

Éditorial

ÉTUDIER LES FORMES MINEURES ET MINORITAIRES AUJOURD'HUI répond à plusieurs objectifs, mais le premier d'entre eux est historiographique et interroge d'emblée les processus de légitimation qui ont conduit à retenir certains objets et à en effacer d'autres. L'histoire des spectacles ne parle d'ailleurs que de cela et les travaux engagés par les historiens spécialistes de l'Antiquité, des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles notamment, ont bouleversé notre regard sur cette histoire en faisant remonter à la surface des objets spectaculaires laissés pour compte ou en proposant de certaines formes connues une relecture et donc une réévaluation, mettant à mal les dogmes qui ont servi de fil directeur à cette histoire de l'histoire. Lorsqu'on remonte ce courant en s'intéressant aux introductions des livres d'histoire depuis le XVIII^e siècle, on ne peut qu'être frappé par les différences d'orientation des auteurs au fil de ces trois derniers siècles. Si le XVIII^e se taille prudemment un chemin dans cette terre en friche, affichant un désir d'exhaustivité par un savoir à la fois encyclopédique et anecdotique¹, le XX^e se distingue par des partis pris posant d'emblée des clefs de lecture en s'abritant derrière les figures tutélaires d'Aristote puis de Brecht, partis pris restrictifs qui dressent des barrières bien difficiles à faire tomber. Mais même avant cela, la sélection s'est opérée. Et on constate aisément que le partage du mineur et du majeur n'est jamais quantitatif. Si un tel critère prévalait, la modernité théâtrale passerait inaperçue tant ses expériences

1. L'introduction de *L'Histoire du théâtre français depuis ses origines jusqu'à présent*, (Paris, P.-G. le Mercier, 1745-1749) des Frères Parfaict mérite d'être citée : « Il est de certains tableaux qui, considérés dans l'éloignement présentent aux yeux des plaines charmantes, des coteaux riants, des montagnes superbement élevées, des rivières larges, profondes, et remplies d'une eau argentine, enfin, tous les agréments d'une belle campagne. Approche-t-on de cette perspective ? Tout disparaît, et des traits couchés grossièrement sur une muraille prennent la place des objets enchanteurs que l'œil trompé par l'art du peintre regardait avec admiration.

Voilà la juste comparaison de ce qui arrive à ceux qui forment le dessein de donner une histoire du théâtre français », p. iv. La suite de cette introduction insiste sur le caractère périlleux et ingrat de cette tâche et ce monumental ouvrage frappe précisément par le nombre et la diversité des objets récoltés.

furent marginales et confidentielles en regard du quotidien des spectacles de cette époque charnière, à cheval sur les XIX^e et XX^e siècles².

Débarrassés des préjugés qualitatifs qui ont marqué les théories du spectacle au XX^e siècle, nous regardons avec dépit ou amusement les empêtements moralistes qui ont émaillé les discours et analyses de ceux que l'histoire a pourtant retenus³. Ces pas de côté vers des objets spectaculaires délaissés, témoigneraient-ils d'une forte inclination des chercheurs d'aujourd'hui à s'« encanailler » ? C'est ce que l'on pourrait rapidement conclure au vu de la sélection de ce numéro, s'intéressant par exemple au strip-tease et aux monstres de foires. Spectacles de l'excès, du hors normes et de l'émotion, ces formes n'ont jamais trouvé leur place dans une histoire du théâtre reposant sur des valeurs littéraires et morales. Pierre Philippe-Meden et Agnès Curel nous montrent cependant dans leurs articles, respectivement intitulés « Le strip-tease français du cabaret au théâtre expérimental (1950-1970) » et « Le Théâtre des Monstres. Les exhibitions de phénomènes dans les foires du XIX^e siècle : un exemple de théâtre marginalisé ? », combien ces spectacles reposaient sur des mises en scène complexes, fondées sur le regard, le caché et le montré. Là où la morale condamnera l'exploitation des corps, le voyeurisme, Pierre Philippe-Meden et Agnès Curel rappellent que Rita Renoir et les monstres exhibés aux foires se considéraient comme des artistes. Mais au-delà des processus d'autolégitimation, avancés notamment au Crazy-Horse par Alain Bernardin, patron soucieux de faire du strip-tease un théâtre d'art, ces formes performatives éveillent aussi de nombreux échos avec certains spectacles ou performances d'aujourd'hui, mettant ces corps difformes ou obscènes au cœur du dispositif spectaculaire, bouleversant la suprématie de l'intellect au profit d'un affect souvent chahuté. Les formes mineures renouent donc aussi des liens historiques et l'intérêt que nous leur portons ne peut être étranger à ces préoccupations.

La notion de minorité a aussi un fort ancrage culturel et nous évoque l'enjeu, perceptible dans différents pays, de la reconnaissance de langues, cultures et traditions longtemps tenues à l'écart ou progressivement effacées par les besoins d'unités nationales. À ce titre, Zohra Makach évoque « Le théâtre contemporain marocain d'expression amazighe : L'exemple du metteur en

-
2. Dès les années 60, l'introduction à *L'histoire des spectacles*, ouvrage collectif dirigé par Guy Dumur, fait apparaître ces deux noms. D'autres ouvrages plus récents ne peuvent s'empêcher d'introduire leur version de l'histoire du théâtre par des partis pris généraux.
 3. Il serait vain de tous les citer. Dans *Théâtre populaire*, paru en 1941, Jacques Copeau exprime sa méfiance envers le spectacle, plutôt cinématographique et affirme le caractère moral du théâtre. Ce type de point de vue est récurrent au XX^e siècle.

scène Rachid Abidar ». Les dispositions prises par l'État Marocain en faveur de cette langue et de cette culture nous rappellent ceux que nous connaissons en France en faveur de l'occitan. Les problématiques et les formes étudiées par Zohra Makach font écho aux travaux en cours sur le théâtre en langue occitane présentés ici par Bénédicte Louvat-Molozay, se heurtant au manque de traces et à des formes spectaculaires festives peu susceptibles de s'inscrire dans la pérennité de l'écrit. Cependant, l'engouement pour le théâtre amazigh est perceptible au Maroc et son développement également, y compris par la reprise de répertoires occidentaux en langue amazighe. Rachid Abidar, « écrivain de plateau » nous montre que le théâtre d'expression amazighe aujourd'hui n'est pas confiné dans la persistance d'une forme traditionnelle mais prend part aux évolutions de la scène contemporaine. Le rapport de force entre minoritaire et majoritaire est perceptible dans la langue mais aussi à travers la normalisation des corps, une normalisation qui tend aujourd'hui à être questionnée par la prise en considération de corps divers parmi lesquels les corps handicapés. Kaite O'Reilly, auteur travaillant depuis bientôt vingt ans avec des sourds, évoque des « dramaturgies alternatives » nées de ce travail, mettant en relation la culture majoritaire des entendants et celle, minoritaire, des sourds.

Les formes mineures semblent entretenir un rapport étroit avec le pouvoir. En témoignent par exemple les spectacles marionnettiques en Iran et les spectacles des foires du XVIII^e siècle. Yassaman Kaheji nous apprend ainsi que les spectacles de marionnettes traditionnels, qui s'étaient éteints dans les années soixante-dix, sont réapparus grâce à leur entrée à l'université et ont catalysé le développement de formes contemporaines propices à contester un ordre politique où manque la liberté d'expression. Trois siècles plus tôt en France, dans un système dominé par les privilèges des théâtres officiels, les spectacles de marionnettes échappent aux interdictions qui frappent les forains. Pauline Beaucé, dans son article « Pour une réévaluation des formes mineures dans l'historiographie du théâtre des Lumières : le cas forain », nous montre combien les formes spectaculaires qui se sont développées dans les foires parisiennes, Saint-Laurent et Saint Germain, sont une suite d'inventions réactives aux limites, sanctions et censures imposées par la loi soucieuse de défendre les théâtres privilégiés.

Mais l'article de Pauline Beaucé nous invite aussi à réfléchir à la façon dont s'écrit l'histoire, dont un des premiers critères sélectifs est la périodisation, réglée sur « la forme dominante ». Sa conclusion nous invite à réfléchir sur les apports de ces études consacrées à des formes mineures, qu'il ne s'agirait

pas de transformer en formes majeures, mais bien d'exploiter pour appréhender les complexités culturelles qui entourent l'ensemble de ces objets spectaculaires. En écho à ces réflexions historiographiques, Anna Léone suit dans « les *guaratelle* de la page à la scène, la reconnaissance de leur valeur artistique entre histoire, ethnographie et critique » les traces laissées par ces marionnettes à gaine napolitaines depuis le XIX^e siècle. Spectacles traditionnels quasiment éteints dans les années 70, ils se sont adaptés aux mutations culturelles au cours des trente dernières années, changeant de sujets, de personnages et de public et montrant par là qu'ils appartenaient bien au domaine des arts de la scène plutôt qu'à une tradition populaire dans laquelle on a voulu les reléguer.

Car le partage du majeur et du mineur s'inscrit aussi dans l'ethnocentrisme latent faisant mal la part des choses entre la performance artistique et le contexte culturel. C'est ce à quoi nous invite précisément Maëline Le Lay dans son article intitulé « Performer les problématiques de l'exploitation minière dans la Copperbelt katangaise ». Le contexte politique instable de cette partie du monde engendre les flux et reflux des pouvoirs, les croisances et effondrements de ceux-ci, à commencer ici par la société minière, la Gécamines, dont la « déliquescence » a été le sujet de nombreuses productions artistiques, nostalgiques de la prospérité qu'assurait autrefois cette entreprise. Le théâtre développé par Mufwankolo, « père du théâtre congolais » colle à ce contexte en proposant des spectacles de prévention sur les dangers de l'exploitation sauvage, les risques sanitaires et écologiques. Cette troupe de théâtre, institutionnalisée sous Mobutu, puis déchue de cette position avec le changement de régime de Kabila, joue, par ses spectacles, un rôle majeur de sensibilisation de la population et n'entretient pas un rapport conflictuel avec le pouvoir en place. Si dénonciation il y a, elle se love dans des méandres plus sinueux, marquée par l'histoire.

On constatera donc, à l'appui de ces différentes propositions, que les notions de « mineure » ou « minoritaire » dans le domaine des arts de la scène, ont des limites floues et des enjeux très divers relativement à ce qui constitue la norme majoritaire, fut elle esthétique, politique ou culturelle. Néanmoins, le trait commun à ces différentes approches reste sans doute d'être révélatrices de diversités dont la collecte ne cesse de s'enrichir et de féconder nos réflexions transhistoriques et transculturelles.