

Le théâtre en ses dehors

Postface à Christian Biet & Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard («Folio Essais»), Paris, 2006, p. 931 à 983, notes p. 1007 à 1.009.

Ce que n'est pas le théâtre le définit encore. Scène du monde ou plateau du moi, il interprète à la fois ce qui l'entoure et ce qui l'occupe. La place que lui ménage la cité et les moyens que la société lui consent, les règles que lui fixent les pouvoirs déterminent son rôle du dehors, pour ainsi dire. Les temps qu'il traverse, le pays qu'il habite, les gens qui le fréquentent et ceux qui le font conditionnent son existence autant que la langue qui parle en lui. Son organisation, constituée de normes et de traditions, modelée par des compétences et des métiers, mais agitée par des irrptions, des ruptures et des conflits, décide de ses formes aussi sûrement qu'un principe d'écriture ou qu'un mode de jeu. Aspirant et refoulant toutes sortes d'influences ambiantes, le théâtre ne peut éviter d'intégrer les lois de son époque et de son milieu. Il garde prise sur cet environnement tant qu'il en intériorise les tensions et qu'il en extériorise les impensés. Il faut donc l'approcher dans son double mouvement, dans ce retournement qu'il opère constamment sur lui-même, quand il se trouve sur le point de sortir de son cadre alors que le reste de l'univers frappe à sa porte. De même qu'on essaierait en vain de comprendre un art en décrivant les lieux et les mœurs qu'il a fonction d'exprimer, on échouerait à saisir la théâtralité en démontant la cage de scène, un peu comme si l'on espérait attraper le temps qui passe entre les rouages d'une horloge, ou le retenir au contraire lorsqu'il s'écoule par les airs. Il s'agit plutôt d'explorer ses dehors en lui, mais aussi d'observer comment il continue de se manifester au-delà de ses murs. Et cela dans la France d'aujourd'hui, car il existe bel et bien un théâtre français que son répertoire, ses institutions, sa tradition de jeu et ses inventions scénographiques distinguent à l'échelle continentale. Les différences et les convergences entre les plateaux des divers pays d'Europe n'en réclameront pas moins un dégagement en guise de conclusion.

La scène décadrée

Artisanal jusque dans ses plus hauts perfectionnements, le théâtre façonne sa fabrique à main, à voix et à vue d'homme. Tandis que les charpentiers dressent les châssis, que les comédiens lèvent le texte, que le metteur en scène oriente l'interprétation, il délimite son espace spécifique, attire le public qui le constitue, institue sa propre critique. Les savoirs qui traitent de lui doivent se tenir dans son aire. Ils ne sauraient le considérer des lointains, car ils cesseraient de déceler les emboîtements et les interstices dans lesquels son jeu se meut. Quand la théâtrologie requiert les autres sciences humaines, c'est d'ordinaire pour leur demander d'expliquer le fonctionnement des établissements publics et le financement des salles privées, d'exposer le système de production dans ce pays et d'observer la circulation des spectacles chez ses voisins, bref d'évoquer l'espace du théâtre dans la société, en ajoutant en guise de conclusion quelques sentences sur son importance pour vaincre l'intolérance et parfaire la démocratie.

Il est vrai que la création dramatique, aussi sûre soit-elle de ses pouvoirs, ne peut ignorer l'influence qu'exercent sur son mode d'existence les puissances de la société, c'est-à-dire de la politique, du droit, de l'économie, de l'idéologie, depuis que la religion ne le règle plus. De plus les gens de plume et de costume doivent apprendre à connaître les mobiles de quantité d'acteurs extérieurs au plateau — ministres, élus, fonctionnaires, architectes, mécènes, producteurs, journalistes, agents, fournisseurs — qui contribuent d'une manière ou d'une autre à leur subsistance. A la lumière de l'histoire, il faut encore que les praticiens et les théoriciens de la représentation comprennent quels types institutionnels et quelles formes alternatives modelèrent l'atelier dans lequel ils interrogent le réel.

Ce n'est pas quitter le territoire théâtral que l'aborder par ses contours. L'exploration de ses frontières, à la lisière de l'approche esthétique, au contact de l'analyse dramaturgique et scénographique, à la jointure de l'étude sociopolitique ou socio-économique, offre une chance d'appréhender ses particularités. Mais où commence cette extraterritorialité, si le genre n'admet plus de limites ? On sait que le dramaturge peut s'emparer des questions les plus intimes aussi bien que des problèmes internationaux. L'extrême et l'ineffable font le pain quotidien du comédien. On a vu que les metteurs en scène voulaient, à la suite d'Antoine Vitez, et pouvaient parfois « faire théâtre de tout ». Des scénographes, de concert avec des ingénieurs du son et des concepteurs de lumière ont amendé les lois de la narration que d'autres tentent d'abolir. Des musiciens, des chanteurs, des danseurs, des acrobates, mais également des vidéastes et des informaticiens viennent composer avec eux des œuvres hybrides. Où borner l'horizon, quand les murs de l'édifice tombent l'un après l'autre, depuis le quatrième jusqu'au premier ? Entre scène et salle, la transgression de la coupure symbolique est devenue chose banale. Du plateau aux coulisses, des cintres aux galeries, des combles aux dessous, les spectateurs sont invités à parcourir toutes les dimensions de la représentation. Dans un hangar ou sur une friche, sinon à l'air libre des rues et des places, le spectacle se transporte volontiers sur le sol de la ville, à travers une déambulation ou durant tout un festival.

Pourtant le théâtre rencontre son hors-champ, sans lequel on douterait de sa substance et de sa consistance : c'est le réel auquel il se réfère, dans la mesure où celui-ci continue de résister à l'emprise de la fiction. Il garde un hors-lieu, qu'il a certes la tentation d'investir comme il le ferait d'un terrain de jeu toujours plus grand, mais qu'il ne parvient à remplir puisque, littéralement, il ne peut avoir lieu partout à la fois. Il est en quête d'un « non-public », selon l'étrange formule lancée par Francis Jeanson et Roger Planchon à Villeurbanne en mai 1968, dont l'absence le convoque au chevet du peuple. Il possède un hors-texte que, pour détourner la formule d'André Malraux, on aurait le droit d'appeler un anti-répertoire, car il s'estime parfois contraint, pour employer le parler de son siècle, de lui emprunter directement ses matériaux, sans le truchement de l'auteur. Il dispose bien sûr d'un hors-scène à visiter, du moins si l'on pense que tout dispositif spectaculaire traduit les conventions d'une nation et les coutumes d'une population, desquelles il est permis de s'affranchir pour découvrir des langues et des terres étrangères, sinon pour accueillir leurs émissaires. Enfin le théâtre frôle le hors-sujet dans tous ses exercices. Ce verdict est prononcé dès que l'illusion se dissipe, sitôt que le jugement se dépouille de l'émotion.

Les auteurs en retrait

D'une part le théâtre relève d'un mode d'expression distinct des autres genres littéraires, d'autre part son rapport au texte commande un ordre de représentation spécifique parmi les disciplines du spectacle. Préférant explorer nos errements que leur indiquer une direction, l'écriture dramatique procède de cette double nature. La notion recouvre toutes sortes de travaux en dehors de la pièce prédécoupée par l'auteur. Elle renvoie à la composition, aussi bien qu'à l'inscription, au document, à la trace et au discours. Le théâtre peut trouver sa pâture dans les morceaux choisis du répertoire, des citations d'essais ou des poèmes, des enregistrements ou des témoignages, des notes d'improvisation ou des revues de presse, comme il sait puiser chez Racine ou Labiche.

L'auteur dramatique ne personnifie pas le théâtre. Pendant une partie de son histoire, notamment au milieu du XIX^e siècle, il en fut certes le protagoniste principal, en tant que fournisseur attitré de prose ou de vers — Victor Hugo et Alexandre Dumas, bicenténaires de la classe 1802, auraient peut-être dit le "fourbisseur", polissant la rime comme la lame d'une dague. Il faisait éventuellement office de maître de scène, parfois de directeur de salle, ou alors négociait avec les propriétaires et les chefs de troupe. Volontiers présent aux répétitions, il protestait si le ton ou le mouvement trahissait sa pensée. Complice ou rival de l'acteur qui lui prêtait sa personne et lui disputait sa renommée, il conservait le plus souvent le premier rôle dans la mesure où l'actualité du théâtre s'accomplissait par ses œuvres. C'est d'abord à ce contemporain, personnage réel des coulisses et du foyer, que la critique destinait ses louanges ou son opprobre. Friande de récits de fours et de claques, la chronique a retenu comme d'authentiques coups de théâtre les actes d'écrivains entrés dans l'aire de jeu avec une pièce dont les audaces étaient de nature à chambouler le boulevard, voire à changer le rapport à l'écriture d'une nation de vieille culture : querelle de *Tartuffe*, scandale de *Figaro*, bataille d'*Hernani*, culbute d'*Ubu*, charge de *Rhinocéros*, trouée de *Godot*...

L'auteur occupa une position moins en vue à d'autres époques. Colportées par les saltimbanques, beaucoup de farces ou de soties nous sont parvenues sans mention de ceux qui les couchèrent sur le parchemin. Les confréries du Moyen-Âge et de la Renaissance enchâssaient le texte des mystères dans l'œuvre collective. Parce qu'il faisait corps avec la troupe qu'il dirigeait, cet auteur par excellence que Molière demeure à nos yeux ne bénéficia pas réellement du statut d'écrivain. Dans cette préhistoire de la propriété intellectuelle qui se prolongeait au XVII^e siècle, Corneille dut encore batailler avec les comédiens et ruser avec les libraires pour se voir accorder la jouissance de ses pièces. Enfin Beaumarchais parut, et avec lui la première société d'auteurs dramatiques en 1777 (mère de l'actuelle SACD), frayant la voie à la première loi, édictée avec le concours de Le Chapelier en 1791. Parlant d'une façon plus générale du *Sacre de l'écrivain*, Paul Bénichou¹ désignait à la fois les effets d'une reconnaissance arrachée dans la compétition symbolique au XVIII^e siècle et les bienfaits d'une indépendance acquise dans la concurrence économique du XIX^e. Entamé à la veille de la Révolution française, ce règne devait culminer entre les deux guerres mondiales. Poète, romancier, philosophe, essayiste : toutes les figures de l'écrivain purent se projeter parmi les ombres du plateau. Le théâtre devint pour lui un site privilégié d'expérimentation esthétique, de comparaison sociale, d'interpellation politique. Mais c'est le livre, comme instrument de communication et produit de consommation qui lui conférait alors sa puissance sur la scène publique, avec le relais de la revue ou du journal, en attendant que la radio et la télévision le relèguent à l'arrière-plan. Catholique ou athée, ce dramaturge, qui pouvait se nommer Paul Claudel ou Jean Giraudoux, Jean-Paul Sartre ou Albert Camus, croyait encore en la propension du verbe à se faire chair. Il convoquait le spectateur à une fête de l'intelligence à laquelle Jean-Jacques Gautier lui-même — redouté critique du *Figaro* dans les années 1950 — devait parfois confesser que l'émotion, le plaisir et le rire avaient leur part. Pourtant quelques laboratoires parisiens, toujours hantés par Alfred Jarry et Antonin Artaud, se prêtaient déjà à des expériences qui allaient miner la croyance dans la capacité du dialogue à élucider la condition humaine. Si le travail de sape entamé par

¹ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, José Corti, Paris, 1985.

Samuel Beckett procédait bien de l'intérieur du langage, l'attention extrême au jeu des comédiens et aux codes de la scène témoignaient d'une volonté d'en éprouver les apories à travers le corps théâtral lui-même. Pendant ce temps, Jean Genet armait son chant contre l'illusion bourgeoise de la maîtrise des choses et du contrôle des apparences, pour l'emporter dans une tombée de masques ou une traversée de paravents. Décisives pour hâter le déclin d'un répertoire et la naissance d'un autre, ces opérations allaient être redoublées, lors de la décennie suivante, d'attaques également régénératrices contre le primat de l'écrit. Cette fois le statut de l'auteur ne fut pas épargné, justement dans la mesure où il n'en était plus l'auteur.

En France comme ailleurs en Europe et aux Etats-Unis, ces assauts provinrent aussi bien de metteurs en scène soucieux de soumettre les classiques à des « relectures » contemporaines, à la façon d'un Antoine Vitez, d'un Roger Planchon ou d'un Patrice Chéreau, que de compagnies désireuses de mettre fin au monopole du « scripteur » dans le creuset de créations collectives comme celles du Soleil, de l'Aquarium, voire du Grand Magic Circus. Entre ceux qui préférèrent Tchekhov et Pinter à Jacques Audiberti ou Robert Pinget, ceux qui déclarèrent puiser leur matière première dans le flux de la vie sociale et ceux qui désirèrent mettre en cause la notion même de représentation, le spectre semblait très étiré. Il n'empêche que la place du texte dramatique contemporain s'est amenuisée sous l'action de ces trois tendances. Les autorités qui président au sort des théâtres publics furent longues à s'en aviser et plus encore à réagir. Une Commission d'aide à la première pièce avait bien été instaurée par la Direction générale des arts et des lettres dès 1947, avec Charles Dullin pour secrétaire général, mais son apport à la production resta relativement mineur. Roland Dubillard, Eugène Ionesco, Romain Weingarten, François Billeldoux avaient interpellé le ministère Malraux en 1969, sans succès. Il fallut un rapport de Michel Vinaver sur les « mille maux dont souffre l'édition théâtrale », ² pour que l'administration commence à renforcer les mesures en faveur de l'écriture. Les formules s'en sont multipliées depuis lors, en même temps que les centres de création dédiés aux auteurs, dont Théâtre ouvert fut le précurseur et reste la référence, les lieux de résidence pour écrivains comme la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, les associations pour la promotion du texte dramatique comme Aux Nouvelles écritures théâtrales (ANETH), les aides à la traduction telles celles que dispense la Maison Antoine Vitez à Montpellier, les festivals et les manifestations faisant la part belle aux pièces de ce temps.

Depuis 1998, une « Charte des missions de service public des établissements du spectacle vivant » indique des quotas à respecter. Les conventions des compagnies et les contrats d'objectifs des scènes subventionnées incitent à jouer les auteurs en vie. Ceux-ci remontent sur l'affiche, non tant parce que l'administration y exhorte des directeurs récalcitrants, mais surtout parce que des metteurs en scène ont repris goût à dialoguer avec des écrivains. Ils en découvrent en France et aux quatre coins de la francophonie, grâce au Festival de Limoges, dirigé par Monique Blin puis Patrick Le Mauff, au Théâtre international de langue française fondé par Gabriel Garran, à la Mousson d'été animée par Michel Didym à Pont-à-Mousson, à l'Association Beaumarchais soutenue par la SACD, aux éditeurs comme Actes-Sud « Papiers » (Arles et Paris), Théâtrales (Paris puis Montreuil), Lansman (Bruxelles) ou les Solitaires intempestifs (Besançon), enfin ils en traduisent ou font traduire des autres langues. Sur 770 spectacles recensés en 2005 dans le festival « off » d'Avignon - record pulvérisé -, plus du tiers portent des textes d'auteurs vivants. Loin de les boudier, le public en redemande.

Cette percée ne saurait faire oublier que, dans l'ensemble du secteur subventionné, le répertoire domine encore la production. Le théâtre privé recourt moins aux défunts, mais le sketch radiophonique ou télévisuel, qui est au vaudeville ce que le comique troupier est à la comédie, y gagne sans cesse du terrain. Au début du XXI^e siècle, le théâtre emprunte davantage à son héritage qu'il ne lui procure de richesses inédites. L'entretien des chefs d'œuvre est une mission d'intérêt général conçue par et pour la Comédie-Française. Les pionniers du service public n'avaient pas prévu que cette obligation supplanterait le devoir de création dans la plupart des établissements que, sur leur exemple, l'intervention de l'État et l'aide des collectivités territoriales ont permis de démultiplier dans la seconde moitié du siècle précédent. En ce sens on peut dire que la politique culturelle protège le patrimoine théâtral. L'inventaire des quatre siècles écoulés comprend en effet un parc de bâtiments toujours en fonction, un vocabulaire encore courant de cour à jardin, le culte de quelques acteurs dont la réputation a survécu, mais surtout les pièces des écrivains auxquels ces anciens dédièrent leur talent.

Il s'agit pourtant de s'élever contre le fantasme d'un théâtre sans auteurs. Les archivistes de l'avenir liront dans les plaquettes de saison et les annales des festivals que, dans la majorité des cas, nous convoquâmes les écrivains de temps reculés pour témoigner de nos existences. Ils constateront que le label de « création », arboré une bonne fois pour toutes en musique, resservit au théâtre à chaque production du *Bourgeois gentilhomme* ou du *Fil à la patte*. Aucun régime, à aucune époque, n'a entretenu autant de théâtres que celui-ci, avec un tel nombre de comédiens et de techniciens susceptibles d'y travailler, quoique fort peu d'artistes y jouissent de postes fixes. Dans ce pays qui compte parmi les plus fortunés de la planète, qui consacre des sommes enviables à l'art théâtral, qui se targue de modernité dans son art et son industrie, l'on s'enhardit à présenter un auteur après s'être bien assuré de sa mort. La période endure-t-elle une disette de textes dramatiques ? ANETH en a acquis

² Michel Vinaver, *Le Compte-rendu d'Avignon*, Actes Sud, Arles, 1987.

près de quatre cents en 2004, sur plus d'un millier de textes en circulation.³ Rassurés sur le plan de la quantité, les metteurs en scène ne le sont guère en ce qui concerne la qualité. Encore faut-il pour en juger qu'ils se fassent lecteurs et non seulement traducteurs ou adaptateurs. D'aucuns finiraient sinon par en conclure qu'ils craignent la confrontation avec les lettrés, une critique conservatrice, voire des requêtes en droits d'auteur. Il leur revient, ainsi qu'à leurs collègues programmeurs, producteurs et diffuseurs, de démentir en ménageant un surcroît d'espace à l'exposition des paroles de ce temps. Si « souffler n'est pas jouer », comme on dit au jeu de dames, monter n'est pas créer, pas plus que planter un décor ne suffit pour interpréter un texte.

Des écritures en creux

Il faut écouter de près ce qui sourd sous l'expression en vogue d'« écritures contemporaines », qui suggère des formes d'inscription durables (textes) aussi bien que des variétés de composition éphémères (spectacles). Entre la littérature dramatique et la réalisation scénique, ce pluriel rassemble et rassure. La contradiction entre les livres et les tréteaux n'a plus lieu là où se répand sa diversité. La graphie procéderait déjà du geste, avant d'être fixée puis ranimée à travers les corps et les voix. A tous les stades de son élaboration et dans tous ses styles d'exécution, le théâtre, laissant trace, appartiendrait à l'unique empire des signes. Le terme, augmenté de ses multiples déclinaisons, propose une unité de façade à des expressions qui instaurent en réalité des liens fort différents entre l'écrit et l'acteur. Les « écritures d'aujourd'hui » peuvent à la rigueur se déployer sans écrivain dans un théâtre où le présent s'inscrit tout seul. Elles adoptent l'auteur vivant du moment qu'il est lui-même investi dans le processus de la création : soit parce qu'il y interfère en personne, en qualité de metteur en scène, voire d'interprète de ses propres œuvres ; soit parce qu'il invite dans les plis et déliés de ses pages l'intuition du régisseur et des comédiens, en rognant sa prétention d'enfermer le sens dans la phrase, le tempo dans la ponctuation, le mouvement dans les didascalies ; soit encore parce que l'administration culturelle et l'institution théâtrale l'ont reconnu comme un pourvoyeur de textes se prêtant aux diverses solutions qui assurent une transition entre la lecture silencieuse et la représentation publique (lectures en pied, mises en voix, mises en espace, ébauches, petites formes, présentations). Cette politique a favorisé une floraison de pièces, un renouveau de l'édition, une réhabilitation des auteurs. La situation matérielle de ces derniers n'en est pas réglée pour autant. Le plupart vivent d'autres métiers, notamment de l'enseignement ou du journalisme. On ne saurait donc parler de corporation à leur endroit, quoique les Ecrivains associés du théâtre (EAT) se fissent entendre et que l'un des leurs, Jean-Michel Ribes, se vît confier la direction du Théâtre du Rond-Point par l'Etat et la Ville de Paris en 2002.

Les auteurs gardent la faculté d'éluder les contraintes de la production. À la façon de Bernard-Marie Koltès dans *Le Retour au désert* (1988) ou de Jean-Luc Lagarce dans *Les Prétendants* (1984), respectivement disparus en 1989 et en 1995, ils peuvent s'obstiner dans la composition de pièces à quinze personnages, en dépit des tracasseries budgétaires et des interrogations sur l'allocation-chômage. Beaucoup préfèrent intégrer ces données, en adaptant leur texte au contexte, en l'occurrence aux contraintes de la sélection par un entrepreneur de spectacles et aux exigences de la subvention par le ministère de la Culture. Les meilleurs parviennent à retourner en ruse de poète le complexe du scribe. Refusant de s'effacer devant leurs interprètes, ils font confiance à leur perspicacité de lecteurs. Leur écriture cherche la voix, sollicite le corps, provoque le mouvement. Au lieu d'esquiver la réalité du plateau, elle suscite l'intervention du directeur d'acteurs et du scénographe. Leurs textes, publiés par l'une des vingt-cinq maisons qui, en 2004, persistaient dans leur vœu de constituer la mémoire d'un théâtre d'expression française, n'en revendiquent pas moins une existence autonome dans la mesure où ils préludent à la représentation et la prolongent ensuite.

Le nouveau statut de l'écrit perce tout de même sous sa forme. Les dramaturges d'aujourd'hui consentent une liberté majeure aux régisseurs et aux acteurs. Leurs travaux leur concèdent le maximum de pouvoir d'interprétation en scène. Comment ne pas devenir modeste, quand les concurrents se nomment d'un côté Molière, Marivaux, Musset, Maeterlinck, Montherlant (pour s'en tenir à la lettre M), de l'autre Sénèque, Shakespeare, Schiller, Synge, Strindberg ou Schwab (pour se limiter au S) ? Comment séduire des metteurs en scène qui disposent d'un catalogue de pièces majeures, dont beaucoup, signées Adamov, Beckett, Calaferte, Duras (par ordre alphabétique) sont loin d'avoir épuisé leur charge de modernité ? Quelle chance subsiste d'introduire une langue inouïe dans des lieux qui réverbèrent la pensée des philosophes comme le sabir des médias ? Tant pis pour les nostalgiques des canons de la réplique. Tiens, disent-ils ! il y a moins de didascalies chez Bernhard (Thomas, 1931-1989) que chez Bernard (Tristan, 1866-1947). Les deux écrivains, séparés par un demi-siècle, leurs langues respectives et deux mille kilomètres, n'ont rien de comparable, sauf l'humour et l'homonymie. Il est peu probable qu'on joue encore *Le Cordon bleu* (1920) ici ou là, alors que *Le Faiseur de théâtre* (1984) fait salle pleine à Vienne et ailleurs. Malgré ses manières de plaisantin, le Parisien réglait la

³ Voir aussi *De Godot à Zucco, Anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000*, en trois tomes, établie par Michel Azama, Editions Théâtrales, Montreuil, 2005, présentant 159 écrivains avec leur biographie, une synthèse de l'œuvre et des extraits de pièces.

circulation des corps en étroite conformité avec les lois du boulevard. Sous ses airs maussades, l'Autrichien accorda aux metteurs en scène et aux acteurs, qu'il a tant aimés, donc tant moqués, toute licence pour manœuvrer à leur guise. On soupire que la répartition des rôles et l'attribution des places ne semblent pas aussi tranchées dans le flot verbal de Didier-Georges Gabily (1955-1996), alimenté par la recherche collective du groupe T'chan'G, qu'elle ne l'était dans les répons de Henry de Montherlant (1896-1972), ciselés dans son « immense retirement ». L'écriture dramatique d'aujourd'hui cumule les soliloques, les digressions et des répétitions ; elle laisse des blancs, des creux, des béances, autant de pièges pour la conscience. C'est peut-être pourquoi elle surprend encore ses propres contemporains. Sa véritable actualité dépend moins des thèmes de société qu'elle aborde rarement de front (qu'il s'agisse de la sélection à l'école ou de la réforme des retraites), que des moyens originaux requis pour aviver les intelligences et éveiller la sensibilité.

Sous cet angle, le théâtre français se distingue dans le paysage européen par une certaine réticence, pour ne pas dire répugnance, à traiter du quotidien avec les mots du commun. Quand les scènes britanniques et allemandes résonnent des affres du chômage, de l'exclusion, du racisme, de la drogue et de la violence, les textes français privilégient la distance poétique, la recherche langagière, l'abstraction des situations, avec certes des exceptions telles que Jean-Paul Wenzel, François Bon, Eugène Durif ou Xavier Durringer. A l'origine de ces préférences, qui ne manquent pas d'étonner les observateurs extérieurs de la scène politique hexagonale, accoutumés à une franche expression des revendications sociales et des radicalités minoritaires, on trouve sans doute des faits strictement littéraires, comme l'influence encore prégnante du « nouveau roman », introduite dans le monde théâtral par Nathalie Sarraute chez qui l'affleurement des « tropismes », ces imperceptibles mouvements de l'âme à travers les mots, revêtait davantage d'importance que la montée des luttes de libération nationale sous les tropiques. Des facteurs d'ordre institutionnel interviennent également, dont l'aménagement d'un circuit protégé pour la promotion des « écritures contemporaines » qui soumet ses bénéficiaires à la sollicitude du prince. Il faut enfin compter avec l'affaiblissement du théâtre universitaire et du théâtre militant, pourvoyeurs jusqu'à la fin des années 1970 de performances interpellant le pouvoir, qui alla heureusement de pair avec l'essor du théâtre de rue, le quel transposa dans l'univers urbain et traduisit dans un lexique imagé le désir d'en appeler au peuple en provoquant le bourgeois. Mais il y a aussi la conviction, largement partagée dans les milieux artistiques — émise entre autres par Jean-Christophe Bailly —, que l'impératif esthétique ne saurait se plier à l'urgence politique, le langage théâtral développant par ses moyens propres un potentiel critique dont la pensée de la cité tire de meilleures arguments que des spectacles d'illustration ou d'agitation.

Citons pour le vérifier la réponse du théâtre aux guerres et massacres de l'époque. Liban, Koweït, Croatie, Bosnie, Rwanda, Zaïre et Congo, Kosovo, Sierra Leone, Libéria, Soudan, Tchétchénie, Israël et Palestine, Soudan, Afghanistan, Irak... : un pays en paix regarde des champs d'horreur. Le théâtre a-t-il besoin d'imiter les effets du cinéma ou le rythme de la télévision pour peser la gravité des faits ? Des gens de théâtre se sont civiquement et physiquement engagés au lendemain des tueries de Srebrenica en juillet 1995 (notamment François Tanguy, Ariane Mnouchkine, Olivier Py, Emmanuel de Véricourt, ainsi que les chorégraphes Maguy Marin et François Verret). Quelques uns (parmi lesquels Enzo Cormann, Adel Hakim, mais aussi Matei Visniec et Mladen Materic, vivant et travaillant en France, ou Jacques Delcuvellerie et le Groupov en Belgique) ont tenté d'écrire la tragédie de la guerre civile ou d'en transposer le drame. Chacun a conduit l'entreprise à sa manière, en décortiquant le discours des ennemis intimes, en confrontant les propos des témoins, en instillant le doute sur le triomphe des vainqueurs, ou en faisant entendre le silence des victimes. Les uns concurent un texte préalable, les autres bâtirent le spectacle en collectant des matériaux épars, certains employèrent un glossaire corporel. Le public sortit peut-être plus remué par ces choix de forme que par l'évocation, soit tout à fait directe, soit très discrète, d'événements que les médias lui avaient rapportés en abondance.

Le théâtre ne s'est jamais résumé au texte. *A fortiori*, il ne se laisse pas davantage réduire au poème, à la fable, au récit ou au manifeste, même si chacun de ces termes implique un enjeu de représentation différent. L'appréhension de la pièce comme sténogramme de dialogues à jucher en scène pour les uns, bloc littéraire à disséquer avec les instruments de l'analyse pour les autres, a peut-être été inculquée aux petits Français par l'appareil éducatif, à coups de morceaux choisis du Lagarde et Michard et de fascicules Garnier-Flammarion, avec notes en bas de page et exercices en fin de lecture, puis corroborée chez les étudiants à force de thèses savantes lestées d'annexes volumineuses. Pour une large minorité, cette vision s'est déchirée un beau soir grâce à la découverte d'une théâtralité en actes, ou sous le coup de soleil d'un été festivalier. Pour la majorité, c'est vrai, la révélation du « vif du sujet » (pour emprunter une expression avignonnaise vouée à la chorégraphie) n'est pas advenue, ou alors trop tard pour que le charme opère.

Antigone n'est certes pas la même femme suivant qu'on l'entend chez Sophocle, Hölderlin, Cocteau, Anouilh ou Fugart (pour ne pas s'attarder sur Luigi Alamanni, Robert Garnier, Jean de Rotrou, etc., qu'elle a également inspirés). Elle change encore de visage selon qu'on se contente de la lire ou qu'on la découvre en silhouette et en paroles. Cette rencontre peut avoir lieu au milieu des abonnés lors d'une séance au théâtre municipal, sinon lors d'une matinée scolaire sous la conduite du professeur. Même dans cette hypothèse, la réception évolue en fonction du cadre, du décor et des acteurs, forts différents dans l'interprétation d'une compagnie légère de ce qu'ils paraissent au Théâtre-Français. La perception du jeune spectateur varie surtout selon qu'il fut averti ou

non des incertitudes de l'interprétation, initié à sa table de classe ou sur l'estrade d'un atelier. De nos jours encore, l'Education nationale ne procure cette possibilité que dans deux cas : d'une part, elle réserve à une infime proportion d'élèves l'occasion d'une rencontre avec des comédiens dans le cadre d'une classe à projet artistique et culturel (PAC) ou d'un atelier de pratique artistique (APA) ; d'autre part, elle réserve aux lycéens des classes littéraires à option « théâtre » l'opportunité d'un travail de longue haleine sur l'art dramatique. Le « plan de cinq ans » lancé en 2000 par Jack Lang et Catherine Tasca, qui visait à généraliser ces expériences, n'a pas résisté à l'alternance de 2002 entre la gauche et la droite ; celle-ci a tranché en faveur des défenseurs de « fondamentaux » dont les arts leur semblent trop futiles pour faire partie.

La régie en partage

Le théâtre n'appartient pas au régisseur. Un recueil dirigé par Jean-Claude Lallias sur *L'ère de la mise en scène*⁴ retrace son avènement pour mieux rappeler que sa prééminence demeure sujette à contestation. Les pouvoirs de l'illusion n'ont pas entièrement été confiés à ceux qui prirent la suite des écrivains dans l'animation du milieu dramatique, dans l'organisation de la profession ainsi que dans son expression publique, à savoir les metteurs en scène. Aussi importants que soient aujourd'hui ces derniers au regard des politiques culturelles, aussi privilégiée que soit leur situation dans le théâtre subventionné, leur position est régulièrement menacée, tant par des administrateurs sachant charmer les tutelles que par des dramaturges refusant de s'éloigner des plateaux. La spécificité de leur art n'a après tout qu'un siècle d'ancienneté. On l'a vu dans cet ouvrage : pour sa fondation, cette profession doit énormément aux Lugné-Poe, Konstantin Stanislavski, Max Reinhardt, André Antoine, non seulement en tant que directeurs d'acteurs, praticiens du plateau et théoriciens du théâtre tout entier, mais aussi comme formateurs de talents et découvreurs de textes. Car ces chevaliers du verbe, nourris par les maîtres anciens, servirent avec passion les auteurs de leur temps. Comme les autres inventeurs de la scénographie moderne, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Georg Fuchs, Erwin Piscator, ils affirmèrent une autorité sans réplique dans leurs propres théâtres. Pour ce qui est de l'autonomie de la mise en scène, ces devanciers furent suivis et bientôt dépassés durant la seconde moitié du XXe siècle.

Jacques Copeau et les membres du Cartel (Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty, Georges Pitoëff) furent à leur tour des patrons de maisons, si fragiles et précaires que s'avèrent leurs entreprises. C'est cependant à Jean Vilar qu'incomba en 1951 la tâche d'édifier le modèle de théâtre, à la fois national et populaire selon l'idée portée trente ans plus tôt par Firmin Gémier, qui devait par la suite exercer son attraction tant en France qu'à l'étranger. Outre l'énergie qu'investit dans l'aventure l'inventeur du Festival d'Avignon — autre modèle d'élection réciproque du théâtre et de la cité — outre le génie propre de ses réalisations scéniques, montées avec la complicité de sa troupe ainsi que du peintre Léon Gischia, c'est la cohérence et la dynamique de ce projet total qui séduisirent un public bigarré, mobilisé par les comités d'entreprises, les syndicats, les associations comme les Amis du théâtre populaire (ATP), mais aussi la critique savante et radicale, ralliée autour de Roland Barthes et Bernard Dort dans la revue *Théâtre populaire* dirigée par Robert Voisin. Admiré, donc mythifié, imité puis affadi, le TNP a essaimé dans la postérité. Il fallut encore deux décennies et deux grands ministres de la Culture, André Malraux et Jack Lang, pour que le théâtre public prenne l'allure qu'il revêt aujourd'hui après le retrait du père tutélaire. Entre-temps les directeurs de centres dramatiques nationaux (CDN) ont, à quelques exceptions près, renoncé à l'habit d'homme à tout faire pour se cantonner dans leur mission de création.

Parmi les maîtres français, Gaston Baty, Jean Dasté, Jean Vilar, Hubert Gignoux, Jean-Louis Barrault, Georges Wilson, Antoine Vitez auront marqué les planches de leur ombre tenace. A la différence d'un Roger Blin ou d'un Jean-Marie Serreau, leur importance tient au rôle qu'ils jouèrent dans la fondation du service public. Formés à leur contact, Roger Planchon, Guy Rétoré, Gabriel Garran, Pierre Debauche ont atteint l'âge de la retraite. L'éclipse de ces bâtisseurs n'annonce en rien un crépuscule du théâtre public, tant que des explorateurs demeurent à la tâche. Peter Brook, aux Bouffes du Nord, et Ariane Mnouchkine, à la Cartoucherie de Vincennes, prolongent l'histoire commune dans laquelle leur œuvre se trame. Si Patrice Chéreau raréfie ses passages sur le plateau, qui font toujours grand bruit, Claude Régy poursuit son chemin singulier aux bornes du silence. Dans leur génération, les uns continuent d'assumer un mandat de directeur à la façon de Bernard Sobel, Philippe Adrien, Georges Lavaudant, Jacques Nichet, Didier Bezace, Alain Françon, Jean-Louis Martinelli. Ayant rendu les clefs, les autres sont maintenant libres de leurs mouvements, tels Jacques Lassalle, Daniel Mesguich, Brigitte Jaques-Wajeman, Jean-Pierre Vincent, André Engel. Enfin des indépendants au long cours, comme les ex-complices Jean-François Peyret et Jean Jourdeuil, Jean-Marie Patte, Alfredo Arias, Jean-Louis Hourdin, Joël Jouanneau et tant autres qu'il serait injuste d'oublier, gardent un pied dans les théâtres nationaux, les centres dramatiques et les salles missionnées, tout en couvant des projets à l'extérieur.

Celles et ceux qui sortirent du rang durant ces décennies de relative aisance, se comporteront-ils en pionniers, en corsaires, en héritiers ? Il est trop tôt pour le prédire. Selon leur style et leurs convictions, ils ont accepté des

⁴ Jean-Claude Lallias (dir.), *L'ère de la mise en scène, Théâtre aujourd'hui*, n° 10, SCÉRÉN, Paris, 2005.

responsabilités très dissemblables. Avec des fortunes et à des échelles diverses, la direction d'une maison de théâtre a donc tenté Christian Schiaretti, Stéphane Braunschweig, Stanislas Nordey, Alain Ollivier, Olivier Py, Robert Cantarella, Michel Didym, Emmanuel Demarcy-Mota, Catherine Anne, Julie Brochen. Elle intéresse déjà Arthur Nauzyciel, Yves Beaunesne ou Frédéric Fisbach. A ces metteurs en scène d'aujourd'hui, il appartiendra de modeler l'outil qu'il désirent mettre au service de la rencontre des poètes et du public. Par une ruse de l'époque, la difficulté de définir et de polir cet instrument commun pour un usage singulier ne s'avère pas moins grande dans les théâtres livrés en ordre de marche que dans les fabriques installées dans les marges. Comme le dit José Valverde, privé en 2004 des subventions qui maintenaient sous perfusion son Théâtre Essai de Paris, « l'argent public ne se manie qu'en tremblant ». Il revient au théâtre pauvre de se montrer plus hospitalier aux démunis que le théâtre riche. En tout état de cause, l'un et l'autre sont généreux en slogans et manifestes.

L'intérêt général a autant de visages que d'interprètes. Les gens du métier appliquent à l'exigence bientôt centenaire d'un théâtre public une grande variété de solutions, qui renvoie à la diversité des statuts, des édifices et des budgets. Ainsi Marcel Bozonnet et Jean-Michel Ribes s'efforcent d'honorer, pour le premier, le répertoire d'hier à la Comédie-Française, pour le second, les textes du présent au Théâtre du Rond-Point. Les partis-pris esthétiques peuvent aussi opposer des maisons que rapprochent leurs missions. On le constate au sein de ce qu'il est convenu d'enfermer sous le terme générique d'institution : Georges Lavaudant à l'Odéon, Alain Françon à la Colline proposent deux visions personnelles de la modernité. Cela est encore vrai parmi les compagnies indépendantes. A la Fonderie du Mans, avec le Théâtre du Radeau, François Tanguy élabore un langage en bribes pour appréhender des réalités en fuite. En région parisienne, Jacques Rebotier, de la compagnie Voque, écrit un théâtre de mots qui se laissent surprendre par la musique, la danse, le cirque, la performance, les arts plastiques. Tous deux travaillent dans l'épure aux portes des palais, quoiqu'ils répondent aux invitations de festivals prestigieux. Puisqu'il existe cent façons d'exprimer le décentrement de la scène, on songe aussi à Guy Allouche, Gildas Milin, Joël Pommerat, Mohamed Rouabhi ou Christophe Huysman, à l'association Alis et à la troupe de Sentimental bourreau, aux Ateliers du spectacle (Jean-Pierre Larroche), à la compagnie Kumulus (Barthélémy Bompard) ou au groupe Merci (Solange Oswald), à beaucoup encore dont l'histoire ne fait que débiter.

Si la mise en scène s'apprend, il y a peu de temps qu'elle s'enseigne en France. Son exercice implique la direction d'acteurs, pourtant il arrive que la vocation naisse d'abord du désir d'agencer des visions scéniques. En dehors de l'autoproclamation et de la délégation par un groupe de comédiens, le principal mode d'élection du metteur en scène reste l'assistanat auprès d'un praticien réputé. Josyane Horville retint ce principe pour ébaucher son Institut nomade en 1997. Accueilli en 2001 au Conservatoire national supérieur d'art dramatique (CNSAD) sous le nom d'Unité nomade de formation à la mise en scène, il permet à des stagiaires de travailler aux côtés de metteurs en scène français et étrangers. L'Ecole supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg (ESAD-TNS) et, depuis peu, l'Ecole nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (ENSATT) de Lyon réservent quelques places chaque année à des élèves attirés par la régie et la scénographie. Enfin l'Université Paris X-Nanterre, à l'initiative de Jean-Louis Besson, a mis en place en 2002 un DESS, puis un parcours de master en mise en scène et dramaturgie.

Les acteurs en suspens

Le théâtre est tout d'abord affaire d'action — dire et faire —, rappelle Robert Abirached après quelques autorités en la matière comme l'abbé d'Aubignac.⁵ Son étymologie et son vocabulaire l'attestent. S'il fallait à tout prix isoler un seul agent dont le théâtre dépend pour commencer d'exister, on nommerait donc l'acteur. Et pourtant le comédien lui-même n'incarne pas le théâtre tout entier. Dénué du texte et de tout le reste, il conserverait certes présence, énergie, mémoire à son art. Silencieux, le spectacle repose encore sur ses épaules, des pantomimes de Jean-Baptiste Debureau à cette pièce de Peter Handke, *Par les villages*, uniquement composée de didascalies, en passant par les tableaux mouvants du théâtre de rue. Le théâtre de marionnettes, qui fait mine de se passer d'acteurs, a lui-même besoin de manipulateurs et de récitants. Le cirque, en s'ingéniant à substituer les actes aux intentions et les prouesses aux discours, revendique tout autant sa part de jeu. Un homme marche, une femme parle : une scène s'amorce, du moment qu'il y a là une assistance pour les considérer et qu'ils lui dédient mouvements et paroles. Il convient en outre, pour transformer ce spectacle en théâtre, que ces partenaires s'accordent mutuellement sur la convention qui leur permet d'esquisser une fiction entre eux.

Mais qu'est-ce qu'un acteur de nos jours en France ? Deux études de 1997 permettaient d'en dresser le portrait.⁶ Les 12.000 comédiens recensés par la Caisse des congés spectacles fin 1994 étaient déjà deux fois plus

⁵ Cf. Robert Abirached, « Histoire du théâtre », 4. « L'action, le langage », France-Culture, 30 juin 2005 ; voir Abbé d'Aubignac (François Hedelin), *La Pratique du théâtre* [1657], éd. Hélène Baby, Champion, 2001.

⁶ Voir Pierre-Michel Menger, *La profession de comédien, Formation, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Ministère de la Culture et de la Communication (DEP), La Documentation française, Paris, 1998, 455 p. ; et Catherine Paradeise (avec Jacques Charby & François Vourc'h), *Les comédiens, Profession et marchés du travail*, PUF, Paris, 1998.

nombreux qu'en 1986. En 2004, le rapport Latarjet a estimé que la population avait doublé de nouveau pour atteindre 25.000 individus.⁷ Peu importe que le détail de ces chiffres fasse l'objet de vives contestations parmi les experts commis au chevet de l'assurance-chômage. La croissance des effectifs reste fulgurante et leur situation d'intermittents patente. Car un tout petit nombre d'acteurs bénéficient de contrats de longue durée, en dehors des sociétaires et pensionnaires de la Comédie-Française. Quand ils n'enseignent pas dans un conservatoire, ces rares permanents ont été recrutés en nombre restreint et pour une période limitée (de un à trois ans) auprès d'un théâtre national ou d'un centre dramatique, où ils assurent des missions d'animation en plus des rôles qui leur sont confiés. Très peu de théâtres ont obtenu ce privilège de leurs tutelles. Les compagnies formant une vraie troupe, comme le Théâtre du Soleil ou, dans une moindre mesure, le Centre international de création théâtrale de Peter Brook, comptent sur les allocations pour compléter les salaires qu'elles peuvent verser et connaissent une rotation plus ou moins rapide de leurs membres. Cette situation paraît très enviable aux théâtres d'Angleterre et d'Italie, quasiment dépourvus de couverture sociale. Mais c'est peu de dire qu'elle jure avec celle de l'Allemagne ou de la Russie. Un théâtre continental, habité de troupes stables, présentant en alternance son répertoire et ses créations tout au long de l'année, s'oppose frontalement à un théâtre atlantique et méditerranéen, visité par des compagnies de passage, offrant des productions sans lendemain au cours d'une saison conçue sur le mode du festival.

Si la formule de Gilles Deleuze et Félix Guattari était d'un maniement plus facile, on proposerait donc une schizo-analyse⁸ de cette profession, dont Pierre-Michel Menger écrivait qu'elle est consacrée à la « démultiplication de soi ». Issus à 85 % d'une formation qualifiante – mais pas nécessairement diplômante –, les comédiens ont pour un tiers d'entre eux suivi plusieurs filières d'enseignement. La majorité a enchaîné divers stages entre les périodes d'activité. Alternativement salariés sous contrat d'usage, chômeurs indemnisés ou demandeurs d'emploi en fin de droits, stagiaires de la formation continue et intervenants en milieu scolaire, les acteurs courent aussi des salles de théâtre aux studios de cinéma, de la télévision à la radio, d'une séance de doublage à une publicité. Attachés à une compagnie ou collaborateurs occasionnels d'un metteur en scène, les aléas du marché en font plus souvent des artistes solitaires, à la carrière irrégulière, qui ne partagent l'atmosphère de la collectivité que durant le temps des répétitions, pas toujours payées, en vivant intensément les représentations et les brèves tournées. Les ayant choisis entre de multiples candidats, chacun de leurs employeurs successifs exige d'eux qu'ils consentent un investissement total en s'adaptant à ses méthodes d'entraînement et de travail. Pour demeurer sur le plateau, l'acteur doit parfois devenir son propre patron. Il se transforme alors en metteur en scène, voire en auteur, mais aussi en administrateur de projet. Il peut encore chercher des revenus annexes dans l'éducation ou l'animation. Tantôt apprenti et tantôt maître, un jour interprète et l'autre entrepreneur de spectacles, le comédien, on le voit, endosse beaucoup plus d'habits que ceux de ses personnages.

Pour ajouter l'ultime touche à ce tableau divisionniste, il faut relever l'absence d'unité pédagogique dans la conception du jeu. Depuis la réforme du CNSAD, amorcée en 1968 puis approfondie par Jacques Rosner, il n'existe plus à proprement parler d'école française, au sens d'un ensemble de fondements, de références et de techniques articulé par une doctrine. Le modèle déclamatoire laisse à vrai dire peu de regrets, d'autant qu'il a fait place à une pluralité d'excellents établissements publics. À côté des trois grands que demeurent le CNSAD à Paris, l'ESAD à Strasbourg et l'ENSATT à Lyon, l'Ecole régionale d'acteurs de Cannes (ERAC), les départements d'art dramatique des conservatoires nationaux de région (CNR) de Bordeaux et Montpellier, ainsi que les formations intégrées aux CDN de Saint-Étienne et de Rennes ont signé une charte avec le ministère de la Culture en avril 2002. À l'image de Patrice Chéreau et Pierre Romans aux Amandiers de Nanterre, de 1982 à 1987, des directeurs de CDN comme Robert Cantarella à Dijon ou Stuart Seide à Lille affirment leur souhait de rapprocher la création de la transmission, en abritant à leur tour des élèves ou des stagiaires. Les cours privés de Paris (Simon et Florent, notamment) et d'ailleurs, les écoles associatives comme celle du Passage (ouverte par Niels Arestrup) continuent de concurrencer les conservatoires municipaux de la capitale et des régions, où se donnent des cours de tous niveaux. Enfin, jamais subventionnée par l'Etat mais toujours prisée à l'étranger, l'Ecole internationale Jacques Lecoq attire des vocations du monde entier, malgré la mort du fondateur en 1999. Il faut reconnaître que la leçon de l'auteur du *Corps poétique*⁹ méritait de prospérer sur un territoire où l'enseignement a si longtemps négligé le mouvement et le masque, le chant, la musique et la danse. Pour sa part, l'université s'abstient de former des acteurs et personne ne songe à le lui reprocher.

Les élèves et leurs professeurs se réjouissent de cette diversité d'inspiration. De même que les intermittents considèrent la pluriactivité comme une source d'enrichissement, les metteurs en scène voient dans la liberté d'embauche qui leur est attribuée une garantie contre la routine. Tout irait donc pour le mieux si la compétition pour les rôles, dans sa cruauté, n'incitait les jeunes interprètes à s'armer pour la réussite individuelle plutôt que

⁷ Voir *Pour un débat national...*, op. cit., annexe 1, p. 24.

⁸ Cf. Bernard Andrieu, « Schizo-analyse » in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, sous la direction de Robert Sasso et Arnaud Villani, *Les Cahiers de Noesis*, n° 3, Printemps 2003, p. 308.

⁹ Voir Jacques Lecoq, *Le corps poétique, Un enseignement de la création théâtrale, Actes Sud « Papiers », Arles, 1997.*

pour le jeu collectif. Ils se disperseront après avoir pratiqué celui-ci presque exclusivement entre camarades de promotion, au sein d'une même génération d'âge, sans pouvoir s'initier aux réalités de la troupe.

L'institution à la carte

En France, si l'on excepte la salle Richelieu, les opéras pourvus d'orchestres et de corps de ballet, ainsi que certains lieux de compagnies, un théâtre en ordre de marche consiste donc en un bâtiment pourvu d'une ou de plusieurs salles de spectacle, occupé par du personnel administratif et technique, dirigé par un metteur en scène ou un programmateur, mais dénué de « masse artistique permanente ». En tant qu'institution, ce théâtre peut relever de divers statuts (régie directe, concession, association, SARL ou établissement public), et dépendre d'un nombre variable de collectivités (Etat, commune, département, région, communauté d'agglomération) qui lui procurent des subventions de fonctionnement. Les relations à ces tutelles sont réglées par un cahier des charges qui détermine les missions de l'établissement et le mandat de son directeur, d'où découlent son budget et son programme.

Ecrit au crépuscule de la dynastie Ming, vers la fin du XIV^e siècle, le roman chinois *Au bord de l'eau* amorce son fleuve de plusieurs milliers de pages par la liste des cent huit brigands des Monts-Liang, au devant desquels se détachent (par ordre alphabétique) An Dao-Quan le Mire-surnaturel, Bai Sheng le Rat-en-plein jour, Bao Xu le Dieu-des-funérailles et Cai Fu dit Bras-de-fer.¹⁰ De même, chez Valère Novarina, *Le Drame de la vie* débute dans un théâtre vide par l'entrée d'Adam : « D'où vient qu'on parle ? Que la viande s'exprime ? ». Sitôt dit, il sort pour laisser place à une kyrielle de figures parmi lesquelles on reconnaît (par ordre d'entrée en scène) l'Homme de Pontalambin, l'Homme de Lambi, Jean Membret, Sapolin, l'Homme de Saporléolimasse et bien d'autres.¹¹ Comme un défilé de personnages, toute description du paysage théâtral de la France commence par une longue énumération de labels.

Le *Guide* du Centre national du théâtre (CNT)¹² les recense par le menu : cinq théâtres nationaux (TN), trente-neuf centres dramatiques nationaux ou régionaux (30 CDN, 3 CDN pour l'enfance et la jeunesse, 6 CDR), soixante-dix scènes nationales (SN), soixante-dix scènes conventionnées (SC), mille compagnies de théâtre et de marionnettes régulièrement subventionnées par les pouvoirs publics (dont environ un bon quart conventionnées par le ministère), parmi lesquelles une petite centaine disposent d'un lieu fixe ouvert au public, 112 festivals subventionnés (dont 25 pour le jeune public), vingt associations des Amis du théâtre populaire (ATP). A ces maillons du réseau national s'ajoutent 567 structures qui affichent une programmation régulière – et pluridisciplinaire – de spectacles, dont plusieurs théâtres de ville consacrant une portion de leurs moyens à la production. Si cette liste inclut les organismes polyvalents ou ceux qui se vouent à la marionnette, elle omet ceux qui se destinent de manière exclusive aux autres disciplines du spectacle (danse, opéra, conte, mime, cirque, arts de la rue). Enfin, bien qu'ils ne soient pas tout à fait dénués d'argent public grâce à leur Fonds de soutien, elle laisse de côté les soixante-six théâtres privés, dont un seul est situé à Lyon, deux résident dans la banlieue parisienne, mais tous les autres logent dans la capitale.

Ces catégories proviennent d'un héritage soumis au droit d'inventaire qu'a revendiqué le rapport Latarjet : « Les modèles institutionnels ont vieilli et les labels, dont certains ont plus de trente ans, définis de manière centralisée à partir d'une répartition théorique des fonctions de création, de diffusion et d'action culturelle ne correspondent plus à la diversité des réalités artistiques et sociales du terrain. »¹³ Cette variété n'empêche pas de déceler des convergences. La prédominance d'une économie de production axée autour du programme de saison, l'absence de permanence artistique palliée par l'invitation de compagnies et le recours régulier aux intermittents font partie des constantes. Si la polyvalence semble avoir fléchi au profit d'une spécialisation dans le spectacle, jusque dans les maisons de la culture qui en avaient fait leur credo aux temps de Malraux, une relative ouverture à la pluridisciplinarité se confirme depuis les années 1990, y compris dans les TN et les CDN qui accueillent un peu de danse, d'art lyrique, de cirque ou de performances sur leurs plateaux. Cette évolution a été de longue date entérinée par l'Office national de diffusion artistique (ONDA), fondé en 1975, qui fédère par le biais de réunions interrégionales (RIDA) les établissements de toutes natures en un seul « réseau national » brassant des productions dramatiques, chorégraphiques ou musicales. Les modèles conçus pour le théâtre depuis la IV^e République ont d'ailleurs inspiré l'organisation des autres branches : ainsi le centre chorégraphique national (CCN) avoue quelque parenté avec le CDN.

Encadrée par des textes nationaux dès 1972, la signature d'un contrat d'objectifs ou d'une convention de trois ans entre le responsable et les administrations qui font office de bailleurs de fond scande un peu partout la vie des établissements. De son côté, l'Etat a progressivement pris l'habitude, depuis les lois de décentralisation

¹⁰ Shi Nai-an [et/ou] Luo Guan-zhong, *Au bord de l'eau*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1978, p. CLVII.

¹¹ Valère Novarina, *Le Drame de la vie*, P.O.L., Paris, 1984, p. 9.

¹² *Guide-Annuaire du spectacle vivant*, Centre national du théâtre (CNT), Paris, 2004.

¹³ Commission présidée par Bernard Latarjet, *Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant, Compte-rendu de mission*, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, avril 2004, p. 14.

de 1982, de se comporter en partenaire plutôt qu'en parrain des collectivités territoriales, qui profitent de leur contribution croissante à l'équipement et au fonctionnement des salles pour affirmer leurs préférences dans le choix des directeurs. Metteur en scène (dans presque tous les CDN) ou « programmateur » (presque partout ailleurs), celui-ci s'appuie sur un administrateur afin de mieux se consacrer à sa tâche de direction artistique. Vue l'abondance de l'offre émanant des compagnies, sa marge d'estime est assez large pour que sa personnalité imprègne l'image du lieu. Quelque amour que sa déclaration de candidature ait professé pour le territoire où le théâtre est implanté, il ne s'avère guère plus rivé à la ville qu'à l'institution. Prémédité ou pas, son plan de carrière l'attire vers l'Ile-de-France où se trouvent encore concentrée une imposante proportion de l'activité, où le ministère a son siège principal, de même que les rédactions de la presse nationale (surtout *Le Monde*, *Libération*, *Télérama*) qui font et défont les notoriétés.

En raison de l'inégale distance vis-à-vis des instances de légitimation – officielles ou non – le clivage entre Paris et la province reste l'une des distinctions qui marquent entre établissements porteurs d'un label identique. L'importance du budget et la part dédiée à la création, la taille de l'édifice et le nombre d'employés, la jauge des salles et leur disposition comptent aussi dans les hiérarchies de respectabilité. Cependant la carte d'identité d'un théâtre est avant tout livrée par son programme de saison, entre les lignes duquel les initiés savent lire les alliances et les allégeances, les « coups de cœur » et les effets de mode, les trouvailles et les compromis. Une fois de plus, certaines tendances transcendent les appartenances à telle ou telle classe. Il existe ainsi des maisons portées à la conservation du répertoire et à la promotion des valeurs sûres, d'autres parcourues par des logiques d'expérimentation et d'interrogation, des lieux voués à la dramaturgie textuelle et d'autres qui se hasardent aux frontières du genre, vers le théâtre d'objets, les installations et réalisations mêlant la vidéo à l'électronique, vers les formes « circassiennes » ou les arts de la rue.

On remarque ce fait étrange, s'agissant du théâtre public, que celui-ci se laisse davantage définir par des critères intrinsèques que par l'étendue et la composition de son audience. Signe de la désagrégation du public-population vers lequel Jean Vilar s'était avancé en conquérant, mais aussi en hôte conscient de ses devoirs ? Sans doute. Il faut y voir toutefois l'indice d'une professionnalisation de la relation aux publics, volontiers théorisée sous la notion de médiation. Comptabilisé par la billetterie, dont les recettes dépassent rarement le quart des produits, mesuré par les enquêtes nationales de l'INSEE, analysé par le Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) du ministère de la Culture, le public est réparti par les agents de services spécialisés au sein des établissements en abonnés, habitués, occasionnels, scolaires, ventilé par catégories d'âge et de profession, classé selon ses inclinations et ses fréquentations. Bref, le théâtre observe les publics auxquels il affecte différentes cases de sa programmation, il les sollicite avec des modes d'action culturelle adaptés, il les brasse parfois lors d'un événement, plus qu'il ne convoque une assistance figurant la société dans son entièreté.

Faute de recettes suffisantes, le théâtre réclame le concours des autorités, municipales, régionales ou nationales. Il en va de même pour les arts de la rue dont l'irruption dans l'espace public requiert non seulement une subvention mais l'autorisation du maire ou du préfet. Le cirque est à peine plus libre, puisque l'implantation d'un chapiteau suscite la perception d'un droit de place par la commune. Les artistes ont le tempérament inquiet, surtout les gens du spectacle dont le métier tient à un souffle. On peut les rassurer sur le fait que le pouvoir ne songe plus à interdire leurs pièces, amender leurs écrits et surveiller leurs gestes, il n'en persistera pas moins une tension dans leur relation avec les responsables publics. S'ils ignorent leur travail, ces derniers essuieront des reproches de populisme ; s'ils s'y intéressent de trop près, on les soupçonnera d'établir une police de l'imaginaire. Êtreindre à respectueuse distance : voilà le difficile exercice qui incombe aux élus et fonctionnaires. La censure théâtrale a disparu en 1905. A titre préventif, les maires n'en gardent pas moins la faculté d'empêcher une manifestation qui risquerait de troubler l'ordre public. En pratique, ils sont moins enclins à user de ce pouvoir, dont les excès sont dûment sanctionnés par les tribunaux, que des moyens dont ils disposent pour contrôler l'affichage ou réduire les nuisances sonores. L'influence des édiles s'exerce surtout par la voie des subventions et des nominations. Inquiets de toucher le grand public, mais aussi d'élargir leur base électorale, il arrive souvent qu'ils pressent le responsable d'un équipement culturel d'accueillir des spectacles moins difficiles ou plus courus.

On ne doit pourtant pas rabattre la politique théâtrale sur quelques mesquineries. En soixante ans d'implication dans la décentralisation dramatique, le prince, tel que le dépeint R. Abirached¹⁴, a pris aux sérieux les impératifs de la création et de l'interprétation, même s'il comprend mieux les nécessités de la conservation. Fondé dans les circonstances très particulières d'un changement de régime, le ministère des Affaires culturelles a consolidé sa place dans l'organisation politique de la nation. Des gouvernements de droite et de gauche ont peu à peu assimilé le discours de la démocratisation culturelle, bien qu'ils négligèrent jusqu'en 1982 d'accorder les crédits indispensables à ce combat - et qu'ils y rechignent toujours. La pénurie d'équipements dont souffrait la France à l'orée des années 1950, tout particulièrement en province, les a entraînés dans des plans d'investissement pour lesquels ils répugnèrent à mobiliser les moyens de fonctionnement adéquats. Ainsi s'explique le fait que les centres dramatiques, comme ensuite la plupart des établissements artistiques, se soient

¹⁴ Voir Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince*, 2 volumes, rééd. Actes Sud, Arles, 2005.

multipliés au prix de graves écarts à l'égard de leur principes constitutifs. Ni le maintien des tournées régionales, ni l'entretien d'une troupe permanente ne purent s'inscrire durablement dans leurs cahiers de charges. L'eau a coulé depuis sous le pont d'Avignon. Rue Saint-Dominique, la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS), qui réunit depuis 1998 les bureaux en charge de ces secteurs, partage ses soins entre la tutelle des établissements nationaux et le soutien aux compagnies indépendantes, celles-ci recevant beaucoup moins que ceux-là. Si elle a progressivement déconcentré auprès des directions régionales des affaires culturelles (DRAC) la gestion de la plupart des dossiers, elle n'en garde pas moins la main sur les attributions de postes, les questions d'enseignement supérieur, la sauvegarde du patrimoine et l'action des centres de ressources au service des professionnels. C'est cette direction qui étudie pour le ministère les problèmes d'emploi et de formation, en liaison avec les partenaires sociaux.¹⁵ Sa capacité d'expertise déborde largement le domaine administratif et financier, puisque son service de l'inspection et de l'évaluation porte également un jugement sur la réussite artistique des structures et des équipes. Depuis 1982, ce sont cependant les comités d'experts, majoritairement composés de professionnels (programmateurs, critiques, universitaires...) qui donnent auprès de chaque DRAC leur opinion sur les projets et les acquis des compagnies.

Aussi compétents que soient ses agents, cet appareil national manque sans doute de la légèreté et de la mobilité souhaitables dans les grandes décisions. L'Etat reste en mesure d'accompagner les initiatives des gens de théâtre. Il ne semble plus en mesure de les guider sur leur parcours. D'autres opérateurs publics sont apparus, en particulier dans les agences et les offices compétents pour le spectacle vivant que financent les conseils généraux et régionaux. La vision d'un Etat omniscient et omnipotent est sortie froissée des crises et des mutations de la fin du XXe siècle. Au lieu de déplorer le déclin de cette puissance protectrice, les artistes ont intérêt à porter eux-mêmes sur la scène publique le débat sur le théâtre dont la collectivité a besoin.

Relève et alternatives

Un metteur en scène = une compagnie. L'équation vaut quasiment dans les deux sens. Le système de production à la française encourage en effet toute personne intéressée par la réalisation scénique à fonder une association pour porter ses projets, solliciter des aides et démarcher des partenaires, mais cette structure n'a pas obligatoirement un caractère collectif en dehors du bureau de trois membres imposé par les statuts. Nombre de compagnies pourraient ainsi se définir comme des entreprises en nom propre, dans la mesure où elles ont obtenu une licence d'entrepreneur de spectacles pour établir leur responsabilité au niveau financier et fiscal comme au regard de la législation sociale et de la sécurité. En vérité, l'opposition entre l'individu et la troupe n'a plus cours, car en général l'animateur de la structure rallie autour de lui un noyau de collaborateurs réguliers, — décorateur et régisseur, techniciens et comédiens —, qui participent à la plupart des opérations, entourés d'autres intermittents. Sauf pour la centaine de celles qui disposent d'un lieu de travail stable, la compagnie se conçoit également à la manière d'un théâtre sans murs, dont les répétitions et les représentations doivent être hébergées dans les édifices en dur, qui se trouvent justement démunis de pensionnaires. Les acteurs aussi bien que leurs employeurs sont amenés à arbitrer tout au long de leur parcours entre le vœu de fidélité et le désir de liberté, entre les affinités qui les attachent à un groupe et les opportunités qui s'offrent ailleurs. Et les compagnies se reproduisent soit par génération spontanée, au rythme des promotions des écoles et des conservatoires, soit par scissiparité, des interprètes prenant leur autonomie pour former leur propre entité.

Sur le millier de compagnies dramatiques bénéficiant de subventions, l'Etat en aide directement six cents environ. Depuis 1998, il réserve ses subventions de fonctionnement à celles qui lui paraissent dignes de signer une convention sur trois ans, assortie d'un cahier des charges, à condition que des collectivités territoriales en soient parties prenantes. Elles étaient près de 270 à jouir de cette relative sécurité en 2005, le nombre de salariés permanents excédant rarement deux personnes dans chacune (par exemple le directeur artistique et son administrateur). Les autres compagnies ne peuvent plus solliciter qu'une aide à la production dramatique tous les deux ans, sur la base d'un dossier décrivant un projet en cours. En cas d'avis favorable du comité d'experts, les montants versés par la DRAC constituent à la fois une amorce et une garantie vis-à-vis des alliés que la compagnie recherche parmi les établissements du réseau pour boucler son budget de production. Afin d'assurer son existence au quotidien entre deux créations, il lui faut récolter des aides complémentaires de la part de la commune, du département ou de la région d'implantation, glaner des dates de tournées permettant de rentabiliser les précédentes réalisations, retirer quelques ressources d'appoint des interventions réclamées par les villes dans les écoles ou dans les faubourgs. Les formules de résidence, d'abord inventées pour fournir un toit provisoire à de jeunes compagnies chorégraphiques, se sont multipliées depuis les années 1990. Beaucoup de théâtres publics, mais aussi des fabriques liées à des festivals et des ateliers aménagés par des compagnies, ainsi que des lieux spécialisés — associatifs ou institutionnels — procurent de la sorte un abri, des outils, voire des crédits à des équipes artistiques en cours d'élaboration, pour une durée variant de quelques jours à plusieurs mois.

¹⁵ Voir E. Wallon, « La politique théâtrale à l'épreuve », in *Universalis 2005*, Encyclopædia Universalis, Paris, 2005, p. 129-135.

Tournée vers la création que valorise le discours ministériel, tirée par l'appétit de la nouveauté qui tarabuste les programmeurs et les journalistes, stimulée par la vigoureuse démographie des compagnies, cette économie de la production s'est développée au détriment de la diffusion. La durée moyenne d'exploitation des spectacles a diminué en même temps que le nombre de levers de rideau, alors que baissaient les effectifs d'interprètes en scène. Cette tendance a empiré durant la dernière décennie, tandis que le parc de salles continuait de s'étendre et de se moderniser à une cadence moins soutenue, et que la fréquentation tendait à se stabiliser. La multiplication et le fractionnement des projets drainant l'argent public servent de palliatifs face aux difficultés à équilibrer l'investissement initial par les recettes de vente. Tandis que le « coût plateau » continue d'augmenter sous l'effet du renchérissement des salaires, des cotisations sociales et des dépenses intermédiaires, les conditions d'accueil se durcissent, parce que les établissements subissent eux-mêmes l'inflation des charges, mais aussi parce que l'abondance de l'offre leur permet de se montrer exigeants. Pour accroître leurs chances de dénicher la proposition rare ou l'acquéreur volage, tous les opérateurs de ce marché convergent vers les festivals où se pressent aussi les critiques de la presse nationale et les agents des administrations spécialisées, et surtout vers Avignon où se tient la foire annuelle aux réputations. Eruptions festives, bouquets de programmes, ces manifestations s'apparentent aussi à des bourses de valeur où les compagnies misent gros pour conforter leur cote auprès des instances de sélection. Leur profusion prescrit un mode de réception boulimique, dans lequel les professionnels et les habitués s'orientent mieux que les simples spectateurs. La dégradation des circuits de diffusion risque de rejaillir sur la qualité de l'interprétation et même sur l'importance accordée au jeu, donc à terme sur la satisfaction du public, les acteurs ne se retrouvant qu'épisodiquement pour reprendre une pièce à peine rôdée, après quelques répétitions et parmi d'autres engagements.

Face à cette situation, des artistes s'efforcent d'inventer des modes d'élaboration et de circulation différents, qui rétablissent avec une certaine discrétion de moyens la solidarité de la troupe, la pérennité du travail, la proximité avec une ville, la connivence avec une population. Elles construisent dans ce but leurs propres ateliers ou fabriques, en convertissant des granges, des garages ou des usines en espaces de recherche et de rencontre. Elles y pratiquent l'échange interdisciplinaire avec des plasticiens et des vidéastes, des marionnettistes et des gens du cirque. Le temps d'une étude, on a pu croire que ces expériences étaient en voie d'institutionnalisation.¹⁶ Certaines « friches » n'ont-elles pas été aménagées à l'initiative d'une ville - par exemple les anciennes pompes funèbres de la capitale, sous la férule du maire Bertrand Delanoë, ou les « maisons-folie » de Lille, sous le mandat de Martine Aubry ? L'esthétique des squats n'a-t-elle pas gagné des temples de l'art comme le Palais de Tokyo ? La fièvre ministérielle est vite retombée. Conçus par des compagnies indépendantes, ces « lieux intermédiaires » reçoivent des financements beaucoup plus modestes que ceux des théâtres labellisés, en outre ils doivent les réclamer auprès d'une série d'administrations dont les préoccupations sortent souvent du champ artistique. En fait, le mérite de ces expériences ne consiste pas uniquement à ouvrir une alternative à l'extérieur de l'institution. Elles permettent aussi d'esquisser des solutions originales à introduire au cœur du théâtre public, que ce soit pour le type de présence artistique, les formes de présentation des œuvres, le mode de partage des instruments de production, l'implication des amateurs ou la relation avec les spectateurs.

En lisière du plateau

De certaines productions fort imposantes, qui ne sont pas nécessairement les meilleures mais fatalement les plus onéreuses, on retire parfois le sentiment que le théâtre serait enveloppé dans ses installations, sa scénographie, ses lumières, ses costumes. Il est évidemment difficile de jouer sans ces éléments. Mais lorsqu'ils sont exhibés pour eux-mêmes, indépendamment des suggestions du texte et des nécessités du jeu, loin de suppléer d'éventuelles carences ils risquent de faire éprouver au spectateur la solitude de l'auteur et la peine de l'acteur. Les parties ne sauraient contenir le tout. La théâtralité ne réside pas plus dans les détails d'une fiche technique ou les colonnes d'un budget qu'entre les pans d'un rideau rouge. Elle n'occupe pas en permanence l'institution ou l'édifice qui lui donne son nom. Elle n'arrive pas des coulisses, n'émerge pas d'une trappe actionnée par un technicien, ne tombe pas des cintres à l'aplomb d'un guindeau électrique, ne sort point comme un ressort d'une malle bourrée d'accessoires. Après tant de « pas » et de « ni », à bout d'arguments négatifs, on redoute quelque définition éthérée d'un théâtre indicible et impalpable, surgissant par magie d'une nuit d'artifice. Ayant épuisé l'énumération des personnages et des facteurs qui participent de l'art dramatique sans suffire à le constituer, il faut enfin sonder sa nature originale au moyen de concepts positifs.

Tout art propose un contrat de représentation. La convention théâtrale stipule la légitimité de l'invention pour saisir la réalité et autorise en échange le recours à des moyens concrets pour traiter de faits imaginaires. Elle comporte peu de clauses explicites et, n'en déplaie aux fétichistes de la règle, toujours moins d'articles obligatoires. En revanche certaines preuves de sa conclusion mutuelle sont bien tangibles. Ainsi les comédiens la

¹⁶ Voir Fabrice Lextrait, « Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... Une nouvelle époque de l'action culturelle », Rapport au secrétaire d'Etat chargé du Patrimoine et de la décentralisation culturelle, Paris, 2001.

ratifient en paraissant, puis s'en délivrent en saluant. L'assistance y souscrit en faisant silence, avant de s'en affranchir par des applaudissements.

Quelles propriétés cet accord — tantôt tacite et tantôt explicite — confère-t-il au théâtre dans la circulation des messages et des images, parmi les modes d'expression des idées et de transmission des émotions ? Il s'agit d'expliquer comment un genre aussi fruste que les planches auxquelles il se frotte ose proposer sa grammaire élémentaire pour traiter des enjeux du présent. L'histoire ne l'a-t-elle pas cent fois condamné ? Aux tares de naissance, fragilité et précarité, s'ajoutent les maux de l'âge : lenteur de l'élaboration, lourdeur du déplacement, coût élevé de la réalisation, étroitesse de l'audience. Le théâtre touche moins de monde que la télévision, se propage moins vite que la radio, séduit moins directement que le cinéma, influe moins profondément que le livre et reflète moins fidèlement son temps que le journal. Ces prétendues faiblesses sont justement les points auxquels l'art dramatique s'appuie pour résister.

Le théâtre est sans doute "nécessaire", pour paraphraser Denis Guénoun, dans la mesure où il pratique non seulement "l'exhibition des mots"¹⁷ mais l'ostentation des instruments. On y manipule à vue les outils de l'illusion. Le secret est mieux gardé quand il s'agit du cinéma et surtout de la télévision. Même averti, le cinéphile, se laisse happer dans l'espace déterminé à la fois par l'image et par l'écran, projeter vers les personnages au cœur des actions. À la télévision, tout est caché, fors ce que la régie a choisi d'isoler dans le cadre. Les manigances les plus palpitantes des *reality shows* restent dissimulées dans les marges de l'image, derrière le décor, loin de la caméra. La production a pris soin de ne pas trahir les outils du montage et les règles du cadrage, les ruses de la sélection des protagonistes, les variantes du scénario, sans parler des ambitions qui se heurtent dans les couloirs de la chaîne. Au contraire le théâtre n'aime rien tant que de dévoiler ses dessous.

Il s'en faut certes de beaucoup que toute l'action soit montrée en scène. Un comédien y pénètre pour évoquer un combat censé se dérouler au loin. Un membre de la troupe fume dans la coulisse en attendant de livrer la réplique. Un machiniste prépare son effet sur la coursive. Dans sa cabine, le régisseur pianote sur des claviers. Sous la veilleuse, une porte grince au deuxième balcon, cédant passage à un retardataire. Le directeur téléphone depuis son bureau. Les coupes pratiquées dans le texte dorment dans un classeur avec les notes des répétitions. Demain une réunion aura lieu en préfecture, où se négociera la reconduction de la subvention. Dans une brasserie de la ville, la compagnie en résidence discute du projet qui occupera l'édifice à son tour. En quelque manière, toute cette organisation est perceptible autour de la scène, bien qu'elle soit moins visible qu'autrefois, lorsque la salle brillait de ses feux durant la pièce. Quoi qu'il en soit, le théâtre se donne à voir ici et maintenant, en faisant de la suspension ou de l'éclatement de l'acte une seconde forme d'action. Les grands auteurs ont su le faire comprendre, aussi bien à la façon de Sophocle dans *Œdipe roi*, de Shakespeare dans *La Tempête*, de Calderon dans *La Vie est un songe*, de Corneille dans *L'illusion comique*, que de Strindberg dans *Le Songe* : le plateau est un lieu où s'opèrent les transitions, où s'effectuent les chocs entre le réel et ses représentations. Pour les apprentis Platon que nous sommes, le théâtre reconstitue la caverne, le seuil de la caverne et l'au-delà du seuil. Cela ne signifie pas que nous sachions y séparer les ombres des choses ni distinguer les formes des idées. Au moins apprenons-nous qu'elles se mêlent et qu'il nous faut deviner leurs mues.

Un autre atout du théâtre tient au caractère collectif de l'exercice. L'origine grecque paraît cette fois s'éloigner, puisque le mode choral a décliné dans la plupart des modes d'expression, littéraires, musicaux, chorégraphiques, voire lyriques — quoiqu'on y revienne ces temps-ci en Allemagne et en France, en creusant sa forme et ses effets¹⁸. De la Renaissance à notre ère, les artistes ont contribué dans leur sphère à hâter l'avènement de l'individu dans le système économique comme dans le régime démocratique, et les gens de théâtre y ont travaillé avec leurs propres forces. Dans une société où l'intérêt personnel s'affiche de plus en plus haut, où les pulsions intimes acquièrent droit de cité, où l'introspection chemine au grand jour, l'expérience de la collectivité s'avère empreinte d'une forte dose de singularité. C'est justement à cet égard que le théâtre agit avec pertinence. On peut y mettre en branle et en rumeur la « foule solitaire », pour emprunter son bel oxymore à David Riesman, sociologue américain récemment disparu. Jusque dans les dissonances, le monologue d'un personnage éveille dans le reste de la distribution des échos qui se propagent dans le public. Ce type de collectif paradoxal, dont la dynamique serpente entre de multiples contradictions, l'art dramatique le pratique aussi dans son mode de production, en particulier dans le cas français, comme on l'a constaté. La dialectique du groupe investit la salle. Sa configuration permet à chacun d'éprouver directement le drame, mais aussi de confronter son sentiment à la réaction d'ensemble de l'assistance, puis avec un cercle de familiers à l'issue de la représentation.

Jusqu'au caractère faillible de l'entreprise, tout y est propice à rappeler la condition humaine. La brièveté du spectacle contraste avec la longévité des impressions léguées. Néanmoins nulle délivrance ne pointe à l'horizon de la rampe. Le théâtre a perdu ses vertus cérémonielles pour se banaliser dans le cycle des spectacles. Durant la saison parisienne ou lors du Festival d'Avignon, le spectateur doit s'orienter parmi une multitude de chemins et de détours, à travers quantité de manifestations, d'œuvres remarquables ou improbables, d'originaux et de copies,

¹⁷ Voir D. Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Circé, Belfort, 1997 ; *L'exhibition des mots*, Circé, Belfort, 1998.

¹⁸ Voir *Alternatives théâtrales*, n° 76-77, « Choralités », Christophe Triau (dir.), avec la collaboration de Georges Banu, CIFAS, Bruxelles, 2^{ème} trimestre 2003.

sans que la *catharsis* lui soit jamais garantie. Il lui incombe d'élaborer son protocole privé s'il persiste à vouloir purger ses passions. Le théâtre actuel propose en somme plus de voies qu'il ne procure de fins. En cela il imite encore son temps.

Le théâtre se montre-t-il au devant de la société avec des ressources dérisoires ? Tant mieux. Il puise dans ses faiblesses pour fouiller les gouffres du présent. C'est ainsi qu'il se rend indispensable aux initiés, et qu'il pourrait le devenir aux gens qui n'ont pas l'habitude de le fréquenter.

Du jeu sans toit

Dès la fin des années 1960, des artistes répudiant aussi bien le théâtre conventionnel que le cirque traditionnel, des musiciens de fanfare, des marionnettistes ambulants, des animateurs issus de l'éducation populaire et des spécialistes de l'agit-prop en rupture de parti ont choisi de travailler dans l'espace urbain. Dans un climat d'expérimentation et d'improvisation collectives favorisé par les mouvements contestataires, ces nouveaux saltimbanques, bateleurs ou "cogne-trottoir", ont frayé des voies originales à la rencontre des citadins. Dans plusieurs pays - singulièrement en France - ils ont réussi, vingt ans plus tard, à affirmer "les arts de la rue" comme un genre à part entière, en dépit d'une formation polyvalente et d'une pratique pluridisciplinaire, tout en constituant une filière marginale, mais très active, parmi les professionnels du spectacle vivant.¹⁹

Leurs sources plus ou moins conscientes remontent jusqu'à la *commedia dell'arte* et au théâtre de la foire, vers les spectacles du Proletkult, au lendemain de la Révolution russe, les troupes militantes de l'entre-deux-guerres comme le groupe Octobre des frères Prévert. Leurs influences plus récentes proviennent des Américains du Bread and Puppet et du Living Theater, introduits en France au cours des années 1960, et plus tard de la Catalogne où s'illustraient la Fura dels Baus et les Comediants. Deux rassemblements jalonnèrent leur conquête des espaces ouverts, d'abord en 1973 pour « Aix, ville ouverte aux saltimbanques », à l'initiative de Jean Digne, ensuite en 1980, à la Falaise des fous, dans le Jura, à l'appel de Michel Crespín. Enfin deux grands festivals leur ont servi de point de ralliement annuel, à Aurillac depuis 1985 et à Chalon-sur-Saône depuis 1986, mais beaucoup d'autres sont apparus, à Cognac, Morlaix, Sotteville-lès-Rouen, Noisy-le-Sec, Port Saint-Louis du Rhône...

La ville n'a d'abord été pour eux qu'un terrain d'aventure où défier les défenseurs de l'ordre établi ; puis, avec la vogue des festivals et des commémorations publiques, elle est devenue le décor d'un spectacle sans limites. Souvent soumises au bon vouloir des municipalités, sinon aux desiderata des programmeurs, calibrées parfois par le marché de l'événementiel, les interventions des compagnies assument pourtant une dimension politique, au plein sens du terme. Quand elles ne l'atteignent pas à travers les thèmes de leurs œuvres, qui abordent le chômage, le racisme, l'exclusion ou l'exil, elles l'approchent dans la mesure où leur activité instaure un usage affranchi de l'espace public. L'animation introduit-elle la subversion ou mène-t-elle à l'intégration ? La question que Pierre Gaudibert posait en 1977 reste d'actualité.²⁰ La reconnaissance officielle a fini par coiffer ces tribus théâtrales, méfiantes à l'égard de toute espèce de récupération. La fondation de Lieux Publics en 1983, promu Centre national de création à Marseille en 1986, celle de l'association HorsLesMurs en 1993, la constitution de la Fédération professionnelle des arts de la rue en 1997, l'aménagement d'une Cité des arts de la rue à Marseille à l'horizon 2007, préludèrent à la décision ministérielle de lancer un « Temps des arts de la rue », de 2005 à 2007, comme un pendant à « l'Année des arts du cirque » de 2001-2002. L'augmentation des crédits alloués à une quarantaine de lieux de fabrication ainsi qu'aux équipes artistiques, de même que la mise au point d'un dispositif de commande publique, étaient très attendues par les plus de 860 compagnies - dont seulement trente-deux conventionnées - répertoriées par le *Guide* de HorsLesMurs en 2005, qui ne manquent jamais de souligner la disproportion entre les moyens accordés au théâtre « en dur » et au théâtre à ciel ouvert.

Une partie des troupes complotent l'irruption de la fête ou de la féerie dans le décor du quotidien, tels les artificiers de Carabosse et du Groupe F. La plupart préfèrent désormais l'allusion à la provocation, la dérision à la dénonciation, à l'instar de 26.000 couverts ou de l'Illustre famille Burratini. Beaucoup entraînent les badauds dans des déambulations qui parodient les rites de la procession ou de la manifestation, à la manière des Piétons, de la Compagnie Off, de Délices Dada ou des Alamas givrés, à moins qu'elles ne suscitent ces défilés pour mieux les détourner, à la façon du Théâtre de l'Unité. D'autres, comme Ilotopie ou Le Phun, s'ingénient à superposer au paysage minéral de la cité des visions éphémères ou des mondes imaginaires. Certaines déploient un univers d'images et d'ombres dont la fragilité souligne la rudesse du réel, par exemple Amoros et Augustin. Quelques-unes, de Royal de Luxe à Oposito et de Générík Vapeur à Transe Express, tentent de sécréter une mythologie urbaine à l'usage du XXI^e siècle, avec ses monstres-machines, ses géants ou ses gnomes, ses anti-héros et ses fous. Qu'elles composent à partir d'improvisations, comme c'est souvent le cas chez Kumulus, qu'elles commandent des textes à des écrivains, ainsi que le firent Metalvoice et le Deuxième Groupe

¹⁹ Voir E. Wallon, « Les arts de la rue », in *Universalis* 2001, Encyclopædia Universalis, Paris, 2001, p. 323-325.

²⁰ Voir Pierre Gaudibert, *Action culturelle : intégration et/ou subversion*, Casterman, Paris, 1977.

d'intervention, qu'elles empruntent leurs discours et leurs silhouettes aux habitants d'un quartier, comme le pratique KomplexKapharnaüm, elles fuient la salle mais ne récusent pas le théâtre en tant que foyer de parole.

Ces arts-manifestes fomentent-ils le carnaval postmoderne ou la foire d'aujourd'hui ? La parodie et le détournement rencontrent assez vite leurs limites face à un système qui leur accorde droit de cité. Peut-être prolongent-ils simplement le désir d'un théâtre qui transporte sa scène, constitue son volume, rassemble son public, invente sa convention. En cela, les arts de la rue sont cousins des théâtres nomades qui reprisent la route à la fin des années 1980, alors que les dernières entreprises familiales avaient remis leurs scènes démontables depuis près de quinze ans. Un Centre international du théâtre itinérant s'est installé dans des caravanes à Hérisson (Allier) en 1999. Circulant sous chapiteau à l'instar du Footsbarn Travelling Theatre, dans un camion transformable comme celui de la Famille Magnifique, avec un entresort comme Babylone ou Branlo et Nigloo, en péniche comme le Théâtre Embarque et la compagnie Ad'Oc, ou simplement à pied comme L'Etreinte, ces troupes-là remontent le courant vers les origines du chariot de Thespis, saluant au passage les Copiaus de Bourgogne ou les Comédiens-routiers de Léon Chancerel.

Aux frontières du genre

Sortant du bâtiment théâtral, déviant du rapport frontal, transgressant la frontière symbolique entre le lieu de l'adresse et l'espace de la réception, échappant à l'œil du prince et à la surveillance de l'érudit, ces entreprises artistiques se voient parfois accusées par les défenseurs de la convention de disséminer les pouvoirs de la représentation ou de dissiper les forces du jugement critique. Il n'est pas question de les ériger en modèles esthétiques, ni d'en faire les hérauts d'un art démocratique, mais simplement d'admettre qu'il se noue dans leur contrebande avec la contingence du monde social un fil qui ramène au commerce du théâtre élisabéthain avec les mystères et les farces, aux transactions de la comédie du Grand Siècle avec la foire et les Italiens. La vitalité des troupes errantes et des formes croisées nous rappelle le besoin constant du théâtre de se confronter à ce qui le déborde dans le mouvement même de son affirmation comme art spécifique.

Enfermé dans le carcan d'une définition théorique, l'art dramatique serait plus en danger de suffoquer que s'il résidait à tout jamais dans l'enceinte d'une salle à la française, réservée à un public d'initiés. La position de faiblesse qu'il occupe face aux autres puissances de suggestion, servies par de considérables appareils industriels, lui interdit toute tactique défensive. Pour continuer d'être lui-même, il doit au contraire développer une stratégie offensive d'incursion. Peu importe à vrai dire que ces investigations l'aventurent à travers les territoires du réel, dans la campagne et les villes, ou bien vers d'autres champs imaginaires, ceux de la poésie, de la danse, de la musique, du cirque ou du cinéma, ou encore vers ces continents de l'action imagée et du récit incarné que sont les théâtres des Amériques, de l'Afrique ou de l'Asie, si sa charge d'altérité en sort renforcée.

Sa perméabilité aux tentations de l'étranger est devenue la propriété la plus heureuse et la moins attendue de la scène française.²¹ Des brèches avaient été pratiquées de tous côtés grâce à la création de l'Université du Théâtre des nations avec Albert Botbol en 1961, du Festival de Nancy par Jack Lang en 1963, du Festival d'Automne à Paris par Michel Guy en 1972. L'ouverture d'Avignon, dès 1968, à l'initiative de Jean Vilar, les invitations lancées par ses successeurs (Paul Puaux, Alain Crombecque, Bernard Faivre d'Arcier, Vincent Baudriller et Hortense Archambault), l'activité de la Maison des cultures du monde animée par Chérif Khaznadar et Françoise Grund depuis 1982, la transformation de l'Odéon en Théâtre de l'Europe pour Giorgio Strehler en 1983 ont achevé de désenclaver le plateau hexagonal avec l'aide des pouvoirs publics. A Saint-Étienne, Strasbourg, Maubeuge, Créteil, Bobigny, Marne-la-Vallée, Nancy, Toulouse, Villeneuve d'Ascq, Limoges, un peu partout enfin, dans de grands et petits établissements, dans des festivals spéciaux ou lors de moments privilégiés de la saison, des spectacles chinois, japonais, russes, polonais, lituaniens, hongrois, allemands, britanniques, espagnols, portugais, argentins, brésiliens, israéliens, libanais ou béninois sont livrés en version originale, avec ou sans surtitres. Sans doute nul autre pays au monde n'en offre autant.

La France paraît poreuse à ces œuvres pour des raisons qui ne relèvent pas toutes de l'extraversion de cette nation. Il s'agit en premier lieu de l'attraction que son système de financement public et de couverture sociale, même essoufflé et menacé, exerce sur les compagnies de pays limitrophes ou lointains, de la Flandre à la Patagonie. Elles n'y perceraient point sans la disponibilité d'un public que la variété de ses scènes a rendu mobile et curieux, rompu par ailleurs au déchiffrement des sous-titres dans les salles de cinéma d'art et d'essai ou sur les écrans d'Arte. Un pays qui a posé successivement en champion de l'universalité, en bastion de l'exception culturelle et en paragon de la diversité artistique, se voit désormais obligé d'admettre une certaine dose de réciprocité. Ainsi se rendit-il accueillant aux expressions censées fissurer l'hégémonie nord-américaine, par exemple à travers les saisons consacrées à d'autres patries des arts, de l'Année de l'Inde en 1989 à celle du Brésil en 2005.

²¹ Voir E. Wallon, « Scènes de la nation, Le théâtre français et l'étranger au XXe siècle », in François Roche (dir.), *La culture dans les relations internationales*, Ecole française de Rome, (MEFRIM 1), 2002, p. 121-150.

Il faut se garder d'en déduire que le théâtre français serait le moins centré de tous. Dans un âge où les influences et les idées sautent les frontières comme les marchandises et les capitaux, le genre dramatique reste tributaire de la territorialité. Celle-ci répond d'abord du cadre étatique, c'est-à-dire de la législation, des procédures et des politiques appliquées à l'économie du spectacle, dont on a souligné la dépendance vis-à-vis des instances nationales et locales. Elle découle aussi de l'inclusion dans une aire linguistique, de laquelle le danseur, l'acrobate et le mime s'échappent plus aisément que le comédien. Enfin elle obéit aux usages sociaux et professionnels, relativement typés dans chaque contrée.²² Si les modes de production divergent d'un pays à l'autre, il existe entre eux des points de combinaison et même des plates-formes de standardisation. Les échanges bilatéraux, les réseaux européens, les festivals internationaux remplissent cet office. Les premiers fonctionnent sur le registre de l'invitation, les seconds selon le principe de la coproduction, les troisièmes suivant des règles de sélection et d'hybridation. Ces systèmes diversifient les anciens procédés de transfert qu'offraient déjà la traduction, l'adaptation et l'interprétation. Leur effet devient d'autant plus sensible que les références tendent à s'harmoniser, non seulement pour le répertoire classique mais aussi pour la dramaturgie contemporaine, comme le prouve le succès paneuropéen de Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès, Edward Bond, Sarah Kane ou Elfride Jelinek. Les metteurs en scène travaillent plus volontiers à l'étranger, même si le théâtre se montre en la matière moins cosmopolite que l'opéra. Apatrides, les Pitoëff ont laissé une belle descendance. Lucian Pintilie ou Jorge Lavelli hier, Mathias Langhoff ou Declan Donnellan récemment ont connu en France l'hospitalité de grandes maisons. Accompagnés par l'Association française d'action artistique (AFAA) sous l'égide du Quai d'Orsay (et dans une moindre mesure de la rue de Valois), leurs homologues français partent pour des tournées, des ateliers ou des « laboratoires itinérants ». Seuls les acteurs ignorent encore, dans leur très large majorité, le contact avec le parler, la gestuelle et les savoirs de leurs voisins, contrairement à ce qui s'observe dans les instituts supérieurs de musique, de danse, de cirque ou de marionnette, où les étrangers affluent.

Les programmeurs de quelques établissements de pointe se déplacent davantage que les artistes. Habités à conclure ensemble des préachats ou des contrats de cession pour enrichir leur catalogue de spectacles, ayant appris à se connaître dans les réunions de la Convention théâtrale européenne (CTE), de l'Union des théâtres d'Europe (UTE), de l'Association Theorem, de l'Informal European Theater Meeting (IETM) ou de la Ligue des associations d'employeurs du spectacle (PEARLE), ils se retrouvent dans quelques festivals d'envergure mondiale, à Avignon, Edimbourg, Bruxelles, Rome, voire Belgrade et Moscou, où se forment des critères d'appréciation communs. Lorsqu'ils s'accordent, leur jugement reste très éloigné d'un goût moyen puisque la synthèse s'effectue par en haut. Cette dernière n'a rien de comparable avec la normalisation accomplie par l'industrie culturelle. Un petit groupe de connaisseurs, issus d'univers d'expertise dissemblables, désigne à l'élite du public européen les réalisations qui imprimeront leur marque aux prochaines manifestations. Sur quels axes s'oriente cette esthétique parée de vertus d'excellence, légitimée à défaut d'être dominante ? Il faut s'abstenir de coller sur des phénomènes équivoques des étiquettes aussi vagues que désuètes, comme « postmodernité ». Une tendance s'affirme tout de même, dont les chorégraphes furent peut-être les premiers à donner le signal sur le plateau européen. L'interpénétration des genres va de concert avec le mélange des styles et des langues. Un même tourbillon entraîne le brassage des disciplines, le branle-bas des formes et le bruissement des idiomes. Pourtant l'impression d'éclatement qui l'emporte face à certaines pièces de facture continentale ne provient pas forcément de l'hétérogénéité des éléments qui les ont constituées, ni du nombre de producteurs qui s'y sont associés. Elle dérive plutôt du désir de leurs auteurs : ils préfèrent refléter le désordre des choses que lui prêter de trompeuses apparences. C'est bien sûr un jeu dangereux, car il dépend de l'acuité de leur vision, de la cohérence de leur écriture et de la force de leurs actes que leur œuvre agisse comme un révélateur ou qu'elle soit assimilée par le cycle de la mode.

Au long de son histoire, les cousinages et les métissages ont enrichi le théâtre autant que les voisinages et les voyages. Pour imposer son propre langage, cet art n'a besoin que d'agencer une scène qui ne se confonde pas avec le sol de la raison utilitaire. Cette opération arbitraire, de nature à instaurer un espace et un temps de fiction immédiats, n'exige pas moins d'autorité et de ruse de la part des artistes quand ils se produisent dans un édifice officiel que lorsqu'ils improvisent sur des tréteaux de plein air.

Emmanuel Wallon

²² Voir notamment Robert Lacombe, *Le spectacle vivant en Europe, modèles d'organisation et politiques de soutien*, La Documentation française, Paris, 2004 (avant-propos de E. Wallon) ; et E. Wallon, « L'Europe constitue-t-elle une scène commune ? », in *Ubu, Scènes d'Europe*, Paris, n° 34, janvier 2005, p. 98 à 102.