



Les mises en scène baroques contemporaines : valeur esthétique et valeur patrimoniale

Daniel Urrutiaguer

► To cite this version:

Daniel Urrutiaguer. Les mises en scène baroques contemporaines : valeur esthétique et valeur patrimoniale. Scènes baroques d'aujourd'hui. La mise en scène baroque dans le paysage culturel contemporain, 2019. ⟨hal-03914034⟩

HAL Id: hal-03914034

<https://hal.science/hal-03914034v1>

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.



HAL Authorization

Les mises en scène baroques contemporaines : valeur esthétique et valeur patrimoniale

Daniel Urrutiaguer

Passages XX-XXI, Université Lumière Lyon 2

La valorisation monétaire des créations s'effectue à l'aval de la filière du spectacle vivant lors de la diffusion des spectacles et de leur degré d'appropriation par le public, mais l'originalité et la maîtrise technique des créations dépendent des investissements déployés dans la phase de recherche. Des conventions d'interprétation orientent la coordination des artistes. Dans son analyse sociologique des mondes de l'art, Howard Becker¹ insiste sur le concept de conventions de David Lewis² en circonscrivant les contours d'une communauté fondée sur la croyance dans la conformité des autres au respect de la convention. Les routines professionnelles qui en découlent requièrent néanmoins des ajustements entre les participants dans un processus de création, comme l'a indiqué le sociologue Pierre François dans son analyse de la construction du son des orchestres de musique ancienne³. Ces ajustements dans le collectif de travail mettent en jeu notamment des rapports de pouvoir entre le directeur artistique et les interprètes différenciés par leur degré de reconnaissance professionnelle (ou leur position hiérarchique dans un orchestre).

Un second type de conventions, plus minoré par Becker, porte sur les échelles de jugement normatives. La distribution met en relation les producteurs et les programmeurs parallèlement au processus de médiatisation des spectacles. Celui-ci est mené par les prescripteurs de jugement professionnels, dotés d'un pouvoir de sélection selon leur appréciation de la valeur esthétique des spectacles en se référant pour appréhender la pertinence des agencements de matériaux et d'actions scéniques à des critères implicites concernant notamment la beauté, le sens réflexif, les surprises.

La valeur patrimoniale reconnue à une œuvre ou un objet dépend de la force mémorielle qui lui est attribuée⁴. Celle-ci fluctue historiquement selon la construction des jugements sociétaux sur l'étendue de cette force. La catégorisation dans les chefs d'œuvre accorde une supposée universalité à l'œuvre. La valeur patrimoniale peut varier dans le temps à la suite d'efforts individuels et institutionnels convergents pour une mise à l'écart d'œuvres ou de courants esthétiques du patrimoine littéraire et artistique ou au contraire un réexamen de leur

¹ Howard Becker, *Les mondes de l'art* [1982], Jeanne Bouniort (trad.), Paris, Flammarion, 1988.

² David Lewis, *Convention. A Philosophical Study*, Cambridge, Harvard University Press, 1969.

³ Pierre François, « Production, convention et pouvoir : la construction du son des orchestres de musique ancienne », *Sociologie du Travail*, vol. 44, n°1, 2002, p. 3-19.

⁴ Luc Boltanski, Arnaud Esquerre, « La "collection", une forme neuve du capitalisme. La mise en valeur économique du passé et ses effets », *Les Temps Modernes*, n°679, 2014, p. 41.

pertinence. Le contexte contemporain de valorisation sociale de l'individuation nourrit une curiosité accrue pour la généalogie, les racines passées et une approche plus pluraliste du patrimoine culturel.

L'objectif de cet article est de mieux comprendre les inégalités de valorisation des mises en scène baroque par rapport aux productions des ensembles musicaux et des compagnies chorégraphiques baroques en mobilisant ce cadre analytique. La valeur patrimoniale de la production artistique peut renforcer l'appréciation de sa valeur esthétique tout comme la perception d'un art muséal peut s'opposer à l'horizon d'attente majoritaire dans le monde du spectacle vivant.

Le point de départ de cet article est le travail de recherche historique sur le courant baroque, minoré par l'Histoire de l'Etat-nation républicain, et de sa diffusion dans les enseignements. Il s'agit d'une convention artistique en rupture avec la recherche d'une harmonie symétrique au cours de la Renaissance et qui a été remise en question par les normes du classicisme à la fin du XVII^e siècle pour le théâtre et l'évolution des normes classiques au XVIII^e siècle pour la danse et la musique. On pourra ensuite s'interroger sur les spectacles marquants qui ont permis un gain sensible de la réputation corporative et médiatique de leurs directeurs artistiques. Enfin, le questionnement portera sur la nature des déséquilibres entre production et diffusion des spectacles communs aux différents genres artistiques dans la filière du spectacle vivant. Ceux-ci sont aggravés par une forte croissance démographique des compagnies et ensembles musicaux, source d'une concurrence destructrice pour les structures au positionnement esthétique jugé trop similaire.

1. La recherche sur le mouvement baroque et la formation

Dans les années 60 et 70, plusieurs pionniers se sont investis dans un travail de recherche historique sur les conventions de composition et d'interprétation baroques dans les domaines de la musique, notamment avec le chef d'orchestre William Christie et le musicologue Antoine Geoffrey-Dechaume, de la belle danse, sous la conduite de Francine Lancelot, et du théâtre, sous l'impulsion d'Eugène Green.

Les liens entre les codes de la musique, de la gestualité, de la déclamation proche du chant ont créé des synergies entre ces chercheurs. Comme l'indique Benjamin Lazar, « au XVII^e siècle, les corps du chanteur, du danseur et de l'acteur évoluent à peu près dans le même espace »⁵. La gestuelle rhétorique ciselée pour exprimer les émotions des personnages a un champ d'extension aussi circonscrit que l'ornementation des bras des danseurs et l'économie de leurs

⁵ Benjamin Lazar, « Un même discours qui se décline en parole, en geste et en musique », *Ballroom*, n°4, hiver 2014, p. 32.

déplacements dans l'espace. La déclamation, dont les règles ont été explicitées notamment dans les *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* de Bertrand de Bacilly en 1668⁶, est proche de la voix chantée de l'époque. La musique ancienne est une composante importante des spectacles théâtraux et chorégraphiques. Les instruments de la musique ancienne requièrent aussi des techniques du corps particulières pour produire les sonorités souhaitées, la largeur des touches n'étant pas identique par exemple entre les clavecins anciens et les plus modernes⁷.

Ainsi, Eugène Green a été le secrétaire de William Christie avant de se fâcher avec lui. Francine Lancelot, assistée de Béatrice Massin, a collaboré avec William Christie pour la chorégraphie d'*Atys*, la création lyrique mise en scène par Jean-Marie Villégier en 1987 qui a ouvert la voie à la reconnaissance de l'intérêt des démarches baroques dans le champ opératique. Les recherches sur les instruments anciens ont été soutenues jusqu'à la fin des années 70 par des praticiens souhaitant se démarquer du conformisme des orchestres symphoniques selon le sociologue Pierre François⁸. La motivation d'une recherche inventive et collaborative dans le champ de la musique baroque continue à être portée par certains musiciens lassés par la division du travail très hiérarchisée des orchestres, qui voient dans la musique de chambre une diversification de leurs activités, d'autant plus salubre quand leur position dans l'orchestre symphonique est subalterne⁹.

Des différences dans le niveau de structuration de la recherche selon le domaine artistique sont une première cause des inégalités de valorisation de la production baroque. Dans le cas de la musique baroque, l'État a accompagné la recherche patrimoniale par un accord-cadre entre le ministère de la Culture et de la Communication et le CNRS en juillet 1992. Une unité mixte de recherche « Institut de recherche sur le patrimoine musical de la France » s'est associée au centre d'études du Centre de musique baroque de Versailles. L'État a soutenu la création en 1993 de la collection Musica Gallega par la Chambre syndicale des Éditeurs de musique de France et la Fondation Francis et Mica Salabert. Les éditions ont concerné des ouvrages critiques et des partitions. L'enseignement des techniques baroques s'est diffusé dans des départements des conservatoires nationaux de musique et de danse, de certains conservatoires à rayonnement régional tandis que la structuration viable d'ensembles musicaux et vocaux baroques a permis aux chefs de file comme William Christie d'être à la fois formateurs et employeurs.

Dans le domaine de la danse baroque, Francine Lancelot a mené un gros travail d'investigation avec le CNRS sur les textes anciens de notation chorégraphique comme les

⁶ Céline Candiard, *Le théâtre baroque aujourd'hui en France : la musique pour modèle*, in X, 2016, p. 3-4.

⁷ Pierre François, 2002, *op.cit.*, p. 6.

⁸ Pierre François, « Les spécificités économiques du mouvement baroque », entretien avec Antoine Pecqueur, *La Terrasse*, 10 juillet 2008.

⁹ Bernard Lehmann, *L'orchestre dans tous ses états. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte, 2002, p. 151-160.

recueils de « dance » de M. Feuillet. Elle est entrée en relation avec le musicologue Philippe Beaussant, le fondateur de l'Institut de Musique et de Danses anciennes, qui a précédé la création du Centre de Musique Baroque, et avec le claveniste Antoine Geoffroy-Dechaume. La confirmation de ses intuitions sur les relations entre danse et musique baroques lui a donné l'énergie de créer une compagnie avec Fabrice Raffinot en 1980, la compagnie Ris et Danceries. Un soutien important à la reconnaissance de la danse baroque est venu de l'intérêt porté par Noureev après avoir vu *Rameau L'enchanteur* chorégraphié par cette compagnie en 1983 ; il s'est alors investi dans l'interprétation de partitions baroques. La compagnie de Francine Lancelot a été une pépinière de formation pour une génération de chorégraphes comme Béatrice Massin et Marie-Geneviève Massé parmi les plus connues, qui à leur tour développent une relation de formation.

Dans le domaine du théâtre baroque, la démarche volontariste d'Eugène Green a été plus solitaire. Il a organisé des stages de formation, notamment au lycée Montaigne en collaboration avec la professeure Isabelle Grellet. Ces stages ont éveillé des vocations auprès de jeunes metteurs en scène dont les plus connus sont Benjamin Lazar, Jean-Denis Monory, Louise Moaty, Alexandra Rubner. Cependant, le développement de sa compagnie Le Théâtre de la Sapience, créée en 1977 en même temps que les Arts Florissants de William Christie, a été limité. La pertinence de sa démarche a été approuvée par l'universitaire Georges Forestier mais a été radicalement remise en cause par des hommes de théâtre comme le philosophe et linguiste François Regnault¹⁰, codirecteur avec Brigitte Jaques-Wajeman¹¹ de la compagnie Pandora et du CDN d'Aubervilliers entre 1991 et 1997, ou dans une moindre mesure par la vision sémiologique de Patrice Pavis¹². La valeur esthétique d'une reconstitution scénique patrimoniale des règles de jeu baroque est déniée en l'assimilant à une fonction ornementale dénuée de toute recherche sur le sens des motivations des personnages. L'attente d'une relecture personnalisée des œuvres classiques par un metteur en scène semble encore très prégnante dans les représentations des directeurs de théâtres subventionnés.

Le processus de légitimation artistique passe aussi par l'édition d'ouvrages sur l'histoire des arts baroques, de biographies sur les artistes contemporains impliqués dans ce courant, d'analyses critiques sur les intentions artistiques et la réception des spectacles baroques. La librairie L'autre monde sous l'impulsion de Jean-Paul Combet, créateur du label Alpha pour

¹⁰ Mathilde La Bardonnie, « En vers et contre tous. Eugène Green propose une version baroque de Mithridate », *Libération*, 28 septembre 1999.

¹¹ Dans un débat avec l'actrice et enseignante-chercheuse Julia Gros de Gasquet, ancienne élève d'Eugène Green, à l'université Paris IV, Brigitte Jaques Wajeman a remis en cause aussi la pertinence des « quêtes de restauration » du jeu baroque dans le domaine théâtral car, à la différence de la musique, « les instruments ont disparu, les corps et les voix ne sont plus les mêmes » (Chrystelle Barbillon, « Monter et représenter des classiques : être moderne ? », Entretien avec Julia Gros de Gasquet et Brigitte Jaques-Wajeman, *Comparatismes*, n°1, 2010, p. 169).

¹² Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine : Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 212.

la production de disques et directeur de l'académie Bach, a joué un rôle pionnier en ce sens en diffusant des livres, des disques et des objets de la culture baroque sans se limiter au théâtre.

2. Les sauts de reconnaissance médiatique : quels spectacles baroques marquants ?

Dans la filière du spectacle vivant subventionné, la réputation corporative d'une compagnie se construit essentiellement sur la base de l'appréciation des spectacles nouvellement créés par les prescripteurs de jugement. Le degré d'appréciation du public et l'ampleur de sa composition influencent la notoriété du directeur artistique sur qui se concentrent les retombées symboliques en termes de reconnaissance. Ces facteurs influencent l'obtention d'opportunités de financement et l'étendue de la distribution des spectacles de la compagnie ou de l'ensemble musical et vocal.

L'implication de Rudolf Noureev a fait entrer un solo commandé à Francine Lancelot en 1984 sur la suite n°3 en ut majeur pour violoncelle de Bach au répertoire de l'Opéra de Paris et a incité d'autres danseurs étoiles à participer à des ballets baroques. La part d'improvisation dans l'exécution de la chorégraphie permet sans doute une identification plus consensuelle qu'au théâtre de l'inspiration du chorégraphe et des danseurs en jouant avec les codes de la corporalité baroque.

La création en 1987 d'*Atys*, la tragédie lyrique composée par Jean-Baptiste Lully sur un livret de Philippe Quinault, à l'Opéra de Paris a obtenu un triomphe inattendu. La création a résulté d'un processus collaboratif entre les danseurs baroques, les chanteurs, les musiciens tandis que la sonorité insolite de l'orchestre de musique ancienne a fait l'objet d'une recherche collective des instrumentistes avec William Christie¹³. Cette œuvre, rejouée encore en 2011, a consacré les Arts Florissants et William Christie est actuellement artiste associé de la Philharmonie de Paris. De plus, le succès dans la diffusion de l'enregistrement du disque du spectacle par Harmonia Mundi a étendu la notoriété de William Christie¹⁴. La renommée de la compagnie Ris et Danceries, étendue par l'intérêt de Noureev, a été renforcée par son implication dans la chorégraphie du spectacle.

Dans le cas du théâtre, la mise en scène de *Mithridate* de Racine par Eugène Green en 1999, à la chapelle de la Sorbonne en raison du soutien de Georges Forestier, a fait l'objet d'une réception contrastée. Mathilde La Bardonnie indique dans *Libération* qu'elle s'est laissée emporter par le spectacle après une phase pour s'adapter à la scansion déclamée des vers

¹³ Jean-François Labie, *William Christie. Sonate baroque*, Paris, L'Alinéa, 1989, p. 40 cité par Pierre François, *op.cit.*, p. 9.

¹⁴ Bertrand Dermoncourt, « Le phénomène Atys : le sacre du baroque », *L'Express*, 30/05 2011 [http://www.lexpress.fr/culture/scene/le-phenomene-atys-le-sacre-du-baroque_997828.html, p. consultée le 10 février 2015].

raciniens. La lente et souple gestuelle des interprètes, éclairée par les bougies des candélabres, lui paraît souligner judicieusement le sens des mots afin de les rendre plus compréhensibles¹⁵. Elle témoigne ainsi d'un mode de réception assez fréquent des spectateurs, d'abord déroutés par le choc auditif de la déclamation par rapport à la langue de la conversation, puis entrant ensuite dans une écoute empathique, voire stupéfaite, avec une compréhension claire du texte¹⁶. Eugène Green a décidé par la suite de mettre en veille sa compagnie après s'être heurté à l'hostilité d'une partie des professionnels, particulièrement virulente de la part de François Regnault, et à l'endettement pour produire ses spectacles.

Une avancée dans la reconnaissance de l'intérêt des mises en scène baroques est venue de la mise en scène du *Bourgeois Gentilhomme* par Benjamin Lazar en novembre 2004 au Théâtre du Trianon à Paris. Le spectacle a été porté par le Poème harmonique de Vincent Dumestre qui a assuré la composition musicale tandis que Cécile Roussat et Julien Lubek ont créé la chorégraphie et Louise Moaty a collaboré à la mise en scène. La réception enthousiaste a été plutôt consensuelle ; les ballets-théâtre fantasques des intermèdes se prêtaient particulièrement bien à l'articulation des codes baroques de la danse, de la musique et de la déclamation. Les représentations de deux autres spectacles à l'Athénée-Théâtre Louis Jovet ont permis de développer la réputation corporative et médiatique du Théâtre de l'incrédule, la compagnie créée par Benjamin Lazar en 2004, avec la très bonne couverture par la presse nationale de *L'Autre Monde ou les États et Empires de la Lune*, d'après le roman de Savinien Cyrano de Bergerac en 2008 et de *Les amours tragiques de Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau en 2009. Ces spectacles ont attiré un public suffisant pour maintenir l'équilibre budgétaire, même dans le cas d'une distribution à neuf comédiens pour *Pyrame et Thisbé*.

La réputation de Jean-Denis Monory, directeur de la Fabrique à théâtre, s'est également développée avec les représentations de *Le médecin malgré lui* de Molière au festival off d'Avignon en 2003. De plus, un accord de coproduction sous forme de mise à disposition de la salle et de partage des recettes a permis de présenter les spectacles du répertoire à Paris au Ranelagh puis à L'Épée de Bois, ce qui a permis d'élargir le réseau des diffuseurs tout en jouant à perte lors de ces programmations parisiennes.

3. Les déséquilibres entre production et diffusion de spectacles

La Direction de la musique, de la danse et du théâtre notait en 1999 une progression de la diffusion des spectacles baroques dans les festivals de musique. La part des programmes de

¹⁵ Mathilde La Bardonnie, *op.cit.*

¹⁶ Entretien en face à face avec Julia Gros de Gasquet le 20 juin 2014 à Paris, et entretien téléphonique avec Florence Beillacou le 27 février 2015.

musique baroque était passée en effet de 10% des concerts classiques en 1991 à 30% en 1998. Le festival d'Aix-en-Provence s'est notamment ouvert à la production baroque. Cette forte avancée de la distribution des spectacles dans les festivals, qui offrent des possibilités de rencontrer les programmeurs des établissements culturels, est contrebalancée par le caractère plus marginal de la programmation des concerts baroques dans les scènes nationales. De plus la fragilité des ensembles musicaux est soulignée face à la concurrence des orchestres permanents qui peuvent jouer sur leur masse salariale permanente et leurs subventions de fonctionnement pour baisser les prix de cession de leurs concerts¹⁷. Dix ans plus tard, Pierre François évoque une saturation de l'espace musical baroque et la nécessité de l'association d'un « bon directeur musical » et d'un « administrateur de grand talent » pour un positionnement viable d'un ensemble musical et vocal¹⁸. Le journaliste Bertrand Dermoncourt a évoqué dans *L'Express* le surnombre des formations baroques en 2011 et le maintien d'une dualité entre les orchestres permanents et les ensembles baroques fonctionnant sur la base de l'intermittence.

Si la situation des ensembles musicaux et vocaux est contrastée malgré le développement de l'institutionnalisation de la musique baroque, on peut supposer que les difficultés sont bien plus accentuées pour le théâtre baroque encore peu reconnu par les programmeurs. Dans le cas de la danse, la compagnie Les Fêtes Galantes de Béatrice Massin a pu être récemment programmée au théâtre national de Chaillot. Pour le Théâtre de l'Incrédule, codirigé par Benjamin Lazar et Louise Moaty depuis 2013, cette compagnie de théâtre baroque actuellement la plus cotée a réussi à être programmée dans des scènes nationales ainsi que par le TNP de Villeurbanne dès 2008, tandis que Benjamin Lazar a été artiste associé au Théâtre de Cournouaille à Quimper de 2008 à 2011, dont le projet artistique est tourné vers le théâtre musical. Des avancées significatives dans la reconnaissance des metteurs en scène baroques ne peuvent se produire que si certains d'entre eux prennent la direction d'établissements culturels ou de festivals. Les compagnies sont ainsi de fait dépendantes des festivals de musique baroque pour leur diffusion.

Les trois compagnies théâtrales baroques pour lesquelles j'ai interrogé les directions (le Théâtre de l'incrédule, la Fabrique à théâtre, dirigée par Jean-Denis Monory, et la compagnie La lumineuse, dirigée par Florence Beillacou) partagent logiquement beaucoup de traits communs avec l'ensemble des compagnies, qui sont hiérarchisées selon leur niveau de réputation corporative et soumises à une intensification de la concurrence à la suite de leur forte croissance démographique malgré les efforts pour se différencier par leur positionnement esthétique. Celui-ci est néanmoins la base du moteur énergétique, la passion pour la déclamation et la gestuelle baroques face au public, en jouant du clair-obscur de l'éclairage des chandelles sur des visages fardés de blanc.

¹⁷ DMDTS, « La politique de l'Etat en faveur de la musique baroque », *Mesure pour mesure* n°3, avril 1999, p.3.

¹⁸ Pierre François, 2008, *op.cit.*

Dans l'enquête nationale sur les territoires et les ressources des compagnies en France, que j'ai coordonnée avec Philippe Henry, la crise de la diffusion des spectacles se manifeste entre 2007 et 2009 par une hausse soutenue de représentations et ralentie du nombre de représentations par spectacle d'une part, une baisse des recettes moyennes par représentation de l'ordre de 40% d'autre part dont la moitié est liée à une réduction de la masse salariale artistique et technique par représentation¹⁹. Cela reflète une baisse de la taille moyenne des distributions

L'enquête de l'Onda (Office national de diffusion artistique) auprès de 29 compagnies subventionnées en 2014 confirme l'aggravation de la précarité. Les temps de production s'allongent (deux ans et demie en moyenne) avec la création de cercles de coproducteurs plus nombreux ayant des apports plus limités et plus versatiles. Les négociations pour la diffusion des spectacles deviennent plus ardues quant à la fixation de prix de cession, plus proches du coût du plateau au détriment des capacités de financement des compagnies. Les temps consacrés à l'administration, à la communication, à la prospection de partenaires à renouveler en grande partie pour chaque projet de spectacle, à l'implication dans les dispositifs d'action culturelle à la demande des établissements culturels ou des collectivités territoriales se densifient²⁰. Les pressions concurrentielles sont d'autant plus fortes que la réputation corporative est faible sachant que la croissance d'une compagnie comme pour toute entreprise l'expose à des besoins de financement accrus qui peuvent la déséquilibrer si les subventions publiques ne suivent pas suffisamment l'expansion des activités.

Ainsi, la compagnie La lumineuse a connu la période de transition toujours délicate entre le statut d'amateurisme et la professionnalisation avec les difficultés juridiques posées par l'impossibilité de rémunérer un plateau artistique nombreux, les limites d'une programmation par les petites salles privées sous condition d'un minimum garanti sans parvenir à attirer les programmeurs, une distinction lors d'un festival international de jeune théâtre en Espagne où les professionnels sont plus ouverts au classique et au baroque.

Le Théâtre de l'incrédule et la Fabrique à théâtre sont, selon la typologie de l'enquête nationale que j'ai coordonnée, des compagnies multirégionales qui diffusent le plus de représentations dans l'espace national et situent au second rang la région du siège social (Haute-Normandie et Centre respectivement). A la différence du Théâtre de l'incrédule, la Fabrique à théâtre n'est pas subventionnée par la Drac et n'a pas encore accédé au réseau des établissements culturels labellisés, avec une diffusion centrée sur les établissements culturels de ville pour les mises en scène des comédies de Molière et élargie aux châteaux avec des

¹⁹ Daniel Urrutiaguer, Philippe Henry, Cyril Duchêne, « Territoires et ressources des compagnies en France », *Cultures Etudes* 2012-1, 2012, p. 7.

²⁰ Frédérique Payn, *Les pratiques de production et de diffusion de spectacles des compagnies conventionnées*, Paris, Onda, octobre 2014.

petites formes. Sa tentative de construction d'un festival de théâtre baroque régional n'a pu être pérennisée faute d'un soutien continu des collectivités territoriales.

Tout comme Louise Moaty, codirectrice du Théâtre de l'incrédule depuis 2013, Benjamin Lazar a mis en scène plusieurs opéras. Cette diversification des activités touche aussi les choix de production théâtrale, qui ne portent pas exclusivement sur les mises en scène explicitement baroques, sans perdre de vue les interactions entre le jeu théâtral et la musique. Ainsi, la production majeure de la compagnie en 2015 est la mise en scène de *Le dibbouk ou entre deux mondes* de Shalom An-Ski, présenté au festival d'Avignon puis au Théâtre Gérard Philipe, CDN de Saint-Denis. La troisième création de la compagnie La Lumineuse en 2015 au Théâtre de la Jonquière à Paris a porté sur une adaptation d'un roman de Melville, *L'Homme-Confiance*. Dans chaque cas, les motivations déclarées par les metteurs en scène reposent sur la curiosité artistique sans la prise en compte de contraintes économiques.

La pression à la baisse des prix de cession de la part des établissements culturels est ressentie par Benjamin Lazar comme un obstacle contextuel aux grosses productions tandis que la Fabrique à théâtre éprouve des difficultés à conserver un taux de marge bénéficiaire, au point d'avoir lancé récemment un SOS financier pour sa survie budgétaire. De plus, la présidente de l'association qui administre cette compagnie, Arlette Plessis, regrette un horizon d'attente institutionnel dépréciatif à l'égard des tragédies baroques. La mise en scène la plus aboutie de Jean-Denis Monory lui paraît être celle d'*Andromaque* de Racine, créée en 2005, mais elle n'a quasiment pas été diffusée par les programmeurs, en attente de spectacles drôles quand les codes du baroque sont utilisés²¹.

Conclusion

La valorisation des productions baroques est donc très inégale entre les genres artistiques en fonction des dispositifs institutionnels pour la recherche et la formation, du degré de convergence entre la reconnaissance d'une valeur patrimoniale et l'appréciation de la valeur esthétique des spectacles par les programmeurs, les collectivités publiques et les spectateurs. La popularité de la musique et de l'opéra baroques s'appuie sur des instituts de recherche, la diffusion d'enseignements sur les techniques baroques dans les conservatoires, l'implication récurrente de musiciens d'orchestres symphoniques dans des ensembles de musique de chambre. Des musiciens baroques ont pris la direction d'établissements culturels ou de festivals. La reconnaissance de la danse baroque a bénéficié du soutien apporté par Rudolf Noureev au travail de recherche de Francine Lancelot

²¹ Entretien téléphonique avec Arlette Plessis le 2 mars 2015.

Les mises en scène baroque ne bénéficient pas d'un environnement institutionnel aussi favorable. Le travail pionnier d'Eugène Green sur le patrimoine baroque s'est heurté à une dépréciation de la valeur esthétique de sa démarche, assimilée par des metteurs en scène institués à un exercice formel de nature archéologique. L'ouverture des programmations des établissements culturels aux mises en scène baroques est encore limitée et tournée vers des œuvres « préclassiques » ou romanesques avec un horizon d'attente humoristique.

Bibliographie

BARBILLON Chrystelle, « Monter et représenter des classiques : être moderne ? », Entretien avec Julia Gros de Gasquet et Brigitte Jaques-Wajeman, *Comparatismes*, n°1, 2010, p. 165-177.

BECKER Howard, *Les mondes de l'art* [1982], Jeanne Bouniort (trad.), Paris, Flammarion, 1988.

BOLTANSKI Luc, ESQUERRE Arnaud, « La “collection”, une forme neuve du capitalisme. La mise en valeur économique du passé et ses effets », *Les Temps Modernes*, n°679, 2014, p. 5-72.

CANDIARD Céline, « Le théâtre baroque aujourd'hui en France : la musique pour modèle », in XX, 2016, p. XX

DERMONCOURT Bertrand, « Le phénomène Atys : le sacre du baroque », *L'Express*, 30 mai 2011.

DMDTS, « La politique de l'Etat en faveur de la musique baroque », *Mesure pour mesure* n°3, avril 1999.

FRANÇOIS Pierre, « Production, convention et pouvoir : la construction du son des orchestres de musique ancienne », *Sociologie du Travail*, vol. 44, n°1, 2002, p. 3-19.

FRANÇOIS Pierre, « Les spécificités économiques du mouvement baroque », entretien avec Antoine Pecqueur, *La Terrasse*, 10 juillet 2008.

LA BARDONNIE Mathilde, « En vers et contre tous. Eugène Green propose une version baroque de Mithridate », *Libération*, 28 septembre 1999.

LABIE Jean-François, *William Christie. Sonate baroque*, Paris, L'Alinéa, 1989,.

LAZAR Benjamin, « Un même discours qui se décline en parole, en geste et en musique », *Ballroom*, n°4, 2014, p. 31-32.

LEHMANN Bernard, *L'orchestre dans tous ses états. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte, 2002.

LEWIS David, *Convention. A Philosophical Study*, Cambridge, Harvard University Press, 1969.

PAVIS Patrice, *La mise en scène contemporaine : Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2007.

PAYN Frédérique, *Les pratiques de production et de diffusion de spectacles des compagnies conventionnées*, Paris, Onda, 2014.

URRUTIAGUER Daniel, HENRY Philippe, DUCHENE Cyril, « Territoires et ressources des compagnies en France », *Cultures Etudes* 2012-1, 2012.