



# *Commune de Paris* d'André Benedetto : une lecture en trois temps

*Philippe Ivernel*

---

Revue *Théâtre(s) Politique(s)*, n°1, 03/2013

Article publié en ligne à l'adresse :

<http://theatrespolitiques.fr/2013/03/commune-de-paris-dandre-benedetto/>

## I

Le lecteur qui prend en main *Commune de Paris*, ce livre publié en 1971 dans la série « Théâtre » des éditions Jean Pierre Oswald sous la signature d'André Benedetto, directeur du Théâtre des Carmes en Avignon, voit s'offrir à lui trois types de texte, induisant trois types d'approche.

La couverture, d'abord, comporte trois étapes. En haut le titre, *Commune de Paris*, en majuscules d'imprimerie, écarlates sur fond blanc, ignore l'article défini. Un mot de passe, un mot d'ordre ? Un cri, un appel ? Un souvenir, un possible avenir ? Sous ce titre, la photographie en rouge et noir, ombrée, de deux très jeunes manifestants de rue, théâtralement costumés en républicains, avec leur tunique. L'un semble avoir une cigarette aux lèvres, il lève les yeux vers le ciel, tandis que son *alter ego* baisse au contraire la tête, ses cheveux cachent son visage. Sous cette photographie indexée au présent, une légende répond au titre, mais en l'inversant d'une certaine manière. Il s'agit d'une définition de dictionnaire (trop belle pour être vraie ?), disposée comme suit à peu près :

Commun, du lat. *communis*, adj., se dit de toute chose à laquelle chacun peut participer. Exemple :  
la commune de Paris

#### CONDITION DE DIFFUSION :

Vous êtes libre de reproduire ce document, de le distribuer et de le communiquer au public à condition de mentionner le nom de son auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ou l'utiliser à des fins commerciales.

La Commune de Paris, cette fois, s'écrit en minuscules et retrouve son article défini. L'idée Commune de Paris, dans sa fière abstraction, cède le pas, en quelque sorte, à une réalité proche, familière, mais multiple, surtout multiple : prête à évoluer en fonction des apports de tout un chacun, et donnant lieu, de ce fait, à une construction ininterrompue, mais aussi bien discontinue, que porterait un peuple en éveil (que compromettrait un peuple en sommeil ?). Une utopie réaliste en somme ? Ayant à faire son chemin à travers les contradictions, au fil d'une expérience ou d'une expérimentation ouverte, donc en mesure de revenir sur elle-même.

Cette page de couverture, deux textes brefs encadrant une image, semble disposée comme un emblème de la Renaissance ou du Baroque. L'image prend un tour allégorisant : image de pensée, image pensante, image à penser, deux fois lue, et de telle sorte, ici, que paradoxalement, la légende en bas de page déstabilise le titre en haut de page.

Mais passons au *verso* de couverture : dans le rouge de la même manifestation de rue d'où se détachait la photographie des deux adolescents, explose en lettres noires l'inscription stupéfiante (ou tonifiante ?) que l'on pouvait lire le 24 mai 1871, précisément, sur les murs de l'école des Beaux-Arts, à Paris : « Nous serons tous fusillés, mais nous nous en foutons ». Insolence sublime d'une insurrection, affirmée, affirmative, jusqu'à l'ultime moment du massacre des insurgés. Cette insolence paraît à la mesure de ce qu'André Benedetto appelle, quant à lui, une « presque tragédie ».

Tout est dans le « presque », un écart faussement minime et vraiment significatif, ménageant une sortie hors de toute complaisance idéologique à l'égard de ce qu'il est convenu d'appeler le destin. Dès lors le presque héros qu'est le militant de la Commune ne cédera pas au règne de la terreur et de la pitié, pas plus qu'il ne reconnaîtra la presque suprématie de ce qui prétend l'anéantir. C'est la commune tout entière, en fait, qui s'inscrit là dans l'opposition à toute sublimation ou intimidation de et par la tragédie, quand elle se voit évoquée, sur une pancarte brandie au *verso* de couverture, telle « une grande femme qui exprime quelque chose de si fort qu'on la tue et qu'on ne peut pas la tuer ». L'oxymore joue ici dans le registre physique, politique et métaphysique d'un seul et même élan, échappant à tout enfermement. « Soixante-douze jours qui ébranlèrent la conscience », dit une dernière citation surmontant cette pancarte sur ce *verso* : elle invite à méditer le théâtre de Benedetto sous le signe de cet ébranlement, à en dialectiser les aspects contrastés, liant l'ordinaire à l'extraordinaire.

## II

Le lecteur qui, ainsi secoué d'un extrême à l'autre, *off limits* pour ainsi dire, ouvre à présent le petit volume qu'il tient en main, n'entre pas d'ores et déjà dans la pièce de théâtre proprement dite. Au contraire, il tombe d'abord sur un prélude, le récit en quelques pages d'une action de rue menée le 27 mars 1971 par André Benedetto et son équipe, avec la participation de militants, de simples citoyens et tout jeunes gens, garçons et filles, soit une cinquantaine de personnes au départ. Cette manifestation publique en Avignon ressemble à une sorte de parade. Elle appelle les passants, par voie de tracts, à se joindre le soir même à un bal populaire. L'action de rue dans son ensemble vise, quant à elle, à célébrer le centenaire de la Commune de Paris, au lieu de commémorer la répression de celle-ci, comme il est d'usage en mai, à travers discours et conférences et au milieu de lamentations. Benedetto s'en explique avec résolution dans ledit prélude :

### CONDITION DE DIFFUSION :

Vous êtes libre de reproduire ce document, de le distribuer et de le communiquer au public à condition de mentionner le nom de son auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ou l'utiliser à des fins commerciales.

Les Communards, qui ont été massacrés parce qu'ils étaient dans les rues, ayant saisi leur destin à la gueule et vivant pleinement leur vie, ont droit à d'autres hommages que les marches funèbres. Nous sommes allés par les rues avec des drapeaux, des images et des chants pour témoigner que si le cadavre est à terre, l'idée est toujours debout. Et que cette idée a parfois besoin de s'incarner dans des corps autrement que sur scène.

L'intention s'affirme là en toute clarté, positivement. Elle remet en question, à maints égards, la vision d'une parade qui ferait fonction de réclame pour un spectacle ultérieur à tenir en salle. Ici, en effet, le but recherché est de rendre le théâtre à la rue. Et la manifestation en pleine ville accomplit le sens même de ce qui s'ensuivra ultérieurement sur scène, dans l'enceinte consacrée. Si parade il y a, elle n'invite pas seulement à entrer dans cette enceinte traditionnelle, mais aussi à en sortir.

Cette déclaration d'intention est suivie d'un calendrier retraçant la préparation, en une courte semaine, de l'action de rue : distribution de tracts, répétition de chants, fabrication artisanale d'un canon avec deux roues de charrette achetées à bas prix, un essieu prêté par un paysan, un tube donné par le ferrailleur, du bois, de la peinture verte et de la noire : l'objet se rit des produits finis de l'industrie. Il résulte d'un bricolage auquel participent, bon an mal an, les uns et les autres, tel un collectif informel, en quelque sorte. Construction de la grande femme rouge incarnant la Commune. Photographiée par la presse locale lors de la manifestation, elle se présente comme une géante de six mètres de hauteur. Elle est faite d'un tissu rouge en forme de robe tombante, tenu par des perches dont les porteurs montrent leur tête en bas. Ce mannequin a pour visage un ovale blanc et lisse, dont les traits sont à peine masqués. N'est-ce pas aussi qu'il revient à tous et à chacun d'y inscrire, au fur et à mesure, les mille variantes d'un mouvement qui n'a pas fini de délivrer ses effets ? La grande femme rouge est une idée : toute une idée, mais rien qu'une idée. Elle demande à être concrétisée au fil de l'histoire en train de se faire – ou de se défaire. Le jour venu, un fort mistral souffle sur la ville. « Nous le redoutions surtout pour le transport à bras de la grande femme rouge, dont le sommet culminait à six mètres, dont l'ampleur risquait de donner prise aux rafales à l'angle des rues et sur les places. » Néanmoins, « bien utilisé, il doit pouvoir rendre des services incomparables ». L'efficace du concept, en tout état de cause, dépend de la bonne orientation de la voile dans laquelle va se prendre le vent.

L'itinéraire suivi par la manifestation du 27 mars 1971, d'abord cantonné aux vieilles rues d'Avignon, finit par déboucher sur la rue de la République, la trop bien nommée en l'occurrence. « Nous nous retrouvions une bonne centaine. Nous avons parcouru le centre de la ville en chantant presque sans arrêt, en poussant le canon, en élevant la grande femme rouge, en dressant un énorme poing entouré de travailleurs découpés dans du contreplaqué, en exhibant des pancartes explicatives et en distribuant des tracts sur le passage. » arrivés place de l'Horloge, les manifestants ont entonné leur répertoire – *Le Drapeau rouge, La Carmagnole de la Commune, L'Internationale, Le Temps des cerises* – au pied de l'Hôtel de ville. Ce jour-là, le hasard fit que le nouveau conseil municipal procédait à l'élection de son maire et de ses adjoints : « là aussi, dans l'ordre d'une société organisée, la minuscule commune était en marche ». C'est ce que du moins conclut un journaliste du *Provençal* en date du 29 mars 1971, qui vient d'évoquer dans ses « propos du matin », en contre-point, la création collective du Théâtre des Carmes, cette action de rue empruntant sa formule, dit-il, à la fois aux troubadours, à la parade des cirques et au *happening*. « Ce qui aurait pu être une mascarade » prenait alors « une allure et une dimension qui ne pouvait laisser indifférent ». Cet article, intitulé « Les Deux Communes », et intégralement reproduit dans le récit d'André

**CONDITION DE DIFFUSION :**

Vous êtes libre de reproduire ce document, de le distribuer et de le communiquer au public à condition de mentionner le nom de son auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ou l'utiliser à des fins commerciales.

Benedetto, ainsi que le tract invitant à la manifestation (« La Vraie Vie est ici ») et quelques photographies du cortège. « Comme le dit le journaliste, commente l'auteur acteur, il y a deux communes : l'humble qui siège laborieusement parce qu'il faut bien que le travail soit fait... et l'utopique, qui chante joyeusement parce que c'est encore presque possible. Ce journaliste ne semble pas voir l'opposition irréductible entre les deux communes, qui pourraient se nourrir l'une de l'autre, comme l'ordinaire de l'extraordinaire. C'est aussi que ce même journaliste, « dans son désir de pacifier la contradiction », observe Benedetto, ferme les yeux sur le spectacle offert *hic et nunc* sur la place de l'Horloge. Celle-ci, à l'occasion des trois « jours-clés » d'Avignon, vaste opération commerciale, est envahie par les voitures exposées à la vente : « Les emplacements des marques sont délimités par les bottes de paille. Référence aux circuits, aux compétitions, à la vitesse et à la mort présente ». Soit, autant de cercueils de métal peints aux couleurs vives : « Le commerce étale son cimetière au soleil... La marchandise règne. Que venons-nous faire là au milieu ?... Est-ce cela la fête, la joie ? »

Ici le poète et dramaturge, lecteur de *Das Kapital*, tout au moins du chapitre I consacré au fétichisme de la marchandise, érige en symbole destinal une vision que l'on pourrait dire de hasard, l'impression d'un moment. Mais Benedetto et les siens, à l'évidence, n'avaient pas attendu ce 27 mars 1971 pour s'insurger contre un certain état de la civilisation, entretenu par le sommeil de la raison. En 1966, par exemple, la « nouvelle compagnie » du Théâtre des Carmes publiait un manifeste affichant son intention de secouer les consciences : « Le théâtre aujourd'hui a pour seule fonction inavouée de désamorcer les bombes [...] Le théâtre d'aujourd'hui donne toute chose pour définitivement acquise. Il endort les consciences [...] Le théâtre d'aujourd'hui extirpe totalement du cœur du citoyen les dernières fibres révolutionnaires qui avaient survécu au laminage scolaire [...]. Ne vous laissez pas cultiver par n'importe qui avec n'importe quoi [...] Lavez-vous le cerveau. »

C'est Olivier Neveux qui pointe ces extraits dans un récent numéro de la revue *Europe*, où il a rassemblé une série d'études et de témoignages en souvenir d'André Benedetto, disparu le 13 juillet 2009 au cours du festival d'Avignon (qui lui doit l'organisation du « off »). Olivier Neveux présente le « manifeste » de 66 comme l'annonce des années 68, durant lesquelles se multiplient et se radicalisent les créations signées de l'auteur acteur. Créations « éclairées par les guérillas et les combats internationalistes (*Napalm*, 1967), soucieuses des justes lignes de masse et des contradictions principales (*Le Petit Train de Monsieur Kamodé* ou *Emballage*), héritières de l'histoire des opprimés (*Commune de Paris* ou *Géronimo*) et inspirées par ses figures (*Rosa Lux* ou *Alexandra K.*). Elles rencontreront en chemin la question occitane. »

Benedetto lui-même avait amplement évoqué son travail en 1970, au milieu des années en question, dans un entretien avec Gilles Sandier et Jean Pagel publié par *Politique hebdo* (numéro de novembre) : « Pourquoi nous nous battons ». Le Théâtre des Carmes ? « Un hangar de dix mètres environ sur quatorze. Depuis 1963, une quarantaine de spectacles en sept ans (pièces, *happening*, poésie, lectures, cycle d'études, films) » Le public ? « Un noyau de 500 personnes, pouvant aller jusqu'à 2 000. Avignon n'a que 100 000 habitants. » L'équipe ? « Une dizaine de membres qui font tout. »

- Et vos créations ? Puisqu'aussi bien, la plupart des pièces que vous avez montées sont de vous.
- Depuis août 1966, la Nouvelle Compagnie se consacre uniquement à un théâtre politique et de recherche, qui rend compte des pulsions et contradictions contemporaines. En 66, *Statues* : un couple chacun sur son cube. En 67, *Napalm* : la guerre du Vietnam ; *Xerxes* : trois acteurs jouent *Les Perses*. En 68 : *Zone rouge* : comment être un révolutionnaire dans la France de notre temps ; *Lola Pelican*, la femme aux mille seins ; *Auguste et Peters*, clowns. En 69 : *Le Petit Train de Monsieur Kamodé*, grand jeu politique sur le KApitalisme Monopoliste D'état, en prenant pour exemple le démantèlement des voies ferrées. En 70 : *Emballage* : Alexandre Zacharie l'homme qui

**CONDITION DE DIFFUSION :**

Vous êtes libre de reproduire ce document, de le distribuer et de le communiquer au public à condition de mentionner le nom de son auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ou l'utiliser à des fins commerciales.

ne possède rien, se vend ; *Mandrin* : légalité bourgeoise et légalité populaire. *Rosa Lux* : une des plus pures figures de la révolution.

Un troisième texte – pour en rester là – détaille le même film que les deux premiers. Signé aussi d'André Benedetto, il figure dans le numéro de la revue *Europe* déjà mentionné. À l'occasion du quarantième anniversaire de Mai 68, une journée d'étude – « Les Spectacles de 68 » – avait été organisée par Olivier Neveux et Jean-Marc Lachaud en avril 2008. Benedetto lut sa pièce *Statutes*, qu'il s'appropriait à reprendre pour le Festival d'Avignon. Le lendemain, il reprit son parcours dans une intervention orale : « De 66 à 75, dialectique de l'enchaînement des pièces. À chaque pièce son espace scène-salle. ». Re transcrite, cette contribution permet de suivre la construction et la diffusion d'une œuvre conséquente, qui d'une circonstance à l'autre se développe en observant les lois de la vie, de la vie présente, *hic et nunc*. (Comme Benedetto aime souvent à la préciser, en n'omettant surtout pas l'exigence de la pratique : « J'ai dit ce que nous avons fait. À vous de faire selon ce que vous avez à dire. », laisse-t-il pour message en quittant la journée d'études, à l'intention de tous et de chacun.)

La dialectique des enchaînements conduit donc jusqu'à la Commune, pour satisfaire une demande qui venait de tous côtés. Le poète et dramaturge, au départ, n'avait pas envie de s'exécuter, craignant de s'enfermer dans une spécialité qui le condamnerait à la répétition du même.

Et finalement, j'écris une pièce sur la Commune. J'ai fait 70 ou 100 petites scènes, mais on ne l'a pas monté, on s'est contenté de faire un défilé dans la ville. En tête, il y avait une image, je ne sais plus exactement laquelle, puis une poupée qui représentait la Commune, et ça poursuivait les troupes, et les autres ils étaient poursuivis par les Versaillais, cela tournait en rond. On a repris, d'ailleurs, ce spectacle à la fête de l'Humanité, au milieu des gens, avec trois chars attelés de quatre chevaux. Ils étaient habitués au cinéma, mais c'étaient des demi-sang, ce fut une séance épouvantable : il y avait trois scènes, on jouait, puis on faisait cent mètres et on rejouait les mêmes scènes. Au bout de deux heures, quand ça a été terminé, les responsables ont dit : « ça, plus jamais ».

Dans un recueil de soixante-six photos, *Dix ans de théâtre 1963-1973 – nouvelle compagnie Théâtre des Carmes, Avignon*, figurent trois prises de vue de l'intervention. « Répétitions sur les routes du Gard, août 1971 » : un tracteur tire une charrette sur laquelle deux jeunes filles, en jean et pull over, brandissent des drapeaux. En tête du groupe, un jeune garçon tient une hampe. À côté de lui, un tambour, chevelu et barbu. Deuxième photo, ainsi légendée : « La Commune, spectacle mobile avec trois chars, Fête de l'Humanité à la Courneuve, 12.IX.71 ». Le char tiré par des chevaux semble peiner dans l'encombrement de la Fête. Il supporte une plate-forme bien visible sur laquelle une figure géante, découpée dans du bois ou du carton, tend un bras démesuré au poing fermé, prêt à frapper. Troisième photo, « La Commune – char n°2 : l'action des femmes dans la Commune de Paris ». Ce pourrait être un agrandissement de la précédente, mais centré sur la plate-forme. Les détails apparaissent plus distinctement. Devant la silhouette de la géante au bonnet phrygien – version résolument combative du mannequin d'Avignon – un groupe de femmes bien réelles se tient posté, l'une lève un fusil en signe de victoire. Derrière la charrette suivent de grands portraits photographiques de révolutionnaires identifiables, au bout de longues perches tenues par des participants. Le même recueil, *Dix ans de théâtre*, comporte deux vues de l'action de rue en Avignon : « Centenaire de la Commune, 27.III.71 » et « Défilé à travers la ville, ici devant la mairie ». Elles étaient déjà reproduites dans *Commune de Paris*.



### III

Le lecteur qui maintenant ouvre la pièce proprement dite, telle que l'a publiée P. J. Oswald en 1971 également, est en droit de trouver approximative et négligente la mention que l'auteur en fait lors de la rencontre strasbourgeoise de 2008 : « J'ai écrit 70 à 100 petites scènes » que, ajoute-t-il, l'« on » n'a pas montées parce que l'« on » s'est contenté du défilé. Cela étant, il apparaît distinctement, à la lecture de cette pièce, que sa structuration d'ensemble répond bien à l'ordre du défilé. Ce dernier reprenait les grandes étapes de la Commune historique, au nombre de trois, en les illustrant par une pancarte et une image. Benedetto les caractérise comme suit dans son récit de l'action de rue :

1. Paris, mars 1971

Le peuple refuse de rendre les canons et proclame la Commune

Avignon approuve

Derrière cette pancarte vient le canon

2. La Commune est une grande femme rouge qui exprime quelque chose de si fort qu'on la tue et qu'on ne peut pas la tuer

Derrière cette pancarte vient la femme rouge

3. La répression fut terrible en mai, le cadavre de la Commune est à terre, mais l'idée est toujours debout

Partout derrière cette pancarte vient le poing.

Un tract – « Grande parade : Victoire de la Commune » - redonne ces trois pancartes et images, disposées en diagonale. Plusieurs citations, à l'horizontale, soulignent l'importance de ces mois historiques où « le prolétariat [...] a compris qu'il était de son devoir impérieux et de son droit absolu de prendre en mains ses destinées et d'en assurer le triomphe en s'emparant du pouvoir » (le délégué au *Journal officiel*, 21 mars). « Il y a de quoi griser d'orgueil et de joie l'armée victorieuse des Républicains. » (Jules Vallès, *Le Cri du peuple*, 28 mars) « Où étaient leurs grands hommes ?, a-t-on dit. Il n'y en avait pas. C'est précisément la puissance de cette révolution d'avoir été par la moyenne et non par quelques cerveaux privilégiés. » (Lissagaray)

La pièce et le défilé se répondent, comme déjà dit, en conformant leur déroulé aux trois étapes du mouvement historique nommé Commune de Paris. Soit, banalement, un commencement, un milieu et une fin. Sauf que la fin, ici, va inverser le commencement (au lieu de l'accomplir) et que le milieu paraît, dans l'entre-deux, voué aux contradictions principales et secondaires, d'où résultera le basculement. Rien ne dit néanmoins que les choses en resteront là : « Le cadavre de la Commune est à terre, mais l'idée est toujours debout. ».

La pièce s'inscrit bien dans ce schéma qu'elle partage avec le défilé, de telle sorte, toutefois, qu'elle en multiplie les oscillations dans le détail et, de ce fait, en augmente l'ouverture dans l'ensemble. Les « 70 ou 100 petites scènes » mentionnées par l'auteur semblent fort en dessous de ce que dénombre le lecteur : plus de cent cinquante morceaux, à vrai dire, de toute nature, monologues, dialogues, chœurs parlés, chants et chansons, dire et paroles. Chacun de ces morceaux est assigné à un espace qu'il occupe en propre à lui seul : la page se tourne après chaque morceau, en laissant des blancs qui marquent l'intervalle. L'organisation graphique de l'édition dans son ensemble joue sur les vides autant que sur les pleins, et le discontinu s'affirme comme l'indispensable correctif des enchaînements mécaniques. Aussi bien, les pages produisent l'effet de feuilles volantes, détachables en tout cas, certaines pouvant servir de tracts s'il le fallait. Leur assemblage compose alors une mosaïque, sans doute, mais non une fresque dans laquelle se fondraient les morceaux. Ce mode de composition suggère ou souligne la variabilité tant de la représentation que de la

chose représentée. Il relève d'une primauté du montage sur la conception organiciste de l'œuvre d'art, qui tend à se clore sur elle-même comme une totalité intouchable.

Ce principe du montage, il affiche sa libre loi tout au long de la pièce, à travers un jeu d'affinités, de ruptures ou de contrastes entre les « petites scènes ». Tout ce qui est alors réuni, dans un cadre d'intelligibilité certes solide, « délivre des multiplicités de relations qu'il est impossible de réduire à une synthèse ». Le système étant alors capable « de se modifier devant chaque nouveauté, chaque exception, chaque singularité, chaque excès, donc un système extensible au risque de se montrer interminable ». Ce sont les termes dans lesquels Georges Didi-Hubermann commente le principe de montage au travail dans l'Atlas mnémosyne de Warburg. Non sans citer, après ce dernier, Eisenstein se référant à Dionysos personnifiant le phénomène originaire du montage « dans la mesure où, mis en morceaux, démembré, fragmenté, il ne se transforme pas moins en une créature rythmique, "épiphanique", une créature qui renaît de toute coupe et qui danse en dépit de l'*agôn* (le conflit), du *pathos* (la souffrance) et du *thrènos* (la lamentation) »<sup>1</sup>.

Le hasard ou la nécessité veulent que le couple dialectique mort/renaissance influe non seulement sur la loi formelle du théâtre de montage, dans la pièce de Benedetto, mais aussi sur la substance historique dont elle est censée rendre compte. Cela vaut pour le cadre de référence – cheminement, proclamation et disparition de la Commune de Paris –, mais plus encore, peut-être, pour les nombreuses petites scènes de rue, où s'exprime l'existence quotidienne des anonymes, individus, groupes et masses représentant, comme Lissagaray l'a écrit, la moyenne, sans que le lecteur sache exactement ce qui relève là de la fiction ou du factuel. Peu importe au fond, si l'on estime que la Commune reste toujours à inventer.

Les dialogues de rue, qui sont pléthore ici, donnent l'impression d'instantanés fixés par une caméra invisible. Ils font entendre le discours de l'immédiateté, qui n'est pas forcément le moins chargé de signes. À travers ces échanges de répliques dont les porteurs ne sont pas nommés – si bien que leur identité inquiète le lecteur, le met en mouvement – passent débats et combats, l'écart entre vie privée et vie publique se comble. Et les conversations quotidiennes peuvent renvoyer aux assemblées officielles de la Commune de Paris, où s'expérimente principalement la démocratie en marche. Là se noue la problématique dans laquelle se rejoignent l'hier et l'aujourd'hui : c'est l'idée de République qui se trouve mise à l'épreuve, entre la bourgeoise et la sociale, prises l'une et l'autre dans un double processus de construction et de déconstruction. Un regard jeté plus précisément sur le début et sur la fin de texte – pour ne pas avoir à en traverser l'épaisseur – permet de prendre la mesure concrète de ce qui se joue dans la forme et dans le contenu.

Les premiers morceaux qui s'offrent à la lecture ont pour caractéristique de multiplier les angles d'attaque : sur le plan politique, sur le plan existentiel, sur le plan théâtral. D'abord la question politique : elle est introduite par une citation de Friedrich Engels, assimilant la Commune de Paris à la dictature du prolétariat ; cette citation se voit reprise et variée par un bref échange de propos entre Karl et Friedrich :

Regardez la Commune de Paris ! / Quel est ce sphinx qui tracasse si fort l'entendement bourgeois ? / C'était la dictature du prolétariat ! ». Puis la même notion passe dans une autre bouche : « Oui, mais combien incomplète et fragile ! Il leur manquait un chef.

Comme c'est un certain Joseph qui tranche ainsi, le lecteur n'est pas prêt à lui accorder confiance. Ainsi la triple variation aboutit-elle à un retournement de la question.

---

<sup>1</sup> Voir Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet - L'Œil de l'Histoire 3*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2011, p. 115-116

Sur le plan existentiel, dira-t-on, le morceau suivant, intitulé « C'est », énumère les aspects inépuisables d'un jaillissement de sensations, d'énergies et de conceptions :

Un chatoiement / un éparpillement / une pulvérisation / un feu d'artifices / une gerbe d'étincelles / une poignée de sable / une giclée de parfum / une nuée d'oiseaux / un torrent de paroles / [...] une myriade d'orgasmes / un état d'ivresse / une femme rouge / une fête la vie / une folie la vie / la fête du pouvoir / le pouvoir de la fête / soixante-douze jours qui é-branlèrent / la conscience [etc., etc.]

Puis :

Actions simultanées  
entremêlées  
faites et refaites  
successives

Une naît l'autre meurt : un feu  
Le mouvement perpétuel dans l'espace éclaté  
Si le théâtre est une ville éternelle !

La dramaturgie de la pièce *Commune de Paris* se trouve manifestement indiquée à travers la multiplicité des actions qui ne se laissent pas intégrer dans un temps homogène et continu. Et si l'on cherche maintenant l'espace approprié à leur présentation, c'est apparemment le théâtre de tréteaux qui fournit le modèle : « une grappe humaine sur des tréteaux qui s'ouvre et se referme / [...] une masse en mouvement qui prend les figures les plus diverses, qui se forme et se déforme et se reforme selon les scènes / [...] une formidable naissance sur quelques planches devant des badauds au soleil ». Soit encore : « une société toute neuve en gestation ». Cela étant, le morceau qui vient aussitôt après rompt le charme fort de l'utopie en convoquant, devant les citoyens, l'Escogriffe : celui-ci fait surgir la menace de la bande à Riquiqui », une chanson de Jean-Baptiste Clément : « Bien qu'on nous dise en République / qui tient encore comme autrefois / la finance et la politique / les hauts grades les bons emplois / qui s'enrichit et fait ripaille / qui met le peuple sur la paille / c'est qui ? / Toujours la bande à Riquiqui ! ». Riquiqui c'est dans un vaudeville de 1806, *M. Rikiki ou le voyage à Sceaux*, le nom d'un personnage prétentieux, ridicule et niais. Plus généralement, il connote la mesquinerie, l'avarice et l'étroitesse. Il s'incarne ici dans le personnage bien réel de Thiers, ayant la fièvre de l'ordre, appuyé sur la famille, la propriété, la religion. Il tient dès le début de la pièce un monologue où il se découvre tel qu'en lui-même :

Moi Adolphe Thiers  
J'ai traité avec Bismarck par-dessus la tête des Jules  
J'ai laissé pourrir la situation à Paris  
J'ai mis un terme à la guerre à outrance et brisé toute tentative de résistance nationale [...] Devenu chef du pouvoir exécutif par l'Assemblée de Bordeaux  
J'ai pris des mesures énergiques qui sont autant de provocations à l'émeute.

Ce Rikiki-là et sa bande représentent le pouvoir dominant, soit, en termes théoriques, la contradiction principale. Thiers est dans la pièce, face à la Commune, un personnage sans fissure, de toutes parts cuirassé. Il sait ce qu'il veut, il fait ce qu'il dit et dit ce qu'il fait : « La saignée, pour une bonne vingtaine d'années ». Or la saignée, comme on sait, aura bien lieu : ce qui confirme le personnage dans son essence. Il revient en force dans la dernière partie de la pièce, à l'heure du massacre, dans un discours de vainqueur s'adressant à la « majorité silencieuse et satisfaite », pour dire la loi, et le reste.

Quand sonne l'heure de la « guerre révolutionnaire », l'auteur de *Commune de Paris* évoque les combats de barricades, ultime sursaut, par un ou deux de ces instantanés dont il cultive la technique. On sait qu'il préfère le fragment incisif au regard qui embrasse tout. Aussitôt après, il laisse un chœur de communards tirer la leçon des événements, coupant court à l'émotion pour miser sur la lucidité. Ce chœur énumère comme suit les erreurs commises : « Nous nous dressons sur des barricades d'erreurs... Nous n'avons pas poursuivi Thiers, nous

**CONDITION DE DIFFUSION :**

Vous êtes libre de reproduire ce document, de le distribuer et de le communiquer au public à condition de mentionner le nom de son auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ou l'utiliser à des fins commerciales.



n'avons pas pris la banque. Nous n'avons pas eu d'organisation. ». La liste ne s'arrête pas là et touche à des questions déjà remuées au cours de la pièce. Benedetto ne fait là que reprendre, à vrai dire, un faisceau de conclusions établies de longue date dans une partie du mouvement ouvrier. Mais il s'empresse en même temps de relativiser leur portée en confirmant l'exemplarité de la Commune au plan le plus élevé : « Et l'erreur la plus grande, la plus grande de toutes, ils nous la feront payer cher. D'avoir voulu inscrire l'homme au beau milieu de l'univers comme une bête responsable, grande, si grande que tout le sang versé ne l'effacera pas. ». La formule de l'école des Beaux-Arts, au *verso* de la couverture du livre qu'on sait,

nous  
serons tous  
fusillés  
mais  
nous  
nous en foutons

apparaît dans le corps du texte immédiatement après l'énumération des erreurs commises.

Dans la partie qui s'ensuit, les massacres de la Semaine sanglante occupent beaucoup de place : une gageure, car on serait en droit de juger qu'ils excèdent les limites de la représentation. De nouveau, la tâche d'illustrer les exécutions en série est confiée à de « petites scènes » et non à quelque grande vision apocalyptique. Étroitement cadrées, elles procèdent cas par cas, en pointant la singularité de chaque mort au sein du meurtre de masse : l'enfer, aussi bien, est dans le détail. Chacune des exécutions suivantes, par exemple, comporte une charge de dramaticité qui lui est propre :

Je t'ai vu sur la barricade !  
Moi ?  
Au mur !  
Avance !  
Qui es-tu ?  
Lévêque, ouvrier maçon.  
C'est maçon et ça veut gouverner ! Au mur !  
Et celui-là ?  
Que criais-tu ?  
Vive la Commune !  
Au mur !  
Vive la Commune !

Chacune de ces morts, ponctuée par le même « Au mur ! » à répétition, affecte différemment la sensibilité et stimule différemment la pensée. Il en va de même, c'est-à-dire encore différemment, de l'exécution de Raoul Rigault et d'Eugène Varlin, dont l'histoire a conservé la mémoire, à côté de l'exécution d'anonymes, dont l'implication dans le mouvement populaire est plus ou moins prononcée. Il suffit d'une simple présence dans la rue ; un enfant, un médecin, un fédéré : « Fusillez-les ensemble » ; celui-là voulait se sauver : « On va le fusiller. ». Comble de tout : « Enterrez ! Oh regardez, une main sort de terre ! Comme une taupe ! Fusillez la terre ! ».

La série des exécutions est entremêlée, significativement, c'est-à-dire une fois de plus contradictoirement, des fragments d'un discours et d'une chanson : le discours de Thiers guide de la contre-révolution triomphant sous les noms de l'ordre, de la justice et de la civilisation, et la chanson de Pottier au refrain insistant : « Tout ça n'empêche pas, Nicolas, qu'la Commune n'est pas morte. ». Composée en 1885 sur un air à la mode, la chanson rappelle en substance que, selon un slogan bien plus récent, « la lutte continue », alors que « la tourbe des bourreaux gras se croyait la plus forte ». Pour achever ce montage, et avec lui la pièce, il y a l'image d'une Madame Gentil ne fermant pas sa porte le soir parce qu'elle

attend toujours celui qui n'est pas rentré : « C'était hier. Il n'y a que cinq ans. ». Sur la page qui fait face à cette « petite scène », un commentateur :

C'était hier / il n'y a que cinq ans / C'était hier / il n'y a que vingt ans / C'était hier / il n'y a que cent ans / il reste encore à supprimer l'état / il reste encore à supprimer la propriété / il reste encore à supprimer l'exploitation / C'était hier / il n'y a que cent ans.

1871/1971 : en cette année 1971, la brèche de mai 68 ne s'est ouverte qu'il y a trois ans. Ne s'est fermée qu'il y a trois ans.

Tournons la page. Un nouveau texte se présente : six pages denses, compactes, d'une longue méditation entreprise par un « je » qui ne dit pas son nom (et relayée par d'autres éventuellement) sur le mur (des Fusillés pour commencer) et les murs (en tous genres pour continuer). Le mot lui-même, mur, revient plus de cent vingt fois, dans les contextes les plus divers. Les souvenirs du passé se mélangent à l'enfermement du présent. C'est le retour obsessionnel des divisions, des séparations, des enceintes : la ville est un mur et le théâtre dans la ville en est un autre. Mais il s'agit toujours de sauter les murs, ou d'y « créer un trou ». S'ensuit alors une liste de propositions qui n'en finit pas, puisque, dernier mot de l'affaire, confiée au public :

C'est une liste à compléter / non c'est une liste à refaire / c'est une page blanche / ci-contre.

« Répression, Expression, Rexpression » : en ces trois mots tient le théâtre de Benedetto, sa poésie et sa politique. Un jeu de balance tel que la formule prêtée à un Jean-Marie Serreau le suggère en alliant Beckett à Brecht : avec Beckett, les choses n'en finissent pas de finir, avec Brecht, elles n'en finissent pas de commencer. Elles attendent, pour se décider, l'intervention du public, un théâtre hors théâtre, tant il est vrai que, pour faire ici retour au récit de l'action de rue en Avignon, le 27 mars 1871 :

Ce qui frappe avec les communards, c'est que ces gens qui ont vécu totalement donneront toujours l'impression de faire du théâtre à des gens qui ne vivent pas.  
Pour un assis tout est spectacle.

Pour citer cet article :

Philippe Ivernel, « *Commune de Paris* d'André Benedetto : une lecture en trois temps », *Revue Théâtre(s) politique(s)*, n°1, 03/2013 – URL : <http://theatrespolitiques.fr/2013/03/commune-de-paris-dandre-benedetto/>

**CONDITION DE DIFFUSION :**

Vous êtes libre de reproduire ce document, de le distribuer et de le communiquer au public à condition de mentionner le nom de son auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ou l'utiliser à des fins commerciales.