



HAL
open science

Le projet “ Nouvelles écritures scéniques ” : de nouvelles relations entre artistes et population ?

Daniel Urrutiaguer

► To cite this version:

Daniel Urrutiaguer. Le projet “ Nouvelles écritures scéniques ” : de nouvelles relations entre artistes et population ?. Africultures, 2010. hal-03913952

HAL Id: hal-03913952

<https://hal.science/hal-03913952v1>

Submitted on 27 Dec 2022

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.

LE PROJET « NOUVELLES ECRITURES SCENIQUES » : VERS DE NOUVELLES RELATIONS ENTRE ARTISTES ET POPULATION ?

Daniel Urrutiaguer

Le conseil d'administration de l'association qui gère l'Archipel a choisi de confier un mandat de directeur à José Pliya entre 2005 et 2009 sur la base d'un projet artistique orienté vers la création d'un Centre de Résidence et de Création des « Nouvelles Ecritures Scéniques ». Alors que la très grande majorité des scènes nationales ne sont pas dirigées par un(e) artiste, l'Archipel cultive une singularité par la présence à sa direction d'un auteur, qui a proposé de développer une « transversalité artistique ». Le rapport d'activités de 2005, année de transition avec la direction précédente de Claire-Nita Lafleur jusqu'à la saison 2004-2005, rappelle le projet de José Pliya en ces termes :

Il s'agit de permettre à ces écritures vivantes, par des résidences de création et de formation de se croiser, de se rencontrer, de se mélanger, d'être transversales, de s'associer aux arts plastiques, à la musique... pour inventer « **Les Nouvelles Ecritures Scéniques** » de la scène artistique guadeloupéenne. Il s'agit d'accueillir chaque année, en résidence et autour d'un projet de création, un créateur francophone de portée internationale : chorégraphe, metteur en scène de théâtre, metteur en scène de cirque actuel, metteur en scène des arts de la rue... qui travaille en partenariat avec un créateur ou une compagnie guadeloupéenne.¹

Ce projet appelle à une discussion sur la notion de transversalité artistique caribéenne et sa mise en œuvre à travers les choix d'artistes en résidence. Dans un troisième temps, on pourra analyser plus spécifiquement les actions menées pour fidéliser un public d'abonnés, devenus plus nombreux, et la recherche d'une transversalité sociale et culturelle, avec notamment l'expérience des cabarets pour se rapprocher de la population de Basse-Terre.

Le bilan nuancé que dresse José Pliya de son premier mandat dans son entretien avec Stéphanie Bérard en mai 2008² renvoie au questionnement sur l'avenir du théâtre. Appartient-il à ceux qui n'y vont pas comme l'affirmait Gabriel Garran³ en credo de la doctrine d'action culturelle du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers qu'il a fondé, ou aussi à ceux qui ne le font pas comme le pensait Philippe Madral⁴ dans sa mise en perspective des expériences de la décentralisation dramatique dans la région parisienne dans les années 60 ?

La notion de transversalité artistique caribéenne

La transversalité renvoie à l'idée d'une traversée par rapport à un axe principal implicite. José Pliya résume en 2008 son projet en ces termes⁵ :

L'objectif est de permettre à des artistes voulant mettre en place un projet de création croisant les disciplines (théâtre rencontrant cirque, cirque rencontrant musique, musique rencontrant danse, etc.) de venir en résidence à L'Archipel pour leur donner la possibilité de développer une esthétique autour des transversalités qui sont une des caractéristiques de la culture artistique dans la Caraïbe.

Cette notion se différencie de la pluridisciplinarité artistique, sous la forme d'une juxtaposition des disciplines artistiques programmées, qui spécifie les scènes nationales

¹ L'Archipel, *Rapport d'activités de l'année 2005*, 2006, p. 3

² Entretien avec José Pliya, le Lamentin, Guadeloupe, 2/05 2008 - Propos recueillis par Stéphanie Bérard.

³ Gabriel Garran, *Deuxième saison au « Théâtre de la Commune » d'Aubervilliers*, T.C.A., 1966, p. 2

⁴ Philippe Madral, *Le théâtre hors les murs*, Paris, Editions du Seuil, 1969, p. 231-232

⁵ Entretien avec José Pliya, 2/05/08, op. cit., p. 2. [réf doc Word]

depuis la création des Maisons de la Culture par le ministère des Affaires Culturelles au début des années 60. A la différence de la multidisciplinarité, cette coprésence est tournée vers un objectif commun⁶. Le décloisonnement des arts présentés dans un même lieu était supposé pouvoir stimuler la curiosité des spectateurs pour élargir leurs centres d'intérêt à d'autres formes ou genres et participer ainsi à l'objectif de démocratisation culturelle en rapprochant les œuvres d'art du plus grand nombre.

La perspective de l'interdisciplinarité est tournée vers un objectif d'intégration plus avancé par les interactions mutuellement fertilisantes entre deux ou plusieurs disciplines. La notion de transdisciplinarité pédagogique correspond à une démarche de projet où l'élève construit son savoir par la structuration des apports cognitifs des différents enseignants, mais aussi de relation de soi aux autres et à son environnement dans le cadre des cours⁷.

Certains artistes considèrent que le concept de discipline est étranger à leurs représentations sur les formes de coordination souhaitées dans le monde de l'art. Dans un entretien avec Julie Valero, Jean-François Peyret déclare ainsi ne pas aimer le mot discipline, « qui sent l'école », et « ne pense pas que l'on puisse dire que l'art soit une discipline, à part dans une perspective universitaire » pour étudier cet art. Il préfère le mot invitation pour qualifier sa démarche fondée sur la recherche de rencontres entre les arts du spectacle et les scientifiques⁸. Marie-Christine Lesage lui donne raison en estimant que la discipline renvoie à un apprentissage didactique et non à un acte de création sans compter son sens étymologique premier de punition⁹. Du point de vue sociologique, à laquelle la singularité affichée par les artistes est plutôt rétive, l'histoire sociale de l'art s'est intéressé aux disciplines artistiques comme des champs construits par les institutions pour classer les artistes et orienter les perceptions esthétiques. La sociologie d'enquête, plus récente, interroge notamment la morphologie sociale des catégories d'artistes, à travers leurs hiérarchies et représentations, et les œuvres d'art en relativisant les frontières institutionnelles et en analysant leurs propriétés¹⁰.

Si Marie-Christine Lesage souligne la dimension de clôture induite par la notion de discipline artistique, selon une perspective d'histoire sociale de l'art, elle estime que la « déterritorialisation » de l'art pratiquée par les artistes contemporains est mieux rendue par le préfixe « inter ». Tiré du latin *inter*, qui désigne l'« entre », il renvoie d'une part à la connexion des arts opérée et d'autre part au maintien de leurs différences dans une dynamique créative ouverte tandis que le préfixe « trans », dont le sens latin est « par delà », postule une transformation du régime esthétique au-delà des arts¹¹. La notion de transversalité artistique peut aussi laisser entendre la prédominance d'une des disciplines artistiques mises en œuvre dans le processus de création.

Dans sa comparaison des arts du spectacle en Haïti, Guadeloupe et Dominique, José Pliya conclue sur des similarités dans les pratiques des « nouvelles écritures théâtrales » en termes de transversalité.

⁶ Abdelkrim Hasni, « L'interdisciplinarité et l'intégration dans l'enseignement et dans la formation à l'enseignement : est ce possible et à quelles conditions ? », séminaire du LIRDEF, 18/03/05, p. 3.

⁷ Françoise Cros, « Interdisciplinarité », in Claude Durand-Prinporge *et al* (éd.), *Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation*, Paris, Retz, 2005, 1^{ère} édition 1994, p. 535.

⁸ Jean-François Peyret, Julie Valero, « Jean-François Peyret ou la stratégie de l'invitation », *Registres* n°13, printemps 2008, p. 95-96.

⁹ Marie-Christine Lesage, « L'interartistique : une dynamique de la complexité », *Registres* n° 13, printemps 2008, p. 14.

¹⁰ Nathalie Heinich, « Art », *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 2007, p. 41-49.

¹¹ Marie-Christine Lesage, *op. cit.*, p. 21.

Transversalité des langues (créole, anglais, espagnol...), transversalité des disciplines (chant, danse, arts plastiques, vidéo...). C'est véritablement l'une des singularités du théâtre dans la Caraïbe, et ce depuis toujours. Seule l'absence de discours esthétiques forts explique que ces nouvelles écritures scéniques ne prennent pas une dimension plus professionnelle¹².

Dans une lettre ouverte qui lui est adressée le 1/05/08¹³, Michèle Montantin, ancienne présidente du CAC de Guadeloupe, observe que le croisement de disciplines dans les pratiques théâtrales caribéennes est l'objet d'analyses depuis une trentaine d'années par des artistes locaux qui le pratiquent et des observateurs. Elle ne voit pas en quoi le concept de « nouvelles écritures scéniques » peut suffire à construire un discours esthétique pour les légitimer. L'adjectif « nouvelles » peut prêter à discussion dans la mesure où le croisement des arts du spectacle remonte en Europe au théâtre antique, la codification de disciplines artistiques cloisonnées et hiérarchisées relevant d'une construction académique, opérée en France au milieu du 17^{ème} siècle.

Les résidences d'artistes

La mise en œuvre du projet de José Pliya repose sur les synergies attendues d'artistes « transversaux ». La circulaire n° 2006-001 du 13/06 2006 distingue trois types de résidences soutenues par les DRAC : la résidence de création ou d'expérimentation « pour concevoir, écrire, achever, produire une œuvre nouvelle ou pour préparer et conduire un travail original, et y associer le public dans le cadre d'une présentation » ; la résidence de diffusion territoriale, qui combine la diffusion de la production des artistes invités et des actions de sensibilisation auprès de nouveaux publics ; la résidence-association sur une durée pluriannuelle. José Pliya s'est inscrit dans le premier type de résidence en espérant notamment que la conduite de masters classes soit l'occasion d'améliorer la professionnalisation des artistes locaux et de les pousser à cultiver leurs singularités interdisciplinaires.

Au cours de la saison 2006-2007, le premier choix a porté sur Denis Marleau, qui avait mis en scène la pièce de Pliya *Nous étions assis sur le rivage du monde...*, représentée en octobre 2006, et a aussi présenté *Les aveugles* de Maeterlinck en février 2007. Directeur du théâtre français au centre national des arts d'Ottawa de 2000 à 2008 après avoir fondé la compagnie UBU, il s'est associé à des compositeurs et créateurs visuels dans ses recherches esthétiques. Invité pour les liens entre le théâtre et le médium vidéographique, ce metteur en scène s'inscrit aussi dans le courant de l'« intermédialité » par les échanges entre les médias dans la construction de la représentation théâtrale¹⁴. Si le rapport d'activités de l'année 2006 affiche une satisfaction à l'égard de la fréquentation du public, José Pliya se montre plus critique sur cette tentative de résidence qui n'a pu se développer en raison notamment du nombre insuffisant de compagnies professionnelles susceptibles de prendre le relais d'une recherche « intermédiaire » sur une longue durée. Les compagnies aidées par la DRAC se limitent à *Siyaj* de Gilles Laumord dans le domaine théâtral et à celles de Jean-Claude Bardu et de Léna Blou en danse¹⁵.

José Pliya voit dans la dualité du tissu des équipes artistiques caribéennes une limite importante au développement de son projet de résidences interdisciplinaires et interactives. Elles lui paraissent partagées entre une très large majorité d'artistes, inscrits dans le théâtre créole avec un répertoire facilement accessible à la population en lui offrant un miroir

¹² José Pliya, « Caraïbes : un monde à partager », *Cultures Sud* n°168, édition Notre librairie, mars 2008.

¹³ Michèle Montantin, *Lettre ouverte à José Pliya*, 1/05/08, <http://www.caraibcreolenews.com/news/guadeloupe/1,258,14-05-2008-lettre-ouverte-a-jose-pliya.html>; [page consultée le 31/10/09].

¹⁴ Patrice Pavis, « Intermédialité », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, p. 177.

¹⁵ Entretien avec José Pliya, 2/05/08, op. cit., p. 2-3. [réf doc Word]

divertissant ou trop engagés dans l'éducation artistique, et quelques artistes ayant conquis une notoriété internationale mais coupés de leurs racines par leurs tournées à l'étranger¹⁶. Dans sa réponse à José Pliya, Michèle Montantin critique cette vision qui lui paraît réduire les compagnies ancrées sur le territoire à une relative médiocrité tandis que les guadeloupéens seraient supposés hermétiques à des spectacles artistiquement exigeants¹⁷.

La saison 2007-2008 a été centrée sur les arts du cirque contemporain, qui ont rompu avec la logique d'une succession de numéros spectaculaires, de présentation d'animaux dressés, d'un espace forcément circulaire en proposant de construire une théâtralisation du spectacle par un fil directeur narratif, l'incarnation de personnages. Le clown Philippe Goudard a présenté deux spectacles : *Un cirque la nuit* en octobre 2007 et *Transversal Vakabon* en mai 2008 tandis que Yann Loïal a animé deux ateliers hebdomadaires pour les enfants et les adolescents. Les propositions ont rencontré un public, notamment le spectacle *Tambours sauteurs* par la troupe guinéenne *Circus Baobab* dans les jardins de l'Artchipel, qui a attiré 3 000 spectateurs. La représentation d'*Oxygène* d'Ivan Viripaev, mis en scène par Galin Stoev, sous la forme d'une proclamation véhémement du profond désarroi de jeunes face à l'anomie sociale et amoureuse devant des micros, a attiré des amateurs de slam n'ayant jamais fréquenté l'Artchipel. Parallèlement, a débuté la présentation de la première pièce de la trilogie *Amour, Colère et Folie*, adaptée du roman haïtien de Marie Vieux-Chauvet, produite par l'Artchipel

Les deux dernières saisons ont évolué vers la mise en valeur des cultures urbaines avec d'abord le collectif de graffeurs *4KG – 4 Kouleurs Grafik*, déjà présent au cours de la saison 2007/08 pour créer des fresques des spectacles programmés au cours du premier trimestre dans la galerie Adolphe Catan devant le public. Leur production est saluée chaleureusement par José Pliya comme des « bas reliefs fulgurants, des œuvres de révoltes sociales, de rébellions politiques, de mémoires historiques »¹⁸. Ils sont en charge de l'animation d'ateliers de graff et de la programmation des chorégraphies de hip hop au cours de la saison 2008/09. Deux spectacles de slam sont aussi organisés. La programmation du second volet de la trilogie théâtrale *Colère*, initialement prévu en mars 2009, a été retardée en novembre. La saison 2009/10 est placée sous le signe des « transversalités des musiques caribéennes » afin de célébrer la diversité de la Guadeloupe « unie dans un même projet, celui du « vivre avec l'autre » dans le respect et la dignité »¹⁹.

A la recherche d'une transversalité sociale et culturelle

L'interdisciplinarité artistique peut être revendiquée comme une nouvelle voie pour créer des relations plus actives entre artistes et spectateurs mais aussi élargir la composition sociodémographique des publics.

Dans son approche du « théâtre post dramatique »²⁰, Hans-Thies Lehmann voit dans une dramaturgie visuelle foisonnante, qui se substitue au bel ordonnancement de la fable aristotélicienne, la source d'un rapport plus actif avec les spectateurs, placés dans une position de producteurs de sens en réalisant un montage personnel du spectacle dans leur processus de perception sensorielle. Il peut être à la source de la formation de communautés passagères réflexives par les interruptions du principe de réalité dans les formes artistiques représentées,

¹⁶ José Pliya, « Caraïbes : un monde à partager », *Cultures Sud* n°168, édition Notre librairie, mars 2008.

¹⁷ Michèle Montantin, *op. cit.*, 2008.

¹⁸ José Pliya, Saison 08>09, L'Artchipel des Cultures Urbaines, *Saison 08>09*, 2008, p. 2.

¹⁹ José Pliya, Saison 09>10, L'Artchipel des musiques caribéennes, *Saison 09>10*, 2009, p. 2

²⁰ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

qui instaurent des paradoxes esthétiques et politiques²¹. Dans son éditorial de la brochure de saison de 2006/07, José Pliya situe son projet de « nouvelles écritures scéniques » dans une ambition politique de contribuer à la lutte contre le repli communautaire en cultivant le goût de la rencontre avec des artistes qui croisent leurs disciplines pour « faire vivre un ailleurs » et « inventer un monde du « tous ensemble » »²².

Selon une approche psycho-graphique, on peut considérer que les personnes ayant une sensibilité visuelle, avides de sensations, ont une propension plus importante à s'ennuyer au théâtre que les spectateurs ayant une sensibilité verbale mais peuvent être attirées par ces nouvelles formes scéniques. Du point de vue de la segmentation des publics, reprise par Robert Abirached avec la notion de « micro-publics », attachés à une famille d'artistes ou un lieu de spectacles²³, l'interdisciplinarité est un moyen de provoquer des rencontres entre des publics spécialisés sur différentes disciplines. José Pliya estime ainsi que

La transversalité des spectacles attire désormais des publics transversaux : enfants et personnes âgées, adultes et jeunes, guadeloupéens et métropolitains assis côte à côte pour découvrir du cirque-hip-hop, du théâtre-danse, de la musique-slam...²⁴.

La question ouverte porte sur la possibilité d'élargir durablement leur centre d'intérêt aux autres formes artistiques utilisées dans la représentation.

Le relatif échec dans les synergies professionnelles attendues des résidences de création interdisciplinaire s'est néanmoins accompagné d'une progression du public, notamment du nombre d'abonnés, passé de 200 en 2006/07 à 600 en 2007/08. Comment expliquer cette évolution ?

Des actions de fidélisation consistent à offrir un cadre de développement personnel à des spectateurs réguliers afin de leur donner envie d'accroître leur rythme de fréquentation grâce à un sentiment de bien-être dans le lieu²⁵. L'équipe de l'Artchipel a cherché à proposer un cadre plus convivial dans l'accueil du public. Comme la sortie au spectacle s'effectue souvent dans un cadre collectif, la possibilité de se raconter dans un cercle intime, sans se limiter aux perceptions du spectacle, influe sur le plaisir ressenti et l'évaluation individuelle de la qualité du lieu. Le bar a été ré ouvert, un restaurant a été aménagé en terrasse avec des dîners, servis par un traiteur, permettant de rencontrer les artistes, ce qui crée une atmosphère détendue pour échanger ses impressions avec eux, les interroger sur le processus de la création²⁶. Une bibliothèque du spectacle vivant a été créée en janvier 2007, les ventes représentant environ le tiers des acquisitions lors des deux premiers trimestres de l'année 2007²⁷. Les chargées de relations avec les publics essaient de proposer des actions de sensibilisation par des rencontres en amont des représentations mais le temps souvent très limité de présence des artistes programmés sur le territoire guadeloupéen constitue un obstacle.

La fréquentation des ateliers de pratiques artistiques est peu prisée par les abonnés. On retrouve un paradoxe souligné par de nombreux artistes dans le décalage entre le plaisir d'une découverte de ses capacités d'expression vocale et corporelle, de créativité dans l'écriture de

²¹ Hans-Thies Lehmann, *Où est la politique ? Remarques sur la potentialité d'un théâtre comme pratique du politique, et non pas de la politique*, conférence à l'Opéra National de Paris le 3/02/07.

²² José Pliya, Saison >06-07. Edito, L'artchipel, Saison > 06-07, 2006, p. 2

²³ Robert Abirached, « Le théâtre dans la cité : dernières remarques avant une rupture annoncée », *Communications* n°83, Paris, Seuil, 2008, p. 32-33.

²⁴ Entretien de José Pliya par Manon Durieux le 21/04/08 in Manon Durieux, *L'Artchipel, scène nationale de Guadeloupe*, mémoire de master 1, université de Paris 3, p. 74.

²⁵ Daniel Urrutiaguer, « Dialogues artistiques et affiliation à un lieu de spectacles », *Théâtre S* n°25, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 19-30.

²⁶ Entretien de José Pliya par Manon Durieux le 9/01/08 in Manon Durieux, *op. cit.*, p. 71.

²⁷ L'Artchipel, *Rapport d'activités sur l'année 2007*, 2008, p. 27.

textes à travers la pratique artistique et l'éveil d'une curiosité intellectuelle pour les spectacles de théâtre ou de danse contemporains. L'appréhension de leur complexité peut en effet générer un sentiment de prise de risque dans la dépréciation de l'image de soi en révélant des difficultés de compréhension et un sentiment d'infériorité face à un public d'habitues maîtrisant les codes esthétiques. Le rapport d'activités de l'année 2007 indique que les ateliers réunissent chacun une quinzaine de participants pour l'atelier jeunesse du hip-hop, les ateliers pour adultes et adolescents du hip-hop, du cirque, une dizaine pour l'atelier jeunesse du cirque et l'atelier pour adultes et adolescents du théâtre. La régularité dans la présence à cet atelier est cependant plus prononcée que pour le hip-hop et le cirque²⁸.

Un paradoxe constaté par José Pliya à son arrivée consistait dans l'origine géographique des spectateurs réguliers, issus essentiellement du bassin de Pointe-à-Pitre. L'appropriation du lieu par des spectateurs de Basse-Terre a supposé une inflexion dans la programmation pour rencontrer leurs attentes culturelles. La projection de films a été poursuivie comme dans le tiers environ des scènes nationales tandis que la formule d'un cabaret qui présente des formes courtes les mercredis, jeudis et vendredis de 19h à 20h pendant trois semaines a été expérimentée. Il s'agit d'offrir un espace de représentation aux artistes locaux émergents, professionnels et amateurs. José Pliya souligne le succès de cette formule auprès du public local :

C'est rendre l'accessibilité de ce lieu – l'Artchipel – sans la sacralité du samedi. Un succès ! Cette saison nous passons de la salle Sony Rupaire (50 places) à la salle Jenny Alpha (120 places)²⁹.

Le directeur de l'Artchipel évoque ainsi une segmentation de ses publics entre les représentations de spectacles les samedis, perçues comme enveloppées d'une sacralité par les néophytes, et les séances de cabaret, qui ont rencontré un public local plus populaire. Cette initiative se situe plus dans le cadre d'un projet de démocratie culturelle en proposant des créations musicales adaptées aux attentes culturelles populaires que dans celui de la démocratisation culturelle pour élargir le public de la culture lettrée.

Il est symptomatique que l'expérience des « impromptus » littéraires, sur le même modèle des formes courtes présentées pendant une heure les samedis de 19h à 20h, ait été abandonnée après un bilan critique en 2007 sur l'insuffisance de son public, y compris parmi les élèves. D'autre part, le choix des résidences de création a été nettement infléchi du théâtre vers les cultures urbaines chorégraphiques, graphiques, musicales. Face aux frictions souvent rencontrées sur un territoire populaire entre les pratiques culturelles des jeunes, tournées vers le rap et la danse hip-hop, et les exigences d'une programmation exposant le plus grand nombre aux esthétiques contemporaines, sous-jacentes à la mission de service public d'une scène nationale, José Pliya a déplacé le curseur vers la démocratie culturelle à défaut de relais professionnels suffisants dans les domaines théâtral et chorégraphique.

Pour conclure

Le mandat de José Pliya semble ainsi donner raison à Philippe Madral dans sa mise en perspectives du credo de Gabriel Garran. L'élargissement à court terme de la composition sociodémographique des publics ne peut se faire que par l'intégration des pratiques culturelles populaires dans la programmation comme dans l'expérience des cabarets ou l'invitation d'artistes issus des cultures urbaines. L'élargissement des centres d'intérêt d'un plus grand nombre de spectateurs vers le théâtre et la danse contemporains suppose celui du nombre de praticiens en voie de professionnalisation, capables de proposer des formes susceptibles d'interpeller le public local.

²⁸ L'Artchipel, *Rapport sur les activités de l'année 2007*, 2008, p. 25.

²⁹ Entretien de José Pliya par Manon Durieux le 21/04/08 In Manon Durieux, *op.cit.*, p. 74.

Si la légitimation politique d'un financement public des arts du spectacle vivant articule traditionnellement les exigences artistiques contre les facilités commerciales et la recherche de la démocratisation culturelle, les limites des budgets de l'Etat et des collectivités territoriales déploient une pression croissante pour remplir les salles. Un projet politique ambitieux pour former de nouvelles communautés d'artistes et de spectateurs, placés dans la position de rêveurs éveillés pouvant élargir leur horizon des possibles dans leur vie³⁰, suppose ainsi une diversification problématique de ses ressources.

³⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, 2000.