

# **LIBERTÉ, EGALITÉ PROPRIÉTÉ-1789 A CLUNY L'ÉPILOGUE D'UN PARCOURS THÉÂTRAL ET POLITIQUE REMARQUABLE, DE 1957 À 1989**

## **Présentation**

Bonjour Mesdames et Messieurs,

Je suis José Manuel Cano Lopez, auteur, metteur en scène, conseiller artistique, chargé de cours sur les politiques culturelles à l'Université *François Rabelais* de Tours.

J'ai rencontré l'équipe de passionnés de Cluny lors du Festival de l'UFOLEA (Union Française des Œuvres Laïques d'Education Artistique) en 1977 en tant que jeune stagiaire pour la création de **Maitre Puntila et son valet Matti** de Brecht. La découverte éblouie du théâtre brechtien et des principes de l'éducation populaire allait bouleverser ma vie.

Deux ans après, je suis devenu metteur en scène et directeur d'une compagnie professionnelle et ce jusqu'à aujourd'hui. Mes créations ont été présentées sur tout le territoire national et dans une dizaine de pays européens.

J'ai gardé des rapports permanents avec l'équipe de Cluny et tout particulièrement avec Jean Pautet, Claude Boraly et Guy Thomas, le scénographe attitré de l'UFOLEA qui allait devenir le scénographe de ma compagnie.

Pour l'UFOLEA, j'ai en charge en 1979 des lumières du **Mystère Bouffe** de Maïakovski, puis en 1982, Jean Pautet me demande de mettre en scène, avec Michel Picard de Jeunesse et Sports, **Mémoires de femmes** et en 1983 **Candide** d'après Voltaire...

En 1989, étant programmé au Festival d'Avignon avec ma compagnie, je ne pouvais pas être présent à Cluny. Je travaille néanmoins sur la dramaturgie et le texte de **1789 à Cluny** dès 1987.

Dans mon intervention, je vais essayer de mettre en relief la singularité du parcours artistique et politique de Cluny qui marque le mouvement de l'éducation populaire. J'analyserai aussi l'inscription de **1789 à Cluny** dans le courant du théâtre documentaire, et je démontrerai en quoi **1789** marque le point d'orgue de trente-deux années d'un Festival ancré dans les principes de l'éducation populaire.

## **1 Le contexte**

Pour analyser le parcours artistique de l'UFOLEA à Cluny, il nous faut rappeler les racines de cette aventure.

En effet, il ne s'agit pas ici du parcours d'un metteur en scène ou d'une compagnie théâtrale mais d'une aventure née d'un organisme historique d'éducation populaire : la Ligue Française de l'Enseignement.

La création de l'UFOLEA en 1933 permet à des pratiques artistiques (la chorale, la danse, le théâtre, la musique, la peinture) de devenir accessibles au plus grand nombre.

Ces actions sont mises en œuvre bien avant la politique de décentralisation théâtrale de Jeanne Laurent, sous-directrice des spectacles et de la musique en 1946 ou celle de démocratisation culturelle portée par André Malraux en 1959.

L'histoire de l'UFOLEA en Saône et Loire est portée par un instituteur qui sera ensuite détaché dans les organismes de la Ligue : Jean Pautet.

Instituteur de 1945 à 1954 dans des petites communes de Saône et Loire, passionné de jeux de clowns, de théâtre, de marionnettes, il est détaché, en 1955, à la Fédération des Œuvres Laïques pour animer l'UFOLEA 71.

En 1963, il est nommé responsable régional de la Ligue de l'Enseignement jusqu'à sa retraite d'enseignant en détachement en 1979.

De 1952 à 1989, il mène de multiples stages artistiques et de réalisation théâtrale dans la troupe fédérale le Chariot, dans les stages UFOLEA de St Gengoux le National (avec Elie Ferrier) puis de Cluny. Il est, tour à tour, acteur, auteur, metteur en scène, scénographe, costumier, formateur, directeur de stage...

A Cluny, l'équipe d'encadrement, dirigée par Jean Pautet, sera constituée de militants de l'éducation populaire passionnés de théâtre : Charles Dupuis, metteur en scène, Guy Thomas, créateur de costumes, Claude Boraly, Jacques Barthuet, Jacques Pellissard, Reine Bernard, responsables d'ateliers techniques, Noël Daroux...

## **2 Les racines du répertoire de l'UFOLEA**

### **2.1 Les répertoires**

Il me semble important d'analyser les racines du répertoire de l'UFOLEA pour mieux appréhender la création de **1789 à Cluny**.

Tout d'abord, il est intéressant de noter le parallèle, de ce qui se joue en France au sortir de la Libération dans le bouleversement de l'art dramatique, et ce qui naît en Saône et Loire.

Grâce à la nouvelle politique nationale, l'effervescence règne :

1947 : création par Jean Vilar du Festival d'Avignon, 1951 : Jean Vilar prend la direction du TNP à Suresnes puis au Palais de Chaillot.

Jean Vilar s'attache à offrir des spectacles de qualité, accessibles au plus grand nombre, concevant le théâtre comme un service public parmi d'autres. Les créations se multiplient, Vilar favorise les classiques.

A partir de 1957, ces choix seront ceux suivis aussi dans les festivals de Cluny.

Dès 1948, Vilar monte au Festival d'Avignon **La Mort de Danton** de Georg Büchner, création en France, qui est considérée comme la première pièce de théâtre documentaire.

Le répertoire de Jean Vilar en Avignon et au TNP est marqué de pièces phares qui influencent, de manière consciente ou inconsciente, les choix de l'équipe de l'UFOLEA. Ainsi, **Dom Juan** de Molière est mis en scène en 1953 en Avignon, en 1962 à Cluny, **Le Mariage de Figaro** de Beaumarchais en 1957 en Avignon, en 1970 à Cluny, **L'Alcalde de Zalamea** de Pedro Calderon de la Barca en 1961 en Avignon, en 1957 à Cluny, **La Guerre de Troie n'aura pas lieu** de Giraudoux en 1962 en Avignon, 1964 à Cluny. Ces choix de répertoire reflètent les désirs communs qui animent les deux projets même si, bien évidemment, l'on ne peut comparer leur rayonnement.

Malgré tout, les objectifs d'"un théâtre pour tous" sont partagés. De même, tant Jean Vilar que l'équipe de Cluny anticipent le décret fondateur du Ministère des Affaires Culturelles de Malraux du 24 juillet 1959 : *la " mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français... "*

L'objectif de s'adresser à tous et toutes est aussi au cœur des deux projets.

### **2.2 Le théâtre brechtien.**

Un autre choix de répertoire commun, celui du théâtre épique du dramaturge allemand Bertold Brecht, inscrit les deux parcours dans une même quête.

Pour Brecht, le théâtre et la société sont constamment en échange et interaction. Le théâtre doit refléter la société, et le spectacle théâtral doit inciter le spectateur à réfléchir sur la société et sa propre position dans la société. Ce processus de réflexion doit, selon Brecht, provoquer des modifications politiques et sociales.

Nous retrouvons des pièces de Brecht chez Jean Vilar et à Cluny.

En effet, Vilar met en scène trois œuvres du dramaturge allemand au TNP ou en Avignon : **Mère Courage** en 1951, **La Bonne Âme du Se-Tchouan** en 1960, et **La Résistible Ascension d'Arturo Ui** en 1961.

l'UFOLEA met en scène **Tambours et Trompettes** en 1972 et **Maitre Puntila et son valet Matti** en 1977. Nous analyserons l'importance de ces choix sur la conception et la réalisation de **1789 à Cluny** en 1989.

### **2.3 Le théâtre historique dans le répertoire de l'UFOLEA**

Un autre critère est déterminant dans les choix de répertoire de l'UFOLEA. Près de la moitié des spectacles proposés entre 1957 et 1989 sont des pièces politiques ou historiques (ou reposant sur faits historiques) : **L'Alcalde de Zalamea** de Calderon (1957), **La Guerre de Troie n'aura pas lieu** de Giraudoux (1964), **Les Sorcières de Salem** de Miller (1966), **Tambours et Trompettes** de Brecht (1972), **Printemps 71** d'Adamov (1974), de nouveau Brecht **Maitre Puntila et son valet Matti** (1977), **Mystère Bouffe** de Maïakovski (1979) et deux pièces de théâtre documentaire : **Mémoires de femmes** (1982) et **1789 à Cluny**.

Les principes de l'éducation populaire et du théâtre épique brechtien, la quête de nos racines, la mise en relief de la mémoire, l'appréhension et l'analyse de faits historiques et politiques marquants, permettent aux citoyens de s'armer face aux injustices sociales. Ce sont ces mêmes objectifs que poursuivait l'équipe de Cluny.

### **3 L'inscription de 1789 à Cluny dans ce parcours**

#### **3.1 Une continuité**

L'inscription de **1789 à Cluny** dans ce parcours artistique marque, tout d'abord, une continuité. On retrouve dans ce dernier spectacle les grands marqueurs des choix essentiels :

- spectacle historique, spectacle épique brechtien,
- spectacle mettant en relief les objectifs de l'éducation populaire et ceux de démocratie culturelle mise en place entre 1968 et 1981.

La crise de 1968 a, en particulier, exprimé le rejet d'une conception restrictive de la culture qu'une approche élitiste avait tendance à réduire aux seules œuvres artistiques et littéraires.

Une nouvelle antienne s'impose progressivement : « *la culture par tous et pour tous* ».

#### **3.2 Une évolution**

**1789 à Cluny** dénote aussi une nette évolution par rapport aux objectifs des années précédentes des festivals UFOLEA.

Jean Pautet l'affirme dans ses notes de travail :

" *C'est le couronnement de notre action avec la réalisation en deux ans et la présentation en juillet 1989 d'une œuvre tirée de l'histoire locale **Liberté, égalité, propriété : 1789 à Cluny*** ".

La première avancée importante porte sur la nature même de l'écriture théâtrale puisqu'il ne s'agit pas de la représentation d'un texte théâtral relevant d'une construction classique et fictionnelle mais d'un texte basé sur des matériaux textuels documentaires.

Après une première expérience en 1982 avec la création de **Mémoires de femmes** sur des témoignages des femmes du Clunyois, spectacle que je mis en scène, Jean Pautet va mener, pendant cinq ans, une recherche historique sur les événements révolutionnaires à Cluny et dans son territoire.

## 4 Le théâtre documentaire :

### 4.1 Origines et définition.

Il nous faut tout d'abord définir le **théâtre documentaire**, cette forme théâtrale singulière.

Le théâtre documentaire est une forme de théâtre qui traite d'événements politiques ou sociaux historiques ou contemporains et s'appuie sur des reportages, des comptes rendus, des témoignages, des interviews et autres documents juridiques ou historiques.

L'objectif premier d'une pièce de théâtre documentaire est la prise de conscience politique.

### 4.2 La Mort de Danton de Georg Büchner

Écrite en 1835 par le dramaturge allemand Georg Büchner, **La Mort de Danton** est considérée comme la pièce fondatrice du théâtre documentaire qui va se développer aux lendemains de la Première Guerre mondiale. Büchner, tour à tour pamphlétaire, agitateur politique, philosophe, savant et écrivain, produisit trois pièces qui lui valurent un prodigieux destin posthume. Il meurt à 23 ans.

**La Mort de Danton** se distingue par sa modernité et ses emprunts immédiats au réel que le dramaturge allemand revendique : "*l'auteur dramatique n'est à mes yeux qu'un historien, mais il se situe au-dessus de ce dernier par le fait qu'il crée pour nous l'histoire une seconde fois et que, au lieu de donner une sèche narration, il nous transporte aussitôt dans la vie d'une époque, et nous donne au lieu de caractéristiques, des caractères, et au lieu de descriptions, des personnages.*"

Fresque extrêmement documentée, **La Mort de Danton** peint une génération d'hommes et de femmes engagés dans un combat social qui causera leur perte.

Georg Büchner utilise nombre d'ouvrages historiques dont **Notre temps...** de Conrad Friedrich, , **L'Histoire de la Révolution française** d'Adolphe-Louis Thiers et **L'Histoire de la Révolution française depuis 1789 jusqu'en 1814** de François-Auguste-Marie Mignet...

On estime à 20 % la part des emprunts textuels ou quasi textuels dans **La Mort de Danton**, la plus grande part provenant du livre de Conrad Friedrich **Notre temps.**

A l'articulation entre romantisme et réalisme social, Büchner annonce toute la dramaturgie du xx<sup>e</sup> siècle : il sera, en effet, pris comme modèle par bien des dramaturges allemands comme Brecht.

Il faut aussi noter que **La Mort de Danton** adopte la forme d'"une *crise de la tragédie*". Ainsi le héros Danton est déjà mort quand la pièce commence. L'affrontement entre Danton et Robespierre tourne court. La tragédie révolutionnaire ne peut avoir lieu : elle se défait devant nous.

En effet, Büchner rompt avec la tradition dramaturgique classique. Il déconstruit l'action dramatique. Ses personnages ne sont plus des héros. Ils sont agis plus qu'ils n'agissent. Le conflit vole en éclats, et à la progression rigoureuse d'une action principale se substitue une succession de rencontres et d'affrontements fortuits. **La Mort de Danton** ouvre sur une poétique du fragment qui sera celle de bien des auteurs dramatiques du xx<sup>e</sup> siècle. Celle aussi de **1789 à Cluny**.

### 4.3 Le théâtre d'Erwin Piscator

Cette forme de théâtre est renforcée par l'œuvre du metteur en scène allemand Erwin Piscator, (1893-1966), marxiste révolutionnaire. Il est convaincu que le théâtre doit être "*un moyen parmi tant d'autres dans la lutte des classes*". Il souhaite que son théâtre ait un effet politique sur le réel. Pour ce, il propose d'utiliser toutes sortes de matériaux issus du réel (extrait de discours, articles, compte rendu, photos etc.) afin d'en faire la critique sur scène et de montrer au public une autre version de l'Histoire.

**Piscator utilise donc le théâtre pour reconstruire l'histoire.** C'est le même processus que suivra l'équipe de Jean Pautet pour **1789 à Cluny**.

Pour Piscator la vie des hommes est marquée par le conditionnement économique et social. Il veut éclairer son public par ses pièces de théâtre avec la volonté de mettre en scène la réalité sociale de son époque. Pour lui, l'important n'est pas la pièce en elle-même, mais les informations apportées au public.

Piscator fait aussi partie des promoteurs du théâtre d'agit-prop ("agitation et propagande"), constitué d'actions théâtrales coup de poing qui visent à sensibiliser le public à une situation politique ou sociale.

L'agit-prop apparaît après la révolution russe de 1917 et se développe surtout en URSS et en Allemagne jusqu'en 1932-1933.

La création française du **Mystère Bouffe** de Vladimir Maïakovski par l'équipe du Festival UFOLEA en 1979 s'inscrit aussi dans ce courant de théâtre d'agit-prop...

#### **4.4 Autres exemples marquants de théâtre documentaire**

Je citerai quelques autres exemples marquants du théâtre documentaire :

- **L'Instruction** Peter Weiss (1965)

Entre 1963 et 1965, Peter Weiss, auteur suédois d'expression allemande, assiste au procès de vingt-deux responsables du camp d'extermination d'Auschwitz.

À partir de ses notes, il écrit **L'Instruction** (1965), pièce qui lui permettra de développer sa théorie du théâtre documentaire.

- **1789 ou La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur** Ariane Mnouchkine - Théâtre du Soleil (1974)

25 ans avant le **1789 à Cluny**, Ariane Mnouchkine et sa troupe emblématique du Théâtre du Soleil créent **1789 ou La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur** un spectacle qui va rencontrer un succès extraordinaire. Ce sera un événement populaire par le sujet et le retentissement du spectacle ; un événement politique et idéologique aussi, car l'interprétation de la Révolution de **1789** sera au centre de débats passionnés.

Il s'agit là aussi d'un exemple de théâtre documentaire dont la base historique va être transfigurée par l'appropriation des faits par la troupe du Théâtre du Soleil.

- **Igishanga** – Isabelle Lafon (2002)

Ce spectacle basé sur deux témoignages de rescapées du génocide des Tutsis (avril-juin 1994) recueillis par l'auteur-journaliste Jean Hatzfeld fut l'un des chocs théâtraux les plus dévastateurs que j'ai subi...

Une preuve irréfutable de la force du théâtre documentaire pour ouvrir les consciences et nous permettre de continuer à avancer mieux "armés".

Daniel Conrad écrivait alors dans le journal **Libération** :

" **Igishanga est-il un spectacle ? A l'évidence non ! C'est le geste de respect d'une comédienne digne et dépouillée à l'égard de celles et de ceux qui ont traversé "le nu de la vie".** "

#### **4.5 Mon parcours dans le théâtre documentaire :**

Mon parcours dans le théâtre documentaire s'est inscrit dans un objectif recherché aussi par les équipes de Cluny : "**Retrouver nos racines et les partager puis dire le monde pour avancer**".

Ma première mise en scène d'une pièce de théâtre documentaire date de 1983 dans le cadre du Festival UFOLEA : **Mémoire de femmes** texte basé sur les recherches documentaires menées par Jean Pautet.

Puis dans mon parcours professionnel, j'ai écrit puis mis en scènes sept pièces de **Souvenirs d'occupation** (2024) recueillis par les habitants d'un village de passeurs d'Indre et Loire (Athée sur Cher) à **19 août 1936 : mort d'un poète** (2007) sur le premier mois de la Guerre civile à Granada et le dernier mois de vie de Federico Garcia Lorca.

Ces créations étaient toutes basées sur des recherches documentaires explorant des périodes historiques cruciales : la Première Guerre Mondiale, la Guerre Civile Espagnole (1936-1939) et la Deuxième Guerre Mondiale.

"**Veillez et armez-vous en pensée.** " écrivait Georg Büchner dans son appel politique **Le Messenger hessois** » : c'est cette même quête qui allait nourrir l'engagement de Jean Pautet et les équipes de **1789 à Cluny** comme nous allons maintenant précisément l'analyser.

## 5 Inscription de 1789 à Cluny dans le courant du théâtre documentaire

Un rappel s'impose avant d'engager l'analyse sur l'inscription de **1789 à Cluny** dans le courant du théâtre documentaire. Il est essentiel d'inscrire cette démarche et cette création théâtrale dans les principes de l'éducation populaire qui sont au cœur de leur engagement.

### 5.1 Les objectifs de l'éducation populaire

L'éducation populaire cherche à **se donner les moyens de comprendre le monde pour pouvoir le transformer**. Pour cela, elle invite à travailler à partir des situations pour les analyser, les comprendre, agir pour les transformer. **L'éducation populaire favorise l'appropriation des savoirs et la production de ses propres savoirs**.

### 5.2 1789 à Cluny : une création nourrie par des racines fortes

**1789 à Cluny** s'inscrit dans trois directions marquantes qui se sont dessinées tout au long des trente-deux années de l'UFOLEA :

- mise en relief d'œuvres théâtrales s'inscrivant dans le patrimoine culturel
- création de pièces "historiques"
- mise en avant de pièces "politiques" et, plus particulièrement, marquées par la dramaturgie brechtienne.

Quatre pièces "politiques" ont nourri la démarche singulière qui a permis la création de **1789 à Cluny**. Tout d'abord, deux pièces vont marquer ce parcours tant au niveau de l'écriture théâtrale que des événements historiques mis en jeu :

**Printemps 71** d'Arthur Adamov en 1974 sur la Commune de Paris et **Le Mistère Bouffe** de Vladimir Maïakovski sur la Révolution russe.

Les pièces de Brecht permettent aussi de préciser l'engagement de l'équipe d'encadrement de l'UFOLEA : **Tambours et Trompettes**, montée en 1972 et **Maitre Puntila et son valet Matti**, montée en 1977, mettent en jeu les relations entre maîtres et valets, ou plus spécifiquement patrons et ouvriers. Les derniers mots de la pièce sont significatifs. Matti quitte son maître sur ces paroles : " *Il est temps que tes valets te tournent le dos. Un bon maître, ils en auront un, dès que chacun sera le sien.* "

Il faut aussi rappeler le rôle essentiel qu'a tenu le metteur en scène de ce parcours : Charles Dupuis, instituteur ; militant syndicaliste ; militant communiste, conseiller municipal de Chalon-sur-Saône puis de Mâcon ; membre du Comité directeur de la Fédération des Œuvres laïques vice-président de la Ligue Française de l'Enseignement.

Pendant vingt ans, Charles Dupuis est le metteur en scène de la troupe fédérale Le Chariot et du Festival UFOLEA de Cluny de 1957 à 1977.

Jusqu'à la création de **1789 à Cluny**, sa grande connaissance du théâtre épique brechtien marque toutes ses mises en scène

C'est en se basant sur ces principes-là que s'est préparée la réflexion sur cette aventure théâtrale singulière que va représenter **1789 à Cluny**.

### 5.3 1982 : "Mémoires de femmes" comme prologue à "1789 à Cluny"

En 1982, Jean Pautet va me proposer de mettre en scène **Mémoires de femmes** une création basée sur des documents historiques qu'il a recueillis. Ce sera la première création de théâtre documentaire de l'UFOLEA ; une évolution sur la structure narrative et l'écriture théâtrale qui est logiquement issue des univers théâtraux explorés.

**Mémoires de femmes** est donc une création basée sur les structures du théâtre documentaire. Jean Pautet bâtit son matériau théâtral premier sur les archives et les témoignages et faits divers concernant les violences faites aux femmes clunyoises depuis le protestantisme jusqu'à la Résistance. L'équipe dramaturgique de Cluny semble vouloir ancrer les créations dans un quête politique plus accentuée en axant son engagement sur les objectifs d'un "**théâtre par et pour tous**"...

Pourtant le Festival UFOLEA semble sur le point de s'arrêter avec de nombreuses difficultés : concurrence d'une nouvelle ère des loisirs entraînant des pertes de public, multiplication des stages théâtraux tout au long de l'année diminuant le nombre de stagiaires à Cluny en juillet, départ d'une partie de l'équipe d'encadrement créer un autre stage dans le Cher...

Après une dernière création en 1983, au Théâtre de Verdure du Parc Abbatial de Cluny, **Candide** d'après Voltaire, texte que j'adapte et met en scène, Jean Pautet écrivait dans ses carnets :

" *Après **Candide**, tout semblait donc perdu. Et pourtant depuis 1982, un projet couvait avec en ligne de mire la célébration du 200<sup>e</sup> anniversaire de la Révolution de 1789.*

*Déjà une petite équipe s'attaquait aux archives locales de Cluny et départementales de Mâcon et s'entourait d'une bonne partie de la documentation nationale publiée.*

*Déjà un projet prenait forme : « **Liberté, Égalité, Propriété : 1789 à Cluny** » qui allait provoquer le retour de Charles Dupuis ainsi que les principaux cadres traditionnels. "*

Les préparatifs de la dernière création des Festivals de l'UFOLEA pouvaient donc démarrer...

## **6 1789 à Cluny : un exemple du théâtre documentaire**

### **6.1 1789 à Cluny : une expérience exemplaire de théâtre documentaire**

Le travail d'écriture théâtrale fut mené sur près de cinq années avec une démarche collective à la fois inventée au fil des étapes mais aussi parfaitement rôdée.

L'expérience de la création de **Mémoires de femmes**, en 1982, fut d'une grande utilité.

**1789 à Cluny** va s'imposer comme une expérience singulière mêlant le théâtre historique basé sur du théâtre documentaire, le théâtre politique et le théâtre marqué par les valeurs de l'éducation populaire.

Le titre et le sous-titre de la pièce sont significatifs de sa nature et de son engagement :

**Chronique historique en cinq actes**

**LIBERTÉ, ÉGALITÉ, PROPRIÉTÉ 1789 À CLUNY**

Jean Pautet écrit dans ses notes :

*« Pendant cinq ans nous avons consulté les archives locales et départementales pour connaître la situation dans les années précédant 1789 ainsi que les événements de 1789 :*

- *rôles des impositions*
- *cahiers de doléance des corporations de la ville*
- *archives de justice et de police*
- *attitude des bourgeois. »*

Le texte va s'écrire avec des fréquents allers-retours entre les auteurs (Jean Pautet et Claude Boraly) et le reste de l'équipe artistique :

*"L'équipe d'écriture envoie son texte tous les trois mois aux autres membres de l'équipe. Peu de remarques sur le texte mais des modifications sur l'ordre des scènes. Fin 1987 le texte était prêt. "*

La structure générale en 5 actes et 34 séquences s'est imposée avec facilité. L'insertion de multiples matériaux historiques aussi.

**1789 à Cluny** s'impose comme un exemple de théâtre documentaire, héritier du drame historique, qui n'utilise pour son texte que des documents et des sources authentiques, sélectionnés et montés en fonction des choix dramaturgiques de l'équipe artistique qui donne à voir et à entendre une vision engagée de la Révolution dans le Clunisois.

### **6.2 Sources documentaires référencées et documents historiques**

Il faut rappeler que **La Mort de Danton** de Georg Büchner, premier exemple de théâtre documentaire, comprenait 20% de sources historiques référencées et que le matériau textuel du 1789 du Théâtre du Soleil avait été totalement remodelé par les improvisations de recherche des comédiens d'Ariane Mnouchkine.

Pour **1789 à Cluny**, Jean Pautet, en annexe de son texte, présente sur six pages les "références historiques et l'adaptation théâtrale" où il précise de manière totalement exhaustive les sources

historiques des 34 séquences des 5 actes. Il faut noter qu'une telle précision dramaturgique est unique et la qualité du travail mené par Jean Pautet est remarquable.

Les sources historiques sont de deux natures : des séquences "inventées" basées sur des sources historiques et des séquences reposant sur des documents historiques référencés.

La répartition entre les deux sources est aussi éloquente :

- . **10 séquences "inventées" s'appuient sur des sources historiques soit 30% du matériau textuel,**
- . **24 séquences reposent sur des documents historiques référencés soit 70%.**

Les emprunts textuels documentaires référencés, que l'on retrouve précisés dans chaque séquence, sont issus de trois sources : les Archives Départementales de Saône et Loire, la Bibliothèque municipale de Mâcon, les archives Municipales de Cluny.

Les sources historiques sont, elles, issues de différents ouvrages historiques tous cités dans la séquence (cf. "références historiques et l'adaptation théâtrale").

Il faut aussi noter que les 34 séquences qui composent les 5 actes sont très brèves et correspondent bien à **l'esthétique du fragment** autre marqueur du théâtre documentaire.

Par ailleurs, Charles Dupuis, le metteur en scène, précisait dans son texte d'intention les enjeux du spectacle : "*Faire d'une chronique historique un spectacle est risqué. A moins de plaquer dessus une romance. Ce que les auteurs de **Liberté, Égalité, Propriété** n'ont pas voulu. Donc une multitude de personnages, aucun qui permette au spectateur de s'identifier, des tableaux courts, un langage d'une autre époque...*"

Les enjeux sous-jacents aux intentions de Charles Dupuis dépassent la simple sphère théâtrale : refus de l'identification du public aux personnages, d'une fable claire, d'une composition classique...

L'insertion du matériau brut remet en cause la genèse même de la pièce, qui repose depuis l'Antiquité, de façon nécessaire, sur une véritable composition, *une poïésis*.

Interroger les liens entre genre théâtral et document revient à réfléchir sur une remise en question du théâtre dans ses fondements car, dès Aristote, le théâtre est perçu comme un art bannissant l'intrusion du matériau à l'état brut.

Le recours au document interroge les limites de la fiction, autant que celles de l'imagination. Cette remise en question du genre théâtral croise le politique : à la révolution des idées correspond celle des formes et des esthétiques. Faire voler en éclats les principes aristotéliens, qui ont été de surcroît les fondements du classicisme, c'est remettre en question la création théâtrale et l'affranchir des vieilles conventions.

Cet objectif de « remise en question de la création théâtrale » que va atteindre **1789 à Cluny**, était déjà présent dans un stage de « dramatisation du fait historique » en 1976 :

*"Aborder une forme de théâtre originale qui ne montre pas de grandes individualités jouant le destin d'une nation sur fond de peuple. Il s'agit de montrer l'histoire au niveau du peuple mais avec une distance critique."*

Cette quête allait aboutir 23 années après.

## **7 L'épilogue d'un parcours engagé.**

### **7.1 1789 à Cluny : point d'orgue du parcours théâtral de l'UFOLEA à Cluny et en Saône et Loire**

**1789 à Cluny**, outre sa remarquable singularité en tant qu'œuvre de théâtre documentaire et son inscription dans la modernité théâtrale de l'époque mais aussi d'aujourd'hui, représente, de manière inattendue, l'épilogue du parcours engagé des équipes artistiques de l'UFOLEA

Ce projet s'est bien inscrit comme le point d'orgue du parcours théâtral de l'UFOLEA à Cluny et en Saône et Loire.

Dans le livret de présentation du spectacle l'on pouvait lire :

*"Quatre-vingts habitants de Cluny et des environs se sont engagés dans la réalisation de cette œuvre que l'historien Henri Guillemin considère comme, (je cite), « une remarquable présentation des événements de 1789 à Cluny ».*

Les objectifs de l'éducation populaire ont été dépassés dans cette manifestation dans de nombreux domaines :

- un projet s'inscrivant dans la durée,
- l'implication des habitants dans tous les secteurs du projet,
- les multiples actions culturelles et dramaturgiques mises en œuvre en amont du spectacle...

### **7.2 Un projet dans la durée**

Contrairement aux spectacles précédents, l'engagement des stagiaires s'est inscrit dans la durée dépassant le simple engagement sur un temps de vacances en juillet.

Cette durée a donc impliqué la Cité sur un temps long d'imprégnation antistatique, culturelle et citoyenne.

Les périodes de travail se sont donc succédé à un rythme soutenu :

d'avril 1988 (première réunion des volontaires (acteurs, techniciens, couturières) à juillet 89 : montage et répétitions.

### **7.3 Un troupe populaire**

Jean Pautet remarquait dans ses notes de travail :

*"Cette œuvre est née de la collaboration d'un groupe d'animateurs qui, depuis 1957, ont présenté à Cluny de grands spectacles de plein air ; réalisés au cours de stages d'art dramatique.*

*Mais pour ce spectacle il n'a pas été fait appel à des stagiaires extérieurs. Ce sont des habitants de Cluny et du Clunisois qui se sont portés volontaires pour participer à la réalisation comme comédiens ou bricoleurs ou couturières. "*

Une première utopie de ces stages théâtraux et d'éducation populaire est ainsi atteinte : l'appropriation par les citoyennes et citoyens de l'Art et de la Culture ("les Arts par et pour tous").

Outre l'équipe artistique d'encadrement forte de sept formateurs ou professionnels, la troupe populaire était composée de 47 comédiennes et comédiens, 18 constructrices et constructeurs de décors et 18 personnes à la réalisation des costumes.

Sans compter les dizaines de participants à la communication, à la recherche de partenariats et aux actions culturelles pendant plus d'un an.

Mais ce qui est bien le plus remarquable est **la prise de la parole théâtrale par les habitants** : un rêve inaccessible et récurrent pour les membres de l'équipe d'encadrement pendant plus de trente ans.

### **7.4 Les multiples actions culturelles et dramaturgiques mises en œuvre en amont du spectacle...**

Il faut rappeler aussi brièvement que 1789 à Cluny ne s'est pas résumé aux quatre représentations au Théâtre de Verdure en juillet 1989, mais que des multiples actions culturelles et dramaturgiques mises en œuvre en amont du spectacle...

En 1988, 1989 mais aussi en 1990 se sont succédé :

- des rencontres-causeries au Musée Ochier,
- 43 chroniques ("**Il y a 200 ans en Saône et Loire**") écrites par Jean Pautet et publiées dans la presse,
- des concerts de la Fanfare municipale sur un répertoire révolutionnaire, le Carnaval sur le thème de la Révolution,
- la plantation d'un arbre de la Liberté,
- des concerts au Théâtre de Cluny, des conférences, des expositions,
- de nombreuses publications et un stage de connaissance du patrimoine...
- n travail remarquable d'accompagnement culturel et d'approches dramaturgiques de la création phare...

### **En guise de conclusion**

Il me semble bon de rappeler les objectifs énoncés en 1954 par Élie Ferrier, directeur du premier stage de l'UFOLEA à St Gengoux le National :

*" Nous voulons que la recherche artistique soit pour l'homme l'occasion précieuse d'affirmer et d'exercer son pouvoir créateur, de libérer sa personnalité, de mesurer à la fois sa puissance et sa solitude, afin qu'abandonnant ensuite pour d'autres luttes sa communion ardente mais passagère avec la Beauté, il puisse enrichi mais non engourdi par l'Art, trouver, aux angoissantes sollicitations de la vie sociale, sa propre réponse d'homme libre.*

*Nous voulons mettre l'art au service de l'homme et non l'homme au service de l'art. "*

*C'est cette utopie que l'équipe de Cluny en 1989 allait toucher de près.*

Je voudrais, en guise de conclusion, citer les écrits de Jean Pautet et Henri Guillemin.

En septembre 1987, Jean Pautet fait part de ses doutes sur la réussite du projet dans le texte post-face de la pièce:

*" Ainsi, dans notre souci de faire revivre la réalité figée dans le texte des discours, desséchée dans les comptes rendus des délibérations municipales ou les minutes de justice, inexprimée par tous ceux qui n'avaient pas droit à la parole, nous avons bien conscience d'avoir créé un texte théâtral qui prend parfois quelque distance avec la réalité historique.*

*Mais en même temps, nous croyons avoir mieux approché la vérité de ces hommes et de ces femmes qui ont vécu à Cluny les premiers mois de la Révolution Française.*

*Nous avons suivi les notables dans leur difficile mais habile exercice du pouvoir local. Nous avons écouté les pauvres, condamnés au silence et à la victoire ; ces pauvres chez qui nous avons détecté l'éveil d'une conscience politique.*

*Les Clunisois d'aujourd'hui seront-ils touchés comme nous l'avons été par cette exploration dans les cœurs et les esprits des Clunisois de 1989 ? "*

A ces doutes Henri Guillemin lui répondait en juin 1989, près de deux ans après :

*"Pas facile de " faire vivant", de " faire scénique" quand on tient à respecter d'abord la vérité, et qu'on part de documents, d'archives...*

*C'est pourtant ce qui se trouve réalisé dans cette « **chronique historique en cinq actes.** "*

*J'ai bien l'impression que le miracle va se produire : que le public d'aujourd'hui entrera, sans s'en apercevoir, dans la peau des gens d'autrefois, avec leur sensibilité même, grâce, avant tout, à l'honnêteté ( et à l'habileté) des auteurs de ce petit chef d'œuvre.*

*Qu'ils soient chaleureusement félicités et qu'un beau succès réponde à leur très grand mérite. " Henri Guillemin – 3 juin 1989*

Oui **1789 à Cluny** fut bien un miracle inattendu.

**José Manuel Cano Lopez**  
**Les Carnaux**  
**4 octobre 2024**