



HAL
open science

Théâtre. Quelles articulations entre conventions et mondes ?

Daniel Urrutiaguer

► **To cite this version:**

Daniel Urrutiaguer. Théâtre. Quelles articulations entre conventions et mondes ?. Dictionnaire des conventions. Autour des travaux d'Olivier Favereau,, 2016. hal-03914088

HAL Id: hal-03914088

<https://hal.science/hal-03914088>

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.

Théâtre. Quelles articulations entre conventions et mondes ?

Daniel Urrutiaguer

Université Lumière Lyon 2

Les relations entre les artistes et les spectateurs supposent le partage de conventions pour que les représentations théâtrales transmettent des émotions esthétiques et des questionnements éthiques au public. Georges Forestier (2008), professeur de littérature, attribue aux conventions théâtrales une fonction implicite essentielle : créer les conditions d'acceptation de l'illusion dramatique au cours du spectacle. Elles varient selon les époques, les genres, les façons d'envisager le rapport d'un acteur à un personnage. Le théâtrologue Patrice Pavis (2004) propose une distinction entre les conventions « caractérisantes », qui permettent les rapports d'identification des spectateurs, et les conventions « opératoires », qui induisent un rapport de distanciation avec les objets et le sens des actions. Le rapport dialectique entre ces deux types de conventions est à la source d'une évolution des conventions par la contestation récurrente de leur normativité quand elles deviennent dominantes. D'autant plus que la transgression est valorisée dans une démarche de recherche artistique.

De Lewis à Becker : quelles limites ?

La prise en compte des présupposés esthétiques et idéologiques pour fonder les conventions théâtrales évolutives concerne donc les pratiques professionnelles des artistes et les rapports d'appréciation des spectateurs. Howard Becker (1988) utilise le concept de monde de l'art en se référant au concept de conventions. Sa pratique intensive du piano de jazz avant sa carrière universitaire l'a incité à insister moins sur les conventions de jugement, qui classent les artistes selon des ordres de grandeur, et plus sur les conventions liées aux routines professionnelles, qui permettent notamment à des musiciens de s'accorder rapidement pour une bonne entente orchestrale.

Dans le chapitre 2 de son livre, intitulé « les conventions », Becker se réfère à la vision autoréférentielle de David Lewis (1969), fondée sur une préférence à la conformité dans l'action qui est supposée faire l'objet d'un savoir commun d'ordre infini. Or Lewis (1983) a transformé sa définition des conventions pour résoudre une faille logique de son raisonnement destiné à fonder les conventions de langage : le lien entre un locuteur et ses destinataires ne peut se réduire à la transmission de signaux injonctifs et requiert une confiance. La notion de préférence est alors remplacée par celle de croyance dans la conformité des autres pour fonder les raisons de s'engager dans une action en suivant les autres.

Comme l'indique Olivier Favereau (2008), cette vision corrigée de la coordination revient à reconnaître de fait pour Lewis l'échec de sa tentative d'explication des conventions de langage sans se référer à l'intersubjectivité. La compréhension des conventions nécessite d'abord celle du langage et non l'inverse. Favereau est ainsi conforté dans son intuition exprimée en 1986 selon laquelle il y a deux types de conventions : un pour les représentations mentales sur les états du monde, et un autre pour les conditions pragmatiques de l'efficacité de la coordination. Comme les représentations sociales orientent les formes de la coordination

professionnelle, le rôle des jugements de goût doit être rehaussé par rapport à la vision de Becker. Celui-ci les aborde dans son chapitre 5 sur « l'esthétique, les esthéticiens et les critiques » en se référant aux normes de goût de David Hume. Celles-ci orientent les règles informelles d'appréciation esthétique en étant fondées sur l'expérience analytique et pratique cumulée des experts.

Les grammaires de la grandeur et le théâtre

La sociologie pragmatique de la critique (Boltanski et Thévenot, 1991) et le courant de l'Economie des conventions proposent de comprendre la pluralité des mondes auxquels les acteurs peuvent se référer dans la coordination de leurs activités pour justifier l'universalité de leurs positions. Le principe de mise en équivalence constitutif de chaque monde permet d'ordonner, dans un esprit de justice, les objets, les dispositifs, les sujets, les types de relations dans un monde commun selon leur état de grandeur. L'exigence de commune humanité à la base du principe de justice requiert une égalité des chances dans la possibilité de s'élever dans l'ordre de grandeur afin de naturaliser pour les sujets la distribution des états de grandeur.

Cette grammaire politique et morale décline sept cités et mondes possibles pour circonscrire les conditions d'une coordination dans des activités susceptibles de provoquer des disputes publiques sur la justice dans la distribution des états de grandeur. La confrontation des logiques d'action et de justification des différents mondes est la source de tensions. Le fonctionnement d'un monde peut s'appuyer de fait sur une hybridation de plusieurs logiques.

Le principe supérieur de l'inspiration est ajusté aux mécanismes de la création artistique. Les artistes se réfèrent régulièrement à ce principe pour revendiquer la singularité de leur geste créatif en résonance avec la vision romantique du génie de l'artiste. Cette propension est encouragée par le droit de la propriété littéraire et artistique. Celui-ci se réfère à l'empreinte de la personnalité de l'auteur dans la création d'une œuvre de l'esprit pour reconnaître une originalité, susceptible de lui accorder un monopole de son exploitation si cette œuvre a fait l'objet d'une mise en forme sur un support physique. Lucien Karpik (2007) a proposé aussi ce concept de singularité pour analyser les dispositifs de jugement mis en œuvre pour qualifier la valeur de produits différenciés, supposés être incommensurables et l'objet d'une incertitude radicale pour l'évaluation de leur qualité. Sa position analytique se démarque des limites de l'économie orthodoxe pour appréhender la formation des prix de ces biens et services, mais elle revient à sous-estimer néanmoins les mécanismes de mise en équivalence des artistes et des spectacles pour la production et la diffusion des œuvres (Boltanski, Esquerre, 2014).

Les mondes de l'art sont aussi traversés par les principes supérieurs communs du civisme, pouvant justifier la distribution de subventions publiques en reconnaissance de l'utilité sociale de leur production ; du marché, en raison d'une concurrence malgré la différenciation des spectacles ; du renom, qui agit sur la cotation institutionnelle et marchande des artistes, du monde domestique, par la chaîne des interdépendances personnelles en lien avec l'affiliation à une famille artistique ; des projets pour caractériser le mode de coordination dans un processus de financement, de montage et d'exploitation de spectacles. Les pressions normalisatrices issues des conventions dominantes font l'objet de contestations récurrentes, qui se sont référées notamment au rejet du marché, dégradateur de qualité, au tournant du

XXe siècle, et à celui de l'industrie, productrice d'uniformisation esthétique, au tournant du XXIe siècle.

Les mondes du théâtre

Bérénice Hamidi-Kim (2013) se réfère également aux cités de la grandeur pour caractériser, selon une approche socio-esthétique, les registres de justification sur les rapports des metteurs en scène au politique en France depuis 1989, dans un contexte de contestation de l'idéal révolutionnaire. Elle distingue la cité du « théâtre post-politique », la plus valorisée par sa mise en avant de recherches esthétiques auto-suffisantes en prise avec une vision pessimiste de la dérégulation dans une société postmoderne calamiteuse ; la cité « du théâtre politique œcuménique », marquée par l'activation d'un art à vocation populaire en résonance avec le mythe républicain de l'agora athénienne ; la cité de « la refondation de la communauté théâtrale et politique », axée vers l'ouverture de l'esthétique à la diversité culturelle afin de revivifier les liens sociaux ; la cité du « théâtre de lutte politique », qui assigne une fonction de transformation politique au théâtre.

Une approche économique peut être utilisée pour caractériser les trois mondes du théâtre discernables en France et les sources de frictions qui résultent de leurs confrontations avec d'autres logiques d'action et d'évaluation (Urrutiaguer, 2014).

1) Le principe supérieur commun du monde du théâtre privé est la production privée de divertissements artistiques. La mise en place d'un fonds de soutien du théâtre privé, abondé à moitié par des subventions publiques, a introduit dans une certaine mesure une logique complémentaire de solidarité financière. Le rapport de grandeur réside dans la capacité à capter le consentement à payer ou donner des spectateurs et des mécènes, notamment par l'habileté technique au service de la gaieté et le recours au vedettariat. La prétention intellectuelle et le pessimisme existentiel sont particulièrement dépréciés. La figure exemplaire est celle du directeur producteur. Les épreuves de grandeur mettent en jeu le niveau de notoriété des artistes auprès du « grand public », ce qui détermine leur cotation.

Une première source de déstabilisation paradoxale est liée à la montée des coûts et une intensification de la concurrence, marquée dans le contexte parisien par le développement des petites salles, dénoncé par leur recours supposé au travail non déclaré. Une autre remise en cause provient de la financiarisation avec une appropriation de plusieurs théâtres privés par une personne morale, ce qui dissocie les fonctions de direction et de production.

2) Le monde du service public théâtral est ordonné par le principe supérieur de la qualité artistique goûtée par le plus grand nombre. Le rapport de grandeur se caractérise par la capacité à créer des projets axés sur une poétique réflexive qui questionne le sens de l'humain dans le monde. La figure exemplaire est celle des auteurs des écritures dramatiques et, de plus en plus, scéniques, qui représentent la complexité des rapports humains par des métaphores poétiques. L'artiste didactique et l'animateur sont par contre des figures dépréciées. Les épreuves de grandeur sont orientées par les jugements des experts professionnels sur les mérites artistiques des spectacles, et de façon croissante par la prise en compte de la capacité au rayonnement national et international.

Ce monde est remis en cause par une hybridation accrue avec les logiques marchande et industrielle. Dans un contexte de rigueur budgétaire, les subventions de fonctionnement progressent moins vite que les coûts fixes des théâtres, ce qui oblige notamment à développer des ressources propres par l'augmentation du taux de remplissage des salles. Le contrôle normatif des performances, induit par l'application de la LOLF, conduit à privilégier l'examen des critères quantitatifs au détriment de la prise en compte des contenus des projets artistiques. Cela le rapproche de la logique d'évaluation industrielle, tournée vers l'efficacité dans l'emploi de ressources pour un objectif de maximisation du public. Le pouvoir de marché des établissements culturels est renforcé par la sélection d'une offre dont la surabondance est entretenue par la nécessité de créer de nouveaux spectacles afin de conserver une visibilité professionnelle. Les stratégies de développement des publics croisent des dispositifs éducatifs et des formes de marchandisation dans la communication.

3) Le monde du développement culturel durable se réfère à une grammaire politique et morale portée par un récit écologique international, tourné vers une valorisation des droits culturels des personnes au lieu d'un accès élargi à la culture artistique légitime. Le principe supérieur commun se caractérise par l'entretien de la diversité culturelle de la population dans le cadre de relations solidaires. Le rapport de grandeur se fonde sur une capacité à émanciper les personnes par une mise en relation symétrique avec les artistes dans un processus de création participatif. L'hermétisme artistique et l'opportunisme sont dépréciés. La figure exemplaire est celle de l'artiste médiateur qui mobilise la pluralité de ses compétences esthétiques, techniques et pédagogiques pour mener un dialogue interculturel créatif. Les épreuves de grandeur portent sur la nature du déplacement des identités de l'artiste, qui s'humanise au contact d'univers de vie différents, et des participants, qui s'ouvrent à l'imaginaire artistique pour s'exprimer.

Cette logique d'action et de justification entre en forte tension avec la dépréciation institutionnelle des créations participatives, rejetées en raison de la perception d'une pauvreté esthétique. Les financements publics proviennent surtout de la politique de la ville en reconnaissance de l'utilité sociale des actions d'animation culturelle du territoire pour vivifier des liens sociaux intégrateurs dans les quartiers populaires. Les artistes impliqués dans ces dispositifs d'action culturelle subissent une catégorisation peu rémunératrice en tant que prestataires de services aux personnes « en difficultés ». De plus, les mécanismes de la cotation artistique en fonction de la formation de la réputation corporative et médiatique des directeurs artistiques constituent un obstacle à la pérennisation des relations de coopération si les trajectoires de reconnaissance divergent.

L'économie des conventions et la sociologie de la critique offrent ainsi un cadre approprié pour éclairer les formes de coordination dans les mondes de l'art théâtral et les inégalités de valorisation. Celles-ci sont la source d'une concentration de la reconnaissance et des revenus sur les directeurs artistiques les plus renommés et d'une impuissance politique frustrante pour de nombreux artistes.

Bibliographie

Howard S. Becker, 1988, *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion.

Luc Boltanski, Arnaud Esquerre, 2014, La « collection », une forme neuve du capitalisme. La mise en valeur économique du passé et ses effets, *Les temps modernes*, 679.

Luc Boltanski, Laurent Thévenot, 1991, *Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard.

Olivier Favereau, 2008, “The Unconventional, but Conventionalist, Legacy of Lewis’s ‘Convention’”, *Topoi*, 27 (1-2), p. 115-126.

Olivier Favereau, 1986, « La formalisation du rôle des conventions dans l'allocation des ressources », dans R. Salais, L. Thévenot (ed.), *Le travail : marché, règles, conventions*, Paris, Economica, 1986, p. 249-268.

Georges Forestier, 2008, « Conventions théâtrales », dans M. Corvin (ed.). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, p. 346-347.

Bérénice Hamidi-Kim, 2013, *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, L'entretemps.

Lucien Karpik, 2007, *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard.

Patrice Pavis, 2004, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.

Daniel Urrutiaguer, 2014, *Les mondes du théâtre. Désenchantement politique et économie des conventions*, Paris, L'Harmattan.