

# Le Filles du

## Sommaire

**De l'art et de la démocratie: la quête d'un art social à l'orée du xx<sup>e</sup> siècle**

**Catherine Méneux**  
page 4

**Sur la décentralisation théâtrale en France**

**Robert Abirached**  
page 6

**L'ère des programmateurs**  
**Emmanuel Wallon**  
page 8

**La Nouvelle Comédie**  
**FRES architectes**  
page 12

**Entretien avec Olivier Py**  
**Hinde Kaddour et Hervé Loichemol**  
page 20

**Glossaire**  
**Hervé Loichemol**  
page 25

**Quelle Comédie en théorie, sur le boulevard des Philosophes?**  
**Sophie Klimis**  
page 26

**Agenda**  
**Octobre 2013–**  
**Janvier 2014**  
page 28

la comédie<sup>GE</sup>**DIRECTEUR DE LA PUBLICATION:**

HERVÉ LOICHEMOL  
**COMITÉ DE RÉDACTION:** THIBAUT GENTON,  
HINDE KADDOUR, MARIE-JOSÉ MALIS,  
NALINI MENAMKAT

**SECRÉTAIRE DE RÉDACTION:** HINDE KADDOUR  
**CORRECTRICE:** GAËLLE ROUSSET  
**ÉDITEUR:** COMÉDIE DE GENÈVE

**GRAPHISME:** ATELIER COCCHI, FLAVIA COCCHI,  
LUDOVIC GERBER, FRANCK DOUSSOT  
**IMPRESSION:** ATAR ROTO PRESSE SA, GENÈVE

**LES TEXTES DE CE NUMÉRO ONT POUR AUTEURS:**  
ROBERT ABIRACHED, HINDE KADDOUR, SOPHIE KLIMIS,  
HERVÉ LOICHEMOL, CATHERINE MENEUX, EMMANUEL WALLON

**CRÉDIT PAGES 12 À 19:**  
FRES ARCHITECTES  
[LAURENT GRAVIER ET SARA MARTÍN CÁMARA]

L'AUTRUCHE REMERCIÉ MICHEL KULLMANN POUR  
SA PRÉCIEUSE COLLABORATION.

LA COMÉDIE DE GENÈVE EST GÉRÉE PAR  
LA FONDATION D'ART DRAMATIQUE DE GENÈVE,  
AVEC LE SOUTIEN DE LA RÉPUBLIQUE ET CANTON  
DE GENÈVE ET DE LA VILLE DE GENÈVE.  
LA COMÉDIE DE GENÈVE EST PARTENAIRE  
AVEC 360°, RADIO CITÉ 92.2 ET LES TRANSPORTS  
PUBLICS GENEVOIS.

COMÉDIE DE GENÈVE  
BD DES PHILOSOPHES 6, 1205 GENÈVE  
T. +41 22 320 50 01, WWW.COMEDIE.CH

## Édito

Vingt-cinq ans de réflexion. D'hésitations, de spéculations. De palabres, de discussions. Pourquoi tant d'années pour construire un théâtre? Que se passe-t-il dans un théâtre, qui fasse à ce point problème?

Ne laissons pas croire qu'il n'y aurait là qu'affaire complexe d'urbanisme ou difficulté budgétaire. La construction d'une route, d'un rond-point, d'un bâtiment administratif, ou même d'une école, d'un hôpital, ne se pose pas dans les mêmes termes, ni ne s'inscrit sur une telle durée.

N'entrons pas dans une bataille perdue d'avance contre quelques adjectifs rances qui, assignés au mot « théâtre », serviront toujours d'alibis à ses détracteurs: dérisoire, élitiste, fané, patrimonial.

Prenons le risque d'ouvrir, à nouveaux frais, la très ancienne question de la représentation, de l'interdit qui la suit et la précède, et qui, de Moïse à Rousseau en passant par Calvin, a pesé sur l'existence du théâtre, à Genève plus qu'ailleurs. Reprenons-la aujourd'hui. Que voyons-nous?

Que depuis une trentaine d'années, elle a changé d'allure et pris un autre tour. Que, dans un monde où, à chaque seconde, les *visuels* circulent par milliards, il ne s'agit plus désormais d'interdire les images mais de les exhiber après conditionnement, de les assujettir au marché: les formater, les transformer, les chosifier, les faire circuler, les consommer, les renouveler. Asservies, multipliées et noyées dans la masse, les images disparaissent en tant que telles.

En principe, la représentation théâtrale ne devrait pas s'inscrire dans cet immense et lucratif marché, alimenté et contrôlé par les industries de la communication, de l'audiovisuel et du divertissement. Mais dans la réalité, les choses – nous le savons – ne sont pas aussi tranchées, la logique marchande n'épargne rien ni personne, la contagion prospère. Raisons de plus pour rappeler quelques évidences. Ou principes, comme on voudra.

Le théâtre – malgré ses compromis et ses compromissions – possède, envers et contre tout, la capacité d'échapper à ce trafic, de s'inscrire à contre-courant du flux dominant, de proposer un autre type d'échange, plus humain, plus digne – ne pourrait-on parler à ce propos d'un agréable commerce?

Le théâtre – celui que nous aimons, auquel nous aspirons, dont chaque spectateur rêve au fond de lui – est celui de l'exercice plein et entier de la liberté. Dans un système qui se donne comme totalité unique et indépassable, qui prétend ne plus avoir de bords ni de dehors, le théâtre a la capacité d'inventer d'autres manières d'être ensemble, de respirer ensemble, de vivre ensemble. Il a la capacité – il y arrive parfois – d'ouvrir portes et fenêtres, de faire entrer de la lumière et de l'air dans nos têtes, nos corps et nos vies et d'imaginer un autre état des choses.

Et c'est sans doute à cause de cette puissance de liberté inconditionnée qu'il pose tant de problèmes.

Hervé Loichemol

## Apostille

La transformation de la Comédie de Genève est clairement posée depuis la publication du *Rapport Langhoff* en 1987.

Pour mémoire, Ernest Fournier et ses compagnons ont imaginé et édifié l'actuelle Comédie en trois ans.

*O tempora, o mores...*

À l'occasion de son centenaire, la Comédie de Genève a organisé avec Joël Aguet une dizaine de conférences au cours desquelles témoins et spécialistes – Richard Vachoux, André Steiger, Philippe Macasdar, Anne-Marie Delbart – ont retracé son histoire.

Lors de ces réflexions, un premier élément d'importance est apparu: la naissance de la Comédie, en 1913, a été marquée par « l'art social », vaste et complexe courant d'idées et de réalisations [voir *L'Autruche* n°1] qui a tenté d'articuler art et démocratie en Europe, bien avant que naisse l'idée de « politique culturelle » et que les autorités politiques prennent des responsabilités dans ce domaine. Le 18 février dernier, Catherine Méneux, maître de conférences à l'université Paris-1 Panthéon-Sorbonne, et l'une des rares spécialistes de « l'art social », est venue au studio André Steiger exposer les enjeux historiques de ce mouvement européen fondateur – et pourtant méconnu.

Les bouleversements survenus après la Deuxième Guerre mondiale nous ont conduit à élargir notre investigation pour rendre compte des correspondances, influences, croisements qui ont contribué à la naissance d'un foyer de création théâtrale à Genève. Nous avons ainsi relevé que l'histoire du théâtre romand n'était pas séparable de celle de la décentralisation dramatique française – le TPR, le Théâtre de Vidy et le Théâtre de Carouge en sont directement issus. La Comédie fut aussi influencée par elle: la rupture avec les Galas Karsenty-Herbert dans les années 1970, le passage du modèle privé au modèle public et la transformation de ce théâtre en un foyer romand de création en furent les manifestations les plus explicites.

Pour mieux comprendre l'histoire de la décentralisation dramatique, nous avons invité Robert Abirached, ancien directeur du Théâtre et des Spectacles au ministère de la Culture en France, à en retracer les grandes lignes.

Quant aux mutations considérables qui ont suivi à partir des années 1990 et qui dessinent le paysage actuel, elles ont été analysées par Emmanuel Wallon, professeur de sociologie politique à l'université Paris Ouest Nanterre, lors de la conférence qu'il a prononcée le 8 avril 2013 au studio André Steiger.

Les conférences de Catherine Méneux et d'Emmanuel Wallon sont disponibles sur le site de la Comédie, [www.comedie.ch](http://www.comedie.ch).

## De l'art et de la démocratie: la quête d'un art social à l'orée du xx<sup>e</sup> siècle

CATHERINE MÉNEUX

À l'orée du xx<sup>e</sup> siècle, les intellectuels ont soudainement découvert le peuple avec la volonté généreuse de mettre la modernité artistique au service du plus grand nombre. Les débats n'ont pas simplement réuni ceux qui rêvaient d'égalité et de progrès ; bien au contraire, ils ont mêlé ceux qui regardaient du côté du passé et ceux qui imaginaient un art nouveau pour l'avenir, ceux qui percevaient le progrès comme un abandon inéluctable de la vieille culture savante et ceux qui appelaient au changement pour mieux maintenir les hiérarchies traditionnelles. Ce bouillonnement d'idées nouvelles fournira le socle de nos politiques culturelles, mais à cette époque, l'État n'est encore qu'un acteur mineur et c'est la notion d'art social qui synthétise en partie l'esprit de ce temps, comme en témoigne la création de la Comédie de Genève par des membres de l'Union pour l'Art Social.

Depuis sa genèse dans la France postrévolutionnaire du début du xix<sup>e</sup> siècle, l'idée d'art social n'a cessé d'être reformulée et il faut d'abord rappeler brièvement son caractère polysémique. Comme Neil McWilliam l'a montré<sup>1</sup>, elle se développe dans les années 1820 et 1830 lorsque l'art se voit attribuer un rôle clé dans les conceptions esthétiques imaginées par les courants socialistes et républicains. Devenu un média à la fois critique et potentiellement transformateur, l'art est investi de fonctions sociales et politiques nouvelles par des personnalités aussi différentes que Saint-Simon ou Fourier. En réaction, la formule de « l'art pour l'art », due au philosophe Victor Cousin, trouve un défenseur en la personne de Théophile Gautier, opposé à l'utilitarisme des saint-simoniens. Néanmoins, dès cette époque, les penseurs de la gauche française se heurtent aux structures officielles, porteuses d'un art savant et codifié, et ils échouent à soutenir et entrevoir des expressions artistiques accessibles au peuple. Après les espoirs déçus suscités par l'éphémère République de 1848, la politique artistique du Second Empire esquisse quelques réformes dans les domaines des musées et de l'éducation populaire, mais seul Pierre-Joseph Proudhon élève la voix et prêche l'édification d'une nouvelle cité dans laquelle l'art, perçu comme une représentation idéaliste de la nature et de la vie, participerait au « perfectionnement physique et moral » de l'humanité<sup>2</sup>.

Sous la III<sup>e</sup> République, l'idée d'un art social resurgit avec force, d'abord dans les rangs des anarchistes et d'écrivains proches des socialistes. Au lendemain de l'Exposition universelle de 1889, ces réseaux militants fondent de petits groupes et des revues qui remettent en cause la conception élitiste de l'art promue par les Républicains et contribuent à dessiner les nouveaux contours d'un « art social » dénonciateur et proudhonien, invitant les artistes à œuvrer pour le succès d'une nouvelle société. Attaquant la littérature symboliste, l'individualisme bourgeois et ceux qui se réfugient égoïstement dans une « tour d'ivoire », des écrivains tels que Bernard Lazare plaident pour la révolution, la liberté du créateur et l'accès du peuple à la culture et au bien-être matériel.

Sur la scène artistique, alors que le symbolisme parachève la quête d'autonomie des écrivains et des artistes commencée au début du siècle, la question sociale hante également les esprits. Contrairement à ceux de la scène littéraire, les débats ne s'articulent pas autour de l'opposition entre « l'art pour l'art » et « l'art social », et les discours se concentrent sur les potentialités sociales des arts du décor. Néanmoins, dépendants du système des beaux-arts, les artistes ne parviennent pas à créer des objets usuels pour tous et ils sont rapidement confrontés à la question de l'éducation de leur public. C'est dans ce contexte que les pratiques anglaises et belges apparaissent comme des modèles salvateurs. William Morris fait l'objet d'une admiration fervente ; engagé aux côtés des socialistes, ce dernier a appelé à recréer un art fait par et pour le peuple, détruit selon lui par la société marchande et industrielle mise en œuvre par le capitalisme bourgeois. Si l'interprétation de certains intellectuels français tend à dépolitiser ou à atténuer son message, l'artiste anglais apparaît toutefois comme une référence constante dans les discours de l'époque. Parmi ses partisans, il faut citer Jean Lahor, alias Henri Cazalis, qui vient apporter la bonne parole à Genève en janvier 1897 lors d'une conférence publiée par l'éditeur Charles Eggimann<sup>3</sup>. Tout aussi influente, l'expérience belge de l'art social fournit le modèle d'une démocratisation culturelle entreprise sous l'impulsion du parti ouvrier belge, de bourgeois radicaux, d'écrivains avant-gardistes et d'artistes novateurs. Avec la création de la section d'art à Bruxelles en 1891, la construction d'une grande Maison du peuple (1899) et un discours réformiste qui fait appel au mécénat d'État, les Belges créent de véritables structures de médiation. Leur apport réside dans la volonté de conjuguer l'autonomie de l'art revendiquée par les artistes avec un projet socialiste.

Au tournant du siècle, l'injonction d'un art démocratique nourrit les réflexions des intellectuels, mobilisés par l'affaire Dreyfus et investis dans le mouvement des Universités populaires. Assimilée plus à un état social qu'à un régime politique, ancrée dans le souvenir des années révolutionnaires, l'idée de démocratie irrigue les discours, renvoyant à l'idéal d'un accès libre

et égalitaire à la culture et à un art pour tous. Précisons pourtant d'emblée que les partisans français d'une conception sociale de l'art n'appartiennent pas à la même famille politique et leurs positionnements s'échelonnent du conservatisme progressiste d'un Jean Lahor au socialisme d'un Louis Lumet ; ainsi, certains contestent les hiérarchies sociales du capitalisme bourgeois, alors que d'autres visent à sauvegarder leur culture face à des « masses » jugées vulgaires et menaçantes.

C'est sur ce terreau qu'une nébuleuse de réformateurs se forme avec l'objectif de mettre la modernité artistique et scientifique à la portée de tous. Remettant en question l'art officiel et le système des beaux-arts, ils s'attachent à promouvoir de nouvelles catégories fonctionnelles répondant aux besoins sociaux du peuple dans les domaines du logement, du décor privé et public et des loisirs. La rue et la ville sont également investies de pouvoirs éducatifs nouveaux et appelées à devenir des espaces de médiation entre les populations peu éduquées et les artistes. Sur le plan des réalisations pratiques, de multiples associations naissent, orientées essentiellement vers l'éducation populaire, « l'art à l'école », l'élaboration d'une architecture et d'un décor « bon marché » et le rêve de cités idéales<sup>4</sup>. Ces intellectuels ne font pas appel à un État peu enclin à soutenir leurs projets mais fondent leurs actions sur l'initiative privée. En s'érigeant en représentants du peuple<sup>5</sup>, ils mettent en place une contre-culture qui leur permet de préserver leur magistère. Inégalement ouverts à l'art d'avant-garde, ils placent surtout leurs espérances dans un art populaire nouveau, synonyme d'art national, qui puiserait également dans le fonds des traditions régionales. D'où la préférence de certains pour une stratégie de démocratie culturelle, moins universaliste et plus axée sur la réhabilitation des cultures populaires que sur la démocratisation de l'art.

On retrouve le même type de schéma dans le domaine du théâtre. Le Théâtre du Peuple de Maurice Pottecher, fondé en 1895 à Bussang dans les Vosges, est une initiative privée, qui fonctionne grâce au mécénat local et au bénévolat, et s'efforce de réunir les différentes classes de la société. Il trouve un pendant suisse avec le Théâtre du Jorat, construit en 1908. Plus radical, Louis Lumet crée le Théâtre civique à Paris en 1897 ; gratuit, il n'est cependant pas d'accès libre. À l'issue du premier spectacle s'instaurent des conférences et débats auxquels participent notamment Jean Jaurès et Octave Mirbeau. De son côté, Maurice Bouchor organise des lectures populaires et publie *Chants populaires pour les écoles* (1897). Un peu plus tard, quelques salles aux entrées à prix modique et au répertoire accessible à tous s'ouvrent dans les faubourgs parisiens. Quant à Romain Rolland, il porte les idées les plus réformistes et audacieuses lorsqu'il milite pour un théâtre populaire dégagé des conventions littéraires et mondaines et destiné à un public élargi. Mais comme pour le « Musée du soir » projeté par Gustave Geffroy, le Théâtre du peuple rêvé par Rolland ne reçoit pas le soutien de l'État et cette croisade n'aboutit pas<sup>6</sup>. Ces échecs témoignent des ambivalences de la politique étatique : si l'idéal démocratique figure au nombre de ses priorités, elle vise également à contrôler les « masses », des « masses » qu'il convient avant tout d'éduquer aux valeurs de la République radicale.

La genèse de la Comédie de Genève dans les années 1909-1913 est révélatrice des ambiguïtés des projets de l'époque<sup>7</sup>. Elle est fondée par des membres de l'Union pour l'Art Social créée à Genève en 1902 autour de Charles Eggimann. Il s'agit néanmoins d'un théâtre privé proposant une programmation diversifiée susceptible de s'adapter à un public bourgeois et populaire. Cette programmation n'est pas orientée vers l'art le plus contemporain, mais elle puise dans la culture savante avec l'ambition d'élever l'âme d'un peuple qu'il faut éloigner du cabaret et des cafés-concerts. Ses visées sont démocratiques dans la mesure où il s'agit de réduire les inégalités dans l'accès à la culture et d'œuvrer à une éducation populaire. Néanmoins, nous sommes loin des Maisons du peuple érigées en Belgique par les coopératives ouvrières qui réunissent en un même espace communautaire des commerces mutualisés, des structures politiques et sociales ainsi que des activités de loisirs<sup>8</sup>.

Sans moyens financiers, les petites associations françaises ont produit plus de projets que de réalisations concrètes et elles font l'objet de critiques sévères dès le début du siècle. Ainsi en 1906, Camille Mauclair pose une question simple : « Le peuple a-t-il besoin d'art ? ». De fait, là est bien la faille des projets réformateurs, prescriptifs d'un art dit populaire sur lequel le peuple n'a jamais été consulté. Par ailleurs, avec la fin de l'affaire Dreyfus, l'essoufflement du mouvement des Universités populaires et la mort du bloc des gauches, l'alliance qui avait uni les intellectuels, les artistes et les classes populaires se détend. À partir des années 1907-1909, le projet social des petites associations est repris en main par un groupe de personnalités politiques et de hauts fonctionnaires, proches du parti radical-socialiste et acquis à la doctrine solidariste. Tournant le dos à la volonté d'autonomie des intellectuels et des artistes, ils affirment le devoir d'intervention de l'État et leur objectif est d'intégrer les idées réformistes dans la politique

gouvernementale. De même, leurs actions ne concernent plus l'art pour le peuple mais visent l'ensemble des citoyens de la nation, perçus selon les hiérarchies sociales traditionnelles. C'est dans ce contexte que Roger Marx réactive l'idée d'un « art social » pour fédérer les acteurs de la vie artistique autour d'un projet d'exposition internationale ; organisée par l'État, celle-ci aurait réuni les exemples d'un art « qui se mêle intimement à l'existence de l'individu et de la collectivité<sup>10</sup> ». Cette approche apparaît comme une proposition alternative à la démarche des avant-gardes, qui érigent l'art au rang de paradigme pour la vie. Et, pour reprendre les mots de Jacques Rancière, cet « art social » « n'est pas l'art pour le peuple, c'est l'art au service de fins déterminées par la société<sup>11</sup> ». Dans son livre *L'Art social*, paru en 1913, Roger Marx synthétise une grande partie des idées émises depuis les années 1890, élaborant un projet global qui comprend aussi bien l'art et l'architecture que le théâtre ou les fêtes publiques. Ainsi, il cite en exemple le théâtre ambulante de Firmin Gémier qui parcourt alors la France pour présenter des pièces montées à Paris.

« Le théâtre doit être accessible à tous, on l'appelle théâtre populaire ou national, je l'appellerais collectif. », disait Gémier<sup>12</sup>. En effet, tel était l'enjeu des projets à cette époque : au-delà d'un art pour tous, il s'agissait de créer un art qui aurait été le ciment de la vie collective. La tragédie de la Première Guerre mondiale balaiera ce rêve qui ne cessera ensuite d'être reformulé sous d'autres vocables.

### Catherine Méneux

1. Neil McWilliam, *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850)*, Éditions les presses du réel, Paris, 2007, traduction Françoise Jauouën.

2. Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Éditions Garnier frères, Paris, 1865, rééd. Éditions les presses du réel, Dijon, 2002.

3. Jean Lahor, *W. Morris et le mouvement nouveau de l'art décoratif. Conférence faite à Genève en l'Aula de l'Université, le 13 janvier 1897*, Éditions Eggimann, Genève, 1897.

4. Voir Catherine Méneux, « L'art social au tournant du siècle », dans Laurence Bertrand Dorléac dir., *Arts & Sociétés*, Centre d'histoire de Sciences-po, lettre électronique du séminaire du 21 septembre 2006, URL : <http://www.artsetsocietes.org/T/F-meneux.html>.

5. Voir Vincent Dubois, *La politique culturelle. Genève d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, 1999, rééd. Coll. Belin poche, 2012.

6. Romain Rolland, *Le Théâtre du peuple*, 1903, rééd. avec une préface de Chantal Meyer-Plantureux, Éditions Complexe, 2003.

7. Voir Joël Aguet, « Histoire de la Comédie de Genève », dans *L'Autruche*, janvier et avril 2013.

8. Voir Annick Brauman et Brigitte Buyssens, « Voyage au pays des Maisons du peuple », dans *Architecture pour le peuple : Maisons du peuple. Belgique, Allemagne, Autriche, France, Grande-Bretagne, Italie, Pays-Bas, Suisse*, Archives d'architecture moderne, Bruxelles, 1984, p. 33.

9. Camille Mauclair, « Le besoin d'art du peuple », dans *Trois crises de l'art actuel*, Éditions Fasquelle, Paris, 1906, p. 248-263.

10. Roger Marx, « De l'art social et de la nécessité d'en assurer le progrès par une exposition », dans *Idées modernes*, janvier 1909, p. 47.

11. Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Éditions Galilée, Paris, 2011, p. 163.

12. Cité dans Robert Abirached dir., *Le théâtre français au xx<sup>e</sup> siècle*, Éditions L'avant-scène théâtre, 2011, p. 18.

Catherine Méneux est maître de conférences à l'université Paris-1 Panthéon-Sorbonne. Auteure d'une thèse de doctorat sur Roger Marx, elle a également co-organisé le colloque « L'art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre » (Paris, 2011) avec Neil McWilliam et Julie Ramos. Ses travaux portent sur les rapports entre les arts et la politique aux xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles, et sur les questions liées à la réception critique.

Si la décentralisation théâtrale en France fait encore l'objet d'une sorte de légende dorée, ce n'est pas sans quelques bonnes raisons. La rapidité extraordinaire et le succès immédiat de ses premières installations ont eu et ont toujours de quoi surprendre les observateurs accoutumés aux lenteurs de l'administration et aux résistances du corps social : en à peine cinq années, de 1947 à 1952, sont mis en place cinq centres dramatiques nationaux à travers le pays et ce qui fait office, à leur tête, de navire amiral, le T.N.P. à Paris. Et, dans le même temps, on a vu s'engager une réforme profonde du statut du théâtre dans la société, qui visait à réconcilier cet art avec le plus grand nombre, alors qu'il était de fait confisqué par les classes privilégiées, dans un système clos sur lui-même, exclusivement parisien, et soumis à des impératifs incontournables de rentabilité. En un tour de main, de nouveaux objectifs sont assignés au réseau naissant de la décentralisation : il s'agit dans ce nouveau secteur d'inventer un théâtre populaire de qualité, ouvert à tous et décapé des rituels mondains qui avaient de quoi intimider la majorité des spectateurs. Des pratiques nouvelles se font jour, qui concernent le choix d'un répertoire en consonance avec le monde moderne, l'accueil et l'information du public, ou encore les stratégies de communication propres à servir l'inévitable dessein pédagogique inscrit au cœur de toute cette entreprise.

Je voudrais, cependant, à travers les remarques qui suivent, aborder la question de la décentralisation en faisant abstraction de l'enchantement et de la nostalgie qui sont souvent de mise pour en parler. Mon propos consisterait plutôt à analyser selon des critères précis les motifs de ce triomphe, d'abord, puis les étapes de la transformation, au fil des années, des idéaux de la première heure, qu'il s'agisse des ambitions idéologiques qui les ont inspirés, des modes de production mis en œuvre ou des rapports avec l'État et les collectivités territoriales qui sont forcément au cœur de leur histoire. Je retiendrai quelques moments particuliers pour observer cette évolution : ce que j'ai appelé ailleurs le premier âge de la décentralisation, les années Malraux qui voient se constituer un ministère des Affaires culturelles, puis le grand dérangement qui a suivi 1968 et qui a accéléré des remises en cause plus ou moins radicales, avant que ne s'instaure, pour finir, une normalisation de toutes parts souhaitée.

#### Un démarrage foudroyant

De toute évidence, le théâtre, les arts et la culture ont bénéficié au lendemain de la Libération de circonstances tout à fait exceptionnelles : le contexte politique, intellectuel et social leur ménage une place importante dans la France nouvelle, telle qu'elle a été rêvée dans la Résistance, mais aussi dans de nombreux cercles tolérés ou encouragés pendant un moment par le gouvernement de Vichy, comme à l'école des cadres d'Uriage, pour ne citer qu'un seul exemple. Mais, ce qu'il faut d'abord souligner, c'est l'ancienneté et la persistance depuis près d'un siècle de la revendication d'un théâtre dit « du peuple » ou « populaire », mis en pratique à Bussang par Maurice Pottecher, théorisé par Romain Rolland, réclamé par les mouvements sociaux, avec un aboutissement prometteur en 1920, obtenu par Firmin Gémier, qui fonde le Théâtre national populaire et se voit attribuer, pour la première fois dans l'histoire de la République, une subvention votée par le Parlement. Culture et loisirs deviennent un secteur potentiellement important de la politique sous

## Sur la décentralisation théâtrale en France

ROBERT ABIRACHED

le Front populaire, qui intervient à deux ou trois reprises dans l'organisation du théâtre. C'est tout ce mouvement, dont on retrouve des échos dans d'autres pays d'Europe, qui se trouve repris et prolongé dans les programmes de renouveau national, à l'ordre du jour au sortir de la guerre. La société civile s'empare de ces questions à travers des associations très vivantes (Peuple et Culture, Travail et Culture), et un véritable militantisme apparaît, en liaison plus ou moins étroite avec la gauche politique, parti communiste en tête (25% des électeurs à un certain moment). L'État lui-même se veut réformateur, quoiqu'avec une certaine timidité : il n'hésite pas à reprendre en 1945 une ordonnance relative à l'organisation des spectacles préparée sous l'Occupation. Ce texte, qui va demeurer en vigueur jusqu'à la fin du siècle, ouvre la voie à une révolution potentielle, puisqu'il prévoit la légitimité d'un théâtre non commercial, susceptible de recevoir des subventions, *horresco referens*.

Tout ce mouvement aurait pu cependant en rester là et s'enliser dans d'interminables débats, si le hasard ne s'en était mêlé : un de ces hasards qui relancent le moteur de l'histoire et qui apparaissent plus tard comme le fruit d'une nécessité parfaitement logique. Une fonctionnaire aux Arts et Lettres, qui en sera bientôt nommée sous-directrice, trouve l'opportunité de lancer le premier acte de la décentralisation, en Alsace où les esprits étaient prêts pour accueillir ce geste fondateur. Jeanne Laurent – c'est son nom –, en partant de cette première action, poursuivra avec une audace et une détermination sans faille la mise en place de ce qui va devenir un grand dessein, quitte à se lancer dans une course en avant qui ne s'arrêtera que le jour où, devenue trop puissante, elle sera limogée en 1952. Mais l'essentiel était dès le début acquis, dans la mesure où trois conditions nécessaires au succès de l'entreprise étaient réunies. Ni la volonté politique affirmée ni l'habileté administrative déployée n'auraient suffi à assurer la victoire si trois facteurs n'y avaient puissamment aidé :

1/ La présence et l'aide active de nombreux artistes de premier plan – acteurs, metteurs en scène, écrivains – sous l'égide du Cartel, avec l'engagement personnel de Dullin, Jovet, Baty. Ces prestigieux patronages, garants de l'importance et de la qualité du projet, étaient relayés sur le terrain par les disciples de Copeau et de Chanceler, sans oublier de nombreux militants issus de l'éducation populaire : Dasté, Gignoux, Clavé, Tréhard, Monnet et bien d'autres étaient prêts à prendre les commandes et à former immédiatement des équipes opérationnelles.

2/ Sans aller jusqu'à dire que les nouveaux intervenants avaient une esthétique commune, on peut affirmer qu'ils avaient les mêmes références quant au répertoire à mettre en scène et quant à la nécessité d'un langage artistique clair et ouvert sur le monde actuel, capable de se déployer aussi bien sur des tréteaux que sur des scènes bien équipées.

3/ Les réunissait enfin une même idée du public, qu'ils rêvaient rassemblé au-delà des clivages sociaux et politiques : de Pottecher à Vilar, c'est ce même objectif qui est affirmé et qui est mis sous la double bannière du « national » et du « populaire ». À défaut de trouver suffisamment d'œuvres contemporaines pour l'illustrer, on a recours aux classiques français et étrangers, laissés en jachère ou mal connus en France : n'ont-ils pas toujours de quoi parler aux spectateurs contemporains et contribuer à la réflexion sur le monde à laquelle le théâtre doit faire nécessairement appel ?

#### Un ministère pour les affaires culturelles

L'arrivée d'André Malraux aux Affaires en 1959, dans un ministère apparemment créé pour lui, réanime d'abord un secteur tombé en léthargie depuis le départ de Jeanne Laurent et sa mise en pénitence par la 1<sup>re</sup> République, à quelques épisodes près. Une relance sensible de la décentralisation va être amorcée, avec toutefois une inflexion qui ne sera pas sans conséquence aujourd'hui et demain : le rapprochement des notions d'art et de culture, désormais réclamé, et une définition lyrique de leur place dans des civilisations décrites comme guettées par la mécanisation et la mort, donnent une sorte d'urgence à la décentralisation, mais ne suffisent pas à la modifier dans les faits, à ceci près que les maisons de la culture ont désormais la priorité dans les discours et dans les programmes, mais elles n'entreront en crise que plus tard. Il faut prêter attention, en revanche, à d'autres transformations enclenchées par le nouveau ministère, directement ou indirectement.

Premier élément remarquable : l'intervention de l'État, du fait qu'elle émane d'un ministère aux structures inédites, se fait beaucoup plus pressante et visible. La rue de Valois encadre, prescrit, décide, et, quand il le faut, protège (contre les censeurs et les adversaires de tous bords). Les institutions reçoivent un début de réglementation, qui se complètera peu après 1970, et des fonctionnaires actifs et compétents ne craignent pas d'imposer leurs arbitrages : ainsi, le divorce entre la création « recon nue » et l'éducation populaire sera consommé dès les débuts de la nouvelle administration, tandis que les maisons de la culture vont presque toutes s'organiser autour du théâtre. Mais, simultanément, le monde du théâtre est lui-même entré en mutation : non pas tant parce qu'on voit naître tous les jours de jeunes compagnies, plus désinvoltes quant à leurs rapports avec le passé, mais du fait que la scène française s'est ouverte à l'extérieur et qu'elle se renouvelle techniquement et, si l'on peut dire, idéologiquement. Le Théâtre des Nations, depuis le milieu des années cinquante, puis le Festival mondial de Nancy, donnent l'exemple de nouvelles pratiques de mise en scène et de jeu, révèlent des dramaturgies peu connues, suggèrent des conceptions plus modernes du rapport avec le public.

Ainsi, on commence un peu partout à secouer le joug de la tradition, non seulement par un recours à des techniques nouvelles et par l'élargissement du répertoire, mais aussi par une méfiance de plus en plus affirmée à l'égard des vieux slogans et des aspirations anciennes. Dans ce remue-ménage, on peut noter l'intérêt porté à une redéfinition du théâtre populaire, à l'opposé de la « doxa » en vigueur : la proposition avancée par Bertolt Brecht d'un théâtre fait pour diviser le public (au lieu des aspirations au rassemblement, auxquelles fait échec la société telle qu'elle est) soulève un intérêt de plus en plus marqué. Aviver les différences, approfondir les contradictions, récuser les modèles en vigueur, voilà les éléments d'un programme novateur, d'autant plus intéressant que le pays traverse une crise profonde avec la guerre d'Algérie qui bat son plein. Comment ne pas se demander, à partir de là, si une collaboration avec l'État est encore politiquement possible ou souhaitable ? La réponse de Jean Vilar est claire : il quitte le T.N.P. en 1963.

Pour autant, l'idée de faire du théâtre un instrument de développement culturel est rejetée par la majorité des artistes, au point qu'une véritable guerre s'esquise et va fortement s'aggraver entre la décentralisation dramatique et le secteur socioculturel au nom de l'autonomie nécessaire de

l'art : cette position achèvera de prendre corps en 1968, où les metteurs en scène réclament d'exercer seuls le pouvoir dans leurs établissements. Les premiers objectifs de la décentralisation ne sont plus prioritaires aux yeux de beaucoup d'artistes, qui revendiquent le droit de vouer le théâtre public à l'ambition de produire un théâtre « élitair pour tous » (cette formule reprise par Antoine Vitez au programme du Théâtre d'art de Moscou rencontre un immense succès). Ajoutons qu'à l'appui de cette conception s'affirme une revendication d'ordre financier, jusqu'ici restée en sourdine, mais qui va s'élever de plus en plus haut et fort dans les années qui vont suivre : l'argent de l'État et des collectivités territoriales est plus que jamais exigé comme un dû et les subventions, comme un droit.

Il faut compter enfin avec un dernier article essentiel qui s'inscrit dans le paysage du théâtre public et qui va bien au-delà de la mise en cause du passé : les entreprises de provocation et les appels à un radicalisme révolutionnaire se multiplient dans les marges des institutions jusqu'à les menacer parfois. Malgré les apparences, cependant, la décentralisation s'est assez bien protégée de ce qui pouvait la déstabiliser dans ses profondeurs : ni la diffusion de la pensée d'Artaud dans les années soixante, ni l'activisme des avant-gardes américaines, ni le succès international du nouveau théâtre, dit indûment « théâtre de l'absurde », ne l'ont véritablement atteinte.

#### La normalisation en marche

Passé 1968, les responsables de la décentralisation renouent avec l'État, pour peu qu'ils aient fait mine de rompre avec lui au plus chaud des événements. La marche entamée sous Malraux reprend, avec des résultats importants. Les centres dramatiques nationaux vont être régis à partir de 1973 par des contrats pluriannuels, soumis à la signature de directeurs choisis par l'État et qui sont presque toujours des artistes. Cette innovation est capitale, puisqu'elle attribue une personnalité juridique aux C.D.N., sous la forme, la plupart du temps, de sociétés à responsabilité limitée (S.A.R.L.). Les charges afférentes au service public sont consignées dans les articles des contrats, mais c'est le metteur en scène-directeur qui est le maître à bord. Il s'ensuit l'affirmation, puis le renforcement d'une véritable « scénocratie », au détriment des auteurs, pratiquement renvoyés à leurs études, et, un peu moins, des acteurs, inévitablement tributaires de choix de plus en plus personnels. Quoi que souhaite l'État, l'ambition d'action culturelle s'affaiblit et la querelle s'aigrit avec ses tenants, tandis que le théâtre d'art désormais régnant s'affirme hautement comme anti-utilitaire et non-pédagogique, au point de renoncer parfois à tout système d'abonnement, sous prétexte qu'il attirerait des spectateurs captifs. Cette situation va durer à peu près telle quelle jusqu'aux années 1980/1990.

De tout cela, il découle dès 1970 une méfiance assez nouvelle pour toute collusion avec la politique (au rebours des positions affirmées hier). Et – ce qui va devenir rapidement assez préoccupant –, on commence à assister à des dérives budgétaires, parfois graves, dans beaucoup d'établissements : le théâtre public se revendique dorénavant comme dispendieux, au service des exigences de la mise en scène, voire de la logique interne des œuvres qu'il présente et qui sont parfois expérimentales. Il est vrai, en contrepartie, que le théâtre connaît en France dans les vingt-cinq dernières années du siècle une sorte d'âge d'or, sous l'impulsion de metteurs en scène au talent mondialement reconnu.

Et c'est au nom même de ce succès que la question d'argent devient de plus en plus cruciale, au point d'accaparer l'attention en 1981, au moment d'une alternance politique qui inscrit la culture au nombre de ses priorités et qui double d'un seul coup le budget qui lui est assigné. Pour être tout à fait juste, il faudrait ajouter que ces dérives n'empêchent pas le déploiement d'éclatantes exceptions, qu'il s'agisse du Théâtre du Soleil, du travail d'acteurs comme Philippe Avron ou de réformes innovantes proposées par le ministère, mais la controverse est désormais ouverte en permanence entre les artistes de la décentralisation et les exigences de leurs tutelles, lesquelles ont recours à une réflexion qui connaît trop souvent de graves éclipses, en s'imaginant trouver solutions et réponses dans des exigences strictement gestionnaires, quitte à laisser dans un vide préoccupant la problématique même du théâtre subventionné par l'État républicain. Pour le reste, les choses suivent leur cours, en attendant que les circonstances se prêtent à une redéfinition des droits et des devoirs de la décentralisation dans la société d'aujourd'hui.

Robert Abirached

Robert Abirached est écrivain, critique dramatique et historien du théâtre. Il a été professeur à l'université de Caen et à l'université de Paris-x-Nanterre, directeur du Théâtre et des Spectacles au ministère de la Culture à Paris entre 1981 et 1988, professeur au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, président du Festival international des francophonies et de l'Observatoire des politiques culturelles. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages de référence sur la politique culturelle en France et la décentralisation théâtrale depuis l'immédiat après-guerre.

# L'ère des programmateurs

DES CENTRES DRAMATIQUES AUX SCÈNES PUBLIQUES, DES TROUPES AUX COMPAGNIES, DU THÉÂTRE AU SPECTACLE

EMMANUEL WALLON

Emmanuel Wallon est professeur de sociologie politique à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense et professeur invité en sociologie de la culture à l'université catholique de Louvain-la-Neuve [Belgique]. Spécialisé dans l'étude des politiques culturelles [européennes, nationales, territoriales] et dans l'analyse des rapports entre les arts et les pouvoirs à l'époque contemporaine, il publie régulièrement des articles et ouvrages sur ces thèmes. Il a notamment dirigé *Europe, scènes peu communes* [Études théâtrales, Louvain-la-Neuve, n° 37, février 2007] et *Théâtre, fabrique d'Europe* [Études théâtrales, n° 46, décembre 2009].

## 8

N’est pas d’Alembert qui veut. Il est périlleux de s’adresser aux citoyens de Genève avec la prétention d’établir ce que doit ou ne doit pas être leur théâtre : cela entraîne de longues correspondances dont on ne sort jamais. Un Français n’est pourtant pas dépaycé à la Comédie de Genève, maison — au double sens d’édifice et d’institution — qui, par plusieurs aspects de son histoire, a des similitudes avec plusieurs de ses cousines en France. La ville, se trouvant au croisement des grands courants de la scène européenne, offre un poste de choix pour comprendre ce qui s’est passé dans le domaine de l’administration théâtrale depuis une trentaine d’années.

**Nation oblige**

Dans *L’Autruche* n° 1 (janvier 2013, p. 16-19) et d’autres publications, Jean Jourdeuil a rappelé tout ce que le théâtre public du xx<sup>e</sup> siècle doit à l’idée de théâtre national au xix<sup>e</sup>. C’est en effet l’une des sources de l’héritage. À travers l’histoire de l’Europe, des capitales impériales aux pays qui leur furent soumis au centre du continent, la fonction politique et sociale assignée aux premiers théâtres subventionnés, après le printemps des peuples de 1848, consista bien à soutenir l’affirmation d’une langue, à porter la parole de ses poètes, à exprimer le destin collectif d’une communauté en inscrivant sa culture dans le cadre national, tout en rappelant qu’elle avait part au banquet de la pensée et de la civilisation européennes.

C’est sur cet apparent paradoxe d’un théâtre à la fois national (au sens politique du terme) et européen (au sens culturel) que la plupart des grandes institutions dramatiques d’État furent fondées. La Comédie-Française, la plus ancienne du genre avec ses 333 années d’existence, a servi de modèle à plusieurs d’entre elles. Plus qu’un exemple, c’est une exception : de par sa continuité, qui lui fit traverser guerres et révolutions, son statut, avec sa troupe formée de sociétaires et de pensionnaires, et son répertoire, puisqu’elle se veut la gardienne du trésor de la langue et de l’art français. Les autres théâtres publics de France ne lui ressemblent pas davantage que les établissements de la Suisse romande ou de la Belgique francophone. Ils ont en vérité plus de similitudes avec un type de théâtre municipal apparu sur le tard, dont les scènes, dépourvues d’ensembles permanents, restent chaque saison ouvertes à diverses aventures, grâce aux compagnies de passage qui leur insufflent l’art de l’extérieur. Ainsi va la vie théâtrale sur les côtes ouest et sud de l’Europe, de la mer du Nord aux bords du lac Léman.

Les théâtres de Suisse alémanique diffèrent de cette espèce. Ils regardent vers l’autre versant, du côté allemand, mais aussi tchèque, hongrois ou polonais. Ils s’apparentent plutôt au modèle patiemment érigé dans les villes de l’empire germanique, dont la Russie soviétique s’inspira lors de l’étatisation de ses scènes dans les années 1920. Il s’agit de maisons de répertoire, abritant à demeure des troupes permanentes qui donnent leurs spectacles en alternance. Celles-là laissent peu de place, de temps et d’argent aux propositions qui pourraient arriver du dehors, même si l’Allemagne et ses voisins, de l’Autriche à l’Estonie, voient une relève pointer dans le théâtre indépendant ou *freies Theater*. Ces institutions dépendent certes de la collectivité, mais c’est l’hôtel de ville qui leur procure l’essentiel des fonds. Le théâtre communal règne sur les pays de langue germanique, contrastant avec le théâtre d’État qui domine encore les anciennes « démocraties populaires » et l’ex-Union soviétique. La notion de communauté soutient le théâtre dans les deux cas ; dans le second, elle est interprétée par une administration anonyme, alors que dans le premier, ce sont les élites locales qui l’incarnent à travers leur attachement à un bâtiment, une histoire, une tradition de jeu, une troupe et même, de manière individuelle, à des acteurs. Depuis l’avènement de l’ère de la mise en scène au xx<sup>e</sup> siècle et surtout son apogée après la Deuxième Guerre mondiale, des artistes dirigent ces lieux de part et d’autre. Autre nuance : quoiqu’il se soit mondialisé (ou du moins européenisé), l’entretien du répertoire reste une justification majeure de la subvention dans le théâtre de type russe, tandis que les tutelles du théâtre de type allemand retiennent plutôt comme critère le talent ou le prestige du metteur en scène.

**L’art au nom du peuple**

Pour comprendre les différences qui scindent l’espace théâtral européen (et séparent les cantons suisses) le long d’une ligne Rhin-Danube, il faut aussi remonter vers cette autre origine du théâtre public qu’est le théâtre populaire, dont Joël Aguet (toujours dans *L’Autruche* n° 1) a retracé les rapports avec la naissance de la Comédie de Genève. Cette dernière n’est pas directement issue d’une expérience raisonnée de théâtre populaire comme celle de Maurice Pottecher qui, à partir de 1895, construisit à Bussang, dans les Vosges, le petit théâtre de bois qui y fonctionne encore. À Genève, la Comédie n’est pas la fille de l’éducation populaire, des coopératives, des syndicats, des patronages laïques ou religieux, des groupes d’amateurs politisés (socialistes, anarchistes, communistes) qui s’étaient entichés de théâtre aussi bien pour ses vertus d’élévation que pour ses capacités de propagande, parce que cet art parlait à l’oreille

du peuple en même temps qu’à ses yeux. L’Union pour l’Art Social, association locale qui aurait tout à fait pu adopter la devise ornant le fronton du théâtre de Bussang — « Par l’art, pour le peuple » — n’en apporta pas moins une contribution décisive à sa fondation. De pareils éclaircisseurs élaborèrent dans toutes les nations industrielles les arguments qui permirent de justifier les crédits accordés par la suite aux théâtres publics, car ils postulaient que l’art dramatique concernait toutes les classes de la société et pas seulement le public initié des quartiers fortunés.

Mais l’histoire se complique, parce qu’une troisième force a contribué à leur construction ou à leur légitimation à travers l’Europe après le deuxième conflit mondial : le théâtre d’art. Il fut la matrice d’une nouvelle discipline artistique dont on ne savait pas encore comment la baptiser au début du siècle, certains lui préférant le nom de « régie » jusqu’à la fin des années 1950. Sauf pour Constantin Stanislavski et Vsevolod Meyerhold à Moscou, ou Erwin Piscator à Berlin, pris dans les tourmentes révolutionnaires, chez les autres, comme André Antoine en France, Max Reinhardt en Allemagne, Adolphe Appia en Suisse ou Edward Gordon Craig en Angleterre, cet art de la mise en scène n’avait pas vocation à séduire ni à seconder la volonté publique, car ces artistes étaient aussi des entrepreneurs. Bien que certains de ces maîtres eussent des sympathies pour la gauche, leur dessein initial n’était pas non plus d’éduquer le peuple ou de l’émanciper. Ils visaient surtout à rénover l’art du théâtre pour faire de la représentation une œuvre aussi accomplie que la pièce. Ils voulaient faire droit à la séance, à l’échange entre comédiens et spectateurs, au même titre qu’ils faisaient droit au texte, c’est-à-dire à la transmission de l’entendement de l’auteur vers celui du lecteur. Mais comme le montre l’échec de Jacques Copeau (venu dans les murs de la Comédie vers 1916) en son Vieux-Colombier, ces novateurs n’ont pas rencontré le succès commercial qu’ils escomptaient pour épanouir leur art dans les conditions de rude concurrence qui sévissaient sur le marché des spectacles dans la première moitié du siècle dernier.

Les freins à l’intervention publique étaient d’ordre idéologique, à Paris en particulier : une majorité de députés et de magistrats pensaient le théâtre réservé au ravissement des élites ou au délassement de la masse. Ils ne concevaient pas que l’État finance un loisir qui prête à la rêverie si ce n’est à la débauche, tels les jeux du cirque dans la Rome antique. Les obstacles économiques n’étaient pas moindres. Le budget des beaux-arts se limitait à l’entretien du patrimoine, plus quelques achats et commandes. Il fallut attendre que les promoteurs du théâtre d’art, mais aussi nombre d’exploitants du théâtre commercial, comme il s’en rencontrait sur les boulevards de Paris, Berlin, Bruxelles, Londres, Moscou et Genève, fissent faillite les uns après les autres, à cause de la dégradation des conditions d’exploitation de leurs entreprises et de la concurrence croissante du cinématographe, pour que les pouvoirs publics prennent conscience de la nécessité de subventions qui ne seraient pas uniquement destinées à soigner les bâtiments mais à nourrir la chair du théâtre, c’est-à-dire les comédiens et les directeurs de troupe.

La paix revenue en Europe, cette synthèse nommée « théâtre public » commence à se composer. Elle emprunte des solutions variées et connaîtra des fortunes mouvantes. À l’est du « rideau de fer », les États consacrent le talent collectif de troupes qui suivent peu ou prou les préceptes de Stanislavski ; les communes font de même en Allemagne fédérale ; plus à l’ouest, les pouvoirs saluent les mérites individuels du metteur en scène mais répugnent à confier durablement un édifice à une équipe fixe ; dans certains pays comme le Royaume-Uni, qui rêve encore les génies de l’auteur et de l’acteur, les autorités hésitent entre ces deux modèles et veillent surtout avec pragmatisme à ce que le théâtre ne coûte pas trop cher au Trésor public. L’histoire française retrace la geste héroïque d’un théâtre modelé par de grands intendants d’État (Jeanne Laurent sous la Quatrième République, André Malraux sous la Cinquième, et plus tardivement Jack Lang) avec le concours de metteurs en scène empoignant ensemble les trois flambeaux de l’art, du peuple et de la nation. À l’instar de Vilar, ceux-ci avaient en effet une conception cohérente des rapports entre le texte, le plateau et la salle. Ils partageaient également une vision astreignante du service public, défini à la fois comme le service dû au répertoire, élargi d’Eschyle à Adamov, incluant aussi bien Ibsen que Ionesco, et comme un service rendu à la collectivité, impliquant la recherche d’un public renouvelé et diversifié. Leur obsession de justifier la subvention par cette double mission emporta des succès éclatants dans certains cas, des résultats moins probants dans d’autres.

**Théâtre cherche compagnie**

Les trente glorieuses virent l’essor de ce théâtre public sous un climat économique très spécifique qui explique en bonne part le passage d’un temps des régisseurs à une ère des programmateurs. L’assurance chômage des artistes et techniciens du cinématographe, étendue au spectacle vivant à partir de 1968 n’a guère d’équivalent au monde, sauf en Belgique où l’indemnisation est à la fois plus avantageuse et moins facile d’accès. Ce régime des « intermittents

## 9

du spectacle », cadré par les annexes d’une convention nationale liant les employeurs aux salariés, permet de compléter la succession de brefs contrats à durée déterminée, dits « d’usage », par un droit à des allocations proportionnelles au salaire, dès lors que 507 heures de travail (ou 43 cachets) ont été réalisées — dans les douze mois à l’époque, mais seulement en dix mois et demi pour les artistes ou dix mois pour les techniciens depuis 2003. Les entreprises de spectacle en ont d’abord tiré avantage pour recruter des artistes de complément qui venaient garnir le plateau dans les productions maison. Puis, au fur et à mesure que les édiles investissaient dans de nouveaux théâtres, les intermittents n’ont plus garni le fond de scène mais en ont occupé le centre au détriment des permanents, la notion de troupe se dissolvant petit à petit.

Les Comédiens-Français forment l’unique troupe de théâtre public en France. Il existe certes de nombreuses compagnies dans ce pays, des fidélités collectives s’y perpétuent, pourtant les acteurs vont et viennent au gré des productions. Même dans le cas singulier du Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine veille au renouvellement régulier de la troupe dont la plupart des membres, à l’exception de quelques salariés de cette société coopérative ouvrière de production, alternent les cachets avec les allocations. Fort peu d’interprètes bénéficient d’embauches à l’année, contrairement aux personnels des théâtres de Berne ou de Zurich, de Cologne ou de Rostock. La mutualisation des charges artistiques profite surtout aux employeurs. Il ne s’agit pas seulement des gestionnaires en titre des salles, mais aussi de ces administrateurs indirectes que sont les responsables des collectivités territoriales et du ministère de la Culture, amenés à subventionner ou à subsidier (en version belge) la création et la diffusion. Ces derniers ont trouvé dans ce système le moyen d’inaugurer toujours plus de bâtiments, en consentant des crédits d’équipement sans devoir se soucier outre mesure des frais de fonctionnement à l’avenir, puisqu’il suffit d’entretenir un théâtre en ordre de marche. De la même façon, à partir des années 1970, dans l’élan d’Avignon, beaucoup de festivals se sont créés : de théâtre, mais aussi de danse, de musiques (au pluriel), d’arts de la rue, de marionnettes, de cirque, etc. Que ce soit dans le cadre fixe des centres dramatiques ou des scènes nationales, héritières des maisons de la culture, ou sur le mode saisonnier des manifestations d’été ou d’automne, cette chatoyante offre de spectacles est financée par l’argent du contribuable, mais dans une proportion plus importante encore par les fonds de la solidarité interprofessionnelle. Le budget de la Direction générale de la création artistique (DGCA) du ministère pour le « soutien à la création, à la production et à la diffusion du spectacle vivant » est de l’ordre de 680 millions d’euros dans le projet de loi de finances pour 2013<sup>1</sup>. Cela fait de l’État le troisième contributeur du théâtre en France, loin derrière les collectivités territoriales (dont on estime qu’elles apportent plus du double) et la Sécurité sociale, à savoir les salariés de droit privé (sans compter les fonctionnaires, tels les enseignants pourtant assidus au spectacle, ni les travailleurs indépendants, comme les commerçants intéressés au succès des festivals) qui cotisent aux caisses du régime général, dont le déficit concernant les intermittents atteint un milliard d’euros par an.

L’acquis social a donc été payé d’un désavantage artistique : la quasi-disparition des troupes. Un autre inconvénient du « modèle français » réside dans un fait inconnu en Suisse depuis le xiv<sup>e</sup> siècle : le centralisme. La vie théâtrale a longtemps pâti de la dichotomie Paris-province, encore sensible de nos jours bien qu’André Malraux eût prophétisé sa fin prochaine dans son discours d’ouverture de la Maison de la culture d’Amiens en 1966. À l’exception de quelques opéras, les théâtres municipaux sont tardivement devenus des lieux de production. Comme avant-guerre, lorsque les pièces parisiennes étaient dispensées au rabais, avec deux ou trois vedettes débarquées du train, des comparses locaux, des portes battantes et un canapé, les tournées Baret, les Galas Karsenty ou les spectacles Lumbroso continuèrent de les alimenter jusque dans les années 1970, en enjambant les frontières pour conquérir la Wallonie et la Suisse romande. C’est contre ces avatars des *Cloches de Corneville* que les centres dramatiques nationaux (CDN) ont émergé à partir de 1947, avec la fondation de la Comédie de Saint-Étienne sous la direction de Jean Dasté ; puis les maisons de la culture à partir de 1960, la première naissant au Havre dans ce qui n’était encore qu’une résurgence du musée détruit sous les bombardements alliés ; ensuite, les centres d’action culturelle comme celui d’Annecy ; enfin, les centres de développement culturel instaurés par des communes ; bref, plusieurs catégories d’établissements englobées en 1991 sous le label de « scènes nationales ».

**La ronde des tutelles**

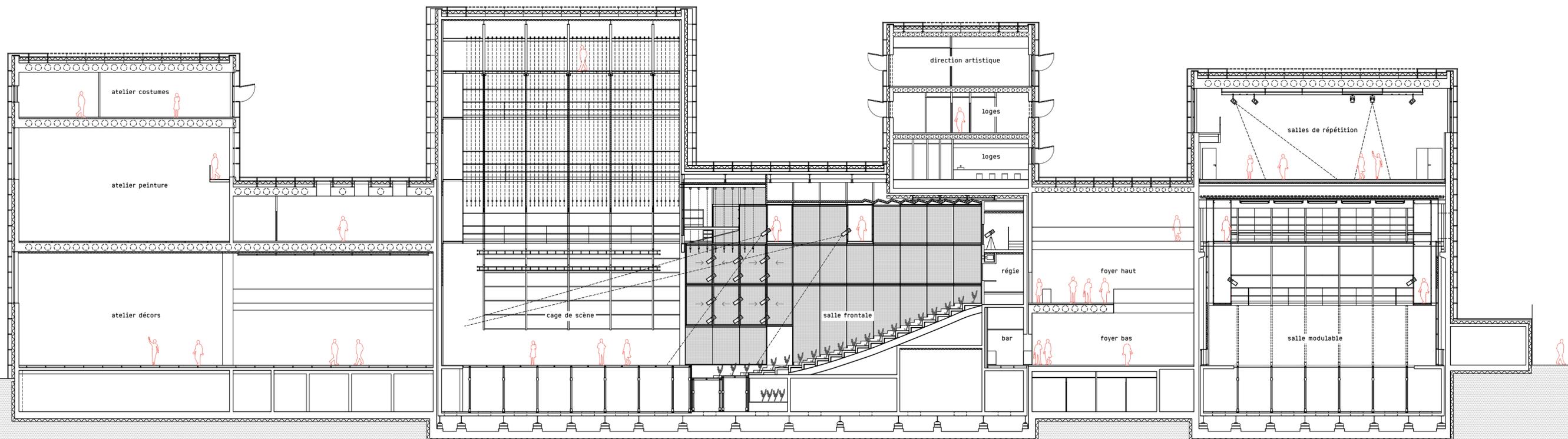
Jean Jourdeuil avait donc de bons motifs d’insister sur la composante nationale. L’ample mouvement a bien procédé d’une manœuvre du char de l’État, tiré par les pégages de l’administration et conduit par des directeurs de quadriges éclairés. La décentralisation dramatique précédait la démocratisation culturelle d’un pas. Il fallait offrir le meilleur de la création un peu partout dans les contrées et les banlieues qui avaient pâti d’une offre de seconde zone.

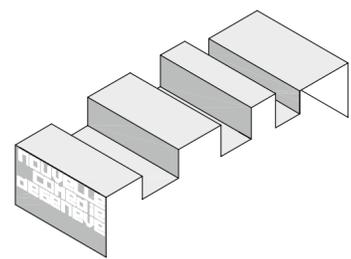
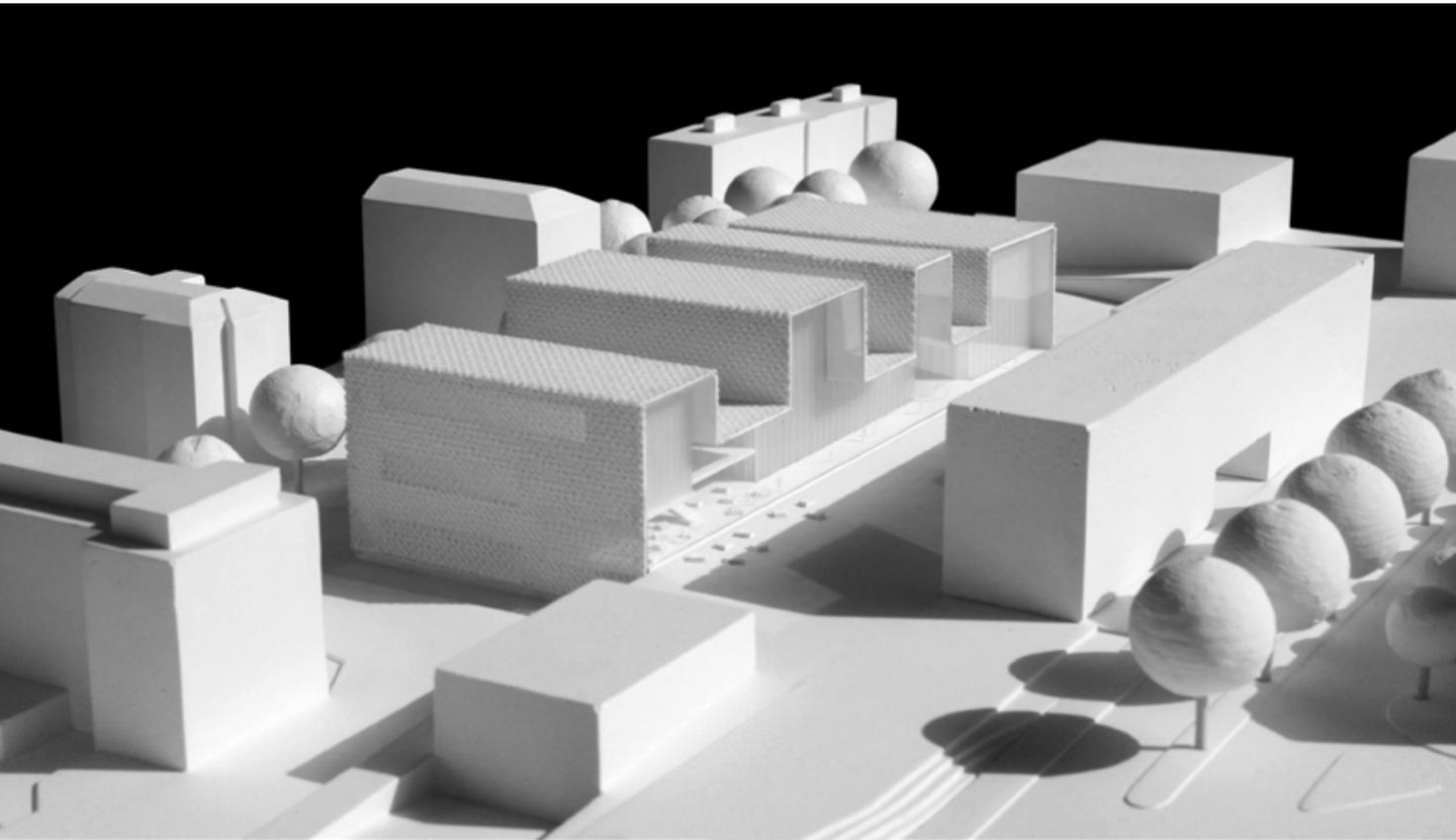


# La Nouvelle Comédie

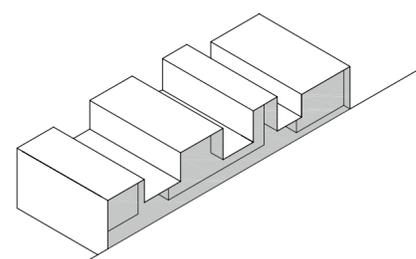
FRES ARCHITECTES  
LAURENT GRAVIER ET SARA MARTÍN CÁMARA

L'ouverture de la Nouvelle Comédie est prévue en 2018 sur le site, actuellement en construction, de la gare des Eaux-Vives (pour découvrir les photographies du chantier, se reporter au numéro 2 de *L'Atruche*). Laurent Gravier et Sara Martín Cámara (FRES architectes), associés au scénographe Michel Fayet (Changement à vue), ont remporté en 2009, à l'unanimité du jury et parmi près de quatre-vingt-dix concurrents, le concours d'architecture international pour la Nouvelle Comédie. Voici une présentation actualisée de certains aspects de leurs travaux.

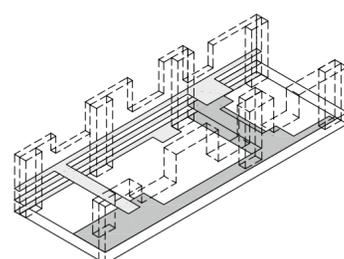




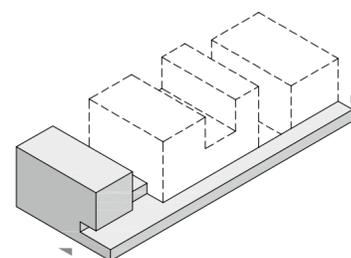
LA TOITURE RUBAN



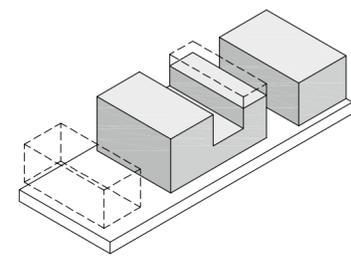
LE HALL



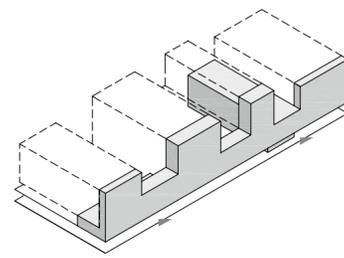
PRINCIPE DES CIRCULATIONS



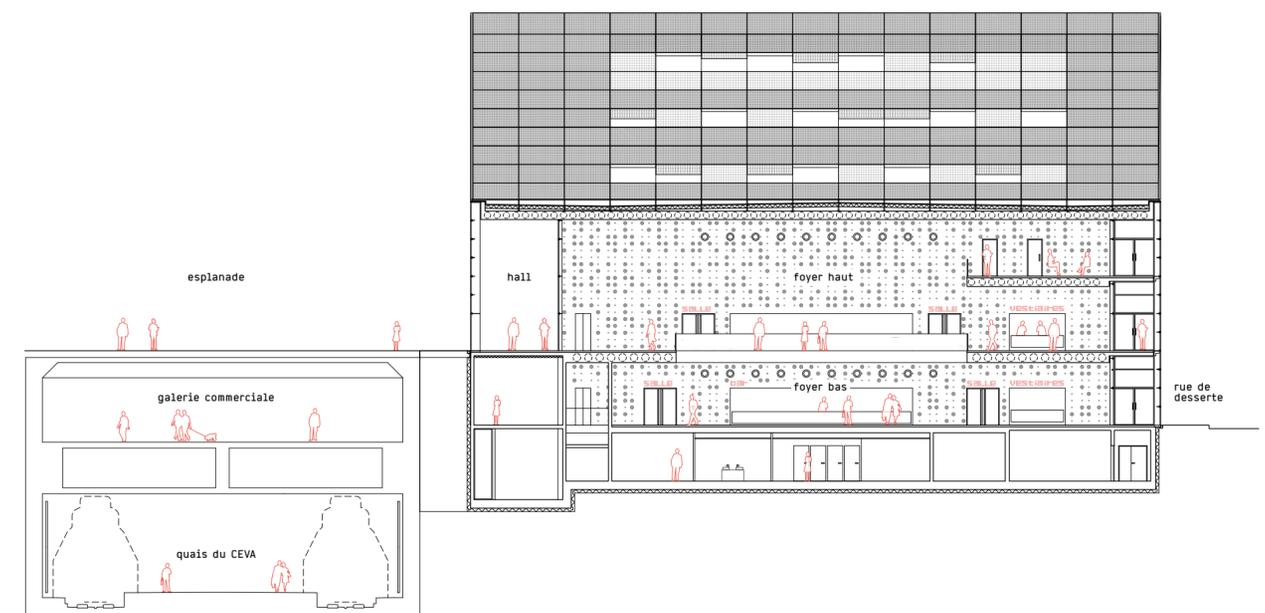
ESPACE DES ATELIERS



ESPACE DES THÉÂTRES

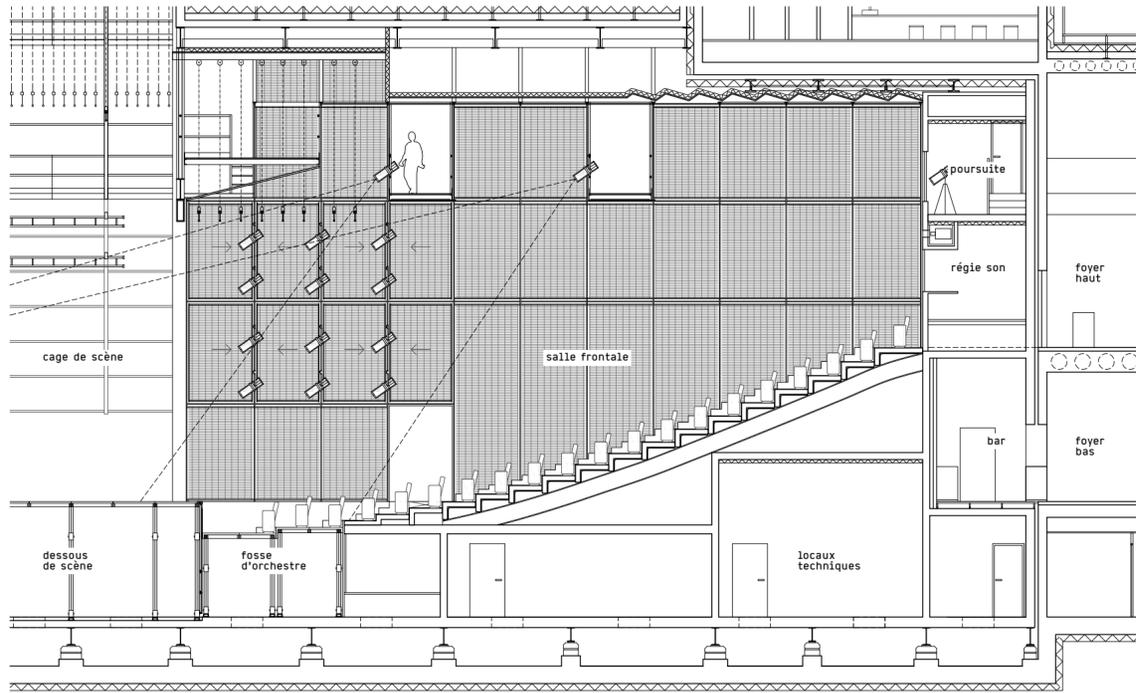


ESPACE DU PUBLIC



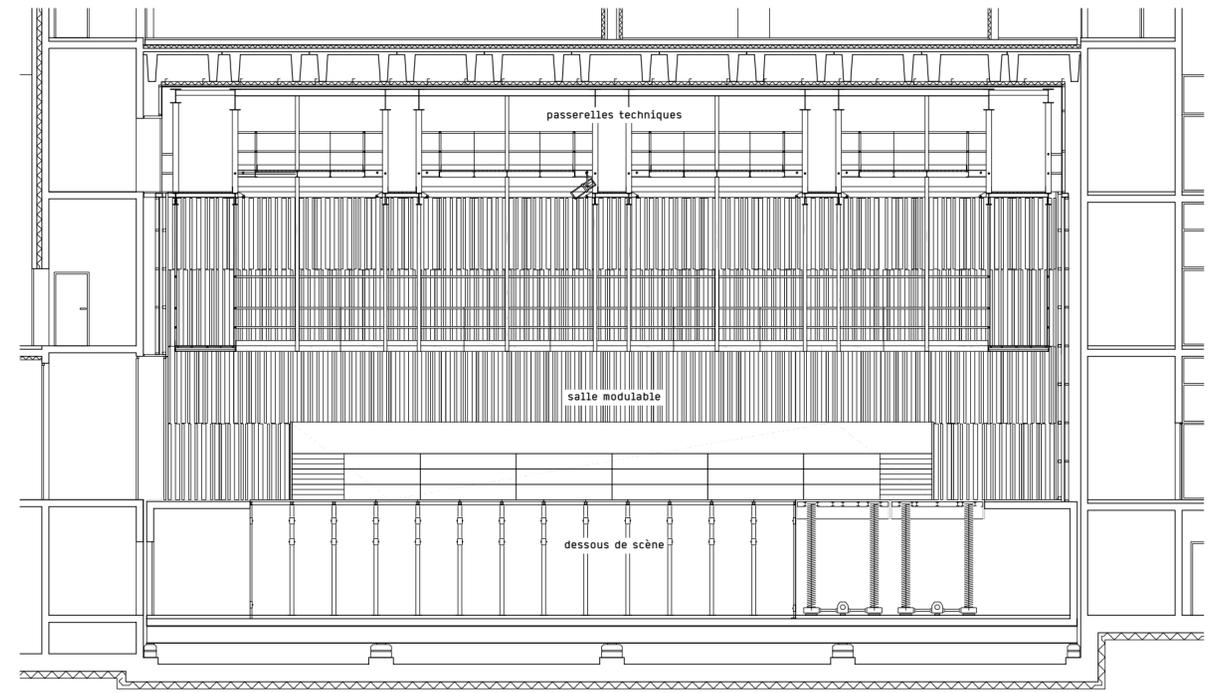
COUPE SUR LE FOYER

16

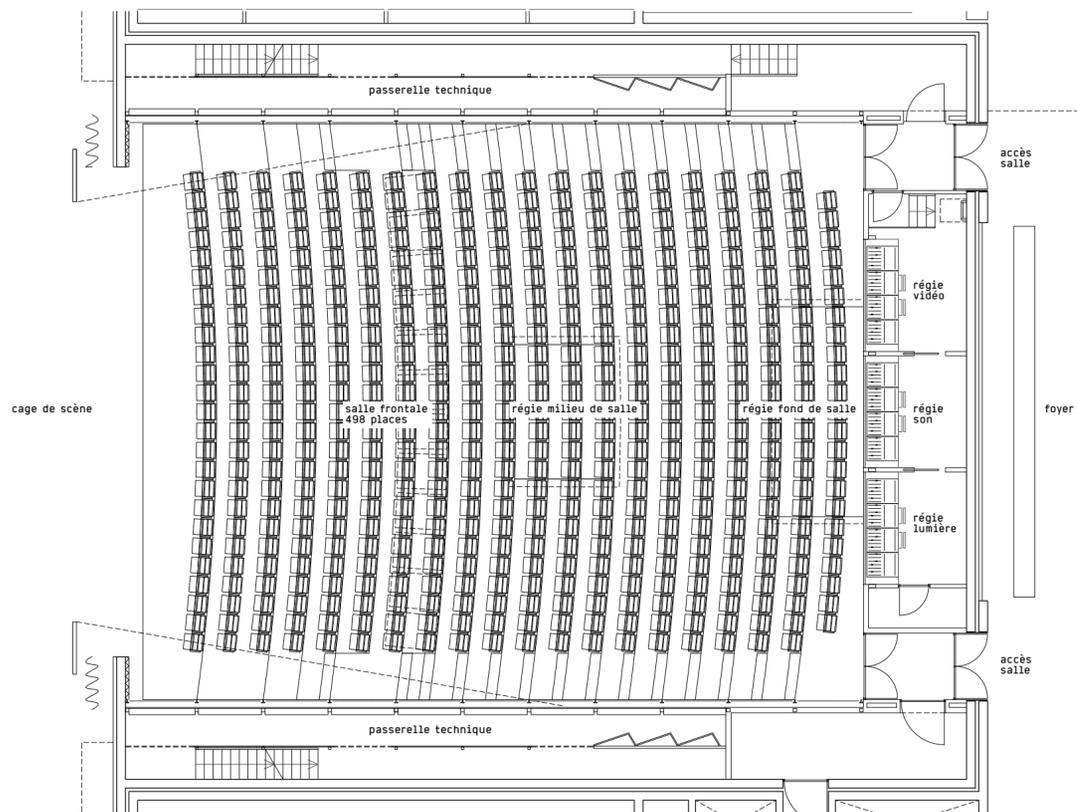


SALLE FRONTALE – COUPE LONGITUDINALE

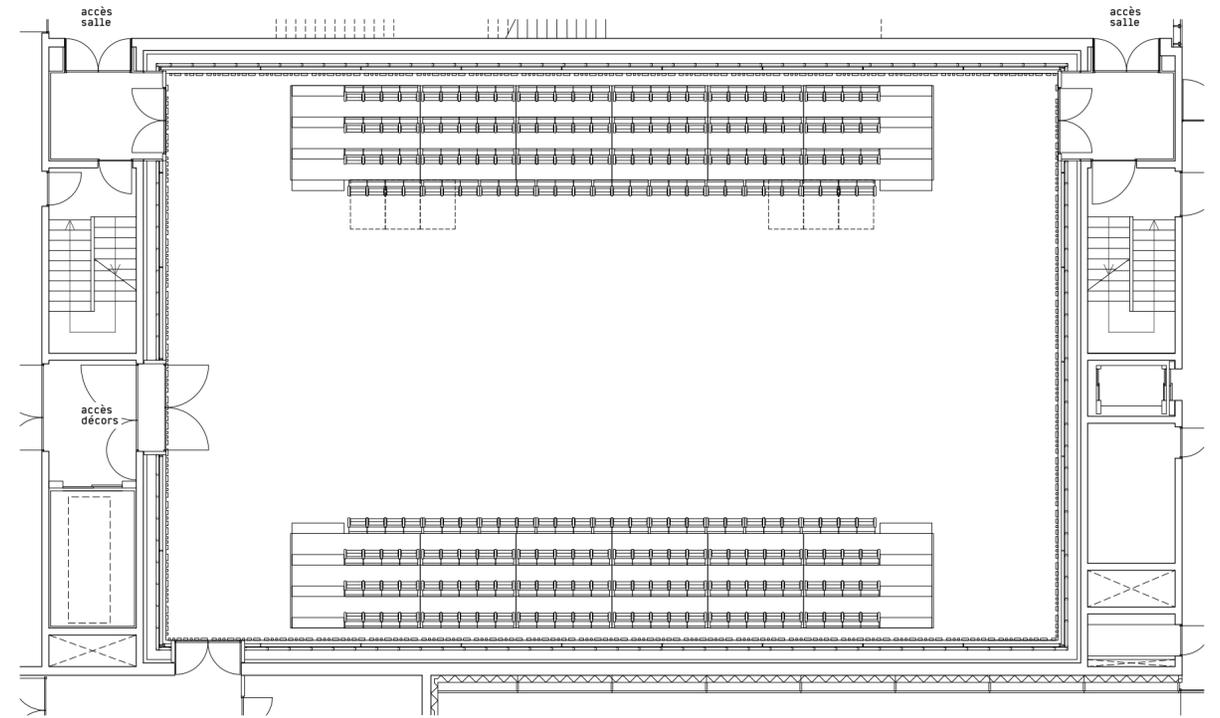
17



SALLE MODULABLE – COUPE LONGITUDINALE

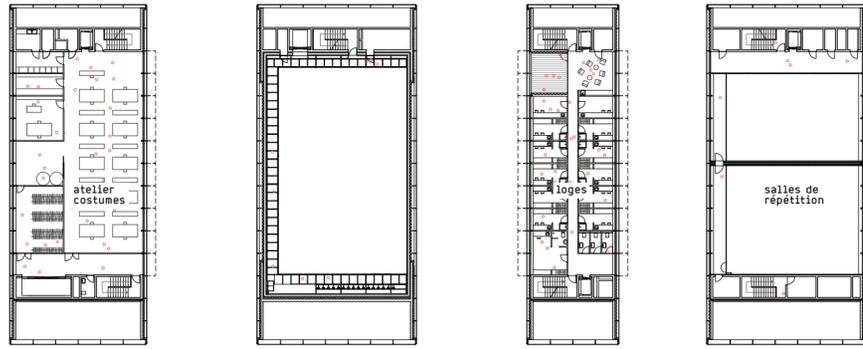


SALLE FRONTALE – PLAN

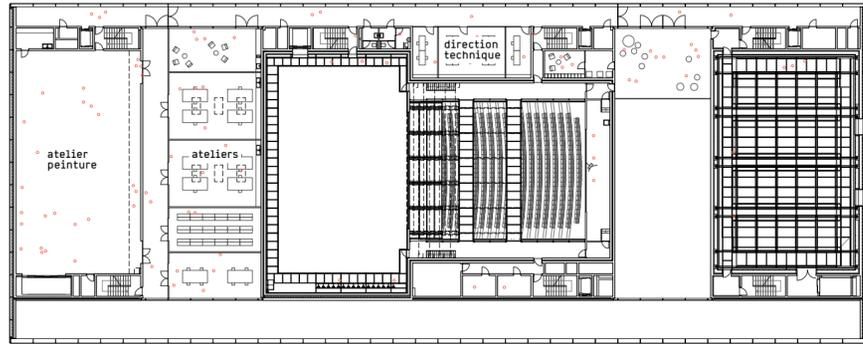


SALLE MODULABLE – PLAN (CONFIGURATION BI-FRONTALE)

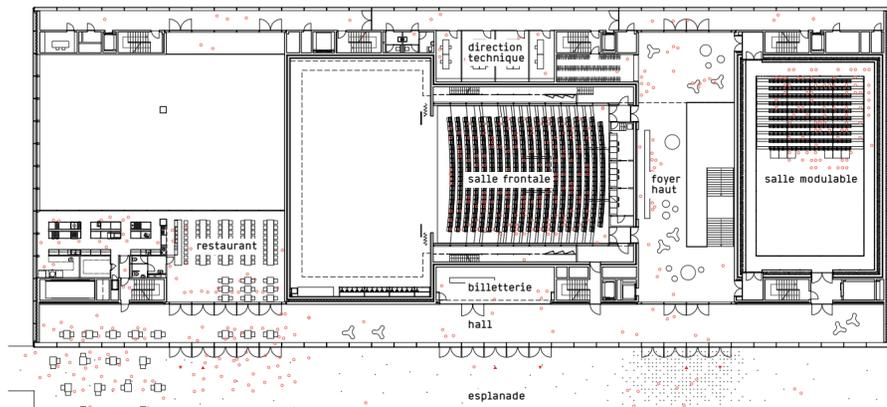
0 1 2 5  
M



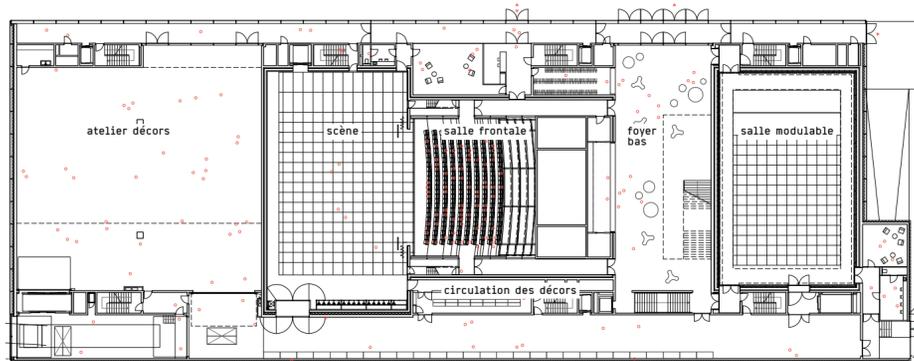
PLAN NIVEAU 4



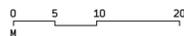
PLAN NIVEAU 2



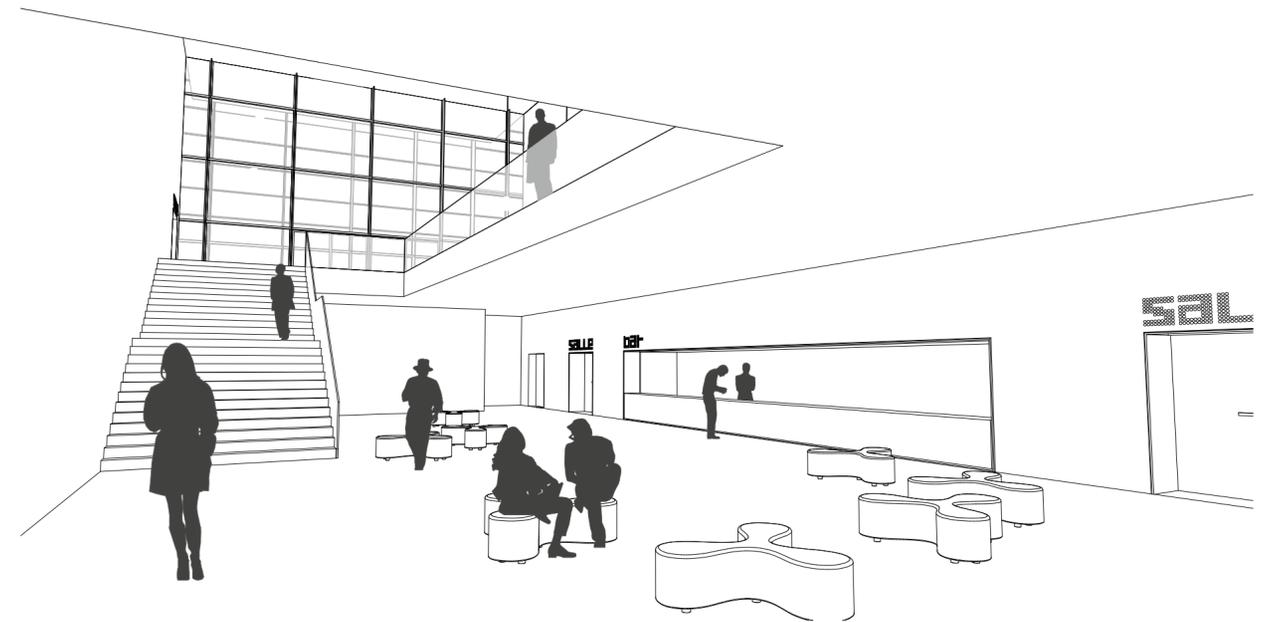
PLAN NIVEAU 1 - ESPLANADE



PLAN NIVEAU 0



LA BILLETTERIE



LE FOYER BAS

«Le projet s'insère dans le site avec une volumétrie différenciée très judicieuse dans ce contexte urbain du quartier des Eaux-Vives. Les échappées visuelles que cette volumétrie instaure contribuent à générer des relations spatiales de qualité avec le tissu bâti existant et futur. Ce jeu d'alternance dans les volumes participe très subtilement à donner du caractère à l'implantation du projet dans ce lieu. Il s'en dégage une image d'un bâtiment public contemporain, mais non monumental.» Extrait du rapport du jury

**Hinde Kaddour** – *Siegfried, nocturne, l’un de vos derniers textes, sera monté à la Comédie de Genève en octobre sous forme d’un monodrame composé par Michael Jarrell et mis en scène par Hervé Loichemol. Siegfried, c’est une transposition du personnage éponyme de l’opéra de Wagner.*

**Olivier Py** – Oui, du personnage ou du mythe en général, pris comme emblème germanique. À l’origine de ce texte, il y a le contexte du bicentenaire de la naissance de Wagner et la proposition de Jean-Marie Blanchard d’écrire pour Michael Jarrell. Je connaissais *Cassandra*<sup>1</sup>. Je suis donc parti de *Cassandra* et j’ai essayé de lui faire un petit ou un grand frère. Inconsciemment ou consciemment, c’est ce qui a agi.

Je me suis aussi rendu compte que je ne m’étais, dans aucune de mes mises en scène de Wagner (ou du romantisme allemand en général), jamais posé la question – question pourtant la plus brûlante, la plus fondamentale – d’un lien possible, hypothétique, entre le romantisme allemand et le national-socialisme. Cette question a été d’une importance et d’une gravité telles qu’elle a scellé le romantisme allemand : pour les gens de ma génération, il était pratiquement impossible d’aborder Wagner, ou d’aborder le *Freischütz*, ou de lire Schlegel sans se poser cette question-là. Or moi, j’ai passé dix, quinze ans de ma vie à ne pas me la poser, ou plutôt à tout faire pour ne pas me la poser afin d’accéder à ces œuvres avec une sorte de virginité.

Je n’ai donc pas fait de mises en scène de Wagner bardées de nazis, je n’ai pas inversé la perspective historique. En montant le *Freischütz*<sup>2</sup>, je n’ai pas montré la récupération de cette musique-là, je suis toujours parti de la source. J’ai évité de voir Hitler dans Wagner.

C’est une position intellectuellement étrange, mais je crois que j’avais réellement, sincèrement, substantiellement besoin de ces œuvres-là, et qu’il fallait, pour pouvoir accéder à elles, que je me prive de cette question historique et philosophique importante : ce n’est donc qu’avec *Siegfried, nocturne* que j’ai décidé de me la poser vraiment, et profondément.

**Hervé Loichemol** – **Du point de vue de ton parcours de metteur en scène, tu regrettes de ne pas t’être posé cette question avant ?**

**O.P.** – Non. Je ne le regrette pas. À vrai dire, je crois que cela a même été une sorte de courage.

**H.L.** – **Effectivement, quand on voit le *Freischütz*, ainsi que les opéras de Wagner que tu as montés, il est clair que c’est fait sans a priori, sans point de vue critique surplombant…**

**O.P.** – Je crois que cela m’a donné une certaine énergie artistique. Parce que cette question-là, et toutes celles qu’elle fait surgir, sont d’une puissance telle qu’elles écrasent toute autre lecture possible. Ce sont presque les questions les plus fondamentales de mon temps. Ce qui est étrange : elles portent sur des événements survenus des dizaines d’années plus tôt. Mais ce n’est peut-être que dans ma génération qu’elles sont devenues à ce point cruciales.

**H.L.** – **Tu es un véritable passionné de culture allemande.**

**O.P.** – Oui. Ce qui a été pour moi une conquête, parce que je ne suis pas du tout né dans cette culture-là : je suis un pur produit méditerranéen, je n’ai pas fait d’allemand à l’école… Toutes ces années à découvrir, à aimer passionnément la culture allemande, ont été extraordinaires. Je me suis d’ailleurs parfois retrouvé dans une sorte de dialogue de sourds avec les jeunes gens de ma

génération et de culture allemande : eux ne pouvaient investir leur propre culture que dans un geste critique déstructurant, et surtout destructeur. C’est en tout cas ce que je voyais dans beaucoup de mises en scène allemandes… Il m’a semblé qu’il n’y avait, pour eux, pas de possibilité autre que celle de mettre en critique – et de mettre en critique avec l’élément catastrophique du xx<sup>e</sup> siècle – l’ensemble de leur culture.

C’est aussi ce que je voyais dans la peinture de Kiefer. J’étais un kieferien passionné. Mais je n’ai pas fait de mises en scène kieferiennes, justement. C’est-à-dire que je n’ai pas additionné la catastrophe nazie et les mythes wagnériens, ce que Kiefer a fait avec beaucoup d’intelligence. Je ne l’ai pas fait parce que je venais d’ailleurs, je ne venais pas de la culture germanique, j’avais une sorte de légitimité. Ne me sentant pas coupable, je n’avais pas à me justifier de Wagner.

**H.K.** – **Dans *Siegfried, nocturne*, le cheminement de pensée du personnage fait penser à la dialectique d’Adorno entre culture et barbarie, dont on ne retient trop souvent que cet extrait de phrase : « écrire un poème après Auschwitz est barbare ».**

**O.P.** – Oui, cette phrase a été mésinterprétée, sortie de son contexte, tronquée. J’ai toujours eu l’impression qu’Adorno déplorait l’impossibilité de poésie après Auschwitz, mais que ce n’est que plus tard que cette déploration s’est transformée en interdiction – peut-être aux alentours des années 1980.

Ce sont deux choses différentes : la déploration de l’impossibilité d’un poème est encore un poème – et pour moi, c’est Heiner Müller. L’interdiction de faire un poème, c’est une grande partie du *Regietheater* allemand : il faut abîmer définitivement la beauté, une beauté belle ne peut qu’être politiquement insupportable. Ce que je comprends, même si je n’y adhère pas.

**H.K.** – **J’ai lu qu’avant de mourir, vous vouliez monter tout Wagner…**

**O.P.** – Oui. C’est faisable : c’est moins long que Verdi ou Shakespeare.

**H.K.** – **Pourquoi ?**

**O.P.** – Parce que c’est le plus grand. Wagner est un penseur, un philosophe raté. C’est-à-dire qu’il a mis toute son énergie intellectuelle – ou, plus exactement, propre à la pensée – dans la musique. On ne sait pas comment il a réussi à faire entrer, non pas de la pensée discursive, mais un état philosophique dans la musique… Quoi qu’il en soit, personne dans l’histoire de l’humanité n’a réussi à le faire comme lui. De même que selon moi, personne n’a réussi à faire entrer de la pensée dans le roman comme Proust. C’est un peu la même histoire : l’un et l’autre n’ont pas été des penseurs systémiques, ils ont, à l’endroit de leur art, investi un système philosophique. C’est unique. C’est ce qui fait les plus grands artistes : Shakespeare, Proust, Wagner – les plus grands. Cela ne m’empêche pas d’aimer Verdi, Puccini.

Je pense qu’il faudrait comprendre la philosophie wagnérienne en lisant Schopenhauer, ce que j’ai beaucoup fait. Plus on lit Schopenhauer, plus on comprend que Wagner n’a rien compris à Schopenhauer, et que c’est une mésinterprétation de Schopenhauer qui a créé l’œuvre. Toutes les grandes œuvres partent d’un malentendu.

Il ne faut pas espérer trouver la philosophie de Wagner dans ses textes : ses textes théoriques sont indigestes. Il écrivait très facilement. C’est d’ailleurs la seule chose qu’il faisait facilement. Il n’écrivait pas aussi facilement de la musique, et il n’a finalement pas tant composé… Quant aux

livrets : il y a de belles choses. Mais enfin, ça n’est pas Hölderlin.

Non, cet état philosophique, il faut le trouver *dans* sa musique. Il ne s’agit évidemment pas de penser la musique, mais de penser *par* la musique. C’est cela, ce que propose Wagner. Cela fraie avec la mystique, évidemment. J’aime Wagner parce que je suis profondément mystique. Lui aussi, je crois. Wagner n’est pas loin d’une religion – hédoniste, évidemment. Il aurait juste fallu qu’il vive quatre, cinq ans de plus, parce que s’il avait fait cet opéra bouddhiste, il aurait atteint une résolution harmonique de son parcours mystique. Du moins c’est ce que je crois.

Pour en revenir à *Siegfried, nocturne* : quand j’ai parlé d’un personnage de Wagner à Jarrell, il a pensé d’abord à un personnage secondaire. Et puis, je me suis dit que tant qu’à faire, je préférerais prendre le totemique. Il faut dire que j’ai beaucoup travaillé sur le *Ring*, parce qu’on m’a proposé deux fois une mise en scène du *Ring*, une fois à Genève, une autre à la Scala. Elles ont toutes deux été annulées. Mais enfin, cela m’a donné l’occasion et le temps de travailler…

Il y a quelque chose de fascinant dans le *Ring*. L’histoire de Siegfried s’y développe en deux parties. La première partie : Siegfried s’en va. La deuxième partie : Siegfried meurt. On a, dans la première partie, la construction du héros germanique qui va, portant l’histoire sur ses épaules, et dans la deuxième, l’échec de ce héros. Ce qui est très étrange. Parce que quand on passe autant de temps à construire une machine de guerre, en général, on ne l’envoie pas à la casse au milieu de l’œuvre. Nietzsche explique d’ailleurs cela magnifiquement. Je ne le cite pas, mais je cite l’idée : Wagner a construit un immense vaisseau qui s’appelle Siegfried. À la moitié du voyage, ce vaisseau a buté sur un gros rocher – ce gros rocher, c’est Schopenhauer – et il a coulé au milieu du *Ring*. Et le génie de Wagner, ajoute Nietzsche, c’est de faire croire que la destination du vaisseau était de couler sur ce gros rocher schopenhauerien… Qui en plus, à mon sens, n’était pas Schopenhauer, mais une sorte de malentendu, une rêverie de Wagner sur Schopenhauer.

Wagner admire Schopenhauer et Nietzsche. Au fond, il aurait voulu être un grand philosophe. Il méprisait assez son génie harmonique, son invention, sa capacité à faire sonner un orchestre : tout cela pour lui n’avait pas de valeur en soi. Ce qu’il n’a jamais su, c’est qu’il était effectivement, à sa manière, un grand philosophe.

**H.L.** – **Dans ton texte, tu fais dire à Siegfried très explicitement que la catastrophe de la Deuxième Guerre mondiale, que le problème de la barbarie – je résume à gros traits – viendrait des Lumières. Toi, tu te situes comment par rapport à cela ?**

**O.P.** – Dans la question. Il y a une phrase de Walter Benjamin qui m’a toujours troublé et, encore une fois, que je ne cite pas exactement (mais peut-être justement est-ce cette inexactitude qui a été fertile pour moi) : tout document de culture est aussi témoignage de barbarie. C’est-à-dire que c’est comme s’il y avait, au fond, dans tout geste de civilisation, de culture, un revers de la médaille, une face cachée. C’est pourquoi, si je devais répondre à la question que Siegfried pose au Rhin – est-ce qu’il y avait des germes de mort dans le romantisme allemand ? –, je dirais oui. Mais j’ajouterais qu’il y en a dans toutes les cultures. Dans toute grande œuvre, il y a l’aspiration à la mort, à la destruction de la civilisation qu’elle crée.

Donc, oui, je pense qu’il y en avait. Cela est d’autant plus certain que le romantisme allemand était porteur d’une construction nationale, d’une volonté de rechercher le *Volksgeist*, de trouver une vérité dans le peuple. Le romantisme allemand est « allemand ». C’est l’une de ses différences avec le romantisme français qui est universaliste – et qui par ailleurs m’intéresse beaucoup moins. J’ai aussi beaucoup travaillé sur les Grimm. On retrouve évidemment un germe de mort dans l’héritage des Grimm.

Le romantisme allemand est, dans l’histoire de l’humanité, un nouveau pas dans la construction du moi et de l’individu. D’un seul coup, le moi, l’individu, devient un univers. Cela donne des moi cosmiques, immenses, et un moi national capable de croire qu’il est la lumière du monde.

Les rêveries de Heidegger sur Hölderlin semblent également affirmer qu’il y a un lien. Mais ce lien aurait pu ne pas être. C’est là qu’à mon avis, être allemand, encore aujourd’hui, encore pour la génération des trentenaires, est difficile. Parce que c’est vivre avec cette question-là. Et qui croise évidemment la question, non pas de la culpabilité individuelle, de la responsabilité individuelle, mais de la responsabilité nationale. C’est quelque chose d’extrêmement douloureux. Je dirais même qu’on en parle plus facilement à Paris qu’à Berlin. Parce qu’à Paris, c’est un questionnement intellectuel, tandis qu’à Berlin, c’est encore un point de grande souffrance et d’ambiguïté.

Donc, voilà comment je réponds et comment je ne réponds pas. Mais dans *Siegfried*, je réponds en tout cas par une allégorie qui est celle du Rhin arrêté, un peu comme le « vaisseau Siegfried » arrêté par le rocher schopenhauerien : quelque chose s’arrête, quelque chose est arrêté, que je n’ai pas vu reprendre. Je n’ai pas vraiment vu le retour de la poésie lyrique.

**H.K.** – **Le lyrisme tient une place importante dans vos travaux d’écrivain, de metteur en scène. Est-il possible de préciser le sens de « lyrisme » ?**

**O.P.** – Qu’est-ce que le lyrisme ? C’est la question que je me pose depuis quarante ans.

**H.K.** – **Valéry dit que le lyrisme « est le développement d’une exclamation ».**

**O.P.** – Comment peut-on développer une exclamation ? C’est une étrange, très belle formule. Moi, j’ai avancé quand j’ai compris que le lyrisme, c’était le chant, tout simplement. Et donc ce que je faisais à l’opéra avec des chanteurs, ou que ce que je faisais sur scène dans du music-hall, ou que mon activité de poète, etc., que tout cela n’était que du chant, que tenter de trouver le chant. Alors qu’est-ce que le chant ? C’est une question fondamentale pour moi, elle dépasse les questionnements purement musicaux. Qu’appelle-t-on chanter ? Quand est-ce qu’on peut dire que « ça chante », pourquoi est-ce qu’il y a un être qui chante et pas un autre ?

Pour moi, le chant, c’est le *legato*. Ce n’est pas chanter une note après l’autre. C’est qu’il y ait, dans le mouvement du chant, quelque chose qui est vu à travers, au-delà de la matière. Donc quand je dis le *legato*, au fond, c’est le *continuum*. C’est l’idée que tout est rassemblé, que tout a une place. Y compris moi, qui suis ce que je suis, coupable, brisé, douloureux : j’ai une place dans la totalité. Par la puissance du chant, non seulement je me redonne cette place, mais en plus je reconstruis la totalité, pour un instant.

Alors, que faire une fois passée la catastrophe de la Deuxième Guerre mondiale ? Que faire, comment on va vers le chant, comment on essaie de l’entendre encore ? La poésie lyrique, au fond, je crois que c’est cela : l’idée d’une continuité qui a

été brisée à un certain moment. C’est que l’humanité ait pu produire un crime si grand qu’elle brise l’accord, le pacte le plus fondamental qu’elle avait avec la nature. Ce qui fait que la poésie lyrique, en tout cas dans les ruines de l’Allemagne, n’est plus possible. Même si on a continué à écrire, à écrire de la poésie, à écrire des opéras… Parce qu’au-delà de la phrase d’Adorno, il y a eu de la production – ce qui me laisse toujours un peu songeur, parce que tout le monde est d’accord avec cette phrase, mais je ne suis pas sûr d’être d’accord pour éliminer tout ce qui a été écrit depuis.

**H.K.** – **Adorno lui-même n’était pas d’accord avec les interprétations que l’on a pu donner de cette phrase. Il a d’ailleurs écrit très précisément : « Je suis prêt à concéder que, tout comme j’ai dit que, après Auschwitz, on ne pouvait plus écrire de poèmes – formule par laquelle vous lais indiquer que la culture ressuscitée me semblait creuse –, on doit dire par ailleurs qu’il faut écrire des poèmes, au sens où Hegel explique, dans l’*Esthétique*, que, aussi longtemps qu’il existe une conscience de la souffrance parmi les hommes, il doit aussi exister de l’art comme forme objective de cette conscience**<sup>5</sup>**.**»

**O.P.** – Ce n’est pas loin de ce que j’ai toujours entendu. C’est-à-dire qu’après Auschwitz, on ne peut plus écrire de poèmes, il ne reste donc plus qu’à écrire des poèmes.

**H.K.** – *Siegfried, nocturne* est un opéra, plus précisément un monodrame. Vous avez mis en scène un grand nombre d’opéras. Qu’est-ce qui fait selon vous un bon metteur en scène d’opéra ?

**O.P.** – Je crois qu’il n’y a pas de modèles. Comme pour les metteurs en scène de théâtre : chacun a son mode opératoire, et ce qui vaut pour les uns ne vaut pas pour les autres. Je pense qu’un metteur en scène d’opéra est celui qui prend en compte ce double mouvement : il faut mettre en scène le texte, mais il faut aussi mettre en scène la musique. Parfois, c’est très peu de chose, cela ne nécessite pas forcément de grands barnums comme on a pu en faire avec Pierre-André Weitz.

Heureusement, j’ai aussi eu l’occasion de faire des opéras très ténus. J’ai fait un tout petit Britten<sup>6</sup>. Ce qui est très agréable aussi, parce que je dirais même qu’on est alors au plus près de cette question : comment mettre en scène la musique ?

C’est la même chose au théâtre. Au théâtre aussi, on met en scène de la musique. C’est toujours la question du *continuum*. C’est essayer de faire en sorte que la couleur des rideaux soit la même que le son d’une chaise qui tombe. Qu’il y ait une correspondance entre tout et tout, que l’on ait l’impression d’être face à un monde et pas simplement face à un geste culturel.

**H.L.** – **Ta pratique de l’opéra, ta pratique du théâtre, tu les abordes différemment ?**

**O.P.** – Non, je ne les ai pas opposées. Parce que j’ai toujours eu besoin de musique. Quand je faisais du théâtre aussi. J’ai toujours travaillé avec des musiciens. Même dans mes tout premiers spectacles, qui étaient de petites opérettes. Et puis, j’aimais les voix, j’aimais les voix lyriques, j’aimais les acteurs-chanteurs. Les acteurs avec lesquels j’ai travaillé, pour en citer deux, Michel Fau, Philippe Girard, sont des fanatiques d’opéra, qui se sont beaucoup inspirés du jeu des chanteurs d’opéra. C’est l’opéra qui nous a aidé à créer notre esthétique de jeu.

**H.K.** – **Il est vrai que c’est une idée qui date, celle qui voudrait que l’opéra ait à apprendre du théâtre. Pour vous, ce serait plutôt l’inverse ?**

**O.P.** – Pour moi, oui, c’est le théâtre qui a à apprendre de l’opéra. C’est l’opéra qui m’a aidé



**«N'importe quel  
imbécile peut fermer  
l'œil, mais qui sait  
ce que voit l'autruche  
dans le sable.»**

MURPHY, BECKETT

## Glossaire de L'Autruche

HERVÉ LOICHEMOL

### Classique

Sans intérêt.

### Contemporain

Intéressant.

### Pointu

Vraiment intéressant.

### Exigeant

Intello-chiant.

### Innovant

Qui fait du neuf avec du vide.

### Public

Rien.

### Privé

Tout.

### Happening

Mot anglais remplaçant avantageusement «impromptu» (trop versaillais) et désignant une manifestation artistique improvisée.

### Performance

Résultat d'un cheval de course ; tout résultat sportif ; résultat boursier ; happening préparé.

### Benchmark

Indicateur chiffré de performance dans un domaine donné. Le benchmark irréfutable du théâtre est le taux de fréquentation. Autre benchmark culturel, très tendance mais plus difficile à cerner : le taux de rayonnement.

### Benchmarking

Mot anglais signifiant «comparaison» (désuet) ou «parangonnage» (ridicule).

### Marketing

Actions ayant pour objectif de prévoir, stimuler, renouveler, créer les besoins du consommateur, et d'adapter l'appareil productif et commercial aux besoins créés.

### Brainstorming

Mot anglais signifiant «réflexion en groupe» (trop catholique).

### Brunchstorming

À l'ère du co-working et du brainstorming, nous invitons, dans notre bar inventif éphémère, les créatifs et les gourmands à manger tout en pensant.

### Optimisme

Doctrine qui soutient que Dieu étant parfait, tout est nécessairement pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles.

### Optimiser

Désir de rendre le meilleur des mondes encore meilleur en le soumettant aux contraintes divines de la phynance internationale.

### Optimiste

Crétin des Alpes.

### Pessimisme

Disposition d'esprit à voir le mauvais côté des choses.

### Bisou

Interjection désinvolte qui clôt un échange verbal insignifiant.

### Bisou-bisou

Même chose, avec une désinvolture accrue.

# Quelle Comédie en théorie, sur le boulevard des Philosophes ? Questions déplacées sur la place du public

SOPHIE KLIMIS

Sophie Klimis est professeur de philosophie à l'université Saint-Louis de Bruxelles. Elle y coordonne les activités du centre Arts et Performances, ainsi que l'édition des *Cahiers Castoriadis*. Elle a notamment publié *Le Statut du mythe dans la Poétique d'Aristote* (Éditions Ousia, Bruxelles, 1997) et *Archéologie du sujet tragique* (Éditions Kimé, Paris, 2003). Spécialiste de la tragédie grecque, elle a assuré le suivi dramaturgique de productions cherchant à réinventer l'implication citoyenne et rituelle du chœur : *Les Perses* d'Eschyle (Claudia Bosse, Grütti, 2006) et *Medea* (Leili Yahr), créé à l'Oriental de Vevey puis au Galpon en mars 2013. Elle a été philosophe associée au Théâtre du Grütti en 2011-2012.

« On ne souffre point de Comédie à Genève... » On connaît la célèbre réplique de Rousseau à ce constat de d'Alembert. Le centenaire de la Comédie de Genève est peut-être l'occasion de revisiter le caractère « local » de ce débat d'idées sur le théâtre, pour en relancer la portée générale. Car après tout, c'est un *locus* sociopolitique très spécifique qui rendit possible l'institution même du théâtre : la « tragédie grecque » n'existe pas — la « comédie » non plus, d'ailleurs — car il n'y a de tragédie et de comédie qu'athéniennes, indissociablement liées à l'auto-institution de la cité démocratique. Or, Rousseau, dans sa critique des spectacles, « joue » Sparte contre Athènes, à l'échelle genevoise. Sur l'agora philosophique qu'on va ici instituer comme scène de pensée — transformant en « occasion favorable » (*kairos*) le hasard de la localisation de la Comédie —, un Nietzsche athénien croisera le fer avec ce Rousseau spartiate, dans un vaudeville peut-être un peu déplacé par rapport aux attendus du « sérieux » philosophique.

## De Sparte à Athènes : nostalgie ou intempestivité des Grecs ?

Soit donc, la fameuse lettre de Rousseau à d'Alembert. Le spectacle y est décrit comme un « amusement » qui « isole » là où on croit au contraire « s'assembler » : on y oublie ses amis, ses voisins, ses proches, pour s'intéresser à des fables. Le spectacle crée donc un monde de fiction trompeuse qui sépare de la réalité, ou plus précisément du monde commun tissé par la sociabilité familiale et amicale. Les exercices des armes, concours et fêtes militaires, chasses, banquets et parties de campagne associées, telles sont les fêtes que Rousseau juge être les seuls « spectacles » dignes des citoyens d'une République. La finalité de ces fêtes, dont les spectateurs deviennent les acteurs à part entière, est très explicitement politique : créer parmi les citoyens des liens d'amitié, de concorde et de fraternité.

Tel est aussi le modèle spartiate selon Rousseau : un corps politique où mœurs et lois sont intimement unies. Cette première évocation politique de Sparte est placée sous le signe d'une nostalgie de ce qui serait irrévocablement perdu. Pourtant, lorsqu'il s'agit des fêtes, Sparte devient la perfection passée de ce qui est en cours de réanimation présente. Au caractère ponctuel des fêtes à Genève, Rousseau oppose la grande fête permanente des Spartiates : « dans une laborieuse oisiveté, tout était plaisir et spectacle [...] ; c'est là que les citoyens continuellement assemblés consacraient la vie entière à des amusements qui faisaient la grande affaire de l'État ». Fête, vie quotidienne et politique en viennent ainsi à fusionner dans la « douce uniformité » d'un temps civique parfaitement réglé. Chacun y reste « à sa place », comme dans ces chœurs qui chantent et dansent par classes d'âge (vieillards, adultes et enfants) l'éternel retour du Même : le cycle de la vaillance mâle, passée, présente et à venir.

Cette évocation n'est pas sans rappeler les *Lois* de Platon : une *politeia* devenue la réalisation de « la tragédie la plus vraie ». Une cité « chorégraphiée » des corps, que Platon aurait voulu substituer à « la communauté démocratique et ignorer du théâtre ». Selon *Le Spectateur émancipé* de Rancière, ce modèle est celui de la « police », exact opposé de la politique émancipatoire : c'est l'idéal d'une communauté strictement hiérarchisée, basée sur un « partage du sensible » figé et, dès lors, sur une fixation elle aussi intangible des « places » de pouvoir assignées à chacun. Rousseau aurait prolongé cette opposition platonicienne, en proposant une « archi-éthique » : celle qui oppose au mensonge de la *mimèsis* théâtrale la collectivité vivante du peuple. La seule référence à Athènes dans la *Lettre à d'Alembert* est elle aussi d'inspiration platonicienne. Elle vise à montrer les « affreux désordres » qu'une Comédie entraînerait dans une ville aussi petite que Genève, où les peintures de mœurs les plus générales ne pourraient que dégénérer en satires *ad personam* : « c'est au théâtre qu'on prépara l'exil de plusieurs grands hommes et la mort de Socrate ; c'est par la fureur du théâtre qu'Athènes périt ». La fiction théâtrale tue le politique, tout comme la comédie d'Aristophane a suicidé Socrate. La raison ultime invoquée par Rousseau est que « dans un aussi petit état que la république de Genève, toutes innovations sont dangereuses ». C'est bien la dénonciation platonicienne de la « théâtrocratie » athénienne qu'on retrouve ici entre les lignes, la licence et l'inventivité au théâtre étant présentées par Platon comme la cause de la « dégénérescence » de la politique en inventivité législative permanente, modifiant jusqu'aux antiques lois de la Constitution. Or, c'est ce même Rousseau dont le *Contrat social* fut condamné par le procureur général de Genève, précisément parce qu'il défendait l'absolue liberté du peuple réuni en souverain. Liberté d'inventer toujours de nouvelles lois, mais aussi de les détruire, et ce, jusqu'à pouvoir révoquer le contrat social lui-même. Dès lors, comment expliquer que lorsqu'il envisage la politique *à partir du théâtre*, Rousseau se fasse l'apologue ultra-conservateur de la « police » au sens de Rancière ?

Nietzsche permet d'aborder autrement cette question, lorsqu'il qualifie la tragédie attique de « névrose de la santé », expression d'un « pessimisme de la force ». Pour Nietzsche, c'est grâce à la « protection » de l'illusion fictionnelle que le spectateur peut être confronté à la terrifiante « vérité » du chaos dionysiaque originaire, sans s'en trouver détruit. Cette illusion apollinienne de la mise en forme par la fiction, Nietzsche la situe au niveau du dialogue des protagonistes, donc d'un échange qu'on pourrait qualifier de « rationnel », voire d'argumentatif. Le chœur chantant et dansant est quant à lui l'élément dionysiaque qui vient happer/rappeler le public à son état d'indistinction fusionnelle originaire. Le spectateur de la tragédie reste donc bien en position de spectateur, tout en étant appelé à devenir co-actant du rituel dionysiaque, notamment par ce qu'on qualifierait aujourd'hui de mobilisation de sens sens kinesthésique et par la fluidification/densification de sa compréhension des significations. Apollinien et dionysiaque, chant choral et dialogue entre protagonistes : la « grande santé » des Grecs à l'époque tragique a consisté à pouvoir librement se mouvoir dans un espace du sens et des sens construit sur fond d'asensé. C'est précisément *cela* qui fut insupportable à Platon, *cela* sur quoi Rousseau achoppe, et en *cela* que réside pour nous l'intempestivité des Tragiques.

## Le public, espace atopique d'un souffrir et d'un agir du sens et des sens ?

Intempestivité des Athéniens. Décalage fécond induit par un passé qui ne se laisse pas enfermer dans le révolu, mais qui provoque, convoque, voire révoque le présent. Non pas « paradigme » figé dans une pompeuse éternité, mais bien plutôt « germe » à réinventer interminablement, comme le proposait Castoriadis. Pour ce philosophe, la tragédie athénienne fut une « fenêtre sur le chaos » grâce à laquelle la communauté des citoyens donna une forme artistique à sa confrontation incessante à la « vérité » de l'asensé originaire. En effet, dès Hésiode, les poèmes grecs dévoilent cette vérité paradoxale d'un chaos premier qui s'auto-élabore en s'ordonnant en monde (*kosmos*), sans pourtant que le chaos originaire soit totalement résorbé. Dès lors, aucune signification n'existe de toute éternité, stable et prédominée. C'est l'activité première et anonyme de tout collectif humain que de travailler à s'inventer les significations imaginaires

au fondement de l'institution sociale. En se donnant à elle-même ses propres lois et en assumant la pleine responsabilité de cette création, la communauté des Athéniens fut la première à reconnaître son autonomie selon Castoriadis. Sans transcendance garante du sens, il n'y a donc aucune « limite » externe à l'action du collectif humain, qui doit nécessairement s'inventer ses propres limites. La tragédie aurait été une telle institution politique d'auto-limitation, dès lors inséparable du projet démocratique des Athéniens.

En quoi consistait cette auto-limitation tragique et en quoi peut-elle encore nous donner à penser ? Qu'on m'entende bien : il ne s'agit pas ici de faire l'apologie d'un théâtre qui orchestrerait une célébration du chaos et de l'asensé en cédant à la fascination pour le désastre. Tout au contraire, il s'agit de montrer que l'incessant affrontement au chaos dans la tentative de configurer un « monde » est le travail de l'œuvre théâtrale tout comme de la politique, entendue comme projet d'autonomie. Pour comprendre la spécificité de ce lien entre théâtre et politique, il faut se rappeler que les performances tragiques avaient lieu dans le cadre de concours qui clôturaient la fête religieuse des Grandes Dionysies. Ces concours étaient placés sous l'égide d'un magistrat politique et les citoyens y étaient impliqués à différents niveaux. Le plus important concernait le chœur, composé de citoyens (choreutes) exemptés de leurs charges militaires et politiques pendant toute la durée des répétitions et jusqu'à la performance. Autrement dit, chanter et danser dans un chœur était considéré comme un acte politique à part entière. Le poète était son propre metteur en scène et était appelé « professeur du chœur ».

Si l'on parle souvent d'éducation tragique, il faut donc l'entendre comme concernant *d'abord* les choreutes, et *par ce biais* l'ensemble des spectateurs. Ni aux uns ni aux autres, le poète ne délivre un quelconque « contenu de savoir » ou message idéologique. Il n'a aucun « sens » prédonné à leur communiquer. Il les confronte à l'asensé et à la nécessité vitale d'inventer collectivement du sens pour y survivre malgré tout. Cette confrontation se vit pour les choreutes sous la modalité d'une *aliénation* — un devenir autre transitoire — de leur parole et de leurs corps. L'identité de fiction qu'il leur est demandé d'endosser devant toute la communauté est en effet celle d'anti-citoyens : femmes, barbares, esclaves, parfois les trois à la fois. La critique platonicienne de la *mimèsis* est la dénonciation de cette simulation exigée des choreutes : travestissement du corps et de la voix, les harmonies tragiques étant inséparables d'aiguës « hystériques ». Transformations incessantes de la parole chorale, le *logos* le plus argumenté pouvant se dissoudre en cri, puis se moduler en chant.

Qu'est-ce que cette traversée de « l'autre » pouvait bien faire aux corps et aux âmes des choreutes et de tous les spectateurs qui les « assistaient », tels les époptes d'un rituel initiatique ? Prenons le seul exemple de la tragédie des *Perses* d'Eschyle, performée quelques années à peine après la bataille de Salamine, à laquelle Eschyle aurait lui-même participé. Voilà donc que le poète invite ses concitoyens, choreutes et spectateurs ayant eux-mêmes combattu à cette même bataille et y ayant vraisemblablement perdu un frère, un père, un ami, *à se mettre dans la peau* de l'ennemi. Imaginairement, puisque l'identité « perse » du chœur est de fiction. L'aliénation est néanmoins bien ancrée dans les corps et les esprits, dans les bouches et dans les oreilles de tous ces Athéniens qui doivent s'incorporer ces grands « mots harnachés » aux résonances barbares, tels que caricaturés par Aristophane. Par tous leurs sens, les Athéniens ont été conviés à vivre la complexité du sens : chaque lamentation d'un Perse de fiction résonne comme un cri de victoire pour le Grec qui la chante ou qui l'écoute et *en même temps* comme une menace. Comme Nicole Loraux l'a magnifiquement montré, le jeu sur les assonances (*aiai, aei*) sape le *logos* de l'intérieur, en le faisant implorer en cri de deuil répétant l'antique nom des Athéniens eux-mêmes.

En plein triomphe grec dans les guerres médiques, le poète rappelle ainsi la fragilité des positions de vainqueurs et de vaincus, *si facilement réversibles*. En choisissant de représenter des vieillards perses et une reine mère nobles et dignes de pitié, il invite ses concitoyens à reconnaître le partage universel de la finitude, fût-ce avec l'ennemi de toujours. On est loin, ici, de la « fête » du peuple en actes essentiellement militaires vantée par Rousseau. Tout au contraire, sous l'égide d'une institution politique bien établie, le poète « défait » le formatage/dressage militaire des corps des citoyens soldats. Ou plus précisément, il « l'utilise » comme rempart de l'identité citoyenne mâle, inscrite au plus profond des corps, pendant que la danse et le chant la déforment sans cesse pour l'interroger.

## Le théâtre, rituel politique de l'hospitalité et du deuil ?

Comment tout cela peut-il encore résonner aujourd'hui ? Nostalgie, nostalgie, m'objectera-t-on. Nous ne vivons plus dans une démocratie directe — d'ailleurs fort critiquable à Athènes, puisque réduite aux seuls hommes « pure souche ». Nous n'avons plus le sens de la « chose commune » et nous devons nous méfier de toute exaltation de la communauté — forcément totalisante/totalitaire, à en croire Rancière. Nous n'avons plus non plus (besoin)

de rituels, puisque nous n'avons plus rien à « fonder » en le sacrifiant. Je maintiens quant à moi la nécessité d'un projet d'autonomie politique, envisagé comme l'auto-création d'une communauté en « harmonie discordante ». J'emprunte cette expression à Héraclite, qui l'utilise pour désigner l'unité paradoxale des contraires, qui ne résout/dissout pas leur contradiction, mais se soutient précisément de leurs tensions. Contrairement à Rancière, je pense donc qu'il est possible de maintenir l'exigence d'un concept de « communauté politique ». Précisément parce qu'on a renoncé à y invoquer toute « nature » légitimante. Aristote l'a thématisé le premier : l'égalité des citoyens en démocratie est totalement *artificielle*, et elle s'assume comme telle. C'est l'égalité devant la loi (isonomie) créée par des hommes complètement différents. La cité démocratique *exige* d'être composée d'une multiplicité hétérogène, irréductible à toute uniformisation, car elle se nourrit du débat : « à plusieurs, on pense mieux que seul, et la multitude se laisse moins facilement corrompre », constate Aristote. Cette égalité, une fois instituée, ne peut se satisfaire de positions de pouvoir figées, ou confisquées par les uns au détriment des autres. Voilà pourquoi les citoyens doivent accepter la rotation des pouvoirs. Être successivement « gouvernants » et « gouvernés », telle est la voie moyenne des citoyens en démocratie, qui refusent toute dichotomie tranchée entre des « actifs » et des « passifs ».

Le rôle du théâtre, dans ce contexte, est grand. D'une part, il a pour fonction de « déplacer » les évidences du spectateur, de l'installer dans l'inconfort perpétuel, de le rendre « atopique » : insituable, dérangé, décalé et par suite, politiquement potentiellement dérangeant. Comme le souligne Rancière, le travail de la fiction est d'opérer des *dissensus* : changer les modes de présentation du sensible et du pensable, afin d'ouvrir du possible. Casser l'évidence des clôtures et des positions figées. Ceci peut se faire en confrontant les spectateurs à de l'*indécidable* : énigme qui fait entrer dans l'interminable effort du déchiffrement et de la traduction. À de l'*ambivalent* : implosion des dichotomies manichéennes (et rassurantes), lorsqu'on découvre que la raison s'enracine toujours dans une forme « d'irrationnel », que l'on peut avoir tort en ayant raison, etc. À du *semblable invraisemblable* : qu'un Athénien pleure réellement sur un Perse en le simulant signifie que la fiction lui permet de le percevoir comme son semblable (*homoiôs*). Qui n'est pas le « même » ni « l'identique ». Dès lors, le théâtre peut s'interpréter comme étant la ritualisation d'une forme fondamentale d'hospitalité. Celle qui crée la capacité d'accueillir comme son semblable le tout autre. Semblance artificielle au fondement de la démocratie des égaux construits par la loi. La tragédie nous rappelle aussi que cette ritualisation politique de l'hospitalité repose elle-même sur une ritualisation politique du deuil. La reconnaissance partagée de la fragilité et de la mortalité est au fondement du projet démocratique. En ces temps de toute-puissance fantasmée du néolibéralisme, on ferait bien de s'en souvenir.

## Pour un théâtre atopique : proposition utopique sur la place publique

En conclusion, l'ouverture d'une proposition. Oser relancer un projet d'autonomie entendue comme la création d'une communauté en harmonie discordante. Et dans ce contexte, penser et créer ensemble un théâtre conçu comme une institution politique — consacrée à la mise en crise des significations imaginaires sociales et à la création de *dissensus* — et comme un rituel collectif de l'hospitalité et du deuil.

Comme à Athènes, *on n'y jouerait que des contemporains* : on l'oublie souvent, mais le dispositif événementiel du concours aux Grandes Dionysies imposait la création et interdisait la répétition. Pas de présomptueuse *tabula rasa*, cependant. Bien au contraire, ces contemporains (auteurs et comédiens professionnels, collectifs de citoyens acteurs/actants) seraient « nourris » de la tradition, car on ne peut réellement *inventer* qu'à bien connaître son passé. On s'y rappellerait aussi que « le rire est le plus proche parent de l'angoisse », comme l'a joliment formulé Françoise Dastur. L'une des répliques les plus efficaces à l'asensé. L'une des armes critiques les plus puissantes contre la réification de la politique en « police ».

Les spectateurs en seraient les « hôtes », au double sens du terme : accueillis et déplacés, accueillants et distancés. Car émotionnellement touchés, corporellement impliqués, intellectuellement activés. Au cœur d'un spectacle qui s'assumerait *à la fois* comme théâtre-action et comme représentation fictionnelle. Des spectateurs « désorientés » par des apories non tranchées, « déplacés » par de nouvelles propositions de partage du sensible et du pensable, fragilisés et renforcés par l'énigme de leur humanité maintenue à vif.

Sophie Klimis

Agenda  
de la Comédie  
de Genève

Octobre  
2013  
—  
Janvier  
2014

## Spectacles

DI 13, MA 15, JE 17, VE 18.10.2013

Siegfried, nocturne

musique Michael Jarrell / de Olivier Py /  
mise en scène Hervé Loichemol

MA 29.10 – SA 02.11.2013

Pompée / Sophonisbe

de Pierre Corneille /  
mise en scène Brigitte Jaques-Wajeman

MA 05 – DI 24.11.2013

Artaud-Barrault

conception et mise en scène  
Denis Guénoun

STUDIO ANDRÉ STEIGER

MA 05 – SA 21.12.2013

Amphitryon

de Molière /  
mise en scène Nalini Menamkat

JE 09 – DI 19.01.2014

Cabaret Levin

de Hanokh Levin /  
mise en scène Hervé Loichemol

STUDIO CLAUDE STRATZ

MA 21 – DI 26.01.2014

Des Héros: Ajax / Œdipe roi

de Sophocle /  
mise en scène Wajdi Mouawad

## Musique

LU 14.10.2013 – 19H30

Klezmer-électro

par le Geneva Camerata

CONCERT SAUVAGE N° 1