



HAL
open science

Débuter au théâtre aujourd'hui. Entre personnalisation et jeu social affirmé

Philippe Henry

► **To cite this version:**

Philippe Henry. Débuter au théâtre aujourd'hui. Entre personnalisation et jeu social affirmé. *Théâtre*, 2001, 3, pp.101-122. hal-02113951

HAL Id: hal-02113951

<https://hal.science/hal-02113951>

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Débuter au théâtre aujourd'hui.

Entre personnalisation et jeu social affirmés

Starting a career in the theatre today.
Between strong personalisation and social game

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 et critique 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*.

Cet article date de novembre 1998. Il propose une réflexion sur les conditions de fonctionnement du théâtre qu'il vaut mieux connaître quand on débute dans ce milieu artistique. Il a fait l'objet d'une première publication dans la revue *Théâtre*.¹

La présente édition reprend sans modification structurelle le texte original, 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* n° 3, Département Théâtre de l'Université Paris 8 / L'Harmattan, 2001, p. 103-121.

Résumé

Dans leur diversité, de nombreux débats de la fin du siècle dernier font apparaître de très fortes tensions internes qui structurent le fonctionnement du théâtre en France et, par conséquence, les voies pour y débiter.

En concordance avec la convention d'originalité qui fonde l'art moderne, le désir d'individualisation et de personnalisation des parcours professionnels entre en tension avec une structuration désormais très affirmée du monde théâtral. De profondes césures en résultent entre positionnements et situations de chacun.

Dans les faits, un jeu social complexe de médiations participe largement à la détermination du talent d'un artiste ou de la qualité d'une œuvre, alors même que les débutants continuent à survaloriser la phase de recherche et de création. Ils seront pourtant vite confrontés à des épreuves de sélection et de qualification particulièrement intensives pour produire et diffuser leurs propositions.

La question se pose alors de notre capacité collective à dépasser des oppositions récurrentes qui clivent le monde du théâtre et les manières possibles d'y débiter.

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 numerous and diverse debates that took place at the end of the past century show the very strong internal tensions that structure the functioning of the theatre in France and, consequently, the ways to start a career there.

In accordance with the originality convention which is at the very base of modern art, the desire for individualisation and personalisation of one's professional career gets in tension with today's very strong structure of the theatre world. As a result deep breaks appear between each person's position and situation.

In fact, a complex social mediation game is largely involved to determine the talent of an artist or the quality of a work, while beginners go on attaching too much importance to the research and creation phase. However, they will soon be confronted with particularly intensive selection and qualification tests to produce and diffuse/ disseminate their proposals.

The question then arises of our collective ability to overcome the recurrent oppositions that divide the theatre world and find the possible ways of starting a career in it.

Table des matières

<u>Résumé</u>	<u>2</u>
<u>Table des matières</u>	<u>3</u>
<u>Introduction</u>	<u>4</u>
<u>1 - Des désirs individualisés de théâtre dans un champ théâtral structuré</u>	<u>4</u>
<u>2 - Des volontés d'originalité créative au sein de réseaux qui fondent la valeur artistique</u>	<u>7</u>
<u>3 - Au travers d'oppositions récurrentes, des questions essentielles</u>	<u>9</u>

Introduction

Un des intérêts majeurs des rencontres, tables rondes ou débats organisés en divers lieux du champ théâtral réside dans l'évocation d'une très grande variété de cas particuliers. Le plus souvent, le temps est limité pour les exposés et les échanges, le nombre souvent important d'intervenants initiaux ne permettant généralement pas de dépasser des énoncés descriptifs ou de principe. C'est alors d'abord l'évidente pluralité des situations et des points de vue qui se dégage de ces rencontres, le sentiment d'une réalité irréductible à quelques dynamiques simples. Reste qu'on est aussi souvent frappé dans ces échanges par la forte récurrence de certains thèmes, formulations, oppositions qui reviennent sans cesse, ou encore sont alternativement survalorisés ou minorés selon en particulier la position professionnelle des locuteurs dans le champ théâtral. Notre position personnelle de chercheur incitant à développer une approche comparative des discours que nous avons pu entendre, on partira d'une de ces rencontres, centrée sur la question en effet problématique du "Débuter aujourd'hui".² L'utilisation d'autres situations de réflexion et d'échange³, complétée par quelques prises d'appui plus théoriques, conduit alors à dégager plusieurs propositions sur ce qui se dit, ou au contraire a bien du mal à se dire, à propos du fonctionnement du théâtre dans notre pays.

1 - Des désirs individualisés de théâtre dans un champ théâtral structuré

Lors de la rencontre qui nous sert de référence initiale, une première récurrence est immanquable dans les discours des jeunes artistes. Il s'agit d'abord de l'importance donnée à la personnalisation, l'individualisation, le parcours biographique (en termes surtout de "j'ai joué ou monté ceci avec untel") et celle des relations et coups de chance personnels. C'est en même temps la plus grande difficulté à nommer, décrire des préoccupations collectives ou d'intérêt plus général, à identifier et analyser des fonctionnements sociaux ou des effets de structure. Entre un Bernard Sobel qui énonçait tranquillement sa réticence et sa difficulté à dire "je" et ces générations de plus jeunes gens dont on a le sentiment qu'ils ne disent ou ne peuvent dire que par la médiation de ce "je", le contraste est saisissant. Y compris dans les autres débats pris en référence – et où les questions de la démocratie culturelle et de l'exclusion sociale, du rapport à constamment trianguler entre art, politique et société apparaissent pourtant centrales et actuelles –, le thème de l'individualité et de la singularité reste irréductible. Il s'y décline plus spécifiquement autour de la question de la construction ou de la reconstruction d'une identité tant personnelle que collective, ou encore de la place à

2/ Cette rencontre, co-organisée par l'Académie Expérimentale des Théâtres, le Théâtre de la Cité Internationale et le Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris, s'est déroulée du 23 au 26 octobre 1998. Chaque fin d'après-midi réunissait, face à une salle nombreuse d'étudiants et de professionnels, plus d'une dizaine de jeunes artistes (surtout comédiens et/ou metteurs en scène), ayant déjà terminé depuis un certain temps leurs études initiales et mis en œuvre leurs premières réalisations théâtrales. Les soirées étaient consacrées au témoignage d'artistes ayant "débuté" dans une autre époque, entre la fin des années 1950 et les premières années 1970 (Jacques Lassalle, Jean-Pierre Vincent, Jérôme Deschamps et Macha Makeieff, Jérôme Savary). Une restitution relativement en l'état des éléments de "récits de parcours" ainsi récoltés se trouve dans Georges Banu (dir.), *Débuter. Metteurs en scène et compagnies*, Alternatives théâtrales n° 62 / Académie Expérimentale des Théâtres, octobre 1999, p. 13-56.

3/ Parmi les autres rencontres qui nourrissent directement notre propos, mentionnons-en trois, complémentaires ou au contraire en fort contraste avec la première rencontre de référence. Les quatre débuts de soirées, organisées par Jean Caune en partenariat avec le Théâtre National de la Colline et la Ligue de l'Enseignement au quatrième trimestre 1997, sur le thème « Les voies du vivant dans l'art du théâtre. Les enjeux de la programmation aujourd'hui en France et en Europe ». Le colloque de trois jours co-organisé en début octobre 1998 par le Théâtre du Fil et le Théâtre du Levant à Savigny-sur-Orge, dans le cadre du Festival International de Théâtre Action - Théâtre en Résistance, sur le thème « Théâtre en Résistance, un autre travail, avec d'autres ». La journée organisée au Théâtre Paris Villette, fin octobre 1998 et dans le cadre des Rencontres des cultures urbaines, sur le thème « Logiques de coproductions et de diffusion des cultures urbaines ».

redonner aux gens eux-mêmes et à leurs paroles dans les processus culturels et artistiques (Paul Biot du Centre de Théâtre Action de la Communauté Française de Belgique, au colloque de Savigny ; René Chenu du Kick Théâtre, à la journée au Théâtre Paris Villette). Ainsi, l'art est aujourd'hui vécu par ces jeunes praticiens en consonance avec une société d'individualisation de masse, où chacun est sommé de se constituer comme pour soi, la question du public étant souvent mise au second rang au profit de la monstration du geste singulier du créateur (Joël Roman, soirées du Théâtre de la Colline).

Débuter de nos jours consisterait alors d'abord à s'inventer un mode de fonctionnement propre à soi, comme acteur ou metteur en scène, mais aussi comme compagnie ou lieu (Régis Hébert de L'Echangeur de Bagnolet). Dans ce contexte individualisant et au-delà des particularités indissociablement sociales et esthétiques du théâtre, on peut avancer que ces discours sur l'art théâtral intègrent totalement la convention fondatrice de l'art moderne. Celle-ci institue en effet l'originalité – et au moins ses deux déclinaisons de la singularité et de l'authenticité – en critère central pour l'identification ou la valorisation de ce qu'on considère de nos jours comme oeuvre d'art ou artiste.⁴ Remarquons que cette convention a permis, depuis plus d'un siècle, l'éclosion d'une très grande pluralité de formes et de pratiques créatives. Mais elle a dans le même temps considérablement renforcé une incertitude générale, sur la nature même de l'art, et encore plus sur la question de la valeur des différentes oeuvres d'art. Elle a aussi largement contribué à la dissolution de tout référentiel commun – un tant soit peu stabilisé et accepté par tous – qui nous permettrait d'objectiver, d'identifier ou d'évaluer collectivement ce que serait la qualité propre – intrinsèque ou/et relationnelle – des oeuvres d'art. Notons néanmoins, dans ce contexte de déshérence de critères esthétiques communs⁵, la persistance historique et la pertinence opératoire, pour le théâtre, d'un référentiel collectif minimal qui pose que toute oeuvre relevant de cet art comporte une mise en tension entre, d'une part, un événement corporel et sensible et, d'autre part, une forme et un discours signifiants, le tout dans le cadre d'une nécessaire adresse au public, directe et déclinée au présent.⁶ Dans ces conditions, le théâtre engagerait toujours une éthique de l'être, nous rappellerait sans cesse que tout n'est pas joué, que nous sommes encore jouables, que le public n'est pas tant à la recherche d'un sens qu'à celle d'une "pureté du nouveau", que l'acteur se manifeste surtout comme existence un moment délivrée de ce qui l'empêchait de jouer (Daniel Sibony, aux soirées du Théâtre de la Colline). Au coeur de nos débats, il s'agirait alors de revenir moins sur la question de la représentation théâtrale, que fondamentalement sur celle de la nature et de l'intensité des relations sensibles permises par le théâtre, comme sur les raisons sensibles de l'être-ensemble auquel cet art spécifique nous convie (Jean Caune, aux mêmes soirées).

Un second constat récurrent, en particulier d'après les témoignages d'artistes plus âgés, porte sur le fait que le contexte social et politique, mais aussi les conditions et les ressources

4/ Voir, sur le cas particulier des arts plastiques, Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Seuil, 1996, 192 p., ou Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Les Editions de Minuit, 1998, 384 p. Pour ce dernier auteur, les valeurs d'originalité, de singularité, d'intériorité, d'inspiration, de sincérité et de sérieux forment un véritable paradigme de l'art moderne, dont la valeur cardinale serait d'autant plus l'authenticité que toutes ces valeurs constitutives exigent le maintien d'un lien très perceptible entre l'oeuvre artistique et son créateur. Une des butées bornant la transgression permanente des règles du jeu de l'art – qui caractériserait plutôt l'art contemporain – serait ce lien de personnalisation moderne de l'oeuvre d'art (voir *idem*, p. 123-143). De ce point de vue, le théâtre d'aujourd'hui relèverait encore essentiellement de la problématique de l'art moderne.

5/ Voir à ce propos, Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1999, 128 p. L'auteur y développe la thèse que l'absence de critères esthétiques absolus et universels, particulièrement perceptible à notre époque, correspond symétriquement à une très grande variété de critères esthétiques, toujours relatifs et locaux, profusion associée à l'extrême différenciation des jeux de langage dont l'un ou l'autre nous est nécessaire pour exprimer nos propres jugements esthétiques – un jugement toujours personnel et inscrit dans un jeu de langage partagé.

6/ Sur cette question, on pourra se reporter à Jean Caune, *Acteur-Spectateur. Une relation dans le blanc des mots*, Nizet, 1996, 224 p., ou à Philippe Henry, « Monde social de l'art et expérience esthétique des publics », *Théâtre* n° 1, Département Théâtre de l'Université Paris 8 / L'Harmattan, 1998, p. 45-65, réédition en accès libre, avril 2019, 14 p.

En lien avec la note précédente, on posera que ce référentiel collectif fait partie du jeu de langage partagé par un grand nombre d'amateurs-praticiens du théâtre.

dont dispose le théâtre sont sans commune mesure entre les générations ayant débuté hier et celles d'aujourd'hui. En moins d'un demi-siècle et singulièrement à partir des années 1970, on observe en effet dans notre pays la structuration renforcée d'un véritable champ théâtral⁷ différencié, hiérarchisé et territorialisé. Soit le développement d'un véritable secteur socio-économique, dont le fonctionnement et la régulation ne peuvent plus être seulement rapportés aux situations d'affrontement sociopolitique ou d'émergence artistique et culturelle qui prévalaient il y a désormais plus de trente ans. Les témoignages disent à l'envi combien les aventures et parcours d'hier, s'ils sont à connaître et comprendre pour éclairer partie de la situation théâtrale d'aujourd'hui, ne sauraient nous donner d'eux-mêmes des clés pertinentes pour ce qu'il y aurait à entreprendre dans ce champ désormais très architecturé, dont Jean-Marie Hordé (Théâtre de la Bastille) faisait remarquer qu'il dispose d'une "chaîne institutionnelle" sans doute la plus large et riche au monde. Peut-être faut-il voir dans cet écart historique de situations une des raisons de la réserve des artistes débutants vis-à-vis du thème de la filiation, au profit de notions présentant une plus grande plasticité potentielle telles que la fratrie, les affinités, le compagnonnage.

A s'en tenir à la surface des deux observations précédentes, on retrouve déjà une des apories les plus passionnées qui parcourt les rencontres sur le fonctionnement actuel du théâtre. En forçant à peine certaines formulations, on trouve en effet le clivage suivant. D'une part, il y aurait un champ institutionnalisé du théâtre qui cherche à limiter l'extension de son propre périmètre – en particulier par une défense obstinée de la dimension artistique, entre autres fermement différenciée de l'action sociale. Cette partie du champ théâtral entretiendrait une hiérarchisation très sélective, selon la nature et le niveau de notoriété artistique obtenue par chacun. Cette sélection permettrait d'ailleurs l'intégration de "nouveaux entrants", même si celle-ci est progressive et peut toujours se trouver rapidement compromise – d'où une formulation récurrente, qui n'est pas qu'une figure de style, où chacun dit devoir, tout au long de sa carrière, constamment "recommencer ses débuts". D'autre part, il y aurait une très grande pluralité de praticiens qui se revendiquent également du théâtre comme investissement professionnel – mais aussi militant –, qui sont généralement fortement implantés – souvent depuis très longtemps – sur des territoires ou vis-à-vis de groupes sociaux particuliers. Mais ces praticiens seraient assez nettement exclus d'une reconnaissance artistique – que ce soit par le champ institutionnalisé du théâtre ou/et par les instances culturelles publiques associées –, alors même qu'ils considèrent qu'ils sont à la pointe du combat pour une meilleure démocratie culturelle et qu'ils participent largement à un accueil professionnalisant de nombreux jeunes débutants.

En-dehors de tout jugement de valeur, l'opposition précédente apparaît comme l'expression de deux schèmes descriptifs extrêmes⁸, qui acceptent donc une gamme étendue de situations intermédiaires illustrées par de nombreuses compagnies théâtrales ou beaucoup de centres culturels de proximité. Les faits forcent néanmoins à reconnaître une pertinence à cette description bipolaire. Ils plaident en tout cas pour une approche elle-même différenciée de la question des débuts. Même de manière contenue, on a encore entendu gronder le clivage précédent dans la rencontre de la Cité Internationale, entre autres dans quelques-uns des brefs moments d'échange entre la salle et les invités de plateau. Il y a là un thème non évacuable, même quand on évite les oppositions polémiques frontales, ou quand est plaidé pour le second pôle de sortir de la plainte et d'en venir à un registre d'affirmation étayée sur la multiplicité des actes artistiques déjà réalisés (Marc Klein du Théâtre du Fil, à la journée du Théâtre Paris Villette). Il serait illusoire de penser que la tension que nous évoquons s'éteindra d'elle-même, tant elle repose sur des dynamiques structurelles dont on ne peut justement pas faire l'impasse. Faut-il chacun entrer dans le "costume de l'institution"

7/ Même s'il ignore largement les dynamiques de coopération constitutives des différents mondes de l'art, voir sur cette notion de champ appliquée à l'art Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992, 492 p. Pour un ensemble de repères factuels, en particulier depuis la fin de la seconde guerre mondiale, voir aussi Philippe Henry, *L'organisation du théâtre professionnel en France. Repères chronologiques*, polycopié du Département Théâtre de l'Université Paris 8, rééd. 1997, 86 p.

8/ On a malgré tout entendu distinctement ces deux schèmes, plutôt aux rencontres du Théâtre de la Colline et du Théâtre de la Cité Internationale pour le premier, au colloque de Savigny-sur-Orge pour le second, les énoncés de la journée du Théâtre Paris Villette apparaissant alors comme "entre deux feux".

avant de la faire évoluer ou craquer ? Ou bien, comme le plaide Mustapha Aouar (Gare au Théâtre), est-il urgent d'ouvrir des lieux gérés par des compagnies et moins coinçants que les théâtres proprement dits, lieux qui seraient centrés sur la rencontre, l'ouverture et l'échange, mais aussi la présentation de travaux ? Ou encore, convient-il de travailler au développement et à une meilleure reconnaissance sociale d'un véritable "modèle alternatif", où la puissance de l'expression théâtrale serait d'abord mise au service et mise en oeuvre par des êtres humains aujourd'hui inentendus, voire interdits d'expression (colloque de Savigny) ? La gamme d'options et d'utopies peut sembler encore large de nos jours. Elle correspond surtout de plus en plus à des situations structurelles distinctes, qui différencient aussi plusieurs types de débuts et de parcours possibles pour des débutants.

Au moins, pourrait-on opter pour une approche de principe où serait collectivement reconnu que les pratiques théâtrales relèvent de positionnements différenciés – ce qui ne veut pas dire en soi et a priori inégaux, même si c'est souvent le cas dans les faits – dans un champ théâtral aux frontières assez extensives. Le champ théâtral se comprendrait ainsi comme structuré par une pluralité de réseaux de coopération et de sélection, en particulier distinguables selon le type de travail et de rapport théâtral engagé avec ou auprès des populations.⁹ Un champ par ailleurs fortement dépendant des collectivités publiques et plus spécialement des politiques culturelles de proximité – une dimension qu'on retrouve pour toutes les pratiques de spectacle vivant.

Parmi les questions urgentes de ce point de vue, on soulignera celle de la nature et du rapport entre droits et devoirs de chacun selon sa position dans le champ théâtral, celle des inégalités des chances dans l'accès aux différents réseaux de coopération et de sélection, celle finalement de la nécessaire redéfinition pour la décennie qui vient des enjeux d'intérêt public et du mode de régulation proposable aux différents acteurs du champ théâtral – une régulation dans laquelle les publics ont nécessairement leur place. Autant de questions qui renvoient à la dimension du politique, et qui touchent en particulier à la tension entre héritiers du champ théâtral et nouveaux entrants dans celui-ci. Mais on ne saurait aborder ces questions, qui touchent très concrètement aux conditions mêmes du "où et comment" débiter aujourd'hui, en faisant l'impasse sur les mécanismes actuellement en jeu dans l'identification, la valorisation, la hiérarchisation de ce que nous appelons une oeuvre ou un événement théâtral, mais aussi un artiste débutant.

2 - Des volontés d'originalité créative au sein de réseaux qui fondent la valeur artistique

Pour essayer de mieux comprendre ce qui se joue au coeur des tensions précédentes, sans doute faut-il rappeler combien les mondes de l'art donnent de plus en plus raison à Hume et à son idée de normes du goût, historiquement et culturellement variables. Ces normes seraient établies non pas tant par la reconnaissance subjective et universelle d'une valeur intrinsèque de l'oeuvre d'art (Kant), qu'au travers de la convergence des avis de ce qu'on nomme de nos jours les experts et les décideurs spécialisés.¹⁰ Dans le contexte de la convention de l'art moderne et de la structuration croissante des mondes de l'art, on peut en effet poser que l'identification, l'évaluation, la hiérarchisation des oeuvres ou événements artistiques résultent toujours plus de médiations, multiples et différenciées, entre les différents acteurs sociaux qui participent à ces mondes.¹¹

9/ A propos des différences entre jeux de langage et critères esthétiques associés, la façon dont cette question du rapport aux populations et à leurs territoires de vie est posée nous semble particulièrement discriminante.

10/ Cf ici 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.

11/ Pour une approche de la problématique de la médiation appliquée aux arts, voir à propos du monde de la musique Antoine Hennion, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Métailié, 1993, 414 p. La thèse déjà signalée de Yves Michaud conforte ce point de vue, tout en insistant sur la pluralité des jeux de langage qui participent à la définition du périmètre et des différenciations internes de chacun des mondes de l'art.

Pour le théâtre, ces médiations se joueraient au premier chef au niveau des pairs, des responsables des organisations de production ou/et de diffusion, des experts et professionnels des différentes DRAC ou collectivités locales, avant que n'interviennent aussi les niveaux des média, des décideurs politiques des collectivités publiques, et finalement des populations ou publics concernés. Cette structure, associée à la convention propre à l'art théâtral, explique le maintien d'une pluralité de registres d'appréciation des œuvres. Si des critères d'ordre social, politique, éthique, critique sont souvent simultanément en jeu dans l'appréciation d'une oeuvre théâtrale, d'autres d'ordre sensitif et esthétique, ou encore ludique et récréatif ne sont pas moins présents. Par contre, cette dynamique renforce l'importance de l'identification et de la notoriété sociales des artistes – bien plus que des oeuvres elles-mêmes – comme base de la sélection et de la valorisation artistiques contemporaines. La convergence des jugements par effets de réseaux – au travers de passions communes, de rapports de confiance, de comportements mimétiques – a ainsi tendance à se fixer sur des noms singuliers d'artistes – pour le théâtre, bien plus que sur celui d'une compagnie. Il s'ensuit une concurrence verticale et une hiérarchisation renforcées entre artistes et réseaux.

Par cette approche, on retrouve tout ce qui se voit et se dit constamment à propos de l'importance des rencontres personnelles – en particulier avec les pairs dont le travail est déjà reconnu –, de la nécessité pour chacun d'arriver à une identification puis à une valorisation artistiques personnelles, à partir de ses projets, de ses oeuvres mais aussi par le biais des experts ou instances qui disposent d'une certaine autorité de jugement, d'une certaine capacité de décision dans le champ théâtral. A ce niveau de problématisation, les variations individuelles n'y changent pas grand-chose : c'est bien la prégnance de cette dynamique de médiation et de sélection sociales qui est sans cesse confirmée. Comme l'évoquait Stanislas Nordey, un moment décisif des débuts est en effet celui où on "naît à l'institution". Dit autrement, une question essentielle est bien celle du type d'alliés dont on dispose pour accéder à une visibilité sociale minimale. On rappellera aussi l'importance, pour la mise en oeuvre des premiers projets d'artistes débutants, de leur mise en relation avec des décideurs professionnels par des artistes ayant déjà travaillé avec ces derniers.

On peut alors comprendre les comportements d'énerverment ou les sentiments d'injustice, de minoration et de déni générés par ces processus sociaux. Reste que sans une approche critique plus affinée du lien de détermination entre, d'une part, talent d'un artiste ou qualité d'une oeuvre et, d'autre part, notoriété artistique ou/et médiatique acquise, il est fort à parier qu'on n'en finisse pas de produire, au sein même du champ théâtral, des clivages toujours plus conflictuels. C'est en tout cas un risque sans cesse présent dans les rencontres publiques telles que celles que nous avons prises pour référence.

On pourrait déjà reconnaître que la régulation du champ théâtral échappe désormais largement aussi bien à la seule convention de l'art moderne – le talent et la qualité artistiques sont définissables en soi par l'originalité, la singularité et l'authenticité du projet ou de l'événement produit – qu'à la simple régulation marchande – le talent et la qualité artistiques sont définissables par le double jeu de la concurrence et des prix d'échange sur le marché. Au moins deux phases du processus théâtral sont en effet à considérer.

Il y a, d'une part, les moments de recherche créative d'où sort un "produit-atelier", certes original et unique, mais encore sans aucune valeur objectivée – artistique ou marchande – pour des tiers autres que les producteurs. Il y a, d'autre part, les moments de diffusion où seuls quelques uns des produits-ateliers précédents seront reconnus, différenciellement valorisés comme oeuvres, et feront l'objet du double échange artistique et marchand. Entre ces deux moments, il y a toute une structure de médiation, de sélection et de hiérarchisation sociales qui opère. Celle-ci transforme le résultat d'une recherche, en effet totalement singulière, en une prestation composite "oeuvre-artiste" dotée d'une indissociable valeur socialisée de qualité et de notoriété, qui s'exprimera alors aussi pour partie en valeur monétaire.¹²

Ce qu'on entend finalement dans les rencontres professionnelles, c'est surtout une sorte de survalorisation et de revendication d'un primat radical pour le premier moment (créatif)

12/ Pour une présentation plus complète de cette problématique, à nouveau à propos des arts plastiques, voir Bernard Rouget et Dominique Sagot-Duvaurox, *Economie des arts plastiques. Une analyse de la médiation culturelle*, L'Harmattan, 1996, 306 p.

qu'on vient d'évoquer. Si cette posture est compréhensible de la part d'acteurs sociaux situés du côté des producteurs du champ théâtral, on voit par contre la confusion et la réduction qu'elle risque d'opérer dès qu'on s'intéresse au théâtre comme fait social total. On peut aisément comprendre – ce qui ne veut pas forcément dire approuver sans réserve – le fait que de nombreux jeunes débutants se focalisent sur ce premier moment, quitte à renvoyer parfois bien légèrement les autres aspects du processus théâtral aux administrateurs ou directeurs de compagnies et d'institutions théâtrales. On peut également partager le constat préoccupant que, de nos jours, les temps pour l'élaboration et le premier aboutissement d'une recherche soient de plus en plus réduits. On peut s'inquiéter de la difficulté croissante de trouver des lieux pour débiter, qu'il s'agisse de la phase de recherche ou de celle de la création et des premières représentations. Reste qu'on ne saurait faire l'impasse sur l'écart structurel inévitable entre une offre nécessairement pléthorique en attente de reconnaissance, et des disponibilités d'accueil et de diffusion qui resteront toujours limitées. Même si ce n'est guère plaisant à énoncer, cet écart sera traité par une sélection drastique, au moins dès les premières représentations publiques comme le rappelait Claudine Gironès, et finalement par toute la dynamique sociale de valorisation et d'établissement de la notoriété artistiques.

Au-delà des discours par trop monodiques, on peut montrer, par exemple sur le cas des compagnies théâtrales contemporaines, qu'au moins trois moments distincts de production et d'échange se télescopent sans cesse dans le quotidien de ces organisations¹³ : les phases de recherche et de mise en chantier d'un projet de spectacle, où la question de l'originalité est en effet essentielle, même si ce n'est pas la seule qui se pose ; les phases de création proprement dite du spectacle, comprenant la première série de représentations publiques, où se joue de manière décisive une première valorisation sociale et acquisition de notoriété du couple oeuvre-artiste auprès des experts et décideurs, des médias, puis des premiers publics ; les phases de reprise ou tournée de spectacles déjà créés, où passe au premier plan, à partir de la qualité et de la notoriété acquises, la question de l'intensité de l'échange, esthétique mais aussi marchand, avec des publics ou des organisations d'accueil qu'il s'agit si possible d'élargir.¹⁴

3 - Au travers d'oppositions récurrentes, des questions essentielles

Dans ce cadre général d'analyse, il devient possible d'éclairer quelques autres thèmes constants dans les débats actuels. En vue de souligner que les oppositions qui clivent sans cesse les formulations et les prises de position sont peut-être plus à comprendre comme des manifestations du jeu social de l'art – et, ici, du théâtre –, que comme simples options irréductibles ou en elles-mêmes pertinentes. En vue également de proposer pour chaque opposition, une question associée qui paraît d'importance et pourrait déplacer les termes du débat que nous avons à poursuivre, entre débutants et professionnels, mais aussi entre artistes et médiateurs.

Première opposition qui clive très souvent les positions. Pour faire oeuvre ou événement théâtral, il faut partir et ne tenir compte que de l'intention et regard singuliers de l'artiste // que de la parole des gens.¹⁵ Au plan des valeurs idéologiques et morales sous-

13/ A ce propos ou plus largement sur les différentes logiques qui se croisent dans le fonctionnement d'une compagnie théâtrale, voir Philippe Henry, *Un modèle de compréhension des compagnies théâtrales professionnelles*, rapport de recherche photocopié, juillet 1998, réédition en accès libre, février 2019, 160 p.

14/ Pour mémoire, il faudrait également signaler ce quatrième moment décisif de production et d'échange constitué par les différentes actions culturelles menées par les compagnies (depuis la simple sensibilisation à des oeuvres dramatiques et scéniques, jusqu'à la co-génération de projets artistiques avec des populations ou territoires donnés). Les compagnies se différencient en tout cas beaucoup selon que ces actions sont considérées comme un simple accompagnement des spectacles, ou au contraire comme véritables points de départ et de catalyse pour les trois autres phases qu'on vient de signaler.

15/ Même si plusieurs nuances se sont exprimées, le premier terme a été nettement dominant dans la rencontre de la Cité Internationale, alors que le second a été vigoureusement soutenu lors du colloque

jacentes, mais aussi de la convention moderne du jeu de l'art, cette opposition renvoie plutôt à une question portant sur l'origine – et donc aussi la légitimité – de l'authenticité des propositions. Si on ne veut pas être pris au piège de ce genre d'opposition – souvent exprimée de façon radicale dans les débats –, sans doute faut-il accepter d'entrer dans un registre particulier de médiation.

Par exemple, on pourrait proposer que ce sont d'abord des processus de transposition, de métaphorisation ou de symbolisation de nos histoires individuelles et collectives qui fondent les pratiques et les oeuvres théâtrales. Les questions décisives deviennent alors plutôt celle de la composition interne de l'oeuvre ou de l'événement proposé, ou encore celle de l'expérience esthétique induite chez les publics. Bref, comprendre et dépasser cette première opposition exige que ne soit pas esquivée la question du poétique, sous son aspect très concret des modes pluriels de fabrication d'une tension entre le sensible et le signifiant, dans le présent d'une relation à des publics.

Seconde opposition très fréquente. Il y a une nécessaire et irréductible autonomie de l'art, de l'artiste et des oeuvres d'art, la question du public étant une question nécessairement a posteriori // il y a une inévitable socialisation – voire une instrumentalisation sociale – de l'art, de l'artiste et des oeuvres d'art, qui implique un travail continu avec des populations tout au long du processus artistique.¹⁶ Opposition qui touche cette fois, pourrait-on dire, à la question de la pureté de l'originalité. Comme précédemment, on préférera une approche qui appréhende la pratique ou l'oeuvre théâtrale comme un objet ou un événement composite, où interfèrent toujours plusieurs types de matériau, une pluralité de savoir-faire, une diversité irréductible – même si elle est souvent hiérarchisée – d'intentions et d'objectifs. Les questions décisives deviennent alors celle des utilités attendues – nécessairement plurielles, en particulier du point de vue des publics – à propos des oeuvres d'art, celle aussi de la nature et de l'intensité spécifiques du plaisir théâtral proposé par telle ou telle pratique théâtrale.

Au-delà de l'opposition initiale, c'est au bout du compte la question culturelle de la tension entre art et société qui est à mieux réexaminer, et donc très concrètement les inévitables transformations qualitatives qui s'opèrent depuis le lancement d'un projet créatif jusqu'à la diffusion d'une oeuvre artistique à des publics élargis. De ce point de vue, il faudrait par exemple revenir sur le fait que la convention moderne de l'art n'a pas pour caractéristique et préoccupation premières de faciliter l'adhésion d'un public élargi aux nouvelles productions artistiques innovantes. De même, il serait sans doute pertinent de tenir plus grand compte de ce que les critères d'appréciation et de jugement artistiques des publics – critères d'émotion ou de divertissement, de sensibilité ou de signification, de jugement civique ou éthique,... – ne sont ni socialement homogènes, ni en soi identifiables à ceux des artistes, voire "moins valables" que les critères de ceux-ci. Il y a là un chantier encore en friche, en tout cas de réels et profonds différends qui ne sont pas sans lien avec la question suivante.

Un autre débat qui n'en finit pas est celui de l'importance relative à donner, dans les projets de création comme dans les programmations des diffuseurs, aux textes et auteurs du répertoire // aux textes d'auteurs contemporains. Pour le moins, les faits donnent raison aux propositions suivantes. Chaque jour permet de constater avec Jean-Marie Hordé que les textes contemporains d'auteurs non ou mal connus posent immédiatement des problèmes d'audience. Et s'il y a bien une forme d'utilisation discutable, voire frauduleuse des "classiques" comme têtes d'affiche et références sécurisantes dans l'incertitude généralisée de l'art d'aujourd'hui (Pierre Billard du Point, aux soirées du Théâtre de la Colline), on peut

de Savigny-sur-Orge sur le théâtre en résistance. Preuve, s'il en était besoin, de la relative dureté des césures qui traversent et segmentent le champ théâtral contemporain.

16/ Si les césures restent assez fortes sur ce sujet, selon la position acquise ou revendiquée dans le champ théâtral, beaucoup sont néanmoins conscients qu'ils sont simultanément confrontés aux deux termes de l'opposition. Sans vraie surprise alors, la journée au Théâtre Paris Villette sur les cultures urbaines a été la plus riche dans l'évocation de situations concrètes traversées par les deux aspects de l'alternative. Par contre, le terme d'instrumentalisation (en particulier dans le cadre des secteurs éducatif ou social) fait l'objet d'un rejet assez unanime, même s'il faut souligner combien on bute souvent sur la difficulté des acteurs sociaux à mieux préciser ce qu'est pour eux la spécificité de l'artistique et du travail qu'il revendique dans ces secteurs.

également défendre que remonter les classiques conduit à revenir sur soi, à redonner à lire et à rendre perceptibles de ces choses cachées, de ces spectres archaïques qu'il reste toujours urgent d'entendre au présent (Daniel Mesguisch, aux mêmes soirées). Constatons au moins que la question, comme la plupart du temps, est simultanément esthétique et sociologique.

Tant qu'une nouveauté théâtrale n'est pas suffisamment et socialement visible, valorisée du point de vue artistique, elle aura d'autant plus de mal à trouver des soutiens, son propre public, puis un public élargi qu'elle ne pourra pas compter sur des relations de confiance, d'abord personnelles puis de réseaux. L'art d'aujourd'hui illustre particulièrement que l'incertitude sur la valeur et la qualité des productions n'est levée – et encore, jamais totalement et définitivement – que dans et par l'expérience des récepteurs, expérience d'abord individuelle même si la diversité de ces appréciations singulières peuvent ensuite converger. Prendre la mesure de ces mécanismes, c'est ne plus s'étonner des difficultés de circulation élargie des formes artistiques émergentes, même si elles ont pu être initialement très bien reçues par les populations particulières dans lesquelles elles ont été élaborées (la jeune histoire de la danse hip hop en est un exemple flagrant). Sans même parler des difficultés des démarches atypiques, non répertoriées, et du temps qu'il leur faut pour trouver les différents cercles d'alliés et de médiation qui leur permettront, dans le meilleur des cas, de gagner progressivement en visibilité, en valorisation, en notoriété sociale et artistique.

Sur le plan esthétique, on pourra alors convenir avec Jean-Pierre Vincent que la césure encore trop marquée dans la culture française entre texte dramatique et travail d'acteur, forme littéraire et événement scénique ajoute une difficulté supplémentaire à l'émergence de formes théâtrales nouvelles, et qu'il y a toujours urgence et fort à faire dans notre pays vis-à-vis du "trou" de la dramaturgie, du peu d'attention qu'on lui porte. Une fois encore, un détour par une autre approche pourrait être utile. Constatons d'abord que le spectateur des mises en scène contemporaines est amené à se confronter à des univers esthétiques et dramaturgiques souvent spécifiques. Si l'on veut bien dépasser le propos aujourd'hui convenu que cette diversité laisse justement le spectateur libre dans ses interprétations, force est de reconnaître que le spectacle contemporain exige surtout de chacun une incroyable flexibilité sensitive et interprétative. Le spectateur 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.¹⁷ On posera alors, à titre d'hypothèse, que ce que cherche le spectateur contemporain n'est sans doute pas tant de comprendre l'enjeu spécifique des artistes que de trouver dans leurs oeuvres une résonance à ses propres interrogations identitaires et collectives. Au bout du compte, la tension concernant la place relative des oeuvres du répertoire et des oeuvres d'auteurs contemporains restera une question indéfinie, tant qu'on ne replacera pas en son centre le spectateur et ses attentes, ainsi que les moyens mis en oeuvre pour le mettre en confiance, dans un environnement créatif et productif marqué par le sceau d'une très grande incertitude.

Comme réalité concrète qui condense bien des aspects précédents, le dernier thème récurrent qu'on signalera concerne le fait pour les compagnies ou groupes débutants de disposer // de ne pas disposer d'un toit, d'un lieu pour la production d'une création mais aussi pour les premières présentations publiques de celle-ci. En effet, la véritable course à la singularité engagée par une génération d'artistes bien plus nombreuse que les précédentes conduit inévitablement à une exacerbation de la recherche et de la nécessité de capture de moyens minimaux de production et de diffusion. Or, dans le régime de régulation sélective actuel, la médiation tant sociale que symbolique qui définit largement la valeur et la notoriété artistiques se trouve en particulier confortée et bornée par l'investissement politique et financier consenti aux arts par les collectivités publiques. Dans ces conditions,

17/ Faut-il rappeler 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 est en fait limitée, au moins sociologiquement. S'interroger sur les dispositifs permettant des relations avec les publics ou les groupes sociaux devrait alors mettre au premier plan cette question de la réception esthétique de la représentation théâtrale et des conséquences induites sur une politique de la demande (Jean Caune, aux soirées du Théâtre de la Colline). Dans le cas, par exemple, d'une écriture qui ne pense pas d'abord au public, l'auteur a sans doute intérêt à lui garder un caractère souple s'il envisage qu'il y aura au bout une assemblée théâtrale (Jean-Claude Grumberg, aux mêmes soirées).

tout se passe comme si la disposition en propre d'un lieu ou/et l'accès régulier à des équipements publics sont encore plus qu'hier un enjeu prioritaire. Possibilité de (re)trouver une meilleure durée d'expérience et de recherche créatives ; regroupement en un même lieu des fonctions artistique, administrative, relationnelle d'une compagnie ; capacité plus sereine d'organiser des rencontres professionnelles et des présentations publiques de travaux ; facilitation induite pour l'obtention d'une meilleure visibilité sociale, comme d'un meilleur financement : si la pratique théâtrale exige de fait la disposition d'un espace matérialisé de travail, le contexte actuel de cet art renforce considérablement cette nécessité et tous les rêves qui s'y trouvent adhérer.

Reste qu'un lieu ne saurait définir à lui seul la pertinence et la fondation d'une pratique artistique, comme le rappelait encore Bernard Sobel. Reste que ce sont également les conditions du nomadisme théâtral qui se sont radicalement transformées en à peine un demi-siècle. Plus globalement, la question contemporaine des lieux disponibles renvoie à la situation décrite, où une nécessaire pléthore de propositions créatives – si l'on opte pour ne pas réserver la recherche en ce domaine à quelques uns seulement – aura à se confronter à un double principe de sélectivité sociale : celui qui distingue divers sous-domaines de pratiques dans le champ théâtral, mais aussi celui qui institue une hiérarchisation de valeur et de notoriété, entre ces différents sous-domaines ou au sein de chacun d'entre eux.

En guise de conclusion et pour en revenir à un plan plus général, au moins trois grands traits structurels marquent profondément le fonctionnement contemporain du théâtre et, par là, structurer les conditions mêmes du débiter aujourd'hui. D'une part, une proposition sans cesse renouvelée de processus et d'événements créatifs qui, par nature, cherchent tous à fortement se singulariser et à se présenter comme valant d'abord pour eux-mêmes – ou pour le moins comme disposant d'une particularité et d'une autonomie relative. D'autre part, des utilités attendues, très plurielles et différenciées, de la part de publics ou de partenaires institutionnels et sociaux pour lesquels la qualité d'un événement ou d'une oeuvre artistique relève d'abord de la nature et de l'intensité de l'expérience relationnelle qu'on leur propose. Ces deux premières réalités, qui nourrissent chacune et entre elles de profonds différends, sont enfin enchâssées dans une dynamique globale de médiation sociale. Ce triple jeu tout à la fois alimente et régule le champ social particulier qu'est le théâtre. Se trouvent ainsi entrelacées plusieurs dynamiques : une relance continue de propositions créatives ; des réseaux distincts ou entrecroisés de sélection et de valorisation de ces propositions ; leur identification artistique par différenciation et hiérarchisation qualitatives, aussi bien que leur réduction quantitative, par les experts et professionnels impliqués dans le fonctionnement du champ, comme par les différents jeux de langage qui le constituent ; un renforcement ou une invalidation des jugements qualitatifs sur les oeuvres et la notoriété des artistes par les différents publics concernés.

Ce qui nous manquerait surtout actuellement serait donc une redéfinition des différenciations et des coopérations utiles en cette fin de siècle pour un meilleur développement de la pluralité du champ théâtral, comme pour une adaptation du mode de régulation d'ensemble de ce secteur. Que penser, par exemple, d'une situation qui ne reconsidérerait pas la césure encore très forte entre milieu amateur et milieu professionnel du théâtre, la dissymétrie faisant qu'une grande partie du développement culturel des quartiers urbains périphériques relève de financements sociaux, d'une réglementation publique et sociale qui complique singulièrement la vie des intermittents du spectacle quand il s'agit de les déclarer pour des actions en milieu scolaire ou d'enseignement ? Si ces questions – comme bien d'autres – sont à traiter et approfondir en d'autres lieux ¹⁸, au moins faut-il souligner combien les réponses qu'on y apportera structureront fortement tant l'espace de développement des débutants d'aujourd'hui, que l'espace des possibles pour ceux qui voudront débiter demain.

18/ On trouvera une exposition complémentaire de mécanismes et questions dans Philippe Henry, « L'organisation du théâtre professionnel en France. Une scène socio-économique à étudier de près et à adapter », *Théâtre / Public*, n° 134, mars-avril 1997, p. 46-55, réédition en accès libre, avril 2019, 24 p.