



**HAL**  
open science

## Vers de nouvelles approches théâtrales ? A propos de deux manifestations singulières

Philippe Henry

► **To cite this version:**

Philippe Henry. Vers de nouvelles approches théâtrales ? A propos de deux manifestations singulières. Théâtre/Public, 1999. hal-02113940

**HAL Id: hal-02113940**

**<https://hal.science/hal-02113940>**

Submitted on 29 Apr 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Vers de nouvelles approches théâtrales ?

## A propos de deux manifestations singulières

Towards new theatrical approaches ?  
About two singular events

Philippe HENRY

Chercheur en socio-économie de la culture  
Maître de conférences HDR,  
retraité de l' Université Paris 8 - Saint-Denis

### Avertissement

Ce document fait partie d'un projet de mise en accès libre, au cours de l'année 2019, d'un ensemble d'articles et de rapports issus de recherches réalisées entre 1996 et 2006. Ces études ont porté sur des composantes peu explorées et pourtant essentielles pour le spectacle vivant en France, telles que les compagnies théâtrales professionnelles de faible ou moyenne notoriété, les théâtres de ville de taille moyenne ou situées en périphérie de villes-centre, les friches culturelles, les pratiques artistiques partagées. Ces travaux apportent également une contribution à une approche plus globale des particularités de la socio-économie de la culture et plus particulièrement du spectacle vivant.

Ce projet répond à l'objectif de mettre à disposition de chercheurs et professionnels intéressés la synthèse de ces recherches et le contenu détaillé de certaines d'entre elles. Il permet, entre autres, de s'interroger sur des questions déjà fortement prégnantes et non résolues en fin du siècle dernier, ainsi que sur leur permanence ou leur déclinaison particulière une ou deux décennies ans plus tard.

La plupart des articles de synthèse ont déjà fait l'objet d'une première publication, entre 1997 et 2006, notamment dans la revue *Théâtre / Public*.

Deux articles sont présentés. Le premier date de juillet 1998 et le second d'octobre 1998. Ils rendent compte chacun de manifestations qui questionnaient à l'époque certaines frontières de l'art théâtral. Ces deux travaux ont fait l'objet d'une première publication dans la revue *Théâtre / Public*.<sup>1</sup>

La présente édition reprend sans modification structurelle les textes originaux, les ajustements portant surtout sur des points de forme.

Avril 2019



Ce document est mis à disposition publique selon les termes de la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

---

1/ *Théâtre / Public* n° 144, novembre-décembre 1998, p. 7-13 pour le premier article et *Théâtre / Public* n° 147, mai-juin 1999, p. 30-35 pour le deuxième.

## Résumé

Le document regroupe deux articles qui rendent compte chacun d'une manifestation théâtrale singulière.

Le premier article s'intéresse à des pratiques peu reconnues, qui cherchent à renouveler les manières habituelles de faire du théâtre, notamment en impliquant des personnes ou des groupes particuliers dans le processus créatif. Sous des formes très diverses, ces « théâtres de l'autre » sont confrontés à des césures idéologiques et institutionnelles qui les maintiennent en marge des formes et institutions théâtrales les plus courantes. L'examen des spectacles présentés lors de la manifestation fait aussi apparaître de grandes différences de parti pris quant à l'importance relative donnée à, d'un côté, la dimension narrative ou signifiante des propositions et, d'un autre côté, à l'intensité de leur matérialité scénique et sensible. La diversité du type d'expérience à laquelle sont confrontés les spectateurs n'est pas moindre.

Au-delà de leur commune situation en périphérie des circuits officiels de la production et de la diffusion théâtrales et de leur commune prise en compte de problématiques sociales aiguës, chercher à tout prix une unité philosophique ou organisationnelle entre ces pratiques théâtrales peut se révéler contreproductif. Elles plaident, a contrario, pour ouvrir plus largement le référentiel des responsabilités d'intérêt public des équipes et établissements théâtraux soutenus par les pouvoirs publics.

Le second article aborde l'intérêt et la difficulté de mener un travail de comparaison et de croisement entre diverses esthétiques mettant le corps ou le geste au premier plan de leurs préoccupations scéniques. Plusieurs rencontres expérimentales du réseau des « Transversales » ont montré, ici aussi, une grande diversité de parti pris possibles entre, d'une part, esthétiques du corps sur scène valant d'abord pour elle-même et, d'autre part, esthétiques où le corps est d'abord un point focal d'articulation de la diversité des matériaux présentés en scène.

La capacité à mener des expérimentations croisées entre ces théâtralités distinctes dépend alors beaucoup de leur plasticité relative, notamment de leur capacité à s'extraire d'une formalisation trop technique et à proposer un protocole relationnel d'échange justement assez souple pour que d'autres puisse s'y impliquer avec leurs propres particularités.

Quels que soient la nature des esthétiques et les efforts d'explicitation à leur sujet, les jugements des publics resteront pluriels et pour partie autonomes vis-à-vis des intentions initiales des artistes. Lors des manifestations, l'apport des commentateurs ou théoriciens s'est ainsi révélé surtout efficient quand il a favorisé une médiation en direct entre ce qui se jouait sur scène et dans la salle.

## Foreword

*This document is part of a free access project – which will be put on line during the year 2019 – of a set of articles and reports from researches conducted between 1996 and 2006. These studies focused on few explored and yet essential components of the performing arts in France, such as professional theatre companies of medium or low reputation, medium-sized city theatres or ones located in the outskirts of central cities, cultural wastelands or shared artistic practices. The goal of this work is also to contribute to a more comprehensive and critical approach of the socio-economy peculiarities of culture and especially of the performing arts.*

*This project intends to provide interested researchers and professionals both with the synthesis of the researches and the detailed content of some of them. Among other things, it allows to ponder about questions that have already been strongly addressed and yet remained unresolved at the end of the past century, as well as on their permanence or their particular variation one or two decades later.*

*Most of the review articles were first published between 1997 and 2006, in particular in the French journal *Théâtre / Public*.*

## Abstract

*The document gathers two articles, each one of them reporting a singular theatrical event.*

*The first article focuses on little recognised practices, which seek to renew the usual ways of doing theatre, in particular by involving individuals or particular groups in the creative process. Under very different forms, these "théâtres de l'autre" are confronted with ideological and institutional breaches that keep them on the fringes of the most common theatrical forms and institutions. Examining the performances presented during the event also reveals the importance given to two aspects is greatly biased : first, to the narrative or meaningful dimension of the proposals, then to the intensity of their scenic and sensitive materiality. The experience faced by the audience is also highly diverse.*

*Beyond their common situation on the outskirts of the official circuits of theatrical production and diffusion and their common taking into account of acute social issues, seeking at all costs a philosophical or organisational unity between these theatrical practices can be counterproductive. They conversely argue in favour of a broader opening of the public interest responsibilities of the teams and theatres supported by the public authorities.*

*The second article discusses the interest and the difficulty of carrying out a work of comparison and of crossing between various aesthetics putting the body or gesture in the foreground of their scenic concerns. Several experimental encounters of the "Transversales" network have also shown a great diversity of possible choices between, on the one hand, the aesthetic of the body on stage first worth for itself and, on the other hand, an aesthetic where the body is primarily a focal point of articulation of the diversity of the materials on the stage.*

*The ability to conduct cross-experiments between these different theatricalities then depends a lot on their relative plasticity, especially their ability to get rid of a too technical formalisation and to propose a relational exchange protocol flexible enough to make it possible for others to be involved with their own particularities.*

*Whatever the nature of the aesthetics and efforts to explain them, the judgments of the public will remain diverse and partly autonomous as far as the initial intentions of the artists are concerned. During the events, the contribution of commentators or theoreticians thus proved to be particularly efficient when it promoted a live mediation between what was happening on the stage and in the theatre.*

# Table des matières

<u>Résumé</u> .....	<u>2</u>
---------------------	----------

<u>Table des matières</u> .....	<u>4</u>
---------------------------------	----------

## Poétique et responsabilité.

<u>Des théâtres de l'autre</u> .....	<u>5</u>
--------------------------------------	----------

<u>Introduction</u> .....	<u>5</u>
---------------------------	----------

<u>1 - Avoir mieux à faire qu'à s'en tenir au titre avancé</u> .....	<u>6</u>
--	----------

<u>2 - La question discriminante du poétique et de l'expérience esthétique induite</u> .....	<u>8</u>
--	----------

<u>3 - Des positions diverses mais à préciser quant à différents types de responsabilité</u> .....	<u>12</u>
--	-----------

<u>Responsabilité artistique</u> .....	<u>13</u>
--	-----------

<u>Responsabilité territoriale</u> .....	<u>14</u>
--	-----------

<u>Responsabilité sociale</u> .....	<u>14</u>
-------------------------------------	-----------

<u>Responsabilité professionnelle</u> .....	<u>14</u>
---	-----------

## Arts de la scène et transversalité.

<u>Une dynamique sociale qui se joue au moins à trois</u> ...	<u>15</u>
---	-----------

<u>Introduction</u> .....	<u>15</u>
---------------------------	-----------

<u>1 - Un humanisme et un modernisme associés</u> .....	<u>16</u>
---	-----------

<u>2 - Les limites de la singularité esthétique des artistes</u> .....	<u>17</u>
--	-----------

<u>3 - Les modes de jugement pluriels des publics</u> .....	<u>19</u>
---	-----------

<u>4 - L'inconfortable position tierce des théoriciens</u> .....	<u>20</u>
--	-----------

<u>5 - La question sous-jacente d'un nouveau paradigme artistique</u> .....	<u>21</u>
---	-----------

# Poétique et responsabilité.

## Des théâtres de l'autre

### Introduction

"Théâtres de l'autre". Cette accroche collective d'une manifestation qui s'est déroulée de fin mars à mai 1998 peut en soi déjà faire débat. On a pu y voir une dizaine de propositions de travail, qui se revendiquent chacune d'une autre façon de faire du théâtre.<sup>1</sup> Miss Griff Association, Aujourd'hui ça s'appelle pas, Théâtre de la Réminiscence, Centre Théâtre de l'Opprimé, ParOles, Théâtre du Cristal, Théâtre du Fil, Maison Passe-Temps : autant d'histoires et de groupes dont le dénominateur commun reste à préciser. S'agit-il d'une simple volonté de ces compagnies d'élargir leur audience et de mieux se faire reconnaître par quelques décideurs influents du monde du théâtre ? Ou bien sont-ils des précurseurs d'une nouvelle esthétique, d'une redéfinition dynamique de la place du public, d'une possibilité de coopération réinventée entre les compagnies de taille modeste et les structures plus importantes de production et diffusion théâtrales de notre pays ?<sup>2</sup> Comme dans toutes les situations où se cherche un terrain concret de mobilisation et de mise en résonance communes d'énergies foncièrement distinctes, on ne peut guère échapper à certains malentendus ou imprécisions.

Pour le moins, on peut souligner quelques difficultés habituelles avec lesquelles cette manifestation particulière a dû composer : l'impossibilité pour tous les professionnels impliqués d'assister aux différents spectacles présentés ; un phénomène identique pour les débats publics, qu'a encore amplifiée la variation des intervenants invités et des publics présents ; une démarche réflexive induite constamment soumise au double risque, d'une part, de généralités qui s'échappent trop vite de la particularité des travaux présentés et, d'autre part, d'échanges n'en restant qu'à un niveau constatatif ou aux premières réactions émotionnelles sur un fait donné.

Loin d'une stigmatisation de ce qui a pu se dérouler lors de cette manifestation, convenons qu'on y retrouve des contraintes et flottements assez fréquents dans de telles tentatives de mise en réseau et de coopération entre équipes artistiques singulières. Cette logique de réseau, dans laquelle chacun est aujourd'hui sommé de s'engager ne serait-ce que pour assurer sa propre survie, possède de réels atouts en termes de plasticité des formes d'organisation, de régulation, mais aussi de réflexivité dans l'incertitude de nos environnements actuels. Elle porte également un risque de dispersion et de superficialité. C'est alors souvent l'urgence, l'approximation, les engagements multiples qui rayent de toute part la moindre de nos tentatives de pensée un peu plus collective. Dans ces conditions, ce n'est plus d'une norme stable et commune dont nous avons besoin pour agir, vivre ou inventer nos futurs ensemble. En même temps, comment croire que les échanges souvent pressés qui nous astreignent soient à eux seuls capables de nous faire réellement coopérer. Si nous ne prétendons pas disposer d'une quelconque solution générale à ce sujet, reste qu'on peut au moins en revenir à l'exigence de l'observation comparée. Que ce soit entre des pratiques diverses, mais qui se cherchent malgré tout un espoir ou un destin pour partie communs, ou encore entre les discours et les faits tant leurs résonances réciproques sont perceptibles et en tout cas souvent problématiques. Travail ingrat pour gens disposant de ce luxe de disposer de plus de temps et d'être moins pressés, dira-t-on ! Comme on voudra. Mais c'est le chemin que nous chercherons à esquisser ici, dans la recherche de quelques

---

1/ Parmi les différents équipements théâtraux avec lesquels les organisateurs ont pu avoir des contacts, seul le Centre du Théâtre de l'Opprimé a pu et accepté de mettre à disposition de la manifestation son espace parisien de présentation, dont le moins qu'on puisse dire est qu'il est sans fioritures. Deux travaux ont également été présentés dans les espaces du Théâtre du Fil à Savigny-sur-Orge.

2/ Quoi qu'il en soit, les thèmes retenus pour trois débats publics ont bien été ceux de l'esthétique, du public et de l'organisation professionnelle.

éléments qui puissent être pertinents pour la réflexion collective. Ces Théâtres de l'autre seront donc au centre de notre propos, même s'il reste critique, d'autant que nous avons pu personnellement suivre l'ensemble des spectacles et des débats proposés. Mais il s'agit également de mettre en avant un questionnement et des interprétations qui puissent entrer en résonance avec des préoccupations qui concernent bien d'autres cas de figure de l'espace théâtral contemporain.

## 1 - Avoir mieux à faire qu'à s'en tenir au titre avancé

On voudrait d'abord revenir sur ce titre en deux termes liés qui compose l'emblème de la manifestation. Non pas pour nous interroger en soi sur sa pertinence – un jeu qui a pu être assez largement mais pas totalement évité dans le cas d'espèce –, mais plutôt pour pointer quelques éléments contextuels par rapport auxquels il a été inventé, puis remobilisé. La formulation est d'abord proposée par Marc Klein (Théâtre du Fil), en partie par défaut, pour titrer un dossier, dont il était le coordonnateur, de première présentation de compagnies et de travaux théâtraux de fait singuliers. Reprise pour la présente manifestation, elle est aussi à mettre en rapport avec un manifeste dont Olivier Couder (Théâtre du Cristal) est un des autres initiateurs principaux.<sup>3</sup> Qui a-t-il au cœur de ce texte directeur ? : « Il existe une germination anonyme faite d'une multitude de personnes travaillant de façon très locale, et qui expérimentent concrètement dans leurs pratiques un nouveau rapport au théâtre. S'éloignant des formes habituellement codifiées, ces créateurs peuvent faire appel pour leurs spectacles à des comédiens amateurs et/ou professionnels, à des comédiens handicapés mentaux, ou sourds, ou jeunes d'une cité. Les spectacles sont rarement répétés à plein temps pendant deux mois, les productions sont souvent hétéroclites, et pratiquement toujours réalisées avec de très petits moyens. Bien entendu, il existe de grandes disparités de qualité dans ces travaux, mais il est essentiel de se rendre compte qu'une nouvelle manière de faire du théâtre, s'adressant à de nouveaux artistes, non repérés comme tels jusque là, et à de nouveaux publics, une nouvelle pratique du théâtre est née. La plupart du temps, ces formes nouvelles se sont développées en dehors des institutions reconnues, et leurs productions restent inclassables par rapport au théâtre traditionnel ». Bien moins qu'un portrait-robot ou une moyenne statistique, ce texte avance des traits d'une sorte d'idéaltype wébérien – un schéma de pensée à partir duquel peuvent s'évaluer la proximité ou la distance des variations singulières de telle ou telle pratique particulière.<sup>4</sup> La caractérisation, par rapport aux mots-clé du court extrait précédent, de chacun des groupes et travaux présentés durant les deux mois de la manifestation nous paraît en tout cas un abord critique sans commune mesure avec la seule interrogation, abstraite et bien trop rhétorique, sur le sens exact qu'on pourrait donner à ce "de l'autre" si tentateur de débats indéfinis et sans réelle butée empirique.

On avancera qu'une première discrimination de principe entre les compagnies théâtrales tient aux orientations que chacune d'entre elles prend à propos de la relation des populations avec le processus créatif. En prolongeant la méthode de l'idéaltype et très schématiquement, un référentiel à deux pôles serait ici à évoquer.<sup>5</sup> D'un côté, on trouverait

---

3/ « Sur le devenir du théâtre subventionné - Manifeste pour un renouveau de la création théâtrale », court texte écrit en début 1998 et dont le premier noyau de signataires comporte une vingtaine de créateurs ou groupes artistiques (une version légèrement modifiée a été publiée dans *Théâtre / Public* n° 140, mars-avril 1998). On notera que la période est riche en propositions plus ou moins critiques quant aux horizons à renouveler pour le théâtre dans notre pays.

4/ Sur la notion d'idéaltype, voir en particulier Max Weber, *Essais sur la théorie de la science* (1904 - 1917), traduits par Julien Freund, Agora Pocket / Plon, 1992, p. 172-201.

5/ Les différents éléments référentiels qu'on proposera, voire certaines formulations de principe sont extraits d'une recherche en cours, basée sur des études de cas approfondies de compagnies ou d'organismes de production-diffusion théâtrales. Ces études de cas sont centrées sur l'observation du rapport pragmatique que chaque organisation établit nécessairement entre son projet artistique et son fonctionnement d'entreprise. Voir un double article de synthèse sur cette recherche dans Philippe

une posture considérant comme essentielle la participation la plus intensive possible au processus de la création artistique de groupes sociaux particuliers, et ce dès les prémices de ce processus. L'irréductibilité d'une médiation culturelle se présentant comme une réelle production est mise en avant. Par ailleurs, on aurait une posture qui consacre une part significative des moyens disponibles à une médiatisation sociale intensifiée des œuvres artistiques créées. Cette polarité sur la diffusion tendrait surtout à développer l'intérêt de publics toujours renouvelés, d'autant que chaque compagnie se trouve désormais dans un contexte d'offre très fortement concurrentielle. On observera alors que les travaux présentés dans ces Théâtres de l'autre, s'ils sont manifestement et pratiquement tous d'abord référentiels au premier pôle n'en renvoient pas moins à des situations nettement distinctes. Par exemple, la position du Théâtre de la Réminiscence (metteur en scène, Jean-Pierre Klein), pour lequel l'expression en direct d'un souvenir par une personne du public est le matériau indispensable de la prestation scénique proposée, se distingue de celle et de la Maison Passe-Temps (Philippe Vaernewyck), qui relève d'une recherche artistique plus personnelle, ces deux approches ne se rejoignant par contre sur leur grande distance au second pôle (absence pratiquement complète de diffusion un tant soit peu élargie).

Ce référentiel du type de relation aux populations permet déjà caractériser chaque compagnie dans ce qui fait sa dynamique artistique propre. Il souligne également qu'il est sans doute assez vain de plaider pour une réelle coopération concrète entre toutes les compagnies – voire de se reprocher à terme les impasses et vraies difficultés d'un tel processus – si on ne tient pas le plus grand compte de leurs différences souvent très radicales quant au rôle des populations dans le processus artistique. Au bout du compte, ce qui fait référence commune pour les compagnies des Théâtres de l'autre relève peut-être bien moins de l'implication des populations dans le processus créatif lui-même – une implication très variable en nature et en intensité esthétiques, nous y reviendrons, selon chacun des groupes concernés – que des difficultés de reconnaissance et de notoriété sociales auxquelles ces travaux se trouvent confrontés.

Ces groupes semblent en effet subir de plein fouet les conséquences restrictives des césures institutionnelles et idéologiques, tout particulièrement renforcées depuis les années 1970, telles que cristallisées entre statut professionnel et statut amateur, ou encore entre appartenance au secteur artistique et culturel et appartenance aux secteurs éducatif, social, socio-culturel, de santé... L'extrait du manifeste précédemment cité identifiait déjà ce problème. Il devient encore plus net quand on prend pour critère la césure entre compagnies accédant aux organisations officielles de diffusion artistique et culturelle dont le ministère de tutelle est la Culture, et celles dont la diffusion dépend d'autres organisations et ministères de tutelle, comme ceux de la Santé ou de l'Action sociale, de la Justice, de la Jeunesse et des Sports, de l'Education Nationale... Toutes les compagnies des Théâtres de l'autre sont en effet d'abord situables sur ce second versant, ce qui ne signifie d'ailleurs pas que le ministère de la Culture, via ses DRAC, n'aide pas certains de ces groupes ou ne soit jamais sensible à leurs projets. Sur cet aspect, il faudrait à nouveau affiner le repérage des profondes différences entre les compagnies, en particulier selon leur position sur l'axe formé par, d'une part, un fort ancrage particulier, social ou/et territorial et, d'autre part, un réel essaimage par nomadisme y compris à l'étranger. Reste que les exemples du Théâtre du Fil, du Théâtre de Cristal ou de ParOles illustrent parfaitement une situation commune où la diffusion est quantitativement et qualitativement restreinte à des partenaires sociaux d'un territoire régional donné, qui sont eux-mêmes à peu près tous disjointes des circuits officiels de la diffusion artistique et culturelle.

C'est désormais sur la nature de la qualification théâtrale qu'il conviendrait d'insister, sans, une nouvelle fois, l'aborder par le biais d'une définition normative. Nous insisterons plutôt sur quelques éléments référentiels, à partir desquels peut être décliné une réelle proximité ou au contraire un écart assez radical entre productions ou compagnies particulières.

---

Henry, « Théâtres de ville et compagnies théâtrales. Des acteurs décisifs pour le développement démocratique des arts de la scène », *Théâtre / Public* n° 153, mai-juin 2000, p. 57-74, réédition en accès libre, février 2019, 33 p.



## 2 - La question discriminante du poétique et de l'expérience esthétique induite

Les différents travaux proposés au sein des Théâtres de l'autre se revendiquent expressément de la double valence théâtrale et artistique. On s'en trouve d'autant moins gêné pour les questionner à ce propos. Ceci dit, mieux vaut annoncer d'emblée les positions de valeur qui guident notre propre lecture sur ces questions.<sup>6</sup>

La qualification d'artistique peut n'avoir qu'un sens purement corporatiste – est artiste ce qui s'institue comme tel, via un argument d'autorité issu d'un individu ou d'un groupe social donné. Mais si on accepte l'idée que c'est un projet artistique qui fonde d'abord l'identité et la cohérence qualitatives, tant internes qu'externes, d'une compagnie théâtrale, alors il faut aussi en revenir à la question de l'esthétique du travail et des oeuvres scéniques réalisés. Cette question est à comprendre, selon nous, au double sens de la poétique des éléments utilisés (le poétique théâtral) et du mode de mise en rapport de la création et des publics (l'expérience esthétique induite des publics).

Pour une bonne part, la singularité d'une oeuvre théâtrale peut en effet être appréhendée selon le rapport dialectique – appui réciproque, mise en tension, débordement respectif,... – qu'elle réalise entre les différents éléments qui la constituent, et plus particulièrement entre leur double nature de matérialités données à sentir d'une part, de matérialités support d'évocation et d'élaboration de significations d'autre part. Dit autrement, une oeuvre théâtrale combine, d'une part, des éléments valant surtout par leur présence directe et scénique, par leur physicalité, leur rythmicité sensibles et, d'autre part, des éléments valant pour ce qu'ils représentent, symbolisent, pour leurs contenus figuratifs, narratifs, énonciatifs. La particularité de ce jeu dialectique – que nous appelons justement tension poétique – interviendrait alors pour beaucoup dans la nature et l'intensité de l'expérience esthétique proposée aux publics et vécue par eux, dans le type de médiation singulière qui s'établit entre la scène et la salle. Souvent d'ailleurs, les choix fondamentaux opérés à ce niveau par chaque compagnie ne se repèrent pas seulement dans les oeuvres scéniques abouties (les spectacles joués), mais irriguent l'ensemble du processus créatif, ainsi que les différentes démarches de sensibilisation et d'action culturelle mises en oeuvre auprès des publics. On notera aussi que ce jeu varie fortement, selon l'importance relative accordée aux moments d'élaboration et de création par les artistes ou/et aux moments de réception et de reconstruction imaginaire et symbolique par les publics. Par là, on retrouve finalement la dimension d'implication relative des populations évoquée dans la section précédente, qui nous semble en effet partie intégrante de la question des choix esthétiques.

Avec ces premiers éléments référentiels, on peut déjà repérer une diversité de positions entre les différents spectacles proposés en deux mois par les Théâtres de l'autre, qui peuvent aller jusqu'à des écarts radicaux et structurels. En se bornant exclusivement aux travaux que nous avons vus lors de la manifestation, on pourrait d'abord dire que la question du poétique telle qu'on vient de la préciser ne semble pas spécifiquement constituer un enjeu de la proposition de théâtre forum du Centre du Théâtre de l'Opprimé (thème abordé des "comportements sexistes"), ni de celles partant de la figuration par des acteurs d'un souvenir relaté par une personne du public dans le cas du Théâtre de la Réminiscence (deux situations abordées dans la séance vue : un conflit mère - fils adolescent, une rencontre décevante entre deux anciens amis d'adolescence). Dans ces deux cas, ce n'est pas tant une relation ou médiation de type esthétique qui nous semble visée qu'un registre singulier d'expression et de communication, qui utilise tout particulièrement des processus de circulation "au travers de la rampe" tout en minorant singulièrement les éléments corporels, rythmiques, scéniques qui vaudraient pour eux-mêmes dans la particularité de leur force sensible.<sup>7</sup> Ce serait surtout

---

6/ On trouvera une présentation un peu plus développée et une argumentation théorique plus serrée de notre position dans Philippe Henry, « Monde social de l'art et expériences esthétiques des publics », *Théâtre*, n° 1, Département Théâtre de Paris 8, juin 1998 / L'Harmattan, p. 45-65, réédition en accès libre, avril 2019, 14 p.

7/ Pour une approche plus approfondie des singularités communicationnelles de la représentation théâtrale, voir en particulier Jean Caune, *Acteur-Spectateur. Une relation dans le blanc des mots*, Nizet, 1996, 224 p.

les potentialités mimétiques et communicationnelles du phénomène théâtral qui seraient privilégiées dans ces travaux, la centration quasi exclusive sur la thématique des conflits psychologiques ou psycho-idéologiques renforçant d'ailleurs cette interprétation. D'une certaine façon, ce type de proposition se fonde essentiellement sur le besoin universel de se raconter en actes, face à d'autres et au sein d'un rituel très socialisé d'expression et de communication. Si ce positionnement a en soi sa propre cohérence, sa valorisation a priori et nécessairement artistique nous paraît par contre d'autant plus problématique que la dimension poétique et esthétique est très largement estompée, voire exclue dans les présentations auxquelles nous avons assisté. Indépendamment de tout jugement de valeur à ce propos, on soulignera que de tels choix conduisent de fait à une difficulté renforcée d'accès aux établissements de diffusion qui revendiquent l'artistique comme fondement de leur identité – même si on sait que cette affirmation est aussi intimement liée à des conflits de position sociale qui n'ont que peu à voir avec la dimension esthétique. Dit autrement, les deux types de présentation qu'on vient d'évoquer auront d'après nous bien du mal à argumenter de leur valeur artistique – ce n'est pas leur propos, selon nous. Ce serait plutôt dans leur potentialité d'expression personnelle et sociale, dans leur capacité à donner le goût d'une communication socialisée où le corps présent reprend toute sa place qu'elles auraient leur pertinence singulière – et à partir de quoi elles pourraient en effet interpeller leur environnement social, voire les différents mondes de l'art.

La "Conférence à la société" de Philippe Vaernewyck (Maison Passe-Temps) représenterait déjà un très net décalage par rapport aux deux propositions précédentes. Ici, c'est le comédien seul et la structure composée qu'il nous propose qui génèrent la tension constitutive du théâtre et nous la rendent directement perceptible, entre forme signifiante nous parlant d'autre chose que d'elle-même (la forme symbolique) et événement à vivre au présent et valant pour lui-même (la performance sensible). Conférence constamment relancée et déconstruite, la dramaturgie même du spectacle renvoie à tout instant à cette tension théâtrale première, que divers jeux d'enchâssement énonciatif (entre acteur sur scène et voix ou vidéos enregistrées par exemple) ne font qu'encore amplifier. Une forme événementielle somme toute cohérente avec les propos de présentation du travail, tels que : « La continuité ne serait-elle qu'une suite ininterrompue de digressions ? » ou « Qu'est-ce que dire aujourd'hui sinon ménager les conditions de l'écoute ? ». On pourra bien considérer que le traitement des différents composants scéniques a quelque chose d'un peu trop systématiquement brouillon, ne pas forcément entrer dans ce spectacle qui n'hésite pas à être et jouer le déglingué, reste qu'on est bien au vif du double couple événementiel / sémiotique et proposition scénique / interprétation vécue des publics qu'on retrouve toujours dans ce que nous appelons théâtre au moins depuis les anciens Grecs.

Si l'on s'attache à cette double tension générique du phénomène théâtral, "Des choses comme ça" de la compagnie Aujourd'hui ça s'appelle pas (Bruno Boussagol) est un travail qui la pousse selon nous à une extrémité intéressante. Troupe de jeunes comédiens autistes, dont les gestes et paroles sont en partie imprévisibles – dans le télescope même d'un pulsionnel irréductible et de ce qu'il a été convenu ou doit être fait et dit. Tout cela étant constamment inséré et relancé dans un espace-durée fortement théâtralisé. Soins qualitatifs très grands accordés aux différents composants plastiques (matière, forme, couleur, disposition) d'un espace scénique simple mais très architecturé. Soins également portés à la temporalité musicalisée de cette véritable performance scénique, où la vocalité cristalline et chantée en direct par un acteur, la tension entre vocalité et verbalité de ces courtes histoires que chacun des acteurs tente de nous faire entendre, un tempo de percussions ou d'allumettes craquées sont à chaque instant repris harmoniquement, mis en contrepoint, cadrés par introduction dosée de musiques enregistrées. De fait, la notice d'avertissement ne ment pas quand elle nous dit : « Ce qui constitue le spectacle est à la fois aléatoire et inexorable ». Pour en rester à notre double référence du poétique scénique et de l'expérience esthétique induite, c'est en tout cas une des présentations qui nous a semblé jouer le plus avec les potentiels de cette tension dialectique. Quitte à nous rapprocher par là d'une région évoquée par la théorie esthétique des siècles passés (le Sublime), que nous aurions tort de ne plus savoir aborder car il y est question d'une Terreur particulière à propos de certaines formes artistiques. Ajoutons néanmoins que, dans le Sublime d'aujourd'hui, ce n'est sans doute plus de la perception d'une intime et harmonique correspondance entre forme sensible et contenu idéal dont il s'agirait, mais plus singulièrement de l'assistance en direct à l'affrontement, la relance, la contention réciproque, permanents et physiques, entre un

pulsionnel immédiatement sensible et une forme composée signifiante.<sup>8</sup> N'est-ce pas cela qui se joue finalement quand l'un ou l'autre de ces jeunes acteurs tente d'articuler verbalement un récit, en nous faisant face à partir d'un emplacement bien délimité de la scène, et qu'une pulsionnalité tant corporelle qu'énonciative vient cycliquement tonifier, timbrer, rythmer la voix de telle sorte que le sens des mots risque constamment l'indistinct sans que jamais pourtant ne renonce le désir, la tentative de s'énoncer ?

En fait, un des arguments courants pour évacuer la question du poétique scénique et de l'expérience esthétique induite consiste – tout particulièrement quand les acteurs sur scène relèvent d'un handicap très évidemment perceptible – à s'en tenir à des formulations jamais vraiment développées et argumentées du genre plus grande "authenticité" de ces acteurs, meilleure visibilité de la "personne" qui émergerait enfin du personnage joué. Contre cette sorte de solution renversée du paradoxe du comédien de Diderot, nous voyons surtout que l'évidence du handicap ramène très vite et puissamment, au coeur de la prestation théâtrale, l'incontournable réalité de l'ici et maintenant d'un physique immédiatement sensible, en soi irréductible à quelque évocation symbolique que ce soit – même si le handicap déclenche par ailleurs un flux intense d'interprétations et de significations personnelles chez le spectateur. Dit autrement et de façon de toute évidence trop rapide, ce ne serait pas tant les acteurs handicapés qui seraient scéniquement plus présents ou authentiques, ce serait plutôt les "autres" acteurs qui retrouverait de manière plus vive l'expérience de cette capacité et de ces qualités charnelles d'être là, physiquement agissant et existant sur scène, et non pas d'abord obsédés à signifier ou dire. Nous ne sommes en tout cas pas loin de penser qu'une certaine tradition psychologisante de la conception et du travail du comédien dans nos pays, une certaine forme d'obsession sémioticienne également – le théâtre, c'est d'abord du signe et du sens – ont participé à cette situation de déflation scénique de la puissance en soi du corporel et du gestuel, comme de ses capacités de mise en tension poétique avec des dimensions discursives et signifiantes. Et quand cette tension est théâtralement forclose, comment pouvoir justifier du caractère esthétique de la relation instaurée, du caractère artistique du travail et de la médiation proposés ? A contrario, les registres possibles de la mise en jeu scénique de cette tension sont en nombre indéfini, chaque artiste ou compagnie pouvant l'établir de manière singulière, tant en nature qu'en qualité.

Le jeu à actrice unique proposé par Nicole Charpail dans "Miss Griff Messe" pourrait alors apparaître comme le travail qui se positionne le plus au coeur de cette conception du processus artistique. Thématiquement, la violence et le désarroi d'un personnage sans cesse aux prises avec ses multiples morceaux d'identité constitutifs se conjuguent avec l'apostrophe du public par la question « Mais qu'est-ce qui peut bien nous rassembler, je vous le demande ? ». Théâtralement, un télescopage et une relance permanents d'une voix à plusieurs niveaux d'énonciation et d'une gestualité qui s'empêtre et explose au sein d'une multitude de couches d'objets et de vêtements éparpillés les uns après les autres. Une technicité très maîtrisée d'actrice et de composition générale du spectacle, un cadencement sans repos et des variations constantes qui ne laissent guère au spectateur que deux options : décrocher sous la double pression trop forte, sensible et interprétative, à laquelle il se trouve soumis, ou bien participer émotionnellement et intellectuellement à ce flux tonique, mais depuis sa place ce qui lui permet de "tenir la distance".

Cette mise en tension esthétique est sans doute plus discrète, moins thématiquement et rythmiquement intensive mais tout aussi perceptible, dans les trois premiers moments de la proposition du Théâtre du Cristal : un prologue en double monologue presque murmuré, où l'équilibre tout juste tenu entre douceur des voix et légères rocailles du texte énoncé introduit d'entrée de jeu une qualité de relation esthétique ; une adaptation d'"Acte sans parole 1" de S. Beckett où la corporalité même de l'acteur trisomique instaure une dynamique sensible spécifique pour ce personnage affronté à un monde borné, dont le caractère castrateur et sans espoir à portée de main se trouve de ce fait renforcé ; le jeu intermédiaire d'une auscultation

---

8/ On se trouve alors très proche de la thèse concernant la nature et la puissance de la "négativité esthétique" telle que redéfinie dans Christoph Menke, *La souveraineté de l'art. L'expérience esthétique après Adorno et Derrida*, Armand Colin, 1994, 312 p.

Pour un retour panoramique sur les différentes grandes thèses occidentales de l'esthétique, on pourra consulter Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Gallimard, 1997, 464 p.

médicale, sous forme de farce assez réjouissante et où c'est à nouveau la particularité des dynamiques rythmiques et gestuelles des trois acteurs qui nous transmet une vraie jubilation sensible, à vivre pour et dans l'instant. La dernière partie concernant "Le pupille veut être tuteur" de P. Handke nous a paru moins convaincante, au sens d'un équilibre poétique relativement rompu au profit de la dimension signifiante : on voit et comprend ce que font les deux acteurs et la situation fictive qu'ils nous évoquent. Mais l'attention sensible aux objets, aux durées, à la motricité en soi des actions est d'autant plus difficile à maintenir que la pesanteur peu maniable du décor entièrement fait de plaques de métal assemblées engendre une sonorité et une rythmicité de déplacement assez désagréables et apparemment non vraiment prises en compte ni dans le projet dramaturgique, ni dans l'interprétation scénique. Que certains distributeurs culturels, selon Olivier Couder, aient dans le passé mieux apprécié cette dernière pièce au motif justement que les particularités physiques des acteurs étaient minorées par rapport aux significations évoquées ne peut en tout cas que nous laisser rêveur.

La question serait-elle donc à nouveau et comme toujours : quelle est la nature et la part de dionysiaque que les distributeurs culturels acceptent encore aujourd'hui, pour eux-mêmes comme "au nom de leur public" ? Certes, il est question ici d'un poétique où les corps – y compris non sociologiquement, psychologiquement, physiquement "corrects" – ont non seulement leur place dans le phénomène théâtral, mais encore inscrivent sur scène leur nature irréductible et participent en eux-mêmes à la constitution de l'acte poétique. À côté des jugements quant à la professionnalité des spectacles proposés, notamment leur niveau d'aboutissement scénique et la qualité technique de leur réalisation – critères qui ne sont en effet pas à négliger, de notre point de vue –, est-ce au bout du compte cette dimension du poétique intimement liée au corporel qui serait source d'effroi, et donc d'exclusion ? Quoi qu'il en soit, reste à s'interroger sur cette double restriction contemporaine consistant soit à passer à peu près totalement par pertes et profits la question du poétique, soit à ne tolérer dans les circuits institués de la culture qu'une variété finalement très limitée d'actes poétiques.

Selon le point de vue général que nous développons depuis le début de ce texte, le "Fracasse" adapté par Emmanuelle Lenne et présenté par le Théâtre du Fil nous semble illustrer encore un autre cas de figure. De toute évidence, on a là le résultat d'un vrai travail technique d'acteurs (voix parlée, voix chantée, gestualité) qui, associé à une mise en scène dynamique et précise, donne au spectacle une réelle efficacité et netteté scéniques. Avouons néanmoins que nous n'avons cessé de rêver, lors de la représentation, à une mise en résonance plus forte entre le caractère de "violence obstinée" de toutes les situations proposées par le récit et le potentiel énergétique évidemment disponible chez ce groupe de jeunes acteurs-animateurs – dont les liens avec la Protection Judiciaire de la Justice sont déterminants dans leur participation au travail de la compagnie. Une retenue gestuelle et rythmique dans les scènes de séduction ou de passion amoureuse ; une jubilation évidente et redoublée par la maîtrise corporelle des scènes d'action intensive, dont celles de "baston" au fleuret ; une unité et une tenue dynamique des moments chorals (gestuels et/ou vocaux) ; un langage d'expression classiquement châtiée, où on entend néanmoins rouler les timbres multiples de fils d'immigrés... : notre déception relative serait finalement que ces particularités sensibles, ces facteurs qui font la réalité pragmatique de ce qu'on appelle la présence scénique soient surtout mis au service d'un récit, au bout du compte linéaire et convenu. Le constant ressort de violence interpersonnelle et sociale des différentes situations dramatiques d'une part, les capacités et les particularités énergétiques de ce groupe de jeunes acteurs d'autre part constituent sans doute une réserve de puissance poétique encore partiellement exploitée dans ce spectacle qui, nous l'avons dit, fonctionne par ailleurs très bien dans son genre. Pour bonne partie joué par les mêmes acteurs, "Bords du monde", le second spectacle proposé par le Théâtre du Fil apparaît alors sous un jour complémentaire intéressant : une structure-univers en bois qui « se présente comme une sorte de manège immobile, intégrant de manière spécifique (...) la place du spectateur » ; un projet dramaturgique pour une oeuvre qui n'est pas « fondée sur un code figuratif de narration / représentation, ni (...) sur la seule logique du mouvement » ; matières gestuelles, sonores, plastiques, pour des acteurs qui n'incarnent pas des personnages, mais « assument des fonctions, accomplissent des tâches, tracent des parcours comme autant de figures d'un rêve

éveillé». Une multiplicité visuelle et sonore, tenue et clarifiée par une régulation événementielle et rythmique qui nous a paru moins efficiente dans le dernier tiers du spectacle. En tout cas, la volonté évidente du concepteur et metteur en scène Marc Klein de chercher une singularité théâtrale en particulier par un jeu d'acteur, non pas centré sur l'expression compréhensible d'un "intentionnel" mais plutôt d'abord sur une injonction du type "just do it" – l'action physique à faire, sans se préoccuper du sens ou de l'intention qu'elle peut véhiculer. Et quand, ne serait-ce qu'asymptotiquement, les acteurs atteignent à ce type de corps sensibles au sein de la composition réglée d'ensemble, on n'est pas loin, à notre avis, de friser une autre forme de la "balance sublime" dont nous avons parlé. N'en demandons alors pas trop, par exemple que cette qualité esthétique induite soit constante, partagée, continue... par tous et tout au long du spectacle, ou bien encore que les options retenues soient toutes forcément convaincantes (les choix d'éclairage, ou les positions et actions des acteurs quand ils sont situés derrière les spectateurs, entre autres).

Pour définitivement faire le tour des groupes présents dans ces Théâtres de l'autre, resterait à dire quelques mots des deux spectacles proposés par la compagnie ParOles (Denis Lepage, Martine Panardie), "Les aventures de grand bébé", qui se présente comme une variation sur le thème de la part d'enfance trouvée et à retrouver en chacun de nous, et "Territoires en cavale" que la compagnie annonce « comme un polar humoristique, (...) peut-être aussi une fable sociale : pitoyable dénonciation de nos enfermements, immense imbroglio qui traîne des êtres de pertes bizarres en absurdes rigolades... ». Notre sentiment général est que ces deux travaux pourraient illustrer une sorte de point intermédiaire entre toutes les théâtralités présentées, dont beaucoup restent de notre point de vue encore largement en chantier. Parmi les enjeux de travail intéressants, on pourrait ainsi noter pour ce dernier groupe : une volonté affirmée, en particulier du metteur en scène Denis Lepage, de donner la première place à la qualité artistique des spectacles, mais qui serait à concilier avec une réelle hétérogénéité de jeu et de niveau technique des acteurs qui fragilise la prestation scénique ; des thématiques potentiellement en phase avec des préoccupations contemporaines et une utilisation associée d'une énonciation à plusieurs voix, en balance avec des parti pris dramaturgiques et des constructions dramatiques élémentaires qui ramèneraient à des modes narratifs plus usuels, en tout cas soucieux d'être accessibles à des populations qui ne connaissent guère le théâtre ; une attention réelle aux dimensions musicales, plastiques, corporelles, pourtant souvent plus mises au service du propos discursif qu'accédant pour elles-mêmes à une intensité sensible venant relancer en retour le propos ; la question théâtrale centrale, que relancent concrètement les comédiens à handicap perceptible, des formes et des limites d'engagement et de présence corporelles, scéniques de l'acteur. Quoi qu'il en soit et loin d'un jugement de valeur sur la pertinence des travaux observés, il doit être clair que la variation de nos enthousiasmes est directement liée à notre position de principe quant à la dynamique poétique, esthétique et artistique. Autrement dit, nos différentes interprétations critiques ne font finalement qu'exprimer la plus ou moins grande proximité ou distance que nous estimons entre les travaux vus et la structure de jugement que nous avons choisie pour référence. Il valait la peine de le redire au moment d'en terminer avec cette partie.

### **3 - Des positions diverses mais à préciser quant à différents types de responsabilité**

Plusieurs congruences émergent assez nettement de cette manifestation 1998 des Théâtres de l'autre<sup>9</sup> : des personnes et compagnies pour le moins en périphérie des circuits officiels de la production et de la diffusion culturelles, mais le plus souvent très immergées dans des problématiques sociales spécifiques, urgentes, intensives ; une forte demande de

---

9/ Les différents autres exemples qui ont pu être évoqués au cours des trois débats publics, comme d'autres expériences connues nous amènent à estimer que les questions soulevées et les repérages effectués ont une pertinence qui dépasse largement le panel très particulier des groupes présents à cette manifestation. Nous pensons en tout cas qu'on ne se livre pas assez aujourd'hui à des observations et analyses comparées approfondies et que le débat collectif y gagnerait pourtant grandement.

meilleure reconnaissance sociale du travail déjà accompli, et notamment la revendication d'une non dévalorisation de principe de sa dimension artistique ; des positionnements très différenciés quant à la nature même de ce qu'on désigne par le terme d'artistique. Si l'urgence ressentie d'à tout prix se mettre en réseau est incontestable – sous peine que le sentiment de pouvoir quelque peu peser sur son propre destin ne disparaisse définitivement –, reste que se pose, comme pour bien d'autres situations contemporaines, la question d'une stratégie collective un tant soit peu crédible. En se limitant volontairement ici au seul plan, même s'il est d'importance, des idées – bien d'autres plans, dont l'organisationnel, sont largement autant décisifs –, nous nous contenterons de formuler quelques remarques conclusives en guise d'apport complémentaire au débat.

La première remarque porte sur l'idée qu'il est sans doute assez contreproductif – et aujourd'hui bien plus qu'hier – d'essayer de constituer des rassemblements d'énergies, de personnes et de groupes autour seulement d'un programme d'action volontaire et unitaire. Par contre, nos organisations flexibles en environnement incertain demandent des formes de régulation collective suffisamment ouvertes, qui nécessiteraient de plus en plus des espaces d'échange et de traduction facilitant la collaboration entre acteurs relevant de positionnements différents et la comparaisons entre ces positionnements relatifs, permettant aussi d'assurer entre les organisations des correspondances intelligibles et productives – la métaphore des hubs de transport contemporains nous vient à l'esprit. La construction de référentiels à visée collective – tels que celui que nous avons développé dans ce texte – nous semble un des moyens potentiels pertinents pour tous ces réseaux qui cherchent à se constituer. Un référentiel, rappelons-le, n'est pas pour nous une norme collective d'interprétation ou d'action, mais bien plutôt une balise commune, une question et un outil de traduction permettant au moins de mettre en correspondance partie des singularités de chacun, de mesurer aussi certaines proximités et écarts essentiels. Notre proposition de questionner le terme d'artistique par un modèle où l'esthétique est conçue comme relation induite par une tension poétique singulière n'est finalement qu'une esquisse en ce sens.

Peu importe alors qu'on donne le nom de manifeste ou de charte au référentiel collectif qu'on cherche à construire. Ce qui est plus essentiel est de ne pas trop cloisonner les problèmes. A ce sujet, si la nécessité de questionnement sur le poétique et l'esthétique nous semble irréductible, nous avons amorcé le troisième débat public (qu'on nous avait demandé de réguler) par le rappel de quelques uns des éléments majeurs de responsabilité que le ministère de la Culture propose aux organisations de droit privé auxquelles sont confiées « des missions d'intérêt général en matière d'offre artistique ou d'accès de la population au spectacle vivant par l'enseignement, la pratique, ou la fréquentation des théâtres »<sup>10</sup>. A la fin de ce débat, nous suggérons d'ailleurs aux organisateurs des Théâtres de l'autre l'intérêt pragmatique qu'il y aurait à proposer de nouvelles formulations, adaptées à leurs contextes et situations, pour au moins les quatre grandes « responsabilités des équipes et des structures subventionnées » : les responsabilités artistique, territoriale, sociale, professionnelle. Toujours la même option de principe de voir si un modèle de référence collectif pourrait être élaboré et affiné. Afin de permettre ou de faciliter le repérage des similitudes et des divergences entre les équipes regroupées dans les Théâtres de l'autre et autour de son premier manifeste public, mais aussi en vue d'évaluer les possibilités de collaboration relative. Avec l'objectif également de voir en quoi ces formulations s'éloigneraient radicalement ou non de l'ébauche de référentiel proposé par le ministère – d'autant que la partie correspondante de la proposition de charte ne prend surtout en compte que le cas des établissements institués de production-diffusion théâtrales et non les compagnies indépendantes. A titre d'hypothèse illustrative et en matière de conclusion provisoire, nous proposerions volontiers au débat les quelques reformulations partielles suivantes, qui n'hésitent pas à reprendre des motifs du texte ministériel pour les transformer plus ou moins nettement.

## **Responsabilité artistique**

Il est d'abord primordial de prendre en compte la connaissance sensible, toujours existante, des populations. Pour d'abord mieux la comprendre dans son intensité et sa diversité, pour aussi lui proposer d'autres points de repère et d'expérience, en particulier à

---

<sup>10/</sup> *Charte des missions de service public - Propositions pour le spectacle vivant*, Bulletin d'information du 25 Mars 1998, Ministère de la Culture et de la Communication, p. 6.

partir d'oeuvres ou de pratiques qui font référence dans l'histoire ou l'actualité des disciplines artistiques. Ce croisement des expériences et des références a finalement pour but de permettre à chacun de situer, d'explorer, et finalement de fonder sa propre capacité d'appréciation et de curiosité esthétiques, comme de jugement et de choix artistiques.

Il est non moins important d'accorder une attention et une place constantes à la création contemporaine, et tout particulièrement à l'engagement des équipes dans l'exploration nécessairement spécifique de leur propre poétique théâtrale. Ce sont ces explorations qui témoignent de la vitalité artistique et du nécessaire renouvellement de chaque discipline, qui participent aussi à terme, et plus particulièrement dans les oeuvres spectaculaires produites, à la constitution de ce qui sera le patrimoine de demain.

### **Responsabilité territoriale**

L'étendue géographique de la responsabilité confiée à une équipe ou une structure artistique se lit d'abord comme une conséquence des réseaux de partenaires qu'elle a pu mettre en place avec des acteurs tant privés que publics.

Cette équipe ou structure prendra alors soin que toute nouvelle réalisation, à laquelle concourent des fonds publics importants, corresponde à des capacités socio-économiques et organisationnelles de diffusion qui soient à la portée de ses partenaires potentiels ou déjà instaurés, et qu'elle puisse au moins potentiellement répondre à des opportunités de tournée, y compris en dehors des territoires déjà concernés par le passé.

### **Responsabilité sociale**

Elle s'exprime d'abord à travers le principe d'un rapport à une population dans son ensemble ou à des groupes sociaux plus ou moins étendus et diversifiés, avant de s'incarner dans la relation à un public particulier.

Au-delà des populations pour lesquelles le spectacle vivant est déjà familier, la responsabilité sociale pourra tout particulièrement s'exercer en direction de deux types de populations : celles qui, sans être exclues socialement, n'ont pas pour habitude la participation personnelle aux processus artistiques, et en particulier l'appréciation esthétique des oeuvres ; celles qui pourraient être aidées dans leur démarches d'affirmation identitaire personnelle et/ou de démarginalisation sociale.

### **Responsabilité professionnelle**

Les compétences, les savoir faire, les espaces de travail, les équipements techniques et autres moyens de production doivent d'abord être utilisés et gérés de manière exemplaire au regard d'une haute exigence déontologique et qualitative.

Une attention toute particulière à la gestion du personnel, à la transparence absolue de la gestion financière, comme à la recherche d'une vraie cohérence entre le cadre juridique de l'organisation et son fonctionnement réel, font partie de cette exigence.

L'organisation recevant des fonds publics veillera aussi à utiliser ses moyens de production non pas à son seul profit, mais de façon à en faire bénéficier, autant que possible, directement ou indirectement, d'autres équipes ou individualités. On mentionnera tout particulièrement parmi celles-ci les jeunes en voie de professionnalisation et les équipes de création, dont les projets sont en correspondance avec celui de l'organisation subventionnée mais qui ne disposent pas encore des mêmes capacités de partenariat et de mise en réseau.

Finalement, il s'agit de constamment explorer et lier la double question du poétique et de la responsabilité. Mais il s'agit tout autant de l'exigence d'en passer par l'observation affinée et comparée de cas singuliers. Pour aller au-delà des discours hâtifs ou trop convenus, au-delà de la seule singularité de chaque situation, ou encore pour mieux fonder les rassemblements et les coopérations qui tentent de se faire jour aujourd'hui.

# Arts de la scène et transversalité.

## Une dynamique sociale qui se joue au moins à trois

### Introduction

Volonté de créer un réseau européen d'échange, regroupant d'abord des artistes et créateurs autour d'une intention commune : telle apparaît l'Académie Européenne des Arts du Geste - Les Transversales dès sa conférence de fondation en Novembre 1993 à Mantoue. A l'époque, c'est un réseau encore à naître, qui « ne prétend pas être une nouvelle esthétique théâtrale mais être un lieu de manifestation et de confrontation entre des mises en jeu différentes du corps dans le spectacle vivant, tous arts de la scène confondus »<sup>1</sup>. Il s'agit donc d'une organisation à construire qui souhaite « faire émerger à partir d'expériences multiples et par les moyens de la création, de la recherche, de la diffusion, de la formation et de l'éducation, des points de vue nouveaux et des pratiques spécifiques de création, d'interprétation, d'analyse, de sensibilisation et de réception pour le public »<sup>2</sup>. Vaste programme, où l'on reconnaît l'attitude fréquente qui consiste à viser plutôt large dans l'annonce d'un projet, les réalités pragmatiques se chargeant au fil du temps de cadrer plus strictement les possibles réalisables. Personnellement, dans un rôle lui aussi connu d'accompagnateur et de commentateur associé, nous émettions dès la conférence de fondation une proposition et deux réserves : « On plaidera (...) pour des Transversales conçues comme processus organisé de confrontation et de comparaison entre des oeuvres et des créateurs ayant des esthétiques diverses, mais qui considèrent le geste et le mouvement corporels scéniques comme essentiels dans la composition et la communication théâtrale. A contrario, on se méfiera très vigoureusement d'une approche qui viserait la recherche d'une sorte d'"esthétique transversale", comme d'une approche qui s'en tiendrait à la simple interactivité non problématisée de singularités de créateurs ou de préférences artistiques personnelles »<sup>3</sup>. Cinq ans plus tard, un réseau a commencé à se développer entre artistes et créateurs européens du spectacle vivant, au sein de chaque pays ou entre plusieurs de ceux-ci. La fonction de mise en contact et d'élaboration d'actions communes de ce réseau est déjà évidente. Reste que l'exploration d'un certain nombre de questions de fond, pourtant induites tant par l'intention de départ que par le contexte contemporain des arts dans nos sociétés, semble encore très (trop) embryonnaire et vaudrait bien qu'on s'y attarde. Ayant nous-même activement participé de 1994 à 1997 aux six éditions successives de *Matières à Conversations* – première manifestation réelle des Transversales en France –, ce texte s'appuiera sur cet exemple singulier pour évoquer quelques problèmes plus généraux.

D'emblée, la structure de cette manifestation française renvoie à la question essentielle – au moins depuis l'émergence de l'art moderne au cours du siècle dernier – du rapport de détermination du jeu de l'art par au moins trois ensembles d'acteurs sociaux : les artistes et créateurs ; les publics et spectateurs ; les spécialistes et commentateurs.<sup>4</sup> En effet, les *Matières à Conversations* se veulent être des plateformes de rencontres où il « s'agit de réunir simultanément des créateurs de disciplines différentes, des théoriciens et des publics autour d'un thème pour présenter, explorer et confronter différentes modalités d'expression de pratiques artistiques. Elles sont imaginées dans un esprit favorisant le dialogue, l'échange et une interaction entre créateurs, théoriciens et publics »<sup>5</sup>. Nous n'entrerons pas ici dans une synthèse factuelle des éditions déjà réalisées jusqu'à fin 1997, ni dans le détail des délicates

1/ *Routes*, supplément au n° 3, Conseil de l'Europe, 1995, p. 4.

2/ *Idem*.

3/ *Ibid.*, p. 7.

4/ Même si cette tripartition propose un schéma de pensée par trop général ou réducteur, n'en demeure pas moins qu'elle constitue un outil de description et d'interprétation très opérant. A ce sujet, voir l'exemple de l'approche des arts plastiques proposée dans Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Les Editions de Minuit, 1998, 384 p.

5/ *Réseau des Transversales* (présentation bilingue français - anglais), Conseil de l'Europe, 1997, p. 3.



procédures de mise en interaction des artistes invités, des commentateurs ou théoriciens impliqués et des publics présents. Par contre, l'interprétation de ces rencontres, particulièrement riches en émotion et en réflexion, permet d'avancer des éléments de diagnostic qui débordent le seul cadre de l'exemple évoqué.

## 1 - Un humanisme et un modernisme associés

Lors des Matières à Conversations, au moins deux implicites semblent parcourir la plupart des propositions esthétiques présentées, comme des discours portés à leur sujet. La centration sur le corps en mouvement est en effet plus qu'un simple choix de genre ou de technique artistiques. Elle souligne l'importance à accorder aux actes physiques, réalisés et/ou vécus par chacun au présent ; elle valorise les dimensions sensorielles, affectives, subjectives des processus ; elle renforce le lien entre, d'une part, le corps agissant et perceptif, charnel et symbolique et, d'autre part, l'individualité, la singularité et l'unité du sujet. Autant d'éléments qu'on peut situer dans le prolongement direct de notre tradition humaniste et plus particulièrement théâtrale, même si ces traditions ont longtemps eu des rapports compliqués avec la question de la corporéité. Au centre du propos artistique est mis en exergue l'être humain, dans sa double réalité indissociablement charnelle et mentale, dans sa liberté individuelle et sa constante appartenance au collectif, dans son inscription passive ou active dans divers environnements... Sans doute, on se trouve aujourd'hui face à un humanisme plus hédoniste que communautariste, plus individualiste que collectivement militant. Mais a contrario, ce sont bien les propositions artistiques qui cherchaient le plus à se dégager de l'emprise culturelle de ce lien consubstantiel entre corps agissant et sujet autonome, qui ont provoqué le plus de réserves ou réticences, et pas seulement chez les publics, telles que celles portées par la Cie Jean-Paul Célalis, Les Ateliers du Spectacle / Jean-Pierre Larroche, ou Sirkel Visual Theater / Frans Malschaert. Il n'est pas indifférent qu'il s'agisse d'abord de pratiques provenant de plasticiens. On pourrait en effet dire que la très grande majorité des esthétiques théâtrales qui ont été présentées et mises en débat renvoie implicitement, mais très nettement, au paradigme de l'art moderne. Celui-ci se caractérisait par sa valeur centrale de l'authenticité, elle-même déclinable selon des critères d'originalité, de singularité, d'intériorité, d'inspiration, de sincérité ou de sérieux, toutes valeurs exigeant le maintien d'un lien perceptible entre l'oeuvre artistique et son créateur. Le paradigme de l'art contemporain, particulièrement sensible dans les arts plastiques justement, serait quant à lui d'abord rapportable à la notion de transgression permanente des règles du jeu de l'art, transgression dont feraient partie la minoration de la dimension sensitive et affective, comme la décentration de l'oeuvre vis-à-vis de son référent humain.<sup>6</sup>

Dans ce cadre, humaniste et moderniste, les esthétiques présentées peuvent être situées en référence à deux options idéelles. La première porterait sur des esthétiques qui se construisent chacune sur une corporéité scénique nettement singularisée et valant en partie pour elle-même<sup>7</sup> : les parti pris de Christine Bastin, Cesc Jalabert, Jérôme Thomas, mais aussi du Théâtre du Mouvement (Claire Heggen et Yves Marc) ou du Théâtre de l'Entreprise (François Cervantès et Catherine Germain) ont de toute évidence à voir avec ce premier pôle idéal. Le second concernerait les esthétiques où le corps de l'acteur – par son mouvement et sa voix – joue également un rôle décisif, mais surtout comme centre focal pour l'articulation et l'unification de la pluralité des matériaux théâtraux (objets, sons, couleurs, espaces, mais aussi discours, thèmes,...) : on retrouve clairement cette préoccupation dans les options de Nada Théâtre (Jean-Louis Heckel et Babette Masson), du Pan Theatre (Enrique Pardo) ou du Théâtre en Ciel (Roland Shön). Et comme le montre assez le travail des Nouveaux Nez (Alain Riot Sarcey), des compagnies La Liseuse (Georges Appaix), Turak (Michel Laubu) ou du Théâtre du Lierre (Farid Paya), c'est souvent sur un entre-deux de la double polarisation

---

6/ Sur cette distinction entre art moderne et art contemporain, voir en particulier Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 17-72. D'autres aspects complémentaires peuvent être trouvés, toujours à propos des arts plastiques, dans Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Seuil, 1996, 192 p.

7/ Chacune des esthétiques se définit ici par un type très spécifique de motricité et de présence scéniques, ce que nous appelons un "corps scénique" particulier. Ceux-ci se présentent comme assez distincts des comportements moteurs habituels que les acteurs développent quand ils bougent et vivent hors-scène.

qu'on vient d'évoquer que se structurent les esthétiques mises en jeu. Si les choix particuliers de la compagnie 100% acrylique (Evelyne Castellino) ou de Corps à Sons Théâtre (Richard Dubelski) peuvent elles aussi se rapporter à cette problématique de la théâtralité – qui apparaît très nettement au coeur de ce réseau des Transversales (au moins pour sa partie française) –, les artistes plus franchement plasticiens, tels encore que Pierre Meunier, semblent plutôt prendre place sur des bordures moins évidemment intégrables au "cadre de famille" qu'on vient de souligner.<sup>8</sup>

Quoi qu'il en soit et en ne s'en tenant qu'aux travaux relevant nettement du précédent cadre référentiel, les fortes singularités de chaque esthétique posent fondamentalement la question de l'intérêt et de la nature de leurs confrontations et de leurs transversalités possibles.

## 2 - Les limites de la singularité esthétique des artistes

Des corps scéniques singularisés et donc assez contrastés. Des dramaturgies scéniques associées, elles aussi diverses et cherchant leurs marques propres, en particulier entre les deux pôles idéels qu'on vient de signaler. Que peut bien alors recouvrir le terme de transversalité, concrètement ou sur un plan plus théorique ? Au moins, les différentes rencontres ont constamment montré que cette question, loin de se limiter à un simple thème de débat général, se pose très pragmatiquement dès les choix d'organisation des soirées. Peut-on se contenter d'une confrontation relativement spontanée d'esthétiques qui font chacune système, au travers d'une organisation commune un tant soit peu formalisée ? Doit-on plutôt concevoir le processus de transversalité comme une tentative d'élucidation des fonctionnements esthétiques qui sont proposés, qui serait à construire à partir d'une organisation suffisamment affinée des rencontres et qui comporterait à chaque fois une question restreinte commune ?

L'expérience des éditions passées montre que si la première option peut conduire à de sympathiques moments d'improvisation collective, elle aboutit souvent à une déconstruction nette des corps scéniques initiaux, qui y perdent une bonne part de leur force expressive singulière. La seconde option est d'emblée plus difficile, car elle exige un réglage assez fin, non seulement de la dynamique de confrontation entre artistes, mais aussi de l'ensemble du jeu social entre artistes, experts et publics. Cette option, dominante quoique toujours en balance avec la première dans les six éditions réalisées, s'est appuyée soit sur le principe de l'importation d'un élément matériel depuis une esthétique dans le travail d'un autre groupe ou artiste (en 1996 et 1997, les objets ont été au coeur des expérimentations), soit sur la réaction de chaque travail à un prétexte commun ( parmi les exemples expérimentés, un court texte dramatique ou une courte séquence gestuelle, ou encore une action dramatique déterminée). Ce type de processus a eu l'avantage de pouvoir observer comment un élément extérieur et/ou étranger à une esthétique donnée est peu ou prou transformé et converti par celle-ci. Il a aussi permis de rendre perceptibles certaines caractéristiques des corps scéniques ou des esthétiques mis en jeu.

L'idéologie postmoderne d'une innovation par simple combinatoire empirique et individualiste d'éléments déracinés, décontextualisés peut venir justifier la première option, spontanéiste et fusionnelle. Reste que l'approche expérimentale de la seconde, plus relativiste et comparatiste, met elle seule permet de mettre au jour des éléments essentiels de problématisation. Avec le recul, deux remarques de fond peuvent alors être mentionnées.<sup>9</sup>

---

8/ Ces propositions correspondraient plus au registre de la performance, avec un net décentrement de l'attention depuis le sujet agissant vers l'objet mis en mouvement. On serait dans une approche qui ne se préoccuperait plus de l'intentionnalité du corps en mouvement, pour se focaliser sur une présentation de mises en mouvement d'objets valant pour elles-mêmes et pour leur propre étrangeté.

9/ Les éléments suivants, comme certains autres éléments de problématisation, sont très largement empruntés aux comptes rendus que nous avons réalisés des quatre premières éditions de ces Matières à Conversations. Voir en particulier celui de la quatrième édition, « La transversalité : une relation

Vouloir ouvrir de nouveaux modes de relation entre différents partenaires de la scène théâtrale – pour ce projet, entre des artistes, d'autres professionnels du théâtre, des publics – relève d'un délicat processus de construction et de régulation micro-sociales. Rien à voir, si l'on veut véritablement entrer dans un échange transversal, avec une simple addition de différences qui pourrait se réguler spontanément. Rien à voir non plus avec l'imposition d'un modèle d'échange standardisé, qui ne prendrait pas en compte la singularité de la matière étudiée et des partenaires concrets qui participent à l'échange. De ce point de vue, l'équilibre problématique à viser consiste dans un va-et-vient entre, d'une part, l'appréhension sensible des phénomènes – via les expérimentations de plateau, mais tout autant dans la relation sensitive instaurée tout au long des soirées entre les artistes et les publics – et, d'autre part, la verbalisation réflexive à partir des impressions vécues – que chacun resitue bien sûr dans le contexte de son histoire personnelle singulière –. Pour ce projet particulier, la césure décisive n'est donc pas la distinction bien trop académique entre approche théorisée verbalisée à partir de la salle et approche pratique corporalisée sur scène. L'enjeu de transversalité du projet implique un jeu social plus subtil et complexe, qui doit faire l'objet d'une définition préalable, comme d'un apprentissage commun et d'une acceptation réciproque par l'ensemble des acteurs impliqués. Quelles qu'en soient les formes, ce qu'il est impératif de ne pas oublier c'est cette nécessité de l'apprentissage collectif et d'une acceptation, au moins partiels, de l'enjeu et des modalités du processus auquel chacun est convié à se prêter. La transversalité apparaît alors comme un jeu social à construire, et donc aussi comme préalable et contexte d'une mise en relation, d'une confrontation d'individualités singulières – artistiques et esthétiques, corporelles et verbales.

Vouloir ouvrir de nouveaux espaces de rencontre, d'expérimentation et de réflexion sur la place du corps, du geste et du mouvement dans les pratiques de spectacle vivant conduit par ailleurs à s'interroger, non seulement sur les spécificités mais aussi sur les plasticités des esthétiques et des corporalités scéniques qui acceptent de se rencontrer. Sur ce plan, les différentes éditions semblent encore montrer que ce n'est pas la technique corporelle propre à l'esthétique d'un travail qui compte le plus. Le plus important porterait plutôt sur les types de relation potentiellement inscrits dans telle ou telle approche artistique. D'autant que ce sont ces relations qui fondent la qualité et la formalisation spécifiques de chaque esthétique, tout comme la nature et la variété des jugements de goût qu'elle peut induire.

A chaque fois que des formalisations techniques étaient trop présentes dans les expérimentations de confrontation, d'association ou de transfert<sup>10</sup>, le travail d'un artiste sous la conduite d'un autre – ou à partir d'éléments empruntés à un autre – s'est toujours révélé plus difficile, moins évident aussi comme révélateur des spécificités et des plasticités des esthétiques mises en relation. A l'inverse, les propositions d'expérimentation centrées sur la mise en jeu d'un principe relationnel spécifique, même très codé et cadré, même et surtout quand il était construit et inféré par l'artiste meneur de jeu d'après la singularité de son travail, a constamment débouché sur des événements sensibles forts, mais aussi sur le repérage d'éléments de fonctionnement tout à fait intéressants.

C'est donc plutôt la capacité des artistes meneurs de jeu à abstraire et à travailler à partir d'un principe relationnel – qui peut être très précis mais qui n'implique pas une corporalité préalable trop technique et spécifique – qui a permis jusqu'ici les propositions les plus efficaces du point de vue de l'enjeu de transversalité artistique qui fonde ce projet. Encore faut-il préciser que ce terme de principe relationnel englobe autant un certain rapport à telle ou telle matière – texte, objet, espace, temps, thème, etc. – qu'un rapport aux autres – dont le rapport entre meneur de jeu et comédiens. Si ces deux rapports sont de fait indissociables, on a par contre vu au fil des éditions qu'il faut se méfier de jugements standardisés trop rapides. Pour ne prendre qu'un seul exemple, on a pu ainsi plusieurs fois repérer qu'il n'y avait pas de lien direct nécessaire entre, d'une part, un type de relation – très dirigiste ou bien plus souple – de l'artiste meneur de jeu et les acteurs volontaire et, d'autre part, la qualité et l'efficacité de l'événement produit.<sup>11</sup> Dit autrement, c'est peut-être bien la capacité de chaque artiste meneur de jeu à proposer un travail qui part d'un principe

---

sociale et artistique qui demande à être construite », *Théâtre d'Objets - Corps et Objet / Object Theatre - Body and Object*, Blue Report n° 6, Amsterdam, Theater Instituut Nederland, décembre 1998, p. 42-49.

10/ Ces formalisations ne sont par contre pas gênantes dans les présentations autonomes du travail de chaque artiste, telles qu'elles se sont généralement effectuées dans la première partie de chaque rencontre. Pour chaque édition, plusieurs pratiques artistiques étaient en effet successivement présentées, avant que ne s'expérimentent des essais de mise en confrontation entre elles.

opérateur et précis, mais dans lequel la corporalité singulière d'autres artistes peut s'insérer, se déplacer et se transformer, qui a jusqu'ici généré les confrontations les plus fructueuses, du point de vue de l'étude de chaque esthétique comme de la problématique de la transversalité. Au-delà de la capacité habituelle de chaque artiste à verbaliser et à contextualiser son travail, c'est sans doute sur cette capacité et dans la façon dont le meneur de jeu a mené le temps d'expérimentation que réside une part essentielle du potentiel de réflexivité et de théorisation de ces soirées de confrontation.<sup>12</sup> Cette dynamique – souvent aussi, cette difficulté – de théorisation en pratique, pour partie induite par le jeu social spécifique de ces rencontres, est indéniablement un des éléments forts nettement apparus au fil des différentes éditions du projet.

### 3 - Les modes de jugement pluriels des publics

A ce point de l'analyse, les deux questions de la place déterminante des publics et de la fonction de médiation des commentateurs et théoriciens sont désormais décisives. Sur ces aspects, on soulignera d'abord combien les structures d'appréciation et de jugement des publics renvoient, que les artistes le veuillent ou non, à des registres de valeur pluriels, hétéronomes, irréductibles en tout cas à de simples enjeux "autonomes" – esthétiques ou artistiques – sur les matériaux ou les formes que la scène propose. Ces structures, où peuvent se conjuguer de manière plus ou moins indissociable des critères de jugement social, politique, civique, critique, mais aussi d'appréciation sensitive et esthétique, ou bien encore de satisfaction ludique et récréative constituent à elles seules une réalité incontournable de la dynamique artistique. Dit autrement, les publics, même quand ils assistent aux spectacles et sont sensibles à l'expérience esthétique qui en résulte<sup>13</sup>, restent dans leur grande majorité attachés à des critères d'émotion, de signification, de jugement éthique qui peuvent très largement ne pas coïncider avec les enjeux et parti-pris développés par les artistes.

Sur ce point, c'est peut-être une fois encore l'apparente communauté de référence à la doxa humaniste et moderniste dont nous avons parlé plus haut qui maintient dans des limites supportables les inévitables malentendus de communication entre les deux rives de la rampe théâtrale. Les différentes éditions des Matières à Conversations illustrent en tout cas que les publics présents réagissent autant d'après ce qu'ils voient et éprouvent de la scène que par rapport à ce qu'ils voudraient voir et éprouver. En se centrant sur ces publics, au moins deux propositions peuvent être avancées.

On constatera d'abord que le spectateur des mises en scène contemporaines est amené à se confronter à des univers esthétiques et dramaturgiques à chaque fois souvent très particuliers. Si l'on veut bien dépasser le propos aujourd'hui très convenu que cette diversité d'options laisse le spectateur libre dans ses interprétations possibles, force est de reconnaître que le spectacle contemporain exige surtout de chacun une incroyable flexibilité interprétative. Le spectateur d'aujourd'hui est en fait implicitement sommé de construire sa propre historicité de réception, sans qu'on s'interroge vraiment sur les moyens dont il dispose pour opérer ce véritable travail spécifique.<sup>14</sup> On posera alors, à titre d'hypothèse, que ce que cherche le spectateur contemporain est sans doute moins de comprendre l'enjeu singulier des artistes que de trouver dans les oeuvres que ceux-ci lui proposent une

---

11/ Lors de la troisième édition, la relation très "dirigiste", mise en oeuvre par Eugenio Barba auprès de cinq acteurs porteurs d'esthétiques très contrastées, a été assez mal accueillie par une partie du public, alors même que la composition dramaturgique et scénique résultant de ce travail a été un des exemples les plus évidents de tentative de dépassement des singularités des différents corps scéniques initiaux au sein d'une forme signifiante et sensible plus globale, mais qui intégrait pourtant partie de ces singularités de départ.

12/ Le terme de théorisation est plutôt employé ici dans le sens de dégager des principes opératoires, mais plus généraux que la simple somme d'expériences plurielles, particulières et localisées.

13/ Face aux propositions de l'art moderne ou contemporain, on sait bien que leur ignorance ou leur rejet est le comportement largement majoritaire des populations d'aujourd'hui.

14/ On rappellera ici les données largement établies sur la très nette sélectivité sociale des publics du spectacle théâtral, sélectivité encore plus grande quand il s'agit de mises en scène contemporaines et de recherche : un indice indirect que la supposée liberté d'interprétation du spectateur s'avère limitée, ne serait-ce que sociologiquement.

résonance à ses propres interrogations identitaires et collectives – symétriquement, plus ces résonances manqueraient et plus le spectateur s'interrogerait sur les intentions des artistes. « Car c'est bien en et par chacun de nos corps (autant charnel que symbolique, d'ailleurs) que doit finalement se fonder et se construire notre sentiment d'individualité et de subjectivité, à partir de toute l'hétérogénéité qui nous traverse et nous constitue »<sup>15</sup> : avec le recul, cet élément de référence pour les Transversales que nous énoncions en 1993 apparaît plus marqué par notre position de spectateur, que par le besoin de singularisation que porte les artistes. Quoi qu'il en soit, entre la revendication historique d'autonomie des mondes de l'art et les demandes hétérogènes des publics, il y a plus qu'un simple hiatus facilement résorbable. Ce réel différend, perceptible dans plusieurs des rencontres – y compris de la part d'une partie du public appartenant au milieu professionnel –, non seulement nous renvoie à toute la tradition européenne du théâtre, mais demande aussi à être mieux reconnu comme une profonde tension dialectique qui travaille aujourd'hui au cœur de la notion de transversalité. La réduire en tout cas à un simple enjeu de confrontation entre artistes, voire de renforcement d'une communication unidirectionnelle entre artistes et publics serait à notre avis une des dérives, à ce jour non exclue, du processus engagé.

## 4 - L'inconfortable position tierce des théoriciens

Dans la genèse du réseau des Transversales, il est bon de souligner que le processus est parti d'une demande d'artistes praticiens. Un besoin exprimé par des créateurs de mieux se rencontrer d'abord, de pouvoir confronter leurs pratiques et d'inventer de nouvelles situations pour y réfléchir, la problématique du corps et du geste dans les arts de la scène constituant le thème (ou le prétexte) initial commun de rassemblement. Pour les Matières à Conversations, si la présence du public est dès le début apparue comme nécessaire – même si elle était à préciser et organiser –, la question de la place de la réflexion théorique dans le processus a été plus discutée. De par leurs histoires singulières, certains praticiens étaient en contact avec des universitaires suivant de près ou engagés dans les problèmes et les pratiques du théâtre contemporain. La demande initiale des praticiens a alors plutôt relevé d'un intérêt à ce que des théoriciens viennent donner leur propre éclairage sur les pratiques présentées ou les questions débattues par les créateurs. Une réaction des universitaires pressentis a été de poser que la théorie n'appartient pas à une classe particulière de personnes (les intellectuels), mais que chacun, dans sa capacité même à réfléchir et à énoncer un discours sur sa propre pratique, se situe déjà dans le champ de la théorie.

Sous le débat de principe sur le niveau d'extériorité à la pratique de la dimension théorique, c'était déjà une tension d'enjeux qui se manifestait, une différence de points de vue qui, finalement, touchent aussi à la définition de ce que chacun estime être son territoire spécifique de compétence, ou encore à la dynamique d'échange la plus pertinente à établir entre la scène et la salle. En tout cas, le fait d'instaurer au cœur du processus la présence d'un tiers réflexif a interdit la dominance du point de vue qui considère comme suffisant un rapport intuitif, sensitif et direct entre la scène et la salle. Certes, les parti pris de l'art moderne ou contemporain – sans même faire appel en ce domaine aux repérages issus des sciences humaines – rendent chaque jour moins évident ce postulat d'une sorte de transparence immédiate, émotionnelle et communicationnelle des propositions artistiques.<sup>16</sup> Reste que cet élément est d'autant plus fortement ancré qu'il entre de fait en correspondance avec certains moments du processus, comme les moments de très vif plaisir qui ont pu spontanément se déclencher lors de certaines présentations ou expérimentations scéniques, ou a contrario avec parfois l'incapacité des commentateurs à trouver des verbalisations immédiates et pertinentes en écho de situations intensément vécues sur le plan émotionnel – dans l'enthousiasme ou, à l'inverse, la forte déception.

Dans ces conditions, les commentateurs théoriciens ont souvent eu le plus grand mal à se sortir de la contradiction suivante. Soit ils se situent plutôt dans une posture d'expression

---

15/ *Routes, op. cit.*, p. 7.

16/ Dans la diversité de leurs mises en jeu, dans les difficultés même de leur appréhension, par les publics comme par les commentateurs théoriciens, certains des travaux présentés n'ont finalement fait que confirmer ce point.

d'une appréciation, d'un sentiment essentiellement personnel et subjectif. Si cette posture a aujourd'hui l'avantage d'être acceptable par le plus grand nombre – c'est, dans les arts, une attitude politiquement correcte –, elle n'est pas en soi porteuse d'un élément de sens commun – à rebours de l'opinion kantienne à ce sujet – et n'apporte finalement que très peu à l'élucidation un tant soit peu problématisée et collective des processus théâtraux complexes dont nous parlons ici. Soit, les commentateurs se risquent à proposer des éléments plus généraux en vue d'analyser et de comparer au moins un aspect des différentes situations scéniques advenues lors d'une édition du projet. Mais la dynamique même de ces éditions rendait à peu près inaudibles et peu opérantes ces propositions – finalement plus proches d'une posture humienne<sup>17</sup>, même s'il s'agit moins de proposer des normes de jugement que des critères possibles pour un référentiel d'analyse. Au bout du compte, les différents recadrages des premières personnes – autres que les artistes impliqués sur le plateau – s'exprimant après les expérimentations montrent que leur apport théorique est sans doute moins affaire de lecture à partir de grilles préétablies, que de médiation, d'accompagnement du processus par une parole personnelle constamment articulée à l'événement qui se déroule sur le plateau et dans la salle. Encore une fois, on retrouve l'importance de proposer une relation particulière prenant en compte le contexte de l'événement<sup>18</sup>, bien plus que de s'essayer à une rationalisation trop abrupte ou schématique. Notre propre sentiment est qu'une des fonctions urgentes des commentateurs pourrait être justement de faciliter l'élucidation, la prise de conscience, la nécessité de traiter les réels différends qui existent entre la scène et la salle, et qui se redoublent dans le cas des Matières à Conversations de différends expérimentés entre artistes et au sein même de la scène. De ce point de vue, nous pensons que le champ théâtral – comme, à un autre niveau, toute notre société – manque cruellement d'une de structures de traduction et de transition entre des singularités, chacune légitime, mais dont la seule addition ou confrontation non régulée ne peut prétendre constituer en soi une réelle innovation artistique, que ce soit en termes d'invention scénique ou de nouvelles formes de socialité théâtrale. Le projet français particulier des Transversales qui a servi ici de référence empirique permet de mettre en évidence cette problématique qui vaut pour l'ensemble du théâtre contemporain.

## 5 - La question sous-jacente d'un nouveau paradigme artistique

Faut-il désormais conclure en faisant la liste des différentes formes de concrétisation qu'a déjà prises le processus général des Transversales et en portant une évaluation à leur propos ? Les prises de position critique que nous avons énoncées dans les lignes précédentes n'ont pas cet objectif. Parce qu'il est indispensable que de tels projets se concrétisent dans des démarches plurielles, des développements non prévus, des dynamiques polycentrées, des régulations constamment approximatives. Par contre et après cinq ans d'existence, les faits nous conduisent à amplifier un plaidoyer pour que le réseau des Transversales continue à développer, au moins en une de ses déclinaisons, une approche critique de son propre thème (mythe) fondateur : les potentialités du corps et du geste scéniques à constituer un pôle de transversalité – sinon directement pratique, au minimum réflexif – entre les différents arts de la scène. De ce point de vue, notre posture de commentateur théoricien consiste à délibérément alerter sur des dimensions sociologiques et culturelles peu prises en compte quoiqu'inhérentes au projet, sur les dangers d'une approche par trop naïve et fusionnelle des processus en jeu, sur la nécessité d'inventer un mode spécifique d'organisation et de régulation collectives hors duquel le terme de transversalité risque de n'être qu'un slogan artificiel de plus dans la confusion actuelle de nos repères symboliques.

---

17/ Cf David Hume, « De la norme de goût » *Les essais esthétiques - 2ème partie : Art et psychologie*, traduit de l'anglais par Renée Bouveresse, Vrin, 1974, p. 79-104. Pour une première introduction à l'approche esthétique de Hume, voir aussi Renée Bouveresse, *L'expérience esthétique*, Armand Colin, 1998, p. 244-269.

18/ Ce qui peut aussi faciliter les prises de parole soit d'artistes impliqués ou non dans les expérimentations, soit de membres ou non du cercle des "experts", pour exprimer en situation un propos rationnel particulièrement pertinent ou qui fait mouche, l'expérience l'a abondamment montré.

Sauf à se réduire à un simple "network" opportuniste et plurinational, le réseau des Transversales a probablement tout à gagner à préserver un questionnement fondamental, inscrit au coeur même du projet. Celui-ci pourrait conduire à une réflexion critique vis-à-vis de la dominance encore très affirmée de certains critères de la doxa toujours actuelle des arts, tels que la singularité créative et l'authenticité du lien entre l'oeuvre et le créateur de l'art moderne, tout autant que la mise en crise perpétuelle des modes de composition et de réception de l'art contemporain. En ce sens, le triple jeu constitutif des mondes de l'art entre artistes, commentateurs et publics, que met en exergue des processus tels que *Matières à Conversations*, ouvre ainsi la question d'un nouveau paradigme artistique.<sup>19</sup> L'étrangeté des divers corps scéniques qui se déploient sur nos plateaux au profit des publics se trouve déjà à la croisée d'un double ancrage dans notre tradition humaniste et artistique. Elle questionne nos identités tant individuelles que collectives et se présente autant comme singularités radicales que comme espace où jouer l'articulation d'éléments hétérogènes. Elle ne ferait alors que précéder la lancinante attente, pour les temps qui viennent, d'un nouveau réglage de principe de ce jeu qui s'adresse à chacun tout en étant d'abord éminemment social, et que nous appelons le théâtre.

---

**19/** Sur cette difficile question et à partir d'autres points de départ théoriques ou empiriques, voir quelques prémices formulées dans deux articles personnels : « Monde social de l'art et expérience esthétique des publics », *Théâtre* N° 1, Département Théâtre de Paris 8 / L'Harmattan, 1998, p. 45-65, réédition en accès libre, avril 2019, 14 p. ; « Poétique et responsabilité », *Théâtre / Public* n° 144, novembre-décembre 1998, p. 7-13, article faisant l'objet de la première partie du présent document.