

Retour aux sources

Le Théâtre National de Strasbourg comme laboratoire dramatique entre 1975 et 1983

Anne Caillère

Number 58, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27339ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Caillère, A. (1991). Retour aux sources : le Théâtre National de Strasbourg comme laboratoire dramatique entre 1975 et 1983. *Jeu*, (58), 55–62.

retour aux sources : le théâtre national de strasbourg comme laboratoire dramatique entre 1975 et 1983

L'article que nous propose Anne Caillère porte sur une expérience particulière plutôt que sur l'ensemble de la situation dramaturgique contemporaine en France. L'expérience d'écriture collective décrite ici témoigne de façon exemplaire, par sa radicalité même, des tensions qui ont longtemps marqué, en France, les rapports entre les metteurs en scène et les auteurs. En outre, les principaux actants de ce moment important, qui prenait le relais en quelque sorte du «théâtre du quotidien»*, occupent aujourd'hui des positions privilégiées dans le paysage théâtral français.

Au même moment — soit au milieu des années 1970 — dans les théâtres de la décentralisation dramatique, à Grenoble, Toulouse, Lyon, Lille, Saint-Étienne, Strasbourg, de jeunes metteurs en scène nommés depuis peu à la tête de ces structures, Lavaudant, Bayen, Girones, Bourdet, Benoin, Vincent, font voler en éclats les composantes de la pratique théâtrale. Le jeu, la scène, le public, la représentation, tout devient problème; au centre de ce mouvement de dispersion : le statut de la parole, de la fable, de la fiction. Si le théâtre n'est jamais la stricte reproduction du réel — tout au plus en est-il l'utopie — quelle écriture peut exister aujourd'hui? Plus que jamais, le texte dramatique devient le lieu de cette interrogation, dans sa prise en charge collective. On recourt au répertoire comme arsenal pour raconter le contemporain, mais plus encore, comme terrain d'expérimentation, d'enquête, espace où l'on puise et où s'épuise une réflexion sur la théâtralité contemporaine. Ultime sursaut d'unanimité dans les discours, de convergence dans les pratiques, par-delà des esthétiques et des dramaturgies plurielles. Phénomène de génération, dans ses audaces et ses impasses... Quand il devient de plus en plus difficile de traquer le discours derrière les pratiques, un retour en arrière sur cette période, datée déjà, peut offrir à notre propre modernité un éclairage sur son passé immédiat, l'occasion de se ressourcer.

En 1975, Jean-Pierre Vincent, entouré de metteurs en scène, dramaturges, comédiens permanents¹ réunis en collectif artistique, prend la direction du Théâtre National de Strasbourg. C'est l'arrivée

* À ce sujet, voir les articles de Micheline B. Servin, «France : la tradition éclate», *Jeu* 8, printemps 1978, p. 25-42 et de Jean-Pierre Sarrazac, «Le retour au théâtre de l'écrivain en France. Le théâtre du quotidien», *Jeu* 17, 1980.4, p. 47-55.

1. Bernard Chartreux, Philippe Clévenot, Gérard Desarthe, Michel Deutsch, Evelyne Didi, André Engel, Bernard Freyd, Sylvie et Dominique Muller, Hélène Vincent et André Wilms, entre autres.

d'une très jeune équipe dans un haut lieu de l'institution théâtrale, marqué par le passage d'Hubert Gignoux². Exemple de ce mouvement de génération, le travail de Jean-Pierre Vincent l'est par la cohérence de sa politique de répertoire, par la radicalité avec laquelle il s'emploie à l'établir. Car si pour une part, la production du T.N.S. entre 1975 et 1983 tient dans la récréation, la relecture de textes classiques d'origine théâtrale, romanesque ou poétique — «l'introduction de colonnades neuves dans une colonnade ancienne³», — un second pan du travail, original, consiste en la création de pièces écrites ou par les deux auteurs de l'équipe, Bernard Chartreux et Michel Deutsch, ou dans la concertation, par l'ensemble du collectif artistique. Sept spectacles voient le jour dans ces conditions; tous, à leur manière, cherchent à porter l'écriture dramatique «vers ses propres limites»: *Germinal* (octobre 1975), *Dimanche* (mars 1976), *la Table* (novembre 1977), *Vichy-Fictions* (mars 1980), *En souffrance* (mars 1981), *le Palais de Justice* (octobre 1981), *Dernières Nouvelles de la peste* (mai 1983).

un théâtre parlant

Un bref retour en arrière permet de ressaisir ce mouvement dans la cohérence de son projet. Tout en assumant l'héritage que leur lègue Michel Guy⁴, ces metteurs en scène, *tueurs de pères*, exercent une vive critique. Dans ses formes anciennes, selon eux, la décentralisation ne répond plus aux besoins de l'après 1968, figée qu'elle est dans un discours et une esthétique «pédagogistes» vieillies. «Fondée sur un humanisme général sans visage, [elle] n'a pas constitué de base d'action et de réaction à long terme [...]. Il n'y a pas eu d'unification possible sur des bases de répertoire, de thèmes, sur des modes précis, avec une articulation entre écriture passée et écriture au présent [...]. Elle s'est limitée à des entreprises locales extrêmement personnalisées, guidées par un individualisme débrouillard mais toujours en danger, avec cette sorte de mythe de l'âge d'or selon Copeau.» Ce constat réitéré d'un vide idéologique de la décentralisation théâtrale est le masque de leur propre

incertitude, de la difficulté que ces metteurs en scène rencontrent pour construire leur modernité. Il ne reste de 1968 aucun héritage, aucune école, aucun courant, ou bien seulement des «insulaires», selon une expression de Jean Jourdheuil. On s'en excuse, on en parle peu, comme d'une période enfouie, refoulée, sans souvenir ni commémoration. Pour sa part, Jean-Pierre Vincent plaisante :



2. Personnalité de la décentralisation dramatique en France, metteur en scène, directeur du Centre dramatique de l'Ouest, puis du T.N.S.

3. Les citations non numérotées sont toutes extraites de textes ou notes dramaturgiques du T.N.S., à usage interne, non publiées.

4. Secrétaire d'État à la Culture, de juin 1974 à septembre 1976.

«...en guise de mémorial, crier de vieux slogans autour d'une vieille voiture mise à feu dans la cour du théâtre? Non merci. Quoi encore?»

Dans cette vacance, le théâtre menace de rupture avec le matérialisme de la société. Et ce risque se manifeste dans la production de deux iconographies illusoire, dans la mise en regard de deux courants dominants contraires. L'un, «impérialiste», tend à l'inflation du spectaculaire conçu comme moyen de théâtre populaire. C'est la tentation d'un théâtre de fête, lieu d'une réconciliation hédoniste dans l'abolition des antagonismes de pensée, qui tient le spectateur en état de fascination, jamais d'éveil. À l'autre pôle, une tendance «populiste» tend à normaliser la représentation à force de vouloir déjouer la normalité de la vie. Ce théâtre s'essouffle en effets de miroir, de vraisemblance, de transparence au quotidien et n'est plus que la reproduction fallacieuse d'une réalité de surface. Et Deutsch d'en souligner le paradoxe : «Pourquoi ce malentendu à propos du quotidien? De ce qui a pu, le temps d'une demi-saison, apparaître comme une dimension du théâtre, et le temps d'un demi-effet de mode, succomber sous la pression de ce qui était devenu sa hâtive idéologie? Pourquoi donc ce qui devait avoir la violence d'une rupture est-il devenu le retour débile d'un naturalisme toujours en veine de recyclage — d'un populisme régressif. Oui, il s'agit bien d'un malentendu!»⁵

«La Table, écrit et joué par Michèle Foucher [...] À l'origine de ce texte, une question : «... au-delà des livres, de notre répertoire théâtral, où le personnage populaire féminin est réduit, associé à l'idée de «mère» ou de «prostituée» (Brecht) ou de «soubrette» (Molière), comment raconter, aujourd'hui, «le personnage populaire»?»
Photo : Sabine Strosser.

Tentative carnavalesque ou tentation naturaliste? Pour se saisir de l'immédiate réalité, sans toutefois la travestir ni l'hypostasier, le théâtre doit en fait quitter «l'ornière des vieux réalismes et des onirismes racornis». Le quotidien, pas plus que le spectaculaire, ne donnent la réplique au réel. Tous deux figent le public dans l'inertie en sorte «qu'aller au théâtre est devenu un confort». Et Vincent de poursuivre : «Nos pratiques visent à remettre en cause tout ce qui est devenu évident, naturel dans cette théâtralité qui va de soi, de rendre le théâtre à sa spécificité propre : faire ressentir de façon presque provocatrice qu'il est fondé par le langage, avant même le corps. On a l'impression que le dialogue dramatique, comme celui de la télévision, est devenu une alimentation instinctive et machinale, une matière qui étouffe. Il faut faire à nouveau parler le théâtre, le théâtre aujourd'hui doit être *un théâtre parlant*.»

Cette gageure ambitieuse, empreinte de vulgate brechtienne, sous-tend, au sein même du processus d'écriture, la remise en cause du rapport de la fiction au réel, la mise en œuvre d'une dramaturgie qui interroge à tout moment son rapport à la société, à l'actualité, d'une dramaturgie de l'Histoire en train de se faire, de l'Histoire au présent : «un théâtre d'ici et maintenant».

le répertoire, en réponse au problème du contemporain

Aujourd'hui, une question hante le théâtre : celle de son aptitude à représenter la réalité contemporaine, à mettre sur la scène le monde dans lequel nous vivons [...] le théâtre français actuel s'interroge avec anxiété sur son répertoire⁶.

En amont de la représentation et sous-tendu de part en part par la cohérence d'un projet artistique, le répertoire apparaît à chacun comme l'instrument privilégié de sa critique. Cette conception, Chartreux, Deutsch et Vincent en posent les fondements dès novembre 1974, à la veille de leur arrivée au T.N.S., dans un texte-manifeste, *Qu'est-ce qu'un répertoire?*, qui le découvre dans sa double fonction :

C'est : a) *un outil de travail*, un ensemble de pièces, arguments qui permettent de relier entre eux un certain nombre d'objectifs, même si on se réserve la nécessaire souplesse par rapport à la conjoncture; l'ensemble des buts qu'une équipe se fixe autant en ce qui concerne les contenus que les formes par

5. *Encore une fois le quotidien*, Théâtre Ouvert / Écritures, janvier 1979.

6. Bernard Dort, *Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 7.

lesquels ils passent; comment creuser les formes contemporaines et les expériences cruciales du passé, de façon à déterminer si possible des formes de théâtre qui puissent nous engager sur le terrain d'une relève théâtrale.

b) *un outil aussi pour lutter*, un ensemble de travaux qui assure au groupe une autonomie réelle dans l'institution théâtrale, qui lui permette de ne pas dépendre de l'acquiescement des autorités. Un lien qui agit sur la conjoncture au lieu de dépendre d'elle.

Alors seulement, restitué à ce double mouvement, le répertoire se fait l'instrument d'une politique de création menée à long terme et sur un mode stratégique. En témoigne, le texte de présentation de la saison 1978-1979 : «Il nous faut réunir, en un nombre forcément limité, les aventures et les expériences théâtrales qui formeront un itinéraire, un visage possible du théâtre. Le répertoire se veut clairement contemporain, axé sur la modernité de l'écriture. La relation avec le passé s'y fait problématique.»

Il en résulte une attention particulière portée aux lignes directrices de programmation. Mise en regard de la grille où chacun expose ses axes de recherche par thèmes, auteurs et textes (A. Engel, *Irrationalité et violence dans le monde contemporain*, Dominique Muller et Michel Deutsch, *Mythologie de la vie quotidienne*, Bernard Chartreux, *Comment être écrivain au XX^e siècle?/Mémoire et héros populaires*, Jean-Pierre Vincent, *Individu et société/Utopie et échec des utopies*, entre autres), une vaste argumentation thématique installe le répertoire sous le signe du *social* et de l'*historique*. L'Histoire révisée par l'ontologie historique du *Was ist Aufklärung?* de Kant relu par Foucault⁷, dont tous revendiquent la filiation, apparaît comme le lieu d'une relation complexe du sujet à la réalité historique dans laquelle il inscrit son devenir. Présent et Histoire s'ajustent dans un nouveau rapport : interroger le rapport de l'Histoire au contemporain suppose d'interroger l'Histoire en train de se faire, telle qu'elle se vit. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'ajustement thématique qu'opère Vincent. Le répertoire, traversé par le social et l'historique, l'est à travers le thème-programme : *la vie intérieure dans l'Histoire*, réactualisant sa propre lecture de Brecht. Car si dans sa compagnie antérieure, le Théâtre de l'Espérance, qu'il dirigeait avec Jean Jourdeuil, l'activation de la problématique des années 1960 passait par une triple prise en compte de l'enseignement du «Maître» dans la forme de la politique dans le théâtre, de l'humour comme élément polémique de distanciation, de l'expropriation des classiques, si les années 1970 ont introduit l'irrationnel dans l'analyse sociale par la mise en valeur de la vie intérieure du personnage, du quotidien et la redécouverte du tragique, «la période actuelle se manifeste comme la tentation/tentative de fusionner les acquis de ces deux périodes, philosophie de l'histoire et philosophie de la vie».

La modernité d'un répertoire tient, conclut Vincent, dans sa capacité à se situer à mi-distance dans l'infime intervalle qui sépare la problématisation du monde et la biographisation, à faire en sorte que la raison mondiale, cosmique, historique d'un thème et d'un sujet dramatiques traverse nécessairement l'individu. «Les textes doivent entrer dans l'individu et en ressortir comme une flèche.»

Du même coup, c'est dans l'espace ouvert par cette interrogation, au cœur même de leur engagement à l'actualité, que le philosophe et l'artiste se rejoignent, dans un rapport non plus «longitudinal» mais «sagittal» à l'Histoire, pour reprendre les termes de Foucault, qui suppose une intervention non pas seulement théorique mais pratique dans l'actualité. Appartenir, c'est se situer dans une relation à la fois objective et subjective au présent, selon un processus de constitution réciproque, dans le pli de l'Histoire. Et c'est bien ainsi qu'il faut comprendre cette déclaration de principe de Vincent qui dit : «[...] à la limite, ne pas chercher d'autre finalité que sa propre transformation. Le but est de nous

7. Foucault y trouve la formulation moderne du statut du sujet sur le fond de son appartenance à l'Histoire et en fait un texte inédit où le philosophe interroge pour la première fois sa pratique à travers sa propre appartenance à ce présent d'actualité.

«Se défiant d'être un pamphlet sociologique sur l'activité juridique, [*Le Palais de justice*] entend reproduire au plus près, comme un document extraordinairement vivant, irrégulier et surprenant, un événement réel, une audience de tribunal correctionnel à Strasbourg, un matin des premiers jours de mai 1981.» Photo : Sabine Strosser.



modifier nous-mêmes dans notre propre pratique.» C'est l'occasion pour chacun d'un repositionnement : être artiste, c'est problématiser une actualité dont on est à la fois élément et acteur, la connaître et la reconnaître à travers le fait que lui appartient celui qui l'interroge. L'espace de cette interrogation, c'est celui de l'écriture.

l'écriture, vers ses propres limites

Poser le problème du contemporain, c'est poser de façon indissociable celui de l'écriture comme instrument privilégié pour en donner la réplique. En témoigne une rencontre d'auteurs et de metteurs en scène qui réunit en mars 1978, à Dijon, Michel Deutsch, Jacques Lassalle, Jean-Pierre Sarrazac, Michel Vinaver et Jean-Paul Wenzel autour d'une réflexion sur «l'écriture au présent». Il s'agit de «formuler la radicalité de notre propre culture [...]. Il faut la remettre en question, la critiquer [...]. Il faut en trouver l'instrument opérant», affirme Jean Jourdheuil. Et Jean-Pierre Vincent de poursuivre : «Une relation théâtrale dans la forme d'une écriture nouvelle nécessite d'en penser les conditions de possibilité. Dans l'état de questionnement où se trouve le théâtre, il est certain que sa crise sera résolue quand un ou deux ou trois auteurs auront produit des textes.»

En véritable laboratoire dramatique, le T.N.S. œuvre à cette production de pièces d'auteurs (*Dimanche* de Michel Deutsch, *la Table* de Michèle Foucher...) ou collectives (*Germinal*, *le Palais de justice*...). L'écriture est, dans ce cas, étroitement liée à la production du spectacle et répond à un principe de *collectivisation* du travail qui réunit, au sein d'un même projet, comédiens, dramaturges, régisseurs, techniciens, scénographes. Une idée est émise, rejetée ou adoptée, et de cette concertation naît un texte, quand bien même l'un d'eux en assure individuellement la mise en mots. «Au T.N.S., il n'y en a pas un qui écrit le sujet, l'autre le verbe, l'autre le complément, mais l'un d'entre nous prend à sa charge l'écriture finale», précise Vincent. «Mais toi, où es-tu dans ce texte?», rétorquerait Deutsch⁸. Faut-il en conclure à l'absence d'un sujet au récit? Absence de sujet énonçant mais

8. *Inventaire après liquidation*, «Au bar du théâtre», II, p. 78 (l'Arche).

maintien d'une unité subjective au discours conclut le premier, si même la dramaturgie, élément de collectivisation du travail nous éloigne aujourd'hui du règne des metteurs en scène-acteurs.

À la limite de l'écriture, écriture sans auteur, qui tend à s'évanouir, à se nier elle-même. Écriture qui s'affirme comme regard. En même temps que la représentation quitte ses murs (on joue dans des haras, dans des hangars, hors de la ville et du théâtre), la fable se dissout, le texte dramatique se fait enquête. L'enquête apparaît, en effet, comme l'outil adéquat de cette exploration collective et plurielle du champ de l'actualité, de la vie intérieure de l'individu dans l'Histoire.

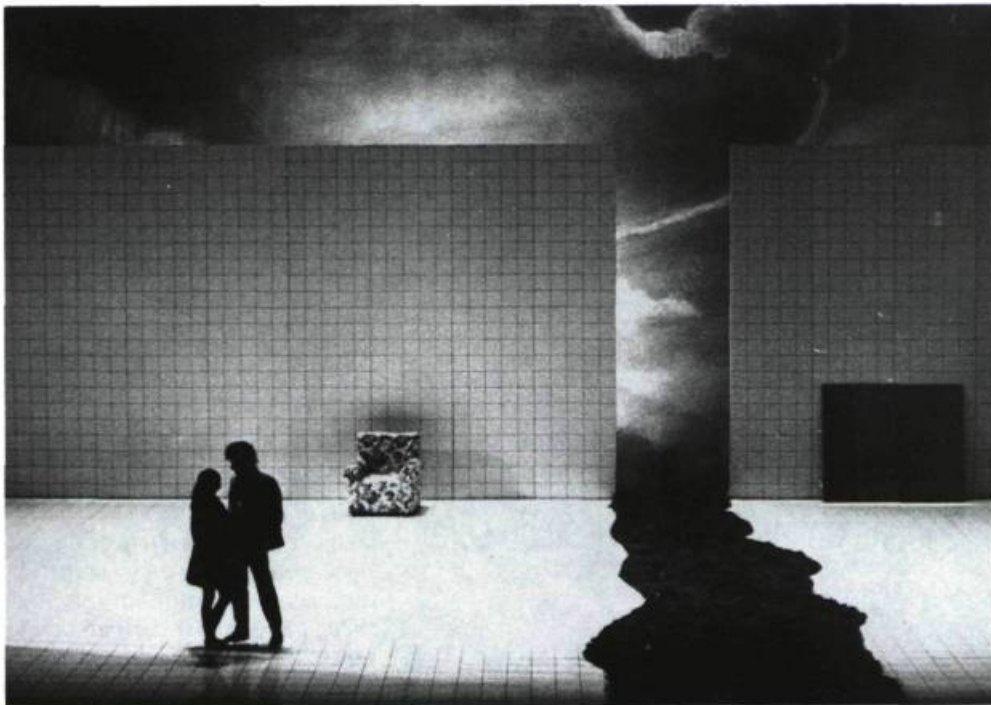
Le spectacle *la Table*, écrit et joué par Michèle Foucher, contient dans sa forme achevée son propre processus de genèse et d'élaboration. À l'origine de ce texte, une question : «... au-delà des livres, de notre répertoire théâtral, où le personnage populaire féminin est réduit, associé à l'idée de «mère» ou de «prostituée» (Brecht) ou de «soubrette» (Molière), comment raconter, aujourd'hui, «Le personnage populaire»? En trouver le geste, l'origine?»⁹ Pour cela, l'auteur part à la rencontre de femmes, équipé de son magnétophone. Le voyage commence dans les quartiers de Strasbourg et des villes avoisinantes, sur les lieux de travail ou de domicile, avec Marianne, Vera, Jeanne, Sémilia... Magnétophone à la vue, elles parlent. Une pause est alors nécessaire. De ces paroles libres, spontanées, des rires, silences et récriminations doit naître un texte. Une seconde série de voyages l'engage dans la cité de Haute-pierre, à la maison des jeunes et de la culture de Woerth. Les mots prennent le relais pour former une histoire, des histoires. Dans un troisième temps, enfin, de ces mots, de ce réel, l'imaginaire s'empare, fictionne et crée du geste. «Les mots — ces mots du magnétophone — sont les moyens d'échange, de perception, de communication pour créer un langage commun; le corps correspond à ce langage — qui parle la femme, qui parle nous¹⁰.» *La Table* présente alors le personnage populaire irréductible aux faire-valoir schématiques et types. Personnage pluriel — figures. Et le théâtre devient silence presque, sans parole.

Le Palais de justice radicalise cette investigation. Se défiant d'être un pamphlet sociologique sur l'activité juridique, ce spectacle entend reproduire au plus près, comme un document extraordinairement vivant, irrégulier et surprenant, un événement réel, une audience de tribunal correctionnel à Strasbourg, un matin des premiers jours de mai 1981. À l'issue d'un long travail préparatoire d'observation, d'une fréquentation assidue de séances réelles, de prises de notes par les comédiens, le théâtre se fait tribunal et s'y jouent, modestement, des morceaux d'existence dans le désordre de leur exposition, sans message ni parti pris. C'est un ouvrier qui a donné un coup de couteau à son fils, un frère devenu une fois de plus violent un samedi soir, une femme qui a étouffé son bébé... La présidente, par ses questions, les avocats, les témoins, par leur version des faits, le prévenu par ses réponses, ses silences et dénégations, contribuent chacun à la production d'un récit, sans qu'il s'agisse pourtant de transposition. Les effets de vraisemblance (accent dialectal, mouvements de foule, productions de bruits épars) viennent renforcer le vérisme de cette séance. Les faits réels sont restitués, tels quels, seuls des dates, noms et lieux fictifs s'y substituent. On parlerait alors plutôt d'hallucination au point que, dans cette reproduction minutieuse, le théâtre — métaphore par excellence — se confond dans le réel, s'y abolisse. Une boucle infernale est bouclée, comme dans cette nouvelle de Jorge Luis Borges, *De la rigueur scientifique*, où les cartographes d'un Empire en établissent une carte si minutieuse qu'elle vient à en recouvrir exactement le territoire réel. Le réel lui-même, où est-il dans cette affaire? Dans la confusion d'une bagarre à la sortie d'un bal? Dans le mutisme du prévenu à la barre? Dans les questions du juge? Dans la contradiction des parties? Dans la condamnation qui tombe? Le plus fort degré de la fiction est-il dans le théâtre? L'enjeu du spectacle n'est pas tant le théâtre comme vérité que la vérité comme théâtre. C'est au creux de cet

9. *La Table*, texte de présentation, *l'Avant-Scène*, n° 636, octobre 1978, p. 21.

10. *Ibid.*

Dimanche de Michel Deutsch, un «sujet [...] traité en creux, dans l'entre-deux, dans la césure». Il s'agissait, pour l'auteur, «de parler des choses qui sont sur les marges du théâtre». Photo : Sabine Strosser.



infime intervalle qu'en repose toute l'activité : le tribunal informe sur la fiction, pas l'inverse.

La collectivisation du travail d'écriture est-elle en dernière instance compatible avec un mode de récit théâtral par la fable? C'est bien cette critique qu'adresse Antoine Vitez à Jean-Pierre Vincent, au cours d'un débat au T.N.S., en 1979, l'accusant d'exploration ethnologique, d'enquête sociale, à la limite du documentaire, du reportage. Ce mode d'écriture expulse la fable du récit, au profit du retour au réel et fait du personnage un lieu abstrait que traverse parfois le comédien, un masque social. Il en va, selon Vincent, d'une refonte du statut de la fable et de la fiction, dans le mouvement de décentrement, de déstabilisation et de recentrement dont elles sont l'objet, et qui répond au souci d'ouvrir le texte dramatique à son altérité, son inconnu, sous la poussée du tout-venant. Une place nouvelle est accordée au texte qui «ne bénéficie pas d'un statut impérialiste, qui n'est pas le centre à partir duquel tout s'organise, mais un élément intervenant à égalité avec d'autres éléments», décentré voire déconstruit, au point que Michel Deutsch affirme être parvenu, avec *Dimanche*, «à une pièce qui n'est pas une pièce, irréductible à la représentation théâtrale actuelle». Le sujet tient moins dans l'histoire tragique de Ginette, la majorette, que dans la succession et l'entrecroisement de thèmes et de motifs (la famille, le voyage, les rapports de pouvoir, le corps, la grève...), selon une ordonnance qui, variant de scène en scène, s'agence en «dramaturgie du badaud». Le sujet pour autant n'y est pas irréel, mais traité en creux, dans l'entre-deux, dans la césure, qu'il nomme *lieu d'utopie*. Dans le même temps, le projet d'écriture est renforcé, le texte sans cesse questionné. Et Deutsch de poursuivre : «Ce qui était manifeste dans mon projet, c'était de parler des choses qui sont sur les marges du théâtre [...], c'était une vie d'un texte plutôt que celle d'une pièce.»

Ce mouvement dialectique de décentrement/recentrement rend alors possible la production d'un *autre texte*, pour reprendre les mots de Gilles Aillaud cité par Jean-Pierre Vincent, d'une autre partition, cette chance laissée à l'œuvre de ne pas se refermer sur elle-même comme un objet sans

faillie. C'est cette conception «pratique et partisane» de l'écriture dramatique qui rassemble le collectif autour d'un même projet de travail «à la limite du théâtre», de «théâtre à la limite».

bilan de l'expérience strasbourgeoise

Au cours d'une rencontre avec le Théâtre de la Salamandre de Lille, à la veille de sa prise de fonctions à la Comédie-Française, Jean-Pierre Vincent dresse un bilan lucide de cette expérience strasbourgeoise qui en souligne les limites :

Où sont les poèmes d'aujourd'hui? Chaque art vit des terrains qu'il brûle au fur et à mesure. On a brûlé le champ Brecht, puis après le champ du quotidien et du minimum. À l'heure actuelle, on revient au traitement des grandes œuvres, on se retrouve face à face avec l'œuvre d'art, avec ses lois, avec ses critères. Nous sommes tenus, civiquement et du point de vue de l'éthique, aujourd'hui, à redevenir positifs. À recommencer. À reprendre les choses, comme nos aînés dans les années 1950. Les années 1970 ont servi à casser toutes les fausses certitudes inutiles, celles qui venaient en bout de course. On a failli vraiment faire renverser le navire. Aujourd'hui, dans le roman, dans la philosophie, dans le cinéma, mais aussi

le jeune auteur français : issu du séral

Extraits d'une entrevue accordée par Jean-Jacques Samary, journaliste et critique de théâtre au journal français *Libération*, à notre collaborateur Jean-Louis Tremblay, pour l'émission «En scène» diffusée à Radio-Canada FM le 3 décembre 1990. L'entrevue a été réalisée à Québec, au cours de la Quinzaine internationale du théâtre, en juin 1990. Depuis l'automne dernier, M. Samary a quitté le quotidien parisien pour être nommé conseiller technique pour le théâtre à l'Association française d'action artistique, laquelle est rattachée à la sous-direction des échanges artistiques et culturels du ministère des Affaires étrangères de France.

Est-ce qu'il existe encore un secteur des théâtres privés à la recherche de nouveaux auteurs, comme ceux qui ont créé Beckett, Ionesco, Adamov...?

Jean-Jacques Samary — En général, ce n'est pas le théâtre privé qui le fait aujourd'hui. Il y a des changements dans la situation du théâtre en France : depuis vingt ans, peut-être plus, le premier rôle a été donné aux metteurs en scène aux dépens des auteurs et des comédiens; et cela a été renforcé par les événements théâtraux des années 1968-1970. Or, il y a maintenant une redécouverte du théâtre de texte, qui se manifeste notamment par le recours à des textes n'étant pas *a priori*

écrits pour le théâtre. On dit souvent qu'il y a une crise d'auteurs, mais il faut tout de suite citer quelques chiffres pour préciser la situation. D'après la Société des auteurs de France, qui est un organisme sérieux et vénérable, fondé par Beaumarchais, un nombre incroyable de 20 000 personnes se déclarent aujourd'hui auteurs de théâtre et déposent à la Société les œuvres qu'elles ont écrites. Pour ce qui est de l'édition, dans les collections faciles d'accès, il y a environ 300 auteurs contemporains français publiés. Maintenant, si je devais vous citer dans cette liste mes préférences, j'aurais énormément de mal.

Où sont présentées les pièces des nouveaux auteurs, dans les théâtres privés ou subventionnés?

J.-J. S. — Pour l'essentiel, dans les Centres dramatiques, qui sont des théâtres subventionnés.

Il n'y a donc plus de jeunes compagnies privées qui se penchent vers de nouveaux textes et de nouveaux auteurs?

J.-J. S. — Non. Cela n'existe pas, des jeunes compagnies de théâtre privé. [...] La plupart du temps, il s'agit d'un metteur en scène ou d'un chorégraphe qui reçoit des subventions et qui monte un spectacle. [...] La réalité du théâtre français, ce n'en est absolument pas une de compagnie. Autrement dit, ce sont des compagnies sur le papier, mais qui «appartiennent» à un metteur en scène. Cela dit, il existe toutes sortes de subventions. Il y en a, par exemple, qui permettent de réaliser un travail qui s'étendrait sur trois ans; il y en a d'autres qui vont aux auteurs pour écrire des pièces, et qui proviennent aussi