

Emmanuel Wallon

Article paru dans *Universalis* 2005,
La politique, les connaissances, la culture en 2004 (Points d'histoire),
Encyclopædia Universalis, Paris, 2005, p. 128 à 135.

La politique théâtrale à l'épreuve

Le 10 juillet 2003, « la mort dans l'âme », comme le disaient les affiches et calicots des protestataires, les directeurs Stéphane Lisner et Bernard Faivre d'Arcier durent se résoudre à annoncer l'annulation de leurs festivals respectifs d'Aix-en-Provence et d'Avignon, que la fièvre de 1968 avait perturbés mais point empêchés. Mécontents des nouvelles dispositions applicables à leur régime d'assurance chômage, artistes et techniciens s'engageaient dans un mouvement revendicatif d'une ampleur et d'une âpreté sans exemple dans les annales. La signature du protocole du 26 juin 2003 venait de mettre le monde du spectacle en émoi. Partout en France, des gens de théâtre votèrent la grève lors d'assemblées générales où la parole rebondissait en tous sens. Voyant les manifestations de l'été se saborder en chaîne, certains observateurs étrangers ne purent cacher leur perplexité. Le pays de « l'exception culturelle » entretient décidément un rapport tourmenté avec son théâtre.

Le spectacle en crise

A leurs yeux la scène française montre une enviable vitalité. Non seulement l'Hexagone élabore chaque année davantage de spectacles que la plupart de ses voisins, dont nombre de réalisations mémorables, mais il en accueille en provenance du monde entier. Des metteurs en scène et des chorégraphes de toutes provenances viennent y montrer leur œuvres et souvent y monter des projets. Boudés hier encore au profit des « maîtres anciens », les auteurs et compositeurs du temps présent ont retrouvé des places d'honneur. Des écoles supérieures sortent des promotions d'acteurs, de musiciens ou de danseur dont l'horizon ne se limite plus aux boulevards de ceinture. Croissant et se multipliant, une génération de compagnies expérimente des styles d'expression et des modes de production originaux. Des genres négligés tels que la marionnette ou le cirque connaissent le renouveau, des pratiques plus récentes comme celles des arts de la rue ou du spectacle pluridisciplinaire confirment leurs promesses. Les études théâtrales ont fait leur niche à l'Université où elles disputent désormais leurs chercheurs à la littérature et au cinéma. Les étudiants se pressent dans les cycles de musicologie, les centres de formation et les stages de perfectionnement. La chorégraphie est devenue l'enjeu de travaux savants qu'un imposant Centre national de la danse restitue à Pantin.

Une crise de confiance a pourtant frappé le monde du spectacle, toutes disciplines et professions confondues, après deux décennies de croissance inaugurées et closes sous le signe de l'alternance. L'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981, au terme d'une cruelle abstinence, l'installation de Jack Lang rue de Valois pour plusieurs mandats, la rallonge budgétaire qu'il obtint pour son ministère, les réformes de décentralisation que son collègue Gaston Defferre a réussies, voilà quels furent dans le champ culturel les principaux facteurs de l'embellie de l'intervention publique, vantée ou moquée par quantité d'essais, dont les arts de la scène ont profité à l'instar des autres domaines. De 1986 à 1988 avec François Léotard, et de 1993 à 1997 avec Jacques Toubon puis Philippe Douste-Blazy, le retour aux affaires d'une droite à la fois moins inspirée par le souci de la création et plus économe des deniers de l'Etat avait refroidi la ferveur générale, sans renverser la vapeur toutefois. Occupant à leur tour le fauteuil d'André Malraux, Catherine Trautmann, suivie de Catherine Tasca, retrouvèrent une

administration condamnée à la modestie mais toujours désireuse d'impulser le mouvement. La défaite de Lionel Jospin au premier tour des élections présidentielles du 21 avril 2002, aussi sèche et sans appel fût-elle, ne paraissait pas devoir entraîner un changement majeur dans les principes de l'intervention publique vis-à-vis du théâtre. Jean-Jacques Aillagon essuya certes des critiques pour avoir mal défendu contre le gel et les coupes un budget que son mentor, le président de la République Jacques Chirac, avait promis de « sanctuariser ». L'inquiétude et la colère des intermittents le soumièrent à plus rude épreuve. En quelques semaines, des coordinations se constituèrent à travers la France. Les gestes symboliques et les bonnes paroles ne suffirent pas à les apaiser. Nommé à la faveur d'un remaniement du gouvernement Raffarin, son remplaçant Renaud Donnedieu de Vabres fit assaut de prudence. Il fallut qu'il desserre un tantinet les cordons de sa bourse dans la loi de finances pour 2005 pour renouer les fils du dialogue.

Le théâtre français a depuis longtemps délaissé la tradition de la troupe et la coutume du répertoire qui perdurent de la Russie orientale à l'Allemagne rhénane. Si les postes de directeurs échoient encore à des artistes à la tête des centres de création dramatique, lyrique ou chorégraphique, dans la plupart des établissements les emplois fixes sont réservés aux effectifs administratifs, outre un noyau stable de régisseurs et de machinistes. Convoqués sur les plateaux, dans les fosses ou les coulisses, pour les répétitions et les représentations, astreints le reste du temps à nourrir leur inspiration, conserver leur forme physique et soigner leurs relations, les autres personnels réclamaient un filet de protection. Celui-ci fut progressivement mis en place dès 1964 pour le cinéma et l'audiovisuel, à partir de 1969 pour le spectacle vivant.

A l'exception de quelques centaines de permanents placés sous contrat au sein de la Comédie-Française, des orchestres, des chœurs et des ballets de rang national, l'écrasante majorité des réalisateurs de spectacles et de films, des interprètes et des techniciens, des chargés de production et de diffusion relevaient dès lors des annexes 8 et 10 de la convention nationale de l'Union nationale pour l'emploi dans le commerce et l'industrie (UNEDIC), en vigueur jusqu'en 2000. Ces dispositions furent prorogées à plusieurs reprises par des avenants conclus sous la pression des partenaires de la branche. Elles touchaient environ 120.000 personnes en 2002 (si l'on en croit les données de la Caisse des congés-spectacle), dont 103.000 indemnisées (d'après l'UNEDIC). L'échéance fatale tomba en 2003, lorsque les instances interprofessionnelles les révisèrent dans le but de résorber le déficit des caisses, évalué à 828 millions d'euros en 2002 (selon un calcul contesté de la direction générale de l'UNEDIC), sinon de réduire le surcoût de 220 millions d'euros (selon la Cour des comptes) que ce régime spécifique occasionnait par rapport au régime général. Entre autres modifications dont les spécialistes peinent à établir la logique mathématique et la pertinence économique, c'est le raccourcissement de douze mois à dix mois (chez les techniciens) ou dix mois et demi (chez les artistes) de la période requise pour cumuler les 507 heures (ou les 43 cachets) ouvrant droit à l'indemnisation qui suscita les plus vives critiques. A la demande de son collègue de la Culture, le ministre chargé des Affaires sociales s'est résolu à mettre en place le 1^{er} juillet un fonds provisoire géré par l'UNEDIC pour secourir celles et ceux que cette mesure risquait d'exclure.

En fait l'amorce du litige remonte à plus de dix ans en arrière. En 1992, un rapport du metteur en scène Jean-Pierre Vincent attirait déjà l'attention des pouvoirs publics sur la dérive d'un système dépassé par son succès. Le nombre des bénéficiaires et le volume des prestations n'ont cessé d'augmenter, alors que la durée des contrats et le revenu moyen tendaient à diminuer. Les principaux responsables de cette évolution sont les employeurs, trop heureux de recruter leurs collaborateurs et surtout de les remercier en toute liberté. Cette prime à la précarité n'inquiétait point leurs tutelles, ravies de voir financés par la solidarité interprofessionnelle les emplois induits par les installations et les initiatives qu'elles ont inaugurées en quantité. Les salariés eux-mêmes apprécient la souplesse que les allocations

confèrent à la conduite de leur carrière. Il importe bien sûr de distinguer entre les petites compagnies dénuées des moyens de rémunérer des permanents, les institutions culturelles recourant à des travailleurs occasionnels et les grandes entreprises de télévision déguisant en intermittents une frange de leurs effectifs réguliers afin d'alléger leurs frais. Il s'agit là de trois problèmes différents, qui n'avaient de commun que le manque d'empressement de l'Etat à les affronter. Quel ministre en effet eût intérêt à admettre que les cotisations sociales du secteur privé concourent aux missions de service public dont relèvent les organismes du spectacle et de l'audiovisuel ? Il aurait aussitôt été exhorté à reporter sur son budget, donc sur l'impôt, une charge dont les fonctionnaires et les commerçants sont exonérés.

Pressé d'intervenir de tous côtés, l'Etat a renoncé non sans regret à sa position de spectateur. Il s'est laissé impliquer dans les négociations de 2005 pour le renouvellement de la convention nationale de l'assurance chômage, confrontant le patronat, sous l'égide du Mouvement des entreprises de France (MEDEF) à des syndicats partagés entre l'attitude conciliatrice de la Confédération française démocratique du travail (CFDT) et l'orientation combative de la Confédération générale du travail (CGT), de loin la plus représentative d'un milieu peu organisé. Après maintes consultations, du « débat national sur l'avenir du spectacle vivant » animé par Bernard Latarjet (de septembre à avril 2003) au débat d'orientation devant le parlement (le 7 décembre 2004) en passant par les « Entretiens du spectacle vivant » convoqués à l'Académie Fratellini (le 18 octobre 2004), R. Donnedieu de Vabres s'est efforcé de préparer le terrain à une participation de son administration mais aussi – malgré les réticences des présidents de région socialistes – à une sollicitation des collectivités territoriales.

Le paysage institutionnel

Si l'on en croit le *Rapport d'activité* du ministère de la Culture et de la Communication, en 2002 le secteur du spectacle vivant représentait « 25 millions d'entrées, 3.000 équipes artistiques, 90.000 personnes (hors industries culturelles) ». La même année, la gamme d'institutions qui jalonne le paysage de la création comprenait cinq théâtres nationaux (TN), quarante-deux centres dramatiques nationaux (CDN), soixante-dix scènes nationales (SN), soixante-deux scènes conventionnées (SC), dix-neuf centres chorégraphiques nationaux (CCN), vingt-neuf orchestres, soixante-cinq scènes de musiques actuelles (SMAC), sans compter des pôles régionaux du cirque et des lieux de fabrique pour les arts de la rue. Pour garantir la pérennité de ces structures, l'Etat s'engage à des degrés très variables, allant de 100% de la dotation publique pour l'Opéra national de Paris (ONP) à moins de 10% des subventions pour une douzaine de théâtres lyriques parmi les vingt adhérents de la Réunion des opéras de France (ROF). Il apporte son concours à près de six cents compagnies dramatiques, à plus de deux cents compagnies chorégraphiques, ainsi qu'à des ensembles musicaux indépendants, des troupes de cirque et de théâtre de rue, à travers des aides au projet, voire des aides au fonctionnement pour la minorité d'entre elles qui bénéficie d'une convention. Il contribue même au Fonds de soutien du théâtre privé qui collecte une taxe au profit d'une cinquantaine de salles parisiennes.

Fidèle au passé de mécénat royal et de commande publique de la France, la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS) instruit des aides à la résidence chorégraphique, à la composition musicale, à l'écriture dramatique et même – pour citer son jargon – aux « dramaturgies non exclusivement textuelles ». Les directions régionales des affaires culturelles (DRAC) du ministère soutiennent également, de façon sélective, une partie des six cents festivals qui ont essaimé sur le territoire, dont la moitié sont nés au cours des vingt dernières années. Le ministère de la Culture finance en outre l'enseignement spécialisé dans une proportion qui va *crescendo* au fur et à mesure que le niveau d'exigence s'élève : il ne consent pas grand chose aux cours de théâtre et de danse dispensés par les

fédérations d'éducation populaire, les associations et les municipalités ; il accorde une subvention modeste aux écoles de musique agréées, aux écoles nationales de musique (ENM) et aux conservatoires nationaux de région (CNR) ; enfin il couvre la totalité des dépenses des conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse (CNSMD de Paris et de Lyon), du Conservatoire national supérieur d'art dramatique (CNSAD) et de l'Ecole du Théâtre national de Strasbourg (TNS).

Les collectivités territoriales consentent un effort plus important que celui de l'Etat. Au total de ses crédits centraux et déconcentrés, le ministère se prévalait en 2002 d'une participation de 32,2% aux activités de création, production et diffusion contre 11,5% pour les dépenses de formation du réseau public, alors que les villes assuraient 47,6% du premier poste et 79,2% du second. Une fois achevée la couverture des demandes les plus urgentes, les maires diversifient leurs actions. Secondant les communes dans la prise en charge des équipements de proximité, les conseils généraux et régionaux ont accru lentement mais sûrement leurs dépenses culturelles. Les régions contribuent à hauteur de 11,9% au premier poste mais de 2,6% seulement au second, les départements à concurrence respective de 7,8% et de 6,7%. Les instances de coopération telles que les communautés d'agglomération optent parfois elles aussi pour des compétences en matière d'équipement culturel, au profit d'un théâtre, d'une salle de concerts ou d'une école de cirque.

La montée en puissance des collectivités territoriales se vérifie à travers le développement d'agences et d'associations spécialisées dans le soutien aux projets professionnels. Les unes apportent des ressources immatérielles, à savoir de l'information, de la documentation ou du conseil, complétant auprès des artistes et des amateurs le rôle rempli dans la capitale par le Centre national du théâtre (CNT), le CND, HorsLesMurs, la Cité de la musique, Information et ressources pour les musiques actuelles (IRMA). Les autres procurent des prestations concrètes (stages, support informatique, prêts de salles, de matériels) ou des aides en argent (à la création, à la reprise, à la tournée), pour relayer et prolonger l'intervention de l'Office national de diffusion artistique (ONDA). A distance des pouvoirs de terrain, l'Union européenne joue encore la timide. Subsidiarité oblige, elle intervient avec circonspection dans des affaires théâtrales réputées d'intérêt local. Si le Fonds européen de développement économique régional (FEDER) a permis d'épauler quelques expériences de théâtre en milieu rural, le programme Culture 2000, faiblement doté, n'a guère accompagné que les échanges au sein de réseaux de producteurs ou de clubs de programmeurs. Ce ne sont certainement pas les groupes privés qui se substitueraient à la puissance publique en cas de défaillance. En dépit de lois toujours plus favorables aux déductions fiscales, dont la dernière remonte à l'été 2003, la préférence des mécènes penche vers les valeurs sûres du patrimoine et du répertoire au détriment des aventures de la recherche et de l'invention. Seules quelques fondations démentent ce diagnostic en favorisant des talents méconnus.

Le déficit chronique auquel on sait condamnées les entreprises du spectacle vivant contraint leurs gestionnaires à quérir sans relâche de nouvelles assurances. La tâche des administrateurs est compliquée par la multiplicité d'interlocuteurs qui se renvoient volontiers la balle, c'est-à-dire les dossiers. L'Etat assumerait mieux sa réputation de chef de file parmi les collectivités s'il clarifiait la répartition des compétences à l'occasion d'une loi d'orientation que le Syndicat des directeurs d'entreprises artistiques et culturelles (SYNDEAC) réclame à cor et à cri. Cette mise en ordre justifierait sans doute des transferts de compétences dans le domaine de l'enseignement artistique, à condition de les équilibrer par l'octroi de recettes. Rapportée en euros par habitants, la superposition des niveaux de financements aboutit tout de même à un résultat très enviable, équivalent à celui de l'Allemagne fédérale, loin devant les autres pays industrialisés. Et si les établissements français, à de rares exceptions près, garantissent fort mal l'emploi des artistes, au contraire de leurs homologues d'outre-Rhin, le système de protection sociale qui leur est offert, même réformé dans un sens restrictif, reste

unique en Europe comme dans l'univers. Dans ces conditions, comment expliquer qu'un désarroi moral vint redoubler les effets du conflit social ?

En vérité, le mouvement des intermittents du spectacle a exposé sur la place publique les questions que les gens de scène débattaient en catimini au sujet de la politique culturelle de l'Etat. L'ère Lang a pris fin depuis plus de dix ans. Les hauts-faits de Malraux appartiennent à un passé sur lequel veille le Comité d'histoire du ministère de la Culture. Célébrée par des thèses et des ouvrages, l'épopée de Jean Vilar offre à l'action d'aujourd'hui un exemple difficile à suivre. Les figures de Jean-Louis Barrault et d'Antoine Vitez s'éloignent à petits pas. Une génération d'héritiers se demande comment relever les défis affrontés jadis par ces pionniers. Elle médite d'abord la plus ardente de leurs exigences : l'élargissement et le renouvellement du public à qui s'adresse l'art dramatique.

Le dilemme de la subvention

La banalisation des politiques culturelles apparaît comme la rançon de leur succès. Bien qu'en charge de l'ineffable et de l'impondérable, le ministère fondé à la naissance de la Ve République ressemblerait presque aux autres au début du XXI^e siècle. Encadrée désormais par des énarques, son administration s'est normalisée en même temps qu'elle pérennisait ses missions. Paru en 1997 à l'instigation de P. Douste-Blazy, le rapport d'une commission de « refondation » présidée par Jacques Rigaud plaidait pour la restructuration de ses directions centrales, jugées perméables aux requêtes des diverses corporations. Dominique Wallon accomplit cette mission pour le compte de C. Trautmann en 1998, en opérant une fusion entre la Direction de la musique et de la danse (DMD) et la Direction du théâtre et des spectacles (DTS) à la tête de laquelle s'étaient succédés depuis 1981 Robert Abirached, Bernard Dort, Bernard Faivre d'Arcier, Alain Van der Malière et Jacques Baillon. Ancien directeur du développement culturel (de 1981 à 1986), puis du Centre national de la cinématographie (de 1988 à 1993), il conçut pour la nouvelle DMDTS un schéma d'organisation fonctionnelle avec trois sous-directions chargées de la création et des activités artistiques (CAA), de l'enseignement et des pratiques artistiques (EPA), de la formation professionnelle et des entreprises culturelles (FPEC).

Dans *Le Théâtre et le prince* (Plon, Paris, 1992, rééd. 2005), R. Abirached indiquait que l'investissement de l'Etat engendrait toujours plus de responsabilités pour lui. Conscient que l'émergence de jeunes collectifs favorise l'affirmation d'esthétiques originales mais qu'elle entraîne l'accumulation d'obligations financières, D. Wallon supprima les subventions de fonctionnement annuelles aux compagnies délivrées « en commission » (auprès des DRAC), pour augmenter les aides ponctuelles à la production, accordées au mieux un an sur deux, mais aussi pour renforcer les dotations aux équipes confirmées, auparavant gérées « hors commission » (en centrale), avec lesquelles sont conclues des conventions de deux ou trois ans. Le ministère cédant aux instances du premier ministre et du Comité pour la réforme de l'Etat, il procéda à la déconcentration des crédits au cours des exercices 1998 et 1999. Sauf exception dûment justifiée, les dossiers des centres de création, des scènes nationales, des établissements et des ensembles conventionnés passèrent aux mains des DRAC, la nomination des directeurs et la définition des objectifs demeurant toutefois à la discrétion du ministre. Enfin il prépara la « Charte des missions de service public des établissements du spectacle vivant » que C. Trautmann diffusa aux préfets en 1998, afin qu'elle serve de référence dans la rédaction des contrats avec les bénéficiaires des subventions ministérielles. Un cabinet supplantant l'autre, Sylvie Hubac en 2000, puis Jérôme Bouë en 2004 supervisèrent à sa suite les services de la rue Saint-Dominique, sur fond de mobilisation des intermittents.

En octobre 2004, la DMDTS fit circuler dans la profession un document de travail intitulé « Propositions pour préparer l'avenir du spectacle vivant ». Ses auteurs citent en

exergue deux principes censés guider l'action publique depuis le décret fondateur de février 1959 : « l'ouverture à de nouveaux publics » et la place de l'artiste « au cœur de la cité ». Constatant que « 10% des ménages effectuent 40% de la dépense pour le spectacle vivant », relevant que la concentration des industries culturelles fait peser « de lourdes menaces sur la diversité culturelle et la diversité de choix des publics », ils appellent de leurs vœux un « renouveau de l'action culturelle ».

Celle-ci devrait s'appuyer sur un essor des interventions artistiques à l'école, au collège et au lycée, enjeu dont force est de constater que l'Education nationale rechigne à prendre la mesure, malgré les avancées du plan Lang-Tasca de 2000. Elle suppose un encouragement plus généreux des amateurs, cause brièvement remise à l'honneur par les soins de C. Trautmann, en attendant que davantage de crédits et de cadres lui soient consacrés. Elle exige encore une amélioration du réseau territorial de formation théâtrale, objets de soins beaucoup moins attentifs que l'enseignement supérieur. Elle implique la reconnaissance sans réticence de formes susceptibles de convaincre de nouveaux spectateurs, pari lancé lors de la saison 2002-2003 avec l'Année des arts du cirque et sans doute relancé dès 2005-2006 avec une Année des arts de la rue. Enfin elle requiert un effort redoublé en faveur de la diffusion, condition *sine qua non* de la rencontre des œuvres avec leurs publics. Exactes ou imaginaires, les chiffres qui courent dans les couloirs du ministère et les réunions de la profession à propos du nombre de représentations atteint en moyenne par les pièces produites dans l'année inquiètent les observateurs. L'économie du spectacle dévore des nouveautés sans leur consentir la durée pour mûrir et tourner. Les statistiques de fréquentation des salles stagnent en pourcentage, sinon en volume, dans les enquêtes du Département des études et de la prospective (DEP) qui relèvent en revanche l'inexorable montée des pratiques domestiques. Les résultats pour 2002 indiquent que 16% des Français âgés de quinze ans et plus déclarent avoir été au théâtre ou au concert une ou deux fois dans l'année, quand 12% s'y seraient rendus de trois à onze fois. Les contempteurs de la politique de l'offre soulignent avec ironie que le cercle des initiés s'élargit peu en dépit du volontarisme public. Les partisans d'une politique de la demande – car il ne s'agit pas forcément des mêmes individus – notent avec espoir qu'il ne rétrécit pas grâce aux efforts de médiation consentis vis-à-vis des publics, notamment les plus jeunes.

Quant à elle, l'inscription de la création dans la vie de la collectivité impose des réformes de plusieurs natures. L'insertion professionnelle des artistes, en particulier celle des comédiens, doit devenir une priorité des autorités, de même que la formation continue au cours de la carrière et la reconversion de celles et ceux qui la quittent. L'extension des compétences du Jeune théâtre national (JTN) aux élèves des écoles et conservatoires de région, la prise en compte des heures d'apprentissage ou de transmission dans l'accès à l'indemnité, la consolidation de l'Association pour la formation des activités du spectacle (AFDAS), qui accompagne 30.000 stagiaires, bon an, mal an, iraient dans cette direction, dans l'esprit de la loi de 1992 sur la validation des acquis de l'expérience et de la loi Fillon de 2003 sur « la formation tout au long de la vie ». L'alternative de l'emploi ne saurait se résumer au choix entre l'errance et la pension, entre l'intermittence et l'intégration. Il importe de déployer une palette de solutions intermédiaires à cet égard : contrats à durée déterminée pour des interprètes auprès d'établissements de création, mutualisation des postes d'administration entre plusieurs compagnies, rétablissement de subventions de fonctionnement pour les équipes disposant d'un lieu fixe, aides à l'itinérance pour celles qui battent la campagne. Les institutions qui absorbent la moitié des crédits de fonctionnement du ministère pour le spectacle vivant (soit 300 millions d'euros environ en 2004) doivent se prêter à un partage plus équitable des outils de production en ouvrant leurs plateaux, leurs studios, leurs ateliers, leurs bureaux même à des compagnies indépendantes, à travers des formules de résidence et de partenariat. La nomination d'auteurs, de metteurs en scène ou de chorégraphes à leur tête n'y suffira pas, surtout si ces derniers débordent d'ambition pour

leurs propres spectacles. Il faut que les cahiers des charges stipulent noir sur blanc des impératifs en la matière. Il convient aussi que les textes encouragent la découverte des auteurs vivants, qu'ils incitent à monter leurs œuvres, du moins si l'on souhaite contredire les prédictions funestes émises par Michel Vinaver en 1986 dans son *Compte-rendu d'Avignon*. Garder le cap sur l'écriture n'empêcherait nullement de suivre la démarche des scénographes qui insèrent les techniques numériques dans la cage de scène, avec leurs ordinateurs, leurs interfaces et leurs écrans. Le théâtre s'est toujours enrichi de ses frottements avec les arts plastiques, la marionnette, le mime, la musique, la danse, le cinéma. Ce commerce continue sous les yeux des spectateurs avec la vidéo, les arts de l'objet, du conte, de la piste ou de la rue.

La relève des pionniers

A elle seule la relance de la politique théâtrale serait bien sûr incapable d'inaugurer une ère faste pour l'esthétique des arts du plateau, même si l'engagement de la profession venait seconder une volonté émanant des sommets de l'Etat, ce qu'il ne vaut mieux ne pas se hasarder à prédire. Le surgissement d'œuvres marquantes n'en dépend pas moins de l'espace que les pouvoirs publics ménageront aux expérimentateurs de la représentation, aux écrivains contemporains, aux interprètes de demain, aux traducteurs et aux critiques qui les introduiront auprès du public.

Des lézardes ont trahi la faiblesse d'un modèle façonné sous deux républiques, qui servit Sartre et Genet, Ionesco, Beckett et Adamov. L'important n'est-il pas que ses plateaux soient habités de voix d'auteurs, ses scènes traversées par les tourments du monde ? La crise déclarée en 2003 a révélé autant d'attentes que d'angoisses. Après tout, le vieux pays qui a fini - en se faisant certes prier - par entendre Robert Pinget, Bernard-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce et Valère Novarina, qui a commencé à jeter des coups d'œil vers le Sud sans se lasser de regarder vers l'Amérique et vers la Russie, ose encore espérer beaucoup de son théâtre.

Emmanuel Wallon

Bibliographie

- R. ABIRACHED, *Le théâtre et le prince*, Plon, Paris, 1992 (rééd. en 2 vol., 1981-1992 et 1993-2004, Actes Sud, 2005)
- C. DESHOULIÈRES, *Le théâtre au XXe siècle*, Bordas, Paris, 1990.
- E. DE WARESQUIEL (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, CNRS Editions & Larousse-Bordas, Paris, 2001.
- P. GOETSCHER, *Renouveau et décentralisation du théâtre (1945-1981)*, PUF, Paris, 2004.
- J. JOURDHEUIL, *Le théâtre, l'artiste et l'Etat*, Hachette, Paris, 1979.
- R. LACOMBE, *Le spectacle vivant en Europe* (avant-propos d'E. Wallon), La Documentation française, Paris, 2004.
- J. LANG, *L'Etat et le théâtre*, LGDJ, Paris, 1968.
- P.-M. MENGER Pierre-Michel, *La profession de comédien*, La Documentation française, Paris, 1998.
- C. PARADEISE, *Les comédiens, Profession et marchés du travail*, PUF, Paris, 1998.
- R. TEMKINE, *Le théâtre en l'état*, Théâtrales, Paris, 1992.

Emmanuel WALLON

Maître de conférences à l'Université Paris X (Nanterre), chargé de cours à l'Université de Louvain-la-Neuve (Belgique), membre du comité de rédaction des *Temps Modernes* et d'*Etudes théâtrales* : « La politique théâtrale à l'épreuve ».