



HAL
open science

Odéon, Villeurbanne, Avignon : la contestation par le théâtre en mai, juin et juillet 1968

Emmanuelle Loyer

► **To cite this version:**

Emmanuelle Loyer. Odéon, Villeurbanne, Avignon : la contestation par le théâtre en mai, juin et juillet 1968. Artières; Philippe; Zancarini-Fournel; Michelle. 68 : Une histoire collective, 1962-1981, La Découverte, pp.1-9, 2008, 9782707149961. hal-01044643

HAL Id: hal-01044643

<https://sciencespo.hal.science/hal-01044643>

Submitted on 6 Oct 2014

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

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

Odéon, Villeurbanne, Avignon : la contestation par le théâtre en mai, juin et juillet 1968.

Du théâtre, il est beaucoup question en Mai 68. Sous une forme métaphorique et souvent pour discréditer le sérieux de ce qui s'y passa : « Carnaval », « grand guignol », toute une strate de discours conservateurs fait du mois de mai un intéressant « à la manière de ¹ » qui se serait évertué, pendant un mois, à singer la grande Histoire – celle qui fait couler le sang. Mais aussi, plus positivement, dans la forme même de la mobilisation étudiante : la radicalité, la violence symbolique, l'absolue imprévisibilité de la prise de parole peuvent l'apparenter à un gigantesque happening collectif. Des affinités donc. Plus que le cinéma, les milieux du théâtre sont secoués par Mai 68, à la hauteur de l'investissement affectif et politique de plusieurs décennies d'utopies de théâtre populaire. Plus qu'aucun autre art, le théâtre est consubstantiellement une agora, rôle tribunitien qu'il a largement joué au XIXe siècle dans des périodes et des espaces politiques pré-démocratiques². En France de plus, les hommes et femmes de théâtre ont été les fers de lance de la politique de démocratisation culturelle, co-assumée par l'État gaulliste à travers les Maisons de la culture et largement la cible de la critique gauchiste. D'où une effervescence particulière du monde du théâtre qui va se décliner en trois séquences successives de politisation.

Pièce en trois actes : sur le mode matutinal et claironnant des journées révolutionnaires, la « prise de l'Odéon » occupé pendant tout un mois à partir du 15 mai, alter ego de la Sorbonne, et centre névralgique d'une parole publique et à tout vent, contestataire et libertaire ; deuxième acte, les Assises de Villeurbanne qui réunissent du 21 mai au 14 juin, dans le plus grand secret et d'une façon presque conspirationiste, les apparatchiks de l'action culturelle qui vivent alors leur nuit du 4 août –remettant en cause leurs privilèges, et se faisant, pour ainsi dire hara-kiri comme rarement acteurs sociaux le firent avec autant d'allant ; troisième acte un mois plus tard, à Avignon : la cité des Papes et le Festival de Jean Vilar deviennent le pôle

¹ Raymond ARON, *Mémoires, 50 ans de réflexion politique*, Julliard, 1983, Press Pocket, p. 666.

² Cf. Jacqueline de JOMARON (dir.), *Le Théâtre en France, du Moyen-âge à nos jours*, Paris, « La Pochothèque », Armand Collin, 1992.

de cristallisation d'une contestation en plein reflux ailleurs. Le décalage dans le temps et le transfert dans l'espace (on quitte le théâtre parisien) poussent ses critiques à faire d'Avignon 1968 une parodie. On cite Marx et le célèbre début du *Dix-huit Brumaire* de *Louis Bonaparte* sur la répétition de l'histoire, mais sur le mode farcesque.

Tragédie (on tue le père : de Gaulle, Barrault ou Vilar), comédie ou parodie de révolution, Mai 68 a suscité toutes les interprétations. Dans l'allure de psychodrame que revêt parfois ce moment, il faut pourtant bien apprécier les remises en cause réelles, les ruptures définitives, exprimées par une profession théâtrale et par une jeunesse contestataire en quête, depuis plusieurs années, de nouvelles pratiques et de nouveaux usages du théâtre et de l'art en général.

La prise de l'Odéon

En mai, un à un, les théâtres ont fermé leurs portes. Les techniciens et comédiens se sont mis en grève, certains pour participer pleinement au mouvement social, d'autres pour préserver leurs fragiles et dispendieux outils de travail (des théâtres en marche) de toute forme de déprédation. L'occupation de l'Odéon le 15 mai au soir apparaît comme une sorte d'exploit guerrier qui doit relancer le combat après la grève générale du 13 mai. Si les barricades ressortissent à la mémoire et à la geste du Paris révolutionnaire du XIXe siècle, la prise de l'Odéon s'arrime à un imaginaire de la Révolution française. Ni les syndicats étudiants, ni les milieux professionnels du spectacle n'ont cautionné cette prestigieuse conquête, fruit de l'action combinée de petits groupes contestataires réunis autour de Jean-Jacques Lebel et de Paul Virilio avec l'appui du Mouvement du 22 mars. A côté de la Sorbonne qui reste le bastion des organisations étudiantes constituées, l'UNEF et les rameaux de l'UEC, où s'affirme une tradition gauchiste et ouvriériste, l'Odéon-Théâtre de France offre, en plein Quartier latin, un lieu alternatif, un plateau ouvert à la parole libérée : « L'agora de l'Odéon est une brèche au cœur de la capitale où sont exprimés jour et nuit les espoirs et les angoisses de toute une société³ ». Le fameux « Comité de la tribune libre » est le symbole de ces nuits blanches de l'Odéon. Le temps d'une semaine, du 15 au 21 mai, le théâtre est ~~devenu un~~ **proclamé « lieu de meeting ininterrompu ». La politique s'y redessine à coup de slogans utopiques – «L'imagination au pouvoir » -**

³ Marie-Ange RAUCH-LEPAGE, « La prise de l'Odéon » in Robert ABIRACHED, *La Décentralisation théâtrale*, t3, 1968. *Le Tournant*, Paris, Actes-Sud, 1994, p. 80.

mais aussi de prises de parole transgressives de ceux qui n'ont pas de titres particuliers à parler : étudiants, ouvriers, flâneurs, curieux, mères de famille vont investir cette scène nue, ouverte et gratuite de la parole publique. L'Odéon devient un espace-temps utopique : il fait surgir l'impensable, l'excès et met en scène des individus, momentanément dissociés de leur assignation sociale traditionnelle. C'est donc moins le contenu que la forme, profondément poétique, du pouvoir des mots qui en fait ici la force politique. À côté d'antennes révolutionnaires ou de paroles sidérantes, les interventions insistent pourtant sur la critique de la « technocratie culturelle » et de la « culture bourgeoise », lancées comme un reproche au maître des lieux, Jean-Louis Barrault – la silhouette voûtée et le regard perplexe. Sur ordre du ministère, le directeur du Théâtre de France a ouvert les portes de son théâtre et tenté de parlementer avant de subir les événements avec un mélange de détresse et de masochisme. Comme Vilar un mois plus tard, Barrault se sent proche de la jeunesse. Il reconnaît dans Cohn-Bendit un des étudiants du Service d'Ordre protecteur des représentations des *Paravents* en 1966, lorsque la pièce de Genet provoquait l'ire de groupes d'extrême-droite. De même, il salue Julian Beck du Living Theatre présent à l'Odéon et invité quelques années plus tôt à s'y produire, d'un ironique : « Quel merveilleux happening, n'est-ce pas Julian ?⁴ ». À partir du 24 mai, les mises à sac se répètent, dans le magasin des costumes notamment, la conduite des opérations par des comités épuisés semble erratique. L'obsession du personnel du Théâtre de France est la protection du bâtiment contre le risque d'incendie. Finalement, c'est le 15 juin que l'Odéon est évacué en douceur sur ordre du préfet Grimaud. Les milieux du théâtre, pas véritablement associés à la Commune de l'Odéon, malgré des visites de curieux tels que Michaël Lonsdale, sortent néanmoins fortement ébranlés de l'épisode. La profession se retrouve sommée de réfléchir sur elle-même, sur l'objet et la fin du théâtre dans la société contemporaine.

La « grande palabre » de Villeurbanne (Roger Planchon)

C'est ce qui se produit à Villeurbanne où, à l'instigation de Roger Planchon, une quarantaine de directeurs d'institutions culturelles – Maisons de la culture, Centres dramatiques nationaux ou Troupes permanentes – se réunit à huis clos durant trois

⁴ *Ibid*, p. 74.

semaines du 21 mai au 14 juin. De cette réunion endogamique, la contestation jaillit, affûtant ses flèches contre la démocratisation de la culture vue comme illusoire et mystificatrice. Illusoire, car l'efficacité sociologique de cette politique semble toute relative dès lors qu'un « non-public » -terme inventé alors par Francis Jeanson- est et restera imperméable au théâtre et à l'art en général quels que soient les moyens matériels développés pour le faire venir. Mystificatrice, et ici l'accusation se fait plus radicale, dans la mesure où les militants de l'éducation populaire puis de la démocratisation culturelle auraient, sous couvert de souci égalitaire, imposé une culture faussement universelle et anesthésiante.

La « Déclaration du comité permanent de Villeurbanne » rendue publique le 25 mai 1968 a « l'amère saveur de l'auto-critique⁵ » remarque Bernard Dort, universitaire et critique dramatique : « Jusqu'à ces derniers temps, la culture en France n'était guère mise en cause par les non-cultivés que sous la forme d'une indifférence dont les cultivés à leur tour, se souciaient peu ; ça et là toutefois, certaines inquiétudes se faisaient jour, certains efforts étaient entrepris avec le désir de s'arracher de l'ornière, de rompre avec le rassurant souci d'une plus équitable répartition du patrimoine culturel. Car la simple "diffusion" des œuvres d'art, même agrémentée d'un peu d'animation, apparaissait déjà de plus en plus incapable de provoquer une rencontre effective entre ces œuvres et d'énormes quantités d'hommes et de femmes [...] En fait, la coupure ne cessait de s'aggraver entre les uns et les autres, entre ces exclus et nous tous qui, bon gré mal gré, devenions de jour en jour davantage complices de leur exclusion⁶ » Battant leur culpabilité, les responsables de ces institutions condamnent la culture « héréditaire, particulariste, bourgeoise » véhiculée par les Maisons de la Culture. Les classiques qui constituaient l'essentiel du répertoire du secteur public ne sont plus ici une figure du partage possible. Réduits à une forme de culture bourgeoise, ils sont au contraire les vecteurs hypocrites de la scission, de la distinction. La coupure culturelle subsiste plus que jamais.

La fameuse Déclaration sera signée par la jeune garde - Roger Planchon (Villeurbanne), Antoine Bourseiller (Aix-en-Provence), Patrice Chéreau

⁵ Bernard DORT, *Théâtre réel, Essais de critique, 1967-1970*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 246.

⁶ «La déclaration de Villeurbanne», texte reproduit dans Robert ABIRACHED (dir.), *op. cit.*, p. 195. À la fin de ce volume précieux, on trouve également une chronologie détaillée des événements touchant le domaine du théâtre durant l'année 1968, p. 181-194.

(Sartrouville), Marcel Maréchal (Lyon), Gabriel Garran (Aubervilliers), Pierre Debauche (Nanterre) - mais aussi, plus bizarrement, par les pionniers de la décentralisation, Hubert Gignoux, Jean Dasté, Maurice Sarrazin, Georges Wilson et d'autres qui renient d'un trait de plume tout ce qui a constitué leurs engagements pendant vingt-cinq ans. Seul José Valverde, communiste, directeur du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, refuse de signer. Bien que sollicité à plusieurs reprises, Vilar ne va pas à Villeurbanne car il prépare le XXIIe Festival d'Avignon qui se tiendra du 14 juillet au 15 août 1968.

Juillet 1968. Chronique du « micromai » avignonnais

À Avignon, en juillet-août, le radicalisme politique est mis en scène dans le cadre d'un festival populaire, « de gauche », qui a déjà effectué sa révolution interne depuis 1966, date à laquelle Vilar a cassé la mécanique de son Festival, et décidé de l'ouvrir à la danse – avec Béjart- et à d'autres troupes que celle du TNP – Planchon, Bourseiller, Lavelli.

Début juillet, alors que Vilar et l'équipe du Festival, le préfet, la municipalité tentent d'unir leurs forces pour que tout se passe bien, la tension monte avec l'annonce de la descente de « Katangais » sur Avignon. Vilar a une double obsession : que le Festival se tienne, en dépit de tout - forme de contrat moral avec le public - et qu'il se déroule sans violence. Amputé des troupes françaises qui ont déclaré forfait suite aux grèves de mai-juin ayant empêché les répétitions, le Festival aura lieu en effet, composé d'une double tête d'affiche pour le spectacle vivant : les Ballets du XXe siècle de Béjart et la troupe du Living Theatre, à la fois compagnie et phalanstère, modèle du jeune théâtre américain, dirigé par Julian Beck, au profil christique et par Judith Malina, petite, vive, ardente. Depuis 1967, le Festival d'Avignon accueille aussi une programmation musicale et cinématographique ambitieuse qui restera comme un îlot hors de la tempête.

Dès le 18 juillet, le Festival connaît une première phase de radicalisation à l'occasion de la censure de la pièce présentée, en dehors du programme officiel, par la troupe du Chêne noir de Gérard Gelas, *La Paillasse aux seins nus*, à Villeneuve-les-Avignon. La décision du préfet du Gard (Avignon, de l'autre côté du Rhône dépend de l'autorité du préfet du Vaucluse) met le feu aux poudres. Commencent alors les

« Trois Glorieuses » du Festival (18-19-20 juillet) qui le font basculer dans un rythme trépidant, une contestation avec ses slogans, ses pratiques, sa géographie, ses rituels⁷. Si le centre névralgique en est au début la place de l'Horloge avec son monument au centenaire de la République, il se déplace à partir du 24 juillet vers la place des Carmes où doit se jouer *Paradise Now* la deuxième pièce et première création présentée par le Living, sur laquelle se cristallise le deuxième mouvement de radicalisation, cette fois autour du slogan « Le théâtre est dans la rue ». *Paradise Now* est un spectacle désarçonnant. Véritable éponge imbibée de l'air du temps, il vise à exalter cette « effervescence des corps » voulue par Artaud. Encouragés par Julian Beck qui se pend aux grilles du cloître, les bousculades se succèdent pour rentrer dans les Carmes. La scène est envahie par le public appelé à rejoindre les comédiens, les cortèges nocturnes, les meetings, assis, debout ou allongés alimentent la revendication d'un théâtre gratuit et ouvert à tous. Durant ces quelques jours, du 24 au 28 juillet, la grammaire de la contestation s'enrichit de quelques postures spécifiquement avignonnaises : le lâcher de pintades dans la Cour d'honneur (une spécialité de Georges Lapassade, surnommé le "Docteur Lapintade") ; le déshabillage express devient un acte militant, une pratique de provocation et de scandale. Le corps est politique et le vêtement aussi. Plus qu'à Paris en mai, les contestataires soignent leur paraître et Avignon devient en juillet le creuset de modes hippies qui déferlent sur l'Europe les années suivantes. Un peu de la Côte Ouest américaine dans le Midi français.

Jour après jour, des affiches créées sur place par quelques étudiants des Beaux-Arts descendus sur Avignon répliquent par des mots et des images qui renouvellent l'inspiration parisienne⁸. La ville se couvre d'une parure de graffitis, de slogans, de portraits, de fresques, véritable journal mural du Festival, du très commun « Halte à la fascistation » au plus ciblé « Non à la culture de Papape ». La métaphore de la

⁷ Cf. pour une chronique précise des événements avignonnais, Antoine de BAECQUE et Emmanuelle LOYER, *Histoire du Festival d'Avignon*, Gallimard, 2007, chapitre 6. Le passage suivant est fondé sur ce chapitre, lui-même écrit à partir de trois sources inédites : La « Chronologie du XXIIe Festival », manuscrit de 104 pages, rédigé collectivement par l'équipe du Festival, Boîte 1968, archives de la Maison Jean Vilar ; le Rapport du Commissaire central Jean Charbinat, « Avignon 1968. Le festival de la contestation », 68 p., Secrétariat général, 3 W 8, archives municipales d'Avignon ; les archives des Renseignements généraux, archives départementales du Vaucluse.

⁸ Une collection d'affiches « avignonnaises » de juillet 68 est conservée aux archives départementales du Vaucluse et à la Maison Jean Vilar.

Seconde guerre mondiale est filée radicalement : « Cellule d'interrogatoire du Palais des papes. Prison des Carmes. Camp de concentration des Célestins. Direction J.V, Malraux, de Gaulle : CRS ». Combinant le modèle paternalo-répressif à la critique du capitalisme obscène, une affiche montre une demi-douzaine d'oies tendant le cou pour qu'on les gave de "Kultur". Rapidité, réactivité, attaques et contre-attaques, ces affiches qui éclosent chaque jour comme des fleurs expriment une véritable « fronde des mots ⁹ », une forme de combat qui rappelle les théorisations contemporaines de la guérilla du faible au fort.

C'est aussi l'imaginaire antifasciste - allié à une rime pauvre - qui enfante le malheureux slogan du 28 mai « Vilar, Bédart, Salazar ». Le même jour, Julian Beck a annoncé son départ prématuré qui signe aussi, dans la chronologie du festival, la fin du cycle contestataire. À partir de la fin juillet et jusqu'au 13 août, le festival s'apaise ainsi que la droite locale qui n'a cessé d'attiser la haine contre les « freudiens » - appellation curieuse désignant les comédiens du Living et d'une façon générale, tous les jeunes gens un peu trop chevelus au goût de Jean-Pierre Roux, le député frais émoulu de l'élection de juin 1968 et comptant bien obtenir la tête du maire socialiste Henri Duffaut. L'ultime soirée, la projection en avant-première et sur grand écran dans la Cour d'honneur de *Baisers volés* de François Truffaut clôt ce Festival, étonnant de bout en bout, sur un air de Charles Trénet délicieusement décalé dans ce fiévreux été 1968.

Quelques mois plus tôt, les « Enfants de la Cinémathèque » ont dû se mobiliser pour sauver une institution dont la figure tutélaire, Henri Langlois, était mise en danger par le contrôle maladroit et tatillon de l'État. Ceux qu'on pourrait appeler les « enfants du Festival » héritent d'une structure trop prospère et intégrée à la politique culturelle de l'État pour susciter un investissement affectif de sauvetage. Ce sera donc l'hallali. Peu importe aux yeux de Lebel et des autres que le Festival de Vilar reçoive davantage de subsides de la municipalité que de l'État. Selon eux, l'aliénation est la même. Et leur mission s'impose dès lors : démontrer l'imposture que constitue le Festival comme l'action culturelle des années 60 consommée par un peuple de petits-bourgeois anesthésiés. Entièrement structuré par le paradigme du dévoilement, le gauchisme de 1968 considère que la séparation étanche entre culture (permettre l'accès du peuple au Beau) et politique (dans une société qui reste inégalitaire) est une mystification

⁹ Pour reprendre le titre du livre que Christian Jouhaud a consacré aux libelles de la Fronde, *Mazarinades : la Fronde des mots*, Paris, Aubier, 1985.

supplémentaire et une véritable arme politique du Pouvoir. Au contraire, la Déclaration de Villeurbanne a défini la culture comme « entreprise de politisation ». Finalement, ce qui se joue à Avignon en 68, c'est le décloisonnement, le déplacement des frontières entre l'art et le politique. Si dans la France gaulliste, « la politique se fait dans les couloirs, pas sur la scène ¹⁰ », alors l'intérêt historique de ce festival de la contestation aura été d'avoir voulu donner une scène au politique. Mais révolution artistique ou révolution sociale ? Par laquelle commencer ? Finalement, « on reproche à Vilar, regrette Claude Roy, de ne pas faire à Avignon la révolution sociale que tous ont échoué à faire dans la société française ¹¹ ».

C'est un an plus tard que Patrice Chéreau tire la conclusion de cet itinéraire contestataire du printemps et de l'été 68 dans un texte violent et mélancolique, dont le titre est sans appel « Une mort exemplaire ¹² ». Il y enterre, non sans une certaine jubilation, toute l'idéologie du théâtre populaire et de la démocratisation. Sous l'impact du grand examen de conscience de Villeurbanne et de la contestation avignonnaise, des alliances imparfaitement conclues se dénouent. L'essentiel est que rien désormais ne saurait masquer la contradiction entre une entreprise artistique qui se conçoit comme processus de politisation et un régime de droite, et qui se droitise encore après le départ du général de Gaulle.

Pour en savoir plus :

Robert ABIRACHED (dir.), *La décentralisation théâtrale*, t3, 1968. *Le tournant*, Actes Sud, 1994.

Antoine de BAECQUE et Emmanuelle LOYER, *Histoire du festival d'Avignon*, Gallimard, 2007.

Bernard DORT, *Théâtre réel. Essais de critique*, Le Seuil, 1971.

Francis JEANSON, *L'action culturelle dans la cité*, Le Seuil, 1973.

Jean-Jacques LEBEL, *Procès du festival d'Avignon, Supermarché de la culture*, Pierre Belfond, « J'accuse », 1968.

¹⁰ Jean-Jacques LEBEL, *Procès du Festival d'Avignon, Supermarché de la culture*, Pierre Belfond, 1968, p. 19.

¹¹ Claude ROY, *Le Monde*, 21 août 1968.

¹² Patrice CHÉREAU, « Une mort exemplaire », *Partisans*, n°47, avril-mai 1969, p.64-68.

Jacques RANCIERE, « Le théâtre du Peuple, une histoire interminable », *Révoltes logiques*, La découverte, 1985, p. 16-83.

Marie-Ange RAUCH-LEPAGE, *Le théâtre en France en 1968. Histoire d'une crise*, thèse de doctorat de lettres et sciences humaines, Paris X, 1994.

Loyer, Emmanuelle