



## Actualités de l'Histoire du Théâtre

### COMPTES RENDUS DE LECTURE

**Isabelle Barbéris, Martial Poirson, *L'Économie du spectacle vivant*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.**

Le terme d'« économie du spectacle vivant » qualifie des réalités diverses : de la superproduction au spectacle amateur. Rassembler des cas de figure aussi différents dans le but de dégager une synthèse cohérente pourrait se révéler une tâche ardue. Néanmoins, Isabelle Barbéris – maître de conférences à l'université Paris 7 – et Martial Poirson – professeur à l'université Paris 8 – parviennent à relever le défi dans un ouvrage clair et concis.

Théâtre, danse, opéra, musique, one-man-show, performance, cabaret... Traitant de l'économie du spectacle vivant dans son ensemble, les auteurs dressent un panorama historique et théorique des éléments juridiques, financiers et politiques du modèle français. L'étude ne manque pas de mettre en évidence les contradictions multiples de ce système où se mélangent ultralibéralisme et interventionnisme.

Selon Barbéris et Poirson, la question de l'économie du spectacle vivant souffre d'une sous-représentation dans la production scientifique. La question de l'impact économique est, par exemple, rarement traitée et les études produites seraient sans réelle ambition théorique. Les auteurs expliquent ce rejet par des raisons en partie idéologiques, bien que les arts vivants, notamment les performances, soient de plus en plus proches du *financial art*.

Pour mener à bien cette synthèse, l'ouvrage est construit sur une importante littérature économique. Aussi, l'expertise ministérielle est analysée à l'aune de la théorie. Enfin, les auteurs se basent sur la réforme de la législation, la production artistique et la consultation de professionnels du secteur. Un certain nombre d'encadrés complètent le développement et facilitent la lecture. Ils font office de résumés factuels synthétiques sur des cas précis : de la définition d'un CDN à l'évolution du déficit des annexes 8 et 10 du régime de l'intermittence.

Pour répondre à sa problématique – établir un panorama de l'économie du spectacle vivant –, l'ouvrage ouvre par un large chapitre historique. Le lecteur est plongé dans un aperçu des différents systèmes, de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle. Sont esquissés des éléments sur l'origine de la professionnalisation du secteur à la disparition du monopole culturel ou encore de la naissance d'une économie mixte à la Renaissance ; des débuts de l'interventionnisme avec Colbert et la mise en place du système de pensions, à la naissance du marché concurrentiel au XVIII<sup>e</sup> siècle et à sa libéralisation progressive pendant la Révolution. Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, les premiers mouvements d'éducation populaire accompagnent la naissance d'une exigence de démocratisation de l'accès au spectacle. L'ouvrage développe en évoquant les prémices d'un théâtre considéré comme « service public » sous le Front Populaire et à la Libération. Il revient également sur l'implantation de l'infrastructure publique décentralisée, la création du Festival d'Avignon en 1947 et le transfert du Théâtre National Populaire de Chaillot à Villeurbanne, sans oublier la création des CDN (Centres Dramatiques Nationaux), CCN (Centres Chorégraphiques Nationaux) et autres SMAC (Scènes de Musique Actuelles). Enfin, les auteurs exposent l'évolution de la réglementation juridique, concernant notamment la licence professionnelle pour s'arrêter sur la perception actuelle que l'on a des arts vivants : ce qui était jusque-là considéré comme une dépense est désormais vu comme un investissement.

De l'étendue historique ainsi posée, naît la question de la pratique économique dans ce secteur à plusieurs dimensions. L'ouvrage synthétise l'organisation budgétaire des institutions accueillant du spectacle vivant, particulièrement celui de la décentralisation. Les réseaux de distribution sont dessinés, quel chemin pour le secteur commercial et quelle route pour le service public ? Les auteurs reviennent sur les différents canaux, les foires respectives que représentent le IN et le OFF d'Avignon et la séparation des publics. Le sillage semble ainsi évoluer dans des directions divergentes. L'arrivée de la comédie musicale anglo-saxonne, supplantant le cabaret à la française, contribue à complexifier la grille de lecture. L'un des paradoxes le plus évident ressortant de ce mélange, étant que les classes populaires préfèrent se rendre

dans les théâtres privés alors que les places y sont plus chères que dans le théâtre public ; la sortie au spectacle n'est donc pas une question de moyens. Toujours dans l'aspect pratique, l'étude donne les outils pour comprendre les différents types d'économie et comment fonctionnent les levées de fonds, quels sont les réseaux de subvention ou de redistribution et plus généralement : quelle place occupe le spectacle vivant au sein du budget culturel ? Ces éléments font émerger l'importance d'un personnel de plus en plus qualifié pour travailler sur ces diverses questions au sein des institutions au vu des compétences administratives nécessaires pour mener les démarches à bien.

Y a-t-il un impact de l'économie du spectacle vivant ? Dans une partie plus financière et technique, l'ouvrage expose les bases des principales lois du secteur, celle de Wagner, mais aussi et surtout la loi de Baumol et Bowen – également connue sous le nom de « maladie des coûts ». En effet, l'augmentation des salaires est normalement liée aux gains de productivité dus à la technologie, or, peu de progrès techniques ont permis de diminuer les coûts de production d'un opéra entre 1670 et aujourd'hui. Le spectacle vivant est donc une économie stagnante appartenant au secteur dit « archaïque », en opposition au secteur « progressif ». Celui-ci aspire néanmoins aux augmentations de salaire du secteur progressif, alors que la productivité ne peut s'améliorer. Il serait alors impossible que le secteur économique existe sans subventions, celles-ci s'avérant être autant d'argent en moins qui pourraient financer des secteurs progressifs et donc servir de levier la croissance globale. Cette loi de la « maladie des coûts » a cependant été critiquée à plusieurs reprises et n'est plus considérée aujourd'hui comme une fatalité. Particulièrement à cause de l'absence de son évaluation à long terme, de la non prise en compte des variables conjoncturelles et de l'apport financier des produits dérivés – notamment dématérialisés – ainsi que son importance dans l'attractivité touristique.

Ce modèle évolutif permanent entraîne une importante mouvance du cadre réglementaire régissant l'emploi. Le marché du travail inhérent à l'économie du spectacle oscille entre protection du salarié et libéralisme. Dans son quatrième chapitre, l'ouvrage définit clairement et rigoureusement les tenants et les aboutissants du régime d'intermittence. De ses origines à la place qu'il prend au sein de l'emploi culturel, jusqu'aux enjeux actuels d'une éventuelle réforme potentiellement difficile, car nécessitant la conciliation d'intérêts sociaux divergents. L'utilisation des données présente l'avantage de poser le problème objectivement à travers une mise en perspective historique et géographique afin que chaque lecteur puisse construire son propre raisonnement sur la question.

La dernière partie de l'étude est plus philosophique. Elle questionne l'avenir culturel et souligne les défis politiques à venir. La crise du

début du XXI<sup>e</sup> siècle a entamé le consensus de l'après-Seconde Guerre mondiale sur le statut d'exception des services culturels. Notre époque connaît des évolutions, parfois ambivalentes, entre matérialisation et dématérialisation du spectacle vivant. Aussi, les auteurs synthétisent les différentes transformations de l'environnement contextuel et les conséquences sur la création. Ils mettent également en évidence comment l'art – au même titre que la connaissance – devient, au sein du capitalisme cognitif, un attracteur productif par sa capacité à engendrer différenciation et innovation. C'est également le spectacle vivant qui est le plus à même de produire du « temps d'attention », dans une société en prise à la saturation d'informations et d'images.

« Secteur archaïque ou laboratoire du nouveau capitalisme ? » C'est par cette question qu'Isabelle Barbéris et Martial Poirson ouvrent la conclusion. Ils font ressortir que le secteur, malgré une étonnante stabilité, est contraint de se réinventer pour faire face à une série de dilemmes économiques d'avenir, notamment la difficulté de travailler avec un pouvoir politique ballotté au gré des alternances de majorités gouvernementales. Le spectacle vivant est-il encore aujourd'hui une dépense improductive ou une sorte de « levier de croissance » ? Le lecteur a les cartes en main pour imaginer les réponses, à lui de créer l'avenir.

« L'Économie du spectacle vivant » est un petit livre qui donne des éléments de réponse à un grand problème alignant les exceptions multiples. Malgré une histoire étendue, les auteurs arrivent à apporter des explications compréhensibles et utiles pour tout un chacun à la recherche des arguments pour comprendre quelle est l'histoire économique de ce domaine et comment celui-ci s'adapte à notre société actuelle.

Le langage économique important employé dans l'étude peut être un frein à la lecture pour les moins initiés. Aussi, comme chaque publication en prise avec une actualité importante, il sera sans doute salutaire que l'ouvrage connaisse de nouvelles éditions.

Hadrien VOLLE

**Julia Pelechova, *Le théâtre de Thomas Ostermeier*, éd. Etudes théâtrales/Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain avec le concours de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, n° 58, décembre 2013. Préface de Georges Banu.**

Cette publication est le texte remanié de la thèse, dirigée par Jean-Louis Besson et soutenue à l'Université Paris Ouest Nanterre Défense, de Julia Pelechova, dramaturge, traductrice d'origine tchèque, qui enseigne dans plusieurs universités françaises et mène des recherches sur la mise en scène européenne contemporaine.

La première partie est une approche globale de la carrière du metteur en scène allemand et de ses conceptions. Né en 1968 dans le nord

de l'Allemagne, venu peu après en Bavière, Ostermeier, d'abord musicien et formé comme acteur à l'Université supérieure des Arts de Berlin-Ouest, décide d'étudier la mise en scène dans la célèbre Ecole Ernst-Busch à Berlin-Est, « pour ne rien devoir au théâtre ouest-allemand et (s')initier au théâtre engagé ». En fin d'études, les élèves présentent un petit spectacle. Ostermeier est alors remarqué par Thomas Langhoff, qui lui confie la direction artistique de l'annexe préfabriquée du Deutsches Theater, la Baracke. Ostermeier la rendra vite célèbre. Marqué par ses apprentissages, par l'influence de Manfred Karge, et par des maîtres spirituels (Stanislavski, Meyerhold, Brecht principalement), il la transforme en laboratoire de jeu de l'acteur. Ses audaces, ses réalisations surprenantes lui valent nombre d'invitations à l'étranger et on lui confie la direction de la Schaubühne de Berlin. A trente ans, il dirige une institution qu'avait fait rayonner Peter Stein et dont il n'aura de cesse de se démarquer.

En contrepoint à ce parcours, Julia Pelechova expose à chaque étape la situation du théâtre dans l'Allemagne réunifiée, ses difficultés ou ses pratiques, ainsi que les particularités qu'avait la direction de Peter Stein. Ainsi se dessinent l'apport nouveau d'Ostermeier, ses refus, ses recherches dans plusieurs directions, ses choix, le « réalisme nouveau » qu'il instaure.

Ostermeier se produit dans de nombreux festivals, et fréquemment à Avignon. Il monte des auteurs classiques ou contemporains de divers pays. On en trouvera plutôt la liste chronologique chez Sylvie Chalaye (*Thomas Ostermeier*, introduction et entretien, Actes Sud/Conservatoire national supérieur d'art dramatique, coll. Mettre en scène, 2006) à laquelle J. Pelechova se réfère souvent. Résolument ancré dans son époque, et recherchant ce que les œuvres du passé peuvent nous dire aujourd'hui, il les fait retraduire, les transpose, insère des anachronismes, fait des coupures voire supprime un acte entier, modifie la fin. Peu importent les qualités littéraires, il s'attache au contenu sociologique, et considère les pièces d'un point de vue d'aujourd'hui. *Le Songe d'une nuit d'été* se passe dans une boîte de nuit et la Cour d'Hamlet est située à l'Elysée de N. Sarkozy.-C. Bruni.

Dans la seconde partie de la publication, J. Pelechova analyse la dramaturgie, les dispositifs du scénographe-architecte attitré Jan Pappelbaum, le processus de répétition, le mélange des styles de jeu pour l'acteur à l'intérieur d'une même pièce, d'une même scène. Car Ostermeier se livre à un joyeux pillage et au choc de l'identification stanislavskienne, de la distanciation brechtienne, de la biomécanique de Meyerhold et de la cinéfication du théâtre par Eisenstein. A chaque phase, des exemples sont pris dans ses diverses mises en scène, en privilégiant les œuvres d'Ibsen et de Shakespeare. La complexité des spectacles, leur inscription dans le

présent, la violence et le rythme accéléré faisant place à un tempo plus calme, J. Pelechova met en évidence la singularité d'un metteur en scène jeune ayant su attirer à la Schaubühne un public jeune qui se reconnaît dans ce qu'on lui présente sur la scène, tant dans les œuvres du passé que chez les auteurs contemporains.

Apparemment bien structuré, le plan n'évite pas les redites d'une partie à l'autre. Les notes sont copieuses. Certaines ne renvoient pas simplement le lecteur à tel ouvrage ou article, elles reproduisent in extenso le passage concerné. Il est dommage que dans cette publication destinée à un lectorat francophone, certaines sources allemandes n'aient pas été remplacées par quelques parutions françaises existantes.

Des planches couleurs placées « à l'italienne » donnent une idée de la variété de dispositifs et de la large ouverture de la scène de la Schaubühne. Elles concrétisent l'analyse de J. Pelechova, qui a su cerner, éclairer la démarche percutante et en constante évolution d'un metteur en scène qui n'a pas fini de nous surprendre.

Odette ASLAN

***Ivo van Hove. Introduction et entretiens, par Frédéric Maurin, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Mettre en scène », juin 2014.***

Contrairement à des ouvrages précédents de la Collection, celui-ci ne se présente pas sous forme d'extraits, ni d'entretiens. C'est un long récit autobiographique dont on comprend qu'il est la synthèse, par Frédéric Maurin, d'entretiens qu'il a menés avec le metteur en scène entre 2011 et 2013, et dont il a fait disparaître ses questions. Son Introduction éclairante et le récit d'Ivo van Hove sont rédigés avec l'élégance de style et la finesse d'analyse qu'on connaît à l'essayiste.

Metteur en scène depuis les années 1980 et directeur avec son décorateur Jan Verswelled de la plus grande troupe des Pays-Bas, Ivo van Hove a monté une centaine de spectacles tant en Europe ou en Russie qu'en Amérique du Nord et du Sud. En France, ce n'est que depuis quelques années qu'on a vu une quinzaine de ses réalisations. Il est résolument ancré dans le temps présent, vis-à-vis du texte, du jeu corporel, de la performance, et se renouvelle à chaque fois. Il « raconte des histoires » avec les œuvres du passé dont il éveille les échos contemporains, et retient peu d'œuvres contemporaines faute de trouver celles qu'il souhaite. Marguerite Duras parfois, Heiner Müller, Koltès ou Bond, mais il recourt plutôt à des scénarios de films, en particulier à ceux d'Ingmar Bergman.

Il aime exercer une sorte de pédagogie active. Très jeune, il a dirigé un cours au Conservatoire royal d'Anvers – faisant jouer aux étudiants du théâtre sans texte – ; il dirige des ateliers et, périodiquement, invite de jeunes metteurs en scène, non pour leur dispenser un enseignement théorique, mais pour qu'ils fassent travailler les acteurs de

sa Compagnie. Assistant à quelques répétitions, il discute avec eux, cherche à approfondir leur démarche, leur fait des suggestions. Il aime le travail collectif. Dans sa troupe, les acteurs doivent prendre des initiatives. Il monte aussi des opéras et, à l'étranger, apprécie de reprendre un de ses spectacles dans une autre langue, ou d'en monter un nouveau. La distance linguistique, estime-t-il, crée, libère l'imaginaire.

Il n'a pas de méthode. Il travaille vite et demande un jeu physique, soutenu par le rythme et l'énergie. Outre Jan Verswelled, il a auprès de lui deux dramaturges et un vidéaste américain. Deux ans à l'avance, il prépare avec eux la dramaturgie, la scénographie. Les dispositifs sont à chaque fois différents, et différent le rapport aux spectateurs. Théâtre en rond, organisation frontale, quadrifrontale, acteurs parfois très proches du public ou parmi les spectateurs. Il n'utilise la technologie que si elle est justifiée, mais recourt systématiquement aux micros. Les répétitions durent cinq à six semaines. Il ignore le travail à la table. Attaché au concret, il emploie des objets vrais, voire de vrais animaux. Il pratique à l'instar de Pina Bausch un théâtre de l'expérience, il pousse les acteurs jusqu'à leurs limites, les met en danger. Il se sent proche des chorégraphes et des artistes plasticiens de sa génération.

Il évoque les influences qu'il a pu subir, et il est l'un des rares metteurs en scène à dresser un panorama de la vie culturelle qui l'entoure : en l'occurrence la génération des « Oiseaux flamands » à Anvers dans les années 1980, où débutèrent en même temps que lui des metteurs en scène, des chorégraphes comme Anna Teresa de Keersmaeker, des artistes plasticiens comme Jan Fabre.

Son récit biographique et artistique, ponctué selon des thèmes, est clair et précis. Il considère sa pratique avec lucidité et en envisage tous les aspects. Dans son souci de vérité, il livre au passage quelques confessions sur ses sentiments intimes. L'ouvrage, parfaitement documenté, permet de découvrir un artiste attachant autant qu'un metteur en scène européen marquant, et l'on souhaite qu'il soit davantage connu en France.

Edith SÉLÉNA

**Françoise Pélisson-Karro, *Régie théâtrale et mise en scène. L'Association des régisseurs de théâtre 1911-1939*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, février 2014.**

C'est la publication d'une importante thèse soutenue en 1981. Cette association (ART) est relativement peu connue et l'ouvrage est une mine d'informations sur son histoire depuis sa fondation, tout en la situant dans un cadre historique, politique et culturel. L'auteur brosse une histoire du théâtre et des arts, des conditions socio-politiques et de la difficulté, pour les régisseurs, de faire reconnaître leur statut et d'être

rétribués pour leurs relevés de mise en scène. Dommage que dans son avant-propos, Giusy Pisano dénonce « une quasi-répulsion, de la part de la communauté des chercheurs en théâtre, vis-à-vis des archives dans les années 1980. » Les recherches menées entre autres par Jean Jacquot et Denis Bablet au CNRS montrent le contraire, de même que bien des articles parus dans la *Revue d'Histoire du théâtre*, pour ne citer qu'elle.

Précisons dès l'abord que le terme de mise en scène, dans l'ouvrage, ne se réfère pas au sens où nous l'entendons aujourd'hui, avec une analyse de l'œuvre ou dramaturgie, des options soit politiques soit artistiques, des intentions dans la direction des acteurs et des choix esthétiques de scénographie. Il s'agit plutôt de tout ce qui concerne la réalisation matérielle, concrète, d'une représentation. Le relevé de mise en scène par le régisseur correspondrait à ce que nous appelons la conduite : plantation du décor, liste des accessoires, déplacements des acteurs, bruitages. Au XIXe siècle, il était utile aux troupes de province qui reprenaient des spectacles montés à Paris. On n'en était pas encore à l'avènement du metteur en scène qui, lui aussi, mettra longtemps à faire reconnaître son statut.

Créée en 1911, l'ART est une association de régisseurs créée à des fins de mutualisme et de défense professionnelle. Naîtront une Bibliothèque de relevés de mises en scène, un Bulletin, l'Association deviendra d'utilité publique. F. Pélisson-Karro suit méticuleusement ses activités, son fonctionnement, ses différents statuts et jusqu'à sa comptabilité, tout en suivant parallèlement les syndicats qui se créent, les difficultés avec les auteurs, les doléances des metteurs en scène dont les mises en scène sont pillées, l'action de Gémier et de sa Société universelle du théâtre ou l'impulsion donnée par le ministre Jean Zay. Peu à peu, la Bibliothèque de l'ART collecte également des affiches, plans des décors, photos, programmes, etc. Ses archives se trouvent aujourd'hui à la Bibliothèque historique de la ville de Paris.

On se perd un peu dans le plan de la seconde partie de l'ouvrage qui revient sur certains points traités auparavant, mais rappelle des préalables : les « conducteurs de secrets » du Moyen âge, le Mémoire de Mahelot, ou bien sur les combats de Beaumarchais pour les auteurs, ou ceux des régisseurs et des metteurs en scène qui mettront longtemps à faire reconnaître leurs droits. La documentation fourmille. On apprend au passage que Nadine Farel, qu'on connaîtra comme directrice du Théâtre Sarah-Bernhardt, fut la première femme-régisseur.

L'abondante bibliographie est impressionnante et l'ouvrage comporte un cahier d'illustrations groupant des reproductions de relevés, des schémas de plantations, quelques notes manuscrites.

Edith SÉLÉNA



COMPTE RENDU D'EXPOSITION

« Du Nô à Mata Hari, 2000 ans de théâtre en Asie »



L'exposition « Du Nô à Mata Hari, 2000 ans de théâtre en Asie », se tient depuis le 15 avril au Musée national des arts asiatiques Guimet. Elle y restera jusqu'au 31 août, avant d'être installée au Musée départemental des arts asiatiques de Nice d'octobre 2015 à mars 2016<sup>1</sup>.

Derrière cette appellation qui ouvre sur de larges possibilités géographiques, l'exposition se concentre sur le théâtre asiatique des îles de l'Asie du sud, du Vietnam, du Cambodge, de l'Inde, de la Chine et du Japon.

L'ambition des commissaires est ici de montrer « l'Asie qui résonne de théâtres, épiques ou historiques, de chair, de marionnettes ou d'ombres. Ses formes [qui] matérialisent une longue mémoire de textes, de rituels et d'expression des sentiments. Elles [qui] s'accompagnent presque toujours de musiques et empruntent parfois à

---

1. Celle-ci fait l'objet d'un riche catalogue : Aurélie Samuel (dir.), *Du Nô à Mata Hari - 2000 ans de Théâtre en Asie*, catalogue d'exposition, Paris-Nice, Musée Guimet-Musée départemental des arts asiatiques, 2015-2016, Paris, Artlys, Musée National des Arts Asiatiques Guimet, 2015.

la danse »<sup>2</sup>. Pour y parvenir, de nombreux médias sont convoqués. Principalement masques, costumes et représentations picturales ; mais aussi marionnettes, sculptures, films et photographies. Outre les collections du musée, certains prêts ajoutent du corps à l'ensemble, émanant notamment de collectionneurs privés et de la Fundação Oriente de Lisbonne.

Le visiteur découvre alors les premières images animées que symbolisent les ombres, les riches déguisements pour les cérémonies du *wayang* de Java et Bali. Mais aussi les masques, dont l'ensemble hétéroclite fait ressortir la richesse à travers le continent asiatique. De nombreux costumes sont également montrés : la collection de l'acteur chinois Shi Pei Pu, miraculeusement sauvée de la révolution culturelle ainsi que les kimonos d'Itchiku Kubota. Ces derniers, inventés après la découverte par l'artiste d'un échantillon de *tsujigahana*, s'inspirent d'une technique décorative japonaise remontant au XVI<sup>e</sup> siècle et depuis oubliée.

L'exposition met ainsi en lumière la continuité du savoir artistique dans les régions d'Extrême-Orient ; une « tradition ininterrompue, mais non pas figée »<sup>3</sup>. Cette longévité, du point de vue occidental, questionne par l'unicité de ses formes et la survivance des mythes qui les nourrissent, comme le *Mahabharata* indien ou l'Opéra de Pékin. Soulignant le lien important entre représentation scénique et spiritualité, le parcours met également en lumière la symbolique constante qui donne une importance particulière au mouvement de la main ou de l'œil, et qui permet au public de connaître le rang social et – non l'époque – d'un personnage grâce à l'habit qu'il porte.

Aussi, l'exposition « Du Nô à Mata Hari » est dotée d'explications claires et abondantes. Les nombreux termes étrangers et complexes, ne demeurent jamais un mystère grâce à la qualité didactique des cartels. Le parcours dense mais divisé en espaces restreints, permet une grande lisibilité du propos. L'exposition tend ainsi à gommer le regard parfois *exotique*<sup>4</sup> porté par les Occidentaux sur ces formes scéniques. Elle en éclaire ainsi leurs richesses propres, tout en permettant au visiteur de les comprendre.

Hadrien VOLLE

2. Sophie Makariou, « Ombres, masques et autres formes de théâtre », in *op. cit.* note 2, p. 19.

3. *Ibid.*, p. 20.

4. Selon l'expression employée par Jacques Pimpaneau dans *Chine, l'opéra classique : promenade au jardin des poiriers*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.