 PROUDHON, *Du principe de l'art ...*, p. 373.

125 *Ibid.*

126 *Ibid.*, p. 376.

127 REBERIOUX, Madeleine, « Roman, théâtre, chanson », *La Commune de 1871*, colloque de Paris, Les éditions ouvrières, mai 1971, p. 280.

La critique des pairs

Après la censure officielle et celle des directeurs de théâtre, lorsqu'ils arrivent jusqu'à la représentation, les auteurs et acteurs doivent faire face à la critique. Celle-ci peut provenir avant, pendant et après la représentation. C'est notamment le cas pour *Les chapons* de Darien et Descaves. Cette pièce, qui a du être jouée chez Antoine, tire son seul acte du roman de Darien intitulé *Bas les cœurs* et met en scène le renvoi d'une servante par ses patrons, des bourgeois versaillais, qui craignent qu'elle ne tue un des Prussiens qu'ils hébergent, le frère de celle-ci ayant été tué à Forbach. À la fin du spectacle, Antoine affronte les insultes durant près d'un quart d'heure. Le lendemain, les critiques sont nombreuses et vives : ce n'est pas parce que certaines choses sont vraies qu'il faut les dire. Francisque Sarcey, ancien normalien et critique très influent de l'époque, rédacteur dans *Le Temps*, dira du spectacle : « Il y a des ordures qui ont au moins pour elles d'être ciselées par de véritables artistes. Ici, c'est l'immonde sans excuse¹²⁸ ». La pièce n'est représentée qu'une fois.

Dans la même veine, la pièce *Les Mauvais bergers* de Mirbeau provoque tant de sifflets et de hurlements que Sarah Bernhardt doit arrêter la deuxième représentation pour demander le silence.

La critique peut venir des critiques professionnels, mais aussi des pairs. La pièce *Les Mauvais bergers* de Mirbeau est critiquée par Jean Grave, qui reproche à l'auteur de ne pas lui donner de sens et de l'avoir écrit comme un essai et non comme une pièce de théâtre. Jean Grave lui dit :

La portée de votre pièce sera bien plus grande si la morale découle de l'action elle-même. Les tirades sont bonnes pour le livre de discussion, mais pour le roman, pour le théâtre surtout, une situation bien décrite, une opposition des scènes bien dessinées, sont bien meilleures à mon avis¹²⁹.

Il critique aussi la pièce pour son pessimisme et son nihilisme métaphysique :

Il n'y a que la conclusion qui me paraît pessimiste. J'accepte que Jean Roule est un mauvais berger, quoique pourtant cela soit, selon moi, une erreur. Les anarchistes ne sont pas des bergers. Ce sont des individus qui ont senti que la société actuelle est mauvaise, et qui cherchent à en expliquer aux autres les raisons. Mais loin de vouloir les guider, ils disent aux individus que eux seuls peuvent en sortir, eux seuls doivent savoir l'ordre des choses qui leur conviendra le mieux¹³⁰.

128 SARCEY, Francisque, *Le temps*, 15 juin 1890 in SUREL-TUPIN, Monique, « scènes et publics » in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 1, p. 48.

129 Jean Grave à Mirbeau, juillet 1893 in GRAVE; MIRBEAU, *op.cit.*, p. 62.

130 Jean Grave à Octave Mirbeau, 18 janvier 1898, *Ibid.*, p. 86.

Dans l'œuvre de Mirbeau, Jean Roule est l'anarchiste qui mène les grévistes au massacre pour avoir refusé les compromis et les soutiens, même de la part des socialistes. Lui aussi passe alors pour un mauvais berger étant donné que selon l'auteur, un « mauvais berger » est un meneur d'hommes, de tout parti qu'il soit. Jean Grave ne semble pas considérer comme néfaste d'être un meneur d'hommes tant que les intentions sont respectables (selon les valeurs anarchistes), lui-même considéré comme leader du mouvement dans les années 1890. Il écrit :

Mais, mettons que cet état de propagande en fasse des bergers malgré eux, mettons qu'ils n'ont pas encore trouvé la bonne solution, ce qui est fort possible après tout, il n'en découle pas moins quelques vérités de leur enseignement, vérités qui serviront à ceux qui viendront pour en découvrir d'autres¹³¹.

Jean Grave trouve qu'Octave Mirbeau ne donne pas assez de valeur d'instruction à son œuvre, dont la portée didactique et de propagande pourrait être plus forte.

Enfin Jean Grave trouve le cinquième acte pessimiste notamment par la mort de l'enfant de Jean Roule : « Et l'idée de l'enfant de Jean Roule venant au monde, aurait été selon moi d'une allégorie plus vraie, plus vivante. En le faisant mourir avec la mère¹³², c'est la négation de tout effort et de toute critique¹³³ ». Si Jean Grave trouve la pièce pessimiste, c'est peut être la différence entre un auteur qui prend part à une lutte, mais qui, naturaliste, ne peut s'empêcher de montrer la réalité, si décourageante pour les militants soit-elle, et un leader, qui trouvera toujours les mots pour ne pas tomber dans le nihilisme, mais garder confiance en sa lutte. Octave Mirbeau a conscience du nihilisme de son œuvre, en écrivant, dans *Le Journal* du 19 décembre 1897 :

L'autorité est impuissante. La révolte est impuissante. [...] Le jour où les misérables auront constaté qu'ils ne peuvent s'évader de leur misère, briser le carcan qui les attache, pour toujours, au poteau de la souffrance, le jour où ils n'auront plus l'Espérance, l'opium de l'espérance... ce jour-là, c'est la destruction, c'est la mort¹³⁴.

Cette différence de point de vue face à la philosophie qu'ils défendent laisse supposer, de la part des auteurs, des moyens d'action différents en fonction de leur métier et de leur position dans le mouvement.

131 *Ibid.*, p. 86-87.

132 C'est Sarah Bernardt quinquagénaire qui jouait le rôle de la mère, Madeleine, la *pasionaria* des grévistes, tuée à l'acte V alors qu'elle porte l'enfant de Jean Roule.

133 Jean Grave à Octave Mirbeau, 18 janvier 1898, *ibid.*, p.87.

134 *Ibid.*, p.87.

Dans ce premier temps de notre travail, nous avons vu que l'anarchisme, entre 1880 et 1914 est à son âge d'or. Le mouvement prolétaire s'organise en syndicats, chambres et coopératives et des groupements anarchistes sont créés tant au niveau de la capitale qu'au niveau national. Artistiquement, le romantisme bourgeois fait face à l'essor du réalisme, du naturalisme et du symbolisme. De multiples entreprises sont créées pour permettre une démocratisation théâtrale et les Bourses du travail, les Maisons du Peuple et les Universités Populaires deviennent les premiers lieux de propagande et d'instruction anarchistes. Les auteurs de notre corpus sont des leaders anarchistes, des militants-propagandistes, de simples camarades. Parfois, ils sont dramaturges avant de se tourner vers l'anarchisme, d'autres fois, ils sont anarchistes et utilisent le théâtre pour transmettre leur message. Dans le deuxième temps de notre travail, nous allons voir s'il est possible de déceler des utilisations différentes de l'outil-théâtre, en analysant notamment les genres, les registres, les procédés stylistiques et les personnages de chacune des pièces de notre corpus. Les différents statuts des auteurs de notre corpus impliquent-ils une utilisation différente du théâtre ? Les outils dramaturgiques mis en place sont-ils pertinents pour la vocation de propagande et d'instruction de ce théâtre ? Il s'agira pour nous de découvrir l'identité dramaturgique du théâtre anarchisant en mettant en regard les similitudes et les différences de chacune des œuvres. Dans cet esprit, nous expliciterons la vision que les anarchistes ont de l'art et du théâtre, et nous verrons si les présupposés que nous avons énoncés, à savoir, la présentation d'un personnage en proie à une révolte viscérale, tenant l'État et les bourgeois en horreur et prenant parti pour le prolétariat, sont effectivement présents. Comment l'anarchisme est-il représenté dans les œuvres de notre corpus ? S'agit-il d'un théâtre révolutionnaire parce qu'il est écrit par des révolutionnaires ?

II. Le répertoire du théâtre anarchisant : un éclairage dramaturgique

Antiautoritaire, l'anarchisme souhaite un art dénué de codes, de normes. En 1793, William Godwin¹³⁵ interroge l'art comme étant la manifestation d'une autorité au même titre que l'État ou la propriété privée : selon Reszler, ce serait là le développement d'une esthétique anarchiste. Le siècle suivant, Proudhon, Bakounine et Kropotkine s'interrogent sur un art dominateur, mensonger.

L'art devenu « produit [...] d'une force de collectivité sociale¹³⁶ » s'avère être un outil pertinent de propagande et d'éducation. Nous l'avons vu, les entreprises théâtrales et les différents lieux de représentation mettent au cœur de leur projet la transmission et la démocratisation culturelle. Toutefois, nous pourrions interroger la place du théâtre dans la philosophie anarchiste. Godwin s'exprimait ainsi :

Avons-nous vraiment besoin de représentations théâtrales ? Elles font appel à une coopération aussi absurde que vicieuse. On a le droit de se demander si des hommes accepteront encore à l'avenir de répéter des mots et des idées qui ne sont pas les leurs. On peut se demander s'il trouvera encore des musiciens qui accepteront de jouer les compositions d'autrui... Toute répétition formelle des idées d'autrui m'apparaît comme l'emprisonnement pour la durée de l'exécution du libre exercice de l'esprit. Il n'est peut-être pas exagéré de parler à ce propos d'un manque de sincérité, sincérité qui nous demande d'exprimer sur-le-champ toutes les idées utiles et précieuses qui nous viennent à l'esprit¹³⁷.

Ainsi, le théâtre et la représentation théâtrale ne permettent pas aux artistes de s'émanciper, car ils sont alors esclaves d'un texte écrit par un dramaturge. Une question se pose : pour les anarchistes, où se situe la théâtralité ? Est-ce dans un texte « classique », « bourgeois » ? Ou bien, comme pour Peter Brook, il leur suffit qu'un individu traverse un espace pour faire théâtre ? Les anarchistes faisant du théâtre dans des lieux privés, nous pouvons considérer cette éventualité. Toutefois, au vu des pièces que nous analysons, il semblerait que le théâtre anarchiste n'arrive pas à se détacher des codes classiques du théâtre, dans lequel, acte, scène et dialogue semblent inévitables.

Notre objectif est désormais de définir les bases d'une dramaturgie anarchisante à

135 William Godwin (1756-1836) est un philosophe anglais, précurseur de la pensée anarchiste.

136 Proudhon, cité par RESZLER, André, « Esthétiques idéologique, esthétiques et politiques » in CRANSTON, Maurice ; CAMPOS BORALEVI, Léa, *Culture et Politique / Culture and Politics*, Walter de Gruyter, « European University Institute, Série C », Berlin, 1988, p. 113, <https://goo.gl/YFY3bP>

137 RESZLER, André, *L'Esthétique anarchiste*, Paris, P.U.F., 1973, p. 7.

travers l'étude des pièces de notre corpus et une confrontation à la conception artistique des anarchistes. Dans un premier temps, nous analyserons les styles, registres et procédés utilisés par les dramaturges anarchistes. Ensuite, nous nous focaliserons sur les révélations politiques et historiques que les pièces permettent. Notre troisième et dernier temps portera sur la représentation de la femme. Au début de chacun des trois temps de ce travail, nous mettrons un cours résumé de chacune des œuvres analysées.

A. Les formes du théâtre anarchisant : quels stratagèmes discursifs à l'œuvre?

Tout d'abord, nous allons nous concentrer sur les mouvements artistiques, les genres et les procédés stylistiques mis en place par nos dramaturges. Cela nous permettra d'avoir un premier regard sur la forme que peut prendre le théâtre anarchisant. Nous allons nous focaliser ici sur trois œuvres : *La Cage* de Lucien Descaves, *Responsabilités !* de Jean Grave et *Barbapoux* de Charles Malato, que nous allons brièvement résumer.

La Cage est une pièce de théâtre en un acte qui ne fut représentée qu'à une seule occasion, au Théâtre Antoine le 21 janvier 1898, avant d'être censurée à la demande de Francisque Sarcey, un critique dramatique. Selon Jean Grave, cela est dû au fait que cette pièce met en scène « des choses bonnes, très bonnes, très bien exprimées ; seulement le malheur est qu'elles sont la condamnation d'un système social dont M^r Sarcey est le défenseur. C'est pourquoi il la trouve exécration¹³⁸ ». Jean Grave entend par le « système social » le système bourgeois, capitaliste, qui plonge la famille Havenne dans la misère. M^r Havenne recherche désespérément un emploi, qu'il ne trouve pas, et ne peut donc pas subvenir au besoin de sa famille. Aussi les parents et les enfants se mettent d'accord pour s'asphyxier au charbon en même temps. Finalement, tandis que les parents s'endorment éternellement, les enfants décident de vivre et d'aller faire la révolution à laquelle leurs parents n'ont jamais voulu participer. Cette œuvre, dédiée « aux désespérés pour qu'ils choisissent », se place donc du côté des opprimés et propose, pour toute issue à la misère, le suicide ou la lutte contre la

138 EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 1, p. 58.

tyrannie bourgeoise.

Responsabilités ! de Jean Grave est une pièce en quatre actes, publiée en 1904 chez Stock (l'un des principaux éditeurs anarchistes d'alors), après les refus de la part des directeurs de théâtre de la programmer. Les personnages principaux sont Renaud (Robert), un militant anarchiste de quarante-quatre ans, et sa famille et Durier, un ami, rédacteur à *L'Affranchi*, un papier révolutionnaire. Cette pièce raconte l'histoire de Renaud, prolétaire dans le besoin, qui, parce qu'il assiste à des réunions anarchistes, est perquisitionné puis envoyé au bagne. Sa femme, sans le sou, se suicide avec ses enfants. Excédé de colère et désespéré, Renaud tente de tuer à coup de couteau le juge qui l'avait fait arrêter à sa sortie de prison. Lors de son procès, il est condamné à la peine de mort. Les problèmes sociaux de l'époque y sont présentés : chômage, misère, répression, classe sociale, action directe, attentat, lutte. Cette pièce porte particulièrement sur le mouvement anarchiste, puisqu'elle traite de la période des attentats de 1892 à 1894 et de la répression nationale qui s'en suit. Elle permet aussi à l'auteur de revenir sur les fondements du mouvement anarchiste et de questionner ses moyens d'action, notamment la propagande par le fait qui constitue en des actes terroristes.

Barbapoux est une pièce en deux actes qui n'a jamais été jouée, mais qui fut éditée en 1901 à Paris par René Godfroy. Intitulée « pièce de combat », elle retrace l'histoire de l'opinion publique qui est emprisonnée par plusieurs personnages avant d'être sauvée par les intellectuels aidés du prolétaire. L'intrigue tourne autour du personnage de Barbapoux qui apparaît comme un personnage véreux, qui dépouille tout son entourage pour avoir le pouvoir. Il est très respecté et écouté de ce dernier, qui ne se rend pas compte qu'il est manipulé.

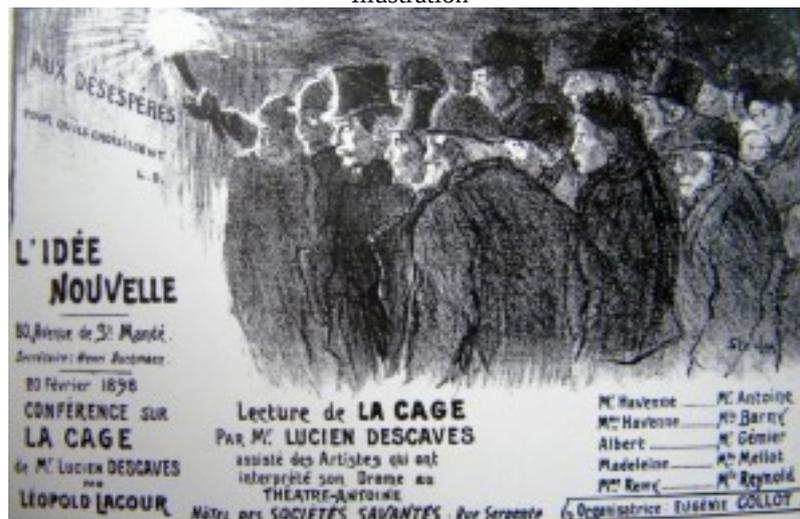
Nous avons présupposé, dans la première partie de notre travail, qu'un dramaturge anarchiste n'écrirait pas de tragédie, afin de pouvoir s'extraire des codes classiques du théâtre. Effectivement, dans l'ensemble des œuvres que nous avons découvert, nous n'avons pas trouvé de tragédie. Toutefois, nous allons désormais voir que, si le désir de quitter les codes classiques peut exister chez nos dramaturges, ils ne sont pas pour autant dans un total renouvellement des formes. Certains, tout comme les bourgeois ont réhabilité le grotesque et ont contesté la règle des trois unités lors de la révolution romantique, utilisent ces caractéristiques. Notre objectif est maintenant d'analyser trois pièces aux caractéristiques différentes afin de définir le(s) but(s) qui leur est(sont) accordé(s) par les dramaturges. Nous verrons que la propagande semble, pour chacune d'entre elles, un désir des auteurs au même

titre que la représentation d'individu révolté, tenant en horreur l'État et la bourgeoisie.

1. *La Cage* de Lucien Descaves : un drame réaliste

La pièce *La Cage* n'est constituée que d'un acte de neuf scènes et met en scène des protagonistes de classes inférieures, les prolétaires, dont l'histoire est ancrée dans un contexte historique précis – en l'occurrence, celui de l'écriture de l'œuvre : la grande dépression¹³⁹. Le contexte familial est mis en avant dans le huis clos sur lequel le quatrième mur de Diderot se referme. Dans ce drame¹⁴⁰ prolétarien, les personnages sont présentés comme actifs : le père cherche désespérément du travail, la mère gère les affaires de la famille et supporte son mari et les enfants essaient de travailler, puis, face au suicide de leurs parents, décident de vivre leur vie plutôt que de se laisser mourir.

Illustration



13: Affiche publicitaire de Steinlen pour *La Cage* de Lucien Descaves.

Cette pièce de théâtre est réaliste. L'auteur présente une réalité plausible des travailleurs de son temps, et en propose une lecture utopique : celle du monde à réinventer, dans lequel la cage s'ouvrirait et les travailleurs s'en rendraient compte. C'est un

139 Ce constat est conclu du contexte d'écriture et de la réalité sociale donnée par l'œuvre.

140 Le drame, genre théâtral apparu au XVIII^e siècle en France, combat les principes classiques hérités du Grand Siècle. Il se définit ainsi autour de plusieurs critères, qui sont le refus des unités systématiques, la focalisation sur des situations domestiques ou quotidiennes et le dénigrement d'une certaine bienséance. Il s'oppose ainsi à la tragédie puisque les personnages mythiques ou de rois et de reines disparaissent pour laisser leur place non plus à des héros mais à des individus ordinaires, dans des situations communes.

embellissement de la réalité qui est proposé. Le réalisme met en scène la vraisemblance des événements sur le principe de la *mimésis*. Ainsi, il représente les choses de manière conforme à l'attente de la majorité de la population, de manière « logique » en s'instaurant comme le rapport entre le réel sur scène et le réel dans le monde. Tout objet, tout événement ou personne mérite d'être représenté. On retrouve, dans *La Cage*, une famille de petits bourgeois devenus pauvres. Nous le savons, car la fille a reçu une éducation et donne aujourd'hui des cours « de français... Préparation aux examens¹⁴¹ », lorsqu'elle le peut. De plus, les personnages de la famille Havenne s'expriment tous dans un langage courant, voire soutenu. À l'inverse, la concierge s'exprime dans un langage familier, usant d'aphérèses dénotant de la classe populaire: « j'ai trouvé la porte entr'ouverte¹⁴² », dit M^{me} Rémi à M^{me} Havenne. Les membres de la famille Havenne préfèrent le suicide à l'Assistance publique, sachant d'avance qu'ils y seront refusés. « Nous ne récolterions que l'incrédulité¹⁴³ », s'exclame M^r Havenne, pensant qu'ils ont « ce qui nuit aux pauvres plus que leur pauvreté : l'amour-propre, la discrétion, et l'habit, ce terrible vêtement des jours heureux et des conditions relevées¹⁴⁴ ». Selon le père de famille, « l'expression de la misère s'apprend¹⁴⁵ » et ils ne la sauront jamais. Le réalisme est presque ici documentaire puisque l'histoire est basée sur une histoire vraie, inspirée du « quadruple suicide qui étonna Paris¹⁴⁶ ». Seules des informations importantes, servant à l'action, sont données par le dramaturge dans le but de provoquer une réaction des spectateurs : c'est un appel à la Révolution qui est lancé et non un appel au suicide. Pourrait-on voir ici les prémices du théâtre documentaire développé dans les années 1960 par Peter Weiss ?

La Cage est une forme courte (1 acte) au registre pathétique. Nous sommes pris de pitié pour les personnages dès le début de l'œuvre lorsque M^{me} Rémi, la concierge, apporte à M^{me} Havenne les quittances de loyer des trois derniers mois. Nous apprenons ensuite petit à petit à quel point la condition de la famille est difficile. La mère dit que les enfants doivent travailler pour subvenir aux besoins de leur parents : « La chère enfant! C'est un peu grâce aux leçons qu'elle donne que nous ne sommes pas morts de faim¹⁴⁷ », indique-t-elle à M^{me}

141 DESCAYES, Lucien, *La Cage*, 1898 in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 1, p. 64.

142 *Ibid.*, p. 63.

143 *Ibid.*, p. 67.

144 *Ibid.*

145 *Ibid.*

146 MOREL, Eugène, « La Cage » in STOULING, *op.cit.*, p. 171.

147 DESCAYES, *op.cit.*, p. 64.

Rémi à propos de sa fille. Le suicide collectif s'explique par la misère, l'incapacité de survivre et un défaut d'intégration sociale. M^{me} Havenne se confesse à M^{me} Rémi :

Le malheur a fait le vide autour de nous [...] Lorsque nous n'avions besoin de personne, tout le monde s'offrait. Mais ceux que nous considérons comme nos meilleurs amis n'estimaient en nous, eux, que des gens dans leur position¹⁴⁸.

Le suicide s'explique aussi par la trop grande honnêteté des personnages, qui, tellement habitués à voir leur cage fermée, ne se sont pas aperçus qu'ils pouvaient l'ouvrir à leur convenance. La cage représente ici les valeurs de la société et le cocon que la bourgeoisie forme : tant que les citoyens subviennent à leur besoin, c'est une cage dorée. Sitôt qu'ils meurent de faim, ils doivent quitter cette cage pour aller voler – survoler ET subtiliser – chez les autres, faire la révolution, ou bien mourir. Le suicide des personnages correspond ici à un refus de recourir à l'action directe prônée par les anarchistes, mais aussi à une incapacité de survivre par leurs propres moyens. Le suicide collectif n'est pas un suicide d'exception, la famille est miséreuse. Nous parlerions plutôt de suicide fataliste, que Durkheim définit comme « celui que commettent les sujets dont l'avenir est impitoyablement muré, dont les passions sont violemment comprimées par une discipline oppressive¹⁴⁹ ». Durkheim donne l'exemple de jeunes époux ou d'esclaves, mais nous pensons qu'il est possible de l'étendre aux miséreux, dont la vie est disciplinée par la nécessité de travailler pour gagner de l'argent et pouvoir manger, et dont les désirs d'émancipation, de choix, sont réprimés par la survie. Les protagonistes de *La Cage* ne considèrent plus que l'absurdité de leur existence et, se refusant à défier la loi pour survivre, sont face à un mur : ils ne peuvent que se suicider ou faire la Révolution. C'est d'ailleurs l'appel lancé par les enfants à la fin de l'œuvre : « donnons-nous vivants et valides à la Révolution, dût-elle nous dévorer tous les deux ! » s'exclame Madeleine. Et Albert de répondre : « nous et beaucoup d'autres... Elle aussi meurt de faiblesse et d'inanition. Elle a faim d'apôtres ; soyons sa nourriture ! Nos parents sont tombés où leur premier effort les condamnait à mourir : sur la brèche de la propriété. À nous d'élargir cette brèche ; ceux qui viendront après donneront l'assaut¹⁵⁰ ! » Les enfants refusent le suicide : ils symbolisent l'innocence, les oisillons qui s'aperçoivent que la cage est ouverte tandis que leurs parents, tellement habitués à la misère et résignés, ne s'interrogent pas sur l'éventualité d'une échappatoire. L'allégorie de la cage est ici très forte et permet à l'auteur

148 *Ibid.*

149 DURKHEIM, Émile, *Le suicide. Etude de sociologie*, Paris, PUF, « Quadrige », 1997, p. 311.

150 DESCAYES, *op.cit.*, p. 81.

d'augmenter la puissance dramatique de son œuvre. Le message est clair et à portée de tous.

À plusieurs reprises, le suicide est comparé à un spectacle, une pièce de théâtre. On note d'ailleurs l'intrusion du tragique lorsque le père dit à la mère, alors que le fils rentre chez eux, « sèche tes yeux... Avant le drame, un peu de comédie¹⁵¹ ». Le fils, Albert, considère qu'ils n'incommodent personne s'ils se suicident chez eux. Pour que leur suicide ait un impact, ils doivent le faire en place publique. Albert parle alors à sa sœur, Madeleine, de « la signification que pourraient acquérir des suicides simultanés ayant pour théâtres, par exemple: le Parlement, où l'on fabrique les lois ; le Palais de Justice, où on les applique ; la Bourse où l'on s'en moque et la Caserne, qui est leur sauvegarde ». Effectivement, « il ne faudrait pas aux pauvres un grand effort de mémoire ni beaucoup de discernement, pour entourer leur mort des circonstances les plus propres à la rendre instructive ». Albert considère que le suicide doit permettre aux anarchistes d'instruire le peuple en lui permettant une prise de conscience. S'ils choisissent la mort plutôt que la Révolution, que celle-ci ait un impact sur la vie publique.

La Cage est donc un court drame réaliste au registre pathétique. Dans ce huis clos, nous retrouvons les unités de temps, de lieu et d'action classique. L'allégorie de la cage est très forte et sert cette propagande selon laquelle le mouvement anarchiste serait le seul capable d'aider les pauvres, mieux encore que l'Assistance publique. L'utilisation de l'aphérèse et du langage soutenu pour distinguer la classe populaire de la classe bourgeoise permet aussi à l'auteur d'appuyer son propos : n'importe quel bourgeois peut devenir pauvre. Il sera alors accueilli par les prolétaires, mais rejeté par son propre camp. L'auteur donne une visée pédagogique à cette pièce en dramatisant un fait divers et en mettant en place un didactisme fort : les dialogues entre Albert et sa sœur concernant le suicide permettent aux spectateurs de penser l'acte sous plusieurs angles et d'envisager la Révolution pour survivre. Nous allons maintenant analyser les caractéristiques de la pièce *Responsabilités!* Ainsi, nous pourrions voir que les dramaturges anarchistes utilisent des outils différents (mouvement, genre, registres, format), toujours pour servir la propagande et l'objectif pédagogique donné au théâtre.

151 *Ibid.*, p.69.

2. Responsabilités ! de Jean Grave : un drame naturaliste

Dans son ouvrage *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Proudhon prend position au sujet du conflit entre le réel et l'abstrait projeté dans l'œuvre d'art. Selon lui, réalisme et idéalisme sont indissociables en ce que la représentation réaliste d'une chose implique au moins une idée « idéale » de celle-ci. Selon Proudhon :

L'art n'est rien que par l'idéal, ne vaut que par l'idéal ; s'il se borne à une simple imitation, copie ou contrefaçon de la nature, il fera mieux de s'abstenir ; il ne ferait qu'étaler sa propre insignifiance, en déshonorant les objets mêmes qu'il aurait imités¹⁵².

Proudhon refuse le naturalisme, qui, plus « scientifiquement » que le réalisme, consiste en la représentation des caractères et comportements humains par l'artiste. Or, selon l'anarchiste, il doit « mettre du sien » dans son œuvre pour faire art. Toutefois, le refus du naturalisme pour embellir la représentation de l'œuvre n'est pas partagé par tous. Le naturalisme recherche la représentation de l'homme présent, dans le cadre familial ou dans le cadre professionnel et met en avant le détail avant le schéma d'ensemble. Ainsi, le quatrième mur se referme, les acteurs ignorent le public au lieu de jouer pour lui. Le naturalisme devient ce que le spectateur surprend sur scène, des tranches de vie intime qu'il ne devrait « pas » voir. En l'occurrence, le spectateur de cette pièce de théâtre voit la vie quotidienne des personnages, durant le premier acte « le théâtre représente un modeste intérieur d'ouvrier. Au fond à gauche, un lit. Près du lit, une porte donnant sur le palier [...] ¹⁵³ ». Il intercepte une discussion entre les enfants et leur mère tandis que le père recherche désespérément du travail. La mère est en train de repriser des vêtements, nous savons donc que les personnages sont des prolétaires. Le spectateur sera ensuite transporté dans la rédaction d'un journal, puis à la cour d'Assises, des lieux intimes. Le naturalisme se focalise sur certains éléments – en tout cas à l'époque contemporaine à notre corps, puisqu'il se forme autour de Zola et d'André Antoine – en les important réellement sur scène. On ne représente pas que la réalité, on l'introduit. À titre d'exemple, André Antoine, dans la pièce de théâtre intitulée *Les Bouchers* (1888) de Fernand Ives, fait figurer sur scène de vraies pièces de bœufs achetées chez le boucher. De plus, le naturalisme met les personnages en situation d'expérimentation, dans des situations complexes que le dramaturge explique avec une approche scientifique, sociologique. Cela

152 PROUDHON, Pierre-Joseph, *Du principe de l'art ...*, *op.cit.* p. 32.

153 GRAVE, Jean, *Responsabilités !, 1904* in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 1, p. 511.

explique notamment le caractère historique de l'œuvre de Grave qui, nous le verrons en II.B.2, traite des lois scélérates et de la répression du gouvernement. Grave use du naturalisme pour augmenter le caractère plausible de son discours et ainsi donner une portée plus forte à sa propagande.

Le registre de cette pièce est pathétique puisque le spectateur est pris de pitié et de terreur pour les personnages : trop faible pour survivre sans son mari, sa femme décide de recourir au suicide et à l'infanticide. Pris de désespoir à sa sortie de prison, Renaud venge sa famille en tentant de tuer le juge d'instruction qui l'avait fait injustement emprisonner durant deux mois. Il sera finalement guillotiné. Nous sommes face à une pièce-paysage, les actes se suivent, mais une ellipse temporelle entre chacun d'entre eux ne rend pas l'enchaînement de l'action toujours clair et logique : la parole n'est pas l'instrument de l'action, elle est fragmentée, ce qui donne à la pièce une progression à première vue sinueuse. Son mécanisme est toutefois tragique puisque le personnage de Renaud ne semble pas pouvoir s'échapper du malheur dans lequel il est et, plus la pièce évolue, plus les conséquences de la répression se referment sur lui. Dans le premier acte, nous sommes chez les Renaud. Le père de famille, grâce à un ami, trouve du travail, mais une perquisition a lieu à son domicile et il se fait arrêter. Dans le deuxième acte, Mme Renaud se suicide et tue ses enfants en s'asphyxiant au charbon. Dans le troisième acte, Durier raconte à Baudry la vie de Renaud. On apprend que ce dernier est sorti de prison. Renaud rejoint Baudry et Durier et laisse entendre qu'il prépare quelque chose. Dans le quatrième et dernier acte, nous sommes à la cour d'Assises, au procès de Renaud pour la tentative de meurtre du juge d'instruction qui l'avait fait mettre en prison la première fois. Renaud est guillotiné. La fin rejoint l'acte un, lorsque les enfants de Renaud demandaient à leur mère ce qu'était une exécution. Nous sommes face à une forme longue de quatre actes et l'action se déroule sur plusieurs mois. Le didactisme y est fort : le dramaturge revient sur la politique menée par le gouvernement et la philosophie anarchiste, comme nous le verrons en II.B.2. En créant un parallélisme entre le premier et le dernier acte, l'auteur présente, comme les enfants dans la scène 1 de l'acte 1, la guillotine comme une arme de plus pour la bourgeoisie pour faire taire les miséreux. Jean Grave prône ici l'action directe (mais pas la propagande par le fait, qui envoie en prison ou à la guillotine des camarades innocents). Si certains volent, c'est parce qu'ils ne peuvent plus faire autrement. La théorie anarchiste est ici bien mise en avant par le personnage viscéralement révolté de Renaud, qui tient en horreur l'État et la bourgeoisie, la propagande est claire.

Enfin, comme dans *La Cage*, nous notons que l'auteur utilise l'aphérèse pour montrer les personnages de la classe populaire. La concierge dira notamment en voyant les corps de M^{me} Renaud et de ses enfants: « Ah! Mon Dieu! En v'là un malheur! C'te pauvre M^{me} Renaud!¹⁵⁴ » Renaud s'exprime dans un langage courant, sauf lorsqu'il est avec ses amis. Ils utilisent alors un langage plus familier « Mon pauvre vieux, ce n'est pas dire, mais vrai, avec cette place, tu m'arraches une fière épine du pied¹⁵⁵ » dit-il à Durier lorsque celui-ci lui trouve du travail.

Le dramaturge de notre corpus quitte la conception idéale de l'art anarchiste (notamment une œuvre réaliste), pour donner à sa lutte une visée plus pragmatique, une capacité d'action possible et non idéalisée. Nous allons maintenant nous intéresser à *Barbapoux* de Charles Malato, avant de conclure sur les différents procédés dramaturgiques utilisés par les auteurs de notre corpus.

3. *Barbapoux* de Charles Malato : un mélodrame satirique

Nous sommes face à un mélodrame, genre né à la fin du XVIII^e siècle qui mélange texte et chansons. Durant la première moitié du XIX^e siècle, le mélodrame devient le genre populaire par excellence, tirant sa force de la Révolution. Il met en scène des personnages manichéens, aux rôles déterminés : le héros, le traître, la victime, etc. Son dénouement est optimiste, presque utopique et l'histoire parsemée de situations invraisemblables.

Dans *Barbapoux*, le héros est le prolétaire, seul capable de délivrer l'opinion publique, la victime du vilain Barbapoux. Nous avons aussi affaire à des traîtres, tous dans l'entourage de Barbapoux, tel que Arthur Derryer, un journaliste ; Rossfitz, un riche juif ; Farmacopée, un académicien ; Fessier-Durepaire, un magistrat ; la Comtesse de l'Enclumoir ; le Général des armées Derlindinden et le Père Dindon. Tous ces personnages, « mauvais », ont des noms grotesques, tandis que les « bons » que sont l'opinion publique, les intellectuels et le prolétaire sont représentés par leur statut social. Les premiers, métonymiques, représentent chacun une profession de la bourgeoisie et lui donne une image négative. La bourgeoisie ne serait constituée que de personnes véreuses, incapables d'empathie, et ne travaillant que pour leurs

154 *Ibid.*, p. 530.

155 *Ibid.*, p. 519.

intérêts propres. À l'inverse, le deuxième groupe est formé de personnages dont le rôle d'antonomase leur permet de représenter toute une classe sociale, et ainsi de faire valoir leur bonne action à toute une communauté. De ce fait, le dramaturge décuple l'image négative des bourgeois tout en renvoyant une image positive et altruiste des intellectuels et des prolétaires.

La satire se situe aussi dans la parodie des dénominations: *La Libre Parole*, journal politique français du polémiste Édouard Drumont devient ici *Le Libre Chantage* et Esterhazy, espion au service de l'Allemagne à l'origine de la condamnation de Dreyfus devient dans cette pièce Abdul- Azi, qui pourrait faire référence à Abdulaziz, le 32^e Sultan de l'Empire ottoman qui a dû quitter le trône après un coup d'État de ses propres ministres.

Deux poèmes sont récités par Fessier-Durepaire, accompagné à la guitare par Farmacopée, pour essayer de séduire l'opinion publique:

Tranquille écoutez-moi sans casser de noisette,
Ô Publique Opinion, assise près l'herbette!
Depuis plus de vingt ans, j'ai fait un grand effort
Pour ne pas voyager sur la ligne du Nord¹⁵⁶.

La seconde chanson est de la Comtesse qui s'exclame « Si les bonn's d'enfants n'aimaient pas tant les militaires, tous les militair's n'aim'raient pas tant les bonn's d'enfants ». Nous voyons que l'aphérèse est utilisée. Non pas ici pour désigner la classe populaire, symbolisée par le prolétaire, mais pour désigner les bourgeois, grossiers. Un vocabulaire scatologique est utilisé par les bourgeois, comparant ainsi le monde politique à des latrines. Barbapoux, le plus politisé et le plus véreux, est décrit comme puant énormément, et ne se lavant jamais. « Comment! Il y a encore des gens qui se lavent! C'est bien dégoûtant!¹⁵⁷ » s'écrit-il lorsque Derryer lui présente une cuvette. D'ailleurs, Barbapoux meurt à la fin du dernier acte, aspergé par l'un des intellectuels d'eau. L'eau est alors une allégorie de la propreté, tandis que Barbapoux, décrit comme un « monstre¹⁵⁸ », une « bête venimeuse¹⁵⁹ » représente tout ce qu'il existe de plus malhonnête. Tous les outils prêtés par le prolétaire aux intellectuels (le soufflet de poudre insecticide, la seringue et la paire de pincettes) sont d'ailleurs des métaphores, les armes seules capables de détruire les bourgeois. L'anti-punaise

156 MALATO, Charles, *Barbapoux, 1904* in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 1, p. 425.

157 *Ibid.*, p. 417.

158 *Ibid.*, p. 439.

159 *Ibid.*, p. 439.

tue le Général Derlindinden et Fessier-Durepaire, le magistrat, ainsi que le Père Dindon. L'eau de la seringue, le démêloir (le peigne) et les pincettes tuent Barbapoux.

C. Malato inclut le grotesque à sa pièce lorsque Derryer meurt en se jetant dans le tout à l'égoût après avoir lu un article du journal *Crépuscule*. On se rapproche ici de la farce, un genre théâtral construit autour d'une tromperie et mêlant burlesque et grossièretés.

Les prises de paroles du prolétaire sont longues puisqu'il s'agit de tirades durant lesquels il revient sur l'histoire de France et de ses ancêtres, tous engagés dans la lutte pour la liberté. Nous développerons ces interventions en II.B.3. Arthur Derryer (Ac.I,Sc.1), Barbapoux (Ac.I,Sc.3), la Comtesse (Ac.I,Sc.5), l'Opinion publique (Ac.I,Sc.8) apparaissent comme les personnages principaux puisque leur monologue constitue pour chacun une scène du premier acte. Arthur Derryer développe son ascension sociale, Barbapoux son manque de scrupule pour assouvir sa volonté : « la démocratie nous menace ? Nous nous emparons d'elle pour la pervertir¹⁶⁰ » déclare-t-il par exemple. La Comtesse parle de son dévouement pour Barbapoux, et l'opinion publique de son incompréhension concernant l'Affaire Dreyfus et son incapacité à faire la part des choses.

Nous voyons dans cette pièce une forte influence d'*Ubu Roi* d'Alfred Jarry, monté en 1896 au Théâtre de l'Œuvre par Lugné-Poe. Ce mélodrame satirique se présente comme une parodie. Nous sommes, avec le vocabulaire scatologique, les personnages métonymiques et les métaphores, dans une esthétique de la rupture. Ces procédés théâtraux semblent anticiper l'agitation-propagande qui se développera entre 1917 et 1932. Nous n'avons pas ici de personnage révolté contre l'État, mais une bourgeoisie présentée très péjorativement, et une opinion publique ne pouvant être sauvée que par le prolétaire. La règle des trois unités n'est pas respectée et nous retrouvons l'utilisation du grotesque, propre au Romantisme bourgeois de l'époque. Charles Malato utilise les outils bourgeois pour transmettre son message : place à la question sociale.

Lucien Descaves, Jean Grave et Charles Malato ont utilisé des procédés dramaturgiques différents. Si l'idéal anarchiste prône le mouvement réaliste, certains se tournent vers le naturalisme. Nous avons présumé qu'un écrivain anarchiste n'écrirait pas de tragédie. Comme nous venons de le voir, les personnages de notre corpus ne sont pas des

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 418.

héros, mais des hommes plongés dans leur quotidien. S'ils semblent prédestinés, c'est à rester miséreux s'ils ne s'engagent pas dans la Révolution, s'ils restent asservis par le gouvernement et le système capitaliste. Les auteurs demandent à chacun de leurs personnages de partir en quête de liberté, à travers des pièces de forme courte comme de forme longue, des drames ou des mélodrames, des pièces-machines ou des pièces-paysages. Trois figures de style sont particulièrement utilisées : l'aphérèse qui – tout comme le registre de langue et le ton – permet de distinguer la classe populaire de la bourgeoisie, la métonymie qui permet à un seul personnage de représenter une classe sociale ou un statut et l'allégorie qui transmet des messages décuplés aux spectateurs. L'allégorie, nous dit Philippe Ivernel, « est souvent de règle dans le théâtre d'agitation¹⁶¹ ». Nous pouvons voir que les pièces révolutionnaires semblent hybrider les genres bourgeois dans le but d'inclure leur propagande révolutionnaire et leur désir antiautoritaire. Nous sommes face à un enchaînement des événements de manière simple, logique, afin d'augmenter la confiance que les spectateurs accordent aux propos et donc la véracité des événements et du point de vue présentés. Serait-ce une rhétorique anarchisante ? Maintenant que nous avons présenté les stratagèmes discursifs à l'œuvre, nous allons nous intéresser à l'utilisation de l'Histoire de la part des dramaturges, toujours dans un but de propagande, afin de voir que, si les formes du théâtre anarchisant sont nombreuses, les thèmes le sont aussi.

B. Révélations politiques et historiques

Dans ce deuxième temps, nous allons nous intéresser à la critique du gouvernement et de la société mise en place par les dramaturges de notre corpus pour appuyer leurs revendications révolutionnaires. Les anarchistes, qu'ils soient dramaturges ou non, usent de la dramatisation pour parler de leur mouvement ou bien de leur conception du monde. Nous allons voir comment le médium théâtral est utilisé pour raconter l'Histoire en histoire, et nous verrons qu'il est difficile pour les auteurs de ne pas prendre parti pour les idées soutenues par leur mouvement. À travers deux analyses dramaturgiques, *L'ami de l'ordre* (1898) de Georges Darien et *Responsabilités !* (1904) de Jean Grave, nous développerons l'histoire officielle de

161 IVERNEL, Philippe, « Thèmes et formes d'un théâtre polémique » in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 1, p. 32.

la Commune et des lois scélérates que nous confronterons à la vision des anarchistes qui transparaît dans leur dramaturgie. L'analyse de *Barbapoux* de Charles Malato nous permettra de montrer que les critiques ne passent pas toujours par une dramatisation de l'Histoire et sont aussi implicites, ici sous la forme d'une farce politique.

Nous ne présentons plus *Responsabilités* ni *Barbapoux* dont nous avons déjà parlé, mais voici un résumé de *L'ami de l'ordre* pour bien comprendre notre réflexion.

L'ami de l'ordre de Georges Darien, écrit en 1898, est un huis clos en un acte et six scènes, proche du théâtre naturaliste. Paris en est le décor, la chute des communards le sujet. L'action se déroule le soir du 26 mai 1871, soit deux jours avant la fin de la semaine sanglante qui marqua la perte de la Commune. *L'ami de l'ordre* est représentée¹⁶² pour la première fois au Théâtre du Grand-Guignol de Paris le 4 octobre 1898 et éditée la même année. Elle garde des éléments de la pièce de théâtre traditionnelle : l'abbé et la pétroleuse n'ont pas de nom, et sont désignés par leur métier. Les bourgeois sont désignés par leur nom de famille tandis que la bonne est appelée par son prénom. Les rôles de la première sont distribués de la manière suivante : la pétroleuse est jouée par M^{me} Gabrielle Fleury, Marie par M^{me} Jeanne Leriche, L'abbé par M^r Homerville, Monsieur de Ronceville par M^r Ernest Vois et Monsieur bonhomme par M^r Pons-Arlès. Au fil de la discussion entre cinq personnages (dont les arrivées sont annoncées par des didascalies sonores correspondant aux changements de scènes), Marie, la servante de l'abbé, de religion chrétienne ; l'abbé ; Monsieur de Ronceville, un royaliste ; Monsieur Bonhomme, un bourgeois athée et une pétroleuse, insurgée qui mettait le feu à la ville, le lecteur découvre les actes commis entre les insurgés et les versaillais durant la semaine sanglante. Il est important de noter qu'entre 1894 et 1906, la France est divisée en deux camps autour de l'affaire Dreyfus (les dreyfusards, persuadés de l'innocence de Dreyfus ; et les anti-dreyfusards) ; toutefois, les souvenirs de la guerre civile sont toujours présents chez certains citoyens.

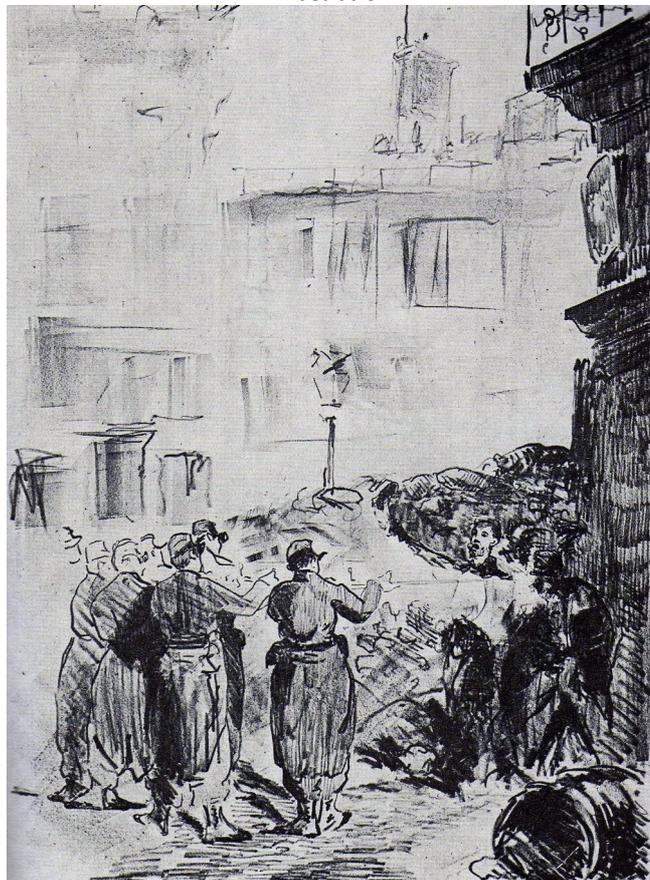
1. *L'ami de l'ordre* : une écriture de l'Histoire de la Commune

Si la Commune a rallié, au cœur de Paris, révolutionnaires et républicains, les gouvernements républicains qui suivirent ce pan sanglant de l'histoire ont vite eu fait

¹⁶² Nous n'avons pas plus d'informations concernant le nombre de représentations ni sur la réception de cette pièce.

d'occulter cette insurrection. Ainsi, la représentation de ces quelques mois de l'histoire de France apparaît comme très subversive. Malgré l'amnistie des communards en 1880, qui reviennent de leur exil en Nouvelle-Calédonie, le sujet est délicat. À titre d'exemple, Léon Cladel et le journal *L'Événement* furent condamnés pour la nouvelle intitulée *Trois fois maudite*¹⁶³ (1875) qui raconte l'histoire d'une femme de communard devenue miséreuse et libertine pour nourrir ses enfants, en attendant le retour de son mari. La censure est donc forte, et assortie de peine de prison pour ceux qui osent prendre le parti des communards. À travers une analyse dramaturgique de *L'ami de l'ordre* de Georges Darien, nous allons maintenant analyser comment l'histoire de la Commune est dramatisée.

Illustration



14: *La Barricade*, par Édouard Manet, 1871.

Les personnages, des représentants de la société fin de siècle

L'analyse des personnages nous permet tout d'abord de voir la position de l'auteur, qui,

¹⁶³ Publiée en 1885 dans les *Petits Cahiers* par Monnier & Cie, Paris.

s'il représente les vainqueurs en train de parler des vaincues, laisse le discours s'orienter pour la défense des communards. Les personnages, métonymiques, représentent chacun une classe sociale et politique par leurs valeurs ou leur vision de la société. Ainsi, à travers cinq personnages, on découvre la division de la société de ce temps. À travers les dialogues, le réel imité, la *mimèsis*, permet à l'auteur de se mettre à l'écart ; au lecteur ou au spectateur de se faire sa propre opinion. Toutefois, la vision n'est pas aussi neutre qu'il n'y paraît. Le climat de la III^e République, qui était celui de la réprobation politique et morale, est ici estompé : chacun des personnages s'exprime à sa guise et semble libre de ses choix.

Si le lecteur peut se demander quelle est la position de Darien quant à la religion, l'abbé étant présenté comme un homme honnête et en qui l'on peut avoir confiance, ce n'est que pour décupler l'effet que produit Monsieur de Ronceville. En rendant le personnage de l'abbé agréable, le caractère odieux du royaliste n'en est qu'accentué.

Monsieur de Ronceville manque de respect au prêtre en lui assenant que la commune est « de la faute [de l'Église], allez, s'ils ne croient plus ! C'est de votre faute, ce qui arrive. [...] Mais, bah ! Un de ces bandits, les mains rouges encore de sang, viendrait vous demande asile, que vous le cacheriez chez vous !¹⁶⁴ ». L'Église est en tort puisqu'elle pardonne toujours aux mécréants leurs actes et les protège. À trop se sentir protégés, Monsieur de Ronceville pense que ces derniers s'octroient tous les droits.

L'aristocrate désespère que l'Histoire se reproduise, comme lorsqu'il avait pris « [son] vieux fusil [...] en Vendée et en Italie pour aller combattre les Bleus¹⁶⁵ ». Monsieur Ronceville fait ici référence à la Guerre de Vendée, nom donné à la guerre civile qui opposa, entre 1793 et 1796, dans l'ouest de la France, les républicains – les bleus – aux royalistes – les blancs. Aujourd'hui, il n'y a pas de « trône et [d']autel » à défendre, il n'a aucune raison de prendre les armes, « il n'y a plus que des Rouges – plus ou moins rouges, plus ou moins roses – qui se gourment entre eux¹⁶⁶ ». Lors de la Révolution de 1789, dont il semble rester le dernier représentant, ce n'est « pas seulement [...] la tête d'un roi [qu'ils ont] coupé, ils ont décapité l'Idéal. Et ils en crèveront¹⁶⁷ ». Monsieur Ronceville ne croit qu'en la monarchie, seul idéal qui permettra au peuple de survivre. La guerre civile en cours ne le préoccupe que peu,

164 DARIEN, Georges, *L'ami de l'ordre*, 1898 in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 2, p. 248.

165 *Ibid.*, p. 247.

166 *Ibid.*, p. 246.

167 *Ibid.*

puisque pour lui, le pays est déjà perdu.

À l'inverse, Monsieur Bonhomme, athée, se montre respectueux de la foi de l'abbé tout en lui rappelant qu'il ne croit pas en ces choses-là : « Mon Dieu ! Qu'il y ait besoin d'une religion pour le peuple, je ne dis pas ; mais pour nous autres, gens éclairés...¹⁶⁸ » Monsieur Bonhomme croit en Voltaire, qu'il a lu, dit-il. « Mais si Voltaire pouvait voir des choses pareilles, il les flétrirait avec indignation ! [...] Il voulait l'instruction du peuple pour le soustraire à la tyrannie de certaines gens...¹⁶⁹ » Il ajoute : « Ah ! Ils s'en servent joliment, de l'instruction qu'on leur a donnée !...¹⁷⁰ » Ici est dépeinte la vision que les bourgeois ont d'eux-mêmes : des faiseurs d'instructions et d'humanité, éclairés et sans respect pour « le peuple », les prolétariens.

L'important, proclame Monsieur Bonhomme, c'est « l'ordre avant tout¹⁷¹ ». Lui, qui n'est pas humaniste pour un sou, s'amuse d'ailleurs de voir les révolutionnaires tomber « comme des mouches¹⁷² ». Il s'exclame : « Plus on en tuera, mieux ça vaudra », en admirant « le drôle de spectacle qu'offre Paris ». Il s'amuse de la barbarie en cours dans les rues :

Je ne suis pas fâché d'avoir vu ça, une fois dans ma vie. [...] C'est d'un pittoresque ! À chaque pas, on découvre quelque chose d'intéressant. Croiriez-vous que, hier seulement, j'ai compté dix-neuf cadavres d'enfants¹⁷³ ?

Georges Darien, en créant ce personnage, pas seulement réjouit de la victoire de son camp, mais de la torture infligée aux communards, de l'esthétique donnée à Paris par ce spectacle sanglant, qui plus est par la mise à mort d'enfants, symboles de l'innocence, donne au lecteur une image très péjorative du bourgeois.

« L'ami de l'ordre » renvoie à Monsieur Bonhomme, qui ne jure que par Voltaire, « l'homme d'ordre » auprès des « gens éclairés¹⁷⁴ » de la bourgeoisie dont il fait partie¹⁷⁵ ; et son « armée de l'ordre¹⁷⁶ ». Bonhomme ne s'intéresse pas à la politique, « je ne tiens pas plus à un gouvernement qu'à un autre¹⁷⁷ » dit-il. Tant que son commerce fonctionne, la politique en

168 *Ibid.*, p. 251.

169 *Ibid.*

170 *Ibid.*, p. 250.

171 *Ibid.*, p. 251.

172 *Ibid.*

173 *Ibid.*

174 *Ibid.*

175 « Moi, je suis un homme d'ordre, un bourgeois » *ibid.*, p. 252.

176 *Ibid.*, p.248. Soit les troupes de Thiers, venues, avec les renforts de Bismarck, lever l'insurrection.

177 *Ibid.*, p. 252.

cours lui est égale. Il en veut d'ailleurs plus aux communards parce qu'ils l'empêchent de travailler, que pour les effusions de sang (un spectacle dont il se réjouit même) « Enfin, on signe la paix. Nous nous disons : "Ce n'est pas malheureux. Les affaires vont reprendre." Je t'en fiche ! Pas seulement deux mois après, voilà cette ignoble Commune. Alors, quoi ? Plus moyen de gagner un sou ?¹⁷⁸ »

Contre la censure, et prenant position, Darien s'exprime, dans la dédicace, en ces termes :

Ce drame, évocation d'une époque
où les doigts lâches des satisfaits rivèrent le glaive aux mains du bourreau,
est dédié à M. Francisque Sarcey,
ami de l'ordre et bon homme¹⁷⁹.

Francisque Sarcey était un critique dramatique célèbre pour ses écrits contre la Commune. Il est ainsi comparé à Monsieur Bonhomme, qui se fiche bien de savoir qui le gouverne, tant qu'il conserve ses privilèges et qui dira d'ailleurs : « Il faut que le couteau reste rivé aux mains du bourreau !...¹⁸⁰ » alors même qu'il demande à ce que le plus de révolutionnaires possible soient tués et affirme que Thiers est un grand homme. Monsieur Sarcey est ici comparé à Monsieur Bonhomme, « satisfait », « dont les doigts lâches » ont tendu le bâton aux versaillais pour battre les insurgés, voire frapper les insurgés eux-mêmes (lorsqu'il frappe Varlin). À travers cette dédicace, Darien se moque du pouvoir des bourgeois.

Pour seule critique de la religion, Darien utilise le personnage de Monsieur Bonhomme, décrivant comment un prêtre a dénoncé ce même Varlin aux autorités, et qui l'a donc envoyé au calvaire, tandis que l'abbé ne peut y croire « Quelle horreur !... Et c'est un prêtre qui l'a dénoncé ! Un prêtre !... Non, je ne peux pas le croire ! Non !... [...] Mais c'est un martyr, que cet homme !¹⁸¹ » Le religieux s'indigne effectivement « qu'on tue des hommes ainsi ... sans forme de procès... comme des bêtes fauves...¹⁸² » Toutefois, l'abbé sauvera la pétroleuse pour racheter les fautes de son confrère. De plus, il paraît tout à fait agréable lorsqu'il rappelle à ses invités que « les gens dont vous parlez, dont la mort vous semble si agréable, sont des Français, et qu'ils sont vaincus – par conséquent dignes de pitié, ou tout du

178 *Ibid.*

179 *Ibid.*, p. 237.

180 *Ibid.*, p. 251.

181 *Ibid.*, p. 254.

182 *Ibid.*

moins de respect¹⁸³ ». Darien ne semble ici pas prendre parti contre la religion. Toutefois, il apparaît clair qu'en rendant à l'abbé les tares que les anarchistes reprochent à la religion, la pièce serait devenue grotesque, et aurait donc perdu son caractère mimétique et d'identification au réel.

Les bourgeois face aux communards

Bien que la pièce traite de la Commune à travers les yeux des bourgeois, elle défend les communards qui, absents, invisibles, car seulement décrit comme « prisonniers¹⁸⁴ » ou morts (hormis lors de l'arrivée de la pétroleuse, qui n'a pas même de prénom et qui est décrite comme « une femme jeune, échevelée et les vêtements en désordre¹⁸⁵ » enragée et incapable de savoir ce qu'elle attend de ses actes révolutionnaires), deviennent victimes de l'inhumanité des personnages, des bourgeois en général. Plus encore, Monsieur Bonhomme est présenté comme un sadique. Tandis que l'abbé défend certains communards, modérés et contre la violence comme un certain Varlin, Monsieur Bonhomme se vante d'avoir frappé ce dernier « avec cette canne. Un grand coup, comme ça ; pan ! Le sang a coulé. Ça m'a fait un plaisir ! ... J'aurais voulu avoir une massue !¹⁸⁶ » À travers ce désir d'ordre et de vengeance, le sadisme des bourgeois, Georges Darien dénonce l'absence, de la part des bourgeois, de réflexion quant aux revendications révolutionnaires. Pour garder leurs privilèges, c'est le gouvernement de Thiers qu'ils suivent, sans même comprendre l'origine des barricades et du conflit qui embrase la capitale.

Lorsque la pétroleuse arrive, après une annonce qui semble prémonitoire de Monsieur de Ronceville « un de ces bandits, les mains rouges encore de sang, viendrait vous demander asile, que vous le cacheriez chez vous !¹⁸⁷ », et tandis qu'au cours de la conversation, les personnages semblaient redouter de croiser des communards. Monsieur Bonhomme déclare notamment : « Quelque chose m'avertit de [la] présence [des communards]. Quelque chose comme la chair de poule. Je ne me sens pas bien. [...] Je vais profiter de ce que l'armée régulière monte la rue pour rentrer chez moi¹⁸⁸ ». L'œuvre bascule : ce n'est plus un discours

183 *Ibid.*, p. 252.

184 *Ibid.*, p. 249.

185 *Ibid.*, p. 256.

186 *Ibid.*, p. 253.

187 *Ibid.*, p. 248.

188 *Ibid.*, p. 255.

clair et structuré que les personnages tiennent. La pétroleuse ne sait quoi répondre aux questions du prêtre, qui ne sait plus s'il doit la cacher ou non, tandis que Monsieur de Ronceville, qui plus tôt reprochait au prêtre de défendre les communards, finira par dire d'elle « Je l'avoue. Cette fille m'intéresse [...] »¹⁸⁹ » Personnage, que les personnages eux-mêmes fictionnalisent, la communarde leur apparaît désormais en chair et en os, allégorie passagère de la Commune et toutes leurs certitudes semblent se disloquer. L'abbé lui dit qu'elle lui fait pitié ; « Mais vous qui êtes une femme, et dont l'inconscient me fait pitié¹⁹⁰ », elle qui semble alors rassembler toutes les caractéristiques pour être victime : « une femme jeune¹⁹¹ », qui en a « assez de tout¹⁹² », qui veut « sauver sa peau [...] pour en faire ce qu'il [lui] plaira¹⁹³ ». Son incapacité à savoir pourquoi elle se bat et son détachement des idéaux politiques font d'elle non seulement une personne ignorante, mais aussi inoffensive, bien loin des descriptions faites des communardes, telles que Louise Michel.

Hormis la pétroleuse, les communards, « ils » anaphoriques, sont décrits par les bourgeois avec les stéréotypes de l'époque : les femmes sont dévergondées, apparaissent comme le symbole de la prostitution féminine¹⁹⁴. Les hommes sont présentés comme des ivrognes et des voleurs « des bandits¹⁹⁵ », « la canaille¹⁹⁶ ». Tous considérés comme dénués d'éducation et incapable de réflexion¹⁹⁷.

La communarde ne justifie pas ses actes, son discours est creux et c'est finalement les bourgeois qui, énonçant leur argument, desservent leur propre discours, laissant ainsi le spectateur, non pas face à un théâtre à thèse, mais face à la mise en scène de différents points de vue. Le spectateur est toutefois invité à rejoindre le camp des communards, dont la défense, oblique, transparait dans l'œuvre de Darien.

189 *Ibid.*, p. 259.

190 *Ibid.*

191 *Ibid.*, p. 256.

192 *Ibid.*, p. 257.

193 *Ibid.*, p. 258.

194 « Quant aux femelles de messieurs les communards, je ne trouve pas du tout qu'elles ressemblent aux honnêtes femmes, quand elles sont mortes. Leur débraillé est scandaleux » nous dit Monsieur Bonhomme. *Ibid.*, p. 250.

195 *Ibid.*

196 *Ibid.*, p. 248.

197 « Pas deux sous de politesse ! Pas un sou d'éducation. Tenez, je lisais leurs journaux quelquefois ; des ordures ! », *Ibid.*, p. 250.

Une dramatisation du passé

Enfin, la dramatisation de l'histoire de la Commune passe par les personnages de Varlin et de Thiers qui, s'ils sont juste cités, sont les icônes de chacun des deux camps. Eugène Varlin (1839-1871), ouvrier relieur, fut un militant socialiste et libertaire, communard et membre de la Première Internationale (proche de Bakounine) et de la minorité antiautoritaire, est ici présenté comme « modéré », « opposé aux actes de violence, hostile aux mesures de rigueur » et martyr. En mars 1871, Varlin participa à la prise de la place Vendôme puis fut élu au conseil de la Commune. Comme Darien le décrit dans sa pièce de théâtre, il a « failli se faire fusiller par les communards en essayant de sauver les otages [11 prêtres, 36 gardes et gendarmes versaillais et 4 civils, travaillant ou manipulés par la police], rue Haxo¹⁹⁸ ». Eugène Varlin fut effectivement, le dernier jour de la Semaine Sanglante (et non le 26 comme dans la pièce), reconnu par un prêtre rue Lafayette, arrêté, amené à Montmartre où il sera lynché, battu puis fusillé.

Adolphe Thiers, à la tête des troupes versaillaises (il était alors chef du pouvoir exécutif depuis février, lors de la guerre contre la Prusse) et des prisonniers donnés par Bismarck pour faire taire l'insurrection parisienne, est présenté par Monsieur Bonhomme comme « un grand homme », qui sera « une des belles figures de notre histoire¹⁹⁹ ». Le 31 août 1871, il fut le 2e président de la République : l'annonce de Monsieur Bonhomme semble avoir une valeur prophétique, quasi performative, puisqu'il fut élu par le peuple trois mois après la fin de la semaine sanglante. Toutefois, la répression qu'il fit des communards après l'écrasement de l'insurrection ternit sa réputation. Georges Clémenceau, maire de Montmartre au début de la Commune, dira de lui « Thiers, le type même du bourgeois cruel et borné, qui s'enfonce sans broncher dans le sang ». Adolphe Thiers, un Monsieur Bonhomme chef de l'État et du gouvernement ? Dans cette pièce, le glaive est l'allégorie de Thiers et de son gouvernement, le chassepot celle de ses troupes « de l'ordre²⁰⁰ » (tandis que le fusil à tabatière représente les communards).

Loin du *topos* classique de la Commune (en extérieur, effusion de sang, cris, foule, barricades, armes et canons, haillons ...) dans la mise en scène, on retrouve certains de ses

198 *Ibid.*, p. 253.

199 *Ibid.*, p. 251.

200 *Ibid.*, p. 249.

arguments de rhétorique dans le dialogue des personnages, qui narrent ce qui se passe à l'extérieur de ce huis clos. La description des violences des combats est crue, comme décrite à l'époque, ce qui augmente la plausibilité de l'histoire. Apparaissant comme des *ekphrasis*, elles imposent au lecteur et au spectateur des images mentales et laissent place à l'imagination : ce qui, souvent, semble alors bien plus réel qu'une reproduction visuelle²⁰¹. Ici, la pièce de théâtre dans sa totalité apparaît comme une synecdoque particularisante de l'Histoire qui s'est jouée dans la capitale durant deux mois.

La dramatisation de l'Histoire de la Commune est ici décuplée puisqu'elle appuie sur un moment de tension important : durant la semaine sanglante, et tandis que l'abbé vient d'être libéré. Il y a aussi, comme nous l'avons vu, de nombreuses tensions entre les personnages qui, s'ils sont tous contre les révolutionnaires, n'attendent pas la même chose de l'Histoire et ne font pas allégeance aux mêmes institutions : pour l'un, l'Église, pour l'autre, la monarchie destituée, pour le dernier, le gouvernement, quel qu'il soit, tant qu'il entraîne le rouage capitaliste.

Enfin, la tension est portée à son comble, d'abord par le récit de l'exécution de Varlin, que l'abbé respectait beaucoup, enfin, par l'arrivée en chair et en os, de l'allégorie de la Commune, personnage quasi mystique « Une pétroleuse !... Une vraie !... Ah ! Ça, mais... Il y en a donc, des pétroleuses²⁰² ? » s'exclame Monsieur de Ronceville.

Les personnages, comme pour que le lecteur et le spectateur aient l'impression qu'ils sont bien réels, apparaissent eux-mêmes comme spectateurs de leur propre histoire, Monsieur Bonhomme répondra, à Monsieur de Ronceville qui lui s'il trouve réellement gai « les monstrueuses hécatombes²⁰³ » : « Ma foi, amusant...gai... non. Ce n'est pas le mot. Intéressant, tout au plus... au point de vue... de l'histoire²⁰⁴ ». Enfin, les passages descriptifs sont au passé composé et au présent, les rapprochant du spectateur. « Il y a tant de choses à voir, à droite et à gauche : les exécutions, les convois de prisonniers [...] Vous savez, ceux qui tombent en route, ceux qui ne peuvent pas marcher, on leur brûle la cervelle. Raide comme

201 « Partout, les fusillades sauvages, les exécutions sommaires. L'odeur nauséabonde du sang versé à flots, imbibant le sol, coulant dans les interstices des pavés comme dans les rainures des dalles, aux abattoirs ! Les cadavres, dans des poses terrifiantes, gisant à droite et à gauche, le long des murs étoilés de fragments de cervelle... ou bine entassé, tête-bêche, troués de plaies, abandonnés aux insultes d'une foule sans cœur !... Ah ! Dieu ! La pitié est donc morte !... », *Ibid.*, p. 244-245.

202 *Ibid.*, p. 256.

203 *Ibid.*, p. 252.

204 *Ibid.*,

balle²⁰⁵ ».

Le huis clos met en place un espace-temps particulier. À deux jours de la fin de la Commune, durant, donc, la semaine sanglante, les personnages ont peur du monde extérieur et la maison, bien loin d'être une prison, est un refuge. On pourrait transposer cette peur du monde extérieur à la peur des Parisiens d'être de nouveaux assiégés. Rappelons qu'en un an, ils ont subi l'invasion prussienne de l'automne 1870 à l'hiver 1871 puis le siège versaillais au printemps 1871.

C'est donc un témoignage, quoique subjectif (la pétroleuse est présentée comme ni bonne, ni méchante, tandis que les bourgeois sont présentés comme d'odieux personnages sans cœur), de l'Histoire que Georges Darien présente au spectateur et au lecteur, dramatisé, portant sur les planches du théâtre un panorama de ceux qui représentent la société, une image de la communarde chétive et inoffensive, la barbarie des versaillais et des troupes de Thiers plutôt que celle des communards, une image mitigée de l'Église qui tente de racheter ses fautes (la séparation de l'Église et de l'État aura lieu quelque années plus tard). Nous allons maintenant voir que, pour sa part, Jean Grave présente une vision des anarchistes plus révolutionnaire, abordant à la fois les attentats et la répression qui en découle. Lui aussi présente l'État comme un oppresseur auquel il faut résister.

2. Jean Grave et les lois scélérates à travers *Responsabilités !*

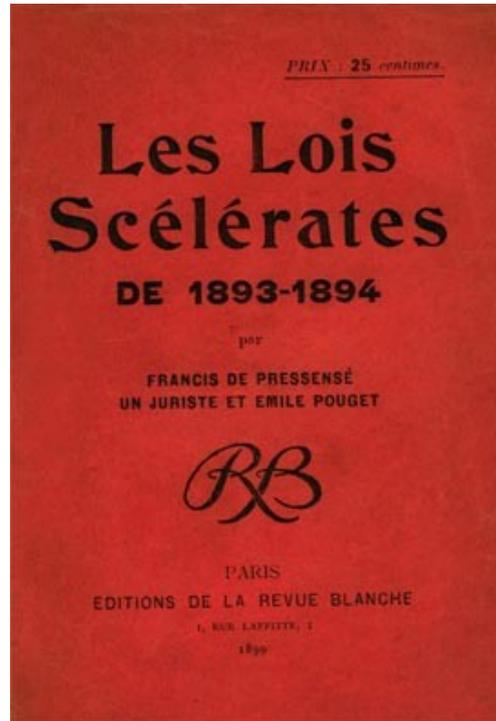
Les attentats anarchistes relèvent de la propagande dite « par le fait » lancée par certains membres du mouvement anarchiste dès 1881, après le retour des communards. Toutefois, c'est en 1892 que les « monstrueux²⁰⁶ » attentats politiques s'intensifient, dans le but de déstabiliser le gouvernement en place et de provoquer une prise de conscience citoyenne. Ravachol (de son vrai nom François Claudius Koëningstein et aussi surnommé « Le Rocambole de l'anarchisme ») sera l'auteur de plusieurs attentats à la bombe boulevard Saint-Germain et rue de Clichy, avant d'être dénoncé, arrêté puis guillotiné le 11 juillet 1892. D'autres attentats suivirent, comme celui du 9 décembre 1893 par Auguste Vaillant, qui lança une bombe contre la chambre des députés et fit une cinquantaine de blessés. En 1892,

205 *Ibid.*, p. 249.

206 GRAVE, Jean, *Responsabilités !, 1904* in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 1, p. 553.

l'anarchiste italien Sante Geronimo Caserio assassine Sadi Carnot, président de la République²⁰⁷. Face à l'inquiétude nationale, le gouvernement décide de prendre des « mesures de préservation sociale²⁰⁸ » : les lois scélérates.

Illustration



15: DE PRESSENSÉ, Francis ; POUGET, Émile ; BLUM, Léon, *Les Lois scélérates de 1893-1894*, Éditions de La Revue Blanche.

Elles sont un ensemble de lois votées sous la Troisième République après la série d'attentats anarchistes allant des premiers attentats de Ravachol en 1892 à la Fin du procès des Trente en 1894. L'expression fut notamment retenue suite au pamphlet publié en 1899 par Léon Blum²⁰⁹, Émile Pouget²¹⁰ et Francis de Pressensé²¹¹. La première fut proposée le 11 décembre 1893 et adoptée le 12 décembre 1893. Elle consiste en une modification de la loi de 1881 sur la liberté de la presse : désormais, la provocation indirecte – l'apologie – est punie et

207 Duquel sera tirée la pièce *Caserio anarchiste* (2005) de Roger Defossez.

208 GRAVE, *op.cit.*, p. 553.

209 Homme d'État et figure du socialisme, il fut notamment l'un des dirigeants de la section française de l'Internationale ouvrière et chef du gouvernement français à deux reprises.

210 Militant anarchiste, antimilitariste et syndicaliste révolutionnaire français, fondateur des journaux libertaires *Le Père Peinard*, *La Sociale* et *La Révolution*.

211 Journaliste et député français, membre fondateur et président de la Ligue des droits de l'homme de 1903 à 1914.

peut faire l'objet d'arrestation préventive et de saisie sur ordre d'un juge. Le 18 décembre 1893, est mise en place la seconde loi, qui permet aux autorités d'arrêter toutes personnes militantes ou sympathisantes anarchistes, sans même qu'elle ait agi contre la loi. Enfin, elle encourage la délation. La troisième loi, votée le 28 juillet 1894, interdit tous propos anarchistes. Ainsi, le gouvernement « fit opérer l'arrestation de ceux qui par leurs discours, leurs écrits ou leur attitude pouvaient être soupçonnés d'attaches avec les auteurs de ces crimes²¹² ». Le *Père Peinard* se voit interdit. Arrestations et perquisitions se multiplient. Jaurès s'écriera le 30 avril 1894 à la tribune de la Chambre des députés, à propos de ces lois liberticides, « sous prétexte d'hygiène morale, vous aurez installé dans ce pays la plus étrange tyrannie qu'on ait jamais pu rêver²¹³ ». Dans le même temps, le gouvernement laisse se déchaîner les paroles antisémites, qui verront leur apogée lors de l'affaire Dreyfus²¹⁴ (1894-1906). Notons que ces lois scélérates ont été abolies en 1992. L'arrestation de Renaud découle de ces mesures « préventives » mises en place par le gouvernement. « On dit que ce sont les anarchistes, pour venger un des leurs que le juge aurait fait condamner à mort » « qui ont fait sauter [sa] maison²¹⁵ » s'exclame sa femme en rentrant des courses. Eux qui, miséreux, se pensaient tirés d'affaire, car Durier, un ami, venait de leur prêter de l'argent pour nourrir leurs enfants et de trouver un travail à Renaud, redoutent une perquisition. Les paroles de Mme Renaud semblent ici prophétiques : « Ce qu'on dit des horreurs sur le compte des anarchistes ! On dit que l'on devrait tous les envoyer à Cayenne²¹⁶. [...] Pourvu que l'on ne vienne pas te tracasser avec cela, encore ». Renaud, quant à lui, ne comprend pas pourquoi il serait arrêté, « je ne suis pour rien dans cette affaire-là » dit-il et Durier de renchérir « Qu'est ce que c'est que cette histoire-là ? [...] Ils auraient fort à faire s'ils voulaient arrêter tous les anarchistes. [...] Nous ne pouvons pas être rendus responsables des actes de vengeance qu'un de nos camarades peut accomplir²¹⁷ ». Durier, durant toute la pièce, apparaît comme un double de Jean Grave. S'il comprend les actions de ses camarades, ce n'est pas pour autant qu'il les encourage. Le personnage semble même se désolidariser de la propagande par le fait. Cette fracture entre les théoriciens et les acteurs des attentats fut réelle au sein du mouvement anarchiste. Elle se constitua lors du Procès de Trente et remis en question la signification de

212 *Ibid.*, p. 535.

213 PELISSIER, Jérôme ; VLACH, Milena, « Jaurès contre les lois scélérates (anarchisme et corruption – 1894 », *jaures.eu*, , dernière consultation le 28/05/2016. http://www.jaures.eu/ressources/de_jaures/jaures-contre-les-lois-sclerates-anarchisme-et-corruption-1894/

214 Nous parlerons de l'affaire Dreyfus lors de l'analyse de *Barbapoux* de Charles Malato en II.B.3

215 GRAVE, *op.cit.*, p. 520.

216 Cayenne est alors un bagne de Guyane française où sont envoyés les anarchistes.

217 *Ibid.*, p. 520.

l' « anarchisme ».

Le 6 août 1894 s'ouvrait le Procès des Trente devant la cour d'Assises de la Seine, summum de la lutte contre l'anarchisme. Trente inculpés, dont 19 théoriciens de l'anarchisme et 11 voleurs de droit commun furent rassemblés pour « association de malfaiteurs ». Parmi les inculpés, certains apparaissent de manière récurrente dans notre travail : Sébastien Faure (1858-1942), qui fut un propagandiste anarchiste français, fondateur du journal *Le Libertaire* en 1895 avec Louise Michel et l'initiateur de l'*Encyclopédie anarchiste* en 1925 ; Jean Grave, qui popularisa les idées de Pierre Kropotkine et dont il reprit le journal *La Révolte* en 1883 et Émile Pouget, déjà cité. La majorité des inculpés furent acquittés, les tensions sociales s'apaisèrent. Le même mois, Caserio fut guillotiné.

Les procès, durant ces années sombres pour les anarchistes, furent expéditifs et les sanctions très lourdes, dans le but de dissuader les autres membres. Enfin, la répression était disproportionnée par rapport aux actes commis. C'est effectivement ce que nous pouvons voir dans cette pièce. La perquisition de Renaud est d'une certaine violence puisqu'il est accusé « d'association de malfaiteurs » (« ce sont ses idées anarchistes qui sont des idées de malfaiteurs²¹⁸ » explique le Premier Commissaire à M^{me} Renaud devant son incompréhension). Le Premier Commissaire est présenté par Jean Grave comme grotesque et les policiers sont nommés les « argousins », terme péjoratif puisque les argousins étaient autrefois les bas officiers qui étaient chargés de la surveillance dans les bagnes. De plus, ils parlent d'une voix commune²¹⁹, ils semblent complètement asservis par le Commissaire, qui, lui-même dit obéir aux ordres de ses supérieurs « J'exécute les ordres que je reçois.²²⁰ ». La répression arbitraire des idées est ici critiquée : parce que le commissaire découvre des brochures aux titres « suggestifs ! *La Propagande révolutionnaire, Tactique anarchiste, Le Parti ouvrier et la Révolution*²²¹ », Renaud est arrêté et envoyé à Cayenne. Face à cette injustice, M^{me} Renaud s'indigne « Est-ce que la République ce n'est pas le droit de penser comme on veut ? Si ses idées ne font du tort, cela ne regarde que nous, après tout²²² ».

Bien plus que de dénoncer la répression, *Responsabilités !* dénonce le système judiciaire tout entier, et ce, dès la première scène de l'acte I. Celle-ci met en avant la logique

218 *Ibid.*, p. 526.

219 Les Argousins : « Oui, patron. Nous avons tout vu. », *Ibid.*, p. 527.

220 *Ibid.*, p. 528.

221 *Ibid.*, p. 527.

222 *Ibid.*, p. 528.

enfantine de Juliette et de Georges, les enfants de Renaud. En lisant un ouvrage illustré, Georges demande à sa sœur ce qu'est une exécution. Elle lui répond alors « c'est qu'on vous coupe le coup²²³ ». Ne comprenant pas, Georges demande à sa mère pourquoi on coupe le coup des gens. Celle-ci lui répond que Campi, l'exécuté, était un assassin, et qu'il avait probablement tué pour voler de l'argent. Georges finit par dire à sa mère : « Dis donc, m'man, c'était peut-être pour acheter du pain que l'homme avait voulu voler son argent au monsieur », « Et ceux qui lui ont coupé le cou, qu'est ce qu'on leur fera²²⁴ ? ». La logique exposée par les enfants semble implacable et le système judiciaire est tout de suite mis en cause. Il apparaît comme à l'origine du malheur des citoyens. Pauvres, ils volent, ils tuent pour ne pas mourir de faim tandis que leurs bourreaux ne risquent rien, puisqu'ils font figure d'autorité. Ce à quoi la mère n'a d'autre choix que de répondre : « Puisqu'il avait été condamné par les juges, pour le punir. À eux on ne peut rien leur faire²²⁵ ».

M^{me} Renaud est très fataliste, « il y en a qui n'ont pas de chance pendant que d'autres en ont trop²²⁶ » s'exprime-t-elle, considérant qu'elle et sa famille sont poursuivies par la « guigne²²⁷ ». Toutefois, elle ne partage pas les idées de son mari, « ses idées qu'il n'a pas comme tout le monde, et qui le font renvoyer des ateliers. [...] Je n'ai pourtant pas mérité d'être si malheureuse²²⁸ ! »

En plus de dénoncer le système judiciaire et la bourgeoisie, Jean Grave dénonce aussi la répression à travers le personnage de la concierge. Après le suicide de M^{me} Renaud et ses enfants par asphyxie au charbon, Durier les retrouve. La concierge, apeurée des réprimandes, refuse d'aider Durier à déplacer les corps dans une pièce aérée, pour les réanimer. « Vous savez qu'on ne doit pas toucher à un suicidé avant que le commissaire soit présent. S'il arrive des histoires, je vous ai averti, je m'en lave les mains » dit-elle à Durier, qui se dira à lui-même « Ô siècle des lumières » lorsque la concierge n'aura même pas pensé à avertir le médecin, mais fait venir le commissaire. Toutefois, le lecteur comprend plus tard que ce n'est pas par méchanceté, mais par peur excessive de la répression, elle qui semblait aimer la famille, et qui défend Renaud face à la secrétaire et l'argousin²²⁹. « Il n'a sûrement pas

223 *Ibid.*, p. 511.

224 *Ibid.*, p. 512.

225 *Ibid.*

226 *Ibid.*, p. 513.

227 *Ibid.*, p. 524.

228 *Ibid.*, p. 513.

229 « C'était un brave homme, ne faisant jamais de bruit... Et qui aimait sa famille ! ... fallait voir ça. Si ses enfants meurent, lorsqu'il l'apprendra, sûrement, ça va lui faire un sacré coup ! », *Ibid.*, p. 534.

demandé [qu'on l'arrête]. Et puis, on s'est peut-être trompé » tente-t-elle de justifier, face à celle qui laisse à penser que Renaud mérite de perdre ses enfants puisqu'il est anarchiste. Le gouvernement est critiqué tout au long de la pièce, et notamment lorsque Durier, tout juste sorti de prison, dit à son camarade que les républicains, qui ont pourtant chassé Napoléon III pour instaurer la Troisième République, abusent du pouvoir qui leur a été donné :

Toujours la même chose. Au reste, ils auraient bien tort de se gêner ; puisque personne ne se rebiffe. Sous l'Empire, pour bien moins que cela, nos républicains, maintenant au pouvoir, auraient gueulé comme des putois. Aujourd'hui, du moment que c'est "au nom du peuple français" que l'on opère, tout va bien²³⁰.

Grâce à Durier, M^{me} Renaud est, pour un temps, tirée d'affaire (elle décède le lendemain, tandis que Renaud est relâché deux semaines plus tard), mais ses enfants sont morts. C'est à Durier de payer pour les médicaments, le commissaire refusant de faire un mot au pharmacien pour la soigner gratuitement. Durier s'indigne : « Notre État social est bien trop au-dessus de si vulgaires détails. Il sait engendrer la misère, mais ne saurait y remédier²³¹ ». M^{me} Renaud est menacée d'être emprisonnée pour meurtre : « Vous avertirez l'administration que la femme de Renaud doit être placée sous surveillance spéciale. Si on la sauve, elle aura à rendre compte à la justice de sa tentative de suicide, et du meurtre de ses deux enfants²³² ». Jean Grave ici montre l'in vraisemblance du système, qui condamne tous les moyens de fuite des pauvres, qui en viennent au suicide pour quitter l'absurdité de leur existence, et qui sont ensuite jugés pour cela s'ils survivent par miracle. Tout cela est la faute de Renaud, s'exprime le deuxième commissaire, « si Renaud était resté un citoyen soumis, respectueux des lois, on n'aurait pas eu à l'emprisonner²³³ », et sa femme ne se serait pas suicidée. L'échange entre Durier et le second commissaire est animé et Jean Grave laisse ici transparaître son point de vue. Durier expose ses arguments de manière cohérente et remet l'histoire de la famille en contexte, tandis que le policier lui répond « qu'il n'a pas à discuter²³⁴ » et qu'il n'a « d'observations à recevoir que de ses chefs²³⁵ ».

Le parallèle entre Grave et Durier est encore plus flagrant dans l'acte III. Lorsque Javot, un militant anarchiste demande à Durier d'insérer un de ses articles dans son journal et que celui-ci refuse, il s'insurge « parce que nous en avons assez de vos tirades sur la société

230 *Ibid.*, p. 541.

231 *Ibid.*, p. 536.

232 *Ibid.*, p. 538.

233 *Ibid.*, p. 539.

234 *Ibid.*

235 *Ibid.*, p. 538.

future, de vos homélies sur le paradis de l'an 2000 ; parce que nous voulons des réalisations immédiates, que nous nous insurgons contre votre littérature somnifère, vous voulez nous empêcher de parler²³⁶ ». Ce reproche a réellement été fait à Jean Grave par des militants lorsqu'il était à la tête de *La Révolte*. C'est le seul journal anarchiste qui aura, à l'époque, une vraie longévité. Alors à sa tête, il refuse d'insérer certains articles de compagnons qu'il juge trop éloignés de la ligne éditoriale du journal. Ces derniers considèrent alors Jean Grave comme néfaste au mouvement, qui se veut égalitaire et antiautoritaire. Les anarchistes se méfient de ceux qui souhaiteraient passer de leader, à chef, « pontifes²³⁷ ».

Les idées anarchistes sont mises en scène. Plus tôt dans la pièce, avant d'être arrêté, Renaud, face à l'inquiétude de sa femme et la faim de ses enfants, en vient à répondre, farouchement, qu'il ne se laissera pas mourir de faim. « Je rapporterai toujours à manger, n'importe comment²³⁸ » dit-il. « Femme, il faut que les enfants mangent. Tant pis pour la société, si elle est incapable de remplir son rôle qui est d'assurer le pain à tous ». Sa femme refuse qu'il fasse quelque chose « de mal²³⁹ », « Mourons tous, mais ne pas voler » s'écrit-elle tandis que Renaud lui répond que « ce n'est pas voler que de prendre à manger où il y a²⁴⁰ ». Cette idée sera d'ailleurs défendue par Durier, lorsqu'il vient leur rendre visite. Il symbolise le refus des anarchistes de faire de la politique. « Nous ne faisons jamais de la politique [...] Nous ne nous occupons que de défendre notre existence et celle des nôtres contre la rapacité de ceux qui nous exploitent²⁴¹. » La bourgeoisie et le gouvernement sont ici clairement attaqués. Durier met aussi au cœur de sa lutte l'éducation et la transmission. « Si nous voulons garder et transmettre, agrandir cet héritage à nos enfants, il faut que nous luttons aussi pour le défendre, ou arracher ce que nous pouvons à nos maîtres²⁴² ». M^{me} Renaud, quant à elle, ne comprend pas l'intérêt d'une vie de lutte et de souffrance pour ne jamais en profiter. Durier lui répond qu'elle ne voit que « le moment présent » tandis que son mari « envisage aussi l'avenir²⁴³ », et notamment celui de ses enfants. Toutefois, le pouvoir d'action des militants est remis en question par Durier après le suicide de M^{me} Renaud. « Je n'ai pas à être convaincue de la justice de notre lutte. Mais va donc faire comprendre celle-ci à une pauvre femme qui ne

236 *Ibid.*, p. 545.

237 *Ibid.*

238 *Ibid.*, p. 516.

239 *Ibid.*

240 *Ibid.*, p. 517.

241 *Ibid.*, p. 521.

242 *Ibid.*, p. 523.

243 *Ibid.*, p. 524.

peut comprendre la complexité des choses, et ne voit que les rapports immédiats. Renaud, depuis qu'il s'occupe de propagande, perd plus souvent ses places, donc, c'est parce qu'il s'occupe de propagande. Cette explication lui paraît trop simple et trop logique pour qu'elle en cherche une autre²⁴⁴ ». Durier se sent responsable de la mort de la famille de Renaud, qui, s'il « ne [les] avait pas rencontrés sur sa route [...] aurait pu continuer à vivre sa pauvre vie morne et calme de résignée [...] Nous aussi, nous avons des responsabilités²⁴⁵ » finit -il par concéder. La difficulté est pour lui de trancher entre le bien-fondé de sa lutte, puisqu'il ne peut taire « la vérité qui crève les yeux [aux anarchistes]²⁴⁶ », mais ne supporte pas de voir des familles encore plus miséreuses qu'avant. Finalement, la tentative d'homicide de Renaud contre le juge qui l'avait fait arrêter lui vaudra la peine de mort. Son procès est autant celui des anarchistes que du gouvernement.

Jean Grave, par l'écriture de *Responsabilités !*, dramatise l'histoire du mouvement anarchiste et les répressions que l'État met en place pour le combattre. Cette pièce lui permet non seulement d'affirmer sa position face au gouvernement, à la bourgeoisie et de dénoncer la misère dont les prolétaires sont victimes, mais aussi d'affirmer son refus de faire de la politique et de dénoncer les attentas que ses camarades mettent en place pour asseoir leurs revendications. Ainsi, défend-il sa conception de l'anarchisme, un communisme libertaire, face à l'essor de l'anarchisme individualiste des plus jeunes.

Charles Malato, lui aussi, défend ses positions politiques à travers *Barbapoux*. Nous allons désormais voir que, dans cette œuvre, l'auteur prend position pour Dreyfus alors accusé de trahison.

3. Une critique du gouvernement implicite dans *Barbapoux*

Barbapoux est un mélodrame satirique qui semble se rapprocher de la farce avec l'inclusion du grotesque pour traiter d'un sujet brûlant de la fin du XIXe siècle : l'affaire Dreyfus. À travers l'analyse de cette pièce, nous allons voir comme Charles Malato dramatise

244 *Ibid.*, p. 543-44.

245 *Ibid.*, p. 544.

246 *Ibid.*

l'affaire Dreyfus qui fut, durant douze ans (1894-1906), au cœur de la vie politique française. *Barbapoux* ayant été éditée en 1901, l'Affaire Dreyfus était encore en cours au moment de sa publication.

En 1894, Alfred Dreyfus, juif d'origine alsacienne, alors capitaine de l'armée française, est accusé d'avoir donné à l'Empire Allemand des documents secrets français. Il est condamné à la déportation au bagne sur l'île du Diable à perpétuité. Cependant, la famille de Dreyfus, certaine de son innocence, engage le journaliste Bernard Lazare pour faire le point sur cette affaire. De son côté, le colonel Georges Picquart, chef du contre-espionnage d'alors, découvre que le véritable coupable est en réalité Ferdinand Walsin Esterhazy. Picquart sera déporté en Afrique du Nord et l'État Major refusera d'innocenter Dreyfus. En 1897, Auguste Scheurer-Kestner, certain de l'innocence de Dreyfus convainc Georges Clémenceau, alors simple journaliste et ancien député, que les preuves contre Dreyfus sont trop minces pour qu'il soit condamné. Les dreyfusards sont de plus en plus nombreux et l'affaire prend une ampleur nationale. Mathieu Dreyfus, le frère de l'accusé, porte plainte contre Esterhazy auprès du ministère de la Guerre. Il sera acquitté en janvier 1898. Émile Zola publie *J'accuse...!* La France se scinde entre les dreyfusards et les antidreyfusards. Des émeutes antisémites éclatent. En 1899, Dreyfus est de nouveau jugé et de nouveau condamné, cette fois-ci à dix ans de détention avec circonstances atténuantes. Emile Loubet lui accorde la grâce présidentielle en 1899 et son innocence est officiellement établie en 1906. Afin d'éclaircir notre propos, nous allons aborder plusieurs points, chacun correspondant à un aspect de la vie publique française d'alors : l'aspect politique, l'aspect militaire, l'aspect religieux et l'aspect culturel.

Illustration



16: L'Aurore du 13 janvier 1898.

L'affaire Dreyfus est une des crises politiques majeures que connaît la III^e République après le boulangisme et le scandale du canal de Panama. La presse, alors libre de diffuser n'importe quelles informations, attise l'antisémitisme et le nationalisme. Dans *Barbapoux*, la presse est représentée par le personnage éponyme, qui énonce clairement ses désirs dès le début de la pièce. « Il n'y a dans ce misérable monde qu'une seule force : la volonté. Et quand la volonté ne se laisse arrêter par aucun scrupule ou préjugé, aucune considération, aucun sentiment, elle est souveraine²⁴⁷ » déclare Barbapoux, dont la volonté est de s'emparer de l'opinion publique, qui joue alors un rôle prépondérant dans l'affaire Dreyfus. « Je la veux ! Il me la faut ! Que je l'étrangle, l'empoisonne, l'assomme ou l'étouffe, peu m'importe ! Je veux l'avoir à moi, à moi²⁴⁸ ! » dit-il à la Comtesse en parlant de l'opinion publique. Barbapoux est conscient de ne pas être honnête, puisqu'il demande à la comtesse de « l'hypnotiser en faisant miroiter devant ses regards votre collier de chrysocale, pendant que le général Derlindinden lui mettra la pointe de son sabre sous le menton et que, moi, je porterai une main téméraire sur ses troublants appas²⁴⁹ ». Le journaliste sans scrupule est de mèche avec la comtesse, représentant la bourgeoisie et le général des armées. Les anarchistes, antimilitaristes, mettent longtemps avant de s'intéresser à l'affaire Dreyfus. Charles Malato sera le premier anarchiste dreyfusard. De plus, à l'époque, l'antisémitisme est fort en France, et aussi au sein du mouvement anarchiste. Il faudra attendre le *J'accuse* de Zola pour que les anarchistes prennent position. Charles Malato dénonce toutefois l'antisémitisme réactionnaire dans sa pièce, à travers le personnage de Rossfritz. Celui-ci est un riche juif que, tour à tour, le Père Dindon, la Comtesse, le Général Derlindinden et Barbapoux viennent dépouiller. « Monsieur le baron, l'Église, en cette occasion, comme en tant d'autres, compte sur votre inépuisable charité²⁵⁰ » déclare le Père Dindon avant que la comtesse ne le surnomme « Rossfritz ! Le Roi de l'or !²⁵¹ » et que Barbapoux ne le dépouille « Rends-moi grâce et paie-moi vite, sans quoi gare aux supplices les plus cruels²⁵² ! ». Rossfritz se fait prendre tout son argent par Barbapoux, qui, avant de partir, le traite de voleur et déclare, accompagné du Général et du

247 MALATO, Charles, *Barbapoux*, 1901 in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit*, Tome 1, p. 418.

248 *Ibid.*, p. 420.

249 *Ibid.*

250 *Ibid.*, p. 421.

251 *Ibid.*

252 *Ibid.*, p. 422.

Père Dindon « Mort aux juifs ! Mort aux voleurs²⁵³ ! » L'hypocrisie des bourgeois est ici clairement dénoncée par l'auteur qui laisse entendre que s'ils sont antisémites, l'argent des juifs les intéresse quand même « l'argent n'a pas d'odeur ; il change de race en changeant de poche : juif dans celle de Rossfritz, il se christianisera dans la mienne²⁵⁴ » déclare à ce propos Barbapoux. Lorsque la comtesse ajoute « La France aux Français²⁵⁵ ! » c'est la montée du nationalisme en France qui est clairement dénoncé par l'auteur.

Charles Malato ne juge pas l'opinion publique de ne pas savoir que penser de l'affaire Dreyfus, mais bien les personnages influents qui entourent cette affaire et les médias qui alimentent le conflit politique et social. Afin de justifier sa prise de parti et la pertinence de ses propos, l'auteur fait monologuer l'opinion publique :

Je suis l'opinion publique et c'est toujours mon avis qui fait la loi. [...] Voyons, repassons toute l'affaire : la parole des cinq consuls, la déposition de Pleutre, Granthomme et Vaginard, la sincérité de Barbapoux [...] la parole loyale d'Abdul-Azi, ce sont là des preuves terribles : oui Dreyfus doit être coupable.

D'autre part, je ne puis m'empêcher d'avoir des doutes sur la vertu des mêmes personnages. [...] Barbapoux est l'honneur même, mais enfin il a été de la police ; [...] On dit aussi que le père Lelac, de Genève, aurait machiné l'affaire pour étrangler la République : allons, Dreyfus doit être innocent²⁵⁶.

L'opinion publique se questionne quant à la véracité des propos tenus par les journaux et ne sait où se placer. Finalement, elle sera délivrée par les trois intellectuels et le prolétaire. C'est à l'époque de l'affaire Dreyfus que le terme d'intellectuel prend son sens : c'est une personne qui se consacre aux activités de l'esprit et les dévoile dans la sphère publique. Si elle ne s'occupe pas de l'aspect pratique des valeurs qu'elle défend, elle dispose d'une influence dans la vie publique. Durant l'affaire Dreyfus, l'opinion publique et la presse ont eu un rôle déterminant. En libérant l'opinion publique des griffes de Barbapoux, Charles Malato prend parti pour Dreyfus et souhaite ouvrir les yeux des spectateurs sur les réelles ambitions de la presse : des ambitions qui ne sont pas citoyennes, mais bien personnelles. Cela est renforcé par la modification du nom du journal *La Libre parole* par *Le Libre Chantage*. En effet, ce journal politique du polémiste Édouard Drumont, titrait notamment lors de la condamnation de Dreyfus « Le Traître condamné. Dix ans de détention et la Dégradation. À bas les juifs » dans le numéro du 10 septembre 1899. C. Malato montre son camps et va même jusqu'à modifier le nom d'Esterhazy, l'espion au service de l'Allemagne qui fit accuser Dreyfus, et

253 *Ibid.*

254 *Ibid.*, p. 421.

255 *Ibid.*, p. 422.

256 *Ibid.*, p. 423.

qui devient dans cette pièce Abdul-Azi, probablement en référence à Abdulaziz, Sultan de l'Empire ottoman détrôné par ses ministres.

À la fin de l'œuvre, l'opinion publique, délivrée, demande à laisser la place à la question sociale. En tuant l'antidreyfusard Barbapoux, l'auteur montre son positionnement pour la défense de Dreyfus. L'usage de la satire permet à l'auteur de présenter son point de vue, mais aussi de donner une identité aux personnages : les bourgeois, grotesques, sont ridiculisés et décrédibilisés, tandis que les intellectuels et le prolétaire, présentés comme peu exubérant et aux intentions honnêtes, semblent savoir ce qui est bon pour le peuple, pour l'opinion publique. Le théâtre se veut encore une fois être un outil de propagande.

Contrairement à *L'ami de l'ordre* et à *Responsabilités !*, qui remettaient toutes deux sur le devant de la scène des événements politiques passés, terminés, *Barbapoux* présente une crise politique et sociale qui n'a pas fini d'être jouée, et pour laquelle l'opinion publique a encore son mot à dire. L'usage de la satire permet-il au dramaturge de transmettre un message plus fort ? Ou bien de déjouer la censure ? Nous savons que la pièce n'a jamais été jouée, mais elle fut publiée tandis que la censure dramatique était bien plus forte que la censure littéraire.

À une époque où les classes sociales commençaient à être représentées, il était révolutionnaire de vouloir inclure à l'association du théâtre et du prolétariat les revendications politiques. En faisant cela, les anarchistes rendaient le théâtre anarchisant, bien plus que transgressif, en déjouant la censure, mais subversif, en incluant le politique sur scène. L'utilisation des différents stratagèmes discursifs découverts en II.A.1 et de la dialectique simple (révolutionnaires VS État) pour traiter de sujets politiques forts dénotent d'un important désir de propagande. Enfin, au vu du traitement particulier des personnages féminins dans plusieurs œuvres de notre corpus, nous allons nous intéresser à la question de la femme. Tandis que le féminisme commence à se développer dans les rangs anarchistes, les inégalités de sexes sont très fortes et le machisme récurrent, bien que le terme n'ait pas encore été inventé. Nelly Roussel, dans sa pièce *Pourquoi elles vont à l'Église* n'hésite pas à dénoncer le « masculinisme²⁵⁷ ». N'était-il pas encore plus subversif, révolutionnaire pour les femmes

257 Cette terminologie ne sera toutefois pas appliquée en opposition au terme « féminisme », mais désigne, depuis les années 1930, les caractères biologiques de masculinité. Le terme de « masculinisme » sera repris par Michèle Le Doeuff dans son ouvrage *L'étude et le Rouet : Des femmes, de la philosophie, etc*, Paris,

de notre corpus de porter sur scène la voix de la femme ? Peut-on distinguer un traitement des personnages féminins différents selon qu'ils aient été créés par un ou une dramaturge ?

C. La représentation de la femme

Dans ce troisième temps, nous allons nous focaliser sur la figure féminine représentée dans les pièces de théâtre suivantes : *Pourquoi elles-vont à l'Église* (n.d.) de Nelly Roussel, *L'Amour Libre* (1902) de Vera Starkoff et *La Cage* (1898) de Lucien Descaves et *Responsabilités !*, de Jean Grave. Afin de bien cerner les œuvres, nous allons rapidement introduire *Pourquoi elles vont à l'Église* et *L'Amour libre*.

Nelly Roussel lutte auprès de Madeleine Pelletier pour la libération et le droit des femmes à disposer de leur corps. Dans son journal intime, en date du 7 février 1898, elle note : « mon plus grand plaisir : le théâtre ; mon plus grand ennui : l'étroitesse d'esprit et les préjugés [...] »²⁵⁸. Nelly Roussel se détache rapidement de son éducation catholique en rencontrant Émile Godet, un sculpteur, qu'elle épouse. À travers *Pourquoi elles vont à l'Église*, nous traiterons de la religiosité de la femme. Cette pièce relate la vie de Mme Bourdieu, une femme d'anarchiste qui s'ennuie. Son mari lui interdit d'aller à l'Église, comme les autres femmes, car il tient à ses principes antiautoritaires. Pour autant, sa femme n'a rien d'autre à faire que la cuisine puisque son mari ne veut pas l'intégrer dans la vie politique qui est, selon lui, une affaire d'homme. Selon l'auteure, la religion asservit les femmes et l'éducation et la participation à la vie politique, rendues impossibles par les hommes, seraient les seuls moyens pour les femmes de s'émanciper. Dans le premier temps de cette analyse, nous montrerons les rapports de pouvoir qui se jouent entre les hommes et les femmes et l'impact de la religion sur la vie des femmes d'entre 1880 et 1914 (II.C.1).

Vera Starkoff est une militante féministe russe très engagée au sein des UP, comme nous avons pu le voir (I.B.1). Elle y organise des « auditions »²⁵⁹ ou des représentations, notamment d'Ibsen et de Poinso et Normandy, afin de dénoncer l'exploitation des femmes par

Seuil, en 1898 : « Pour nommer ce particularisme, qui non seulement n'envisage que l'histoire ou la vie sociale des hommes, mais encore double cette limitation d'une affirmation (il n'y a qu'eux qui comptent et leur point de vue), j'ai forgé le terme de masculinisme ».

258 SUREL-TUPIN, Monique, « Nelly Roussel » in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.* Tome 1 p. 345.

259 Les « auditions » sont des lectures de pièces de théâtre au sein des UP. (voir I.B.2)

le travail à domicile. À travers *L'Amour Libre*, nous développerons les premières revendications féministes concernant la liberté sexuelle et la maternité et nous montrerons que la place de la femme est ici différente que celle proposée par Nelly Roussel (II.C.2).

Nous ne présentons plus Lucien Descaves et *La Cage*, ni Jean Grave et *Responsabilités !* sur lesquelles nous nous sommes déjà appuyée en II.A et II.B. Ici, nous développerons la place de la femme face à l'infanticide et au suicide que cette œuvre représente, et nous verrons que, si c'est la femme qui prend la décision d'agir, l'acte est, dans la sphère publique, associé aux actes du patriarche (II.C.3).

À travers l'analyse de ces pièces, nous mettrons en avant les revendications anarcha-féministes qui se développent au début du XXe siècle et nous montrerons que l'image de la femme renvoyée par les femmes anarchistes n'est pas la même que celle renvoyée par les hommes anarchistes.

1. Pourquoi elles vont à l'Église de Nelly Roussel et la question de la religiosité des femmes

Pourquoi elles vont à l'Église est une pièce en un acte, qui relate l'histoire de M^{me} Bourdieu, dont nous savons qu'elle vit dans une maison « modeste, de petit fonctionnaire ou d'ouvrier aisé, dans un chef-lieu de canton²⁶⁰ ». La première scène s'ouvre sur le retard de son mari, Bourdieu, pour le déjeuner : « mon déjeuner sera trop cuit ; mon bon petit déjeuner préparé avec tant de soin !²⁶¹ » dit-elle. M^{me} Bourdieu est présentée comme la femme au foyer stéréotypée, qui s'ennuie, regarde la pendule, tandis que son mari prend « l'apéritif » avec « ces messieurs de la "Libre Pensée"²⁶² » dont il est vice-président. Puis vient toquer à la porte M^{me} Rosier, une amie de Mme Bourdieu, qui va à la messe et qui l'invite aux vêpres l'après-midi.

M^{me} BOURDIEU.— Oh ! Moi, Mme Rosier, vous le savez, je ne vais pas à l'église. Cela n'est pas dans nos idées. Mon mari et moi, nous n'avons pas de religion.

M^{me} ROSIER. — Ah ! Bah ! Qu'est ce que cela fait ?... Ce n'est pas pour la religion que l'on va à l'église. On y va pour faire la toilette, pour voir du monde, pour écouter la musique, pour se distraire, enfin.

260 ROUSSEL, Nelly, *Pourquoi elles-vont à l'Église*, (n.d.) in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 1, p. 365.

261 *Ibid.*

262 *Ibid.*

Elles ne sont pas si nombreuses ici, les distractions²⁶³ !

Face à l'ennui, la religion s'impose comme une distraction et la messe n'est finalement pas vue comme un acte de foi. À M^{me} Bourdieu qui trouve hypocrite d'aller à une cérémonie « d'une religion à laquelle on ne croit pas²⁶⁴ », M^{me} Rosier répond qu'elle ne doit pas être trop à cheval sur les principes.

Lorsqu'il rentre chez lui, M^r Bourdieu demande en premier lieu à sa femme ce qu'elle a cuisiné, et s'insurge, en goûtant le rôti, qu'il soit trop cuit. « En retard ! En retard !... Évidemment !... On ne fait pas toujours ce que l'on veut. Mais ce n'est pas une raison. Il me semble que l'on peut s'arranger pour ne pas laisser trop cuire un rôti ... surtout lorsqu'on a que cela à faire²⁶⁵ » dit-elle à sa femme lorsqu'elle lui stipule son retard. M^{me} Bourdieu fait face à l'autorité de son mari, qui sait qu'elle n'a rien d'autre à faire pour occuper ses journées que la cuisine. Cette conception de la famille est celle de Proudhon dans son ouvrage *De l'art et de sa destination sociale*. Il considère que l'art de la femme est la cuisine. Proudhon a une vision de la famille nucléaire traditionnelle et considère que la femme doit y conserver son rôle de femme au foyer. Au début du XX^e siècle, les femmes sont exclues de la vie politique et cela est représenté dans la pièce que nous étudions. Lorsque M^{me} Bourdieu demande à son mari des nouvelles de sa matinée, il répond :

BOURDIEU (*mangeant, les yeux fixés sur son journal*). – Rien..., ou du moins rien qui t'intéresse. Nous n'avons parlé que de choses sérieuses.

M^{me} BOURDIEU. – Quelles choses ?

BOURDIEU (*même jeu*). – Rien qui t'intéresse, te dis-je. Politique, propagande ; enfin, pas des affaires de femmes²⁶⁶.

Le mari est impliqué dans la lutte et apparaît petit à petit comme étant un militant anarchiste. Il est vice-président du groupement « Libre Pensée », il organise des actions politiques et de propagande et refuse d'avoir affaire à la religion. Aussi, lorsque sa femme lui apprend qu'une connaissance, impliquée elle aussi dans le mouvement anarchiste, va se marier, il sursaute et dit « À l'église ? Le fils Meunier ?... Ça, par exemple, c'est un peu raide ! Ah ! En voilà un pourtant qui avait des principes²⁶⁷ ! » Bourdieu voit cela comme une trahison et c'est donc naturellement qu'il interdit à sa femme d'aller aux vêpres de l'après-midi

263 *Ibid.*, p. 366.

264 *Ibid.*

265 *Ibid.*, p. 367-368.

266 *Ibid.*, p. 368.

267 *Ibid.*

lorsqu'elle lui demande. « Je ne t'empêche pas d'en prendre, du plaisir et du repos ! Prends en tant que tu voudras, mais ailleurs qu'à l'Église. Là-dessus, tu sais, je suis inflexible²⁶⁸ ». Durant la première moitié du XIX^e siècle, les représentations chrétiennes de la féminité (telles que la « disposition à aimer, intercéder, convertir et sauver²⁶⁹ ») sont diffusées par deux mouvements, le saint-simonisme²⁷⁰ et le fouriérisme²⁷¹, tandis que la figure stéréotypée de la Femme a une grande importance religieuse. Ces deux mouvements souhaitent repenser la place de la femme dans la société et l'égalité des sexes, bien qu'ils aient une conception très traditionnelle du féminin et du masculin à une époque où la dichotomie hommes/femmes est essentialisée. Ainsi, sont assignés aux hommes « la raison et la rationalité » et aux femmes « l'émotion et la prédisposition aux croyances²⁷² ». À l'époque, féminité rime avec émotivité et les femmes sont toujours suspectées d'avoir été manipulées et de ne pas savoir choisir par elle-même. C'est notamment le cas de M^{me} Bourdieu à qui son mari déclare : « Naturellement ! Toujours les femmes ! Il n'y a pas moyen de les sortir des jupons de leurs curés²⁷³ », comme si cela allait de soi.

Bien qu'à l'Église, on voit la femme comme une médiatrice entre Dieu et les Hommes, les mouvements « hétérodoxes » qui critiquent l'Église ne se détachent pas de cette conception. Cette conception de la femme, la dotant d'un pouvoir symbolique et moral fort, légitime son exclusion de la sphère publique, politique, après la révolution de 1848. Il faudra attendre 1944 pour que les femmes obtiennent le droit de vote. Au vu de ce contexte, il n'est pas anodin que l'œuvre *Pourquoi elles vont à l'Église* reproche aux hommes d'exclure les femmes de la vie publique, elles qui en sont exclues malgré leur participation aux révolutions et aux barricades.

Toutefois, tandis que M^r Bourdieu lui interdit d'aller à l'église et prétend mettre « [ses] actes en accord avec [ses] principes²⁷⁴ » au vu de son implication dans le mouvement anarchiste, et alors qu'il est reparti de la maison, M^{me} Bourdieu tombe sur un article du journal. Il reprend un discours tenu lors du toast de M^r Bourdieu à la Libre Pensée, la semaine

268 *Ibid.*, p. 370.

269 DELVALLEZ, Sophie ; PRIMI, Alice, « L'épineuse couronne de la féminité. Féminité, religion et politique au lendemain de 1848. France-Allemagne », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n°28 (2004), p. 2. Mis en ligne le 07/04/2008, dernière consultation le 28/05/2016. <http://rh19.revues.org/620>

270 Le saint-simonisme est fondé sur la pensée de Calure Henri de Rouvroy, comte de Saint-Simon (1760-1825).

271 Le fouriérisme représente la pensée de Charles Fourier (1772-1837), philosophe français et fondateur de l'École sociétaire.

272 *Ibid.*, p. 2.

273 ROUSSEL, *op.cit.*, p. 368.

274 *Ibid.*, p. 370.

précédente :

Il faut que, en dehors des manifestations qui s'adressent au grand public, chacun de nous, dans sa petite sphère, n'imposant rien, mais discutant, raisonnant et persuadant, prépare le triomphe de la morale laïque, la morale de l'avenir, basée sur le respect de l'individualité humaine, librement épanouie²⁷⁵.

L'auteure reproche ici clairement aux hommes anarchistes leur double discours, prônant la liberté de choisir, mais imposant à leur femme de les écouter. Afin d'appuyer son propos, l'auteur permet à M^{me} Bourdieu de s'émanciper des ordres donnés par son mari en allant à l'église. Son émancipation de la sphère familiale ne semble alors possible qu'en se plaçant sous l'oppression de l'Église.

Sophie Delvallez et Alice Primi nous disent que dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, certaines femmes « insistent sur la dimension moralisatrice du christianisme, assurant qu'il a favorisé la reconnaissance sociale des femmes », ainsi, les références chrétiennes servent aux femmes à « légitimer leurs revendications²⁷⁶ ». La position de Nelly Roussel apparaît clairement : le seul moyen pour les femmes d'être émancipées totalement est que les hommes les acceptent comme des égales dans la sphère publique et reconnaissent leurs aptitudes dans la vie politique. L'éducation et l'égalité des sexes dans la sphère publique comme dans la sphère privée semblent être la seule voie possible pour bâtir la société anarchiste future.

Delvallez et Primi nous apprennent aussi qu'à partir des années 1860, les femmes utilisent de moins en moins la religion pour légitimer leur désir d'émancipation et se rapproche petit à petit du mouvement prolétaire. Elles situent ainsi leurs revendications non plus sous le signe d'une vertu féminine menant à la rédemption, mais plutôt dans la sphère professionnelle et politique. Il nous semble juste de considérer que les revendications féministes soient, dans cette pièce, exposées comme réalistes, plausibles, et non comme aussi radicales que les positions propres à l'auteure. Effectivement, nous savons que Nelly Roussel est très proche de Madeleine Pelletier (1874-1939)²⁷⁷, qui, à la même époque, reproche aux

275 *Ibid.*, p. 371.

276 DELVALLEZ ; PRIMI, *op.cit.*, p. 5.

277 Madeleine Pelletier a d'abord rejoint les anarchistes, puis les communistes à la création du parti. Lors de l'inauguration du droit à la contraception par les néo-malthusiens, elle les rejoint. Première femme interne en psychiatrie, elle sera dénoncée et menacée d'un procès pour avoir pratiqué des avortements clandestins. À la fin du XIX^e siècle, seuls les avortements thérapeutiques étaient autorisés, sous condition que la mère soit en danger. Cependant, avec l'arrivée des travaux de Pasteur et le contrôle possible des infections, le nombre d'avortements clandestins augmente significativement. Madeleine Pelletier, devenue hémiplégique, ne sera pas emprisonnée, mais déclarée mentalement irresponsable et placée en hôpital psychiatrique. À l'époque, les « faiseuses d'anges » qui pratiquaient les avortements clandestins étaient guillotonnées.

féministes d'être trop féminines, d'agir pour les hommes. À l'inverse de Marguerite Durand²⁷⁸ qui instrumentalisait la féminité pour acquérir une voix, Madeleine Pelletier pense que les femmes doivent se rapprocher du modèle masculin, car ce dernier serait le plus développé. Cette féministe radicale remet en question l'existence du féminin et du masculin comme biologique et naturelle. Elle parle déjà de sexe psychologique reçu de la socialisation et de l'éducation lorsqu'elle explique que « dès que l'enfant est capable de comprendre, il reçoit de ses parents et du milieu social tout entier son sexe psychologique²⁷⁹ » et ajoute qu'« il est question des rapports sociaux des deux sexes et de la valeur respective de chacun²⁸⁰ ». Elle considère le féminin comme une fabrique sociale : on pense à la célèbre phrase « on ne naît pas femme, on le devient²⁸¹ » de Simone de Beauvoir. Le concept de genre est presque là. Face à une pensée aussi avant-gardiste, nous pensons que Nelly Roussel, pour des nécessités de propagande, a écrit cette pièce en se mettant à la place de son public : un public à convaincre, composé d'ouvriers et de leur famille. En représentant une famille traditionnelle et en représentant chez ses personnages principaux des mentalités peu progressistes, elle a plus de chance de faire réagir la foule à travers cette critique de la société patriarcale et de la religiosité féminine. Le caractère de lutte de cette pièce est plus fort encore puisque Monique Surel-Tupin nous apprend qu'elle pouvait parfois prendre la forme de théâtre invisible, car elle était jouée par des comédiens amateurs durant des conférences et le public pouvait ainsi prendre la parole sans se douter qu'il devenait « acteur » de la représentation.

Nelly Roussel critique l'Église qui a placé « la créature humaine entre les souffrances de la chasteté absolue et celles de la fécondité sans limites²⁸² ». Elle voit dans le capitalisme le pire ennemi de la femme, mais le patriarcat nécessite lui aussi de disparaître pour faire place à l'égalité. Elle s'exprime en reprenant les termes anarchistes : « plus d'enfants pour le capitalisme, qui en fait de la chair à travail qu'on exploite, ou de la chair à plaisir que l'on souille ! Plus d'enfants pour le militarisme, qui en fait de la chair à canon que l'on martyrise ! Plus d'enfants pour la misère, pour la maladie, pour la servitude, pour la mort !²⁸³ » Elle souhaite se détacher du mariage bourgeois, mais ne voit pas dans le mariage une prison. Elle est elle-même mariée à Henri Godet, un sculpteur qui soutient son combat. « Il nous faut nous

278 Marguerite Durand (1864-1936) est une journaliste et féministe française, fondatrice de *La Fronde*.

279 PELLETIER, Madeleine, *La femme en lutte pour ses droits*, Paris, V. Giard et E. Brière, 1908.

280 *Ibid.*

281 DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe*, 1949.

282 ROUSSEL, *op.cit.*, p. 340.

283 ROUSSEL, Nelly, *La voix des femmes*, 6 mai 1920.

donner par amour et non nous vendre par nécessité » soutient-elle. Bien qu'elle défende le contrôle des naissances, elle ne prône pas l'amour libre, qui mettrait les femmes seules en danger, dans la société telle qu'elle est. L'amour libre ne serait idéal que dans une société où l'égalité des sexes serait respectée. Nous allons voir que la deuxième auteure féministe de notre corpus, Vera Starkoff, partage les revendications de Nelly Roussel, mais va plus loin encore, en luttant pour une sexualité émancipée et en critiquant la monogamie. C'est le propos de notre deuxième point, concernant l'amour libre.

2. *L'amour libre* de Vera Starkoff ou le désir d'une liberté sexuelle totale

Dédiée aux soirées ouvrières, *L'amour Libre* est une pièce sociale en un acte écrite par Vera Starkoff en 1902. Elle met en scène différents points de vue : des idées sociales à travers le personnage d'un écrivain-conférencier (Ruiné), la répartition équitable des tâches par un couple d'ouvrier (Gaillard et M^{me} Gaillard), la pensée misogyne d'un maçon (Ratule), les idées progressistes d'un travailleur (Cropest) et l'éducation monoparentale à travers l'héroïne (Blanche). L'auteur y développe que la femme, comme l'homme doivent être sur un pied d'égalité et libres sexuellement. Dans cette pièce, les revendications sont nombreuses. Nous avons donc choisi de les mettre en regard avec les revendications anarchistes et féministes, parfois influencées par le néo-malthusianisme.

Les revendications anarchistes de la fin du XIX^e siècle et du début de XX^e siècle, en termes d'égalité et de libération sexuelle, sont annonciatrices des revendications féministes de la deuxième vague²⁸⁴. À la fin du XIX^e siècle, Paul Robin, théoricien anarchiste et Octave Mirbeau, alors écrivain et journaliste, popularisent des thèses néo-malthusiennes prônant le contrôle des naissances, à contre-pied des thèses nationalistes et populationnistes revendiquées au nom de la « Revanche²⁸⁵ ». Blanche, l'héroïne de notre pièce de théâtre,

284 On distingue trois vagues féministes : la première allant de la fin du XIX^e siècle à la moitié du XX^e siècle ; la seconde vague étant marquée par le mouvement de mai 1968 et le « féminisme radical » ; enfin, la troisième vague définit les revendications de féministes de groupes minoritaires (femmes racisées, lesbiennes, prostituées, etc.) qui ont éclos dans les années 1980.

285 La Revanche désigne le désir des nationalistes de venger le pays après la défaite française durant la guerre franco-prussienne (1870-1871).

éduque seule son enfant et a elle-même été abandonnée par son père lorsqu'elle était enfant :

BLANCHE.- Je suis fille de bourgeois. Mon père, un banquier riche, abandonna ma mère au bout de deux ans de ménage. [...] Ma mère connut les revers de la fortune, la fragilité et l'hypocrisie des amitiés bourgeoises²⁸⁶.

À travers elle, l'auteure montre qu'il est dans l'intérêt de la femme d'éduquer seule son enfant plutôt que d'être asservie par le mariage bourgeois. L'égalité entre les sexes et la répartition des tâches est mise en avant lors d'un dialogue entre Ratule, le maçon misogyne, Cropest, le travailleur progressiste et M^{me} Gaillard.

RATULE.- [...] Moi je trouve que ce n'est pas l'affaire de l'homme de garder les mioches.

CROPEST.- Et pourquoi pas ? [...] elle est à nous deux, à sa mère et moi. Pourquoi donc que ma femme aurait tout le mal ? Chacun sa part.

RATULE.- Elle ne se fatigue pas comme vous ; elle ne fait pas les déménagements ; elle ne porte pas de fardeaux...

M^{me} GAILLARD (*qui s'était rapprochée de Ratule*).- Avec ça qu'elle ne se fatigue pas ! Et qui fait la lessive ? Qui raccommode les nippes ? Qui fait la soupe ? Et qui lave et récuré partout, du matin au soir ? Je voudrais vous y voir à notre place, avec les mioches qui crient et trottent dans nos jambes.

GAILLARD (*à Ratule*).- Et puis, camarade, vous oubliez le principal ; la femme non seulement nourrit l'enfant, elle l'élève, et si elle est ignorante, elle l'élèvera dans l'erreur, dans les idées fausses, dans les préjugés et la dévotion. La femme a besoin d'instruction comme nous, et peut-être plus encore que nous, car elle tient dans ses mains l'avenir. Nos enfants, camarade, c'est l'avenir²⁸⁷.

Cette conception de M^{me} Gaillard, selon laquelle le travail domestique des femmes et comparable au travail de l'homme salarié rejoint la pensée de Christine Delphy (1941-), féministe matérialiste de la deuxième vague, lorsqu'elle met sur le même plan la production capitaliste, pour laquelle le patronat est l'opresseur, et le travail domestique, où le patriarcat crée l'oppression de la femme.

Concernant la liberté sexuelle, l'auteur oppose différentes conceptions de l'amour libre. Blanche cautionne l'amour libre, mais considère toutefois que l'amour est « une affection sérieuse, très sérieuse et durable » et elle ne comprend pas « l'amour sans enfants²⁸⁸ ». À l'inverse, Ruinet voit en l'amour libre la possibilité d'aimer quelqu'un sans avoir d'enfants. Ratule considère que l'amour libre est de l' « amusement », dans lequel « on a du plaisir ensemble, c'est bon, puis on s'en va chacun de son côté, bonsoir²⁸⁹ ». Il n'envisage pas que la femme puisse tomber enceinte, et déclare que, si c'est le cas, « c'est son affaire, qu'elle se

286 STARKOFF, Vera, *L'amour libre*, 1902, in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 1, p. 307.

287 *Ibid.*, p. 305-306.

288 *Ibid.*, p. 305-305.

289 *Ibid.*, p. 303.

débrouille²⁹⁰ ! » C'est notamment pour protéger les femmes de tels cas que les néo-malthusiens et les anarchistes féministes revendiquent un accès libre à la contraception et le droit à l'avortement. Les idées de Malthus sont transposées à la lutte sociale des libertaires anarchistes et laissent entrevoir les combats féministes. Ils se battent pour l'accès libre à la contraception et la légalisation de l'avortement. Ce combat sera cependant muselé par le gouvernement en 1920 avec la création de la loi dite « scélérate²⁹¹ » par les néo-malthusiens, qui créent le délit de contraception²⁹².

L'auteure critique la loi, qui se range toujours du côté des hommes et non du côté des femmes et des enfants. Blanche s'écrit notamment que la misère est due aux lois concernant les enfants bâtards et la possibilité pour l'homme adultère d'écarter la mère d'un enfant bâtard en la déclarant inconnue.

BLANCHE.- [...] De toutes les iniquités tolérées par la société actuelle, la plus horrible est l'usage de la mère inconnue ! Quelquefois l'homme reconnaît l'enfant et se débarrasse de la mère ! Il ajoute à son nom de père, mère inconnue !... Ah non ! Je n'ai pas voulu être la mère inconnue ! J'ai mieux aimé garder mon enfant ! Mon enfant, c'est toute ma joie, toute ma vie ! (*Après un silence.*) J'aime mon enfant et j'ai renoncé à l'amour [...]. Abolissez donc la loi qui proclame la bâtardise, donnez à tous les enfants le même droit au bonheur, et vous détruirez la misère ! Et la maternité ne sera plus une chaîne, mais un titre de gloire, l'amour – un épanouissement de vie²⁹³ !

Les libertaires néo-malthusiens ajoutent qu'il ne faut pas offrir à la bourgeoisie la « chair à canon » dont elle a besoin pour alimenter son infanterie, la « chair à travail » qui facilite l'exploitation capitaliste, ni la « chair à plaisir²⁹⁴ » qui augmente la prostitution²⁹⁵. Marie Huot (1846-1930), femme de lettres, féministe et militante pour le droit des animaux, appelle ainsi à la « grève des ventres²⁹⁶ ». En 1896, Paul Robin fonde la première organisation

290 *Ibid.*

291 Ce qualificatif nous rappelle les « lois scélérates » proclamées contre les anarchistes (II.B.)

292 La fabrication, l'importation, l'information et la vente de contraceptions sont formellement interdites. En 1923, la loi vise à renforcer le combat contre l'avortement, avant considéré comme un crime, et qui devient un délit : les coupables ne sont plus jugés par des jurés populaires, mais par des magistrats, afin de renforcer le pouvoir de la loi.

293 *Ibid.*, p. 309.

294 En 1913, le docteur Legrain (médecin-chef de l'asile de Ville-Evrard.), C.A Laisant (examinateur à l'École Polytechnique), G. Yvetot, de la CGT, proclament : " Toutes les personnes de bonne foi seront avec nous contre les tartuffes bourgeois, contre les véritables malfaiteurs publics, qui, en réalité, ne veulent de nombreuses naissances chez les travailleurs que pour assouvir leurs passions dégoûtantes, pour entretenir l'armée du chômage et avilir les salaires, pour avoir des soldats destinés à défendre leurs coffres-forts contre les ennemis de l'intérieur et de l'extérieur, c'est-à-dire être pourvus de chair à plaisir, de chair à travail et de chair à canon", citée par SIMPLE CITOYEN, « De la population », *Pièces et mains d'œuvre*, dernière consultation le 28/05/2016. <http://www.piecesetmaindoeuvre.com/spip.php?article19>

295 Cela nous rappelle les propos de Nelly Roussel (II.C.1).

296 RONSIN, F., *La grève des ventres. Propagande néo-malthusienne et baisse de la natalité en France XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Aubier, 1980.

néo-malthusienne de France, la « Ligue de la régénération humaine », qui souhaite répandre la pensée de Malthus et « les procédés anticonceptionnels qui permettent d'en faire une arme contre le malheur²⁹⁷ » parce qu'il « est peu désirable d'avoir un grand nombre d'enfants » : la procréation excessive entraîne non seulement le malheur des familles pauvres qui ne peuvent pas nourrir leurs progénitures, mais provoque aussi la surabondance des travailleurs et donc le chômage, la misère.

Pourquoi elles vont à l'Église et *L'Amour libre* critiquent le mariage et participent à la remise en question de la société bourgeoise et aux combats des femmes. Les auteures rejoignent les propos tenus par Madeleine Vernet²⁹⁸ selon qui « le mariage est une prison, l'amour un épanouissement, le mariage c'est la prostitution de l'amour²⁹⁹ ». L'auteure souhaite que la maternité ne soit pas une fonction sociale où la femme est esclave, mais une fonction individuelle. Cette conception de la sexualité peut aussi se rapprocher de la pensée de Paola Tabet³⁰⁰ qui considère l'acte sexuel comme un travail, la « reproduction comme terrain de base des rapports sociaux de sexe³⁰¹ ». Le féminisme de la première vague a pour vocation de modifier la condition de la femme dans la sphère publique, contrairement à celui de la deuxième vague qui souhaite aussi établir l'égalité des sexes dans la sphère privée. La majorité des féministes de la première vague reprochent d'ailleurs aux anarchistes d'aller trop loin en revendiquant l'amour libre. Effectivement, contrairement aux féministes qui souhaitent une morale sexuelle élevée pour les deux sexes, les anarchistes libertaires voient la sexualité comme épanouissante et souhaitent une libération sexuelle.

3. *La Cage* de Lucien Descaves et *Responsabilités!* de Jean Grave : une vision paradoxale de la mère

Eugène Morel, dans son analyse de *La Cage*, nous dit : « Se tuer, c'est encore une révolte comme une autre, une insulte à toutes les philanthropies faciles, et, comme dit l'auteur,

297 *Ibid.*

298 Madeleine Vernet (1878-1949) est une éducatrice, écrivaine et militante féministe et libertaire française.

299 VERNET, Madeleine, « L'Amour Libre », *L'anarchie*, 01/01/1907, mis en ligne le 03/09/2006, dernière consultation le 28/05/2016. <http://www.marievictoirelouis.net/index.php?id=121&auteurid=>

300 Paola Tabet nous est contemporaine. Elle est spécialiste des rapports sociaux de sexes.

301 CHAPERON, Sylvie, *Histoire de la pensée féministe*, séminaire du 16/11/2015, IAE Toulouse.

un luxe – disposer de soi ! – un luxe auquel les pauvres ne sont pas habitués³⁰² ». Le suicide serait donc l'ultime moyen pour les prolétaires, selon les anarchistes, de s'émanciper de la société et du patronat qui leur prend tout, s'ils décident de ne pas faire la Révolution. Par le suicide ou l'infanticide, la femme retrouve la voix qu'on lui interdit d'avoir dans la société à la fois capitaliste et patriarcale. Si elle est écartée de la vie politique, elle retrouve, par cet acte, une sorte de légitimité dans la vie privée, un pouvoir décisionnel. Effectivement, dans différentes pièces de notre corpus, nous nous apercevons que c'est la femme qui prend la décision du suicide collectif ou de l'infanticide. C'est notamment le cas dans *La Cage* de Lucien Descaves et dans *Responsabilités !* de Jean Grave. Nous allons développer les deux situations, afin de percevoir le rôle exact donné à la femme dans ces deux cas.

Dans *La Cage*, la famille décide de se suicider de manière collective. Toutefois les parents ne souhaitent pas que les enfants se suicident avec eux, et s'ils sont sûrs de leur décision, ils espèrent que les enfants oublient. Pour cela, la mère de famille a retardé la pendule de deux jours, en espérant faire croire aux enfants que l'échéance du mois, date convenue pour le suicide, n'était pas encore là. Mme Havenne est présentée comme une femme au pouvoir décisionnel fort et respectée par son mari. « Oh ! ne te figure pas que je manque de courage. La réflexion, au contraire, a mûri le projet que nous avons formé, il y a un mois, tous les quatre, dans une heure d'exaltation³⁰³ » rappelle-t-elle à son mari, justifiant la décision commune. C'est elle qui tente de faire changer ses enfants d'avis lorsqu'ils rentrent le soir, en disant à sa fille « votre père et moi...oui [nous avons bien gagné le repos], mais pas vous, qui entrez à peine dans la vie, qui ne la connaissez pas³⁰⁴ ». Mme Havenne est croyante et pour elle, le « suicide est un crime³⁰⁵ » puisque Dieu a donné la vie, pourtant c'est elle qui pousse son fils à écrire la lettre au commissaire pour justifier leur acte. C'est cependant le père qui aura la solution pour que les parents ne voient pas les enfants se suicider en buvant et en donnant à boire à sa femme du laudanum, mais pas à ses enfants³⁰⁶. Ainsi, dans cette pièce, si Mme Havenne semble avoir le pouvoir de prendre des décisions communes avec son mari, l'image de la protectrice lui revient : elle essaye de convaincre ses enfants de ne pas se tuer, et invoque Dieu. Cela la renvoie dans l'image stéréotypée de la

302 MOREL, *op.cit.*, p. 171-172.

303 DESCAVES, Lucien, *La Cage*, 1898 in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 1, p. 68.

304 *Ibid.*, p. 72.

305 *Ibid.*, p. 74.

306 Aussi appelé « vin d'opium », le laudanum est un somnifère à base de pavot. Il tue à trop forte dose.

femme croyante et incapable de faire le mal.

La situation est différente dans *Responsabilités !* puisque Mme Renaud commet son suicide et l'infanticide par asphyxie, car son mari a été arrêté et qu'elle ne survit pas. La mère est ici la seule décisionnaire de l'acte, mais c'est sous la pression de la pauvreté qu'elle décide d'agir. Son acte découle de l'arrestation de son mari à cause de son implication dans le mouvement anarchiste. De plus, lorsque Renaud avait, au début de la pièce, dit à sa femme qu'il volerait plutôt que de se suicider, celle-ci lui avait rétorqué : « Mourons tous, mais ne pas voler³⁰⁷ ». Une fois de plus, la femme est présentée comme dépendante des actes de son mari, incapable de survivre par ses propres moyens à cause de son honnêteté.

Il semblerait que les deux auteurs de notre corpus présentent les femmes comme la société de leur temps les considère, c'est-à-dire écartées de la vie publique et politique, seulement capable d'amour, d'honnêteté et de foi. Contrairement à Vera Starkoff et Nelly Roussel, qui présentaient des femmes combatives, désireuses d'intégrer la vie politique et capables de s'opposer à l'opinion de leur mari, Lucien Descaves et Jean Grave ne semble pas revendiquer une lutte contre le patriarcat, seulement contre le capitalisme.

Conclusion

Toutes les pièces de notre corpus, nous l'avons vu, traitent de thèmes anarchistes tels que la diffusion de l'éducation populaire, l'égalité des sexes, la libération des femmes, la lutte des classes, l'antipatronat et l'antipatriarcat, l'antiétatisme, etc. Les auteurs essayent au théâtre une traduction théâtrale de la misère quotidienne et de leur philosophie politique en usant d'une « polymorphie esthétique³⁰⁸ », selon O. Neveux caractéristique du théâtre militant. Ces traductions théâtrales d'idées politiques des dramaturges sont didactiques et pédagogiques. Le théâtre permet aux anarchistes d'expliquer leur théories et de présenter aux spectateurs les conflits sociaux qu'ils ne voient pas. Les dramaturges font, par l'intermédiaire du théâtre « le travail poétique de traduction [...] au cœur de tout apprentissage³⁰⁹ » défini par Jacques Rancière. Selon le philosophe, la traduction est vectrice d'émancipation puisqu'elle permet aux ignorants, par analogie et par appropriation des signes qui les entourent, d'accéder à la

307 GRAVE, *op.cit.*, p. 517.

308 NEVEUX, Olivier, *Théâtres en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, édition La Découverte, « Cahiers libres », 2007, p. 51.

309 RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique-Édition, 2008, p. 16.

connaissance. Ainsi, le spectateur du théâtre anarchisant, par analogie, par comparaison et par l'appropriation de ce qui lui est transmis par les dramaturges et les acteurs, pourra appréhender le monde qui l'entoure d'une nouvelle manière, qui est, selon les anarchistes, une vision du monde avec leur regard éclairé. Les anarchistes fin de siècle utilisent des codes et des langages de dominant pour transmettre leur message³¹⁰. L'idéal artistique anarchiste serait la récusation du Beau, de l'art bourgeois, mais en pratique, les choses ne semblent pas être aussi simples pour les dramaturges. Les anarchistes sont présentés sous différentes personnalités, de la communarde au simple employé d'usine, de l'ancien bourgeois à la mère célibataire. Nous sommes face à un théâtre social. Les débats et conférences qui précèdent les représentations théâtrales, dans les différents lieux publics que nous avons vus en I.B., semblent être intégrés à la dramaturgie du théâtre anarchisant, au même titre que les débats qui succédaient les représentations de théâtre militant dans les années soixante.

Tandis que le théâtre de boulevard et le mélodrame bourgeois forment le théâtre dominant de cette époque, certains artistes, comme les auteurs de notre corpus souhaitent mettre sur le devant de la scène la question sociale. On pense notamment à Eugène Brieux, François de Curel et Henri Becque (précurseur du Théâtre Libre comme nous l'avons vu en I.B). En février 1898, la *Revue d'art dramatique*³¹¹ demande aux écrivains ce qu'ils pensent de la question sociale au théâtre à l'aide d'un sondage d'opinion qui obtiendra une trentaine de réponses³¹². Il en résulte que, pour certains, l'art ne doit se définir que pour lui-même (« l'art pour l'art »), tandis que pour d'autres, il doit se tourner vers les conflits de sa société. C'est notamment l'opinion de Maurice Pottecher qui crée le Théâtre du Peuple de Bussang en 1895 et de Firmin Gémier qui sera directeur du Théâtre National Populaire en 1920. Il semblerait que le théâtre social se rapproche du théâtre populaire sur la question sociale en ce qu'il souhaite une démocratisation culturelle et s'attache à représenter des choses du quotidien, l'ordinaire. Eugène Morel, dans sa critique de *La Cage* de Lucien Descaves, promeut le théâtre social en ces termes :

Et nous en avons, donc, des pièces sociales, nous allons en avoir, comme toujours, une série. Il faut bien que la "question sociale" vienne au théâtre, ou qu'elle meure, puisqu'elle ne "descend plus dans la rue". On la traîne sur les planches comme on y a traîné Jeanne d'Arc, Jésus, Napoléon, la République... Toutes

310 Un siècle plus tard, dans *Didascalie se promenant seul dans un théâtre vide* (2002), Armand Gatti se refuse à utiliser les codes et les langages des dominants pour en rechercher de nouveaux.

311 STOULING, Edmond (dir.), *La Revue d'art dramatique*, Tome III, janvier-mars 1898.

312 Les questions étaient les suivantes : « I. L'auteur dramatique peut-il évoquer une synthèse intense des luttes sociales des temps présents ? II. Croyez-vous à l'avènement d'un cycle de pièces sociales et quelle action ce mouvement prolongé vous semble-t-il destiné à exercer sur l'opinion publique ? ».

les grandes idées qu'on ne sert plus au grand jour, mais qui se tiennent encore devant le monde, et le soir, aux chandelles, font leur petit effet³¹³.

La question sociale est mise en scène au théâtre lorsque les manifestations s'arrêtent ou sont interdites, lorsque les citoyens ne luttent plus publiquement pour des problèmes qui semblent dater. Cela nous rappelle une remarque de Lucien Descaves qui, contre toutes attentes, pense que, si le théâtre ne peut plus se développer à cause de la censure, c'est une bonne chose puisqu'alors la révolution quittera les scènes pour retourner dans la rue : « Au fond, j'incline à croire qu'il faut nous féliciter de cette attitude du pouvoir. C'est peut-être quand la révolution sera impossible au théâtre, qu'elle deviendra réalisable dans la rue³¹⁴ » dit-il. Aussi, nous est-il possible de penser que, comme l'avait proposé David Weir, « art et anarchisme forment des sortes de vases communicants [...] moins il y a de politique active possible pour les anarchistes, plus leur activité va devenir sensible dans le champ culturel ». Le théâtre anarchiste, au vu de nos analyses dramaturgiques, apparaît clairement comme un théâtre social et l'on se questionne d'ailleurs sur la véritable conception que les dramaturges ont de celui-ci. Pour Eugène Morel, tout théâtre qui n'est pas bourgeois semble social ; pour Émile de Saint-Auban³¹⁵, le théâtre social est démystificateur, antidogmatique, combatif et révolutionnaire. Il semble être le synonyme du théâtre anarchisant. À l'inverse, Armand Kahn³¹⁶ considère le théâtre social comme plus large que le simple théâtre anarchisant, il dépeint la misère et propose parfois des moyens d'en sortir.

Une double interrogation se pose : le théâtre anarchisant est-il forcément social ? Le théâtre social est-il forcément anarchisant ? Pour notre part, notre analyse portant sur le théâtre anarchisant et non sur le théâtre social, nous pensons, au vu des analyses dramaturgiques, que le théâtre anarchisant est nécessairement social puisque cela est, de plus, cohérent avec la théorie anarchiste. Toutefois, l'inverse n'est pas vrai, puisqu'il est possible de traiter des problèmes sociaux sans un attachement politique. Deux réflexions à mener émergent de ce postulat : d'une part, il nous faut définir la conception que les anarchistes ont

313 MOREL, *op.cit.*, p. 173.

314 Lucien Descaves, cité par GRANIER, *Les Briseurs de formules... op.cit.*, p. 88.

315 En 1901, Stock édite *L'Idée sociale au théâtre* d'Émile de Saint-Auban, dans lequel l'auteur défend un théâtre social. Avocat de Jean Grave durant le Procès de Trente, il tire beaucoup d'exemple des textes anarchistes, dont il revendique le caractère de propagande : « Et l'Anarchie ? N'a-t-elle pas osé dialoguer la sombre intransigeance de ses négociations et la mélodieuse incertitude de ses espérances ? *La Cage, Les Mauvais Bergers*, ces actions farouches où du rouge flamboie dans du noir, où la détresse converse avec la colère et la faim, sont d'autres stimulants que les livres de Jean Grave et de Kropotkine, presque ignorés du public ». *Ibid.*, p.89.

316 En 1907, il définit dans *Théâtre social en France de 1870 à nos jours*, le théâtre social comme un « théâtre utile et réformiste » selon Caroline Granier. *Ibid.*, p.90.

de l'art et plus particulièrement du théâtre pour bien comprendre les pièces de théâtre de notre corpus ; d'autre part, nous devons déterminer dans quelle mesure un attachement politique des dramaturges ou de l'œuvre en fait une pièce de théâtre politique. En d'autres termes, il nous faut questionner le caractère politique et révolutionnaire de ce théâtre anarchisant. C'est l'objet de la troisième partie de notre travail.

III. La politicalité du théâtre anarchisant

Dans cette troisième partie de notre travail, nous allons nous intéresser à la politicalité du théâtre anarchisant. Ce théâtre, qui mêle des revendications révolutionnaires et une dramaturgie majoritairement classique (codes dominants) est-il un théâtre politique ? Répond-il réellement à l'anarchisme ou utilise-t-il le théâtre comme un outil de lutte plus que comme un dispositif de représentation d'une théorie politique ? En d'autres termes, est-il militant³¹⁷ ?

Nous allons, dans un premier temps, voir que, si le théâtre anarchisant essaye de faire écho à la conception que les anarchistes ont de l'art, il ne peut pas toujours lui être fidèle. Dans un deuxième temps, nous développerons notre conception du théâtre politique et militant en la faisant dialoguer avec le théâtre anarchisant étudié. Cela nous permettra de mettre en avant le caractère politique du théâtre anarchisant, dont la dramaturgie et l'esthétique ont été dégagées en deuxième partie. Enfin, nous poserons les bases de l'existence possible d'un théâtre anarchiste contemporain.

A. Les anarchistes et l'art, une vision utopique

Au vue de la dramaturgie et de l'esthétique du théâtre anarchisant dégagées en II, il nous paraît intéressant de questionner sa politicalité, notamment à travers le lien que ce théâtre tisse avec la théorie anarchiste. Si nous avons vu des personnages révoltés, des thèmes révolutionnaires et des dramaturgies dépassant parfois les règles classiques, nous sommes en mesure de nous demander si le dispositif théâtre a été pensé en fonction de l'anarchisme : s'il existe une pensée-théâtre³¹⁸ anarchisante propre.

Dans un premier temps, nous développerons la conception générale que les anarchistes

317 Est militant celui « qui cherche par l'action à faire triompher ses idées, ses opinions ; qui défend activement une cause, une personne » (CNRTL.fr). Le théâtre anarchisant serait donc militant s'il était un outil de lutte, un moyen d'action des anarchistes pour faire triompher leurs idées et opinions.

318 Par pensée-théâtre, nous entendons la conception pratique du théâtre anarchisant et non pas sa conception idéale. Il s'agit de définir si l'outil théâtre est pensé en fonction de la théorie anarchiste et des possibilités et limites qu'implique le médium théâtral ou si le théâtre anarchisant serait seulement dans une conception idéal et ne permettrait pas de répondre efficacement au désir de propagande et d'instruction par faute de praticité.

se font de l'art, avant de détailler la place de l'individu et du collectif. Afin de comprendre comment l'art est perçu à cette époque par les anarchistes, nous nous appuyerons particulièrement sur la pensée de Proudhon, qui conceptualise l'art dans son ouvrage intitulé *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (1865). Nous évoquerons aussi la pensée de Wagner³¹⁹, Kropotkine³²⁰ et Bakounine³²¹. Ce dernier a émis très peu d'idées sur l'art, sa conception a donc été extraite de la mise en commun de ses remarques dans différents écrits (notamment *Dieu et l'État* en 1882) ainsi que des témoignages de ses proches. Si ces points de vue sont parfois contradictoires, ils nous permettront toutefois d'avoir un aperçu des idées et principes qui traversent la théorie anarchiste quand il s'agit du domaine artistique. Pour ne pas perdre notre objectif de vue, nous confronterons chacun des points abordés au théâtre de notre corpus, afin de voir comment ce dernier s'en empare ou les laisse de côté. Enfin, notre troisième point nous permettra de voir les similitudes entre le théâtre anarchisant et le théâtre prolétarien de Piscator. Cela nous permettra d'introduire la politicalité des œuvres de notre corpus.

1. Conception générale de l'art.

Dans un premier temps nous allons d'abord voir que les anarchistes considèrent l'art comme un processus évoluant grâce aux expériences vécues par un individu. Ils voient en l'art un caractère performatif³²², capable d'influer sur ce qui l'entoure et ils donnent plus d'importance à l'acte de création qu'à l'œuvre en elle-même.

Qu'est ce que l'art ?

Selon Kropotkine, chef du mouvement anarchiste en Europe et théoricien d'un anarchisme scientifique, l'art évolue avec les trois grandes phases de la vie de l'individu. Enfant, l'art permet d'exprimer librement les dons innés, puis, il se voit restreint par la construction sociale de l'individu qui le prive de sa spontanéité. Adolescent, l'art apparaît

319 Richard Wagner (1813-1883) est un compositeur, directeur de théâtre, écrivain, chef d'orchestre et polémiste allemand qui s'engagea dans les milieux anarchistes autour de 1840.

320 Pierre Kropotkine (1842-1921) est un géographe, géologue, explorateur et anthropologue russe.

321 Mikhaïl Bakounine (1814-1876) est un militant anarchiste et philosophe politique russe.

322 Le caractère performatif est donné à un énoncé qui réalise une action par le fait même de son énonciation. Nous définirons plus amplement ce concept dans le point intitulé « pour un art expérientiel et performatif ».

comme un espace de découvertes permettant de s'extraire des contraintes de la société et l'activité artistique est signe d'une politisation de l'individu. Enfin, selon le Kropotkine adulte, l'art et la Raison Révolutionnaire sont les bases de la révolte contre les oppresseurs et se définissent plutôt comme une *pratique*.

Pour Proudhon, l'art est inné à l'homme et germe en trois caractéristiques. Tout d'abord, un sentiment qui reflète la « puissance d'*invention*³²³ » de l'artiste, capable de « faire passer dans l'âme des autres le sentiment qu'il éprouve³²⁴ ». C'est là la faculté esthétique de l'art – *esthétique*, du grec *aïsthêsis*, signifie sensibilité ou sentiment – impulsée par l'*estime de soi* propre à l'homme qui se veut toujours plus beau, plus noble. Enfin, l'art implique la faculté d'imitation d'un objet afin d'en jouir une seconde fois, voire de l'embellir. « Là où manque l'âme, la sensibilité, il n'y a point d'art, il n'y a que de métier³²⁵ » nous dit Proudhon. Nous pouvons retrouver, dans les œuvres de notre corpus, la capacité des auteurs et des acteurs à transmettre les sentiments qu'ils éprouvent. Nous l'avons vu, il s'agit pour eux de donner aux foules l'envie de se lever. Les éclats de voix, voire les bagarres qui ont lieu à la fin des représentations sont autant de preuves de la capacité didactique de ces œuvres. Toutefois, le naturalisme est en vogue et, au sein de notre corpus, Jean Grave l'utilise pour reproduire la société de son temps. Afin d'être un outil de propagande pertinent, le théâtre se doit d'être *excessivement* réaliste selon nos dramaturges, il n'embellit donc pas ce qu'il représente : sur ce point, le théâtre anarchisant ne répond pas toujours à l'idéal anarchiste.

Pour un art expérientiel et performatif

Proudhon désire un art *en situation*, appliqué à une lutte. C'est d'ailleurs sur ses propres expériences et leur mise en corrélation qu'il émet sa vision de l'art. Il donne pour cela l'exemple de sa captivité à Saint-Pélagie en 1849. Ils furent jusqu'à quatre-vingts prisonniers politiques à chanter, tous les soirs dans la cour de la prison, « Hymne à la Liberté, attribuée à Armand Marrast³²⁶ », définit par Proudhon comme la *prière*. « Une seule voix disait la strophe, et les quatre-vingts prisonniers reprenaient le refrain, que répétaient ensuite les cinquante *malheureux* détenus de l'autre quartier de la prison³²⁷ ». Les chants furent bientôt

323 PROUDHON, *Du principe de l'art ... op.cit.*, p. 10.

324 *Ibid.*

325 *Ibid.*, p. 12.

326 *Ibid.*, p. 332.

327 *Ibid.*

interdits ; pour les prisonniers ce fut, selon l'auteur, « une véritable aggravation de peine³²⁸ ». Selon lui, l'art doit donc être expérientiel³²⁹ et dans une certaine mesure performatif³³⁰ : sa création permet une évolution de la lutte en cours. Développons ce concept de performativité pour être claire.

La performativité est un concept introduit par John Langshaw Austin³³¹ dans son ouvrage *Quand dire, c'est faire* en 1962. L'auteur distingue deux types d'énoncés. D'une part, les énoncés « constatifs », qui ont pour buts de transmettre une information ou de décrire une réalité ; d'autre part, les énoncés dits « performatifs », qui ne peuvent être considérés comme vrais ou faux et qui reviennent à effectuer une action. L'exemple donné par Austin est celui de l'énoncé « je vous déclare mari et femme » qui, sitôt qu'il est déclaré, modifie le statut des fiancés en mariés. Selon le philosophe, la parole elle-même est donc une forme d'action et non plus seulement vectrice d'action. Austin ne considère toutefois pas que le discours fictionnel puisse être considéré comme performatif ; le théâtre ne peut donc pas être, selon lui, envisagé comme à caractère « performatif ». En 1995, John Searle³³², dans son ouvrage intitulé *La Construction sociale de la réalité* affirme que les réalités sociales (institutions, conventions, etc.) – opposées aux réalités naturelles telles que la physique – sont le produits des actes de langage et que les constructions sociales qui fondent une société dépendent de ce qui a été établi par l'homme, décrété par des énoncés performatifs. Austin et Searle ne qualifient de performatifs que les actes de langage. Judith Butler³³³, quant à elle, approfondit la notion de performativité en l'appliquant au comportement, et notamment à la construction sociale du genre, de la différence des sexes. Selon elle, le genre est « performé » par les comportements, attitudes et gestes qui construisent les modèles « féminins » et « masculins » de la société. En anglais, *to perform* signifie à la fois « jouer » et « se produire ». Selon Butler, « jouer » à un genre, en s'y conformant, et la répétition de ce jeu mènent à la construction sociale du genre d'un individu. Dans son article « Le performatif de Judith Butler à l'épreuve de la scène³³⁴ ? »,

328 *Ibid.*

329 Par expérientiel, nous entendons basé sur l'expérience, découlant de l'expérience de l'artiste.

330 Par performatif, nous entendons capable d'influer sur le cours des événements qui auront lieu ensuite par sa simple réalisation.

331 John Langshaw Austin (1911-1960) est un philosophe anglais travaillant sur les actes de langage en philosophie du langage ordinaire.

332 John Searle (1932-) est un philosophe américain spécialiste de la philosophie du langage et de la philosophie de l'esprit.

333 Judith Butler (1956-) est une philosophe américaine dont les écrits portent sur les actes du langage, le féminisme, le queer. Elle a théorisé la « performativité du genre ».

334 GARCIN-MARROU, Flore, « Le performatif de Judith Butler à l'épreuve de la scène ? », in PLANA, Muriel ; SOUNAC, Frédéric, *Esthétique(s) queer. Sexualités et politiques du trouble*, Editions Universitaires

Flore Garcin-Marrou écrit que « la dimension performative tient de cette particularité de répéter pour faire advenir, répéter pour prendre effet³³⁵ ». La répétition est donc nécessaire à la performativité pour exister. C'est ici que l'on rejoint le désir des anarchistes quant à l'œuvre d'art et notamment la pertinence du médium théâtral. Nous l'avons vu, Proudhon, lors de son emprisonnement, retrouvait une certaine liberté en chantant la *prière* avec les autres prisonniers : il s'émancipait en affirmant ses positions politiques. Une fois le chant interdit, l'anarchiste parle d'une aggravation de peine. Ce chant pouvait donc être considéré comme performatif puisqu'il sous-tendait un sentiment de liberté chez les prisonniers. De la même manière, nous pourrions considérer le théâtre comme performatif puisqu'il permettrait, grâce à sa particularité répétitive (tant les répétitions que la possibilité de plusieurs représentations) de produire un discours perlocutoire, c'est-à-dire ayant un effet sur l'auditoire, et de créer des comportements à-même de modifier la construction sociale. Le théâtre anarchisant, par sa répétitions et ses désirs d'instruction et de propagande, se voudrait performatif en ce qu'il souhaite éclairer les consciences et montrer la voie de la Révolution.

Revenons à la conception que les anarchistes ont de l'art à travers la pensée de Bakounine. À l'inverse de Proudhon, Bakounine, lui, semble demander à l'artiste de tendre à l'abstraction des choses. Il pense la science comme une menace : si elle a permis à la société d'évoluer, elle tend à la régenter. Il y voit la possibilité d'un nouveau despotisme. Dans son *Dieu et l'État*, Bakounine en vient à repenser le rôle de l'art : ce dernier serait supérieur à la science. Bakounine souhaite une « *révolte de la vie contre la science, ou plutôt contre le gouvernement de la science*³³⁶ » grâce à l'art. Ce dernier, contrairement à la science, incarne des généralités au moyen d'une esthétique propre. L'art, s'il n'est pas la vie, représente et provoque chez le spectateur le souvenir et le sentiment de son existence. C'est donc grâce à l'esthétique que l'art est supérieur à la science. Il a le pouvoir d'individualiser les personnes et les situations qu'il représente. De ces individualités factices, « sans chair et sans os », devenues « permanentes et immortelles », l'art a le pouvoir de nous rappeler à la réalité, de nous remémorer « les individualités vivantes, réelles, qui disparaissent à nos yeux ». Bakounine va plus loin que Proudhon. Selon lui, la société ne pourra s'épanouir que grâce à l'art, puisque seul ce dernier, par la représentation des luttes, permet aux citoyens de se souvenir des revendications sociales et donc d'évoluer. Le théâtre de notre corpus semble

de Dijon, « Écritures », 2015.

335 *Ibid.*

336 RESZLER, *L'Esthétique... op.cit.*, p. 36.

trouver une résonance particulière avec cette idée, puisqu'il met en scène des individus et des situations dans toute leur complexité (du révolté à la mère de famille, de l'anarchiste au bourgeois) afin de mieux faire transparaître les luttes à mener.

Nous allons voir que, selon les anarchistes, le processus menant à la conception de l'œuvre est plus intéressant que l'œuvre elle-même puisque c'est dans le processus que l'artiste pense aux moyens de changer la société.

Le processus de création avant l'œuvre d'art

L'art doit être jugé pour son fond et non pour sa forme : ainsi, une pièce de théâtre ne doit pas être jugée pour son esthétique ou le jeu de ses acteurs mais pour le reflet de la lutte qu'elle propage car « avant de juger la chose du goût, il faut vider le débat sur l'idée³³⁷ ». Pour Proudhon, il n'existe pas d'art pour l'art, l'art doit être social.

Les libertaires considèrent l'acte de création comme plus important que le chef d'œuvre lui-même. L'œuvre d'art n'a de valeur sociale qu'au moment de sa création, et son but est l'amélioration de la société. En cela, l'art apparaît comme un outil politique, voire, pour l'auteur, militant, destiné à influencer sur la société.

J'exige avant tout [de l'œuvre d'art] qu'elle parle à mon intelligence et à mon cœur, et que, s'élevant plus haut encore, elle arrive à ma conscience. Pour cela, il faut qu'elle soit la représentation et le produit de cette conscience, qu'elle en soit le miroir, l'interprète, et, par la suite, l'excitateur³³⁸.

Ce terme d'excitateur nous paraît ici central dans la conception que Proudhon se fait de l'art. Ce dernier doit permettre aux foules de revendiquer droit et justice, mais aussi être précurseur des luttes en tant qu'excitateur de conscience. C'est-à-dire qu'avant de permettre aux foules de se lever, il doit leur faire comprendre que c'est une nécessité sociale. Cette conception semble rejoindre la dialectique prolétarienne brechtienne³³⁹ considérant que, contrairement à une dialectique bourgeoise liée à l'État à la culture dominante, la dialectique prolétarienne nécessite, de la part des dialecticiens (les théoriciens mais aussi les acteurs prolétariens) un « degré de conscience élevé pour autant qu'il s'agit [...] de faire surgir, sur ce fond aveugle, les conduites éclairantes³⁴⁰ ». C'est notamment la pensée de Linert, qui désire

337 PROUDHON, *Du principe de l'art ...op.cit.*, p. 50.

338 *Ibid.*, p. 328.

339 Nous développerons le parallèle entre le théâtre anarchisant et le théâtre prolétarien de Brecht en III.A.3.

340 BIET ; NEVEUX, *op.cit.*, p. 25.

attirer l'attention « des esprits cultivés et des artistes³⁴¹ » sur les inégalités, pour permettre, à terme, une prise de conscience générale. Le théâtre est ici un outil pertinent de lutte contre l'oppression bourgeoise. Nous verrons bientôt qu'en plus d'être le précurseur et le porteur des luttes sociales, l'art a aussi un rôle à jouer dans l'émancipation de l'artiste et du spectateur.

Selon Proudhon, l'art doit s'émanciper de la crise qui frappe la société occidentale en revenant vers des structures préexistantes, en répétant les formes du passé³⁴². L'art doit se « régénérer³⁴³ », tout en acceptant une fuite vers l'inconnu, une exploration. Il doit quitter la logique de dissolution du lien social et l'individualisme bourgeois : le mouvement révolutionnaire permettra à l'art, mais aussi à la société tout entière de se renouveler, de s'émanciper. L'art sera alors l'expression d'une communauté toute entière et non plus celle d'individus. Le Grand artiste, l'artiste unique, disparaîtra. « Dix mille élèves qui ont appris à dessiner comptent plus pour le progrès de l'art que la production d'un chef d'œuvre³⁴⁴ » écrivait Proudhon. L'expression artistique doit s'imposer comme une pratique populaire face à l'art bourgeois et grâce à la Raison Révolutionnaire. C'est cette crainte de l'artiste unique et de la nécessité d'un théâtre populaire que nous allons aborder.

2. L'individu et la masse

Nous allons désormais nous intéresser aux conceptions anarchistes de l'individu et du collectif, en abordant dans un premier temps l'artiste unique et son art absolu – c'est-à-dire un artiste dont le statut serait officialisé, et dont l'art serait considéré comme « vrai » –, l'individu artiste appartenant au collectif – le collectif est alors créé par une multitude d'individualités créatives – puis l'art collectif en lui-même – c'est-à-dire un art créé par un ensemble d'individus regroupés en collectif. Que pensent les penseurs anarchistes de l'artiste unique ? Sont-ils pour un art officiel ou considèrent-ils qu'une démocratisation de l'art est nécessaire ? Désirent-ils un art individuel ou collectif ? En tant que théâtre social, le théâtre anarchisant doit-il être investi par la théorie anarchiste dans sa forme, et non seulement dans son fond (comme nous l'avons vu en II) ?

341 EBSTEIN, Jonny, « le combat anarchiste » in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 1, p. 19.

342 Notons ici que la pensée de Proudhon rejoint celle de Bakounine.

343 RESZLER, *L'Esthétique ...op.cit.*, p. 18.

344 Proudhon, cité par RESZLER, *L'Esthétique ...op.cit.*, p. 20.

La crainte d'un art absolutiste

Bakounine³⁴⁵ refuse un art « révolutionnaire » socialiste, anarchiste ou encore marxiste. Il voit dans le « Grand Art » un potentiel révolutionnaire : dans les œuvres du passé, l'homme pourra voir ce que le pouvoir, le monde qui lui est contemporain, lui a dérobé.

De la même manière que Wagner, qui considérait les artistes comme des législateurs (dans son *Œuvre d'art de l'avenir, Das Kunstwerk der Zukunft*), Proudhon compare le peuple aux magnétisés et l'artiste au magnétiseur³⁴⁶. L'artiste serait donc dangereux en ce qu'il magnétise les foules, les incite à penser d'une certaine façon, les emprisonne au lieu de les émanciper. Cette position est toute relative puisque Proudhon semble critiquer l'art bourgeois, mais voir en l'art social une capacité d'éducation, de propagande qui lui est chère. Ainsi, chaque individu doit être créateur et non public : l'anarchiste refuse *le grand art*, la proclamation de *classiques*.

Kropotkine a lui aussi la crainte d'un art absolutiste :

Venez. Mais si vous acceptez de vous joindre à nous, ne venez pas en qualité de "maîtres", mais en "camarades de lutte"; non pas pour gouverner mais pour vous inspirer dans un milieu nouveau; moins pour enseigner que pour concevoir les aspirations de masses, les deviner et les formuler, et puis travailler, sans relâche... à les faire entrer dans la vie³⁴⁷

Ici, l'on pourrait voir une contradiction dans le raisonnement de Kropotkine, qui dit à ses camarades qu'ils ne doivent pas se poser en maîtres mais qu'ils doivent concevoir des aspirations. Toutefois, on se rapproche d'un idéal ranciériste³⁴⁸ en terme de philosophie : l'artiste n'inculque pas mais échange avec ses camarades. Jacques Rancière, dans son ouvrage

345 Auteur de fantastique révolutionnaire, il reprend légendes et mythes pour les rendre porteurs d'idées révolutionnaires. Bakounine s'identifie au Wotan (Dieu polymorphe de la mythologie nordique, dont le nom uni la fureur et l'esprit, la poésie), à Dionysos et se surnomme le « juif errant » (il sera sur les routes européennes entre 1848 et 1849). Il s'oppose à Marx et sa conception de l'histoire comme système, duquel il dégage des lois. Marx, qui s'identifie alors de plus en plus à Dieu, par l'ordre et la création, se pose encore plus comme rival de Bakounine au sein de la Première Internationale. Bakounine se sent plus proche de la révolte et s'identifie à Satan, qui est pour lui le premier libre penseur. Il condamne le système en ce qu'il suppose un ordre, une immuabilité qui empêche la créativité des hommes. Il refuse d'élaborer une société future, et de la même manière d'élaborer un « système d'art ». Marx pense que la révolution doit être pensée. Bakounine pense qu'elle doit être instinctive.

346 « Il a une puissance sur nous, comme le magnétiseur sur le magnétisé » disait-il selon André Reszler in RESZLER, André, « Esthétiques idéologique, esthétiques et politiques » in CRANSTON, Maurice ; CAMPOS BORALEVI, Léa, *Culture et Politique / Culture and Politics*, Walter de Gruyter, « European University Institute, Série C », Berlin, 1988, p. 110-119, dernière consultation le 28/05/2016. <https://goo.gl/YFY3bP>

347 RESZLER, *L'Esthétique ... op.cit.*, p. 9.

348 RANCIERE, *Le spectateur ... op.cit.*

Le spectateur émancipé, propose une modification des rapports de pouvoir de trois relations dont il fait une analogie : la tension entre la scène (les acteurs) et la salle (les spectateurs), le maître et l'élève et le citoyen et l'État. Il propose, pour chacune de ces relations, de quitter la transmission verticale (impliquant un dominé et un dominant) pour se diriger vers une transmission horizontale des savoirs, un partage des connaissances, vecteur d'émancipation. Reszler nous dit que « l'art doit être un trait d'union parmi les hommes³⁴⁹ ». Contrairement à l'art bourgeois, le nouvel art ne doit pas servir à l'asservissement des foules par l'élite de la société mais bien être vecteur de lien social. L'art provient de la communauté tout entière, le collectif est à questionner. « L'État est l'œuvre de quelques individus isolés ou celle d'une élite. La culture tire ses origines de la communauté toute entière³⁵⁰ ». Ainsi, l'art doit s'inscrire dans une logique collective. C'est tout à fait le désir de création de Jean Grave : une création collective dans laquelle l'échange est horizontal³⁵¹. Le théâtre anarchisant serait ainsi un lieu d'échange, de démocratie directe où quiconque pourrait prendre part à la création, et non pas un lieu où la création serait gérée par une seule personne, autrement dit par un metteur en scène unique. Toutefois, avant de traiter de la création collective, nous allons nous intéresser à la création *par* le collectif, c'est-à-dire par l'ensemble des citoyens au niveau individuel (et non pas en tant que groupe).

L'artiste multiple

Selon Proudhon, l'émancipation du spectateur passe d'abord par l'émancipation de l'artiste : plus ce dernier sera libre dans son processus de création, plus le spectateur sera libre dans son interprétation. Détaché de l'institution et se rapprochant de son idéal, l'artiste transmettra au mieux ses sentiments et le spectateur pourra alors, librement, s'en imprégner. Plus encore, les anarchistes voient en chaque individu des capacités utiles au développement de la société. Nous l'avons vu, l'art pour les anarchistes est le produit de l'expérience et l'acte de création importe plus que l'œuvre d'art elle-même. Chaque individu est artiste, il n'y a donc pas d'artiste « unique » mais une nécessité de supprimer l'autorité d'un artiste « de génie » face à un peuple, un public dénué de sens artistique. L'action directe³⁵² prônée dans la société (et

349 RESZLER, *L'Esthétique ... op.cit.*, p. 9.

350 *Ibid.*, p. 13.

351 Nous développerons cette conception dans le prochain point intitulé « Pour un art du peuple : l'art et le collectif ».

352 C'est-à-dire qu'il s'agit aux citoyens de prendre à la société ce dont ils ont besoin, et non d'attendre d'un gouvernement qu'il leur donne.

par certaines pièces de notre corpus, comme *La Cage* qui dénonce la trop grande honnêteté des protagonistes qui se suicident et les invite à rejoindre le mouvement révolutionnaire) est invitée à investir l'art : l'artiste doit s'engager. Malatesta disait :

Ce qui existe réellement, c'est l'homme, c'est l'individu : la société ou la collectivité – et l'État ou le gouvernement qui prétend le représenter – ne peuvent être que des abstractions vides si elles ne sont pas considérées comme des ensembles d'individus³⁵³.

Avant de penser au collectif, l'individu est donc invité à se considérer comme un individu à part entière – l'art devient un acte social voire politique : l'art est vecteur d'émancipation individuelle puis collective. L'acteur de théâtre doit s'émanciper des rapports de pouvoir qui le contraignent pour transmettre son message (traduit) aux spectateurs qui pourront alors s'émanciper à leur tour en prenant conscience des oppressions qu'ils subissent. Le dialogue entre l'individu et le collectif est donc nécessaire pour penser l'émancipation.

Pour un art du peuple : l'art et le collectif

Nous décidons ici d'étudier les pensées des contemporains Wagner et Proudhon qui partagent les idées d'un art collectif et *par* le collectif. Wagner³⁵⁴ pense que le Grand Art est l'œuvre de la collectivité. L'art du futur sera issu du peuple et s'adressera à lui. Wagner exige trois choses de lui, d'être *du* peuple, *par* le peuple et *pour* le peuple. C'est en cette triple nécessité que l'art désiré par Wagner est anarchiste : s'il peut être *du* peuple et *pour* le peuple, l'art ne dépassera pas ses limites actuelles tant qu'il ne sera pas *par* le peuple.

Proudhon désire un art pour le collectif, mais aussi parfois collectif, à condition qu'il n'y ait pas un artiste qui prenne le pas sur les autres. Il ne s'agit pas pour tous d'avoir les mêmes moyens, mais que « l'égalité soit respectée dans toutes les parties d'une œuvres³⁵⁵ ». Selon lui,

il faut de plus que, par la médiation des principes et des règles, par leur observation, par l'étude des sujets, par l'esprit nouveau dont ils doivent se pénétrer, il se forme entre eux une pensée, un génie en quelque sorte commun, une tradition, une foi, une virtualité qui élèvent le talent de chacun au-dessus de ce qu'il serait dans la solitude³⁵⁶.

353 MALATESTA, *op.cit.*, p. 72.

354 La première traduction française de *L'art et la révolution* de Wagner fut publié par le journal anarchiste *Les Temps nouveaux* en 1895. Wagner sera instruit aux idées anarchistes par Bakounine lui-même en 1849. Plus tard, il lira Proudhon, *Qu'est ce que la propriété*, et en vient à partager la haine proudhonienne et bakouninienne des bourgeois, de leur individualisme, la haine de la société dénuée de passion, de grandeur.

355 PROUDHON, *Du principe de l'art ... op.cit.*, p. 365.

356 *Ibid.*

Les anarchistes estiment donc que l'artiste se doit de penser au peuple lorsqu'il crée, ils semblent précurseur de l'idéal ranciérien d'un savoir vertical, au sein duquel maître et apprenant se confondent. Chacun est capable de mettre sa pierre à l'édifice, et le collectif permet de diffuser le savoir, de faire grandir la connaissance de chacun.

C'est la vision que Jean Grave – auteur de *Responsabilités!* – a du théâtre. Il cherche à travers celui-ci à revenir aux enseignements de Kropotkine et de Wagner, notamment par l'association de « groupes créateurs » mêlant professionnels et amateurs. Lui aussi souhaite un art du, par, et pour le peuple. Il s'agit d'un « théâtre libre », né du désir d'un groupe d'individus de participer au même projet. Effectivement, note Jean Grave :

il y aura toujours des individus qui auront la démangeaison de faire des pièces, d'autres de les interpréter, ces individus se rechercheront et associeront leur aptitudes. Où serait le mal si ceux qui, ayant le goût du spectacle, venaient chacun dans la possibilité de leurs aptitudes apporter le concours de leur aide, pour la décoration, la mise en scène, la confection des costumes ou autre aide accessoire ?³⁵⁷.

Jean Grave invite les spectateurs eux-mêmes à venir créer la pièce de théâtre à laquelle ils assisteront. C'est un théâtre du peuple, par le peuple et pour le peuple qui permet la socialisation des individus, la création du véritable collectif duquel seul peut s'extraire l'art. Cette conception de l'œuvre d'art peut être mise en regard avec la poétique d'Umberto Eco de « l'œuvre ouverte » voire de « l'œuvre en mouvement ». Dans son ouvrage intitulée *L'œuvre ouverte*³⁵⁸, Umberto Eco repense le rapport d'un spectateur à une œuvre d'art. Plutôt qu'un récepteur passif, il questionne l'activité que l'individu doit fournir pour appréhender l'objet que l'artiste lui présente. L'auteur écrit :

Toute œuvre d'art alors même qu'elle est une forme achevée et close dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est ouverte au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons, sans que son irréductible singularité soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale³⁵⁹.

Une représentation théâtrale, bien que mise en scène et répondant au texte d'un dramaturge, est donc une œuvre ouverte en ce que sa compréhension nécessite une interprétation de la part des spectateurs. L'appréhension et l'interprétation de cette œuvre sont nécessairement différentes selon les individus puisqu'elles relèvent de l'expérience et des connaissances de chacun. Nous évoquions en conclusion du II la traduction théâtrale d'idées

357 RESZLER, *L'Esthétique... op.cit.*, p. 54.

358 ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1965.

359 *Ibid.*, p. 19.

politiques opérée par les dramaturges anarchistes, en proposant une vision du monde avec laquelle le spectateur pourra remettre en question sa condition de vie. Plus le message transmis par l'artiste est précis et explicite, plus le « travail poétique de traduction » de Rancière est important, et moins l'œuvre est ouverte à l'interprétation. À l'inverse, plus l'auteur laisse de champs de possibilités ouverts aux spectateurs, plus l'œuvre est ouverte. Umberto Eco ajoute que « l'œuvre est ouverte au sens où l'est un débat : on attend, on souhaite une solution, mais elle doit naître d'une prise de conscience du public. L'ouverture devient instrument de pédagogie révolutionnaire³⁶⁰ ». L'ouverture d'une œuvre permet l'introspection du spectateur. En ce sens, nous pourrions penser que le théâtre anarchisant se voudrait ouvert, afin de répondre à ce désir de pédagogie révolutionnaire propre à la philosophie anarchiste, ce désir d'éveiller les consciences. Plus encore, en souhaitant une participation du public à la création théâtrale, Jean Grave semble idéaliser la poétique de l'œuvre en mouvement formulé par Umberto Eco un demi siècle plus tard. Définies comme des œuvres inachevées, les œuvres en mouvement, si elle suivent la trame indiquée par l'auteur (dans notre cas, le dramaturge), sont libres d'être achevées par les interprètes (en l'occurrence, les spectateurs). Eco écrit de l'œuvre en mouvement :

Elle rend possible une multiplicité d'interventions personnelles, mais non pas de façon amorphe et vers n'importe quelle intervention. Elle est une invitation, non pas nécessitante ni univoque mais orientée, à une insertion relativement libre dans un monde qui reste celui voulu par l'auteur. [...] L'auteur offre à l'interprète une œuvre à achever³⁶¹.

Nous avons pu voir en II que les œuvres de notre corpus proposent des alternatives plus ou moins explicites à la condition des spectateurs telles que le suicide, la révolution, la religiosité, la liberté sexuelle. Cependant, au vu du désir de propagande anarchiste et d'instruction des dramaturges, et du contexte de représentation (généralement précédées ou suivies de conférences), les œuvres de notre corpus semblent plus répondre à la traduction rancière qu'à la poétique d'ouverture ou de mouvement d'Eco. Nous nous apercevons que, contrairement à son idéal artistique, Jean Grave rend prioritaire les besoins de son mouvement, et assure une compréhension du spectacle par les spectateurs. Comme nous l'avons vu en II, nous sommes plus proche d'une pensée-théâtre anarchisante que d'un théâtre anarchisant idéal.

Le désir d'un échange du savoir dénué de hiérarchie et la création *du, par et pour* le

360 *Ibid.*, p. 25.

361 *Ibid.*, p. 34.

peuple dessinent tout de même le projet artistique des anarchistes. C'est ce que nous allons maintenant développer.

Tous les désirs sont légitimes

Le désir de militantisme des anarchistes est questionné : certains préfèrent l'action (comme Bakounine), quand d'autres présupposent une valeur d'action à l'acte de création (Wagner et, nous l'avons vu, les dramaturges de notre corpus). Quoiqu'il en soit, tous distinguent le Grand Art du reste, « une mauvaise société » de la société des prolétaires : l'art s'impose comme une pratique contre l'oppression bourgeoise.

Si face à l'éducation à la connaissance, nul n'est égal, face à l'éducation esthétique, les hommes sont tous dotés également d'idées et de sentiments, et ainsi aptes à se faire juge, spontanément. « L'autorité en pareille matière est donc inadmissible³⁶² », nous dit Proudhon. Ces idées d'une horizontalité des savoirs et de la reconnaissance de l'opinion d'un individu sont propres à la pensée anarchiste. Cette conception se retrouve chez nos dramaturges : si certains sont militants, ils deviennent dramaturges pour les besoins de leur causes (comme Jean Grave, Louise Michel, Charles Malato, Nelly Roussel et Vera Starkoff) ; tandis que d'autres se laissent convaincre par l'anarchisme alors qu'ils sont des auteurs renommés (Octave Mirbeau, Georges Darien ou Lucien Descaves). Plutôt que d'avoir étudié les choses sous tous les angles, il est préférable de les représenter avec le cœur, prétend Proudhon.

En somme, les libertaires semblent attendre de l'art et des artistes d'aller dans leur sens, celui, révolutionnaire, qui ne justifie pas les actes du gouvernement et de la bourgeoisie, mais désire lever les foules et unir la société en un seul et même collectif, solidaire. Il convient de stipuler que la conception de l'art, tout comme de l'anarchisme, ne fait pas consensus. Ainsi, un Proudhon, un Bakounine, un Kropotkine ou un Wagner refuse un art révolutionnaire pour un art du peuple, le Grand Art, et souhaite que chaque citoyen développe sa propre expression artistique. À l'inverse, leurs successeurs, tels que Jean Grave et Charles Malato, ne semblent pas avoir d'idéal (excepté une construction collective) quant à la conception de l'art, mais utiliser ce dernier en fonction des besoins de leur mouvement³⁶³.

362 PROUDHON, *Du principe de l'art... op.cit.*, p. 12.

363 Nous pensons notamment au syndicat anarchiste L'Art Social, qui voit en l'art « une arme » « pour faire des révoltés » (Pelloutier, cité par RESZLER, *L'Esthétique ... op.cit.*, p. 56.)

Le théâtre social qu'est le théâtre anarchisant met définitivement au cœur de ses créations la vie de la cité. « La question ouvrière au théâtre, voilà le croquemitaine des ministres, qu'ils soient rouges, tricolores, gris perle ou blanc d'argent [...] »³⁶⁴ » disait Mirbeau. Ce théâtre inquiète car en plus de traiter d'affaires sociales, il peut mener des collectifs entiers de spectateurs à prendre position contre le gouvernement. On se demande alors quel est son caractère politique ? Afin d'introduire cette réflexion, nous allons désormais faire le parallèle entre le théâtre anarchisant et le théâtre politique d'Erwin Piscator. Le théâtre politique créé par Erwin Piscator dans les années 1920 utilise des moyens d'actions utilisés entre 1880 et 1914 par le théâtre anarchisant tels que l'utilisation du théâtre au service d'une lutte révolutionnaire et l'ambition d'un théâtre prolétarien. Ce parallèle nous semble à même de jeter les bases de la politicalité du théâtre anarchisant.

3. Le théâtre anarchisant face au Proletarisches Theater d'Erwin Piscator

Afin d'introduire la politicalité du théâtre anarchisant, nous allons le confronter au théâtre prolétarien d'Erwin Piscator³⁶⁵. Cela nous paraît pertinent en ce que E. Piscator, dans son ouvrage intitulé *Le Théâtre politique*³⁶⁶, déclare que le théâtre politique est enraciné dans la fin du XIX^e siècle, époque à laquelle « des forces surgirent, violentes, dans la situation intellectuelle de la société bourgeoise, et, consciemment, ou du simple fait de leur existence, modifièrent de façon définitive cette situation et la détruisirent en partie ». Ces forces, venaient, selon lui, de la littérature et du prolétariat et furent à l'origine du naturalisme et du théâtre populaire. Le théâtre anarchisant, développé entre 1880 et 1914 serait donc l'une des premières formes du théâtre politique. La mise en relation du théâtre anarchisant et du Proletarisches Theater³⁶⁷ nous permettra de mettre en lumière la politicalité du théâtre anarchisant.

Le terme politique, provenant du latin *politicus*, est relatif « au gouvernement de la Cité, à l'exercice du pouvoir dans un État, à la participation qu'y prennent les citoyens, les organes institués et les partis³⁶⁸ ». Le théâtre et le politique trouveraient un lieu commun

364 GAUDEMER, *Le théâtre de propagande socialiste... op.cit.*, p. 466.

365 Erwin Piscator (1893-1966) est un metteur en scène et producteur de théâtre.

366 PISCATOR, Erwin, *Le Théâtre politique*, Paris, L'Arche éditeur, 1972.

367 La première expérience du Proletarisches Theater fut créée à Berlin au printemps 1919 par E. Piscator, A. Holitscher, L. Rubiner, R. Leonhard, K. Martin, H. Junker, A. Beirle, A. Goldschmidt, etc.

368 CORNU, Gérard, *Vocabulaire juridique*, (1987), Paris, QUADRIGE/ PUF, 2011, p. 647.

lorsque le théâtre dépeindrait le gouvernement, les citoyens, ou leur(s) relation(s). Le théâtre peut donc être défini comme politique par le message qu'il transmet, mais cela implique une contextualisation des œuvres (tant temporelle que spatiale) et un rapport du spectateur au jeu différent, en fonction de la situation. Comme le faisait remarquer Denis Guénoun :

La présence d'une œuvre anodine pourra avoir une portée insurrectionnelle à telle heure, sous tel régime, alors que le texte le plus intraitable, ailleurs, pourra servir de divertissement mondain, de caution à l'état des choses.³⁶⁹

Le théâtre anarchisant traite du gouvernement et des citoyens : là serait son premier caractère politique. De plus, victime de la censure et capable de déclencher des émeutes, sa capacité insurrectionnelle est forte.

Un théâtre prolétarien et pour le prolétariat

Au lendemain de la Révolution Russe de 1917, Piscator fonde le Proletarisches Theater à Berlin, dont un tract – faisant à la fois office d'appel et de programme – en exprime les intentions. Face à la « guerre des capitalistes³⁷⁰ », il appelle les chômeurs à former des « organisations révolutionnaires unitaires !³⁷¹ ». Piscator justifie aussi le crime, les prolétaires doivent savoir « que l'acte révolutionnaire meurtrier est justifié, et que seul l'action nous sauve³⁷² ». Il appelle au socialisme face à la barbarie mais nous retrouvons toutefois, dans cet appel, des propositions chères au théâtre anarchisant qui lui a précédé (1880-1914), notamment dans la lutte anticapitaliste, la justification – par certains – du crime par la propagande « par le fait » et le désir d'une révolution prolétarienne. Cependant, contrairement au Théâtre Prolétarien, le théâtre anarchisant avait une double intention. Il ne souhaitait pas seulement utiliser le théâtre comme un outil de propagande mais souhaitait aussi mettre le théâtre à la portée de tous (grâce aux Bourses du travail, aux Universités Populaires et aux Maisons du Peuple). L'entreprise théâtrale de Piscator n'avait pas pour dessein d'être un « théâtre pour le prolétariat, mais [d'être] un théâtre prolétarien³⁷³ », tandis que le théâtre anarchisant, en tant que théâtre social, se voulait être un théâtre prolétarien et pour le

369 GUÉNOUN, Denis, *Livraison et délivrance : théâtre, politique, philosophie*, Paris, Belin, « l'Extrême contemporain », 2009, p. 46.

370 PISCATOR, *op.cit.*, p. 36.

371 *Ibid.*

372 *Ibid.*

373 *Ibid.*, p. 37.

prolétariat.

La distinction entre ces deux théâtres se fait aussi ressentir sur la question esthétique : le Proletarisches Theater « subord[onne] toute intention artistique au but révolutionnaire³⁷⁴ » tandis que le théâtre anarchisant ne semble par être organisé ni avoir donné un axe à son ambition artistique – ce qui, par ailleurs, semble contre leur théorie et leur pratique politique antiautoritaires.

Un théâtre au service de la lutte

Tout comme Jean Grave, qui n'hésitait pas à utiliser des extraits de pièces bourgeoises pour appuyer ses arguments anarchistes, Piscator pense qu'à partir du moment où la culture révolutionnaire sera répandue, « presque toute pièce bourgeoise pourra servir à renforcer l'idée de la lutte des classes » en étant « introduite par un exposé³⁷⁵ ». Cela rappelle la mise en scène des pièces présentées aux Bourses du Travail, aux Universités Populaires et aux Maisons du Peuple, précédées de conférences permettant de situer les pièces au sein d'un argumentaire défini.

De plus, comme Jean Grave, Piscator souhaite « rompre avec les traditions capitalistes » en créant un intérêt commun, « une volonté collective de travail, des rapports d'égalité entre direction, comédiens, décorateurs, employés et techniciens, de même qu'entre eux tous et les consommateurs (c'est-à-dire les spectateurs)³⁷⁶ ». E. Piscator est dans une vision communiste de la création et de la représentation théâtrale. Le désir anarchiste serait non seulement cette vision collective mais plus encore un désir participatif : la déconstruction des rôles et la participation des spectateurs à la création théâtrale. De plus, nous retrouvons chez E. Piscator les mêmes moyens de propagande que ceux mis en place pour le théâtre anarchisant afin de servir la lutte révolutionnaire. Le théâtre anarchisant serait-il précurseur ? Le Théâtre Prolétarien de E. Piscator est défini par celui-ci comme socialiste, et nous savons que le théâtre anarchisant était, entre 1880 et 1914 à Paris, proche du théâtre socialiste par ses moyens d'action. On peut naturellement penser que s'il n'a pas été à l'origine de ces moyens d'action, il y a, en tout cas, participé et a permis au théâtre du XX^e siècle de développer le théâtre de lutte.

374 *Ibid.*

375 *Ibid.*

376 *Ibid.*, p. 38.

Comme nous l'avons vu, l'idéal artistique anarchiste est basé sur plusieurs critères : la capacité des artistes à transmettre une émotion, la volonté performative et expérientielle de l'œuvre, la nécessité que cette dernière soit un « excitateur » de conscience, le refus du naturalisme, la fin de l'artiste unique pour une expression de la collectivité, une horizontalité de la transmission menant à un art *du* le peuple, *par* le peuple et *pour* le peuple. Si nos auteurs semblent construire leur œuvres avec les difficultés qu'impose cet idéal, certaines modalités sont évacuées : le naturalisme est utilisé comme outil de propagande, les pièces sont créées en vue d'être représentées (l'idéal anarchiste questionne ici l'intérêt même du théâtre) et à des fins d'instruction et de lutte. Hormis Jean Grave, nous n'avons pas de témoignage de dramaturge désirant inclure le collectif dans le processus de création. À l'heure où Antoine officialise le métier de metteur en scène, les rôles semblent plus se définir que se confondre, et l'idéal d'une transmission ranciérienne³⁷⁷ du savoir ne semble pas être une préoccupation. Il semblerait qu'il existe plutôt une pensée-théâtre propre à l'anarchisme entre 1880 et 1914, puisque les différents dispositifs de théâtre que nous avons pu voir en II, s'ils sont mis en place dans un but de propagande anarchiste, ne répondent pas à l'idéal artistique anarchiste.

Les desseins du théâtre anarchisant et du théâtre prolétarien d'E. Piscator se rejoignent donc sur différents points. À plusieurs reprises, E. Piscator et certains dramaturges de notre corpus mettent en avant l'intention révolutionnaire de leur théâtre et leur désir d'impact sur les luttes sociales. Nous avons là une première approche de la politicalité de ce théâtre. Cependant, celle-ci nécessite d'être précisée puisqu'il est possible de distinguer différentes approches du théâtre politique polymorphe. Il convient donc de définir celle qui sied au théâtre anarchisant dans un deuxième temps de notre travail. De plus, nous questionnerons le militantisme du théâtre anarchisant, qui semble dépasser le cadre du théâtre politique.

B. Un théâtre politique et militant ?

Dans cette deuxième partie de notre raisonnement, nous allons interroger le caractère politique et militant du théâtre anarchisant. Tout d'abord, nous introduirons rapidement le

377 Nous développerons ce point dans la sous-partie III.C.2.c concernant le théâtre anarchisant idéal.

théâtre politique et son caractère polymorphe, puisqu'il peut revêtir plusieurs formes telles que celle de théâtre constatif, post-politique, militant, à thèse. Ensuite, nous définirons le théâtre militant en le confrontant à la vision du théâtre politique pour laquelle nous penchons afin de situer le théâtre anarchisant au sein, ou en dehors, du théâtre militant.

1. L'investissement du théâtre par le politique

Deux dimensions d'analyse sont possibles pour définir le théâtre politique : d'une part considérer, comme A.Boal, que tout théâtre est politique « parce que toutes les activités de l'homme sont politiques ³⁷⁸», ou d'autre part ne considérer comme politique que le théâtre en relation directe avec le politique par sa dramaturgie ou son esthétique, se revendiquant comme tel ou non, mais ouvrant aux spectateurs des champs d'action et/ou de réflexion quant à leur condition de citoyen. On peut effectivement concevoir l'institution même du théâtre comme politique en ce qu'elle admet un rassemblement de citoyens dans un même lieu, à une même heure et dans un même but, en l'occurrence lors d'une représentation. En admettant une relation entre des citoyens et plus particulièrement entre des acteurs et des spectateurs, le théâtre est un lieu de l'engagement³⁷⁹.

Selon Bérénice Hamidi-Kim³⁸⁰, on peut distinguer deux types de théâtre politique. Tout d'abord, un théâtre ontologiquement politique, dont la base fut la conception réunificatrice du politique et du théâtre, notamment mis en place avec la création du théâtre populaire par Frimin Gémier à la fin du XIX^e siècle. De ce théâtre découle les entreprises théâtrales institutionnalisées de la deuxième moitié du XX^e siècle (centres dramatiques, théâtres populaires nationaux). Face à cette conception d'un tout-théâtre politique, on distingue un théâtre de combat, de lutte politique dont la figure tutélaire est celle du prolétariat de la fin du XIX^e siècle et dont la finalité est l'action politique et non l'art. B. Hamidi-Kim donne pour exemple le théâtre politique d'E. Piscator. Selon elle, il y aurait ensuite eu un schisme pour l'articulation de la révolution politique et de la révolution esthétique sur scène, ouvrant la porte au théâtre documentaire de Peter Weiss ou la satire

378 BOAL, *Le théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte et Syros, « Poche », 1996, p. 11.

379 DENIS, B, *L'engagement littéraire*, le Seuil, Point, 2000 in GALLERON, Iona, *Théâtre et politique, les alternatives de l'engagement*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « interférences », 2012, p. 9.

380 HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, éditions l'Entretemps, « Champ Théâtral », 2013.

épique d'E. Piscator et B. Brecht. Nous allons voir que le théâtre anarchisant s'inscrit dans cette seconde catégorie en tant que théâtre militant.

En effet, nous ne considérons pas que tout théâtre est politique mais bien qu'un dialogisme entre les événements sociaux et le théâtre est nécessaire. Pour être politique, le théâtre doit traiter de la Cité et donc représenter la vie des citoyens afin d'attirer leur attention sur de potentiels problèmes sociaux. Nous définirons le théâtre politique en nous basant sur la définition de la politisation avancée par Sophie Duschesne et Florence Haegel³⁸¹.

La montée en généralité – à partir du cas individuel, ponctuel, anecdotique, en référer à un contexte plus global qui permet d'expliquer la situation présente, de la mettre à distance et donc potentiellement de la modifier – et la conflictualisation des situations.³⁸²

Le théâtre politique est donc l'écriture – puis la représentation – de l'histoire d'une société donnée à travers la vie et les conflits de personnages. Ainsi, par analogie, le lecteur ou le spectateur prend conscience de sa position. L'art dramatique est, « en tant que discours artistique, le *théâtre* privilégié d'une *enquête politique*³⁸³ ».

En plus d'être le lieu d'une enquête politique, le théâtre peut mettre en scène des « singularités politiques³⁸⁴ ». Daniel Bensaïd, philosophe et militant au sein de la Ligue communiste révolutionnaire disait que « penser politiquement, c'est penser historiquement (et réciproquement)³⁸⁵ ». On ne peut donc délier un événement de son contexte politique, ni prétendre que ce contexte n'a aucune incidence sur celui-ci. Chaque événement est une « singularité politique ». Chaque dramaturgie mettant en scène un événement historique est, par conséquent, à caractère politique.

Toutefois, ce théâtre, contrairement au théâtre militant (comme nous allons le voir en III.B.2) ne prend pas de parti clair, mais expose une situation. En ce sens, il peut être qualifié

381 DUSCHENE, Sophie ; HAEGEL, Florence, 2001, « Entretiens dans la cité ou comment la parole se politise », in DUSCHENE, Sophie ; HAEGEL, Florence, « Repérages du politique », *Espaces Temps* 76/77, 2001. Sophie Duschene est directrice de recherche au CNRS et travaille en particulier sur les questions d'attachement aux communautés politiques territorialisées. Florence Haegel est professeure à Science Politique Paris, et travaille actuellement sur les processus de politisation.

382 *Ibid.*, in DOUXAMI, Christine (dir.), *Théâtre politiques (en) mouvement(s)*, Besançon, Presse universitaire de Franche-Comté n°1206, « Les cahiers de la MSHE Ledoux » dirigé par DAUMAS, Jean-Claude, n°16, 2001 p. 176.

383 PLANA, Muriel, *Théâtre et Politique : modèles et concepts*, Paris, Orizons, « Universités/Comparaisons », 2014, p. 19.

384 BENSAÏD, D., *Le Spectacle, stade ultime du fétichisme de la marchandise. Marx, Marcuse, Debord, Lefebvre, Baudrillard*, préface de René Schérer, Nouvelles Éditions Lignes, Paris, 2011, p. 41 in NEVEUX, *Théâtres en lutte...*, op. cit., p. 6.

385 *Ibid.*

de post-politique : il traite alors d'événements n'étant plus d'actualité. Le théâtre postpolitique est un théâtre de distance temporelle, de regard avec les formes plus anciennes. De ce fait, il ne propose pas une action mais une réflexion sur les événements passés et des propositions d'alternatives, de non-renouvellement des événements, par la mise en avant de valeurs morales et éthiques. Il résulterait d'une remise en cause de l'idéologie des Lumières après la Seconde Guerre mondiale et la Guerre Froide, ainsi que l'idéologie du « choc des civilisations³⁸⁶ », brisant la pensée selon laquelle un théâtre politique visant « à une transformation radicale du moment existant³⁸⁷ » était encore possible, et mettant en exergue l'incapacité du communautarisme et du vivre-ensemble³⁸⁸.

Or, si une action concrète n'est pas amenée de façon explicite par ce théâtre, alors il s'agit non plus d'un théâtre d'action mais de réflexion, que nous qualifions de théâtre constatif. Selon Olivier Neveux, le théâtre politique est :

un théâtre de l'écart pris avec ce qui est, avec ce qui apparaît, ce qui se rencontre ou se découvre empiriquement. Le théâtre constatif se donne pour enjeu de mettre en présence le spectateur avec ce qui est. Le théâtre politique se donne pour enjeu de mettre en présence ce qui est avec ce qui pourrait être, ce qui est avec ce qui devra être, etc.³⁸⁹

Il différencie donc théâtre politique et théâtre constatif. La pensée d'Olivier Neveux a été influencée par Daniel Bensaïd³⁹⁰, nous allons remonter à la source. L'auteur conçoit le théâtre constatif comme une représentation de la réalité dénuée de caractère politique, la politique étant une « disponibilité performative à l'événement qui peut survenir », c'est-à-dire une propension à faire agir le spectateur – pas seulement réagir. Selon nous, le théâtre constatif se situe sous la bannière du théâtre politique. Enfin, le théâtre constatif ne fait que montrer ce qui est, il n'est pour autant pas dénué de caractère politique. Une idée énoncée et un recul pris avec une situation peuvent tout aussi bien apporter la réflexion, et de ce fait, rendre le théâtre politique. C'est cela que Iona Galleron appelle le « processus d'"engagement désengagé", qui mène à la recherche d'une saisie purement littéraire du politique³⁹¹ ». Le

386 HUNTINGTON, Samuel, *The Clash of Civilisations and the Remaking of World Order*, Simon and Schuster, 1996.

387 Propos de B. Hamidi-Kim, cités par C. Douxami, *op. cit.*, p. 170.

388 Ce théâtre n'est donc pas pertinent pour notre analyse, il pourrait cependant l'être concernant le théâtre anarchisant contemporain, en questionnant la théorie anarchiste et ses potentialités.

389 Propos de O. Neveux, cités par C. Douxami, *op. cit.*, p. 135.

390 Dans cet ouvrage de C. Douxami (*op. cit.*, p. 136), Olivier Neveux s'appuie sur les deux ouvrages de Daniel Bensaïd : *Éloge de la politique profane*, Paris, Albin Michel, 2008, et *Un monde à changer. Mouvements et stratégies*, Paris, Textuel, 2003.

391 GALLERON, *op.cit.*, p. 14.

dramaturge y évoque alors le politique de manière profonde, sans pour autant prendre un parti-pris que le spectateur attendrait de lui.

Le théâtre politique se veut nécessairement critique puisqu'il met en scène des conflits sociaux mais reste ouvert à l'interprétation. Il induit une réflexion de la part de l'artiste, des acteurs, du metteur en scène mais aussi des spectateurs. Là se cache sa politicalité. À notre sens, le théâtre militant est un théâtre qui pousse le spectateur à agir. C'est pour nous le théâtre militant qu'O. Neveux décrit comme politique, un théâtre qui mène à l'action et propose des alternatives, des solutions aux conflits représentés : ce théâtre de l'écart, qui bouscule le « majeur³⁹² ». C'est là même la définition du militantisme, agir « pour faire reconnaître ses idées, pour les faire triompher.³⁹³ ». On y défend non seulement des valeurs, mais on y apporte des « issues ou des utopies³⁹⁴ », des possibilités de réaction au conflit afin de modifier ou, à défaut, de contribuer à un changement de la réalité. Qu'il s'agisse de l'homosexualité ou du féminisme, de l'affirmation des minorités ou des classes sociales, la revendication des valeurs par la demande d'action est primordiale dans le théâtre militant. C'est ce que nous allons développer en III.B.2., en définissant le théâtre militant à travers sa confrontation au théâtre politique.

2. Confrontation du théâtre politique et du théâtre anarchisant

Le théâtre politique est polymorphe en ce qu'il peut apparaître sous différentes formes (notamment post-politique ou constatif). Nous allons voir que le théâtre militant est lui aussi multiple, sous l'égide du théâtre politique. Tout en ayant pleinement conscience du caractère restrictif de notre analyse, nous avons décidé de confronter le théâtre politique et le théâtre militant sur trois points qui nous paraissent à même de les différencier : l'aspect communautaire, la prise de parti et la recherche d'émancipation. Ceci, dans le but de positionner le théâtre anarchisant au sein ou en dehors du théâtre militant.

Une prise de parti

392 Cette notion de « majeur » est développée par Gilles Deleuze : le majeur est relatif à l'État tandis que le « mineur » est relatif à la résistance. Nous développerons ce point en III.C.

393 Trésor de la langue française informatisé

394 BACHELOT, Marine, « Mutation des théâtre militants aujourd'hui » in DOUXAMI, *op. cit.*, p. 166.

Dans son ouvrage *Théâtre et Politique, modèles et concepts*³⁹⁵, Muriel Plana, définit le théâtre militant comme un théâtre dans lequel l'esthétique est conditionnée par la cause qu'il sert. En ce sens, l'œuvre est « monologique³⁹⁶ », fermée et difficilement sujette à l'autocritique. L'idéologie supprime le politique, ce dernier étant permis par le dialogisme, toutefois l'œuvre militante peut, selon l'auteure être dialogique, ouverte, « dans sa construction spectaculaire et dans son rapport au spectateur jury ou participant³⁹⁷ ». Le dialogisme aurait donc lieu grâce à la construction esthétique de la représentation, et non grâce au texte, qui, servant une cause, limiterait le questionnement philosophique tant chez l'artiste que chez les spectateur. Selon nous, le théâtre militant est politique en ce qu'il induit une réflexion chez le spectateur, bien qu'elle soit fermée si elle répond à une idéologie. Le théâtre militant ne s'adresse pas seulement aux sentiments du spectateur mais aussi à sa raison. Il est politique en ce qu'il questionne la place de l'individu dans la société.

Le théâtre militant implique un partage du sensible ranciérien en souhaitant questionner les rapports de force entre les individus et en désirant une redéfinition des places de chacun non plus en fonction de l'attribution qui lui a été faite par la société mais en fonction de ses désirs personnels. Jacques Rancière définit le partage du sensible comme « la façon dont les formes d'inclusion et d'exclusion qui définissent la participation à une vie commune sont d'abord configurées au sein même de l'expérience sensible de la vie³⁹⁸ ». Le partage du sensible est un moyen de questionner les rapports de forces au sien d'un collectif en analysant l'individu et l'origine des relations interpersonnelles et en modifiant les frontières entre les individus exclus de la vie commune et ceux qui en font partie. Dans la société, les individus, souvent implicitement, tiennent un rôle, que le théâtre anarchisant souhaite redéfinir. À titre d'exemple, nous reprendrons celui de l'anarcha-féminisme, qui souhaite repenser la place de la femme dans la société, tant dans son implication dans la vie politique (*Pourquoi elles vont à l'Église* de Nelly Roussel) que dans la sphère privée. Il s'agit de donner à la femme le droit d'user de son corps comme bon lui semble et non comme l'entend la société ou le patriarcat. Selon Rancière, cette redistribution des rôles est le partage du sensible. La société, tout comme l'individu, est réorganisée en déconstruisant les normes sociales et en convoquant ses désirs propres. Le collectif est repensé à l'échelle individuelle.

395 PLANA, *Théâtre et Politique : modèles et concepts*, op.cit.

396 *Ibid.*, p. 39.

397 *Ibid.*

398 PALMIÉRI, Christine, « Jacques Rancière : "Le partage du sensible" », *ETC*, n°59, 2002, p. 34, dernière consultation le 28/05/2016. <https://www.erudit.org/culture/etc1073425/etc1120593/9703ac.pdf>

Contrairement au théâtre politique, le théâtre militant prend parti pour une idéologie. Le théâtre anarchisant de notre corpus a donc ce point commun avec le théâtre militant puisqu'il défend les valeurs anarchistes (comme nous l'avons vu en II). Cependant, ce dernier n'est pas un théâtre à thèse puisqu'il est capable de confronter plusieurs idéologies, bien qu'il penche pour une plus que pour les autres. Biaisée par sa prise de parti, sa réflexion ne sera pas pour autant une conférence prônant une seule idéologie, mais bien un dialogue entre différentes théories, permettant à la fois à la communauté à laquelle il s'adresse de prendre position, tout en l'aiguillant en son sens.

Le théâtre militant admet un caractère politique et une nécessité didactique puisqu'il souhaite avant tout transmettre un message spécifique et faire réagir la foule. Muriel Plana avance que le théâtre militant « cherche avant tout à avoir un effet politique concret à assez court terme³⁹⁹ ». Cette affirmation est contraire à ce que dit O. Neveux : « À l'encontre de l'argument qui sert le plus souvent à en discréditer la valeur, ce n'est pas l'efficacité immédiate qui est exigée des démarches militantes. [...] Il ne semble pas que les troupes aient un instant imaginé pouvoir à elles seules faire basculer une situation⁴⁰⁰ ». Nous ne considérons pas que les anarchistes attendent des spectateurs une réaction immédiate. Nous savons que si cela arrive, c'est d'ailleurs parfois aux artistes de calmer les foules pour ne pas créer de manifestations (rappelons nous Sarah Bernhardt qui dû arrêter la deuxième représentation des *Mauvais bergers* de Mirbeau pour demander le silence). De plus, nous avons vu que les anarchistes n'hésitent pas à utiliser des outils dramaturgiques bourgeois et à restreindre leurs réflexions pour éviter la censure mais aussi pour trouver un public en usant des moyens mis à leur disposition. Face à ces concessions, nous n'imaginons pas qu'ils puissent attendre du théâtre de déclencher la Révolution.

Ce théâtre, dans la nécessité didactique du théâtre militant, implique la création d'un collectif récepteur. C'est l'objet de notre deuxième point.

La création d'une communauté

Contrairement au théâtre politique et engagé, le théâtre militant convoque pour la création et sur scène un collectif et non un artiste indépendant de tout parti ou tout pouvoir

399 PLANA, Muriel. *Théâtre et Politique : modèles et concepts*, op.cit., p. 38.

400 NEVEUX, Olivier, *Théâtres en lutte...* op.cit., p. 248.

politique. En ce sens, le théâtre que nous étudions convoque la communauté anarchiste, centrée autour de valeurs morales, artistiques, basée sur l'autogestion et le contrôle du travail social, puisque comme nous avons pu le voir, les entreprises théâtrales naissent sous l'impulsion des dramaturges de notre corpus.

Ainsi, le théâtre militant convoque une communauté artistique d'auteurs, d'acteurs et de spectateurs réunis autour d'intentions artiste, politique. Ce qu'Olivier Neveux met en avant est le désir de démocratie du théâtre militant, « tentant d'indexer sa pratique sur la théorie qui le fonde, il remet en cause l'autoritarisme du fonctionnement centré sur un chef de troupe ou un metteur en scène, et la spécialisation des tâches⁴⁰¹ ». L'œuvre est ainsi créée par tous dans le but d'être représentée devant une communauté humaine.

Enfin, il convoque aussi des communautés humaines : les minorités opprimées pour lesquels la philosophie anarchiste se bat. En l'occurrence, nous parlons de la classe ouvrière chez qui le sentiment communautaire est très fort selon Richard Hoggart. La communauté ouvrière provoque un sentiment de bipartition du monde social, un « eux » (les bourgeois) et un « nous » (prolétaires) visible par une grande solidarité et collectivisation des biens⁴⁰². Le théâtre militant est un théâtre du présent, pour des événements inachevés, d'où l'intérêt de sa lutte. Sans cette modalité, il se rangerait du côté du théâtre post-politique ou constatif. Il est dans la nécessité de montrer ce qui est caché, occulté, aux trois communautés auxquelles ils s'adressent afin de fragiliser l'intangible pour s'émanciper. Cette recherche d'émancipation est l'objet de notre troisième point.

La recherche d'émancipation⁴⁰³

Le caractère utopique est selon M. Plana un des cinq critères de politicalité nécessaires au théâtre pour être politique. Selon nous, cette recherche d'un théâtre « utopico-fantasmatique », d'un « paysage nouveau du possible » que l'auteure nomme « élaboration créative ou *utopique* d'un art [qui devient] force de proposition » pour une œuvre, si elle s'ouvre à « l'inédit, l'irreprésenté⁴⁰⁴ », est militante. Effectivement, nous pensons que c'est là

401 *Ibid.*, p. 245.

402 CUCHE, Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, p.93, dernière consultation le 28/05/2016. <https://goo.gl/cgGpiY>

403 L'émancipation est, selon le CNRTL, « l'action de (se) libérer, de (s')affranchir d'un état de dépendance ». cnrtl.fr, entrée « émancipation ».

404 PLANA, Muriel, *Théâtre et Politique : pour un théâtre politique contemporain*, Paris, Orizons,

une prise de parti de l'auteur et cette forme de proposition est assimilable à une lutte. L'espérance donnée par le théâtre en vue d'une amélioration des conditions est politique mais la lutte pour que cette utopie, au cœur du théâtre anarchisant, devienne réalité est militante.

Le théâtre anarchisant donne à penser un monde nouveau en révélant les luttes à mener mais aussi en présentant, de manière uchronique⁴⁰⁵ et rationnelle, un monde possible. Le théâtre devient le lieu du fantasme et l'outil de propagande. Il est vecteur d'émancipation collective. Notons que celle-ci est aussi visible, chez les anarchistes, dans le désir d'être indépendants, auto-actifs et auto-gérés. Rappelons que selon la conception artistique des anarchistes, l'émancipation de l'artiste permettra celle du spectateur, l'émancipation de l'individu permettra celle du collectif et réciproquement. Selon Frigerio, la base de la philosophie anarchiste est de présenter « une vision de la réalité telle qu'elle est accompagnée d'une vision de la réalité telle qu'elle devrait être⁴⁰⁶ ». Cela rappelle le taon auquel Socrate fait référence dans *l'Apologie de Socrate*. Dans ce texte, écrit par Platon après le Procès de Socrate pour réfuter les arguments diffamatoires qui avaient été adressés à l'encontre de ce dernier, Socrate s'exprime ainsi :

Si vous me faites mourir, vous ne trouverez pas facilement un autre citoyen comme moi, qui semble avoir été attaché à cette ville, la comparaison vous paraîtra peut-être un peu ridicule, comme à un coursier puissant et généreux, mais que sa grandeur appesantit, et qui a besoin d'un taon qui l'excite et l'aiguillonne⁴⁰⁷.

Ainsi, Socrate est pour la Cité ce taon, qui éveille les consciences en interpellant chacun des citoyens grâce à un questionnement méthodique permettant d'éveiller en tous la réflexion et d'atteindre la vérité. C'est le désir des anarchistes, nous l'avons vu, d'éveiller les consciences révolutionnaires et ce, notamment grâce au théâtre.

Le théâtre anarchisant, bien plus que d'être politique, est militant puisqu'il permet une prise de parti clair de la part des trois communautés qu'il rassemble autour de sa création (communautés humaine, politique et artistique) et leur fait entrevoir des possibilités d'émancipations individuelles et collectives.

On se demande toutefois si le théâtre anarchisant ne serait pas finalement capable

« Universités/Comparaisons », 2014, p. 32.

405 L'uchronie repose sur la réécriture de l'Histoire à partir de la modification d'un élément. C'est une utopie sur le long terme.

406 FRIGERIO, Vittorio, *La littérature de l'anarchisme. Anarchistes de lettres et lettrés face à l'anarchisme*, Grenoble, ELLUG, 2014, p. 55.

407 PLATON, *Apologie de Socrate*, traduction Victor Cousin révisée, 1822, [30 E].

d'utiliser plusieurs des formes du théâtre militant, en étant parfois un théâtre à thèse (comme lors des auditions de Vera Starkoff, qui suivent une conférence dont le but est la propagande de la théorie anarchiste), parfois un théâtre de propagande (dès lors qu'il y a un désir d'instruction fort, dans les théâtres pour enfants par exemple).

De plus, un théâtre contemporain serait-il nécessairement militant ? Si nous n'avons pas assez de recul sur les créations actuelles, nous allons tout de même, dans un troisième temps, essayer de définir les caractéristiques d'un théâtre anarchiste⁴⁰⁸ contemporain à travers son militantisme et la forme qu'il pourrait revêtir.

C. Un théâtre anarchiste contemporain : quelles caractéristiques possibles ?

Cette dernière réflexion de notre travail porte sur la forme que pourrait potentiellement revêtir un théâtre anarchiste contemporain en assumant une démarche tout à fait prospective. Le théâtre anarchiste que nous allons développer serait en quelque sorte idéal : les hypothèses suivantes resteront à vérifier dans un travail à venir sur le ou les théâtre(s) anarchiste(s) contemporain(s). Nous avons fait le choix de réfléchir, dans un premier temps, au caractère militant et évolutif qu'il pourrait avoir avant de nous intéresser, de manière plus large, à la forme qu'il pourrait prendre.

1. Un théâtre mouvant et de la résistance

Nous allons tout d'abord réfléchir au caractère militant du théâtre anarchiste contemporain car l'anarchisme, en tant que théorie politique, évolue sans cesse et est difficile à appréhender. Nous verrons que cela pourrait se répercuter sur le théâtre anarchiste, qui doit nécessairement s'adapter à une philosophie changeante (C.1.a). En ce qu'il s'appuie sur une théorie politique anti-étatique, le théâtre devient un outil de résistance *infrapolitique*, il questionne la politique du point de vue de ceux qui la déjouent (C.1.b), et prend la forme d'un

408 Nous expliquerons pourquoi le choix du terme « anarchisant » a été changé pour celui d'« anarchiste » en C.1.

théâtre « mineur » (C.1.c).

a. La découverte d'un territoire

Premièrement, nous allons étayer nos propos grâce à la théorie de Thomas Ibañez qui rejoint, quant à la théorie politique, notre première intuition lorsqu'il s'agissait de penser un théâtre anarchiste contemporain. Nous expliciterons aussi pour nous avons décidé de remplacer le qualificatif d' « anarchisant » par celui d' « anarchiste ».

Dans son article intitulé « L'anarchisme est un type d'être constitutivement changeant. Arguments pour un néo-anarchisme », Thomas Ibañez avance que l'anarchie, « telle que la conçoit la pensée anarchiste, ne se limite pas à subir des modifications *conjoncturelles*, fruits des avatars de l'histoire, mais qu'elle est une réalité *constitutivement* changeante. Cela signifie que le changement est *directement inscrit* dans son mode de constitution et dans son mode d'existence, c'est-à-dire dans le *type d'être* qu'est l'anarchie, et il en résulte qu'*elle ne peut pas être elle-même si elle ne varie pas*⁴⁰⁹ ». Cette nature constitutivement changeante provient d'une nécessité expérientielle et performative de la théorie anarchiste (que l'auteur nomme « symbiose idée/action⁴¹⁰ »), d'une lutte constante contre les dominations – la résistance – et d'une philosophie critique permettant de penser les modifications dans la sphère culturelle et sociale, telles que les notions d'identité, d'émancipation ou de liberté.

Il est impossible de concevoir l'anarchisme et le théâtre anarchisant qui en découle, comme des entités intemporelles puisqu'alors il ne s'agirait pas d'anarchisme. L'anarchisme apparaît plutôt comme dialectique, comme un mouvement, que comme un positionnement. Sur ce point, nous appliquerons la théorie deleuzienne d'un théâtre politique qui serait un « territoire⁴¹¹ » au théâtre anarchisant. Un « territoire » en ce qu'il affecte son environnement, en l'occurrence son spectateur, qui serait ensuite lui-même capable d'influencer son entourage. Dans *Mille plateaux*, Gilles Deleuze définit le « territoire » comme un « acte qui

409 IBANEZ, Thomas, « L'anarchisme est un type d'être constitutivement changeant. Arguments pour un néo-anarchisme » in « ANGAUT, Jean-Christophe ; COLSON, Daniel ; PUCCIARELLI, Mimmo, *Philosophie de l'anarchie. Théories libertaires, pratiques quotidiennes et ontologie*, Lyon, Acte de création libertaire, 2012, p. 357.

410 *Ibid.*, p. 360.

411 Selon Deleuze, G., Guattari, F., *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 386.

affecte les milieux et les rythmes, qui les "territorialise"⁴¹² ». Le territoire advient après « une expressivité » qui le définit. C'est en ceci que nous pouvons appliquer ce terme au théâtre anarchisant. Tout comme le « territoire » de Deleuze, ce dernier n'est pas figé, mais mouvant, polymorphe. Il se définit à partir d'une conception particulière du politique et de l'ère dans laquelle il évolue. Appliqué au théâtre, le terme anarchisant le caractérise mais ne le définit pas. C'est d'abord l'expression du théâtre qui crée le territoire du théâtre anarchisant. Notons de plus que « l'expressivité ne se réduit pas aux effets immédiats d'une impulsion qui déclenche une action dans un milieu : de tels effets sont des impressions ou des émotions subjectives plutôt que des expressions⁴¹³ ». Ainsi, ce qui caractérise le « territoire » du théâtre anarchisant est la répétition et la continuité des modalités qui le caractérisent.

Toujours dans le même article, Thomas Ibañez note des « facteurs *d'inertie et de résistance au changement* » instituant l'anarchisme et ralentissant son évolution, mais constate des modifications concrètes durant les cinquante dernières années, d'où la qualification de néo-anarchisme. Ce sont ces modifications qui nous intéressent pour penser un théâtre contemporain : un théâtre néo-anarchiste ?

Premièrement, l'auteur développe ce qu'il appelle « l'anarchisme extra-muros⁴¹⁴ », un débordement de la théorie anarchiste perceptible « *au cœur même* de certaines *luttés* menées par des mouvements antagonistes *qui ne se réclament pas explicitement de l'anarchisme* ». En d'autres termes, il s'agit de mouvements aux idées indépendantes qui utilisent les modalités d'organisation ou de décision du mouvement anarchiste, ou bien des mouvements qui s'approprient des luttes considérées comme spécifiquement anarchistes, telles que les « principes antihiérarchiques », les « pratiques non-autoritaires », les « formes d'organisation horizontale » ou encore le « recours à l'action directe⁴¹⁵ ». Pourrait-on considérer comme anarchiste un théâtre qui, bien qu'il ne défende pas la théorie anarchiste, s'approprie ses caractéristiques ? Un théâtre anarchiste doit-il nécessairement se réclamer de l'anarchisme ?

Deuxièmement, l'auteur note une modification du mouvement anarchiste contemporain avec l'apparition de « collectifs et de personnes, généralement très jeunes, qui tout en s'affirmant *explicitement* comme étant anarchistes, expriment, cependant, une *nouvelle*

412 *Ibid.*

413 *Ibid.*, p. 389.

414 IBANEZ, *op.cit.*, p. 363.

415 *Ibid.*, p. 364.

sensibilité par rapport à cette *inscription identitaire* qu'ils revendiquent⁴¹⁶ ». L'auteur constate des frontières poreuses entre l'anarchisme et notamment le zapatisme, les revendications autonomes, du féminisme ou de l'écologie radicale. Un théâtre anarchiste considérerait-il ces revendications contemporaines comme ayant leur place sur scène ? À l'inverse, un théâtre féministe ou écologiste radical peut-il être considéré comme anarchiste s'il ne le revendique pas ? Nous pensons notamment au Festival International de Théâtre anarchiste de Montréal qui inclut dans sa programmation des pièces de théâtre féministes, écologiques dans une visée anarchiste. Cette interrogation mériterait d'être approfondie.

L'évolution de l'anarchisme se retrouve enfin dans les pratiques de luttes « partielles et hétérogènes⁴¹⁷ » situées sur le terrain local, tout en gardant le désir global en considération. Les actions révolutionnaires se concrétisent en brisant des dispositifs concrets de domination et en créant des espaces autonomes face aux valeurs étatiques. Le théâtre ne serait-il pas un lieu adapté pour les luttes locales ? Quelles formes pourrait-il revêtir ? Quels lieux pourrait-il investir (la rue, les théâtres de quartiers, les lieux privés) ?

La difficulté d'identifier et d'analyser un théâtre anarchisant contemporain pourrait donc se situer dans ces modifications de l'anarchisme qui étendent déjà les possibles masques qu'un théâtre contemporain pourra revêtir. Aussi, nous semble-t-il plus pertinent, dans une future étude, d'utiliser le qualificatif d'anarchiste ou de néo-anarchiste pour le désigner. Désormais, nous utiliserons le qualificatif d'anarchisant pour nous référer au théâtre de notre corpus (1880-1914) et le terme d'anarchiste pour définir le potentiel théâtre contemporain.

S'il est un mouvement, le théâtre anarchiste n'en est pas moins de résistance puisque ses préoccupations restent les luttes contre les oppressions, notamment étatiques, dans le but d'une évolution de la société. Cette résistance peut-être vue comme de la politique du point de vue de ceux qui la déjouent. C'est l'objet de notre prochain point.

b. Un outil infrapolitique

L'anarchisme est nécessairement mouvant en partie parce qu'il est basé sur la résistance à la domination. Selon Rancière, « la politique commence avec l'existence de sujets

416 *Ibid.*

417 *Ibid.*, p. 366.

qui ne sont "rien", qui sont en excès sur tout compte des parties de la population. Le prolétaire, ce n'est pas le représentant d'un groupe social, c'est un sujet politique dont la parole fait effraction, parce qu'elle est la parole de ceux qui ne sont pas censés parler...⁴¹⁸ ». Le théâtre anarchisant utilise cette figure du prolétaire pour montrer son opposition au gouvernement, en représentant ceux qui ne peuvent d'habitude pas parler et en étant dans la recherche d'émancipation des minorités. Le théâtre anarchisant existe grâce aux dominations qu'il déjoue, grâce à ce que James C.Scott⁴¹⁹ nomme l'infrapolitique.

Selon l'anthropologue, l'infrapolitique est la politique menée par la résistance à la politique officielle et à laquelle cette dernière finit par se plier. Elle n'est pas menée par des actions ouvertes mais cachées : on ne parle pas de manifestations, de heurts ou de pétitions. L'infrapolitique résulte d'une multitude d'actions menées par les minorités et qui, finalement, entraînent une modification de la société. James C. Scott prend entre autre l'exemple de villageois malais qui refusaient de payer la taxe islamique, considérant qu'elle ne servait pas au développement du village. Ainsi, ils ne déclaraient qu'une infime partie de leur patrimoine agricole et ne payaient qu'une partie de la taxe associée à cette dernière. À mesure que le gouvernement ne réclamait rien de plus, tous les villageois se mirent à faire pareil. Par peur d'émeute, les autorités ne se risquaient pas à effectuer des contrôles tant que les villageois versaient quelque chose. Finalement, au bout de douze ans, la taxe fut supprimée.

Par analogie, nous pensons que le théâtre militant est un lieu d'*infrapolitique*. En utilisant ce dispositif pour transmettre une position idéologique, chaque initiative individuelle additionnée pourra avoir un impact de longue durée sur la société, et ce, sans que le gouvernement ne puisse le contrôler. Le théâtre est un moyen de contre-information face aux sociétés *de contrôle*⁴²⁰ dans lesquelles nous vivons. Foucault⁴²¹ distinguait deux types de sociétés proches de la nôtre : les sociétés de souveraineté et les sociétés disciplinaires, de contrôle. Ces dernières se définissent par la création de milieux d'enfermement : prisons, écoles, hôpitaux. Elles sont *de contrôle* puisque les individus sont contrôlés par la

418 MONFERRAN, Jean-Paul, « Jacques Rancière : la politique n'est-elle que de la police ? », *L'Humanité*, mis en ligne le 1/06/1999, dernière consultation le 28/05/2016. <http://www.humanite.fr/node/208383>

419 James C.Scott est *Sterling Professor* de sciences politiques et professeur d'anthropologie à l'Université de Yale.

420 Le terme de société de contrôle est utilisé par Deleuze dans la vidéo « L'acte de création », <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw> Le philosophe reprend alors un terme proposé par Burroughs et cité par Foucault.

421 Michel Foucault (1926-1984) est un philosophe français. Ses travaux portent sur les rapports entre pouvoir et savoir.

communication définie comme officielle. Ainsi, le théâtre – comme l'art en général – est un outil pertinent pour les anarchistes pour proposer un contre-discours, une communication d'informations différentes de celle délivrée par l'État. Il est un outil de résistance pour les anarchistes, dont les idées sont anti-étatiques. Selon Deleuze, « la contre-information devient effectivement efficace [...] que quand elle est ou devient de résistance. Et l'acte de résistance n'est ni information, ni contre-information⁴²² ». L'acte de résistance peut être l'œuvre d'art. En cela, le théâtre est pertinent aux idéologies, pour les militants, pour les anarchistes.

Enfin, James C. Scott nous apprend que Ernest Gellner indique que « la plupart des États [modernes] établiss[ent] une distinction binaire entre les espaces placés "sous" l'administration de l'État et ceux qui se situent à l'extérieur, et que ces derniers [sont] toujours considérés comme une zone de barbarie, de sauvagerie⁴²³ ». Le théâtre anarchisant (1880-1914), en essayant de déjouer la domination de l'État, verrait-il son théâtre contemporain, anarchiste, dans la difficulté de produire en dehors de l'institution, justement parce qu'il serait considéré comme appartenant à une zone de sauvagerie ?

c. Un théâtre mineur

En ce qu'il est un outil de force infrapolitique, le théâtre anarchiste déjoue la domination de l'Institution, de l'État. Il se situe dans le devenir de la révolution désirée par les anarchistes. Il constitue la force révolutionnaire dans les sous-bassements de la société, dans l'idée de renverser le gouvernement, le « majeur ». Dans son article intitulé « Un manifeste de moins », Gilles Deleuze évoque le « majeur » comme ce qui, d'une pensée « fait une doctrine, d'une manière de vivre [...] fait une culture, d'un événement [...] fait l'Histoire⁴²⁴ ». Le majeur est relatif à la conception dominante de la société, à ce qui est relatif à l'État. Il s'interroge alors sur le mineur, capable de déséquilibrer ce majeur, de l'amputer, de le « minorer ». Cette minoration permettrait de « dégager des devenirs contre l'Histoire, des vies contre la culture, des pensées contre la doctrine, des grâces ou des disgrâces contre le dogme⁴²⁵ ». Nous l'avons

422 DELEUZE, Gilles, « L'acte de création », conférence donnée en 1987, 38:10', dernière consultation le 28/05/2016. <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>

423 GILMAN, Nils *et al.*, C. SCOTT, James, « La domination, du point de vue de ceux qui la déjouent », *Critique* 2014/11 (n° 810), p. 905-920, dernière consultation le 28/05/2016. <http://www.cairn.info/revue-critique-2014-11-page-905.htm>

424 DELEUZE, Gilles, « Un manifeste de moins » in BENE, Carmelo ; DELEUZE, Gilles, *Superpositions*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 97.

425 *Ibid.*

vu, le théâtre militant a la capacité de fragiliser l'intangible. De plus, l'anarchisme, en tant que pensée révolutionnaire, apparaît comme mineur, à côté de la pensée dominante, étatique, majeure. L'anarchisme est donc le « mineur », qui grâce au théâtre fera basculer le « majeur ». En tant qu'outil du mineur, le théâtre anarchisant est lui-même un théâtre mineur face au théâtre bourgeois. Il s'agit avant tout de démocratiser l'équité et de mettre la foule en mouvement, son ambition est donc de devenir majeur (pour la Révolution sociale). Cela questionne toutefois les réelles luttes de l'anarchisme, son perpétuel renouvellement : il évolue en fonction des nécessités sociales. Pourrait-il se déconstruire lui-même sitôt qu'il serait devenu majeur pour redevenir mineur ?

Le théâtre anarchisant idéal semblerait continuellement se déterritorialiser pour continuer à exister, comme le fait l'anarchisme. En ce sens, si le théâtre anarchiste tire ses racines entre 1880 et 1914, il se développe de manière rhizomatique et n'évolue pas tant selon des désirs propres mais en contradiction avec ce qui l'entoure. Le théâtre anarchiste se définit par ce qu'il n'est pas, ce qu'il ne désire pas être. Il est intrinsèquement politique, militant, révolutionnaire.

2. Un militantisme de la forme

Dans ce deuxième temps de réflexion, nous allons voir les formes que le théâtre anarchiste pourrait revêtir, avec notamment le questionnement du tout-théâtre, une première réflexion quant à ses ambitions esthétiques, sa volonté performative et la potentialité d'un théâtre écosophique.

a. Une résistance dans le désir de devenir majeur ?

Nous allons rapidement revenir sur l'évolution du théâtre militant au cours du XX^e siècle afin de questionner les ambitions contemporaines d'un théâtre anarchiste.

Le théâtre anarchisant, dont les influences se mêlent au théâtre de propagande socialiste et proche de Maeterlinck et de son théâtre de la pensée, semble préparer la

révolution Dada qui viendra après la Première Guerre mondiale, notamment en revendiquant un art politique avant d'être esthétique. Après cela, le théâtre d'agitation-propagande fera son apparition (1917-1932), puis le théâtre prolétarien de Piscator, le théâtre documentaire de Peter Weiss, la satire épique de Piscator et de Brecht, et le Théâtre d'Intervention, qui seront autant d'expériences théâtrales militantes au cours du XX^e siècle. Pas encore détaché de tous les codes classiques du théâtre, le théâtre anarchisant commence une lente émancipation (formes plus courtes, place de la femme et des prolétaires, sujets transgressifs et politiques). Le caractère anarchisant se situe dans l'explosion du politique et la baisse de considération artistique à proprement parler. Le théâtre devient le lieu de cristallisation des luttes : il est politique et, plus encore, militant.

Aujourd'hui, l'investissement du théâtre anarchiste ne reviendrait-il pas à travers des considérations politiques autant que des considérations esthétiques ? À l'heure où les considérations politiques seraient « le signe d'une soumission écœurante ou suspecte⁴²⁶ » tandis que le « dédain entre toute forme d'engagement apparaît comme un signe d'extrême affranchissement⁴²⁷ », l'investissement de l'anarchisme ne se trouverait-il pas dans une tentative de réelle démocratisation culturelle (comme les premières ambitions du théâtre populaire, l'institutionnalisation ôtée), grâce aux lieux publics ? On rechercherait alors le tout-théâtre en guise de protestation et non l'anti-théâtre que l'on peut trouver (tant sur scène, de Maeterlinck à nos jours, que lors de revendications, notamment lors des grèves des intermittents).

La lutte se fait-elle en arrêtant le jeu des petites compagnies ou le jeu non institutionnalisé, – ce qui est finalement le désir du gouvernement –, ou bien en continuant à investir les espaces publics, le plus souvent possible et par le plus grand nombre de personnes⁴²⁸ ? Le désir démocratique du théâtre anarchiste trouverait-il un écho dans la démultiplication de la création théâtrale, la popularisation du théâtre ? Ou prendrait-il la forme de manifestations, cristallisation d'un désir de démocratie directe propre à la théorie anarchiste ? Ces deux possibilités sont-elles aussi radicalement opposées que l'on pourrait le croire aux premiers abords ? Le théâtre anarchiste ne trouverait-il pas justement son identité dans une capacité à être sur tous les fronts révolutionnaires, à la fois infra-politique en

426 NEVEUX, Olivier, *Théâtres en lutte...op.cit*, p. 7.

427 *Ibid.*

428 Au vu des treize dernières années de lutte de la part des intermittents, et des droits acquis récemment, nous avons conscience de la difficulté de ces questionnement et du caractère restrictif de notre développement. Nous souhaitons simplement ouvrir des champs de réflexion sur ce sujet.

investissant les lieux publics, et ouvertement combatif, en prenant part aux revendications du corps artistique ?

Cela nous amène à questionner les ambitions esthétiques d'un théâtre qui souhaiterait une reconnaissance artistique autant qu'une reconnaissance politique.

b. Des ambitions esthétiques

Dans un théâtre anarchiste idéal, militantisme et esthétique s'uniraient au sein du théâtre : l'esthétique servirait la lutte autant que le texte dramatique. À quelles difficultés ce théâtre peut-il faire face ?

Comme O. Neveux, B. Hamidi-Kim écrit que, sous couvert de subjectivité, les œuvres militantes n'ont pas la légitimité à laquelle elles prétendent : « L'accusation politique de simplisme et/ou de sectarisme "idéologique" s'accompagne volontiers du reproche de médiocrité artistique à laquelle aboutirait nécessairement cette prise de parti⁴²⁹ ». Le théâtre militant est victime d'une sorte de discrimination, par la déclaration implicite qu'une prise de parti idéologique ne pourrait laisser aucune place à la recherche artistique/esthétique. Si nous ne pouvons pas nous avancer sur ce point concernant le théâtre anarchisant de 1880 à 1914, une question se pose : le théâtre anarchiste contemporain saurait-il s'extraire de ce présupposé et défier les contraintes subies par le théâtre militant, grâce à la liberté qu'il permettrait dans l'inconscient collectif ? Ou serait-il jugé péjorativement justement parce qu'il serait qualifié d'anarchiste ? Notons que le terme « anarchisme » est connoté péjorativement encore aujourd'hui. Nous pensons par exemple au festival en plein air À la Bastille !, fondé par Philippe Bazatole, qui fut qualifié par les médias d'anarchiste pour le décrédibiliser⁴³⁰.

On peut penser que cette double ambition du théâtre anarchiste, d'être à la fois anarchiste et un théâtre de lutte politique, l'empêche d'aller au bout de ses désirs d'éducation, de propagande et de militantisme, en le décrédibilisant avant même qu'il n'ait pu se présenter. Ce questionnement rejoint notre précédente réflexion concernant la difficulté potentielle du

429 HAMIDI-KIM, *op.cit.*, p. 27.

430 Selon les propos de Philippe Bazatole lui-même.

théâtre anarchiste de se réaliser alors qu'il appartiendrait à une zone de sauvagerie, située à l'extérieur de l'administration de l'État. Un théâtre anarchiste serait-il à même de s'extraire de l'« étiquette » qu'on lui impose ? S'il y arrive, il serait aussi à même de réaliser la volonté performative de l'idéal artistique anarchiste que nous avons vu en III.A. Nous allons désormais développer cet idéal en considérant aussi le désir démocratique d'équité et d'émancipation individuelle et collective.

c. Une volonté performative

Dans le but de développer le désir performatif, d'équité et d'émancipation du théâtre anarchiste, nous nous appuyerons sur la pensée du philosophe Jacques Rancière et ses concepts de partage du sensible, de traduction et de transmission horizontale du savoir.

Jean Jaurès disait du drame qu'il « est déjà, en quelque mesure, le Prologue de la Révolution elle-même, puisque comme la Révolution, il met la foule en mouvement⁴³¹ ». Le théâtre anarchisant, en tant que théâtre militant, implique une volonté performative puisque les réflexions menées sur scène par les acteurs sont dans le but de faire réagir le spectateur. Cette tension parole/action est rendue possible grâce à la traduction, un dispositif du philosophe Jacques Rancière qui permet de réduire la distance entre ceux qui transmettent le savoir et ceux qui l'intègrent, en permettant l'appropriation des informations par les récepteurs. Un théâtre anarchiste contemporain saurait, à notre sens, trouver le juste équilibre entre cette volonté performative induisant l'action, la traduction du savoir et l'horizontalité de ce dernier.

Jacques Rancière dans son ouvrage *Le Maître ignorant*, émet le désir d'une redistribution des rôles de maître et d'apprenant en cassant la hiérarchie verticale. Ainsi, il s'agit plutôt d'une relation de co-construction du savoir, grâce à une conscientisation des savoirs-faire de chacun. Grâce à l'échange, les savoirs sont décuplés.

Jacques Rancière fait une analogie entre trois relations qui sont, d'abord, celle entretenue théâtralement par le spectateur et l'artiste, ensuite, celle entretenue politiquement par le citoyen et l'État et enfin, celle, pédagogique, entretenue par le maître et l'élève. Ces trois

431 JAURÈS, Jean, « Le théâtre social », *La Revue d'Art Dramatique*, déc. 1900, dernière consultation le 28/05/2016. http://www.jaures.eu/ressources/de_jaures/le-theatre-social-1900/

relations sont sous-tendues par des rapports de pouvoir dans lesquels on peut distinguer un dominant et un dominé. Dans sa réflexion philosophique, Jacques Rancière, dans une recherche égalitariste, souhaite repenser ces tensions scène/salle, citoyen/État et élève/maître en prenant en compte les dominés pour accéder à une réelle émancipation. Il s'agit d'abord pour lui de repenser le politique comme « le lieu d'une sagesse propre à la puissance anarchique, conflictuelle du multiple⁴³² ». Selon lui, le collectif est plus sage que l'individu unique qui ne peut confronter ses idées puisqu'il s'érige en maître. On retrouve tout à fait la pensée anarchiste selon laquelle, qu'il s'agisse d'art (Proudhon) ou de politique (Malatesta), tout citoyen peut donner son avis sans être considéré au préalable comme ignorant.

Le philosophe repense la relation entre le spectateur et le comédien de la même manière et met en avant ce qu'il nomme le « paradoxe du spectateur » : « il n'y a pas de théâtre sans spectateur » or, « c'est un mal d'être spectateur⁴³³ », et ceci pour deux raisons. La première étant que « regarder est le contraire de connaître » et la seconde étant que regarder est « le contraire d'agir⁴³⁴ ». Ainsi, le spectateur est restreint au rôle d'ignorant, incapable d'action. Rancière propose donc un « théâtre sans spectateur, où les assistants apprennent au lieu d'être séduits par des images, où ils deviennent des participants actifs au lieu d'être des voyeurs passifs⁴³⁵ ». Il propose un théâtre pédagogique, dans lequel, comme il l'avait proposé dans *Le Maître ignorant*⁴³⁶ concernant le maître et l'élève, l'acteur ne se place plus en position de « celui qui sait ». La tension acteur/spectateur disparaît avec la tension savoir/ignorance et maître/élève. Il est possible d'imaginer la fin de la tension scène/salle dans ce processus éminemment politique d'émancipation intellectuelle, de démocratisation. C'est, selon le philosophe, la disparition de la distance « radicale » entre les spectateurs passifs et les acteurs actifs, en présupposant que « tout spectateur est déjà acteur de son histoire, tout acteur, tout homme d'action spectateur de la même histoire⁴³⁷ ». Il s'agit d'admettre l'action individuelle et de brouiller les rôles en considérant que l'acteur est lui-même spectateur de l'histoire dont le spectateur est acteur. Tout individu est à la fois acteur et spectateur dans sa relation à l'autre. De fait, la tension scène/salle peut être brisée.

432 RANCIERE, Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, La Fabrique-Éditions, « Folio/Essais, 1998, p. 13 in PLANA, Muriel, *Théâtre et Politique : modèles et concepts*, op.cit., p. 114.

433 RANCIERE, *Le spectateur...op.cit.*, p. 8.

434 *Ibid.*

435 *Ibid.*, p. 9.

436 RANCIERE, Jacques, *Le maître ignorant*, Fayard, 1987.

437 RANCIERE, *Le spectateur... op.cit.*, p. 21.

Cette volonté anarchiste se retrouve dans le désir théâtral de Jean Grave avec la participation de tous, y compris du spectateur, à la création. Toutefois, les statuts d'acteur, de metteur en scène, de régisseur et de spectateur sont toujours présents. Un théâtre anarchiste saurait-il trouver les dispositifs pour dépasser cette limite ? En supprimant la tension scène/salle, le théâtre de rue quitte l'institution, le lieu pré-établi mais ne dépasse pas la barrière acteur/spectateur. Cela est permis par le Théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal, mais la place n'est alors faite qu'aux opprimés, et non aux personnes se sentant émancipées ou faisant partie de la majorité « dominante ». De plus, si la destruction de la tension scène/salle est possible, la destruction de la relation maître/élève est-elle réellement concevable ? Comment l'artiste peut-il transmettre sa conception politique sans présupposer une ignorance de la part des spectateurs ? Une création collective, horizontale et dans laquelle public et acteur se confondent serait-elle réellement théâtrale ? S'agit-il alors de redéfinir ce qui « fait » théâtre pour permettre au théâtre anarchiste d'exister ?

Le théâtre anarchiste se situerait-il dans la déconstruction totale de tous rapports hiérarchiques, de toute distinction ? Olivier Neveux nous dit que, jusqu'à présent, ce désir est resté en germe : « le théâtre militant est une forme modifiable qui ne cesse de tendre à effacer la frontière entre représentant et représenté, à proposer des dispositifs participatifs. Cette tentative est néanmoins restée, le plus souvent, à l'état de projet⁴³⁸ ». Le théâtre anarchiste peut-il réellement décomposer tous les rapports de pouvoir, collectifs comme individuels, afin de leur donner une visibilité, de les troubler pour les recomplexifier, sous-tendu par le partage du sensible de Rancière ? Cette interrogation mériterait d'être approfondie dans un prochain travail.

Enfin, nous pensons que l'émancipation, qu'elle soit collective comme individuelle, peut-être rendue possible par un équilibre des rapports au pouvoir. Nous allons désormais définir de qu'est l'*écophilosophie* en ce sens.

d. Un théâtre écophilosophique ?

Continuons notre ambition à poser les bases d'un théâtre anarchiste potentiel. Dans cette dernière partie de notre réflexion, nous allons définir l'*écophilosophie* afin de mettre en

438 NEVEUX, Olivier, *Théâtres en lutte... op.cit.*, p. 169.

lumière les trois degrés d'équilibre nécessaires à l'homme selon Félix Guattari, et comment ces derniers peuvent trouver leur légitimité sur la scène théâtrale anarchiste.

Entre 1880 et 1914, certaines entreprises théâtrales, fixent des objectifs clairs à leurs activités. Dans l'est, à Langlaville-lès-longwy, le théâtre coopératif souhaite répondre à trois besoins : « 1) procurer un délasserment physique et moral ; 2) être une source d'énergie, soutenir et exalter l'âme ; 3) éveiller la pensée, apprendre à voir et à juger les choses, les hommes et soi-même⁴³⁹ ». Dans le même temps, Vera Starkoff, militante féministe et fondatrice du Théâtre d'Idées présente, en 1903, une pièce de Poinso et Normandy intitulée *Les Vaincues* aux Universités populaires, afin d'« attirer l'attention sur un véritable danger social : l'exploitation du travail à domicile⁴⁴⁰ », qui concerne les femmes. À travers ces deux citations, nous pouvons voir que l'anarchisme, grâce au théâtre, tient à (r)établir un équilibre chez les individus à différents niveaux. Par la procuration de divertissement et de délasserment, l'exaltation de l'âme, nous notons un équilibre individuel. Grâce à l'éveil et l'apprentissage pour voir et juger « les choses, les hommes et soi-même », nous notons un équilibre tant individuel que collectif, entre les différents individus d'une société. Cet équilibre social est notamment désiré au travail, en refusant l'exploitation des plus pauvres par les plus riches, ou la tentative de destruction de l'individualisme croissant avec le capitalisme.

Dans son texte intitulé *Les trois écologies*, Felix Guattari déclare que, face aux problématiques contemporaines d'individualisme, de destruction environnementale, etc., menant à une dégradation générale du rapport de l'individu à lui-même et au monde qui l'entoure, il est nécessaire de changer le regard de l'homme⁴⁴¹. Cette modification n'est possible, selon l'auteur, que par une « articulation éthico-politique – qu'[il] nomme écosophie – entre les trois registres écologiques, celui de l'environnement, celui des rapports sociaux et celui de la subjectivité humaine⁴⁴² ». Ainsi, l'écosophie est la pensée des rapports d'un individu avec lui-même, d'un individu à la société dans laquelle il évolue et enfin d'un individu à son environnement (écologie). Nous retrouvons là deux des trois désirs du théâtre anarchisant : celui de repenser l'équilibre entre une subjectivité et la société d'une part et de repenser l'individu et son bien-être personnel d'autre part.

439 SUREL-TUPIN, Monique, « scènes et publics » in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *op.cit.*, Tome 1, p. 39.

440 *Ibid.*

441 On nomme aujourd'hui « anthroposcène » la prise de dessus de l'homme sur la nature, la période à partir de laquelle sont activé est devenue capable de modifier définitivement l'évolution de la planète.

442 GUATTARI, *op.cit.*, p. 12-13.

Le théâtre anarchiste contemporain serait-il capable d'articuler ces trois registres ? Serait-il écosophique ? Il semblerait qu'il manque au théâtre anarchisant d'être écologique. Nous allons désormais définir le théâtre écologique selon des hypothèses formulées par Flore Garcin-Marrou dans son article intitulé « Pour un théâtre écosophique⁴⁴³ ». Si, dans un premier temps, l'auteure traite d'une conception écologique sur la scène de la pensée, nous allons directement nous intéresser aux caractéristiques dramaturgiques du « théâtre environnemental⁴⁴⁴ » théorisé par Richard Schechner.

Premièrement, le théâtre environnemental est un *continuum* formé par des interactions entre le public, les interprètes, le texte, les sens, la scène et les techniciens. Ces interactions permettent des transformations, forment des blocs contradictoires qui toutefois alignés forment ce *continuum*. Il s'agit de créer un théâtre relationnel déconstruisant la rupture entre la scène et la salle, notamment grâce aux sens et à l'empathie. Deuxièmement, l'espace est défini dans ce théâtre par le jeu et non l'inverse. Il s'agit en effet d'étendre le *continuum* entre les acteurs et les spectateurs. De plus, le théâtre environnemental quitte les espaces artificiels pour s'intégrer à la nature devenant le décor. Ce théâtre repense le point de vue du spectateur, qui n'est plus dans un rapport frontal, mais qui peut devenir un « point de vue multiple », lorsque son attention peut se focaliser sur plusieurs actions simultanées, ou bien un « point de vue localisé » empêchant l'ensemble des spectateurs de participer en même temps au spectacle : seuls quelques uns d'entre eux ont accès en même temps à ce qu'il se passe. Richard Schechner désire aussi que « toutes les composantes du spectacle parlent leur propre langue⁴⁴⁵ » ; c'est-à-dire que la langue humaine et la langue non-humaine soient équilibrées. Enfin, le sixième et dernier point est que le texte ne doit plus être central à l'œuvre.

Le théâtre environnemental est intéressant parce qu'il permet de penser une élaboration collective de l'œuvre, dé-hiérarchisée, et dans laquelle la nature devient à la fois actrice et décor. Le festival « À la Bastille » de Grenoble, créé par Philippe Bazatole, est un festival de théâtre anarchiste alternatif et autogéré, sans subvention et sans autorisation. Il investit durant deux semaines d'été un lieu public formé par les gradins naturels de la Bastille (sous les Bulles) et permet à sept troupes de représenter leur création simultanément sur des scènes naturelles, pouvant chacune accueillir 70 à 100 spectateurs. Il n'y a donc qu'un décor naturel, une absence de techniciens, l'espace scénique est libre, seulement défini par la nature elle-

443 GARCIN-MARROU, Flore, « Pour un théâtre écosophique », revue *Degrés*, Bruxelles, 2016.

444 *Ibid.*, p. 4-5.

445 *Ibid.*, p. 5.

même. Le point de vue du spectateur devient multiple. Toutefois, nous ne savons pas si la recherche d'un équilibre entre langue humaine et langue non-humaine est entreprise, ni même si le texte s'efface au profit d'une répartition équitable entre toutes les modalités de l'œuvre. On ne peut pas parler d'« éco-drame⁴⁴⁶ », ni de jeu d'acteur ou de narration écologique, mais nous pouvons parler de « dramaturgie de l'immersion », c'est-à-dire des théâtre en plein-air, menant « à une relation non-concurrentielle ou non compétitive (Bateson) avec le monde environnant », dans des lieux investis ponctuellement et permettant une « interaction corps-esprit-nature⁴⁴⁷ ».

Illustration



17: Lieu des représentations du festival A la Bastille! de Grenoble.

Quoi qu'il en soit, il semblerait que des expériences théâtrales anarchistes s'essayent à trouver un équilibre écosophique. Au vu du désir de renouer avec la nature du Festival « À la Bastille! », d'introduire des pièces écologiques du Festival International de Théâtre Anarchiste de Montréal (FITAM) et de repenser le rapport des individus à eux-même et à la société, nous

446 L'éco-drame consiste en une dé-dramatisation théâtrale, dont la finalité n'est pas l'action.

447 *Ibid.*, p. 10.

pensons qu'un théâtre anarchiste pourrait être écosophique.

Dans la dernière partie de notre travail, nous avons vu qu'il était possible de déceler une pensée-théâtre propre au théâtre anarchisant de 1880 à 1914, puisque, s'il répond à un désir de propagande, il s'adapte plus aux nécessités de lutte de son combat qu'à l'idéal artistique anarchiste de ses contemporains. Grâce au théâtre politique de Piscator, nous avons pu introduire la politicité du théâtre anarchisant avant de découvrir son militantisme. Cela nous a permis de penser un possible théâtre anarchiste contemporain comme un territoire, lieu d'infrapolitique. Il serait le théâtre mineur d'un mouvement politique mineur, désirant devenir majeur et tendrait à être performatif, potentiellement écosophique.

Conclusion

Le théâtre anarchisant mériterait encore des recherches approfondies pour que, peut-être, on puisse formuler la règle générale le subsumant, pour trouver une *attache*, un référent par lequel il puisse être éclairé par un jugement déterminant. Pour l'heure, cette recherche nous a permis de le penser librement à travers une mise en contexte sociohistorique et culturel : il s'enracine entre 1880 et 1914, sur fond de crises politique, économique et sociale. Il permet aux dramaturges de notre corpus d'appréhender leur Histoire en la dramatisant – nous l'avons vu à travers l'analyse dramaturgique de *Responsabilités !*, *L'ami de l'ordre* et *Barbapoux* – ou en l'idéalisant – comme dans *La Cage* et *L'Amour libre*. Tous les auteurs ont revendiqué, à leur manière, leur lutte et tenté de propager leur philosophie politique.

Le révolutionnaire, nous dit Reszler, est cet « homme *impossible*⁴⁴⁸ ». Comment, aujourd'hui, penser le combat d'un homme *impossible* ? Comment définir le théâtre d'hommes et de femmes *impossibles* ? Notre travail s'est appuyé sur les thèmes révolutionnaires définis par un théoricien du communisme libertaire moderne, Daniel Guérin. Nous avons considéré un homme viscéralement révolté, vouant une haine pour toute sorte de gouvernements et la bourgeoisie, prenant parti pour les « irréguliers ». Ces thèmes se sont retrouvés dans les analyses dramaturgiques des pièces de notre corpus. Nous avons découvert à plusieurs reprises une critique du gouvernement et de l'Église, une critique de la bourgeoisie et de son hypocrisie, et l'écllosion de nouvelles revendications, anarcha-féministes, désirant porter au même niveau la lutte anarchiste et la lutte anti-patriarcale.

À travers une « polymorphie esthétique » décelée dans l'utilisation de mouvements, genre, registres et procédés dramaturgiques différents, le dramaturge anarchiste donne en premier lieu vie à son combat et non à son utopie. Il pense le théâtre en fonction des luttes à mener pour tendre à la Révolution, quitte à faire des concessions sur la vision idéale qu'il se fait de l'art. Nous sommes face à une « pensée-théâtre » anarchisante.

Le théâtre anarchisant (1880-1914) se veut non seulement transgressif en déjouant la

448 Comme le disait Bakounine, désirant « rester cet homme impossible tant que ceux qui sont « possibles » ne changeront pas » in RESZLER, *L'Esthétique ... op.cit.*, p. 32.

Mayer Camille. *À la recherche d'un théâtre anarchisant : regards socio-historique, dramaturgique et esthétique-politique.*

censure et donc le gouvernement, mais aussi subversif en portant sur scène la voix des prolétaires, une voix politique qui traduit la misère quotidienne. Ce théâtre est militant par son désir performatif de modifier la société de son temps. Propagande et instruction semblent en être les leitmotivs et il souhaite se créer collectivement et pour le collectif. Le théâtre anarchisant est en quête de l'émancipation individuelle et collective, désirant un nouveau partage du sensible. Emma Goldman disait de l'art et la littérature qu'ils « se feront la dynamite qui ébranle la superstition, fait vibrer les piliers de la société et prépare les hommes et les femmes pour la reconstruction⁴⁴⁹ ». Le théâtre anarchisant se veut être un outil pour préparer les citoyens à la Révolution, en éclairant leur regard sur leur environnement.

Nous avons vu que le théâtre anarchisant avait mis en place, pour sa lutte, des moyens d'action que nous retrouvons plus tard, qu'il avait su renouveler ses formes en fonction de sa lutte (parfois en allant jusqu'à développer le théâtre permanent ou les premiers *happenings*). Il apparaît comme les prémices de ce qui caractérisera le théâtre d'Agit-prop des années 1920 et 1930, un théâtre autoactif, spontané et hors de l'institution – caractéristiques que l'on retrouve dans le théâtre prolétarien japonais et dans le théâtre réformateur des USA, portant sur les questions d'actualités telles que les femmes, l'éducation, la prison. Ce théâtre d'Agit-Prop qui deviendra, dans les années 1960, le théâtre d'Intervention. Il ne s'agit pas pour nous de dire que le théâtre prolétarien, le *happening*, le théâtre d'Agit-Prop ou d'intervention sont anarchisants, mais bien de montrer que le théâtre anarchisant s'enracine entre 1880 et 1914 et que son existence, rhizomatique, a su influencer les théâtres militants du XX^e siècle.

En tant que constitutivement changeant, l'anarchisme nécessiterait une nouvelle phase de recherche, cette fois-ci concernant son évolution au cours du XX^e siècle, pour que l'on puisse rechercher un théâtre anarchiste contemporain. En cela, le théâtre anarchiste énoncé dans la troisième et dernière partie de notre travail – si celle-ci nous a permis d'émettre une série d'hypothèse, d'en définir les caractéristiques potentielles – peut paraître idéal. Le néo-anarchisme théorisé par Thomas Ibañez a attiré notre attention en ce qu'il semble être à même d'être mis en regard avec notre intuition première concernant le théâtre anarchiste contemporain, à savoir un théâtre territoire, mouvant, plutôt assimilable à une dialectique que

449 FRIGERIO, Vittorio, *La littérature de l'anarchisme. Anarchistes de lettres et lettrés face à l'anarchisme*, Grenoble, ELLUG, 2014, p. 41.

Mayer Camille. *À la recherche d'un théâtre anarchisant : regards socio-historique, dramaturgique et esthétique-politique.*

défini par une identité stable. En constante déterritorialisation pour continuer à exister, ce théâtre de la résistance proposerait une politique de la part de ceux qui la déjouent. Rhizomatique créé, tirant ses racines du théâtre anarchisant de 1880-1914, il existerait par sa confrontation avec ce qu'il n'est pas : un théâtre majeur. Paradoxalement, en souhaitant participer à la mise en place de la Révolution, il trouverait son existence dans le désir de devenir majeur. Serait-ce le théâtre *impossible* désiré par des hommes *impossibles* ?

À l'heure des Nuits debout, d'une remise en question de la démocratie indirecte et d'une tentative de plus en plus forte de démocratie directe, le théâtre anarchiste existerait-il dans ce refus d'une politique officielle pour la construction d'une politique « locale » ? Tandis qu'à la suite des attentats des 7, 8 et 9 janvier et du 13 novembre 2015, Mathilde Larrère⁴⁵⁰ fait un parallèle entre les lois scélérates (abolies en 1992) et les nouvelles mesures antiterroristes, tandis que les manifestations pour la liberté d'expression sont en hausses, nous sommes en mesure de nous demander où se place le théâtre anarchiste. En lieu et place des manifestations, le théâtre anarchiste a-t-il pris part aux débats ? Les théâtres sont aujourd'hui investis par les intermittents qui militent pour leurs droits, mais qu'en est-il réellement du théâtre militant sitôt que l'on franchit les portes d'un théâtre ? Le lieu du théâtre a-t-il une incidence sur le théâtre politique ou le désir du théâtre anarchiste ? Quand est-il aujourd'hui d'un théâtre révolutionnaire, d'un théâtre des « irréguliers » ? Mais qui sont ces irréguliers ? Enfin, le questionnement pourrait être esthétique : comment un individu viscéralement révolté pourrait-il investir la scène théâtrale ? Pourrait-ce, plutôt que dans la fable ou la parole, être dans une esthétique, dans un corps ?

450 Maître de conférence en histoire contemporaine à Paris-Est.

Glossaire

A

Action directe : acte commun aux libertaires et aux féministes radicales. Dictée par la famille Pankhurst, qui créa en 1903 la *Woman social and political union* (WSPU), fer de lance du féminisme radical, l'action directe consiste à s'en prendre aux symboles politiques : perturber les meetings, les bureaux de vote, mettre le feu aux biens matériels, etc. Il s'agit d'agir soi-même pour régler un problème rencontré sans passer par un intermédiaire (homme politique, institution, bureaucratie, etc.)

Affiche Rouge : affiche de couleur rouge placardée le 7 janvier 1871 sur les murs de Paris, premier appel à la Commune de Paris, rédigée par Émile Leverdayx, Gustave Trido, Édouard Vaillant et Jules Vallès.

Agitation-propagande/Agit-Prop (Théâtre d') : développé entre 1917 et 1932, durant la Révolution russe, ce théâtre se veut destiné à servir l'agitation et la propagande révolutionnaire. Il s'agit d'un théâtre pour le peuple, dont l'influence sera mondiale. En France, on notera le Groupe Octobre qui faisait partie de la Fédération du Théâtre Ouvrier de France.

Anarcha-féminisme : il apparaît dans les années 1960-1970. Aussi appelé féminisme libertaire, il combine le féminisme et l'anarchisme. Le combat contre le patriarcat est une partie intégrante de la lutte des classes et de la lutte contre l'État. Il peut exister sous forme individuelle ou collective.

Antiautoritarisme : un des principes de la théorie anarchiste, ce terme désigne les mouvements et personnes hostiles à quelque sujétion que ce soit (politique, intellectuelle, etc.).

Anti-dogmatisme : hostilité à toute philosophie ou religion rejetant le doute et la critique car basée sur un dogme.

Anti-patriarcat : refus de la domination masculine dans l'organisation même de la société (politique, économie, religion, famille, etc.)

Aphérèse : figure de style consistant en la suppression d'un ou plusieurs phonèmes au début d'un mot.

Antonomase : figure de rhétorique, variété de métonymie, qui consiste à remplacer un nom commun par un nom propre ou une périphrase et inversement.

Audition : lecture d'une pièce de théâtre au sein des universités populaires.

Assistance publique : ensemble des services de l'État qui relèvent de l'assistance tels que les hôpitaux et les hospices.

Association Internationale des Travailleurs (AIT) : nom officiel de la Première Internationale. Fondée en 1864 à Londres, elle a pour but de coordonner le développement du mouvement ouvrier en Europe.

B

Belle Époque : période de l'histoire de France qui dure de 1896 à 1914, marquée par les progrès politiques, économiques, technologiques et sociaux et qui fait suite à la Grande Dépression.

Bourse du Travail : la première Bourse du Travail est créée à Paris en 1887, avant d'être développée partout en France. Les Bourses disparaîtront petit à petit à partir de la Première Guerre mondiale. Permettant le regroupement des syndicats et la convergence ouvrière, les Bourses développèrent de nombreux services comme le placement des ouvriers, la création de bibliothèques, de services juridiques, de services de propagande voire de dispensaires médicaux. Elles permirent aussi le développement culturel, et notamment théâtral.

C

Cayenne : bague de Guyane française où sont envoyés les anarchistes après la Commune. Il fut fondé par Napoléon III en 1852.

Chauvinisme : admiration exagérée pour son pays qui se reflète par une manifestation excessive du patriotisme.

Cinéma du Peuple : créé notamment par Jean Grave et Sébastien Faure en 1913. Sous forme de coopérative, une vingtaine de personnes fait vivre ce projet d'un cinéma social et éducatif, dont les mots d'ordre sont la mémoire et la pédagogie. Il s'interrompt en 1914, deux ans après sa création, lorsque le pays entre en guerre. Ce cinéma inspirera le groupe Octobre des années 1930.

Comédie : pièce de théâtre destinée à provoquer le rire chez le spectateur grâce à une intrigue, une satire des mœurs et la représentations de travers.

Communard : voir « Commune de Paris ».

Commune de Paris : période de l'histoire de Paris allant du 18 mars 1871 au 28 mai 1871, durant laquelle les citoyens s'insurgent contre le gouvernement.

Compagnonnage : il apparaît durant la décennie 1880 et permet de créer un sociabilité propre au groupement anarchiste. Un compagnon est un anarchiste identifié et reconnu comme appartenant au mouvement par ses pairs.

Confédération générale du travail (CGT) : syndicat français créé le 23 septembre 1895 à Limoges.

Congrès de Saint-Imier : il a vu, les 15 et 16 septembre 1872, la fondation de l'Internationale anti-autoritaire par Mikhaïl Bakounine après son départ de la Première Internationale. Il fut à l'origine de l'anarchisme en tant que mouvement politique.

Constatif (théâtre) : Selon nous, une théâtre politique du regard, qui montre ce qui est sans prendre parti. Voir p. 125-126.

D

Démocratie directe : régime politique dans lequel les citoyens exercent le pouvoir de manière directe, sans l'intervention d'intermédiaire ni de représentant.

Dialectique (mouvement) : chez Hegel, processus de pensée comportant trois mouvements : la thèse, l'antithèse et la synthèse. Chez les héritiers de Hegel, particulièrement marxistes, c'est une philosophie faisant du mouvement par contradiction ou opposition la base de l'évolution de la pensée et du monde.

Dichotomie : division d'une chose en deux éléments opposés.

Didactisme : caractère propre à l'enseignement, au but d'instruire, d'informer.

Dramatisation : utilisation du médium théâtral ou de théâtralité pour écrire l'Histoire en histoire.

Drame : Genre théâtral apparu au XVIII^e siècle en France qui combat les principes classiques hérités du Grand Siècle. Il se définit autour de plusieurs critères, qui sont le refus des unités systématiques, la focalisation sur des situations domestiques ou quotidiennes et le dénigrement d'une certaine bienséance. Il s'oppose ainsi à la tragédie puisque les personnages mythiques ou de rois et de reines disparaissent pour laisser leur place non plus à des héros mais à des individus ordinaires, dans des situations communes.

Documentaire (Théâtre) : développé par Peter Weiss dans les années 60, le théâtre documentaire traite d'événements politiques ou sociaux à partir de reportages, d'interviews et de documents historiques. L'objectif est une prise de conscience, le réalisme est donc mis en avant, et la fiction se focalise sur les éléments jugés importants.

E

Écosophie : ce terme a été développé par Félix Guattari dans *Les Trois Écologies* et désigne un équilibre entre les trois relations d'un individu (à lui-même, à sa société et à son environnement). L'auteur déclare que face aux problématiques contemporaines d'individualisme, de destruction environnementale, etc., menant à une dégradation générale du rapport de l'individu à lui-même et au monde qui l'entoure, il est nécessaire de changer le regard de l'homme.

Ekphrasis : description précise et détaillée qui permet à l'auteur de rappeler au spectateur un autre œuvre d'art par le biais de ses écrits.

Empire (Second) : de 1852 à 1870, le Second Empire est un système constitutionnel et politique instauré par le président de la République Louis-Napoléon Bonaparte qui devient alors l'empereur des français Napoléon III.

Environnemental (théâtre) : théorisé par Richard Schechner, le théâtre environnemental est un *continuum* formé par des interactions entre le public, les interprètes, le texte, les sens, la scène et les techniciens. Ces interactions permettent des transformations, forment des blocs contradictoires qui toutefois alignés forment ce *continuum*. Il s'agit de créer un théâtre relationnel déconstruisant la rupture entre la scène et la salle, notamment grâce aux sens et à l'empathie. L'espace est défini dans ce théâtre par le jeu et non l'inverse. Il s'agit en effet d'étendre le *continuum* entre les acteurs et les spectateurs. De plus, le théâtre environnemental quitte les espaces artificiels pour s'intégrer à la nature devenant le décor. Il repense le point de vue du spectateur, qui n'est plus dans un rapport frontal, mais qui peut devenir un « point de vue multiple » ou bien un « point de vue localisé ». Richard Schechner désire aussi que la langue humaine et la langue non-humaine soient équilibrées. Enfin, le texte ne doit plus être central à l'œuvre.

F

Faiseuse d'ange : femme qui pratique l'avortement illégalement au XIX^e et au XX^e siècle.

Farce : genre théâtral construit autour d'une tromperie et mêlant burlesque et grossièretés.

Féminisme : mouvement politique et philosophique souhaitant une égalité politique, sociale, économique, juridique, culturelle et personnelle entre les hommes et les femmes. On distingue trois vagues féministes : la première allant de la fin du XIX^e siècle à la moitié du XX^e siècle ; la seconde vague étant marquée par le mouvement de mai 1968 et le « féminisme radicale » ; enfin, la troisième vague définit les revendications de féministes de groupes minoritaires (femmes racisées, lesbiennes, prostituées, etc.) qui ont éclos dans les années 1980.

G

Grande Dépression : crise économique mondiale qui dure entre 1873 et 1896.

Grotesque : pièce de théâtre caractérisée par l'utilisation de l'esthétique bouffonne poussée jusqu'à l'irréel.

I

Infrapolitique : Théorie énoncée par James C.Scott. L'infrapolitique est la politique menée par la résistance à la politique officielle et à laquelle cette dernière finit par se plier. Elle n'est pas menée par des actions ouvertes mais cachées : on ne parle pas de manifestations, de heurts ou de pétitions. L'infrapolitique résulte d'une multitude d'actions menées par les minorités et qui, finalement, entraînent une modification de la société.

Internationale (Première) : voir AIT.

J

Jeunesses anarchistes : théâtre de jeunes gens, groupes mixtes d'environ 15 à 21 ou 25 ans.

Jugement déterminant/réfléchissant (Kant) : Le jugement est la capacité permettant de mettre en relation un cas particulier à l'universel. C'est une faculté de discernement qui a le pouvoir de penser un objet défini comme relevant ou non d'une règle générale. Le jugement est déterminant lorsque le principe général est donné et que le cas particulier lui est appliqué. Le jugement est réfléchissant lorsque le principe général n'est pas connu et qu'alors le particulier permet de formuler une nouvelle loi générale ou fait référence à une loi qui ne peut pas être formulée.

L

Lois scélérates : ensemble de lois votées suite aux attentats anarchistes (1892-1894) dans le but de lutter contre les actions du mouvement. Elles furent nommées ainsi par Francis de Pressensé, Émile Pouget et Léon Blum dans un pamphlet publié en 1899, intitulé *Les lois scélérates de 1893-1894*.

Lumpenprolétariat : terme marxiste qui désigne le sous-prolétariat, la partie du prolétariat formée de ceux qui ne disposent d'aucune ressource et inconscient des classes sociales – dans ce travail, aussi qualifiés « d'irréguliers ».

M

Maison du Peuple de Montmartre : Créée en 1891 à l'initiative de toutes les fractions socialistes. Si les anarchistes y étaient d'abord refusés, ils la rejoindront toutefois rapidement. Lieu anticlérical dont les membres soutiennent les grèves ouvrières, elle permet, dès 1894, la propagande par l'art. La Maison du Peuple de Montmartre permet l'organisation du gala d'inauguration du Théâtre Social, qu'elle crée en décembre 1894. Les moyens y sont de fortune, toutefois les militants n'hésitent pas à s'investir jusqu'en 1902 : alors qu'elle accueille des revendications de plus en plus radicales, les politiques socialistes qui l'avaient créée la désertent tandis qu'ils intègrent l'Assemblée. Elle ferme cette même année.

Manifeste des 16 : rédigé par Pierre Kropotkine et Jean Grave, ce manifeste est signé par seize personnalités anarchistes et prend parti pour les Alliés lors de la Première Guerre mondiale.

Masculinisme : terme énoncé par Nelly Roussel, dans sa pièce *Pourquoi elles vont à l'Église*, qui ne sera toutefois pas appliqué en opposition au terme « féminisme », mais désigne, depuis les années 1930, les caractères biologiques de masculinité. Le terme de « masculinisme » sera repris par Michèle Le Doeuff dans son ouvrage *L'étude et le Rouet : Des femmes, de la philosophie, etc*, Paris, Seuil, en 1998 : « Pour nommer ce particularisme, qui non seulement n'envisage que l'histoire ou la vie sociale des hommes, mais encore double cette limitation d'une affirmation (il n'y a qu'eux qui comptent et leur point de vue), j'ai forgé le terme de masculinisme ».

Mélodrame : genre né à la fin du XVIII^e siècle qui mélange texte et chansons. Durant la première moitié du XIX^e siècle, le mélodrame devient le genre populaire par excellence, tirant sa force de la Révolution. Il met en scène des personnages manichéens, aux rôles déterminés : le héros, le traître, la victime, etc. Son dénouement est optimiste, presque utopique et l'histoire parsemée de situations invraisemblables.

Métaphore : figure de style consistant en l'utilisation d'un terme concret renvoyant à une situation abstraite par analogie.

Métonymie : figure de style permettant la désignation d'une entité par l'utilisation d'un terme qui lui est associé.

Mimésis : imitation du réel de la part d'une œuvre d'art dans le respect des conventions.

Mineur/majeur : notions développées par Gilles Deleuze : le majeur est relatif à l'État tandis que le « mineur » est relatif à la résistance. Dans son article intitulé « Un manifeste de moins », Gilles Deleuze évoque le « majeur » comme ce qui, d'une pensée « fait une doctrine, d'une manière de vivre [...] fait une culture, d'un événement [...] fait l'Histoire » (« Un

manifeste de moins » in BENE, Carmelo ; DELEUZE, Gilles, *Superpositions*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 97). Le majeur est relatif à la conception dominante de la société, à ce qui est relatif à l'État. Il s'interroge alors sur le mineur, capable de déséquilibrer ce majeur, de l'amputer, de le « minorer ».

N

Naturalisme : plus « scientifiquement » que le réalisme, il consiste en la représentation des caractères et comportements humains par l'artiste. Le naturalisme recherche la représentation de l'homme présent, dans le cadre familial ou dans le cadre professionnel et met en avant le détail avant le schéma d'ensemble. Ainsi, le quatrième mur se referme, les acteurs ignorent le public au lieu de jouer pour lui. Le naturalisme devient ce que le spectateur surprend sur scène, des tranches de vie intime qu'il ne devrait « pas » voir. Formé autour de Zola et d'André Antoine, le naturalisme se focalise sur certains éléments en les important réellement sur scène. De plus, le naturalisme met les personnages en situation d'expérimentation, dans des situations complexes que le dramaturge explique avec une approche scientifique, sociologique.

Néo-anarchisme : concept énoncé par Thomas Ibañez (« L'anarchisme est un type d'être constitutivement changeant. Arguments pour un néo-anarchisme » in « ANGAUT, Jean-Christophe ; COLSON, Daniel ; PUCCIARELLI, Mimmo, *Philosophie de l'anarchie. Théories libertaires, pratiques quotidiennes et ontologie*, Lyon, Acte de création libertaire, 2012), permettant de penser les évolutions de l'anarchisme depuis les cinquante dernières années (anarchisme extra-muros, nouvelles sensibilités et luttes partielles et hétérogènes). Voir p. 133-134.

Nucléaire (famille) : structure familiale constituée d'un père, d'une mère et de ses enfants.

P

Partage du sensible : Défini par Jacques Rancière, le partage du sensible est un moyen de questionner les rapports de forces au sien d'un collectif en analysant l'individu et l'origine des

relations interpersonnelles et en modifiant les frontières entre les individus exclus de la vie commune et ceux qui en font partis. Dans la société, les individus, souvent implicitement, tiennent un rôle que le partage du sensible souhaite repenser.

Pathétique (registre) : le spectateur est pris de pitié et de terreur pour les personnages

Pensée-théâtre : Par pensée-théâtre, nous entendons dans ce travail la conception pratique du théâtre anarchisant et non pas sa conception idéale. Il s'agit de définir si l'outil théâtre est pensé en fonction de la théorie anarchiste et des possibilités et limites qu'implique le médium théâtral ou si le théâtre anarchisant serait seulement dans une conception idéal et ne permettrait pas de répondre efficacement au désir de propagande et d'instruction par faute de praticité.

Performativité : La performativité est un concept introduit par John Langshaw Austin dans son ouvrage *Quand dire, c'est faire* en 1962. Le caractère performatif est donné à un énoncé qui réalise une action par le fait même de son énonciation. En 1995, John Searle, dans son ouvrage intitulé *La Construction sociale de la réalité* affirme que les réalités sociales (institutions, conventions, etc.) – opposées aux réalités naturelles telles que la physique – sont le produits des actes de langage et que les constructions sociales qui fondent une société dépendent de ce qui a été établi par l'homme, décrété par des énoncés performatifs. Austin et Searle ne qualifient de performatifs que les actes de langage. Judith Butler, quant à elle, approfondit la notion de performativité en l'appliquant au comportement, et notamment à la construction sociale du genre, de la différence des sexes. Selon elle, le genre est « performé » par les comportements, attitudes et gestes qui construisent les modèles « féminins » et « masculins » de la société. En anglais, *to perform* signifie à la fois « jouer » et « se produire ». Selon Butler, « jouer » à un genre, en s'y conformant, et la répétition de ce jeu mènent à la construction sociale du genre d'un individu.

Politicité : le terme politicité renvoie dans ce travail au caractère politique du théâtre anarchisant et à ses modalités.

Post-politique (théâtre) : théâtre politique qui traite d'événements n'étant plus d'actualité.

C'est un théâtre de distance temporelle, de regard avec les formes plus anciennes. De ce fait, il ne propose pas une action mais une réflexion sur les événements passés et des propositions d'alternatives, de non-renouvellement des événements, par la mise en avant de valeurs morales et éthiques.

Proletarisches Theater : la première expérience du Proletarisches Theater fut créée à Berlin au printemps 1919 par E. Piscator, A. Holitscher, L. Rubiner, R. Leonhard, K. Martin, H. Junker, A. Beirle, A. Goldschmidt. Fondé par Piscator au lendemain de la Révolution Russe de 1917, c'est un théâtre politique pour le prolétariat, dont les intentions artistiques sont subordonnées au but révolutionnaire et de propagande, collectiviste et anti-capitaliste.

Programme de Belleville : proclamé par Gambette en 1869, il prône la liberté individuelle, de presse, de réunion et d'association ; la mise en place d'une école gratuite, laïque et obligatoire ; la séparation de l'Église et de l'État ; l'instauration de l'impôt sur le revenu et la suppression des armées permanentes.

Propagande anarchiste : Il existe trois types de propagande de la part des militants anarchistes : la propagande écrite (telle que dans les journaux), la propagande orale (grâce à la poésie, les chants, le théâtre, mais aussi les conférences ...) et la propagande par le fait (qui prône notamment le terrorisme, et qu'il faut différencier des « actions directes »).

Pupilles : théâtre d'enfants, groupes mixtes entre environ 6 et 14 ans.

Q

Quatrième mur : énoncé par Diderot, ce concept fut repris tout au long du XIX^e siècle, notamment par Antoine et son théâtre réaliste. Il désigne le mur imaginaire séparant la scène des spectateurs.

R

Réalisme : Le réalisme met en scène la vraisemblance des événements sur le principe de la *mimésis*. Ainsi, il représente les choses de manière conforme à l'attente de la majorité de la population, de manière « logique » en s'instaurant comme le rapport entre le réel sur scène et le réel dans le monde. Tout objet, tout événement ou personne mérite d'être représenté.

Revanche : La Revanche désigne le désir des nationalistes de venger le pays après la défaite française durant la guerre franco-prussienne (1870-1871).

Révolution de Février : Troisième et dernière révolution française après celle de 1789 et de 1830. Le peuple de Paris se soulève alors du 22 au 25 février 1848.

Romantisme : mouvement littéraire et artistique basé sur la réhabilitation du grotesque, la remise en cause des genres et des classifications littéraires, la contestation de la règle des trois unités du théâtre classique et la proclamation de l'absolue liberté dans l'expression artistique.

S

Satire : œuvre dans laquelle le dramaturge tourne en dérision une époque, une politique ou une morale.

Semaine sanglante : elle dure du 21 au 28 mai 1871 et marque la fin de la Commune de Paris par l'écrasement de l'insurrection de la Capitale par les versaillais, malgré les barricades communardes. Les communards sont exécutés ou arrêtés, et déportés au camp de Satory en Nouvelle-Calédonie.

Soirées de famille : Selon Vivien Bouhey (« Y a-t-il eu un complot anarchiste contre la République à la fin du XIX^e siècle? », *Le mouvement social*, mis en ligne le 13 mars 2010, dernière consultation le 15/03/2016. <http://mouvement-social.univ-paris1.fr/document.php?id=1624>), les « soirées de famille » permettent aux individus de se rencontrer, de se distraire et de renforcer les liens entre les militants. Elles sont aussi l'occasion pour certains citoyens d'accéder au statut de « compagnon ».

Subversif : susceptible de déstabiliser l'ordre établi.

Suffragettes : militantes de la *Woman social and political union* (WSPU) créée par la famille Pankhurst en 1903.

Symbolisme (théâtre) : développé à la fin du XIX^e en réaction au drame bourgeois et au théâtre naturaliste d'Antoine. Il se méfie de la matérialité scénique et de l'illusion du réalisme. Il souhaite le retour du théâtre tragique et spirituel sous diverses formes (drame wagnérien, tragédie grecque ou encore mystère médiéval).

Syndicats : groupement de personnes permettant de défendre et de gérer des intérêts communs.

T

Territoire (deleuzien) : Dans *Mille plateaux*, Gilles Deleuze définit le « territoire » comme un « acte qui affecte les milieux et les rythmes, qui les "territorialise". » (DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 386.) Le territoire advient après « une expressivité » qui le définit.

Thèse (théâtre à) : théâtre politique développant et prenant part pour une idéologie clairement énoncée.

Traduction : « le travail poétique de traduction [...] au cœur de tout apprentissage » défini par Jacques Rancière (*Le spectateur émancipé*, La Fabrique-Édition, 2008, p. 16.) consiste en une traduction vectrice d'émancipation puisqu'elle permet aux ignorants, par analogie et par appropriation des signes qui les entourent, d'accéder à la connaissance.

Tragédie : pièce de théâtre répondant à des codes classiques (règle des trois unités), mettant en scène des personnages tirés de l'Antiquité au destin funeste.

Transgressif : allant au-delà d'une règle, d'un ordre ou d'une limite.

U

Uchronie : utopie dans le temps, Histoire réécrite comme elle aurait pu être et non comme elle a été.

Universités Populaires : créées en 1887, suite à l'affaire Dreyfus, les Universités Populaires ont pour but d'éduquer le peuple grâce à la venue d'intellectuels.

V

Versillais : armée constituée par Adolphe Thiers pour écraser l'insurrection parisienne lors de la Commune.

Personnalités du paysage politique ou culturel du théâtre anarchisant (1880–1914)

Nous avons fait le choix de développer certaines biographies plus que d'autres, afin de mettre en avant les liens de chacune des personnalités avec le mouvement anarchiste. Ainsi, les biographies des personnalités les plus proches du théâtre anarchisant sont plus précises.

Antoine, André (1858–1943)

Comédien-metteur en scène, directeur de théâtre puis cinéaste et critique théâtral. Il est au Théâtre Libre de 1887 à 1894. Son Théâtre Libre se définit comme une société d'abonnés dont les spectacles ne sont représentés qu'une seule fois et en privé afin d'échapper à la censure. On en compte environ huit par saison, le but étant de révéler les pièces refusées par les théâtres officiels. Antoine souhaite un théâtre libéré des conventions et détaché d'un genre particulier. Il est considéré comme le fondateur de la mise en scène moderne. Avec Firmin Gémier, il a contribué à faire connaître les auteurs anarchistes, et ainsi à développer le théâtre anarchisant.

Armand, Émile (1872–1962)

De son vrai nom Lucien-Ernest Juin, il fut un libertaire individualiste, antimilitariste et fervent défenseur de la liberté sexuelle. Suite à des lectures du journal *Les Temps Nouveaux* de Jean Grave, il devient un anarchiste chrétien. En 1902, il est l'un des fondateurs de la Ligue antimilitariste. En 1911, il écrit le *Petit Manuel anarchiste individualiste* puis il collabore à l'*Encyclopédie Anarchiste* de Sébastien Faure.

Bakounine, Mikhaïl (1814–1921)

Militant anarchiste et philosophe politique russe. D'abord officier d'artillerie, il suit une formation en philosophie à l'Université de Moscou puis en Allemagne. Il s'exile en 1842 pour Paris où il rencontre Marx, Engels et Proudhon et participe à la Révolution de 1848. Durant les émeutes de Dresde, il est arrêté et condamné à mort avant d'être gracié et déporté en

Sibérie en 1861. Il parvient à s'évader, s'installe en Angleterre et rejoint la Première Internationale. En opposition avec Karl Marx, il fonde secrètement la Fraternité Internationale et l'Alliance Internationale de la démocratie socialiste qui adhère à l'Association Internationale des Travailleurs de Marx. Il crée en 1872, durant le Congrès de Saint-Imier, l'Internationale antiautoritaire suite à ses différends avec Marx.

Becque, Henry (1837–1899)

Dramaturge français, il écrit en 1867 un livret d'opéra intitulé *Sardanapale* présenté au Théâtre-Lyrique. Il se tourne vers le vaudeville puis le drame social avant de se consacrer à la critique dramatique puis la poésie. Il est connu pour être le père du « théâtre cruel » et pour avoir écrit la pièce *Les Corbeaux* en 1882.

Berhhardt, Sarah (1844–1923)

Henriette-Marie-Sarah Bernhardt est une actrice française majeure de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Elle est la première comédienne dont les tournées ont lieu sur les cinq continents. Elle est appelée « la Voix d'or » par Victor Hugo et « monstre sacré » par Jean Cocteau.

Caserio, Sante Geronimo (1873–1894)

Anarchiste italien, il assassine Sadi Carnot, le III^e président de la République française, le 24 juin 1894, avant d'être guillotiné.

Darien, Georges (1862–1921)

Né Georges Hyppolyte Adrien . Romancier et dramaturge, il participe aussi à des magazines littéraires et des revues anarchistes, comme *L'Escarmouche*, *L'Ennemi du Peuple* et *L'En-dehors*. Nous savons peu de choses de sa vie si ce n'est qu'il devient un auteur à succès dans le milieu libertaire. Écrivain anarchiste, il est surtout connu pour son roman *Bas les coeurs !* (1889) et *Le Voleur* (1897). De la Commune de Paris dont il a été témoin, il tire une pièce intitulée *L'ami de l'ordre*, qui sera créée au Théâtre du Grand-Guignol de Paris le 4 octobre 1898 et éditée la même année chez P.-V. Stock. Le pièce sera ensuite rééditée chez Ravin Bleu en 1993 et dans le tome II du recueil *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-*

1914 de Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas.

De Chirac, Frédéric (1869–1905)

Il est un employé de chemin de fer, auteur et comédien de 1891 à 1906, se revendiquant anarchiste. Selon Jules Clarétie (romancier et dramaturge français), il souhaite « aller plus loin qu'Antoine » et passe pour un « malade » et un pornographe en mimant des viols sur scène. Sa pièce *Prostituée* est tout de même jouée par le Théâtre d'Art de Paul Fort en mars 1891, qui souhaite, par la crudité de ses tableaux naturalistes, se moquer du Théâtre Libre. C'est un échec. De Chirac fonde alors le Théâtre Réaliste en 1891 en se nommant metteur en scène-acteur. Les productions sont « privées », ont lieu Galerie Vivienne et passage de l'Opéra, et traitent de maladies vénériennes ou d'avortements. Frédéric de Chirac sera emprisonné pendant quinze mois pour ses représentations. À sa sortie, il ouvrira le Théâtre Chirac de 1899 à 1901, un théâtre public qui sera fermé par la censure. Il meurt en sortant de scène en 1906.

Dejacque, Joseph. (1821–1865)

Militant et écrivain anarchiste, il est à l'origine du néologisme « libertaire » en opposition au terme « libéral » dans son pamphlet adressé à Proudhon en 1857 intitulé *De l'Être-Humain mâle et femelle – Lettre à P.J. Proudhon*.

Descaves, Lucien (1861–1949)

Écrivain naturaliste anarchiste. Journaliste, romancier et dramaturge, son roman antimilitariste intitulé *Les sous-offs* le rend célèbre. Il apporte son soutien à Dreyfus alors qu'il est rédacteur au journal *L'Aurore*. Il est l'un des fondateur de la *Société pour la création et le développement d'un milieu libre en France*, crée en 1902 et dissout en 1907 et l'un des fondateurs de l'Académie Goncourt, qu'il présida de 1945 à 1949.

Dreyfus, Alfred (1859–1935)

En 1894, Alfred Dreyfus, juif d'origine alsacienne, alors capitaine de l'armée française, est accusé d'avoir donné à l'Empire Allemand des documents secrets français. Il est condamné à la déportation au bague sur l'île du Diable à perpétuité. Cependant, la famille de Dreyfus, certaine de son innocence, engage le journaliste Bernard Lazare pour faire le point sur cette affaire. De son côté, le colonel Georges Picquart, chef du contre-espionnage d'alors, découvre

que le véritable coupable est en réalité Ferdinand Walsin Esterhazy. En 1897, Auguste Scheurer-Kestner, certain de l'innocence de Dreyfus convainc Georges Clémenceau, alors simple journaliste et ancien député, que les preuves contre Dreyfus sont trop minces pour qu'il soit condamné. Les dreyfusards sont de plus en plus nombreux et l'affaire prend une ampleur nationale. Mathieu Dreyfus, le frère de l'accusé, porte plainte contre Esterhazy auprès du ministère de la Guerre. Il sera acquitté en janvier 1898. Émile Zola publie *J'accuse...!* La France se scinde entre les dreyfusards et les antidreyfusards. Des émeutes antisémites éclatent. En 1899, Dreyfus est de nouveau jugé et de nouveau condamné, cette fois-ci à dix ans de détention avec circonstances atténuantes. Emile Loubet lui accorde la grâce présidentielle en 1899 et son innocence est officiellement établie en 1906.

Durand, Marguerite (1864–1936)

Journaliste et féministe française, fondatrice de *La Fronde*.

Faure, Sébastien (1858-1942)

Propagandiste anarchiste français, fondateur du journal *Le Libertaire* en 1895 avec Louise Michel et l'initiateur de l'*Encyclopédie anarchiste* en 1925.

Fort, Paul (1872–1960)

Poète et dramaturge français, il est l'un des premiers metteurs en scène avec André Antoine et Jacques Copeau.

Ghesquière, Henri (1863–1918)

Grande figure du guesdisme, la doctrine dominante au sein du socialisme français jusqu'en 1914.

Godwin, William (1756–1836)

Philosophe anglais, précurseur de la pensée anarchiste.

Grave, Jean (1854–1939).

Un des leaders anarchistes de la fin du XIX^e siècle. En 1883, il reprend la direction, avec Élisée Reclus, du journal *La Révolte*, fondé en 1879 par Pierre Kropotkine, François

Dumatheray et Georges Herzig et qui deviendra ensuite *Le Révolté*. C'est le seul journal anarchiste qui aura, à l'époque, une véritable longévité. À sa tête, il refuse d'insérer certains articles de compagnons, qu'il juge trop éloignés de la ligne éditoriale du journal. Ces derniers considèrent alors Jean Grave comme néfaste au mouvement, qui se veut égalitaire et antiautoritaire. Jean Grave a aussi assuré la parution des *Temps Nouveaux* jusqu'en 1914. La publication de *La Société mourante et l'Anarchie* lui valut deux ans de prison durant la répression des lois scélérates interdisant la propagande par le fait. D'abord militant, il se tourne vers le théâtre pour les besoins de sa lutte.

Hallays-Dabot, Victor (1828–1918)

Membre de la commission d'examen des ouvrages dramatiques au ministère des Beaux-arts, auteur de *La censure dramatique*.

Henrik, Ibsen (1828–1906)

Dramaturge norvégien dont les pièces de théâtres sont souvent jouées par les anarchistes aux seins des Universités Populaires et des Bourses du Travail. Il se présente lui-même comme un anarchiste aristocrate.

Jouvet, Louis (1887–1951)

Acteur, metteur en scène, directeur de théâtre et professeur au Conservatoire national supérieur d'art dramatique français.

Jullien, Jean (1854–1919)

Ami de Lugné-Poe dès 1889, il fonde la revue *Art et critique* dans laquelle il se trouve hostile au théâtre français et défend le Théâtre-Libre d'Antoine, où il fait jouer les premières pièces qu'il écrit. Il définit aussi sa doctrine, naturaliste, dans un essai intitulé *Le théâtre vivant*.

Kropotkine, Pierre (1842–1921)

Chef du mouvement anarchiste en Europe et théoricien d'un anarchisme scientifique, Kropotkine est un géographe, explorateur, zoologiste, anthropologue et géologue russe.

Linert, Auguste (1867-1946).

Homme de lettres anarchiste, fondateur, avec Gabrielle de la Salle, de la revue *L'Art Social* dans le but de participer « à la transformation de cette société avec l'art comme moyen ».

Lisbonne, Maxime (1839-1905)

Après un engagement dans la marine, il dirige la salle de théâtre des Folies Saint-Antoine, mais fait faillite en 1868. Suite à la Semaine Sanglante, durant laquelle il organise la défense du Panthéon et du Château d'Eau, il échappe à la peine de mort et est envoyé au bague en Nouvelle-Calédonie. À son retour, il milite pour la révolution sociale dans le journal *L'Ami du peuple*, développe son intérêt pour le théâtre aux Bouffes du Nord et ouvre plusieurs cabarets.

Lugné-Poe (1869-1940)

Acteur, metteur en scène et directeur de théâtre, ce français est le fondateur du Théâtre de l'Oeuvre avec André Antoine.

Lumet, Louis (1870-1923)

Poète et romancier, il fonde avec Fernand Pelloutier la revue *L'enclos* dans lequel il défend un art social. Il s'investit par la suite dans le Théâtre Civique crée en 1897 qui souhaite un art populaire.

Malatesta, Errico (1853-1932)

Propagandiste italien, il se rallie au mouvement anarchiste suite à la Commune de Paris. Avec Pierre Kropotkine, il est considéré comme l'un des principaux théoriciens du communisme libertaire.

Malato, Charles (1857-1938).

Camarade de lutte de Jean Grave, ils seront même emprisonnés ensemble. Ils sont tous deux, avec Émile Armand⁴⁵¹, les principaux propagandistes anarchistes. Déporté en Nouvelle-Calédonie à l'âge de 17 ans, avec ses parents communards, Charles Malato s'exile à Londres

⁴⁵¹ De son vrai nom Lucien-Ernest Juin, il fut un libertaire individualiste, antimilitariste et fervent défenseur de la liberté sexuelle.

lors de sa libération. Proche de Sébastien Faure, il participe au comité révolutionnaire et anime *Le Journal du Peuple*. En 1916, il signe le *Manifeste des 16*, rédigé par Pierre Kropotkine et Jean Grave. Ce manifeste, signé par seize personnalités anarchistes, prend parti pour les Alliés lors de la Première Guerre mondiale. Il se convertit à l'anarchisme au milieu des années 1880.

Michel, Louise. (1830–1905)

Louise Michel, femme de lettre, communarde, est déporté au camp de Satory. À son retour en France, le 9 novembre 1880, elle est accueillie en masse par les Parisiens. Considérée comme une des leaders du mouvement anarchiste parisien et français dans les années 1880, elle influe beaucoup sur les actions menées par le mouvement, notamment en participant aux réunions générales des groupes de Paris, voire de la banlieue. Sa notoriété va toutefois en dehors du mouvement. Elle retourne en prison et en sort en 1886, et quitte alors Paris pour Londres à l'été 1890.

Mirbeau, Octave (1848–1917)

Journaliste, critique d'art, romancier et dramaturge, Octave Mirbeau est d'abord nègre. Il commence sa carrière d'auteur en 1884, avec le désir de défendre les causes qui lui sont chères. Il se rapproche des anarchistes et combat le boulangisme, le nationalisme, le colonialisme et le militarisme.

Pelletier, Madeleine (1874–1939).

Militante féministe et socialiste libertaire, elle lutte pour la libération sexuelle et le droit des femmes à user de leur corps comme bon leur semble. Elle milite aussi pour un accès libre à l'avortement et à la contraception. Madeleine Pelletier a d'abord rejoint les anarchistes, puis les communistes à la création du parti. Lors de l'inauguration du droit à la contraception par les néo-malthusiens, elle les rejoint. Première femme interne en psychiatrie, elle est dénoncée et menacée d'un procès pour avoir pratiqué des avortements clandestins. Devenue hémiplegique, elle ne sera pas emprisonnée, mais déclarée mentalement irresponsable et placée en hôpital psychiatrique.

Pelloutier, Fernand (1867–1901)

Secrétaire de la Fédération des Bourses du travail, Fernand Pelloutier est un militant syndicaliste libertaire.

Pottecher, Maurice (1867–1960)

Homme de théâtre, écrivain et poète, il fonde le Théâtre du Peuple de Bussang en 1895.

Pouget, Émile (1860–1931)

Militant anarchiste, antimilitariste et syndicaliste révolutionnaire français, fondateur des trois journaux libertaires : *Le Père Peinard*, *La Sociale* et *La Révolution*.

Proudhon, Pierre-Joseph (1809–1865)

Sociologue, économiste, journaliste et philosophe français, il est le précurseur de l'anarchisme en se proclamant anarchiste dans son ouvrage *Qu'est ce que la propriété ?*, en 1840.

Ravachol.

De son vrai nom François Claudius Koëningstein et aussi surnommé « Le Rocambole de l'anarchisme ». Il est l'auteur de plusieurs attentats à la bombe boulevard Saint-Germain et rue de Clichy, avant d'être dénoncé, arrêté puis guillotiné le 11 juillet 1892.

Reclus, Élisée (1830–1904)

Géographe libertaire, il prend part à la Commune et à la Première Internationale. Après l'exclusion de Bakounine, il rejoint la Fédération Jurassienne. Proche de Kropotkine et de Grave, il participe avec eux au journal *Le Révolté*.

Robin, Paul.

Théoricien anarchiste, Paul Robin fonde en 1896 la première organisation néo-malthusienne de France, la « Ligue de la régénération humaine », qui souhaite répandre la pensée de Malthus et « les procédés anticonceptionnels qui permettent d'en faire une arme contre le malheur » parce qu'il « est peu désirable d'avoir un grand nombre d'enfants » (RONSIN, F., *La grève des ventres. Propagande néo-malthusienne et baisse de la natalité en France XIXè-*

Xxè siècle, Paris, Aubier, 1980).

Roussel, Nelly (1878–1922)

Femme de lettres libre-penseuse, franc-maçonne, néo-malthusienne et libertaire, elle place la question de la religion au centre de son combat, religion qui, selon elle, asservit les femmes. Elle voit en l'éducation et la participation à la vie politique le seul moyen pour les femmes d'en sortir. Elle marque profondément la vie féministe du début du XX^e siècle. Journaliste, elle part en tournée de conférences entre 1901 et 1921 et lutte pour la liberté de la maternité. L'avortement est pour elle un pis-aller et l'infanticide le message d'une trop grande détresse. Elle est proche des anarchistes et notamment de Sébastien Faure qui préface sa pièce de théâtre intitulée *Par la Révolte* (1903). Elle admire Louise Michel et sera la seule femme à prendre la parole lors de ses obsèques en 1905, elle est alors âgée de 25 ans.

Sarcey, Francisque (1827–1899)

Critique dramatique et journaliste français, il est anti-communard et anti-dreyfusard. La pièce *L'Ami de l'ordre* de Georges Darien lui est dédiée.

Starkoff, Vera (1867–1923).

Cette émigrée russe, dont le nom est un pseudonyme, est une des fondatrices de Universités Populaires au sein desquelles elle donne des conférences et des auditions. Après Olympe de Gouges, Geroge Sand et Louise Michel, elle est l'une des première femmes a avoir écrit pour le théâtre. En 1908, elle s'engage au congrès national des Droits civils et du Suffrage des femmes et prend parti pour les plus pauvres.

Stock, Pierre–Victor (1861–1943)

Principal éditeur des écrits anarchistes et dreyfusards de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle.

Varlin, Eugène (1839–1871).

Ouvrier relieur, il est un militant socialiste et libertaire, communard et membre de la Première Internationale (proche de Bakounine) et de la minorité antiautoritaire pacifiste. En mars 1871,

il participe à la prise de la place Vendôme puis est élu au conseil de la Commune. Il est, le dernier jour de la Semaine sanglante, reconnu par un prêtre rue Lafayette, arrêté, amené à Montmartre où il est lynché, battu puis fusillé.

Vernet. Madeleine (1878-1949).

Éducatrice, écrivaine et militante féministe et libertaire française.

Wagner, Richard (1813-1883)

Compositeur, écrivain, directeur de théâtre allemand et révolutionnaire, il souhaite un art total mêlant théâtre, poésie, musique et danse.

Bibliographie

Corpus :

DARIEN, Georges.

L'ami de l'ordre, 1898 in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, Paris, Séguier - Archimbaud, tome 2, 2001.

DESCAVES, Lucien.

La Cage, 1898 in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, Paris, Séguier - Archimbaud, tome 1, 2001.

GRAVE, Jean.

Responsabilités !, 1904 in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, Paris, Séguier - Archimbaud, tome 1, 2001.

MALATO, Charles.

Barbapoux, 1904 in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, Paris, Séguier - Archimbaud, tome 1, 2001.

ROUSSEL, Nelly.

Pourquoi elles-vont à l'Église, (n.d.) in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, Paris, Séguier - Archimbaud, tome 1, 2001.

STARKOFF, Vera.

L'amour libre, 1902, in EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.), *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, Paris, Séguier - Archimbaud, tome 1, 2001.

Ouvrages généraux :

BARBÉRIS, Isabelle.

L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le spectaculaire », 2015.

BÉLIT, Marc.

Fragments d'un discours culturel, Anglet, Atlantica-Séguier, 2003.

CORNU, Gérard.

Vocabulaire juridique, (1987), Paris, QUADRIGE/ PUF, 2011.

CORVIN, Michel.

Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde, Bordas, 2012.

DUCAT, Philippe ; MONTENOT, Jean.

Philosophie, le manuel, Paris, Ellipses, 2006.

STALLONI, Yves.

Écoles et courants littéraires, Paris, Armand Collin, « cursus », 2005.

ZINN, Howard.

Artists in times of war, New York, Open Media, 2003.

Site internet de référence :

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales,

<http://www.cnrtl.fr/>

Catalogue de presses anarchistes,

<http://data.bnf.fr/documents-by-rdt/11970944/a/page1>

Trésor de la langue française informatisé, dictionnaire,

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/showp.exe?168;s=1253425725;p=combi.htm>

Recherche sur l'anarchisme,

Raforum.info

Monde-nouveau,

<http://monde-nouveau.net/>

Le Monde libertaire,

www.monde-libertaire.fr

Le Théâtre de l'Oeuvre,

<http://www.theatredelouvre.fr/oeuvre.html>

Libre Théâtre, le théâtre du domaine public en français,

<http://libretheatre.fr/>

Philosophie :

DELEUZE, Gilles.

« *Un manifeste de moins* » in BENE, Carmelo ; DELEUZE, Gilles, *Superpositions*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

« L'acte de création », conférence donnée en 1987, 38:10', dernière consultation le 28/05/2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>

L'Île déserte. Textes et entretiens 1953-1974, éd. présentée par David Lapoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix.

Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille plateaux, Paris, Les Éditions de minuit, « critiques », 1980.

Qu'est-ce que la philosophie, Les Éditions de Minuit, « reprise », 2005.

GUATTARI, Félix.

Les Trois Ecologies, Paris, Galilée, 1989.

HAUMESSER, Matthieu ; COMBES-LAFITTE, Camille ; PUYUELO, Nicolas.

Philosophie du théâtre, Vrin, « Textes clés », 2008.

KANT, Emmanuel.

Critique de la faculté de juger, 1790.

NADAUD, Stéphane,

L'anti-oedipe en question. Quelles répercussions, quelles problématiques, état des lieux aujourd'hui, « Feuilleton. Débat avec la psychanalyse. Épisode 7, les machines du désir : moléculaire/molaire », [en ligne] publié le 4 août 2008. Dernière consultation le 25 février 2016. <http://antioedipe.unblog.fr/2008/08/04/episode-7/>

PALMIÉRI, Christine.

« Jacques Rancière : "Le partage du sensible" », ETC, n°59, 2002, p. 34, dernière consultation le 28/05/2016.

<https://www.erudit.org/culture/etc1073425/etc1120593/9703ac.pdf>

PLATON.

Apologie de Socrate, traduction Victor Cousin révisée, 1822

PROUDHON, Pierre-Joseph.

Du principe de l'art et de sa destination sociale, Paris, Édition Garnier frères, 1865.

RANCIÈRE, Jacques.

Le maître ignorant, Fayard, 1987.

L'inconscient esthétique, Paris, Galilée, "La philosophie en effet", 2001.

Le spectateur émancipé, La Fabrique-Édition, 2008.

« Politique et esthétique. Entretien réalisé par Jean-Marc Lachaud le 30 novembre 2005 », *Actuel Marx* 2006/1 (n°39), p.193-202, dernière consultation le 28/05/2016.
<http://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2006-1-page-193.htm>

Sociologie :

CUCHE, Denys.

La notion de culture dans les sciences sociales, p.93, dernière consultation le 28/05/2016.
<https://goo.gl/cgGpiY>

DURKHEIM, Émile.

Le suicide. Etude de sociologie, Paris, PUF, « Quadrige », 1997.

Féminisme :

CHAPERON, Sylvie.

Histoire de la pensée féministe, séminaire du 16/11/2015, IAE Toulouse.

DE BEAUVOIR, Simone.

Le deuxième sexe, 1949.

DELVALLEZ, Sophie ; PRIMI, Alice.

« L'épineuse couronne de la féminité. Féminité, religion et politique au lendemain de 1848. France-Allemagne », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n°28 (2004), p. 2. Mis en ligne le 07/04/2008, dernière consultation le 28/05/2016. <http://rh19.revues.org/620>

PELLETIER, Madeleine.

La femme en lutte pour ses droits, Paris, V. Giard et E. Brière, 1908.

« La prétendue infériorité psychophysique des femmes », *La Revue Socialiste*, T.47, n° 277, janvier 1908.

SECRÉTARIAT ANTI-PATRIARCAT.

Pour une révolution sexuelle, féministe, libertaire et anticapitaliste, Alternative libertaire, 2008, dernière consultation le 28/05/2016. <http://www.alternativelibertaire.org/?Pour-une-revolution-sexuelle>

RONNIN, Francis.

La grève des ventres. Propagande néo-malthusienne et baisse de la natalité en France XIX^e-XX^e siècle, Paris, Aubier, 1980.

ROUSSEL, Nelly.

La voix des femmes, 6 mai 1920.

VERNET, Madeleine.

« L'Amour Libre », *L'anarchie*, 01/01/1907, mis en ligne le 03/09/2006, dernière consultation le 28/05/2016. <http://www.marievictoirelouis.net/index.php?id=121&auteurid=>

Histoire :

« Henri de Saint-Simon, *L'Artiste, le Savant et l'Industriel*, 1824 », in *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, INHA (« Sources »), 2014 [En ligne], mis en ligne le 10/06/2014, dernière consultation le 28/05/2016. URL : <http://inha.revues.org/5083>

BAIRATI, Éleonora ; JULLIAN, Philippe ; FALKUS, Malcolm ; MONELLI, Paolo ; RIESZ, Janos ; VIGEZZI, Brunello.

La Belle Époque, 1900-1914. Les illusions délicieuses de l'Europe pendant quinze ans de son existence, Sautron, Fernand Nathan et Cie, 1978.

CAHUET, Albéric.

La Liberté du théâtre en France et à l'étranger, histoire, fonctionnement et discussion de la censure dramatique, Dujarric, 1902

GAUDEMER, Majorie ; LEMPEREUR, Nathalie ; OLIVETTI, Audrey.

« Les Représentations de la Commune de Paris : vers plus de visibilité et de lisibilité », *Théâtre(s) politique(s)*, n°1, mars 2013, dernière consultation le 28/05/2016. <http://theatrespolitiques.fr/2013/03/les-representations-de-la-commune-de-paris-vers-plus-de-visibilite-et-de-lisibilite/>

DEVAUX, Patricia.

Le théâtre de la guerre froide en France, 1946-1956, thèse de doctorat d'histoire sous la direction de Pierre Milza, IEP de Paris, 1993.

« Le théâtre communiste durant le guerre froide », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, janvier-mars 1997, tome 44, p.86-108.

GUÉRIN, Daniel.

« Proudhon, un refoulé sexuel », *Essai sur la révolution sexuelle*, Pierre Belfond, 1969.

LISSAGARAY, Prosper-Olivier.

Histoire de la commune de 1871, Paris, E. Dentu, 1896.

REBERIOUX, Madeleine.

« Roman, théâtre, chanson », *La Commune de 1871*, colloque de Paris, Les Éditions ouvrières, mai 1971.

ROUGERIE, Jacques.

La Commune de 1871, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2014.

SOUMET, Hélène.

Les travesties de l'histoire, « Histoire », First, 2014.

STEINER, Anne.

Le temps des révoltés. Une histoire en cartes postales des luttes sociales à la « Belle Époque », Paris, L'Échappée, « Action graphique », 2015.

Politique.

C.SCOTT, James.

« Infrapolitics and Mobilizations: A Response by James C. Scott », *Revue française d'études américaines* 2012/1 (n° 131), p. 112-117, dernière consultation le 28/05/2016. <http://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2012-1-page-112.htm>

DUSCHENE, Sophie ; HAEGEL, Florence.

« Entretiens dans la cité ou comment la parole se politise », in DUSCHENE, Sophie ; HAEGEL, Florence, « Repérages du politique », *Espaces Temps* 76/77, 2001.

GILMAN, Nils *et al.*, C. SCOTT, James.

« La domination, du point de vue de ceux qui la déjouent » , *Critique* 2014/11 (n° 810), p. 905-920, dernière consultation le 28/05/2016. <http://www.cairn.info/revue-critique-2014-11-page-905.htm>

LACHAUD, Jean-Marc, NEVEUX, Olivier.

« Arts et révolution. Sur quelques éléments théoriques et pratiques », *Actuel Marx* 2009/1 (n°45), p.12-23, dernière consultation le 28/05/2016. <https://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2009-1-page-12.htm>

HUNTINGTON, Samuel.

The Clash of Civilisations and the Remaking of World Order, Simon and Schuster, 1996.

MONFERRAN, Jean-Paul.

« Jacques Rancière : la politique n'est-elle que de la police ? », *L'Humanité*, mis en ligne le 1/06/1999, dernière consultation le 28/05/2016. <http://www.humanite.fr/node/208383>

PELISSIER, Jérôme ; VLACH, Milena.

« Jaurès contre les lois scélérates (anarchisme et corruption – 1894 », *jaures.eu*, , dernière consultation le 28/05/2016. http://www.jaures.eu/ressources/de_jaures/jaures-contre-les-lois-sclerates-anarchisme-et-corruption-1894/

LARRERE, Mathilde.

« État d'urgence : Le précédent des « lois scélérates » », *politix.fr*, mis en ligne le 29/11/2015, dernière consultation le 28/05/2016. <http://www.politix.fr/articles/2015/11/etat-durgence-le-precedent-des-lois-sclerates-33205/>

Anarchisme :

« Au sujet de l'anarchisme : Valéry Rasplus et Daniel Colson discutent », *Le Monde Libertaire*, Hors-série n°42, 7/07-7/09 2011, dernière consultation le 28/05/2016. <http://www.monde-libertaire.fr/expressions/14763-au-sujet-de-lanarchisme-valery-rasplus-et-daniel-colson-discutent>

ANDERSON, Benedict.

Les bannières de la révolte. Anarchisme, littérature et imaginaire anticolonial. La naissance d'une autre mondialisation, Paris, Édition La Découverte, 2009.

BOUHEY, Viven.

Les anarchistes contre la République. Contribution à l'histoire des réseaux sous la Troisième République (1880-1914), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

« Les leaders anarchistes parisiens du milieu des années 1880 à 1894 », *What's new*, mis en ligne le 24/04/2015, dernière consultation le 28/05/2016. <http://raforum.info/spip.php?article6855>

« Y a-t-il eu un complot anarchiste contre la République à la fin du XIXe siècle? », *Le mouvement social*, mis en ligne le 13/03/2010, dernière consultation le 28/05/2016. <http://mouvement-social.univ-paris1.fr/document.php?id=1624>

BOULOUQUE, Sylvain.

Les anarchistes, ni Dieu ni Maître, Paris, Société éditrice du Monde, "Les rebelles", 2012.

BROWN, Susan.

The Politics of Individualism : Liberalism, Liberal Feminism and Anarchism, Montreal, Black

Rose Books, 1993.

CLASTRES, Pierre.

La société contre l'État, Les Éditions de Minuit, « Reprise », 2011.

COLSON, Daniel.

« Deleuze, Guattari et l'anarchie », *Le Portique*, 20 | 2007, mis en ligne le 06/11/2009, dernière consultation le 28/05/2016. <http://leportique.revues.org/1356>

DELAPLACE, Marc.

L'anarchie de Mably à Proudhon, Lyon, ENS éditons, 2000.

DEOTTE, Jean-Louis.

« Pierre Clastres : l'anarchie sauvage contre l'autogestion », *Lignes* 2005/1 (n° 16), p. 73-84, dernière consultation le 28/05/2016. <http://www.cairn.info/revue-lignes-2005-1-page-73.htm>

FAURE, Sébastien.

L'Encyclopédie anarchiste, dernière consultation le 28/05/2016. <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/>

GEFFROY, Annie.

« Marc Delaplace, *L'Anarchie de Mably à Proudhon (1750-1850). Histoire d'une appropriation polémique* [compte-rendu] », *Annales historiques de la Révolution française*, numéro 1, volume 33, 2003, p.174-176, dernière consultation le 28/05/2016.

www.persee.fr/doc/ahrf_0003-4436_2003_num_331_1_2653_t1_0174_0000_1

GUÉRIN, Daniel.

L'anarchisme, Saint-Amand, Gallimard, « Folio essais », 1981.

Ni Dieu ni Maître, anthologie de l'anarchisme, Paris, La Découverte, "Poche", 2011.

GRAEBER, David.

Pour une anthropologie anarchiste, Montréal, Lux, « Instinct de liberté », 2006.

IBANEZ, Thomas.

« L'anarchisme est un type d'être constitutivement changeant. Arguments pour un néo-anarchisme » in « ANGAUT, Jean-Christophe ; COLSON, Daniel ; PUCCIARELLI, Mimmo, *Philosophie de l'anarchie. Théories libertaires, pratiques quotidiennes et ontologie*, Lyon, Acte de création libertaire, 2012

KRAKOVITCH, Odile.

« *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, textes choisis, établis et présentés par Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas, préface d'Alain Badiou, Paris, Éditions Séguiet Archimbaud, 2001, 3 tomes, tome 1, 592 p., tome 2, 549 p. et tome 3, 524 p. ISBN : 2840491893. 126 euros les 3 volumes. », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 30 | 2005, mis en ligne le 19/02/2006, dernière consultation le 28/05/2016. <http://rh19.revues.org/1055>

LERMINA, Jules.

L'A.B.C. du libertaire, dernière consultation le 28/05/2016.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61740m/f5.image>

MALATESTA, Errico.

L'anarchie, Montréal, Lux éditeur, « Instinct de liberté », 2004.

NEVEUX, Olivier.

« La nuit des prolétaires anarchistes », *Critique* 2005/8 (699-700), p.679-690, dernière consultation le 28/05/2016. <http://www.cairn.info/revue-critique-2005-8-page-679.htm>

PEREIRA, Irène.

L'anarchisme dans les textes. Anthologie libertaire, Paris, Textuel, « Petite encyclopédie critique », 2010.

PROUDHON, Pierre-Joseph.

Idée générale de la Révolution au 19e siècle, Paris, Édition Garnier frères, 1851.

SCHÉRER, René.

Nourritures anarchistes. L'anarchisme explosé, Paris Hermann éditeurs, "Hermann-Philosophie", 2008

SCHMIDT, Michael.

Cartographie de l'anarchisme révolutionnaire, Lux Éditeur, « Instinct de liberté », 2012.

SIMPLE CITOYEN.

« De la popullulation », *Pièces et mains d'œuvre*, dernière consultation le 28/05/2016.
<http://www.piecesetmaindoeuvre.com/spip.php?article19>

TOURNIER, Maurice,

« Marc Deleplace. *L'Anarchie de Mably à Proudhon (1750-1850). Histoire d'une appropriation polémique* », *Mots. Les langages du politique*, 69 | 2002, mis en ligne le 14/05/2008, dernière consultation le 28/05/2016. <http://mots.revues.org/10693>

VERSELLE, Christophe.

Ni Dieu, ni maître ! De Diderot à Nietzsche, Paris, Librio, « Philosophie – Inédit », 2009.

Théâtre :

BADIOU, Alain.

Rhapsodie pour le théâtre, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives Critiques », 2014.

BROOK, Peter.

L'Espace vide, écrits sur le théâtre, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

GARCIN-MARROU, Flore.

« Pour un théâtre écosophique », revue *Degrés*, Bruxelles, 2016.

HALLAYS-DABOT, Victor.

La censure dramatique et le théâtre. Histoire des vingt dernières années (1850-1870), Paris, E.Dentu Éditeur, 1871, dernière consultation le 28/05/2016. <https://goo.gl/abe8t4>

JAURÈS, Jean.

« Le théâtre social », *La Revue d'Art Dramatique*, déc. 1900, dernière consultation le 28/05/2016. http://www.jaures.eu/ressources/de_jaures/le-theatre-social-1900/

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine ; BORDEAUX, Marie-Christine ; CAUNE, Jean.

Le Théâtre des amateurs et la question de l'art. Accompagnement et autonomie, Montpellier, Éditions L'Entretiens, avril 2011.

STOULING, Edmond (dir.).

La Revue d'art dramatique, Tome III, janvier-mars 1898.

Théâtre politique :

BOAL, Augusto.

Le théâtre de l'opprimé, Paris, La Découverte et Syros, « Poche », 1996.

BRECHT, Bertolt.

Petit organon pour le théâtre, Paris, L'Arche, « scène ouverte », 1978.

DOUXAMI, Christine (dir.).

Théâtre politiques (en) mouvement(s), Besançon, Presse universitaire de Franche-Comté n°1206, « Les cahiers de la MSHE Ledoux » dirigé par DAUMAS, Jean-Claude, n°16, 2001.

GALLERON, Iona.

Théâtre et politique, les alternatives de l'engagement, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « interférences », 2012.

GARCIN-MARROU Flore.

« Pour un théâtre écosophique », revue *Degrés*, Bruxelles, 2016.

« Gilles Deleuze, le théâtre et sa politique. L'idée d'une représentation théâtrale », in DJEY, Adnen (dir.), *Politiques de la philosophie chez Gilles Deleuze*, Genève, Metispresses, « Champ contre champ », 2015.

GUENOUN, Denis.

Livraison et délivrance : théâtre, politique, philosophie, Paris, Belin, « L'Extrême contemporain », 2009.

HAMIDI-KIM, Bérénice.

Les cités du théâtre politique en France depuis 1989, Montpellier, Éditions L'Entretemps, « Champ Théâtral », 2013.

HAUSER, Claude ; VALLOTON, François.

Théâtre et scènes politiques, sous le dir. D'Alain CLAVIEN, Lausanne 7, suisse, Antipodes, « GRHIC », 2014.

IONITA, Casiana.

« L'Insoutenable Théâtralité de la Commune », Revue *Théâtre(s) politique(s)*, n°1, 03/2013
<http://theatrespolitiques.fr/2013/03/linsoutenable-theatralite-de-la-commune/>

IVERNEL, Philippe.

« BRECHT BERTOLT - (1898-1956) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 16 novembre 2015. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/bertolt-brecht/>

MEYER-PLANTUREUX, Chantal.

« Le théâtre au tournant du XX^e siècle : un enjeu politique. L'exemple de la Maison du Peuple de Montmartre (1891-1901). », *Parlement[s], Revue d'histoire politique* 3/2012 (n° HS 8) , p. 123-136, dernière consultation le 28/05/2016. www.cairn.info/revue-parlements1-2012-3-page-123.htm.

PISCATOR, Erwin.

Le Théâtre politique, Paris, L'Arche éditeur, 1972.

PLANA, Muriel.

Théâtre et Politique : modèles et concepts, Paris, Orizons, « Universités/Comparaisons », 2014.

Théâtre et Politique : pour un théâtre politique contemporain, Paris, Orizons, « Universités/Comparaisons », 2014.

VAN HAESBROECK, Élise.

Identité(s) et territoire du théâtre politique contemporain. Le Groupe Merci, le Phun, Le Théâtre du Radeau et Claude REGY, thèse de doctorat en études théâtrales sous la direction RYKNER, Arnaud et PLANA, Muriel, Université de Toulouse II – Le Mirail, 2008.

Théâtre militant :

BABLET, Denis.

Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932 - Tome II, L'URSS (Écrits théoriques, Pièces), « Théâtre des années vingt », L'Age d'Homme, 1977.

Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932 - Tome 3, Allemagne, France, Usa, Pologne, Roumanie, « Théâtre des années vingt », L'Age d'Homme, 1978.

BIET, Christian ; NEVEUX, Olivier.

Une histoire du spectacle militant : théâtre et cinéma militants, 1966-1981, Vic la Gardiole, Éditions L'Entretemps, « théâtre et cinéma », 2007.

DELAUNAY, Léonor.

Dramaturgies prolétariennes des années vingt en France : une expérience de la différence. In : Meyer-Plantureux Chantal, Sellier Geneviève, *Double Jeu n°5*, Centre de recherches et de documentation des arts du spectacle, Université de Caen Basse-Normandie, juin 2009, p. 55-68, dernière consultation le 28/05/2016. <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00523382>

La scène bleue, les expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France, de la Grande Guerre au Front populaire, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

EBSTEIN, J. ; IVERNEL, P. ; SUREL-TUPIN, M. ; THOMAS, S. (prés.).

Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914, Paris, Séguier - Archimbaud, 3 tomes, 2001.

GAUDEMER, Marjorie.

Le théâtre de propagande socialiste en France, 1880-1914. Mise au jour d'une fraction de l'histoire du théâtre militant, thèse de doctorat en études théâtrales sous la direction de BIET, Christian, Université Paris Ouest – Nanterre la Défense, 2009.

« La propagande par le théâtre dans les Bourses du travail avant la Grande Guerre. L'exemple du théâtre du Peuple d'Amiens (1903-1914) », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 116-117 | 2011, mis en ligne le 01/01/2014, dernière consultation le 28/05/2016. <http://chrhc.revues.org/2383>

NEVEUX, Olivier.

Théâtres en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui, Paris, Édition La Découverte, « Cahiers libres », 2007.

Dramaturgie, esthétique, analyse littéraire :

BOUDIER, Marion ; CARRÉ, Alice ; DIAZ, Sylvain ; MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara.

De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?, Paris, L'Harmattan, « Univers théâtral », 2014.

CORVIN, Michel.

« La parole visible ou : la théâtralité est-elle dans le texte ? », *Cahiers de praxématique*, 26 | 1996, document 5, mis en ligne le 01/01/2015, dernière consultation le 28/05/2016. <http://praxematique.revues.org/2983>

ECO, Umberto.

L'œuvre ouverte, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1965.

GARCIN-MARROU, Flore.

« Le performatif de Judith Butler à l'épreuve de la scène ? », in PLANA, Muriel ; SOUNAC,

Frédéric, *Esthétique(s) queer. Sexualités et politiques du trouble*, Editions Universitaires de Dijon, « Écritures », 2015.

L'ATELIER D'ESTHÉTIQUE.

Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, « Le point philosophique », 2002.

MARTIN, Bernard.

« Dramaturgie et analyse dramaturgique » in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 29, 2001, p. 82-98, dernière consultation le 28/05/2016.
<https://www.erudit.org/revue/annuaire/2001/v/n29/041457ar.pdf>

NAUGRETTE, Catherine.

L'esthétique théâtrale, Paris, Armand Colin, « Cursus Lettres », 2010.

UBERSFELD, Anne.

Les termes clés de l'analyse du théâtre, Éditions du Seuil, « Point/Essais », 1996.

RESZLER André.

L'Esthétique anarchiste, Paris, P.U.F., 1973.

« Esthétiques idéologique, esthétiques et politiques » in CRANSTON, Maurice ; CAMPOS BORALEVI, Léa, *Culture et Politique / Culture and Politics*, Walter de Gruyter, « European University Institute, Série C », Berlin, 1988, p.110-119, dernière consultation le 28/05/2016.
<https://goo.gl/YFY3bP>

RYKNER, Arnaud.

Les mots du théâtre, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Les mots de », 2010.

TON-THAT, Thanh-Vân.

« Un Théâtre de façade subversif et engagé : désordre de l'Histoire et faux retour à l'ordre chez Georges Darien », Revue *Théâtre(s) politique(s)*, n°1, 03/2013.
<http://theatrespolitiques.fr/2013/03/un-theatre-de-facade-subversif-et-engage-desordre-de->

Anarchisme et autres arts:

CAYEUX, Charlotte.

L'esthétique libertaire dans les films d 'Armand Gatti : une œuvre singulière dans l'histoire du cinéma anarchiste, mémoire de master 2 en études cinématographiques et audiovisuelles, sous le direction d'Alain Bergala, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2010, dernière consultation le 28/05/2016. <http://raforum.info/dissertations/spip.php?rubrique69>

FRIGERIO, Vittorio.

La littérature de l'anarchisme. Anarchistes de lettres et lettrés face à l'anarchisme, Grenoble, ELLUG, 2014.

GRANIER, Caroline.

« *Nous sommes des briseurs de formules* ». *Les écrivains anarchistes en France à la fin du dix-neuvième siècle*, Thèse de doctorat en lettres modernes sous la direction de Claude Mouchard, Université Paris 8, décembre 2003, dernière consultation le 28/05/2016. <http://raforum.info/dissertations/spip.php?rubrique17>

Les Briseurs de formules. Les écrivains anarchistes en France à la fin du XIXème siècle, Coeuvres, Ressouvenances, 2008.

GRAVE, Jean ; MIRBEAU, Octave.

Correspondance Octave Mirbeau et Jean Grave, éd. Au Fourneau, 1994.

KRIEGER, Antoine.

Représentations de la violence révolutionnaire dans la littérature et le cinéma français (1928-1986), thèse de doctorat en philosophie, Washington University, St. Louis Missouri, 2012, dernière consultation le 28/05/2016.

<http://openscholarship.wustl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2010&context=etd>

MARINONE Isabelle.

Anarchisme et Cinéma : Panoramique sur une histoire du 7e art français virée au noir, Thèse de doctorat sous la direction de Jean A. Gili et Nicole Brenez, Université Paris 1 - Panthéon la Sorbonne, 2004, dernière consultation le 28/05/2016.

<http://raforum.info/dissertations/spip.php?rubrique37>

MICHEL, Pierre.

Octave Mirbeau et le roman, Société Octave Mirbeau, Angers, 2005, dernière consultation le 28/05/2016. <http://mirbeau.asso.fr/darticlesfrançais/PM-OM%20et%20le%20roman.pdf>

SALOMÉ, Karine,

« Caroline GRANIER, *Les briseurs de formules. Les écrivains anarchistes en France à la fin du XIXe siècle* », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 39 | 2009, mis en ligne le 26/03/2010, dernière consultation le 28/05/2016. <http://rh19.revues.org/3961>

VOLLAIRE, Christine.

« L'anarchie esthétique », *Lignes* 2005/1 (n°16), p.160-169, dernière consultation le 28/05/2016. <http://www.cairn.info/revue-lignes-2005-1-page-160.htm>

Table des illustrations

Illustration 1: <i>L’affiche Rouge</i> . Disponible sur le blog de Michèle Audin, <i>La commune de Paris</i> , macommunedeparis.com	13
Illustration 2: Jean Grave.....	27
Illustration 3: Charles Malato le 29 avril 1890.....	29
Illustration 4: Nelly Roussel en 1911.....	30
Illustration 5: Lucien Descaves.....	31
Illustration 6: Georges Hippolyte Adrien dit Georges Darien.....	32
Illustration 7: Cartographie des personnalités proches du théâtre anarchisant.....	33
Illustration 8: <i>La Révolte</i> , numéro 1 du 17 au 23 septembre 1887.....	34
Illustration 9: <i>Les Temps Nouveaux</i> , numéro 5, 1er juin 1907.....	35
Illustration 10: <i>Le Père Peinard</i> numéro 88 du 15 au 22 mai 1898.....	36
Illustration 11: Le Théâtre Antoine vers 1900.....	44
Illustration 12: Première de <i>Ubu Roi</i> au Théâtre de l’Oeuvre en 1922.....	46
Illustration 13: Affiche publicitaire de Steinlen pour <i>La Cage</i> de Lucien Descaves, conférence du 20 février 1898.....	62
Illustration 14: <i>La Barricade</i> , par Édouard Manet, 1871.....	73
Illustration 15: DE PRESSENSÉ, Francis ; POUGET, Émile ; BLUM, Léon, <i>Les Lois scélérates de 1893-1894</i> , Éditions de La Revue Blanche, 1899.....	82
Illustration 16: <i>L’Aurore</i> du 13 janvier 1898, J’accuse...! d’Émile Zola.....	89
Illustration 17: Lieu des représentations du festival A la Bastille! de Grenoble.....	147

Table des matières

Introduction	p. 4
I. En toile de fond : les conditions de développement du théâtre anarchisant	p. 9
A. Le contexte socio-historique et culturel et le développement de l'anarchisme	p. 9
1. L'Histoire, l'anarchisme et le théâtre entre 1851 et 1914	p. 10
2. L'anarchisme, mouvement politique et philosophique	p. 16
B. Vers l'écriture d'un théâtre anarchisant	p. 25
1. Les auteurs et la promotion du théâtre anarchisant	p. 26
2. Les entreprises théâtrales et les lieux de représentations	p. 37
C. Une réception parfois difficile	p. 48
1. Spectateurs et réception	p. 48
2. Les limites du théâtre anarchisant	p. 50
II. Le répertoire du théâtre anarchisant : un éclairage dramaturgique	p. 59
A. Les formes du théâtre anarchisant : quels stratagèmes discursifs à l'œuvre ?	p. 60
1. <i>La cage</i> de Lucien Descaves : un drame réaliste	p. 62
2. <i>Responsabilités !</i> , de Jean Grave : un drame naturaliste	p. 66
3. <i>Barbapoux</i> de Charles Malato : un mélodrame satirique	p. 68
B. Révélations politiques et historiques	p. 71
1. <i>L'ami de l'ordre</i> : une écriture de l'Histoire de la Commune	p. 72
2. Jean Grave et les lois scélérates à travers <i>Responsabilités !</i>	p. 81
3. Une critique du gouvernement implicite dans <i>Barbapoux</i>	p. 88

C. La représentation de la femme	p. 93
1. <i>Pourquoi elles-vont à l'Église</i> de Nelly Roussel et la question de la religiosité des femmes	p. 94
2. <i>L'Amour libre</i> de Vera Starkoff ou le désir d'une liberté sexuelle totale	p. 99
3. <i>La Cage</i> de Lucien Descaves et <i>Responsabilités !</i> de Jean Grave : une vision paradoxale de la mère	p. 102
III. La politicalité du théâtre anarchisant	p. 108
A. Les anarchistes et l'art, une vision utopique	p. 108
1. Conception générale de l'art	p. 109
2. L'individu et la masse	p. 114
3. Le théâtre anarchisant face au Proletarisches Theater d'Erwin Piscator	p. 121
B. Un théâtre politique et militant ?	p. 124
1. L'investissement du théâtre par le politique	p. 125
2. Confrontation du théâtre politique et du théâtre anarchisant	p. 128
C. Un théâtre anarchiste contemporain : quelles caractéristiques possibles ?	p. 133
1. Un théâtre mouvant et de la résistance	p. 133
a. La découverte d'un territoire	p. 134
b. Un outil infrapolitique	p. 136
c. Un théâtre mineur	p. 138
2. Un militantisme de la forme	p. 139
a. Une résistance dans le désir de devenir majeur ?	p. 139
b. Des ambitions esthétiques	p. 141
c. Une volonté performative	p. 142
d. Un théâtre écosophique ?	p. 144

Conclusion	p. 149
Glossaire	p. 152
Personnalités du paysage politique ou culturel du théâtre anarchisant (1880-1914)	p. 166
Bibliographie	p. 176
Table des illustrations	p. 195