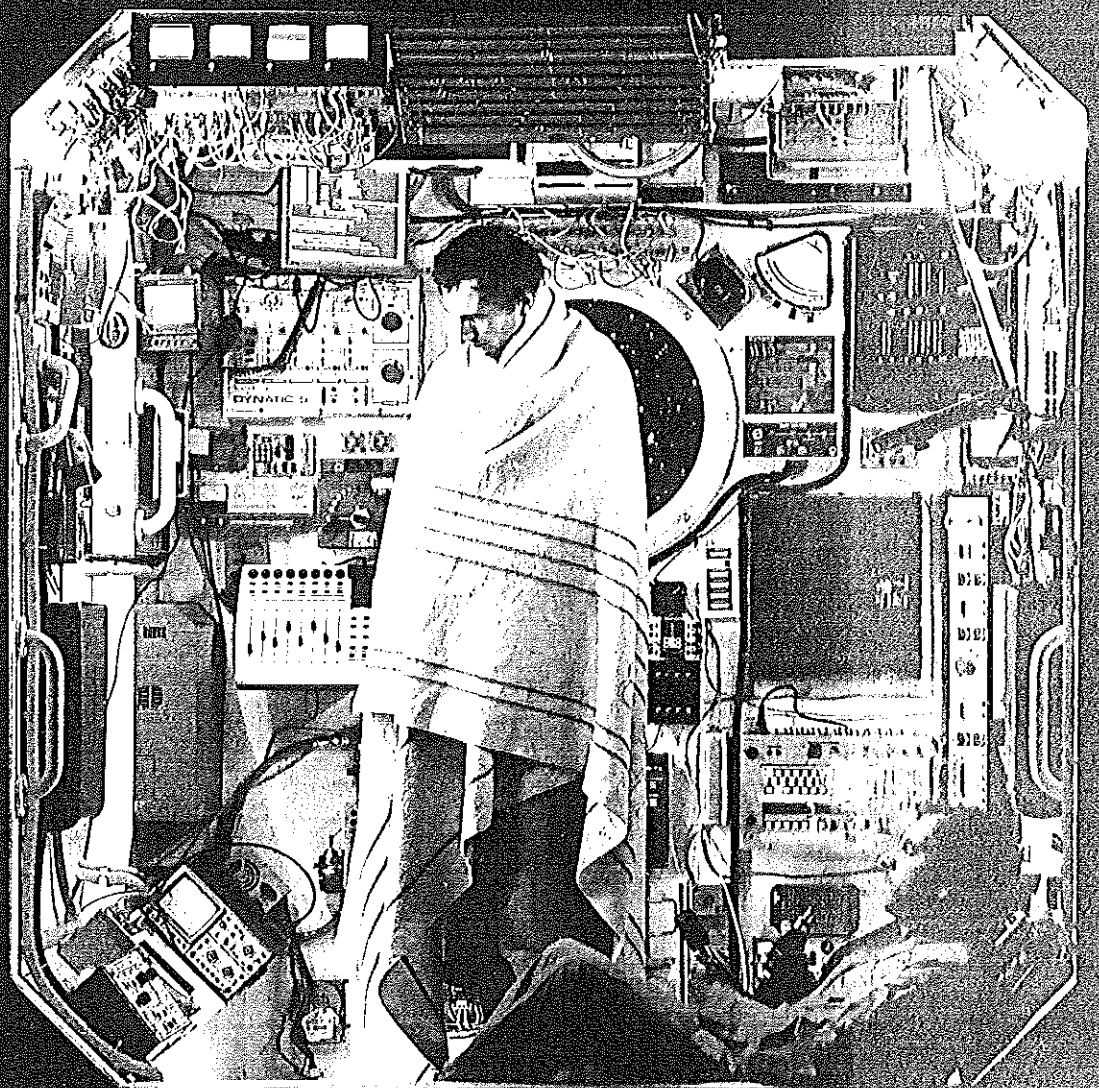


Alternatives
théâtrales

There are alternatives!



#128. Avril 2016

Réaffirmer le théâtre comme espace et temps publics.

Pour une alternative démocratique

Posée à l'origine de la revue Alternatives théâtrales, la notion d'alternative visait à soutenir des gestes artistiques qui se démarquaient d'un théâtre établi et dominant. Un « Jeune Théâtre » émergeait alors qui se posait largement en rupture par rapport à une hégémonie – en Belgique, celle surtout du Théâtre National – et à une conception de la mise en scène comme illustration-concrétisation du texte.

Amor Mundi d'après Hannah Arendt, conception et mise en scène Myriam Saduis, Théâtre Océan Nord, Bruxelles, 2015. Photo Serge Gutvirth.



There are alternatives!

NANCY DELHALLE

Revendiquant une écriture scénique au service d'une lecture des textes, voire une nouvelle dramaturgie, ces artistes parvinrent à transformer sensiblement le champ théâtral : de nouveaux lieux vinrent accueillir de nouvelles esthétiques et de nouvelles normes pour le travail artistique furent – certes difficilement – établies.

Aujourd'hui, il est aisé de se rendre compte que le théâtre est entré dans une nouvelle phase de son histoire. Non seulement, une nouvelle génération a émergé, ce qui, en soi, ne constitue pas nécessairement un facteur de rupture ni de transformation, mais l'ensemble du monde théâtral semble travaillé par des ferments d'éclatement. Plusieurs éléments viennent entamer une norme qui restait, bien que déclinée sous des formes diverses, celle d'un théâtre de service public, d'un théâtre vu comme émancipateur tant par la poétique que par la critique dont étaient porteurs les textes.

Souvent reprise et commentée, l'idée du théâtre devenu un art minoritaire est désormais un fait. Au sein des mondes artistiques, pour des raisons tant socio-économiques qu'en regard d'une certaine hybridité esthétique (le théâtre n'est ni littérature, ni vidéo, ni musique par exemple, mais explore largement les intersections possibles avec ces mondes), le théâtre fait un peu figure d'exception. Et si l'on choisit de le considérer davantage comme un divertissement, force est de constater qu'il est rudement concurrencé par le cinéma et par le web. Largement décentré dans le champ culturel, le théâtre gagne, comme le défend Jean-Marie Piemme, une liberté nouvelle, celle d'expérimenter sans contraintes et sans limites. Néanmoins, un problème se pose quant aux conditions nécessaires au « faire théâtre ». Et c'est en regard de ces conditions que la question de l'alternative doit être posée.

En tant que pratique sociale, le théâtre nécessite en effet des conditions matérielles importantes puisqu'il requiert un lieu, un personnel, un dispositif d'accueil du public etc. Tout cela génère une économie spécifique d'autant que, en regard de la stricte logique commerciale, la vente d'un

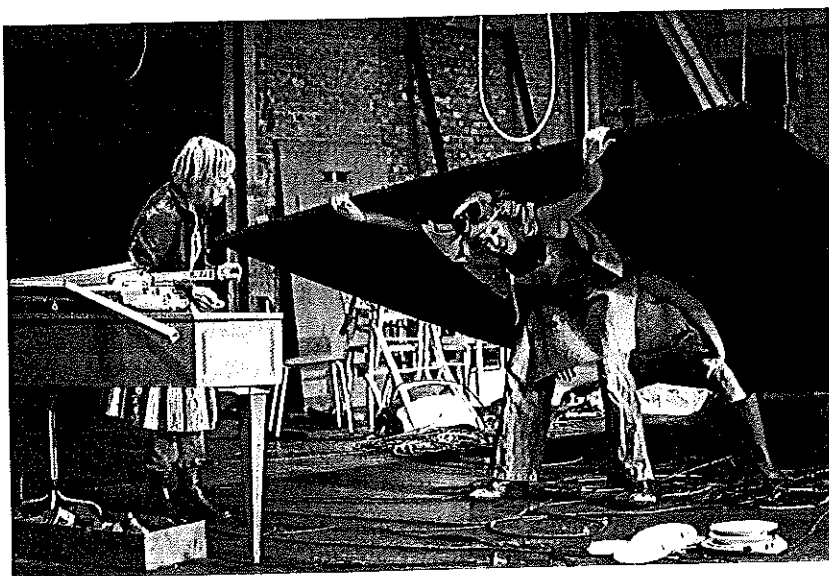
Valérie Gimenez et Charles Culot dans *Nourrir l'Humanité, c'est un métier*, Compagnie Art & Iça, Théâtre National, Bruxelles, 2014. Photo Olivier Laval.



spectacle ne vient quasi jamais équilibrer les coûts de production. Certes, le théâtre a la particularité de pouvoir se faire partout et même sans véritables moyens matériels. Il peut être un art pauvre (Boal), être nomade (Commedia dell'arte) ou divertir les passants sur les ponts (comme à l'époque de Molière)... Il peut surgir ici, mourir là-bas, il aura existé pour ceux qui l'auront vu, écouté, (re)-senté... Et même si, aujourd'hui à l'heure du virtuel, d'aucuns s'interrogent sur sa survie, il y a fort à parier que sa pratique se perpétuera parce qu'il est une mise en relations de corps vivants par le biais de mots, d'idées et de formes sensibles.

Néanmoins, ses particularités l'ont sans cesse placé dans un rapport aux pouvoirs assez marqué. Surveillé et utilisé par les monarques et les religieux, il devint, dans les capitales européennes du XIX^e siècle, un divertissement potentiellement rentable, ce qui l'aliéna au marché¹. Le développement des États modernes conduisit, à l'issue d'une période de débats et de combats politiques, à l'établissement du principe de subvention publique. Mais dans ce cas, comme par le passé, une notion d'échange demeure au fondement de l'obtention et de l'attribution des conditions au « faire théâtre ». De Molière à Vilar en passant

par Meyerhold, qu'il s'agisse de contribuer au rayonnement de l'État ou de la Révolution, le théâtre conquiert ses moyens d'existence en échange d'un service. La visibilité de cet échange se perd certes un peu à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle où, à la faveur de l'autonomisation des mondes artistiques par rapport aux pouvoirs en place et au marché, l'idée d'un théâtre de service public tend à masquer la dimension contractuelle sous le mythe de la liberté créatrice précisément garantie par la subvention publique. Rappelons tout de même que Jean Vilar, lorsqu'il prend la tête du Théâtre National Populaire, est missionné par le Ministère de l'Éducation Nationale et est personnellement responsable de la réussite de l'entreprise. Une réussite qui, vu le rapport entre l'ampleur du lieu à faire vivre et la subvention octroyée, ne pouvait que se fonder sur le public. Et la mission consistait, en effet, en partie pour tenter de réparer les déchirures de la guerre, à toucher le plus largement possible le public-peuple. L'utopie vilarienne d'un théâtre conçu pour l'émancipation du public et prenant la même importance sociale que le gaz et l'électricité ont parfois fait oublier qu'il s'agissait là d'une catégorie de politique culturelle publique.



Yvette Poirier, Véronique Dumont et Héroïse Jadoul dans *Wijckaert, une bombe*, de Martine Wijckaert, Théâtre de La Balsamine, Bruxelles, 2016. Photo Hichem Dahes.

¹ Cf. Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, Paris, Albin Michel, 2008.



Lari dans *Europeana* de Patrik Ourednik, mise en scène Virginia Thirion, Théâtre Les Tanneurs, Bruxelles, 2015. Photo Alice Piemme.



Raymond Delepierre et Isabelle Dumont dans *Intérieur voix* de Delphine Salkin, Le Rideau, Bruxelles, 2014. Photo Herman Sorgeloos.

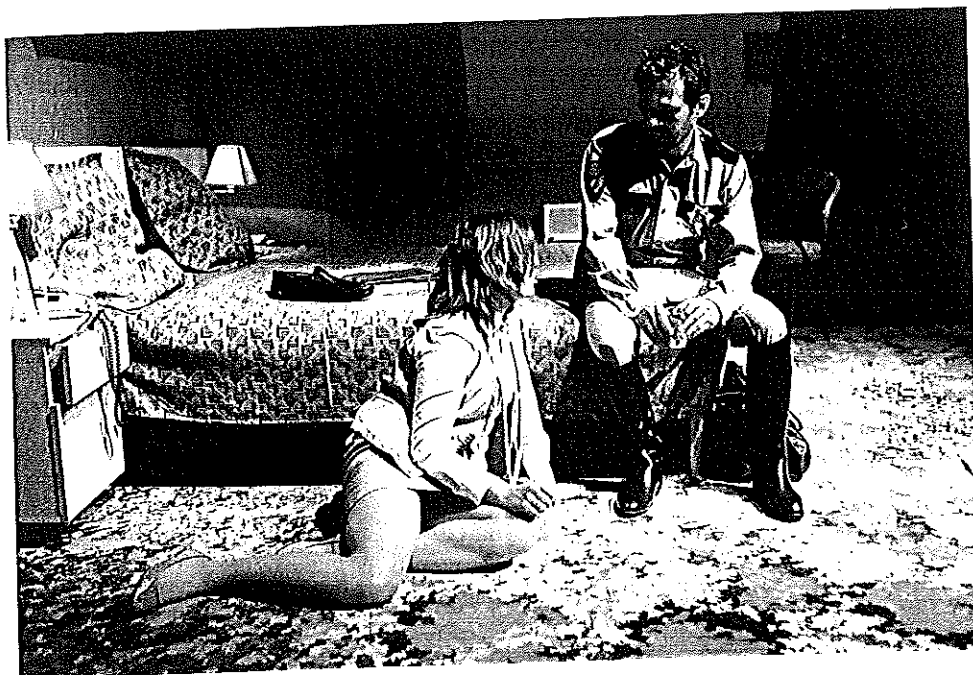
Aujourd'hui, à l'heure où le néo-libéralisme monopolise de plus en plus l'espace public et tend à y escamoter les positions politiques non fondées sur des impératifs de productivité et de rentabilité quantifiés, après plus de soixante ans où le théâtre s'est inscrit dans la société largement en fonction du paramètre de « service public », ce dernier tend à s'évider. Plus spécifiquement, le théâtre perd progressivement ce qui le fondait en valeur pour la collectivité et lui donnait autorité pour participer à la structuration de l'espace public. Cet « évitement » est certes l'effet d'une idéologie qui se dissémine en opérant sur les cadres de perception de l'homme et du monde au point qu'il devient possible de chercher à substituer au « théâtre pour tous », l'idée d'un « théâtre pour chacun » comme le tenta Frédéric Mitterrand lorsqu'il était ministre sous Nicolas Sarkozy. Si, cette fois, le travail idéologique a pu être ramené dans la visibilité du « jeu » politique et donc faire l'objet de débats et de luttes, en Belgique pourtant, les critères d'évaluation font de plus en plus largement

place à la norme quantitative, celle du nombre de spectateurs et du taux de remplissage des salles. L'impact public et l'effet sur le public tendent ainsi à devenir une question d'audience détachée des enjeux de la relation à l'œuvre et à l'artiste. Le risque est alors de voir s'imposer les pratiques de marketing et de substituer l'unique injonction de l'événement médiatique à tout ce que peut représenter la pratique artistique – en l'occurrence celle du théâtre – dans une société donnée.

Mais c'est aussi que la notion d'œuvre théâtrale, la médiation première sur laquelle prenait appui la politique du théâtre comme service public, s'est fortement transformée.

Pour Vilar, il s'agissait de donner accès – matériellement et intellectuellement – aux œuvres du répertoire comme à l'écriture dramatique contemporaine. L'œuvre de l'auteur, son écriture, était le fondement à partir duquel chercher à atteindre cet objectif d'émancipation éthique, esthétique voire politique, du public. Vilar se considérait d'ailleurs comme un régisseur, un passeur qui organise tous les aspects de la représentation afin de rendre l'œuvre du dramaturge audible et sensible.

Cette conception de l'œuvre médiatrice, pour n'être pas neuve, constituait cependant une dissonance dans un contexte où dominait encore l'idée de la culture comme une sorte d'ornement, un divertissement raffiné que l'on pouvait s'offrir ou non. Néanmoins, le positionnement artistique et institutionnel de Vilar fut davantage contesté en fonction des apports des sciences sociales qui démontrèrent que la relation du public à l'œuvre



Mélanie Zucconi et Bernard Breuse dans *La Estupidez* de Rafael Spregelburd, mise en scène Transquinquenal, Théâtre Varia, Bruxelles 2015. Photo Herman Sorgeloos.

dépendait en fait d'une série de biais et était liée au statut social et économique comme au type de scolarité et de capital culturel des spectateurs. Voilà qui rendait caduque l'évidence du rapport à l'œuvre « grande et belle » et ce, d'autant que s'intensifiait alors la critique de la fabrication du « grand » et du « beau ». En outre, parallèlement, une nouvelle génération d'artistes revendiqua une écriture scénique qui s'ajoutât à l'écriture du dramaturge. En transformant la notion d'œuvre théâtrale et la question de l'accès à celle-ci, ces deux facteurs affectèrent le support même de la conception du théâtre comme service public.

Aujourd'hui, une nouvelle norme esthétique s'impose, qualifiée d'« écriture de plateau » (Bruno Tackels) ou de « théâtre postdramatique » (Hans-Thies Lehmann). Elle recouvre un travail théâtral davantage fondé sur le projet élaboré par l'artiste et n'implique plus nécessairement la préexistence d'un texte écrit par un auteur « extérieur ». Il s'ensuit un changement de temporalité du théâtre qui, passant d'un « art à deux temps » (Henri Gouhier) ou de cette « représentation émancipée » chère à Bernard Dort, tend à s'inscrire davantage tout entier dans la présence, le moment et le fait même de l'être ensemble ici et maintenant. Imperceptiblement, un certain glissement de l'attention s'opère de l'œuvre vers l'artiste. Et lorsque, par exemple, le journal *La Libre Belgique*² titre « le retour très attendu du Raoul Collectif » à propos de ces artistes dont le premier spectacle, *Le Signal du promeneur*, a enthousiasmé le public et la critique, cela témoigne du caractère toujours plus événementiel du théâtre. Surtout, cette

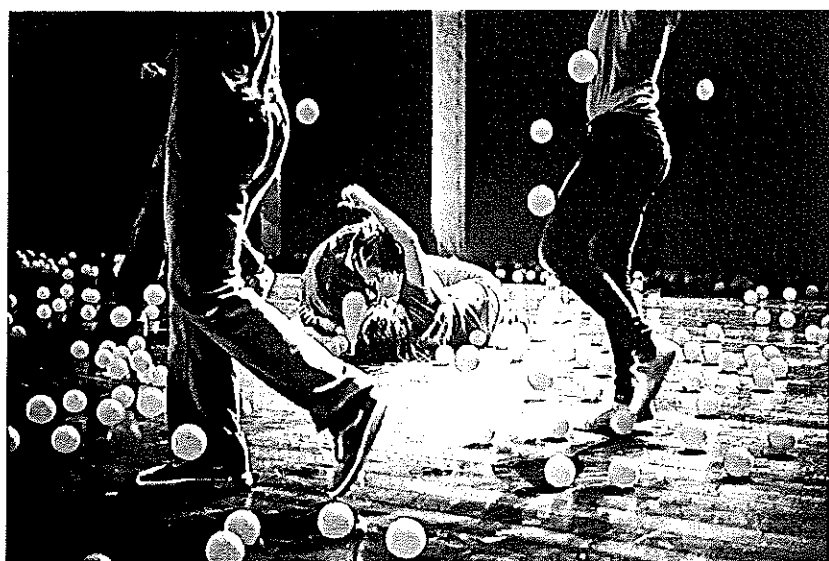
prééminence de l'événement théâtral rend difficile de fonder l'élaboration d'une politique publique sur une antériorité. De là, une forte tendance à s'en remettre à des critères d'évaluation externe : succès public, réseaux de professionnels, stratégies d'émergence... Corrélativement, le concept même d'œuvre devient plus labile, il se transforme.

Ainsi, dans la mesure où l'idée d'un « théâtre de service public » reposait très largement sur la médiation de l'œuvre, nous sommes aujourd'hui dans une situation contradictoire. Et si la notion de « théâtre public » semble devoir être défendue et remise en mémoire³, il s'agit peut-être moins de la décréter que de l'interroger. Car dans la relation entre l'artiste et le public, ce qui tend désormais à s'absenter, c'est le biais d'un tiers terme, et en l'occurrence, celui de l'espace public.

Il ne peut être ici question de poser le modèle vilarien comme alternative à un présent problématique. Car l'alternative est toujours à inventer en fonction du moment, de l'époque, de la situation : elle ne préexiste pas, contrairement à ce que laissent penser les émissaires de « passions tristes » (pour emprunter cette belle et éclairante formule à Miguel Benasayag). Dès lors, il s'agit moins d'établir à quelles conditions le théâtre resterait de service public que de questionner les conditions pour qu'il s'inscrive dans l'espace social, non à la manière des produits de consommation, sur le mode de la juxtaposition et de « l'écoulement », mais sur le mode de la participation à une construction que l'on pourrait appeler « culture ». Car la culture n'est pas un ornement qui viendrait flotter au-dessus du monde social et que certains

² Du 31 octobre - 1^{er} novembre 2015

³ Beaucoup de travaux universitaires sont en effet consacrés à cette question.



Arance de Pietro Marullo,
Théâtre Varia, Bruxelles, 2015.
Photo Stéphane Deleersnijder.

Nicolas Luçon dans *Bleu Bleu*
de Stéphane Arcas. Théâtre
Varia, Bruxelles, 2016. Photo
Michel Boermans.

pourraient, par chance, saisir et goûter. La culture ne se surajoute pas, elle ne vient pas en complément de la vie. Comme les autres arts, le théâtre est une pratique sociale, il émane de la société et est intégré à ce que la métaphore du « tissu social » met en exergue. L'art n'est pas ailleurs, au-dessus ou à part, coupé, séparé, il fait partie du maillage, avec ses spécificités, ses caractéristiques qui le différencient d'autres pratiques sociales. Et c'est au fond par politique qu'il est ou non choisi de valoriser telles ou telles pratiques, de leur octroyer des conditions qui leur permettent au minimum d'exister, de se développer voire de devenir hégémoniques.

Dans ce processus, les institutions jouent un rôle majeur. En effet, c'est bien la reconfiguration institutionnelle, acquise au prix de luttes dans le monde théâtral, qui a « installé » le Jeune Théâtre dans les années 1980. En conquérant des lieux, un public et, dans l'ensemble, des conditions de production, les artistes ont alors renouvelé l'esthétique, par l'écriture scénique notamment. Leur institutionnalisation, qui en l'occurrence a correspondu avec une forme d'hégémonie⁴, a, dans un second temps, entravé la reconnaissance des artistes qui émergeaient alors et qui finirent

«L'alternative est toujours à inventer en fonction du moment, de l'époque, de la situation : elle ne préexiste pas.»

par se désigner comme les «vieux jeunes», tandis qu'une nouvelle transformation de l'institution, dans les années 1990, contribuait à hypertrophier la catégorie «jeune». Une série de structures se mirent en effet en place ou se transformèrent (la Balsamine, L'L, Océan Nord...) pour soutenir la «jeune création» sans que soit d'ailleurs prévu le stade de sa reconnaissance et de son déploiement, une forme de vide institutionnel souvent relevé par les artistes.

Or, aujourd'hui, quel est l'état de l'institution susceptible d'inscrire le théâtre dans le maillage social afin qu'il contribue à faire la culture? L'actualité montre de façon récurrente que la perte de sens et de valeur du modèle de service public conduit à construire de nouvelles justifications à la politique de subvention publique.

La plupart des critères permettant de décider de la valeur de tel ou tel spectacle et qui orientaient le travail de légitimation propre à toute institution se sont affaiblis. La critique journalistique a perdu de sa puissance en étant d'abord réduite au sein de la presse et, ensuite, minorée davantage encore à mesure de la perte d'importance de la presse papier. La critique universitaire opte volontiers pour l'«exercice d'accompagnement», selon l'expression utilisée par Georges Banu pour évoquer sa propre pratique. Les instances telles que les prix ne sortent plus guère leurs effets en dehors du milieu professionnel. Quant à l'enseignement du théâtre à l'école, il rencontre les difficultés inhérentes au fait que cet art s'est émancipé de la littérature et ne peut être plus exclusivement s'inscrire dans les cours de français. Enfin, les modalités de réception actives dans la «société théâtrale» (la comparaison entre œuvres et entre artistes, l'histoire des formes et des esthétiques...) ne résistent pas à la dissolution de cette société même ni à l'avènement de nouveaux modèles théâtraux fondés notamment sur l'effet de la «présence».

Dès lors que l'ancien public est davantage une assemblée de gens comme le souligne Christian Ruby⁶, les structures théâtrales tendent à faire une place de plus en plus grande aux



Homme sans but d'Arne Lygre, mise en scène Coline Struf, Théâtre Océan Nord, Bruxelles, 2014. Photo Michel Boermans.



Consolète Sipérius et Salomé Crickx dans *Crever d'amour* d'Axel Cornil, mise en scène Frédéric Dussenne, Le Rideau, Bruxelles, 2015. Photo Émilie Lauwers.

4

Il faut un peu nuancer: si le Jeune Théâtre a, en somme, réussi à dominer symboliquement le champ, il a sans cesse eu à lutter pour, simplement, se maintenir. Le stade quasi ultime du processus de reconnaissance qui correspond à la consécration et qui installe durablement un artiste dans le «paysage» – le répertoire ou le patrimoine – est infiniment plus complexe (pour ne pas dire plus aléatoire) en Belgique qu'en France, par exemple.

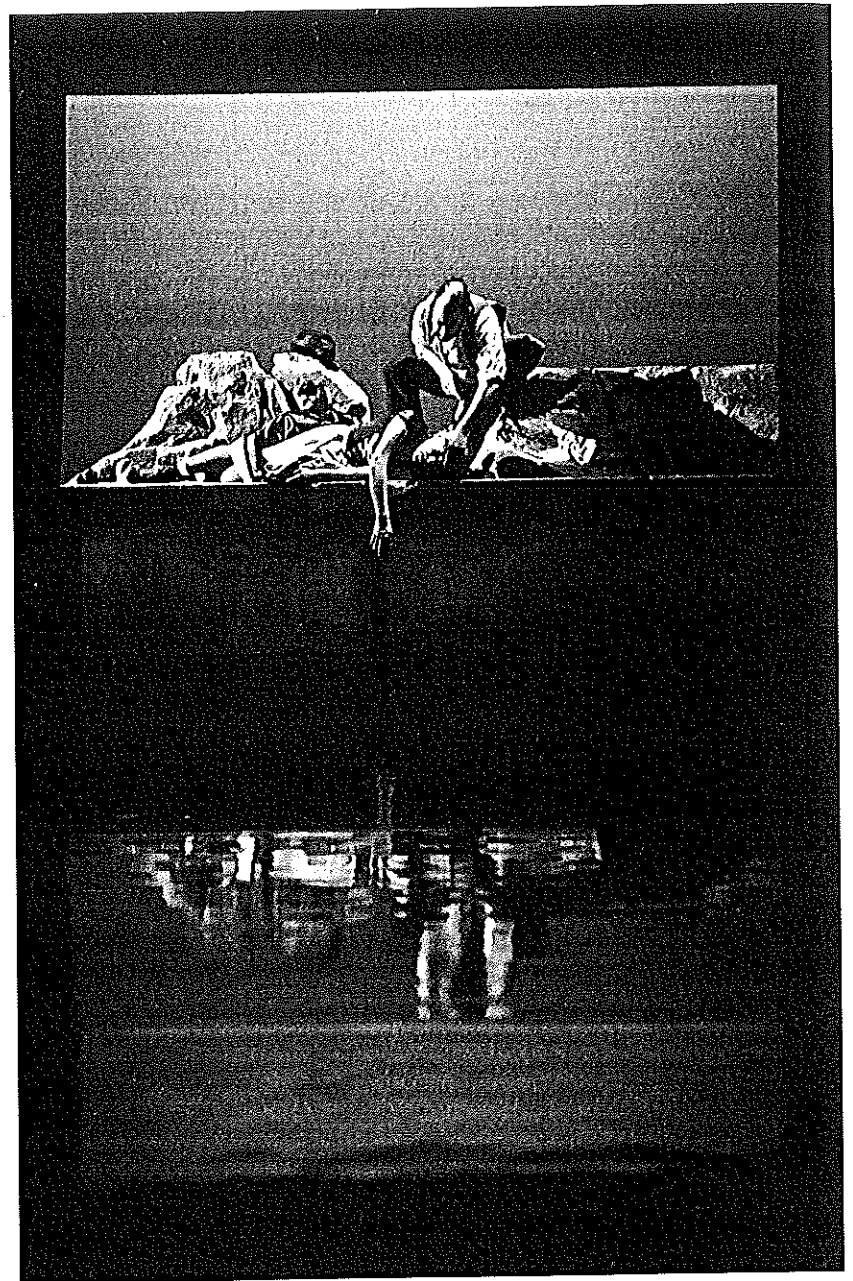
5

On vise bien ici les processus d'institutionnalisation par lesquels se façonne la culture au sens commun du terme. La diversification et l'élargissement de la notion de culture est un fait acquis depuis les apports notamment des *cultural studies*, mais la question de la reconnaissance ou de la légitimité relève bien de mécanismes institutionnels.

6

Christian RUBY, *L'Âge du public et du spectateur. Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*, La Lettre volée, Bruxelles, 2007.

Céline Beigbeder et Loffi Yahya dans *Kälthchen de Heilbronn ou l'épreuve du feu* de Sabine Durand, Théâtre de La Balsamine, Bruxelles, 2016. Photo Hichem Dahes.



pratiques d'animation. Corrélativement, au sein des théâtres, les structures et le personnel dédiés à attirer, relier, informer le public se développent. Si le risque consécutif d'un certain appauvrissement de la part de budget consacrée à la création est souvent dénoncé par les artistes, on peut également se demander quels effets cela génère quant à la participation du théâtre à la construction de la culture. Souvent, par exemple, certains spectacles ne sont guère connus de ceux qui sont chargés de les proposer à des publics divers et l'un ou l'autre document (audio-) visuel, l'un ou l'autre dossier sont les seuls supports disponibles. Les pratiques d'animation ne se résument évidemment pas à une hypertrophie communicationnelle, mais les façons de plus en plus répandues de «forcer» l'accès au théâtre renforcent le temps court de l'événement et de la consommation culturelle.

L'alternative semble dès lors plutôt se situer du côté du temps long, le temps de la rencontre, du cheminement en commun, le temps de l'échange et du doute, du partage, le temps de la transformation. Il n'est pas certain que la configuration actuelle de l'institution théâtrale permette cette alternative du temps long et des processus. Mais, si l'institution se refaçonne sans cesse à partir d'un état de société qu'elle retraduit selon ses normes propres, elle est aussi l'enjeu de luttes internes pour sa transformation. On voit ainsi que le motif de l'invention du créateur, l'œuvre retraduite dans un produit fini, présentée au public et promue par l'institution, tend à être contesté au sein des spectacles mêmes. Souvent, ceux-ci multiplient les «stratégies» telles que l'explicitation des processus de travail, le refus de ce qui relevait communément de la théâtralité: les mises en place «en direct» sur le plateau dans un temps étiré ou dans des temps répétés deviennent alors

«L'alternative semble dès lors plutôt se situer du côté du temps long, le temps de la rencontre, du cheminement en commun, le temps de l'échange et du doute, du partage, le temps de la transformation.»

« Que ces lieux deviennent de véritables « maisons de théâtre », des lieux habités par les artistes et où le public serait un invité permanent. »



Gabriel David Nieto dans *Espejo*, Cie José Besprosvany, Théâtre Varia, Bruxelles, 2015. Photo Leif Firnhaber.

matière même du spectacle et font éclater celui-ci comme objet achevé et « consommable ». Dans cette perspective – qui n'est par ailleurs plus celle de la représentation et où l'héritage brechtien ne peut plus guère être convoqué que de très loin –, les questions d'accès à l'œuvre et de médiation (qui sont des problématiques centrales dans le modèle vilarien) doivent être posées à neuf. Or, il n'est pas certain que ces « stratégies » présentes dans les spectacles permettent d'éviter la récupération par une idéologie néo-libérale dont les mots d'ordre sont aujourd'hui : projet, créativité, non permanence (flexibilité)...

Comme le suggère le moment présent, l'institution théâtrale est appelée à se transformer. Dès lors, si, par hypothèse, on conserve l'objectif d'un théâtre de service public, ce sont les paramètres de l'accès et de la mise en contact avec les œuvres et les artistes qui méritent sans doute d'être reconsidérés. Car, malgré la

communication et les techniques de marketing, il n'est pas certain que des salles remplies pour tel ou tel spectacle contribuent à la participation du théâtre à la culture autrement que sur un mode consumériste. Car si la mise en exergue du théâtre dans la société a largement été liée à des lieux indicateurs de la place sociale du théâtre (l'amphithéâtre antique, le bâtiment du théâtre à l'italienne...), le lieu théâtral aujourd'hui prête à l'ambivalence.

Or, que ces lieux deviennent de véritables « maisons de théâtre », des lieux habités par les artistes et où le public serait un invité permanent, permettrait sans doute de recréer un tiers espace, un espace public, au croisement de la singularité toute privée de l'artiste et de la subjectivité, non moins privée, de chaque spectateur. Des artistes habitant le théâtre non pas sur le mode des associés (mode fort aléatoire aujourd'hui) ni même des directeurs des structures, ce qui hypertrophie les enjeux de pouvoir hétérogènes à l'esthétique. Mais des artistes qui, dotés de moyens matériels, pourraient se profiler dans une fonction vraiment publique en expérimentant, créant, collaborant, au sein d'un espace qui ne serait pas strictement leur atelier personnel et pas davantage celui de l'événement médiatique. Que toute une part des processus de création trouve ainsi à se déployer dans un espace tiers revaloriserait le temps long, celui de la lecture et du débat, de l'information et de l'apprentissage, de la rencontre et du compagnonnage bien différents des amitiés virtuelles. L'ensemble du dispositif de médiation relèverait alors davantage d'une contiguïté bien plus que du raccord. Et tout ce qui nourrit le processus de création pourrait alors être mis en commun dans des formes comme des expositions ou des concerts qui ne viendraient plus en compléments d'une programmation théâtrale mais relèveraient d'un cheminement de l'artiste et du public, constituant toujours davantage cet espace tiers commun. Un espace public où se façonnent les sensibilités et les cadres de perception non pas par simple adhésion ou par suivisme ou conditionnement, mais à travers l'exercice du débat, de l'échange et de la critique.