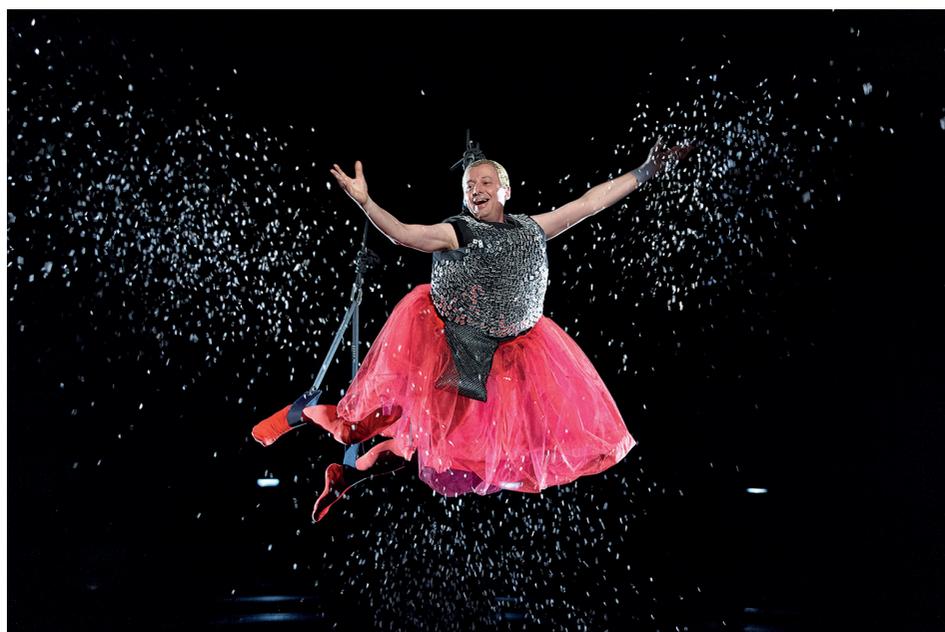


ATA LA

N° 20

2019

Apprendre par le théâtre



Cultures et sciences humaines

Illustration de couverture :
© Pierre GROBOIS 2008
Pascal Collin (la fée)
Le songe d'une nuit d'été/Ateliers Berthier
Odéon Théâtre de l'Europe, 09/11/2008

Quand la scène du TNB rencontre l'histoire

Entretien avec

Patrick Boucheron

Résumé

Le passage à de nouvelles formes d'adresse, moins surplombantes, implique une démarche d'engagement et d'exposition nouvelle. Elle consiste à trouver une voix qui déjoue les attentes du sens didactique classique, de sorte que l'intervenant et le public y lâchent prise et partagent d'autres dispositifs, où l'émotion précède et favorise la formulation d'un savoir déjà en cours de formation. Ainsi se redéfinissent la notion et les vertus de la fiction: la présentation d'un travail se tisse du récit de sa réalisation et engage une interaction profondément collective dans un espace de représentation émuant, autre et libre.

Mots-clés: Adresse théâtrale, engagement, immersion, spectacolarité, émotion, professionnalisme, savoir, public, pédagogie, fiction, Rancière, troupe.

Abstract

The adoption of new, less vertical ways of addressing an audience requires new tactics of engagement and exposition. It consists in finding a voice which foils classic didactic expectations, so that performers and audiences let down their guard and share in other experiences which build on emotions and favor the expression of knowledge already developing. Thus, the notion and the virtues of fiction are redefined—the story of its making is woven into the presentation of a work and initiates a profoundly collective interaction in a space which is moving, different and free.

Keywords: Audience-address, engagement, immersion, spectacular, emotion, professionalism, knowledge, audience, pedagogy, fiction, Rancière, troop.

ATALA

Votre venue ici, au TNB, pour un cycle de conférences dont les formes de présentation croisent celles du théâtre, est l'occasion de vous interroger sur la manière dont vous appréhendez, au regard de cette expérience singulière, les enjeux de la question qui intitule ce vingtième numéro de la revue Atala: Apprendre par le théâtre. Tout d'abord, quelles leçons touchant au rôle de l'historien dégagez-vous de vos divers « passages » par le théâtre? En d'autres termes, pourquoi est-il important à vos yeux de changer les modes de communication, de transmission, de réflexion sur l'histoire, sur l'apport de la discipline, sur son écho contemporain?

Patrick Boucheron

Je pense que cela accompagne assez logiquement et tranquillement un mouvement de la discipline historique, un mouvement disons d'expansion et de débordement, mais pas dans un sens agressif. J'ai connu le moment impérialiste de l'histoire, le moment braudélien, où il s'agissait d'étendre les limites de l'empire et de dessiner la carte des dominations dans les sciences de l'homme entre l'histoire, qui en aurait été la métropole, et les autres sciences sociales qui en auraient été les colonies. Cette agression impérialiste braudélienne a échoué et il n'y a pas lieu de le regretter. Quand je parle d'un débordement, il ne s'agit pas d'une reprise des hostilités. Il s'agit au contraire d'un mouvement dont le ressort est l'inquiétude : il ne s'agit pas de dire que l'on n'est pas sûr de nous, mais au contraire que l'on a envie de s'adresser à d'autres publics qu'on serait amené à ignorer si l'on se montrait indifférent à la scène théâtrale.

Je pense que l'on fait tous l'expérience — et pour le coup, c'est une expérience banale dans une situation pédagogique — de l'adresse, de la nécessité d'engagement. Or, s'il y a bien des professionnels de cette adresse orale et de cet engagement corporel, ce sont les hommes et les femmes de théâtre. Il serait paradoxal, en fait, que l'histoire, y compris l'histoire comme discipline scolaire, se désintéresse de cette manière de construire une scène. Quand je disais que ce n'était pas une entreprise expansionniste, il ne s'agit pas de chercher de nouvelles audiences, de nouveaux publics, comme l'histoire dans les années 1980, dans sa frénésie médiatique, cherchait à le faire. Il s'agit de construire des scènes ; non des scènes où l'on se montre, mais des scènes où l'on s'expose ; et s'exposer, ça veut dire aussi se mettre en danger.

ATALA

Est-ce qu'on peut, par ce biais-là, dire des choses qu'on ne peut pas dire autrement ?

P. B.

J'ai un principe qui m'a été assez tôt inspiré par une pratique, la pratique du voyage d'études. Quand j'étais étudiant, nos maîtres nous « délivraient », au sens propre, nous sortaient de nos livres, et nous faisaient voyager, parfois assez loin, pour montrer qu'il y avait des lieux où est l'histoire, et que dans ces lieux l'histoire ne pouvait pas se dire de la même manière. Le principe est évidemment que chaque lieu, chaque scène, impose une manière de faire qui lui est spécifique. S'il s'agit de se présenter sur une scène de théâtre pour faire ce qu'on peut faire dans une salle de cours ou en conférence, cela ne vaut pas le déplacement.

Ma première expérience, en fait, à compter du moment où j'ai vu que je pouvais me sentir à l'aise dans des formes, disons, performées, d'adresse, remonte à sept ou huit ans maintenant ; c'est au Banquet du livre de Lagrasse, où tous les étés je me « produis », si je peux dire, une demi-heure par jour pendant une semaine, suivant une sorte de rythme régulier ; je me rends compte qu'une demi-heure, c'est un peu ma forme, c'est mon pas, un moment où il m'est possible, sans trop lasser, de construire quelque chose ; il faut aller vite quand même, et donc il faut donner de sa personne. Ce qui signifie que durant une demi-heure, en public et en plein air, en forçant la voix car il y a pas mal de monde, on ne peut pas être comme on est en tant que professeur. On construit une sorte de personnage qui est un peu devant, qui est une sorte de dédoublement — qu'alors on peut appeler théâtral —, de décrochement, de débordement même, et c'est bien là une forme d'adresse un peu performée. Un livre est tiré de la première année de cette expérience : il s'agit de *L'entretemps. Conversations sur l'histoire*, publié chez Verdier en 2012.

Au fond, qu'est-ce que je dois dire à Lagrasse que je ne pourrais pas dire ailleurs ? Sous des formes différentes — et on peut peut-être travailler ça avec les élèves —, sous des formes différentes, il s'agit bien de faire ce qu'on ne pourrait pas faire autrement. Dès lors, qu'est-ce que ça veut dire, qu'est-ce que ça apprend, qu'est-ce que ça apporte ? C'est de cela qu'on peut discuter. Mais déjà je voudrais dire que ce n'est pas simplement une manière de faire porter plus loin, ou à d'autres, la même voix. Ce n'est pas un haut-parleur. L'objectif n'est pas d'avoir une grande salle où donner de la voix, mais de trouver une autre voix.

ATALA

S'agirait-il alors d'un nouveau magistère ?

P. B.

Vous avez vu ce que j'ai tenté de faire ici : le plus possible faire circuler la parole ; pas forcément entre le public et la scène, puisque l'on est quand même au théâtre. Et je pense qu'une salle de théâtre, ce n'est pas fait pour engager une discussion, finalement. Ce n'est pas un espace de débat, sinon ça se saurait. Les lieux ne nous inspirent pas une telle scène. Mais en revanche, mon geste était effectivement de donner la parole à d'autres, selon des dispositifs aussi variés que possible, comme l'a montré la saison qui s'achève au TNB.

ATALA

Votre cycle de conférences s'intitule il est vrai « Rencontrer l'histoire », ce qui ressemble à une forme d'invitation. S'agirait-il de rencontrer l'histoire

avec « sa grande hache », pour reprendre le mot de Perec ? Avez-vous envisagé cet aspect en faisant de ces moments au théâtre un acte critique, un acte de mise en danger, sachant que l'espace scénique est aussi un lieu de pouvoir ?

P. B.

De fait, c'était bien l'esprit d'un petit dispositif qui s'appelait *Atelier d'autodéfense contre les images* ; pour le coup, l'expérience la plus immersive, la plus participative, la plus improvisée que j'ai faite, parce que c'était aussi dans la salle la plus petite. Au début, Anne Cuisset et Arthur Nauzyciel m'ont dit que nous irions aussi nous promener, une fois au Tambour, une fois aux Champ Libres, ailleurs encore. J'ai également cherché à adapter la spectacularité à la salle. Ainsi, la fois dernière, *l'Histoire d'un sacrifice* est ce qui ressemblait le plus à un spectacle parce que l'on était dans la salle Jean Vilar. Il y avait du monde et c'est une chose à prendre en compte ; tout est là : s'ajuster et déjouer aussi un petit peu les attentes, décevoir raisonnablement ; pas désenchanter systématiquement la relation, mais en tout cas, j'y tiens beaucoup, inaugurer quelque chose dans cet esprit.

Mais franchement, c'est en répondant à vos questions que je formalise, parce que tout cela s'invente au fur et à mesure, et je n'ai pas de plan prémédité. Il est vrai que dans la performance que j'avais réalisée ici, au tout début, et qui s'appelait *La minute de silence* avec Mélanie Traversier et Christophe Brault, il y avait un type qui parlait de l'histoire de la minute de silence, qui faisait une sorte de conférence ; un type qui n'était pas tout à fait moi, mais qui n'était quand même pas très loin d'être moi ; on était sur ce petit décollement raisonnablement brechtien. Ensuite, cette vraie-fausse conférence était déjouée par des comédiens, c'est-à-dire qu'elle n'était pas illustrée ; le jeu ne venait pas en appui d'une parole, d'un magistère de la parole, mais venait déjouer ce magistère, et après, possiblement, le moquer, sans être excessivement déstabilisant.

ATALA

Cette part que vous laissez à l'imprévisible est, de fait, une dimension liée à l'espace théâtral et nous aimerions savoir, plus anecdotiquement, si le dessaisissement d'une pleine maîtrise du discours voulu par votre dispositif a fait surgir une manière différente de dire ou de penser les choses, s'il a produit des effets tangibles ?

P. B.

Eh bien, par exemple, lors de l'atelier d'*Autodéfense contre les images*, quand je me suis livré à la forme la plus ouverte et la moins

maîtrisée, puisque privée du support d'un texte, les gens arrivaient — c'était là le principe — avec leurs propres obsessions, et je tentais, bon an mal an, d'y répondre.

ATALA

Il semble en effet que vous ayez été surpris parce que ce n'était pas les images que vous attendiez.

P. B.

Oui, d'ailleurs ça m'a donné envie de reproduire l'expérience parce que là on a quelque chose de l'émotion théâtrale. Aussi, dans le cadre d'un festival appelé *L'histoire à venir*, qui se déroule au mois de mai à Toulouse, j'ai repris cette forme car je m'attendais — ce n'est pas que j'ai été déçu, plutôt surpris — à ce qu'il y ait une sorte de variété, que des gens arrivent avec des photos de famille, des photos de chat sur Internet...

ATALA

Cela tenait peut-être à une consigne qui invitait à amener des images ayant frappé ou fait réagir, et qui, de ce fait, sollicitait moins ce type de documents. Il est vrai qu'il n'y avait pas d'images du pouvoir, comme vous sembliez vous y attendre.

P. B.

En même temps, on est à un moment donné, avec des gens qui sont là. A. Nauzyciel m'avait dit : on est à Rennes, c'est un public très politique. À Toulouse aussi, ils sont politiques, mais peut-être différemment. Ce sera amusant à comparer... Et puis, il y a peut-être une saisonnalité, et qui sait, un moment, où avec les gens, ça se passera différemment. Ça enregistre aussi quelque chose de l'époque. C'est effectivement une imprévisibilité majeure. Prenons le cas de *L'Étreinte*. Je n'étais pas là ce jour-là, mais Adrien Genoudet l'a reprise ensuite, à Beaubourg. À Rennes c'était intéressant parce qu'à la fin, il a je crois un peu saisi tout le monde en s'emportant ; il y a eu de la véhémence et ce n'était pas du tout prévu. Il m'a dit ensuite : « Mais pourquoi j'ai fait ça ? Au fond, ça n'avait pas de sens par rapport au texte. » La fois suivante, je l'ai vu intervenir, beaucoup plus calmement, à Beaubourg. Ce qui prouve qu'effectivement, on peut se trouver très démuné, très vulnérable, parce qu'on n'est pas des professionnels. Voilà un point vraiment important, et il faut que ça reste, que cette fraîcheur-là demeure.

Chose amusante, je fais une autre expérience, que j'aimerais bien faire voir à Rennes un jour, même si c'est plus compliqué sur le plan de

la production. Il y a à Marseille une compagnie, la compagnie Rassegna, qui propose des spectacles qui ne sont pas vraiment du théâtre, mais plutôt de la musique combinée avec des formes théâtrales. Ces spectacles sont conçus à partir d'une musique ancienne, médiévale, arabo-andalouse, enfin très mêlée, méditerranéenne, et pas seulement méditerranéenne d'ailleurs, car ils incorporent jusqu'à la musique anglaise du xvi^e siècle, mais revisitée par la musique contemporaine, électrique. On s'est rencontré et on s'est dit : « Ce serait bien de faire un spectacle ensemble et de le monter à Marseille, au théâtre de la Criée, puis ce sera à la Maison de la poésie à Paris, et par la suite ça va tourner. » Mais il s'agit cette fois d'un dispositif un peu lourd. J'ai écrit des textes et je dois les dire, dans un système scénique complexe, avec des musiciens, des danseurs, des projections vidéo.

En réalité, ce que j'admire, ce pourquoi j'aime le théâtre, c'est qu'on prend chaque fois une leçon d'exactitude, de professionnalisme, de sérieux, de gentillesse ; chez les gens de théâtre, chacun fait rigoureusement ce qu'il a à faire. Dans un spectacle tel que celui-ci, il y a du son, c'est mixé, il y a des lumières encodées, la scène est pleine de sparadraps, de scotches de toutes les couleurs ; il faut se mettre là et pas ailleurs, tout est réglé. Et dans ce domaine, je suis nul. Tous ont été gentils avec moi. On a fait un filage ; ils m'ont dit : « Ce n'est pas grave on trouvera une oreillette, et on te dira, tu rentres, tu sors, pas là, à droite, à gauche ! » C'est intéressant, on est confronté à un métier. Même chose pour les musiciens. Bruno Allary joue de la guitare électrique, il prend la guitare, il la pose, il prend ensuite sa guitare baroque. S'il est dans une structure de concert, il fait comme nous quand on fait un cours, librement. Mais s'il y a un metteur en scène qui lui demande : « – Ta guitare, tu vas la poser où ? – Je ne sais pas, là. – Mais, fais voir le geste. – Comme ça. – Ah, mais ce n'est pas joli... », on s'aperçoit alors qu'il n'y a pas d'entre-deux. Soit on arrive, on prend un micro, on dit « bonjour, je vais vous conter une histoire » ; soit on décide d'en faire une scène théâtrale. Là, c'est autre chose ; c'est une autre structure de production. Et je trouve ça absolument fascinant.

ATALA

Il s'agit donc d'un plaisir lié à la production de signes. Est-ce que le plaisir ou la responsabilité d'un spectacle, c'est aussi d'avoir la maîtrise de ces signes ou est-ce que vous la déléguez complètement au public ?

P. B.

Par définition le public est toujours coauteur du sens.

ATALA

Certes, mais « co- » laisse tout de même entendre qu'il y a, à l'origine, des propositions.

P. B.

Mais orientées par cette création collective.

ATALA

Reste que vous n'allez pas jusqu'au bout, par exemple, de la théorie d'un Rancière, qui voudrait un « maître-ignorant », ou quelqu'un qui abandonne une responsabilité dans la production de son discours ou en tout cas la détermination du sens de son discours ?

P. B.

Au théâtre, je ne suis pas sûr. Moi, j'ai beaucoup d'admiration et, de toute façon, plus que de l'admiration, de la reconnaissance au sens propre, parce que ça marche. Ça marche vraiment, enfin pas toujours, mais ça peut marcher... Au théâtre, il y a — c'est un point qui a tout de même été un peu théorisé — il y a une clôture qui fait que le public peut aussi dire : « Nous, on est là, on a payé (ou pas), on a réservé, en tout cas, on est venu. Allez-y, quoi ! » Cependant, quand on fait un métier intellectuel, arrive toujours un moment où on perd prise, où se pose la question de ce qu'on sait faire vraiment. Suffit-il de savoir envoyer des mails, de faire des photocopies, de maîtriser un traitement de texte ? À l'évidence non, et on se découvre un jour en peine d'une technicité. Le b.a.-ba de l'historien, est de consulter des archives et de pratiquer la critique des documents ; ce sont pour lui sinon des routines, du moins des règles de l'art. En revanche, le théâtre est un métier. Je vous parle du théâtre parce que vous m'interrogez sur le théâtre, mais si on parlait, par exemple, de l'économie du livre, je dirais la même chose : ce que j'aime, au fond, c'est aller vers des univers professionnels différents parce que j'ai envie de rencontrer des métiers.

ATALA

On aura compris que le théâtre vous permet de dire autre chose, voire de le dire avec d'autres moyens, notamment en faisant se rencontrer divers supports, diverses formes d'expression. Ainsi l'image, très présente dans vos travaux, joue un rôle, comme on a pu le voir, dans Histoire d'un sacrifice, sous des formes diverses. Est-ce là quelque chose que le théâtre permet et que l'historien ne pourrait faire ordinairement, parce qu'en montrant des images le plus souvent il les commente, sans les mettre en connexion avec autre chose ? Le théâtre est-il le lieu où l'historien peut faire se rencontrer différemment les objets qu'il utilise d'habitude ?

P. B.

J'ai l'impression qu'on peut les faire résonner, les éprouver.

ATALA

Et, par exemple, cela peut-il faire surgir l'émotion? Ce que, sans cela, on aurait plus de mal à faire dire au passé?

P. B.

Voilà une vraie et belle question, à la fois pédagogique et publique. Je n'ai jamais enseigné au lycée, mais j'ai enseigné en premier cycle universitaire, ce qui n'est tout de même pas fondamentalement différent. En L1-L2, un texte un peu compliqué, en lettres aussi bien qu'en histoire, on le fait lire à un étudiant. S'il le lit, disons « bien », je veux dire avec une intention juste, exacte, on sait qu'il l'a compris. Après il peut le commenter avec une rhétorique plus ou moins huilée ; il peut avoir plus ou moins bien travaillé. Mais au fond, quand je faisais faire des exposés en L1-L2, je me souviens très bien qu'une fois que l'étudiante ou l'étudiant avait lu le texte — et ce n'était pas une question de talent ou de présence — je savais déjà à quoi m'attendre. J'imagine qu'en lettres aussi on fait ça, des ateliers de lecture, et pas seulement pour les textes anciens. Donc, savoir où est l'émotion — ce qui est pour moi important —, si je le rapporte à l'histoire, ça peut vouloir dire aussi savoir où est l'étrangeté, c'est-à-dire où on doit être surpris. C'est toujours la chose la plus difficile, dans un texte ancien. Il y a des choses qui sont surprenantes, d'autres pas, mais elles ne sont pas nécessairement là où on le croit. Et donc je pense, que dans la pratique de l'enseignement, d'une manière générale, ou dans toute transmission de connaissances, on n'a pas à choisir entre partager une émotion et transmettre un savoir : on peut faire l'un et l'autre, l'un par l'autre.

À cet égard, *Histoire d'un sacrifice* était intéressant. On avait d'abord une lecture. Une lecture dans un théâtre, avec de la musique, avec la mort qui vient, une sorte de tic-tac inexorable. Difficile de ne pas être ému par la correspondance de Robert Hertz et de sa femme Alice. Ensuite, il faut mettre un nom sur cette émotion, sans nécessairement l'annuler ou la décevoir. Tandis que l'historien est plutôt considéré comme une sorte de pompier des émotions, je voulais qu'on soit des pompiers pyromanes. D'abord, on met le feu, et ensuite on demande : « O.-K., vous êtes émus, mais de quoi ? » Et ce que j'ai trouvé plutôt bien, par exemple, je le dis d'autant plus volontiers que vous avez vu quelle position d'extériorité était la mienne, c'est que, à la place du spectateur — là se fait jour un côté « maître-ignorant » — il y a

quelqu'un qui entend cette correspondance entre Robert et Alice Hertz. Il ne sait rien d'eux. Mais il entend et il voit l'album de famille défiler, les photos. Et il est amené à se dire : « Il y en a pas mal, des photos tout de même ; ils sont bien habillés... ». Aussi, quand Nicolas Mariot, qui est l'auteur du livre que l'on a ainsi mis en scène, arrive et dit : « Voilà leur position de fortune, voilà la position sociale, vous savez, être bachelière à ce moment-là était très rare », il ne nous apprend rien, on le sait déjà. On n'a peut-être pas eu le temps de se le dire, mais quand on nous le dit, on n'est pas surpris. Et ça, je trouve ça très beau. C'est un moment, je ne saurais pas dire s'il est théâtral ou pédagogique, où la parole — disons ce que vous appelez la parole magistrale — vient énoncer quelque chose qu'on sait déjà, mais qu'on ne savait pas savoir.

ATALA

Cela joue d'une double dimension finalement, en ce qu'il y a une véritable dignité de l'émotion et qu'elle reste souveraine pour chaque spectateur. Cette dignité de l'émotion, ne vous semble-t-elle pas découler de la mise en mouvement que propose votre dispositif, et de la conscience de la durée (au sens bergsonien) qu'il suscite, au-delà, bien sûr, de la couleur des émotions ?

P. B.

Oui, vous avez raison. Ça veut dire effectivement que tout cela serait la suite logique d'une pratique mise en œuvre de l'école à l'université et qui participe en particulier pour l'histoire de son rapport au savoir ; à cet égard, je ne crois pas qu'une autre discipline soit liée à ce point à la question de l'émancipation. Cela dit, il faut se défier des effets de pouvoir lorsque s'établit une communauté émotionnelle un peu forte : il y a comme vous dites, une dignité de l'émotion. Mais émouvoir avec des lettres de guerre peut se faire avec des gens moins recommandables que Robert Hertz. Il faut donc savoir garder une ligne quand on fait appel aux émotions.

ATALA

On n'en laisse pas moins une plus grande latitude interprétative au public. Comparativement à un cours d'histoire, à des formes de transmission très classiques, où souvent l'on apporte déjà des solutions, dans ce cas d'espèce, avec la lecture des lettres, avec les images, on livre un matériau brut. Certes, les extraits ont été choisis, la conjonction des images et du texte a été pensée et l'historien Nicolas Mariot intervient après coup. Mais il y a un moment, que permet le théâtre, différent du discours habituel, où, finalement, on met presque les spectateurs en situation non pas de chercheurs,

mais de lecteurs de documents. Cela offre cette possibilité-là, plus rare autrement.

P. B.

J'en ai l'impression, et c'est là effectivement où la durée intervient. Car il faut quand même que ce soit installé. En fait, dans une situation d'enseignement, parce que les choses sont ainsi, on va toujours trop vite, on ne laisse jamais le temps aux images d'arriver, au texte de résonner. Je suis bien placé pour le savoir. Combien de fois m'a-t-on dit : « Tu vas trop vite ! » Je parle de Machiavel, comme si c'était un auteur connu, alors qu'évidemment il n'a pas toujours été lu. Ça vaudrait la peine de prendre du temps pour expliquer, mais voilà, on est emporté par l'envie de dire plein de choses...

ATALA

Cette transformation d'un savoir connu en savoir su change indubitablement la donne. Au théâtre, la parole magistrale se déritualise justement parce qu'elle s'ouvre à un espace d'événementialité ; tandis que le maître donne ordinairement à connaître de l'inconnu, vous évoquez pour votre part un savoir connu qui devient un savoir su. Il s'agit bien là d'une autre dimension. On va au-delà d'une compétence disciplinaire permettant de dispenser des connaissances ; on incite le public à vivre lui-même l'expérience du savoir.

P. B.

Parmi les savoirs qui me fascinent, il y a aussi le savoir spécifique des comédiens sur les textes qu'ils jouent, et qui s'observe même pour les textes classiques ; dans les écoles de théâtre, on voit en effet qu'il y a des gens qui ont fait des études universitaires, des gens donc qui « savent » ; et puis il y en a d'autres qui arrivent, par une sorte de court-circuit furieux, à une connaissance, à une compréhension, que je ne veux pas dire d'instinct, mais une compréhension profonde, directe et pour ainsi dire inculte du texte. Ils ne savent pas qui est Racine, mais ils s'engouffrent là-dedans. Ça, c'est quand même très impressionnant. On n'est pas du tout dans la médiation, les ateliers de théâtre, les Écoles normales supérieures. On prend un raccourci fracassant.

Se confronter à cela m'intéressait. C'est une autre expérience du théâtre. À Nantes, avec le Grand T, j'ai organisé deux saisons d'un festival qui s'appelle *Nous autres*, une rencontre entre l'histoire et le théâtre, ligués pour proposer une histoire du monde. Ça durait trois jours chaque fois. C'est Catherine Blondeau, la directrice du Grand T, qui m'avait demandé de faire cela. Elle avait un objectif de politique culturelle publique car si, à Rennes, le TNB parvient très bien à faire

confluer ces différents acteurs que sont l'Université, les établissements scolaires, les lycées, les Champs Libres, etc., la chose est moins facile à Nantes, pour différentes raisons. Donc Catherine Blondeau disait : « Il faut construire un public. » De fait, il y a le public de théâtre et le public, disons des conférences. Ce qui l'intéressait, c'est que je lui amène dans son théâtre des gens qui n'y vont jamais et inversement, qu'une partie des abonnés qui ne vont jamais à des conférences culturelles écoutent une intervention de ce genre. Et ça n'a pas mal marché. Objectif important, « construire un public ». Il y a un public du théâtre. On raisonne par grandes catégories, on pense que tout s'aligne ; pourtant, il y a des gens qui vont au théâtre et qui ne sont pas des intellectuels. Ils y vont, mais ils n'iront jamais à une conférence. Ils n'iront jamais à une rencontre dans une librairie. Voilà ce qui s'appelle une politique publique, culturelle. Construire un public, c'est très long. Ça ne s'additionne pas. C'est vraiment un travail à petits points de couture.

ATALA

Puisque vous faites le lien entre vos interventions au théâtre et des politiques culturelles, on est tenté de se demander, dans un contexte marqué par les commémorations médiatiques de Mai 68, s'il ne s'agirait pas finalement pour vous de renouer avec l'idée de fête, avec cette émancipation festive du savoir et du public, qui n'a plus été le même après Mai 1968, du moins est-on en droit de le penser.

P. B.

Oui. Pour le coup, c'est l'origine de l'invitation de Mathieu Potte-Bonneville, philosophe qui s'est occupé des archives Foucault et qui a travaillé avec Philippe Artières sur cette question de Mai 68. Au hasard d'une discussion nous remarquions qu'il existait une petite querelle d'attribution quant à savoir qui a dit le premier : « Prendre la parole comme on prend la Bastille. » Est-ce Roland Barthes ou Michel de Certeau ? Petit point d'érudition... quoi qu'il en soit, il est évident qu'il y a ce moment de la brèche, de la prise de parole. Le fait même qu'on ne se souvienne plus exactement qui a dit cette parole est évidemment très significatif pour des auteurs qui ont travaillé, justement à se laisser traverser par une parole dont ils ne voulaient plus être l'origine. Tout ça pour confirmer qu'on se situe bien entendu dans la suite de ce moment-là, qu'on aurait envie de capter un peu de cette effervescence.

ATALA

Est-ce que le passage par le théâtre, s'intégrant à la recherche sur d'autres moyens de dire l'histoire, est quelque chose qui vous conduit à dire que

l'historien — le débat resurgit depuis quelque temps — doit passer par la fiction pour dire l'histoire et ne peut parfois que passer par la fiction, et peut-être plus particulièrement pour évoquer des événements très proches, très sensibles.

P. B.

Oui, j'en suis convaincu. Voilà deux ans qu'au Collège de France je propose un cours sur les fictions politiques ; en même temps, je suis très attaché à la défense du régime de vérité des historiens. Je pense qu'il serait très inconséquent aujourd'hui de vouloir brouiller la frontière entre faits et fiction, dans une sorte de textualisme indifférencié. Mais sur ce point, on peut être sur une ligne proche de Jacques Rancière, que vous évoquiez : dire qu'on ne pense bien le réel qu'en le fictionnant ne dit rien de la réalité ou de l'irréalité des choses. Cela ne veut pas dire que tout est un effet de langage, mais cela veut dire que la fiction, au sens de Borges, n'est pas tant la fable qu'une expérience de pensée qui nous amène à comprendre ce que la pensée elle-même ne peut pas comprendre, c'est-à-dire jusqu'où elle va. La fiction est l'expérience de la limite de la pensée. Et quand Michel Foucault affirme : « je n'ai toujours écrit que des fictions, *l'Histoire de la folie* est une fiction », cela ne veut pas dire que c'est inventé, que c'est une fable ou que ça n'existe pas ; cela veut dire qu'il a trouvé dans les ressources de l'archive de quoi produire un effet de vérité. « C'est de la fiction », dans une acception au fond très banale, revient à dire que ça se façonne, que ça ne se raconte pas tout seul, que c'est, en somme, le fruit d'un travail. Par conséquent il ne faut pas seulement proposer le résultat mais aussi le récit de ce travail.

ATALA

Et quand vous le faites dans les expériences auxquelles nous avons été confrontés ici, vous avez le sentiment que vous le faites par le « théâtre » ou serait-ce plutôt, sachant que vous avez également utilisé ce terme, par le « spectacle » ? Autrement dit, pensez-vous cela comme un acte théâtral ?

P. B.

Oui, je le pense comme un acte théâtral. Je ne vais pas me donner le ridicule de parler du *Paradoxe du comédien*... il y a effectivement la barrière, la machine qu'on ne voit pas, et en même temps qu'on révèle à la fin. À dire vrai, je n'aime pas l'histoire à spectacle, celle qui ferait spectacle d'un théâtre bien huilé où le machiniste serait en coulisses et dont on oublierait même qu'il y a quelqu'un pour tirer sur les poulies. Je pense, au contraire, que la morale de l'historien est de faire voir le

machiniste et à un moment donné, de montrer qu'il y a un travail de la représentation, donc qu'il y a une fiction, qu'il y a quelqu'un qui enquête : il a un nom, un corps, un sexe, il s'appelle où il ne s'appelle pas. C'est une chose essentielle. Et puis, par surcroît, il se trouve que ça fait spectacle. Donc, même si ça paraît un peu compliqué, on ne doit jamais avoir de scrupules à raconter comment on fait, parce que c'est ça qui intéresse vraiment le public. Le public, si on vient lui raconter des histoires de pharaons, il s'en fiche un peu. Si on lui raconte des histoires d'archéologues et d'égyptologues, alors là, on ouvre sur un imaginaire, un rêve, une enfance... Tout ce qui prend la forme de l'enquête. Au fond je pense que faire un « spectacle », c'est exposer l'envers du décor, en faire montre.

ATALA

En somme l'exhibition de la manière dont se construit aussi le savoir, qui est une partie, une dimension du savoir lui-même ; l'exposer en tant que telle.

P. B.

C'est ce que Rancière appelle *La fabrique de l'histoire*. Il y a d'autres expériences théâtrales, pas forcément en histoire, mais en sociologie ; par exemple ce que fait Bruno Latour sur le théâtre des controverses. On déploie, on déplie la scène d'une controverse.

ATALA

Revenons sur la déontologie de cette démarche : est-ce qu'elle suppose de se tenir toujours rigoureusement à distance de « l'ivresse collective », soit dit en forçant un peu le trait. Est-ce qu'il y a droit ou est-ce qu'il n'y a pas une nécessité aussi à assumer la part du spectacle, à satisfaire voire à aiguïser ce désir d'ivresse collective, fût-ce par moments ?

P. B.

Non, je ne pense pas. Enfin, moi, je n'ai rien contre. S'il fallait choisir entre le *one-man-show* et la troupe, je préférerais avoir une troupe ; et je trouve que c'est entraînant.

ATALA

Est-ce que vous reconnaissez quand même encore dans la notion de public l'aptitude à se construire et se réaliser comme une entité, à la fois par les mécanismes rationnels et les mécanismes d'intuition de la durée qu'on a évoqués tout à l'heure, mais aussi dans la jouissance d'une ivresse commune et partagée ?

P. B.

Je ne choisirais pas forcément tous les mots que vous employez, peut-être pas ivresse, en tout cas, mais ferveur, oui.

ATALA

Cette ferveur d'un vivre et agir ensemble qui se joue aussi dans un moment de spectacle ?

P. B.

Oui. Je prends un autre exemple où je vois un défi ayant mobilisé toutes mes expériences de scène. J'ai dirigé un ouvrage collectif qui s'appelle *L'histoire mondiale de la France*. Il y a d'abord le groupe, la bande, celle avec qui on travaille. Et puis, il y a les auteurs. Ce n'est pas tout à fait une foule, mais enfin c'est une troupe. Je ne sais pas pourquoi, quand on a voulu faire le lancement de ce livre, on l'a fait au Théâtre de la Colline à Paris. Ce n'est pas un truc de com. Ce n'est pas qu'on ait eu envie de choisir un théâtre parce que c'est plus chic ; on aurait pu aussi bien opter pour un amphi de la Sorbonne. Mais là, on a mis « la troupe » sur scène, sans doute parce qu'on avait envie de dire : « Voilà, on a travaillé ensemble, et on vous présente la troupe. » D'ailleurs on s'est livré à un petit jeu : beaucoup d'entre nous se trouvaient aussi dans le public... Je n'ai pas vraiment beaucoup réfléchi, ni théorisé cela ; toujours est-il qu'il ne s'agissait pas de prendre la lumière ; la vérité ou la sincérité de ce geste, qui était un peu joueur et qui était un peu fictionnel, justement, reposait dans ce qu'il entendait exposer : « Voilà c'est ça le théâtre, c'est ça la scène de notre intervention ; voyez comme on a fait. » Il y avait là, indubitablement, une part d'arbitraire, de jeu, de pure préférence.

ATALA

Permettez-nous de revenir sur votre première intervention : « Tous les chemins ne mènent pas à Rome. » Cela ressemblait un peu à une conférence, mais ce n'était pas tout à fait une conférence. Première question : l'avez-vous vécue comme un moment théâtral en allant au-delà d'un théâtre de la conférence, dès lors que vous étiez sur scène, au sens propre ? Et, seconde question : vous avez évoqué, à l'occasion de cette présentation, le théâtre japonais ; la connaissance que vous avez de ce théâtre a-t-elle eu une incidence sur un mode spécifique de transmission ?

P. B.

S'agissant de la deuxième question, je ne saurais trop que vous répondre car je ne veux pas non plus exagérer ma connaissance du Nô ; mais ce qui m'a intéressé, c'est l'écart. Un livre a fait un peu pour moi office de guide dans ma découverte du théâtre japonais, un livre de Jean-François Tschudin qui s'appelle *L'éblouissement du regard* ; il décrit la manière dont le théâtre japonais a été reçu et compris en Occident

à partir du XVI^e, et surtout du XVII^e siècle, jusqu'au XX^e siècle, et comment il a accompagné la théorie théâtrale européenne. Je ne prétends pas avoir effectivement de connaissance directe de ces autres formes de la représentation, mais je pense utile, parfois, de tordre la perspective pour reconsidérer une même chose depuis un « ailleurs ». Je ne pourrais pas en dire beaucoup plus, mais cela a quelque chose à voir avec la frontalité, avec l'acteur qui de manière un peu solennelle aime à s'imposer.

Je me souviens effectivement de cette expérience. C'était assez drôle. D'abord il faut dire qu'on n'enseigne jamais impunément. Pour moi, ce n'est jamais anodin de prendre la parole. Il m'arrive de le faire, comme nous tous, plusieurs fois par jour, dans différentes arènes. J'ai toujours une appréhension. Ce n'est pas la même chose que d'entrer dans la salle de classe ; c'est *notre* salle. Il m'arrive de faire beaucoup de conférences, de choses différentes, dans des lieux que je ne connais pas, et au moment d'entrer dans ce lieu que je ne connais pas, j'ai toujours peur. Ça a à voir avec la parole. Je considère que cette asymétrie — quelqu'un qui vient parler — met chaque fois dans un état qui n'est pas un état normal. Dans un théâtre c'est encore particulier ; même s'il n'y a rien de théâtral, il y a un rapport à la scène, à l'obscurité, qui fait que le cœur bat quand même beaucoup plus vite, qu'on se laisse vraiment impressionner, qu'on parle avec une sorte de voile.

ATALA

Est-ce que ça vous pousse à jouer, voire à surjouer ?

P. B.

Sans doute ; sans doute, et c'est quelque chose dont je me méfie toujours.

ATALA

Un professeur est toujours plus ou moins comme un acteur face au public, bien qu'il doive se défier de tout histrionisme. Pour autant, se donner en spectacle, n'est pas dans votre cas une image, mais quelque chose de réellement vécu dans l'espace théâtral. Vous êtes habitué à parler en public, et parce que vous-même vous voyez l'espace, avec ce public dans l'ombre, ce qui n'est pas le cas dans d'autres prises de parole publique, il semblerait que vous intériez la perception de cet espace.

P. B.

Il faut aussi considérer le fait que je suis, plus spécialement, historien des relations de pouvoir et du rapport à l'espace. Rien d'étonnant, donc, à ce que je sois toujours un peu sensible à la manière dont

on occupe l'espace. Quand on enseigne, quand on est dans un amphithéâtre, au Collège de France, c'est toute l'histoire de l'institution qui pèse sur vos épaules. Mais l'histoire du théâtre, ce n'est pas rien non plus. Cela vous constitue comme acteur, de toute façon.

C'est tout autre chose que la télévision, cela m'a beaucoup frappé. Le fait est que j'ai finalement appris à faire de la télévision. Vous êtes là à vous dire que ça ne va pas être aussi différent que cela. Et du moment où ça commence, vous avez l'impression de peser cinq tonnes ; des trucs pendent, qu'on appelle des bras, auxquels vous n'aviez jamais fait attention et, tout à coup, vous ne savez plus où les mettre. La télévision en direct trahit le fait que vous avez un corps. Moi, j'aime la radio ; je pense qu'à force de faire de la radio je me suis progressivement amélioré. Mais la télé, je sais très bien que je ne l'appriivoiserai jamais. Il y a des formes de présence dans l'espace qui sont plus ou moins disponibles ou accueillantes à la parole, à ce dont on parle.

ATALA

Cela implique-t-il que, pour la série documentaire « Quand l'histoire fait date », que vous avez réalisée pour la télévision, vous avez tout remis à plat en vous disant : finalement, je pars d'un canal institutionnel et je dois simplement entrer dans une logique de déconstruction ?

P. B.

Oui, d'une manière générale, j'ai toujours travaillé au bord des institutions, c'est-à-dire au bord de ce qu'elles pouvaient permettre.

ATALA

Mais cela invite quand même à réfléchir à une notion essentielle : « faire date », avec la polysémie dont vous tirez parti dans cette expression.

P. B.

Oui, c'est la même chose en fait : enquête, fiction, scène, on pourrait reprendre tout ça.

ATALA

Pour revenir sur votre expérience du théâtre, le livre Prendre dates fait l'objet d'une mise en scène. Cela fait écho à ce que l'on a vu ici, à propos de L'étreinte. Pourriez-vous nous parler de cette expérience ?

P. B.

Là, il faut être un peu cohérent et conséquent. J'essaie d'avoir des principes : si on m'offre une possibilité comme celle qui m'est offerte par le TNB, j'essaie de la rendre viable et de faire passer la parole.

Simultanément, j'ai toujours dit que ce que j'avais pu faire ou écrire était disponible, notamment à l'adaptation.

Dans ce cas, il s'agit de l'adaptation d'un texte que j'ai écrit avec Mathieu Riboulet, adaptation que je n'ai pas maîtrisée et que je n'ai pas cherché à maîtriser. J'en suis spectateur. Mais les conditions sont particulières, car Mathieu Riboulet est mort. Je me retrouve seul, avec ce texte qui est cosigné. Et donc, je suis quand même engagé dans ce spectacle. Parce que des comédiens — et il se trouve que je les connais très bien — ont appris ce texte, et cela fait quand même quelque chose. Parce que je ne suis pas un auteur. C'est un texte sur la manière dont l'histoire vous rentre dedans, littéralement, vous rendre *dedans*, vous pénétre le corps. Or, il se trouve qu'apprendre par cœur un texte, c'est quand même aussi l'incorporer. Ce n'est pas une question de vanité, mais que quelqu'un fasse l'effort d'apprendre par cœur une heure d'un texte dont je suis coauteur, je n'en reviens pas. Déjà que je trouve qu'il n'est pas normal de parler en public, là c'est presque intolérable. Et puis Mathieu est mort... Cela va être donné à Avignon, le 14 juillet. Pour ajouter à ma confusion, on me demande d'écrire une postface post-mortem, parlant du 14 juillet à Nice... Donc là, oui, on peut parler de trac, au sens théâtral.

