

adhésion et violence, faire et refaire l'institution

Lors d'un entretien réalisé pour ce numéro d'Alternatives théâtrales avec les membres du collectif Transquinquennal¹, un étudiant de 2^e master en Arts du spectacle² qui nous écoutait demanda ce qu'au fond, nous entendions par « institution(s) », terme que nous ne cessions d'employer. La question était posée certes avec un peu de timidité (peut-être feinte!) mais non sans pertinence.

La notion revient sans cesse dans les discours et les débats et lorsque, dans le monde théâtral, on évoque les institutions, on fait aujourd'hui d'emblée référence à un vague clivage, à une vague dichotomie. La convocation du terme au pluriel désigne en effet souvent les structures théâtrales établies, celles dont la pérennité et l'ancrage sont assurés par une subvention publique récurrente dont l'attribution se passe généralement sans surprise. Des structures bien visibles dans le paysage et dont les autres, plus petites, ne peuvent se passer en vertu de la nécessité de coproductions et de lieux de programmation. Les institutions sont donc celles qui ont des moyens confortables, qui disposent d'espaces pour préparer des spectacles et les montrer à un public et qui, dès lors, peuvent contribuer à faire vivre l'ensemble du milieu mais, et telle est la connotation latente dans l'usage commun du mot, souvent au gré de leur

bon vouloir. Et si, chez beaucoup d'artistes, la référence aux institutions s'accompagne d'une moue dépréciative, c'est qu'un certain malaise tend à croître à l'égard des formes de domination exercées par des forts sur des faibles, des gros sur des petits...

De plus en plus d'artistes en effet s'organisent en compagnies et cherchent à garder une autonomie maximale dans la création, la production et la diffusion de leurs spectacles. Aspirant ainsi toujours davantage à une subvention qui permette un fonctionnement structurel (et non plus seulement une aide aux projets), ils deviennent des concurrents réels des théâtres « établis ». Et ce d'autant que, pour tenter de rééquilibrer quelque peu les mécanismes aliénant les « faibles aux forts et les petits aux gros », les compagnies indépendantes tendent à se structurer et se sont notamment fédérées dans une Chambre des Compagnies Théâtrales pour Adultes (CCTA). Dès lors, une certaine tension tend à s'accroître. Les relations se font plus dures et les positionnements plus nets. C'est que, en se structurant de la sorte, les compagnies s'inscrivent différemment dans le paysage théâtral : elles sortent de la position de petits opérateurs, nombreux mais dispersés et isolés, animant largement la vie théâtrale mais restant en position de demandeurs vis-à-vis de ceux susceptibles de leur octroyer les conditions matérielles de leurs créations. Constituant une CCTA, elles prennent une place plus centrale dans l'institution théâtrale et, à ce titre, deviennent susceptibles de participer à l'orientation de celle-ci. Cette volonté de s'organiser, de se fédérer, qui a guidé les compagnies est bien un geste politique par lequel sortir de la seule position d'« opérateurs » requérants, de bénéficiaires sans autre voix que l'éventuelle revendication portée sur la place publique. L'autoconstitution en sous-structure implique ipso facto l'engagement dans le fonctionnement institutionnel, la participation à l'édiction des règles et des normes du milieu, en somme à la politique de l'institution. Du moins cela en affirme-t-il le dessein et le projet. Car encore faut-il accumuler le pouvoir de le faire en capitalisant des moyens, soit du personnel, du pouvoir économique et, surtout, une dimension symbolique via la reconnaissance par un public national ou international et par les médias. Ce qui signifie qu'il faut donc bien d'abord

Marie Bos, Alexandre Trocki, Claude Schmitz et Héroïse Jadoul dans *Les Fortunes de la viande*, écriture et mise en scène Martine Wijckaert, La Balsamine (Bruxelles), 2018. Photo Théodore Markovic.



adopter les règles de l'institution pour obtenir une certaine légitimité, avant de chercher à transformer les normes en vigueur.

Ainsi, en dépit des luttes de concurrence, tous ces « opérateurs » participent bien de l'institution théâtrale, prise dans un sens global et peut-être plus précis. Et si, de l'extérieur du monde théâtral, beaucoup de situations paraissent incongrues et beaucoup d'enjeux incompréhensibles, c'est sans doute parce que, précisément, être à l'extérieur, c'est être en dehors du jeu. Que sait et que comprend en effet le « simple » citoyen, même spectateur de théâtre, des contrats-programmes, des aides pluriannuelles et de la règle du cachet ? A-t-on accès, en dehors du milieu théâtral, à d'autres enjeux que de vagues revendications corporatistes ? Après tout, les enseignants, les chercheurs universitaires, le personnel des transports ont aussi leurs problèmes et leurs

revendications tout aussi liés à la période, non exactement de crise (mot qui ne laisse naître qu'un fatalisme désabusé) mais de restrictions (motif qui génère un questionnement sur les causes et les conséquences). N'est-il donc pas vain de porter ces questions publiquement, par voie de presse ou dans des revues plus habituées à parler de l'esthétique, des spectacles, de l'Art tel qu'il demeurerait, en dépit de ses conditions de production, pour notre plaisir et pour magnifier nos sociétés d'animaux culturels ?

La question paraît à propos et beaucoup d'amateurs d'art et de théâtre tranchent sans doute déjà quant à la réponse. Cependant, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que l'institution joue un rôle déterminant dans ce qui est montré sur les scènes et au final, sur ce que nous appelons « le » théâtre. Considérer que les œuvres font partie intégrante de l'institution paraîtra sans doute hérétique pour qui s'obstine



Retour à Reims sur fond rouge d'après Didier Eribon, mise en scène Stéphane Arcas, avec Marie Bos, Julien Jaillot, Nicolas Luçon, Thierry Raynaud, Fyl Sangdor et Claude Schmitz, musique live Michel Cloup et Julien Rufié, Théâtre Varia, 2017. Photo Estelle Rullier.

à essentialiser l'Art. On peut pourtant poser, avec certains chercheurs, que « les œuvres d'art sont de l'art en conséquence de la position qu'elles occupent au sein d'un cadre ou d'un contexte institutionnel »². L'œuvre, comme artefact impliquant un public, ne naîtrait donc pas tant de la relation entre un artiste et un sujet traité, ni du lien entre l'artiste et son désir créateur ou son désir d'expression, mais se construirait au carrefour de réseaux et de facteurs multiples et complexes formant un cadre en dehors duquel l'œuvre n'est pas reconnue, pas légitimée.

C'est au fond ce que l'Histoire vient confirmer. À relire *Une Histoire du théâtre belge de langue française*³ de Paul Aron, on peut observer que la quête d'un théâtre voué strictement à l'art et libéré des impératifs du marché et du commerce, s'accompagne, durant toute la première moitié du XX^e siècle, de la revendication d'un financement public⁴ qui aboutira à la mise en place d'une véritable institution théâtrale en 1945. À ce moment, le pouvoir politique prend une place considérable dans la vie théâtrale belge puisque c'est lui qui,

suivant un idéal de démocratisation en partie motivé par le besoin de reformer un monde commun déchiré par la guerre, va organiser le théâtre à travers des missions et des subventions publiques. Le Théâtre National de Belgique est créé et devient la plus grosse structure financée par l'argent public et missionnée par le pouvoir politique : il lui revient notamment de travailler à l'accès du plus grand nombre de personnes aux œuvres du répertoire vues comme émancipatrices (idéal de la démocratisation culturelle qui s'accompagne d'impératifs de décentralisation) mais, outre de favoriser l'emploi artistique, il lui incombe aussi de diffuser l'image de la nation belge dans le monde. Cela implique l'établissement de règles tacites ou explicites qui vont façonner l'idée même du théâtre. Les choix de programmation et le travail de mise en scène lui-même sont déterminés par la nécessité d'être accessible à un très large public potentiel de même que le langage théâtral ne doit pas distraire ou dérouter. Sans insister ici sur les enjeux (les échecs ou les effets) de cet idéal de démocratisation culturelle⁵ qui s'est infléchi différemment dans la France de Jean

Vilar et dans la Belgique de Jacques Huisman, il faut souligner la force du pouvoir que va désormais générer l'institution. Ce pouvoir instituant devient en effet celui de décider ce qui est du théâtre et ce qui n'en est pas, ce qui peut « entrer » en scène et ce qui ne le peut pas, ce qui sera vu – rendu public – et ce qui ne le sera pas... Jean Louvet subira les effets de cette violence symbolique (concept que l'on doit au sociologue Pierre Bourdieu), car en dépit d'une première pièce (L'An 1) présentée dans le cadre d'un concours au Théâtre National de Belgique, son « entrée en théâtre » se verra refusée par l'institution, en quoi il faut ici comprendre également la presse qui persista largement à ne pas considérer ses pièces comme relevant du théâtre⁶.

Et c'est bien à l'occasion d'une lutte pour transformer l'institution, ses règles et son fonctionnement, que Jean Louvet, sera reconnu comme auteur dramatique. Le Jeune Théâtre en effet n'eut de cesse, pour permettre à de nouvelles esthétiques théâtrales de prendre place sur des scènes et d'être vues d'un public, de mener un combat pour transformer la pratique – la manière de faire du théâtre et les conditions dans lesquelles le faire, notamment la prise en compte du temps de répétition comme temps de travail – ; les lieux (pour y proposer de nouvelles scénographies) ; le discours (par la création d'instances comme des revues⁷ ou des éditions)... Ce que, dans les années 1980, l'on désigna alors comme le théâtre contemporain ne ressemblait plus vraiment à ce que l'on tenait pour le théâtre dans les années 1950 et 1960... Cependant, le Jeune Théâtre à son tour s'institutionnalisa et le théâtre qui domine la période est bien un système socialisateur qui délimite et contrôle la pratique en son sein. Nombre d'artistes émergents auront alors beaucoup de mal à prendre place, à gagner une reconnaissance, et certains, malgré une ancienneté dans la profession, resteront longtemps contraints de compter sur une aide au projet.

Comme mode d'organisation et de structuration de la société, l'institution dépasse largement les enjeux liés à tel ou tel milieu (la culture, l'enseignement...). C'est une façon de gérer la vie en commun et le fonctionnement social qui, dès lors, concerne et implique chaque citoyen. C'est une construction susceptible de se transformer au gré de luttes et de rapports

de force. Mais c'est aussi un espace de pouvoir et de rapport au pouvoir (champ politique) peut-être peu visible mais qui s'exacerbe en période de conflit. Et si cet aspect s'avère souvent occulté, c'est qu'au sein de l'institution, tout le monde joue le jeu (faire du théâtre), tout le monde tient le théâtre pour une valeur, tout le monde veut agir dans et par le théâtre (en dépit de conceptions différentes de celui-ci) et attend quelque chose du théâtre... Cette croyance partagée explique que toute lutte, au nom d'une conception du théâtre non dominante, contre l'institution, ne peut se faire qu'en son sein à moins de s'exclure du jeu. L'arbitraire d'un en dehors du jeu n'est même plus pratiqué par le champ politique lorsqu'il tente de régir le théâtre, il serait par trop autoritaire. De là, ces multiples instances d'avis composées notamment de professionnels du théâtre mis en place par les pouvoirs politiques.

Loin d'être strictement fataliste et de postuler que toute action de transformation est vaine à moins de sortir de l'institution et donc de la dénier (par le choix par exemple de faire du théâtre privé), une telle saisie de l'institution met au jour objectivement les multiples endroits possibles pour construire un agir de transformation : la lutte dans le champ politique évidemment pour proposer de régir les institutions selon d'autres normes ; l'accroissement d'un capital symbolique (via un public, des associations extérieurs au monde théâtral mais susceptibles de conférer de la visibilité ou, plus noblement, de l'aura) ; la lutte (et donc la participation) dans toutes les instances de l'institution : les commissions, les revues ; les CA des théâtres etc. Mais, avant tout, et c'est sans doute ce que nous a appris le Jeune Théâtre et qui a peut-être manqué à la génération artistique suivante, en installant des formes de coopération horizontale (et non seulement verticales, entre « petits » et « grands »). Et peut-être en se réinscrivant toujours davantage dans l'espace-temps du débat public.

2. Georges DICKIE, « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 17 | 2009, mis en ligne le 30 novembre 2011, consulté le 24 octobre 2017.

3. Paul ARON, *Une Histoire du théâtre belge de langue française*, Préface et postface de Nancy Delhalle, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, « Espace Nord », 2018.

4. De la même façon, Maurice Pottecher, lorsqu'il édicte, à la fin du 19^e siècle, les conditions pour un théâtre populaire (qu'il réalise partiellement à Bussang), en appelle au financement public pour éviter la spéculation financière qui corrompt la recherche artistique.

5. L'analyse de la démocratisation théâtrale et sa mise en débat font l'objet d'un nombre important de publications, surtout en France.

6. Je reviens en détails sur ce moment dans *Vers un théâtre politique. Belgique francophone 1960-2000*, Le Cri-ULB-ULg, 2006.

7. Alternatives théâtrales est né de ce mouvement.