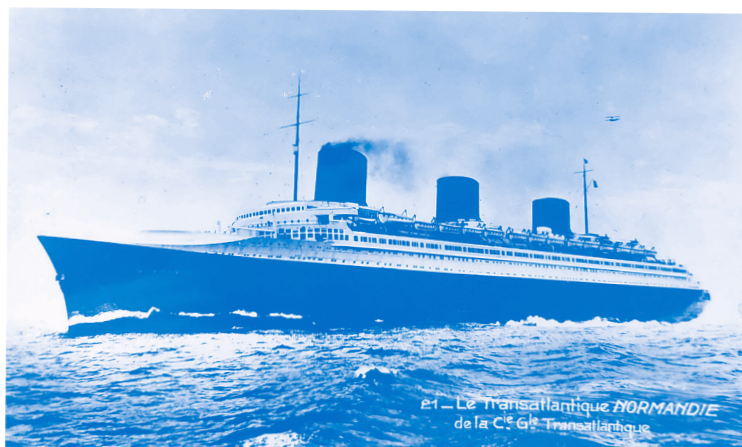




Le Théâtre en voyage Une histoire des tournées internationales



THIBAUD HOUDINIÈRE, PRODUCTEUR ET DIRECTEUR DE THÉÂTRE

Thibaud Houdinière est comédien de formation et a passé dix ans sur les plateaux où il interprète des rôles marquants tels qu'Alceste dans *Le Misanthrope* ou Thésée dans *Qui n'a pas son Minotaure* de Marguerite Yourcenar. Il partage également la scène avec de grandes figures du théâtre comme Francis Perrin et Pierre Santini. Fort de cette immersion dans l'art dramatique, Thibaud Houdinière se tourne vers la production et la direction artistique. Avec sa cousine Fleur Houdinière, il codirige aujourd'hui le Théâtre Actuel La Bruyère à Paris ainsi que la société de production Atelier Théâtre Actuel, où il accompagne de nombreux projets contemporains et fait émerger de nouvelles voix. En tant que producteur, il est à l'initiative, avec Fleur Houdinière, de plusieurs succès majeurs du théâtre français, parmi lesquels *La Machine de Turing*, *Adieu Monsieur Haffmann*, *Les Chatouilles*, *Oublie-moi* et *Les Cavaliers*. Auteur et dramaturge, Thibaud Houdinière publie le roman *Les Vertiges de Paris*. Il est également co-auteur de la pièce *La Voix d'Or*, écrite avec Éric Bu, poursuivant son engagement dans un théâtre qui explore l'humain, la mémoire et la transmission.

LES DÉBUTS

Au début, je voulais être comédien, j'ai fait le Conservatoire d'art dramatique en même temps qu'une Maîtrise de gestion à Paris Dauphine. J'ai été comédien jusqu'à 29 ans, huit ans comme professionnel, une expérience très importante pour moi. Puis, par un hasard de circonstances, j'ai rencontré un producteur, Claude Fournier, qui venait de quitter TF1 et qui m'a proposé de travailler avec lui. Nous montions des spectacles, des événements, nous travaillions beaucoup avec la mairie de Paris, du temps de Bertrand Delanoë.

Quand notre collaboration s'est arrêtée, j'ai eu une proposition du producteur Jean-Claude Camus, mais mon oncle, Jean-Claude Houdinière, m'a alors dit « ah non, tu ne peux pas aller travailler avec Camus, c'est mon concurrent ! » Voilà comment nous avons commencé à travailler ensemble, mon oncle et moi.

Aujourd'hui, je suis directeur de théâtre-producteur. Nous organisons des tournées, mais, tout étant désormais « verticalisé », nous faisons tourner les spectacles que nous produisons nous-mêmes. En résumé : nous initions des spectacles, nous les produisons et nous les faisons tourner.

L'HISTOIRE DE « ATELIER THÉÂTRE ACTUEL »

J'ai été très admiratif, et je le suis toujours, de mon oncle, Jean-Claude Houdinière, qui a été un grand tourneur et un grand producteur. Il a fondé en 1972 avec Jacques Rosny et Loïc Volland une société de diffusion théâtrale « Les nouvelles productions théâtrales », rebaptisée en 1978 Théâtre Actuel et en 1994 Atelier Théâtre Actuel, ATA. Jean-Claude Houdinière et son associé Loïc Volland sont les premiers à avoir créé « la tournée clé en main » car auparavant les tourneurs comme Baret ou Karsenty louaient des salles, allaient jouer, puis récoltaient la recette. Avec l'expansion de l'offre théâtrale, Houdinière et Volland se sont dit : « pour quoi ne pas vendre des spectacles "clé en main" ? ». C'est un modèle d'exploitation des spectacles qui a très bien fonctionné dans les années 1990-2000, et qui perdure encore aujourd'hui.

Théâtre Actuel est donc devenue une société de tournée, une véritable institution, d'autant qu'à cette époque nous étions encore dans la période des grandes tournées de vedettes qui partaient longtemps, avec de vrais itinéraires, dans des villes qui se suivaient. Il y avait alors une sorte de monopole partagé entre Atelier Théâtre Actuel et Nouvelle Scène, créé en 1997 par Jean-Claude Lande et Jean Martinez.

Dans ces années 1990-2000, les théâtres privés sont des producteurs et des tourneurs : ils font tourner des spectacles parisiens en région et dans le monde. Il s'agit davantage d'une prestation de service, qui nécessite ce savoir-faire particulier qui consiste à reproduire, pour une ou plusieurs représentations, un spectacle parisien – et ce n'est pas si évident de savoir reproduire un spectacle pour une soirée.

LES LOIS DE LA TOURNÉE

Dans les années 1990-2000, il faut se rendre compte qu'il y avait beaucoup moins de spectacles en salles. Quand les têtes d'affiche tournaient, toutes les villes les voulaient. C'est elles qui décidaient alors de commencer par telle ou telle municipalité puis d'enchaîner avec des villes proches, suivant des itinéraires cohérents, d'autant que toutes se battaient pour les avoir, c'était beaucoup plus facile. Petit à petit, il y a eu de plus en plus de spectacles en tournée, et aujourd'hui, il y en a tellement que la situation s'est inversée : ce sont les tourneurs qui se battent pour essayer de vendre une date dans une ville ; nous sommes totalement dépendants des villes, qui peuvent nous dire « nous c'est le 20 mai » et si la prochaine date, le 22 mai par exemple, est à l'autre bout de la France, eh bien, on doit faire avec ! Ce qui n'est pas terrible écologiquement, ni économiquement.

Nous nous battons contre ce type de fonctionnement, mais cela reste très difficile de nous faire entendre auprès des municipalités, qui veulent un spectacle pour telle date et, pour le reste, c'est à nous de nous organiser.

PRODUIRE « CLÉ EN MAIN »

Petit à petit, les tourneurs sont devenus les coproducteurs des spectacles parisiens, puisque pour obtenir la tournée, il fallait que l'on coproduise. Je suis arrivé à peu près à ce moment-là, dans les années 2000.

Avec Fleur Houdinière [la fille de Jean-Claude Houdinière], nous avons décidé de faire évoluer la société et de produire nous-mêmes nos spectacles avant de les faire tourner. Nous sommes devenus nous-mêmes « des fournisseurs » de théâtre privé en créant nos spectacles au Théâtre Actuel, que nous avons construit à Avignon. Nous avons ensuite racheté le Théâtre Actuel La Bruyère que nous dirigeons depuis janvier 2023, et nous sommes associés au Théâtre de la Pépinière

depuis 2018. C'est une évolution majeure, à l'instar de Pascal Legros Production, qui possède trois théâtres à Paris (Théâtre Édouard VII, Théâtre des Nouveautés, Théâtre Fontaine). Les tourneurs qui n'ont pas réussi à avoir des théâtres à Paris ont à présent tous disparus car c'est trop difficile aujourd'hui d'exercer ce métier sans diriger une ou des salles. Avoir une salle de théâtre permet de montrer les spectacles, et donc de les faire tourner. D'autant que certains théâtres ayant eux-mêmes ouvert leur propre société de production, les tourneurs n'avaient plus suffisamment de spectacles à vendre en tournée. Diriger un théâtre permet donc de maîtriser toute la chaîne de la vie d'un spectacle.

REPRODUIRE UN SPECTACLE

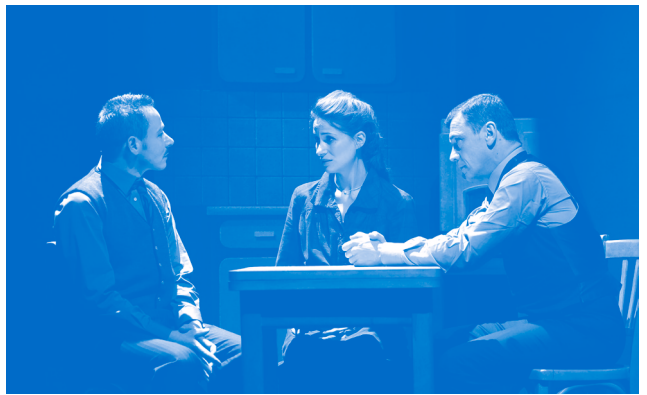
Depuis quelques années, un nouveau modèle a fait son apparition, particulièrement en Belgique ou au Québec. Nous y allions très souvent mais désormais ils défendent avant tout leurs artistes et n'achètent que peu de spectacles étrangers. Par exemple le spectacle *Oublie-moi*, avec lequel nous avons eu quatre Molière, a été un peu acheté en Belgique, mais, surtout, ils l'ont reproduit. C'est-à-dire (et cela se fait de plus en plus) qu'ils recréent le spectacle à l'identique : ils nous achètent les droits du spectacle, de la pièce et de la mise en scène, des costumes, du décor, etc. et ils le tournent en Belgique.

Ce modèle de reproduction et de rachat des droits d'un texte et de sa mise en scène s'applique de plus en plus en Europe, mais aussi à l'échelle nationale, les spectacles étant reproduits à Lyon, Bordeaux, Aix-en-Provence... en fait cela leur coûte moins cher de refaire le spectacle avec des acteurs locaux et de donner un droit de suite de production.

Les spectacles choisis sont alors le plus souvent construits autour d'un ensemble d'acteurs, sans une vedette sur qui tout repose ; on peut citer les pièces d'Alexis Michalik, de Jean-Philippe Daguerre, de Sébastien Azoppard ou de Tristan Petit-Girard.

GÉOPOLITIQUE DE LA TOURNÉE

Aujourd'hui, il n'y a plus de grandes tournées qui dureraient des semaines ou des mois et qui couvriraient des continents entiers. Jean-Claude Houdinière a fait tourner de grandes vedettes, comme Jean Marais dans *Cocteau-Marais*, Robert



Adieu monsieur Haffmann, mise en scène
Jean-Philippe Daguerre. © Evelynne Desaux-Dumond



Oublie-moi, mise en scène Marie-Julie Baup
et Thierry Lopez. © Frédérique Toulet

Hossein, Danièle Darrieux, etc. Il est allé au Japon, en Russie, en Pologne, aux États-Unis... ou avec la Comédie-Française quand il s'occupait de la faire tourner. Nous tournons toujours dans le monde, mais c'est beaucoup plus difficile, même dans les pays où il y a une forte population francophone, comme en Tunisie, en Turquie, au Maroc ou au Liban.

Nous sommes allés au Liban, qui était fermé depuis des années, en février 2026, pour jouer *La Machine de Turing*. La dernière s'est déroulée le samedi soir du premier jour de guerre et la troupe a été obligée de partir dans la soirée qui a suivi la représentation car les bombardements avaient commencé... Nous ne savons pas quand nous pourrions y retourner.

La tournée de théâtre privé est étroitement liée au contexte géopolitique international, la question des risques y est importante et très sensible. Par exemple pour *Les Chatouilles*, jouées en novembre 2015 au Liban également, il y a eu un attentat la veille et nous avons dû changer de lieu au dernier moment. *Les Cavaliers* de Kessel devait être présenté à Kaboul – c'était mon grand rêve d'y jouer, et nous avons réussi à convaincre l'Institut culturel de Kaboul. Mais il y a eu un attentat extrêmement grave le mois précédent dans la salle où nous devions nous produire et la tournée a été annulée.

Nous allons également assez souvent aux États-Unis, où nous avons des correspondants qui couvrent Los Angeles, San Francisco, Boston et au Canada, Vancouver. Nous n'allons pas, ou très très peu, au Québec car il s'agit là-bas du même système qu'en Belgique : ils achètent la mise en scène, le metteur en scène part là-bas et remonte le spectacle à l'identique, avec des comédiens locaux.

LES CORRESPONDANTS

Nous avons une sorte de réseau de passionnés de théâtre qui travaillent souvent avec des lycées français, comme aux États-Unis ou au Liban. Ils ont envie de faire découvrir la culture française et le théâtre dans leur pays... À San Francisco par exemple, c'est un professeur de français qui enseigne au lycée américain et au lycée français et qui est un grand fan de théâtre. Il a donc trouvé des moyens et des mécènes pour faire venir du théâtre dans sa ville. Et il réussit à faire venir entre sept et huit spectacles par an à San Francisco ! C'est fantastique. On joue dans le théâtre du lycée,

une belle salle de 350 places, devant toute la communauté française. Nous continuons aujourd'hui à aller aux États-Unis, nos correspondants à San Francisco ou à Los Angeles accueillent nos spectacles car cela devient aussi pour eux des actes de résistance dans le climat politique actuel.

Les correspondants ne sont donc pas des gens qui veulent gagner de l'argent grâce aux spectacles mais qui ont envie de diffuser la culture française dans leur pays¹.

CARTOGRAPHIE ET RÉPERTOIRE

Les portes du théâtre public sont verrouillées, dans le monde comme en France ! Pourtant des spectacles comme *Les Chatouilles*, *Adieu Monsieur Haffmann* ou *La Machine de Turing* ont une dimension qui dépasse les frontières géographiques et les frontières entre privé et public, mais même ces spectacles n'ont pu obtenir le soutien de l'administration française.

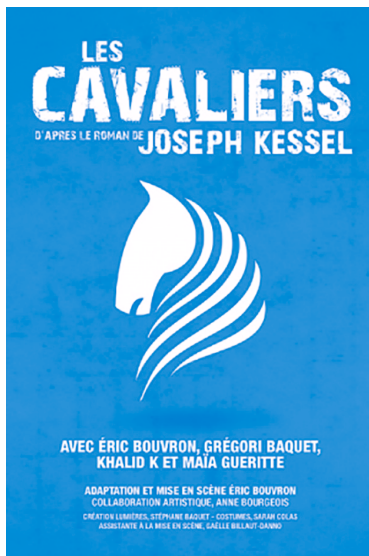
La seule exception c'est le Maroc, où nous avons joué *Je ne cours pas, je vole* d'Élodie Menant et *Les Cavaliers* de Kessel adapté par Éric Bouvron dans toutes les villes *via* les instituts culturels. Ce sont les deux seuls moments où nous avons pu faire cela.

Concernant le répertoire et le choix des spectacles, au Maroc nous tournons surtout des comédies. Au Liban, ce sont surtout des spectacles littéraires, il y a une grande appétence de la communauté francophone et maronite pour ces spectacles, comme *Les Cavaliers* de Joseph Kessel.

ADAPTATIONS ET CENSURES

Nous adaptons les spectacles suivant les codes ou les règles appliqués dans chaque pays, les interdits, les tabous. Par exemple pour *La Machine de Turing*, que nous sommes partis jouer au Liban, nous devons adapter une scène car les garçons ne peuvent pas s'embrasser sur scène. Il y a une censure officielle : nous devons envoyer le texte avant la tournée. Des représentants de l'État le lisent et nous disent « vous devriez faire ça, ça et ça ».

Au Maroc, c'est pareil, mais c'est le producteur qui nous dit ce qui est possible ou ne l'est pas. La représentation de l'intime et la nudité demeure impossible dans de nombreux pays, au Liban, au Maroc mais pas uniquement.



Les Cavaliers, mise en scène Éric Bouvron.
© Didier Pallagès



La Machine de Turing, mise en scène Tristan Petitgirard.
© Fabienne Rappeneau

LANGAGES ET SOUS-TITRES

Avant l'épidémie de Covid, nous sommes allés pendant trois ans à Hong Kong avec, chaque année, un spectacle différent. *Est-ce que j'ai une gueule d'Arletty* d'Éric Bu et Elodie Menant et *Adieu Monsieur Haffmann* de Jean-Philippe Daguerre y ont été joués malgré les difficultés de compréhension dues à la langue.

En Chine, les spectateurs sont très friands de comédies musicales, l'important est que la musique prime sur le texte. Nous n'arrivons donc pas à exporter nos spectacles là-bas, le problème de la langue demeurant insurmontable. Il faut que ce soit uniquement chanté, et sous-titré. Nous venons cependant de produire une première comédie musicale, *Le Fantôme de l'Opéra*, au Théâtre Antoine. Notre public était à 30% asiatique, et nous l'avons fait surtitrer en chinois. Nous commençons pour cette production à avoir quelques demandes pour la Chine, mais c'est nouveau et cela concerne un spectacle spécifique, dont le texte est très léger et qui est constitué principalement de chansons. C'est le seul moyen de tourner en Chine aujourd'hui. C'est vrai que nous faisons un art qui repose sur la langue, ce n'est pas comme un film sous-titré !

Lors du festival français de Pékin, en 2015, nous avons envoyé *Le Jeu de la mort et du hasard* de Marivaux, monté par Xavier Lemaire, et une pièce d'après Musset, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Mais c'est un festival qui n'existe plus, et cela reste une lutte pour faire tourner des pièces du répertoire qui ne soient pas du Molière.

MONTAGE FINANCIER

Nous le composons en fonction du budget de la personne et du lieu qui nous accueille. Parfois, il y a des systèmes d'échange, comme une sorte de troc. Par exemple, à Tahiti, il n'y a pas d'argent mais les comédiens vont faire de la plongée, ça devient un peu une colo !

Les correspondants se reposent quant à eux sur le mécénat, ils vont aller chercher soit des sponsors, soit des mécènes qui vont les aider à faire venir la compagnie, car cela ne peut pas être rentable : ne serait-ce que les billets d'avion, quand on va jouer à San Francisco, que l'on envoie cinq comédiens, plus l'administrateur et le technicien, il faut sept billets d'avion, puis les loger et les défrayer pendant une semaine... Il est évident que

ce n'est pas avec trois représentations dans une salle de 300 places qu'ils vont réussir à équilibrer le budget. Nous voyons donc souvent une multitude de logos de toutes les entreprises et institutions qui ont aidé au financement de la tournée. Le lycée de San Francisco par exemple, c'est très impressionnant, ils ont beaucoup de mécènes. C'est un système très américain.

Quand on va au Maroc, les personnes qui nous achètent se font sponsoriser par des entreprises locales qui donnent également un peu d'argent, et nous jouons dans de grandes salles, afin d'essayer de rentabiliser. Des salles qui ne sont pas tout à fait adaptées au théâtre, mais qui sont quand même très bien et les spectacles sont souvent très vivants.

Quand on part à l'étranger, on essaie de partir une semaine au moins. Nous ne partons jamais avec nos décors, nous les faisons faire sur place. Nous n'emportons que les costumes, dans des cantines qui partent en avion. En résumé, c'est beaucoup de travail, et beaucoup de difficultés pour organiser une tournée internationale, mais elle offre un tel rayonnement à notre société et aux artistes avec qui nous travaillons... Et puis les comédiens sont tellement contents, ils communiquent sur les réseaux, ils en parlent autour d'eux, ils envoient des photos. Ce ne sont plus forcément des articles de presse qui font parler de la tournée mais les réseaux sociaux. Pour les techniciens, c'est l'occasion de se confronter à d'autres façons de faire, c'est toujours intéressant pour eux, cela leur permet aussi d'apprécier leur propre savoir-faire.

1 Cela s'inscrit dans une tradition très ancienne. On peut citer la thèse de Monize Oliveira Moura « Sarah Bernhardt vue du Brésil (1886- 1905) », sous la direction de Jean-Claude Yon et Angela de Castro Reis. Université Paris-Saclay en co-tutelle avec l'Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Brésil), soutenue en novembre 2025.

Coordination
Léonor Delaunay, Megan Estela,
Jean-Claude Yon

Un voyage théâtral autour du monde
en trois temps : Témoignages (1960-2026) /
Articles (1830-1954) / Documents (1850-1950)

Dès l'époque moderne, des formes de circulations artistiques se développent en Europe, associant spectacle et itinérance. Au gré de l'histoire économique, politique et diplomatique, des routes inédites se dessinent, de nouvelles voies théâtrales sillonnent le monde. Les troupes, les artistes et les institutions se déploient en Europe puis au-delà, notamment dans les pays colonisés et les états nouvellement indépendants d'Amérique latine, en suivant les routes commerciales des Atlantiques nord et sud, de la Méditerranée et de l'Océan Indien, jusqu'en Océanie. De nouvelles cartographies artistiques apparaissent. L'axe transatlantique Nord Paris-Londres-New York devient une route privilégiée des tournées théâtrales et lyriques. La côte Atlantique Sud est également très dynamique et accueille des artistes européens au tournant des XIX^e et XX^e siècles. ¶ À partir de la préface de Clément Hervieu-Léger, et des témoignages de trois personnalités de la diffusion et de l'accompagnement des artistes – Anne de Amézaga, Thibaud Houdinière et Olivier Giel –, qui ouvrent le numéro et proposent une cartographie contemporaine de la tournée théâtrale, il est possible de tirer le fil historique des tournées. Rassemblant des écrits venus d'horizons divers et envisageant diverses formes de spectacle, ce numéro appréhende dès lors le phénomène des tournées dans sa profondeur temporelle et dans la pluralité des questionnements qui le traversent. La période des articles de recherche s'achève en 1954, alors que la Guerre froide offre un nouveau contexte aux déplacements artistiques. Des récits, des dessins et des archives de Nancy Vernet, Lugné-Poe, Pauline Carton, Charles Baret... complètent ce numéro dédié aux artistes en voyage.



Isbn 979-10-94971-40-6 24 €



Société d'Histoire
du Théâtre

{BnF

