

Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch = Annuaire suisse du théâtre
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 49 (1988)

Artikel: Le Festspiel, ou l'art de la prétérition
Autor: Pidoux, Jean-Yves
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986690>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Le Festspiel, ou l'art de la prétérition

Jean-Yves Pidoux

«Quienes han explorado la prehistoria del Novísimo Teatro blanden, a guisa de antecedente, dos precursores: el drama de la Pasión, de Oberammergau, actualizado por labriegos bávaros, y aquellas representaciones multitudinarias, auténticamente populares, de *Guillermo Tell*, que se dilatan por cantones y lagos, en el propio lugar donde se produjo la manoseada fábula histórica».

Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, «El teatro universal», *Crónicas de Bustos Domecq*.

L'auteur a été invité à s'exprimer sur le Festspiel à trois titres: en tant que sociologue, acteur, et suisse romand. Ces trois caractéristiques, apparemment disparates, ont au moins un point commun, qui est de se trouver aux frontières de l'ensemble – logique, esthétique, et politique –, aux confins du contexte sémantique et social que suppose l'existence d'événements culturels comme le Festspiel. Je développerai quelques traits de cette situation marginale: je rappellerai que le Festspiel a – apparemment – un rapport plus distant à la Suisse romande qu'à la Suisse allemande et à l'Allemagne; je dirai pourquoi il n'est pas vraiment destiné à être pris en charge par des professionnels du théâtre; j'illustrerai en quoi il exclut intrinsèquement le questionnement réflexif et critique, et promeut l'intégration, la subordination au collectif. Tout au long de ces réflexions, qui oscilleront délibérément de l'analyse immanente à la mise en situation sociale et culturelle, je soulignerai le caractère paradoxal des aperçus que ces positions excentriques permettent de construire.

Le spectacle de la fête

Lors du colloque consacré au Festspiel, les participants francophones utilisaient – comme je le fais ici – le terme allemand, sans lui chercher d'équivalent français. Trouver celui-ci serait d'ailleurs difficile, à supposer que l'on veuille rendre les connotations, et le caractère très usuel du vocable allemand. Il n'en reste pas moins que pour des oreilles germaniquement naïves, et professionnellement théâtrales, le terme de «Festspiel» résonne de manière

étrange: la fête et le jeu sont traditionnellement les concepts polaires entre lesquels s'articulent les définitions du phénomène théâtral. Les analystes qui tiennent à souligner l'aspect collectif, social, civique de l'événement théâtral l'ont rapporté à la fête; le concept de jeu a servi à ceux qui souhaitent mettre en exergue la structure spécifique des représentations, leur contenu esthétique. Il est frappant que ces deux mots soient accolés pour désigner un événement spectaculaire; mais la sémantique ne saurait oublier que le tout est plus que la somme des parties, et surtout que les signifiés ont une histoire, qui dépasse la simple évolution linguistique des signifiants. Dans le Festspiel, le jeu et la fête ne sont pas simplement juxtaposés, mais imbriqués, et surtout hiérarchisés: la fête est le référentiel, et le jeu est instrumentalisé. Le Festspiel, c'est le jeu dans la fête, le spectacle de la fête; mais, au nom de la fête, le spectacle dénie sa spécificité ludique, l'inévitable distance à ce dont il est le simulacre. Pour ce faire, en un véritable poncif du genre, le collectif social figuré est montré le plus souvent comme concluant ses tribulations historiques par des fêtes, de telle sorte que le collectif social participant – figurants et spectateurs – soit, en tant que collectif, incité à communier et à s'auto-célébrer dans une fête civique. Le signe de la fête dans le spectacle veut induire la fête dans la communauté; reste à élucider si la représentation de la fête dans la fiction induit une fête réelle, ou seulement une représentation de la fête dans la réalité; reste à évaluer les correspondances entre la célébration d'une communauté supposée fondatrice et l'auto-célébration d'une collectivité en quête de relations primaires – c'est-à-dire avouant qu'elle n'est plus unie.

L'utilisation du terme allemand signifie en outre que le phénomène trouve son origine historique et son aire de plus grande fréquence dans les contrées germanophones – les dix thèses de Dietz-Rüdiger Moser le démontrent de manière impressionnante. Toutefois les Festspiele qui se sont déroulés et se déroulent en Suisse romande – et plus largement en francophonie – ne sont pas de simples importations, mais des actualisations autochtones caractérisées. Certes les événements culturels francophones à rapporter au Festspiel entretiennent peut-être des rapports plus lâches avec un hypothétique type idéal construit à partir des réalisations germaniques et alémaniques; par exemple la dimension de commémoration d'une organisation officielle – politique ou religieuse – sera un peu estompée dans la Fête des Vignerons de Vevey; les spectacles joués au Théâtre du Jorat à Mézières se distingueront par le fait que la dimension dramatique y est plus prononcée, et en ce que ces spectacles ont lieu dans un théâtre, espace socialement réservé à la production culturelle. Néanmoins, bien des réalisations allemandes ou alémaniques seraient tout autant, et même plus éloignées du type idéal; il est bien certain que ces productions romandes se rapportent, thématiquement et structurellement, au Festspiel – ne

serait-ce que parce qu'elles se sédimentent en institutions, qu'elles surviennent périodiquement, et qu'elles sont des célébrations collectives de la collectivité. Les convergences sont bien plus marquées que les divergences; celles-ci permettent d'ailleurs, en bonne méthode dialectique, de mettre en évidence quelques caractéristiques cruciales des événements culturels considérés. L'insertion marginale d'un observateur dans un phénomène, l'appartenance légèrement décentrée d'un phénomène à une catégorie, permettent de construire ce que Kenneth Burke (1965) nommait des «perspectives incongrues» – le malicieux passage de Borges et Bioy Casares cité en épigraphe en est un exemple, qui rappelle en outre que l'humour est heuristique.

La communauté divisée

J'ai participé à la préparation et aux représentations d'un spectacle au Théâtre du Jorat, et je souhaite émettre quelques hypothèses en partant de cette expérience d'interprète (Pidoux, 1987). L'aspect le plus visible du collectif de travail, lors de la préparation d'une telle manifestation, c'est son hétérogénéité et son artificialité: des êtres humains d'horizons sociaux et culturels très différents se trouvent soudain rassemblés en un même lieu; l'unité spatiale leur permet à tous de constater à quel point l'unité sociale fait défaut – un paysan du Jorat, municipal radical de sa petite commune, et chantant dans le chœur, ne se trouvera que peu de points communs avec un acteur genevois plutôt libertaire, qui a trente ans de métier dans des théâtres urbains et vient pour la première fois à Mézières. Plus généralement, les rapports sont problématiques, entre des comédiens professionnels, payés pour exercer à plein temps leur métier d'interprète, et des acteurs amateurs qui viennent répéter après leur travail et souhaitent plutôt se divertir et passer de bons moments en groupe. A ces séparations de fait s'ajoutent des cloisonnements induits par l'organisation du travail: l'équipe technique de conception et de construction des décors n'a que peu de contacts avec les autres participants au spectacle, dont les horaires et les préoccupations sont différents. Et le metteur en scène et ses collaborateurs participent d'une autre réalité que les acteurs et les choristes: ceux-ci sont sur scène, observés par ceux-là qui, placés dans la salle, décident pour les premiers des orientations esthétiques, et de l'aménagement du temps de répétition.

Un psychosociologue ferait sans doute ses délices d'une étude sur les relations au sein des différents groupes formels et informels participant à la préparation d'un Festspiel: des courants centrifuges et centripètes sont constamment à l'œuvre; qui s'insérerait hier dans tel collectif s'efforcera aujourd'hui de le faire éclater, et fera demain partie d'une autre constellation avant de retrouver plus tard sa

position initiale. Mais au-delà des variations individuelles, des régularités se remarquent: ainsi, les membres du chœur ont à Mézières procédé avec système à une fermeture de leur groupe sur lui-même, en faisant pression sur leurs pairs pour qu'ils ne se mêlent pas trop aux acteurs et fassent en priorité allégeance à leur collectif d'origine – ces normes étaient nettement perceptibles, et visiblement suivies. Dans cette communauté sociale à constituer, les acteurs professionnels sont un morceau particulièrement coriace à phagocyter. Le Théâtre du Jorat s'enorgueillit de mélanger interprètes amateurs et professionnels; or cette cohabitation est difficile et entre même en contradiction avec la spécificité d'un Festspiel. De manière toute particulière – parente de, mais opposée à celle des choristes –, les acteurs professionnels forment eux-mêmes un clan: à la fois conscients de faire partie d'une corporation dont les membres mènent une vie différente à bien des points de vue de celle du commun des mortels – horaires, insécurité et multiplicité des emplois, pratique professionnelle impliquant un comportement extraverti, métier artistique dans une Romandie calviniste et philistine –; réputés aussi pour leurs caprices et leur propension à susciter des conflits, qui forment un type de relations sociales habituellement vilipendé, en ce pays – inutile de rappeler à ce sujet que les conflits sont en contradiction avec la vision du monde conciliatrice véhiculée par le Festspiel, qui ne tolère les difficultés que dans la mesure où elles sont révolues et en définitive résolues, dissoutes dans l'harmonie finale. Mais il faut noter aussi que la communauté des acteurs est soudée moins que toute autre; ses membres sont jaloux et vindicatifs; des clivages s'expriment sans relâche, formulés par le biais de petites vacheries, de médisances, de mépris envers présents ou absents. Les vieux routiniers pétrifiés infligent aux bleus un savoir supposé; grands seigneurs de paccotille, ils racontent interminablement des histoires de vieux combattants, censées démontrer l'expérience et le prestige acquis, et cantonnent les autres dans des rôles de faire-valoir.

Au-delà de l'anecdote et des idiosyncrasies, des données bien tangibles et matérielles viennent confirmer et alimenter toutes ces séparations. D'abord, le mélange entre acteurs de métier et comédiens amateurs est fonctionnellement pervers – j'y ai fait allusion déjà –: étant donné la différence des compétences, les seconds devraient pouvoir répéter davantage que les premiers. Or, évidemment, leurs activités professionnelles extra-théâtrales pèsent sur leur disponibilité et sur leur assiduité aux répétitions – durant lesquelles ils sont de surcroît plus disposés à anticiper sur la fête qu'à préparer avec zèle le jeu, le spectacle. Ainsi des choristes se sont-ils plaints d'avoir dû répéter trois fois une scène, considérant ce chiffre dérisoire comme exorbitant. Paradoxalement, un des moments les plus importants pour créer un sentiment de communauté, la gratuité du travail fourni, vient s'établir contre la possibilité

d'élaborer artistiquement le spectacle de la communauté: invoquant implicitement qu'ils sont des bénévoles, qui offrent leur temps pour la préparation du spectacle, amateurs et choristes estiment que la mise en scène n'a pas à les chicaner sur la qualité de leurs prestations.

Voilà qui renvoie à une donnée qui, pour n'être que peu explicitée, a une grande importance. Bien au-delà de leur connaissance du bien et du mal théâtral, les acteurs professionnels sont confusément perçus comme le ver de la société mercantile dans le fruit de la communauté édénique: ils renvoient à une économie que le Festspiel et ses convaincus voudraient nier – le temps de la célébration culturelle tout au moins –, à de honteuses questions ayant trait à la location d'une force de travail. J'en veux pour preuve un fait apparemment saugrenu: les professionnels sont, en tant que tels, relativement peu payés – encore faudrait-il distinguer, bien sûr, entre les vedettes et les deuxièmes couteaux; les différences de traitement sont d'ailleurs pour quelque chose dans l'éclatement de la corporation des comédiens –; en tous cas leurs salaires sont âprement négociés par leurs employeurs. Par contre ceux-ci, à Mézières, défrayent généreusement les amateurs. Cette donnée troublante signifie probablement que le privilège de représenter le peuple face au peuple, d'incarner la communauté mythique, serait dévolu de préférence à des membres de ce peuple – auquel les comédiens professionnels n'appartiennent pas vraiment, soit qu'on les auréole de prestige, soit qu'on les déprécie comme exclus de la horde. Les amateurs sont, eux, de dignes représentants de la collectivité: respectables, ils travaillent hors la préparation de la fête théâtrale, qui est, pour eux comme pour toute la population, une enclave. Ni troubadours ni bohémiens ni saltimbanques, ils peuvent recevoir des dédommagements, des gains accessoires largement comptés, alors que – et parce que – ils gagnent leur vie par ailleurs. Quant au salarié spécialisé qui exécute un labeur rémunéré, il nie la magie unitaire et extra-économique qu'il est supposé présenter; il se retrouve automatiquement placé hors de ce dont il devrait être l'incarnation. Louant leurs services et leurs compétences, mettant leur corps à disposition de leurs employeurs, les acteurs professionnels ne sont pas réputés être en prise directe avec le projet communautaire intrinsèquement lié au Festspiel. D'où le masque des dons et contre-dons que prennent les échanges économiques, entre les amateurs et les administrateurs: le travail donné est troqué contre des gratifications substantielles, mais celles-ci ne prennent en aucun cas le nom de salaire. Balz Engler a noté que, dans le Festspiel, ceux qui jouent et le public ne se distinguent pas si nettement que dans le théâtre conventionnel. C'est bien là que gît le malaise, structurellement induit, des acteurs de métier, et explique leur extériorité, au moment même où l'on fait appel à leurs services: en tant qu'interprètes, intermédiaires entre l'œuvre et le public, ils

sont séparés de l'un et de l'autre. Leur prestation est nécessaire à l'existence matérielle du spectacle, mais elle réfute le vœu que le Festspiel soit le fait de seuls participants immergés, spontanés et sincères.

Aussi n'est-il nullement étonnant de constater que le travail social et relationnel des répétitions soit en grande partie une tentative de regrouper ces individus et ces collectifs, de créer le sentiment d'un nous. Le «Wir-Gefühl» dont il a été question à plusieurs reprises durant le colloque consacré au Festspiel, doit être suscité autant dans le collectif des participants qu'en celui des observateurs. Le processus des répétitions montre que ce sentiment peut être acquis par des êtres tout à fait dissemblables, au sein de groupes hétérogènes. Mais les règles inhérentes au genre, les thèmes que le Festspiel doit nécessairement invoquer, ne facilitent pas la constitution réelle d'une communauté de travail: le contenu du produit n'est pas sans effet sur l'acte de production. Le Festspiel nie fondamentalement que la reconnaissance d'autrui passe par le constat de sa différence, et s'en tient à la thèse implicite que la communauté passe par la fusion et la confusion. Il table sur une identification des humains, laquelle va non seulement au-delà de ce qu'il est socialement nécessaire pour établir une coopération entre eux, mais surtout à fin contraire, en réduisant les citoyens au collectif dans lequel ils étaient censés pouvoir s'épanouir. Comme le disait Beethoven dans un de ses carnets, en une réflexion souvent citée, «l'union parfaite de plusieurs voix empêche, somme toute, le progrès de l'une vers l'autre». Aussi l'analyste considérera-t-il avec réserve les programmes apologétiques qui supposent que dans un Festspiel c'est le peuple qui se parle à lui-même, et qui se contemple particulièrement dans la représentation de ses grands hommes – Dietz-Rüdiger Moser en cite un exemple caractérisé. A la subjectivation du peuple répond bientôt la mise en évidence que quelques grandes figures sont suffisantes pour en témoigner, et que la tutelle des leaders est en réalité nécessaire pour révéler au peuple ce qu'il est.

Cette subsomption des différences sous une autorité unificatrice est une loi du genre, qui opère à tous les niveaux: celui des participants, celui des thèmes, celui des formes. Tout comme le Festspiel procède à l'intégration des diversités sociales – subrepticement hiérarchisées –, de même il rassemble stylistiquement des esthétiques diverses, et dont la compatibilité fait problème. La présentation d'une communauté si fictive doit faire feu de tout bois, et subordonner au contenu tous les procédés formels – ainsi que l'a noté Hellmut Thomke à propos d'une pièce, l'éclectisme stylistique est bel et bien inséparable du Festspiel. Si, comme l'assurait Gramsci (1966, p. 120–121), le peuple est «contenuiste» dans ses choix littéraires, alors le Festspiel est l'emblème d'un art manigancé pour convenir à un public dédaigneux de toute cohérence formelle. Le

composite esthétique se conjugue cependant avec un message univoque, dont on peut dire au sens propre qu'il est répété sur tous les tons. La diversité hétéroclite des styles reproduit la multiplicité sociale que voudrait regrouper le contenu des Festspiele; mais on y décèlera un aveu: le contenu est dissocié de son expression, parce que celle-ci, si elle lui était liée, serait pauvre et répétitive. De plus et surtout, l'éclatement formel révèle que la cohérence du message ne correspond pas à une cohésion sociale – celle-ci n'existe ni dans le collectif de préparation du Festspiel ni dans la société, dont cette célébration s'évertue à prétendre être un reflet. L'analyse pourrait tout au contraire mettre en évidence que le Festspiel avoue, à travers un tel bric-à-brac culturel, à travers cette accumulation kitsch, que la communauté sociale qu'il voudrait présenter comme harmonieuse et soudée, est elle-même – autant que l'œuvre qui la présente – traversée d'incohérences, de tensions et de dissonances.

La communauté rancunière

A vrai dire, il arrive que surgisse le sentiment de former une communauté cohérente. Dans la société comme dans le collectif de travail, une telle impression apparaît quand se présentent des circonstances adverses, et surtout quand un adversaire commun peut être inventé, construit et localisé. Lorsque des difficultés majeures viennent menacer l'existence du collectif et la réalisation des buts pour lesquels il avait été réuni, lorsque des tendances menaçantes et méprisantes envers le travail en cours se font jour, alors, momentanément, peut advenir une impression de solidarité – habituellement engouffrée sous les rivalités et les compétitions. Des ennemis, des coupables, des déviants sont stigmatisés. La communauté qui se construit est une communauté-contre; et ce contre quoi elle se constitue peut être assez divers, même si le mécanisme de la constitution semble assez constant. A Mézières par exemple, avec l'approche de la date de présentation publique du spectacle, les sectarismes se sont peu à peu effacés. Les choristes ont renoncé à leur réticence envers les autres groupes, et ont admis que l'image visuelle qu'ils allaient donner avait aussi son importance. On a pu assister, durant toute la période de la fin des répétitions, à un mouvement caractéristique de dilatations et de contractions successives de la solidarité entre les participants: conscience croissante d'être dans le même bateau, qui va jusqu'à la jubilation lorsque des répétitions se déroulent bien; refermeture des clans sur eux-mêmes lorsque le spectacle s'avère n'être pas prêt et qu'il faut essuyer des reproches ou trouver des boucs émissaires. Alors s'impose le sentiment de l'impossible avènement d'une communauté large de travail, auquel s'associent des prémonitions catastrophiques sur ce que sera la confrontation avec le public.

Et pourtant le jour de la première représentation est caractéristique d'un processus que l'on pourrait appeler «intégration en chaîne». A leur arrivée avant le spectacle, les participants se saluent chaleureusement, s'offrent parfois des cadeaux, font des vœux sur le déroulement de la manifestation. Le trac, la perspective d'une audience immense, aux réactions imprévisibles, et qui est à la fois sujet de désir et de hantise, incitent les participants à se serrer les coudes. Puis, avec le spectacle qui commence et se déroule, se produit une extension de la communauté scénique vers la salle; l'ensemble des personnes présentes – ou à peu près – sentent – ou font comme si elles sentaient – qu'elles appartiennent à un même collectif, réuni par un événement artistique. Mais le reste du monde n'est pas encore branché; cette connexion se produit après le spectacle, au moment où se remplissent les verres, s'élancent les orateurs des discours de cantine, et se répand, grâce à l'alcool et à l'idéologie, le sentiment sinon d'une bienveillance universelle, du moins d'une harmonie qui va au-delà des sphères habituelles de l'existence quotidienne.

Sans doute la réconciliation universelle est-elle improbable, et d'ailleurs le Festspiel n'a pas pour but de la rappeler ni de la susciter. Les processus à l'ouvrage au sein de tels produits sont similaires à ceux que j'ai mis en évidence dans ma réflexion sur le groupe de travail. Le but ultime est de resserrer, ou de créer, les liens au sein d'une collectivité sociale large, en lui indiquant au besoin le spectre de l'étranger, de l'autre menaçant. Dans cette perspective, les traits omniprésents de régionalisme et de nationalisme prennent tout leur sens: expression d'une hantise, d'une frayeur et d'une répulsion qui cachent un sentiment d'infériorité. Le populisme participe de la même logique: reconnaissance par prétérition du fait que le peuple pourrait être autre que ce qu'il est devenu, aveu du fait qu'il est devenu ce qu'il ne devrait pas être. A de nombreuses reprises, des acteurs ont demandé, en répétition, des modifications de texte, arguant du fait que le grand public ne comprendrait rien aux subtilités de la réplique; voilà qui démontre non seulement les limites intellectuelles et expressives de ces interprètes, mais aussi leur mépris à l'égard de ce peuple dont ils se prétendent l'émanation et les porte-paroles. Le topos du «y en a point comme nous» sous-entend certes l'existence d'un «eux» hostile, et secrètement ou visiblement puissant, face auquel il serait nécessaire d'adopter une attitude de défiance agressive; il dissimule aussi la certitude que ce «nous» est constitué d'êtres mineurs et qui le savent, mais se réjouissent ensemble, et vindicativement, d'être ainsi. Le comportement de groupe des choristes à Mézières a obéi à cette logique, à chaque moment de crise: refus arrogant de faire preuve d'une quelconque intelligence, et d'une once de bonne volonté, quasi-jouissance à bloquer toute coopération, utilisation hautaine et systématique de l'attitude du «moi pas comprendre», dénoncée par

Habermas (1969, p. 265) dans sa critique du «Denkverbot» positiviste. La stratégie de stupidité feinte fait la preuve d'un aveuglement bien réel.

Il est nécessaire d'insister sur cette conjonction entre la volonté populiste de vulgariser, et la désignation d'un ennemi commun. Ces deux subterfuges ont sans doute pour but de faire croire à un groupe secondaire qu'il est un groupe primaire – pour reprendre les termes sociologiques utilisés par Peter von Matt –, de faire surgir au sein d'un collectif «sérialisé» une illusion d'être «en fusion» – selon la terminologie, cette fois, de Jean-Paul Sartre dans sa *Critique de la raison dialectique* (1960). La transformation illusoire de la société en communauté – pour citer encore une autre élaboration conceptuelle, celle de Tönnies (1960) –, nous conduit à évaluer la signification et la portée politiques de telles stratégies. A la lumière de la sympathie de Tönnies pour les régimes qui firent usage de ces tactiques, les tendances proto-totalitaires du Festspiel n'apparaissent que trop. La conviction méritoire que des relations humaines plus chaleureuses devraient être instaurées se pervertit en visions égarées quant à la possibilité de faire surgir, au sein d'une société médiatisée, de telles relations primaires, et quant à la nécessité supposée de figures charismatiques pour mener à bien un tel processus de revitalisation de la société. Le Festspiel joue dangereusement avec la constitution de collectivités à réunir, respectivement à supprimer. En ce sens, ses relations avec le nazisme et ses festivités sont thématiques et structurelles: Rémy Charbon relève les motifs similaires – importance des figures de héros salvateurs, accents sur la totalité sociale plutôt que sur la collectivité démocratique en délibération – Dietz-Rüdiger Moser remarque l'importance antithétique du Festspiel sous le nazisme, qui le voyait comme un antidote au théâtre professionnel urbain – encore que les invectives de Brecht (1967, p. 1211) contre le théâtre commis avec le Troisième Reich laissent entrevoir que les collusions avec le régime étaient partout présentes. J'ajouterai que des tendances à la destruction – soit-elle fantasmatique – figurent indéniablement dans les Festspiele; seulement les appétits de génocide se parent des vertus de libération nationale. En Suisse, ce ne sont pas des ennemis intérieurs contemporains aux traits sémites qui seront stigmatisés, mais des Autrichiens du passé, des Habsbourg empêchant la construction d'une Helvétie paradisiaque. Il est à craindre que les processus mentaux à l'œuvre dans de tels mécanismes ne soient dans ces deux cas dangereusement apparentés – toute considération de mise en pratique momentanément écartée. Et si une réponse définitive ne peut être donnée à ce sujet, il est en tous cas patent que la volonté d'exorciser le démon de la non-unité va régulièrement de pair avec des admonestations au sujet d'une mainmise de l'étranger hostile – l'exemple fourni par Rémy Charbon, citant une apparition de Nicolas de Flüe dans le Festspiel de 1941, est topique en ce sens.

La communauté téléguidée

Les intellectuels n'ont pas à s'extasier *a priori* sur des productions culturelles, sous le prétexte qu'elles seraient le fruit d'une créativité extérieure à la sphère artistico-théorique dont ils se sentent coupables de faire partie. «They, the people» (Adorno, 1951, p. 25) sont aussi endommagés que le reste de l'humanité; en outre, même s'il était prouvé que le peuple apprécie le Festspiel, il n'en reste pas moins que celui-ci n'est guère le résultat d'une productivité populaire – il s'avère bien plutôt ciment social parachuté d'en haut, et doit en tous cas être mis en rapport, comme l'a remarqué Dietz-Rüdiger Moser, avec une volonté politique intégratrice et centralisatrice: tentative délibérée d'amener les êtres humains à une idée commune. Les moyens d'expression mis en œuvre le documentent amplement: l'organisation chorale est particulièrement orientée vers la suggestion de masse, tout spécialement si, comme ce fut le cas dans de nombreuses circonstances, l'audience est invitée à entonner elle aussi des chants qui clament la communauté réalisée sous la bannière de chefs héroïques.

Mais il se passe pour les Festspiele ce qui se passe pour les nations. D'une part sans doute, de telles institutions – ou leurs mandataires – procèdent à une auto-légitimation par constat: est juste et bon ce qui existe, semblent-elles proclamer – il s'agit autant du Festspiel que de ce qu'il célèbre. La pérennité est considérée comme une garantie de validité: ce qui est durable est valable, ce qui est valable est durable. Le Festspiel participe à une logique circulaire dans laquelle l'institution est supposée bonne parce qu'institutionnalisée, et avoir été institutionnalisée parce que bonne. D'autre part, c'est ici que se noue un des paradoxes du Festspiel: il a été établi comme un antidote à l'institutionnalisation de la société mais se retrouve sédimenté, solidifié, semblable à ce contre quoi il se regimbait. En termes imagés: le voilà bien plus proche de l'état de droit que de l'idée de nation. Le Festspiel est en effet, comme le montre Georg Kreis, un produit antimoderne de la modernité: résultat typique d'une vision contre-dépendante, il s'établit dans une perception évolutionniste de la société pour en évoquer nostalgiquement les origines supposées. Au niveau social, le processus de dénégation et de prétérition est semblable: le Festspiel avoue tenir d'une société où les relations sont dépersonnalisées, anonymes, soumises à des pouvoirs occultes et arbitraires, alors même qu'il présente la fiction d'une communauté sociale où les relations entre les êtres humains seraient riches, et où les chefs seraient d'admirables *primi inter pares* sortis du rang, et dignes bien sûr d'occuper leur position. Le Festspiel prend acte que la réalité sociale n'est pas telle qu'il la décrit, précisément par la véhémence caricaturale de ses présentations stéréotypées. Et ce qu'il faut souligner de surcroît, c'est que le Festspiel est lui même totalement imprégné par la société opaque

qu'il voudrait réfuter: le moindre paradoxe n'est pas qu'il se soit sédimenté en institution, transformé en une structure lourde, enfermée dans des usages et des traditions, alors que le projet qui lui était inhérent et le message qu'il tente de délivrer représente l'inverse: une défense de la communauté, de l'effervescence sociale et de la transparence démocratique. Travailler dans une institution comme le Théâtre du Jorat, c'est se heurter à l'omniprésence de hiérarchies et de délégations, d'influences de couloir et de cooptations, de manœuvres tactiques et économiques: c'est conduire une véritable exploration dans les coulisses anti-démocratiques de la démocratie. Bien des praticiens et des observateurs ont remarqué le fait, de Charles Apothéloz (1980, p. 158), qui en appelait à une «authentique horizontalité des rapports de travail», à Peter von Matt qui mentionne les «pressions venues d'en haut» et les «pénibles intrigues» qui semblent appartenir consubstantiellement au genre tel qu'il est ici réalisé.

Dans le prolongement des réflexions qui précèdent, il faut noter un autre aspect de la prétention en quoi consiste le Festspiel: s'il annonce quelque réalité sociale, c'est bien plutôt la société de masse que le collectif primaire soudé. Inévitablement, le Festspiel en appelle à la participation d'un collectif très nombreux – il ne viendrait pas à l'idée de qualifier de Festspiel l'événement presque contre-culturel décrit par Béatrice Perregaux, et qui, réunissant quelques participants, a été élaboré en réaction et en opposition au syncrétisme de la grande commémoration genevoise de la Réforme. Ainsi donc le Festspiel est écartelé entre le rappel d'une vie communautaire et le projet de répandre la bonne nouvelle dans la société toute entière, de l'y associer dans sa totalité. En ceci également, il est un produit antimoderne de la modernité, et se trouve soumis à un autre paradoxe, à une sorte de «double bind»: il doit maintenir le sentiment d'un collectif fervent et presque organique, mais il a aussi pour visée de montrer combien le «nous» dont il témoigne est énorme, majoritaire. A la fusion vient s'opposer la quantophrénie: il semble capital de démontrer à une masse de spectateurs qu'une masse d'acteurs est là, et les représente en tant que masse; d'où également, quand les conditions le permettent, un usage pléthorique de décors et d'accessoires, qui sont là pour faire colossal. Durant les répétitions à Mézières, un problème crucial était posé par le déplacement de ces masses – figurants nombreux, objets multiples; les premiers avaient sur les seconds l'avantage d'être auto-mobiles, mais l'inconvénient d'être parfois de mauvaise volonté. La meilleure manière de procéder est de scinder le grand groupe choral en plusieurs sous-groupes, mais aussi d'éviter à tout prix de personnaliser les relations – aussi bien, les choristes, dans leur corporatisme, se présentent volontiers comme un groupe compact et semblent se considérer eux-mêmes comme faisant partie d'une masse impersonnelle. Walter Benjamin (1953, p. 63) avait décidément raison de

noter qu'à la reproduction en masse répond la reproduction des masses. En tous cas, la qualité du labeur ne peut guère répondre aux idéaux de créativité artistique. Dans un spectacle de masse, la division du travail est indispensable, au vu des innombrables tâches de régie de plateau et de machinerie; aucun participant ne peut conserver une perspective d'ensemble sur l'œuvre gigantesque dans laquelle il n'est plus guère qu'un atome — nouveau paradoxe, dans la mesure où le telos du produit est de refouler le principe social de la division du travail. Quant à l'épanouissement des individus et des collectifs, sa possibilité est pratiquement nulle; dans des conditions si perverses, on ne demande guère aux individus ce qu'ils ont de meilleur, et ils sont enclins à montrer ce qu'ils ont de pire: la préparation des scènes de foule peut conduire le plus bienveillant des metteurs en scène à devenir un misanthrope convaincu, et montre en tous cas que l'individualisme et le collectivisme vont de pair. Un grand groupe en répétition fait penser à un troupeau qui se déplace, s'égaille et se rassemble, et qui serait composé pour moitié de brebis galeuses et pour moitié de moutons de Panurge, tous à la fois serviles et rétifs. De telles aggrégations d'êtres humains semblent donner à chacun l'occasion d'exprimer ses tendances les plus infantiles, de se plier aveuglément aux normes du collectif ou de faire état de caprices proches de la débilité. Dans tous leurs contenus, les Festspiele doivent tenir compte, en tentant de la transsubstantier, de tant de *sancta simplicitas*. C'est à l'étude de quoi sera consacré notre prochain paragraphe.

Mimésis de la fausseté

J'ai rappelé ailleurs en quelles aires, en quelles «topies» l'art s'établissait, dans notre société: reproduction et affirmation «endotopiques», évasion «exotopique», authenticité utopique parfois (Pidoux, 1988). Le Festspiel est un art d'affirmation — tous les participants au colloque se sont accordés sur le fait. Cette confirmation du statu quo se fait par des voies qu'il faut détailler: elle traite ce qui existe comme s'il existait autrement que ce qu'il est. En un mécanisme classique de l'idéologie, le Festspiel embellit la réalité, dans le but d'en prouver la beauté. Mais la définition implicite de ce qui est beau et bon renvoie souvent à un manque de réflexion consternant; en voici un exemple tiré de l'attitude des participants: la pièce *Croix du Sud*, d'Emile Gardaz, montée à Mézières, raconte l'exil au Brésil de Suisses tenaillés par la famine, au siècle dernier; ces compatriotes sont donc pauvres et miséreux. Or les figurants qui présentaient la foule des émigrants auraient tous préféré, et de loin, être costumés en bourgeois riches. Leur souhait aurait-il été exaucé que les spectateurs auraient quasiment assisté à une croisière élégante en route pour le carnaval. Il y a donc refus de la

réalité des positions sociales, mais ce refus s'est fait au nom du maintien de la hiérarchie – aux échelons supérieurs de laquelle, simplement, se placeraient ceux qui sont aujourd'hui en position moyenne ou subalterne. La fiction souhaitée en l'occurrence n'était guère qu'une modulation à peine décalée de la réalité sociale et des modalités de sa définition.

Un tel processus de simulation d'une réalité améliorée, mais selon des critères simplement extraits de cette réalité, doit être une constante. Il est ce qui permet de construire cette personnalité de base mythique, dont regorgent ces œuvres pétries de bonnes intentions: les suisses y sont décrits comme de nobles personnages, francs et sincères, entiers et pompeux. Sur ce schéma les variations sont innombrables mais leur tonalité est sempiternelle: dans le monde où il est prescrit d'être gentil, les gentils sont gentils, et les méchants méchants – les compatriotes appartiennent nécessairement à la première catégorie, quelques erreurs de la nature mises à part, dont il n'est du reste jamais vraiment sûr qu'elles n'aient pas été influencées – perverties – par l'étranger. Transparaît dans cette vision du monde une conjugaison entre la mièvrerie et le caractère punitif, typique de la personnalité autoritaire décrite par les recherches sur les caractères raciste et anti-démocratique (Adorno et al., 1950) – une relation que l'usage du Festspiel par des régimes totalitaires laissaient prévoir. Les produits eux-mêmes ne sont pas sans comporter des moments proprement sadiques: en témoignent non seulement les apparitions des figures dominatrices entre les mains desquelles le peuple s'abandonne avec enthousiasme, mais également les moments finaux, qui sont souvent des coups de grâce infligés à l'audience; dans ces chœurs conclusifs, c'est la fausse conscience la plus tonitruante qui s'exprime; la réconciliation est proprement assenée au public, qui témoigne avec allégresse de son incapacité à en supporter davantage. Les lois du genre exigent que le final soit triomphaliste, expression véhémement d'une puissance indestructible.

Le rapport des Festspiele avec les rites de passage, indiqué par Balz Engler, est donc complexe; les anthropologues savent que de tels rites comportent des moments répressifs, dont les Festspiele ne sont pas exempts: les spectateurs sont supposés se défaire de tout esprit critique pour participer au bonheur communautaire, qui s'avère douloureux autant qu'heureux. Et, thématiquement, les crises dans la constitution de la communauté politique, que relatent amplement les Festspiele, sont la démonstration de rites de passage éprouvés par la nation – mais ceux-ci sont révolus, ces crises nous sont montrées comme ayant été surmontées; la conclusion implicitement suggérée est que ces difficultés vaincues jadis sont la garantie de la validité de ce qui est établi maintenant, et que les participants d'aujourd'hui devraient rendre hommage à leurs compatriotes d'hier pour avoir dompté une telle adversité et pour avoir

légué à la postérité une société mûrie par les épreuves. Les critiques adressées par Brecht (1967, pp. 240–251) et par Boal (1977, pp. 79–122) envers le théâtre aristotélicien trouveraient difficilement terrain plus approprié que le Festspiel – identification aux héros, participation par procuration à la fois à la révolte contre la communauté et à la punition contre cette révolte, purgation cathartique qui résulte de ces processus successifs: tout y est présent de manière quintessenciée; tant dans ses rapports avec la société instituée que dans ses relations avec les réactions subjectives attendues et provoquées dans le public, le Festspiel est un emblème presque parfait du théâtre asservissant que souhaitaient démanteler ces auteurs.

La dimension festive à l'œuvre dans les Festspiele doit encore être réfléchie, dans cette perspective. Comme je l'ai déjà dit, ces célébrations passent obligatoirement par la démonstration de fêtes, avec pour visée probable de susciter de semblables réjouissances au sein de la communauté spectatrice. Il y a plus cependant: les fêtes ne sont pas seulement l'occasion de célébrer des victoires passées, mais le prétexte à se réjouir d'avoir renoncé; les libations promeuvent la résignation. La pièce d'Emile Gardaz montée à Mézières était exemplaire en ce sens: les protagonistes faisaient la fête sitôt une décision prise, sitôt une étape franchie vers l'émigration – mais le plus difficile restait toujours à faire, momentanément évacué dans les réjouissances et la consommation d'alcool. De telles bombances se révèlent être une glorification de la capacité d'oubli d'un peuple toujours misérable, et, en dernière analyse, une justification de la pitoyable situation qu'il réussit à supporter grâce aux vapeurs carnavalesques et éthyliques – la fête aussi a son moment oppressif; mettre en exergue les dimensions festives du Festspiel n'est pas, bien au contraire, en lever les ambiguïtés idéologiques. Cet aspect de jouissance et d'auto-répression était perceptible chez les participants au spectacle du Théâtre du Jorat – non seulement parce qu'ils buvaient et fêtaient comme leurs personnages, mais aussi dans le moment où ils fournissaient une prestation artistique. Il ne fait pas de doute que le plaisir des chanteurs à user de leur voix est réel, et qu'une volupté somatique n'est pas absente du fait de chanter. En ce pays austère, la dimension quasi érotique de la pratique du chant est importante, elle est une sublimation réussie. Cependant cette jouissance indéniable se fait porteuse de significations et de positions totalement hostiles au plaisir. Les chanteurs sont des «Musikanten» au sens où l'entendait Adorno (1976), satisfaits de restituer une musique et des textes formellement et thématiquement réactionnaires; ils sont heureux de s'insérer dans un collectif auquel ils se plient sans réserve, et au sein duquel ils peuvent faire preuve de rustrerie anti-artistique, se glorifiant d'être indifférents à l'événement spectaculaire auquel ils participent, en remettant sur leur mépris à l'égard de

tout processus de compréhension et de création: bref, s'identifiant avec l'oppression dont ils sont les victimes. Là encore, le caractère masochiste inhérent à la personnalité autoritaire est visible.

L'évolution historique du Festspiel tend probablement à une accentuation de la composante antimoderne relevée par Georg Kreis, sur le plan esthétique tout au moins. Il est frappant de relever, ainsi que l'a fait Ernst Lichtenhahn, que les Festspiele d'avant-guerre étaient – toutes proportions gardées – des productions artistiques usant de formes d'expression contemporaines; au contraire, les réalisations actuelles sont franchement rétrogrades pour ce qui est de leurs références artistiques. Henri Debluë, librettiste de la Fête des Vignerons de Vevey en 1977 – et peu suspect de modernisme échevelé –, déplorait, dans une conversation, cette marche arrière esthétique: elle va si loin, disait-il, qu'il ne serait même plus possible de monter aujourd'hui le *Roi David* de Honegger au Théâtre du Jorat comme un spectacle populaire offert à tous – ce qu'il avait été à sa création –: la jonction entre le Festspiel et les recherches artistiques – même celles du début du siècle, intégrées à l'époque à de tels événements – est désormais totalement inconcevable.

La paille et la poutre

Si l'historien constate le déclin quantitatif du Festspiel, si le suisse romand se glorifie de la fréquence moindre de telles manifestations dans sa région linguistique et culturelle, ils se garderont d'en tirer des conclusions trop optimistes. Diminution ou rareté d'un phénomène ne signifient pas que ce dont ils témoignent soit en régression – il n'est qu'à penser à l'industrie culturelle pour constater que l'unanimité standardisateur est toujours présent, même s'il est relayé de manière plus indirecte. Le Festspiel n'est pas le seul moyen de manifester culturellement des prédispositions à l'autoritarisme; sa rareté relative en Suisse romande ne devrait pas inciter à déduire qu'il y règne une conscience congénitalement plus démocratique qu'ailleurs dans le pays.

Les Festspiele les plus caractéristiques se sont sans doute déroulés au début de ce siècle, et en tous cas avant la deuxième guerre mondiale. Le genre a partout traversé avec difficulté l'épreuve qu'a constitué pour lui son utilisation frénétique sous le Troisième Reich. Le souvenir d'une telle pléthore nationale-socialiste a provoqué non seulement une diminution de la fréquence de ces événements, mais aussi, ultérieurement, des tentatives pour dégager le genre de ses visibles parentés avec un régime qui a commis des atrocités dont il faut garder la mémoire. A vrai dire cependant, le verdict de Dietz-Rüdiger Moser, selon lequel il n'est guère possible de concevoir un Festspiel libéré de ses composantes affirmatives et idéologiques, paraît plus fondé que des intentions – certes méritoires – d'envisa-

ger un Festspiel libérateur, voire tiers-mondiste: ce projet requiert, comme le montre la contribution de Peter von Matt, une utilisation tout à fait délavée du terme de propagande – comme s'il était loisible d'accepter celle-ci en refoulant son contenu. L'affadissement du concept de propagande va de pair avec l'acceptation de ce pour quoi elle milite. C'est pourquoi les tentatives, sinon de dépolitiser, au moins de désocialiser le Festspiel, doivent être accueillies avec réserve: elles vont à l'encontre des lois du genre, qui est nécessairement militant et affirmatif. Pour paraphraser les thèses de Walter Benjamin (1966, pp. 95–115) sur «L'auteur comme producteur», est politiquement faux ce qui l'est artistiquement. Dans son analyse de la commémoration de la Réforme à Genève, B. Perregaux a décrit un exemple de cette position auto-dépréciative qui tente de prévenir les critiques en les énonçant comme des aveux; elle a résumé cette attitude dans la formule «commémorons, mais sans être dupes», qui exprime fort bien la duperie et l'auto-duperie effectives en quoi consiste ce souci de lucidité intermittente. Les tentatives modernes de produire un Festspiel plus éclairé ont suscité systématiquement l'insatisfaction, tant auprès des spectateurs critiques qui ont été gênés par la rémanence autoritaire inhérente au genre, que chez les militants du statu quo, qui ne voient pas la nécessité d'introduire une mauvaise conscience dans des produits affirmatifs, serait-ce pour se donner bonne conscience. Le problème est ailleurs: une société harmonieuse n'aurait pas besoin de Festspiel où se donner le spectacle apologétique d'une idylle toujours menacée, et apparemment toujours retrouvée. La démocratie vaut mieux que de telles célébrations; on en viendrait presque à supposer qu'un pays où de tels événements fleurissent n'est pas encore digne d'être appelé démocratie – mais il est vrai que la réalisation de la démocratie authentique est de l'ordre de l'utopie.

Titres cités

- Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, 1951, Suhrkamp, Frankfurt.
 Theodor W. Adorno, «Kritik des Musikanten», in *Dissonanzen*, 1976, Gesammelte Schriften 14, Suhrkamp, Frankfurt.
 Theodor W. Adorno, Else Frenkel Brunswik, Daniel J. Levinson, R. Nevitt Sanford, *The Authoritarian Personality*, 1950, Harper, New York.
 Charles Apothéloz, *Travail théâtral populaire*, 1980, Theaterkultur-Verlag, Zürich (Annuaire du Théâtre suisse no 43).
 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*, 1963, Suhrkamp, Frankfurt (es 28).

Walter Benjamin, «Der Autor als Produzent», in *Versuche über Brecht*, 1966, Suhrkamp, Frankfurt (es 172).

Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, 1977, Paris, Maspero (Malgré tout).

Bertolt Brecht, *Über eine nichtaristotelische Dramatik*, in *Gesammelte Werke* 15, 1967, Suhrkamp, Frankfurt.

Bertolt Brecht, «Vorwort zum Antigonemodell 1948», in *Gesammelte Werke* 17, 1967, Suhrkamp, Frankfurt.

Kenneth Burke, *Permanence and Change*, 1965, Bobbs Merrill, New York.

Antonio Gramsci, «Derivazioni del romanzo d'appendice», in *Letteratura e vita nazionale*, 1966, Einaudi, Torino.

Jürgen Habermas, «Gegen einen positivistisch halbierten Rationalismus», in T.W.-Adorno, K. Popper et al., *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*, 1969, Luchterhand, Darmstadt und Neuwied.

Jean-Yves Pidoux, «Esprit du peuple, es-tu là?», in *Mimos*, 2/1987.

Jean-Yves Pidoux, *Scènes en fugue*, 1988, Editions de l'Aire, Lausanne.

Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique*, 1960, Gallimard, Paris.

Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, 1960, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.