Document généré le 1 juin 2025 17:17

Spirale
arts • lettres • sciences humaines

SPIRALE

Le théâtre et la culture : impasses américaines et européennes

Mainstream. Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias, par Frédéric Martel, Flammarion, « Champs », 581 p.

Theater. Sur le déclin du théâtre en Amérique (et comment il peut résister en France), par Frédéric Martel, La Découverte, « Cahiers libres », 235 p.

Pierre-Damien Traverso

Numéro 245, été 2013

URI : https://id.erudit.org/iderudit/69737ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)
1923-3213 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Traverso, P.-D. (2013). Le théâtre et la culture : impasses américaines et européennes / *Mainstream. Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*, par Frédéric Martel, Flammarion, « Champs », 581 p. / *Theater. Sur le déclin du théâtre en Amérique (et comment il peut résister en France)*, par Frédéric Martel, La Découverte, « Cahiers libres », 235 p. *Spirale*, (245), 61–63.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2013

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Le théâtre et la culture : impasses américaines et européennes

PAR PIERRE-DAMIEN TRAVERSO

MAINSTREAM.
ENQUÊTE SUR LA GUERRE GLOBALE
DE LA CULTURE ET DES MÉDIAS
par Frédéric Martel
Flammarion, « Champs », 581 p.

THEATER. SUR LE DÉCLIN DU THÉÂTRE EN AMÉRIQUE
(ET COMMENT IL PEUT RÉSISTER EN FRANCE)
par Frédéric Martel
La Découverte, « Cahiers libres », 235 p.

Lorsqu'on observe la culture occidentale d'un œil sociologique, politique ou économique, le théâtre est hors jeu. Dans la « *guerre globale de la culture et des médias* » décrite par Frédéric Martel, on s'intéresse au cinéma, à la musique, aux informations, mais on trouve à peine quelques lignes sur les arts du spectacle. Il faut admettre que, dans la sphère du quantifiable, le théâtre est un art mineur. On ne parle pas d'industrie théâtrale. On parle de l'industrie du film, sans hésitation, de l'industrie du disque, mais essayez d'évoquer l'industrie du spectacle et le sourire de votre interlocuteur vous signalera instantanément une inconvenance, presque un abus de langage. Je ne sais pas si cela a toujours été le cas. Il fut peut-être un temps où, en France surtout, derrière la décentralisation et le messianisme de l'État culturel, on crut pouvoir faire en sorte que les arts de la scène suivent et peut-être mènent la transition d'une culture d'élite à une culture pour tous. Mais, aujourd'hui, force est de constater que la place du théâtre dans la vie culturelle occidentale est mineure. Que faire ? S'ingénier à le rendre plus compétitif au risque qu'il quitte le domaine de l'art pour celui du loisir ? Ou le surprotéger et le défendre comme un bastion de la culture, mise en péril par la force de diffusion des nouveaux médias et des nouvelles technologies ?

Avant d'émettre un jugement, il convient de remarquer que le théâtre est une denrée qui échappe aux logiques des échanges économiques culturels mondiaux, tout simplement parce qu'il s'exporte très peu. La France ne programme quasiment pas les spectacles de Broadway et, si cette année le Théâtre du Châtelet fait justement parler de lui en déjouant cette habitude, c'est en tant qu'exception qui confirme la règle. Les spectacles les plus populaires tournent parfois en Amérique du Nord, s'exportent un peu vers l'Asie, mais le théâtre est une pratique davantage nationale que mondiale. La raison est économique : l'exportation n'est pas rentable. Contrairement à un format type d'émission télévisuelle, par exemple « Qui veut gagner des millions ? », qui s'adapte facilement à des échelles nationales et se diffuse sans peine, le théâtre est fragile. On connaît la loi de Baumol : les coûts de production dépassent fatalement les recettes. Mais pas seulement. Le théâtre européen est un théâtre de répertoire et, si quelques auteurs sérieux, un peu boudés par les grandes productions américaines, sont aujourd'hui joués, Arthur Miller et Tennessee Williams en tête, les Européens restent tout de même jaloux de leur patrimoine commun. Patrimoine qu'ils s'échangent et défendent volontiers ensemble. L'Europe du théâtre vit relativement repliée sur elle-même, comme s'il était de son devoir de sauvegarder une certaine conception du théâtre, éloignée du loisir et du divertissement. Les conceptions de ce que peut et doit être le théâtre diffèrent fondamentalement entre les États-Unis et l'Europe.

En Europe, et cela est symptomatique d'un certain rapport « idéaliste » au théâtre, les garants de la qualité d'un spectacle sont les metteurs en scène. Si la troupe berlinoise de la Schaubhüne se déplace, alors qu'elle est historiquement connue pour sa gestion très démocratique de la création, chacun ayant un droit de regard et d'analyse sur tout, c'est d'abord et essentiellement le spectacle du metteur en scène Thomas Ostermeier ou de la chorégraphe Sasha Waltz que l'on vient voir. Et pour être plus précis, ce n'est

pas forcément Ostermeier que l'on vient voir, mais plutôt ce qu'Ostermeier fera de Shakespeare, de Büchner, d'Ibsen ou de Lars Noren. Les États-Unis ne partagent pas un tel respect pour la personne du metteur en scène. Essayez de taper Broadway sur Google, de cliquer sur le premier lien venu et voilà ce qu'on vous proposera d'aller voir : *Spiderman*, *Turn Off the Dark*, *The Lion King* ou encore *The Book of Mormon*. Dans les deux premiers spectacles, on exploite une franchise, mettant en avant la musique de U2 ou d'Elton John, et dans le troisième on cite les créateurs avec fierté, car Matt Stone et Trey Parker sont à l'origine de la fameuse série *South Park*. Le théâtre prolonge le cinéma et la télévision, on s'y rend pour retrouver un esprit, une couleur, des musiques que l'on connaît déjà, mais tout ça en plus grand, plus vivant et aussi plus cher. Les discours ressemblent parfois à ceux d'un parc d'attraction : l'expérience doit être inoubliable et divertissante, surtout pas édifiante. Les *shows* de Broadway sont fiers de faire partie de la grande famille de l' « *entertainement* ». Quelques chiffres permettent de mieux mesurer l'ampleur des différences entre les États-Unis et l'Europe : 80 % des spectacles qui sont à l'affiche chaque soir sur la grande avenue sont des comédies musicales, on a compté jusqu'à 22 tournées simultanées du spectacle *Beauty and the Beast* partout dans le monde, et *The Lion King*, créé en 1998, avec ses quarante acteurs, est encore représenté huit fois par semaine au Minskoff Theatre.

Bien sûr, il est réducteur de ne parler que de Broadway lorsqu'on veut comparer le théâtre d'un côté et de l'autre de l'Atlantique. Mais ces grandes lignes permettent d'un peu mieux dessiner une frontière qui gagnera à être déplacée. Pour faire court, les États-Unis, face au retrait des subventions de l'État (aujourd'hui les théâtres non commerciaux ne sont subventionnés qu'à hauteur de 5 %), ont transformé le théâtre en un prolongement de la culture et du divertissement de masse. Les producteurs, sous couvert d'un amour pour le public sans commune mesure, vendent des spectacles de variété, où la musique, les chants et les danses découpent l'action en petits bouts consommables immédiatement et isolément. Les États-Unis ont réussi où l'Europe a échoué : ils ont unifié la fable et le music-hall. L'histoire met le spectateur en état d'attente, une attente relancée par des rebondissements ou détendue par des numéros, et dégage le spectateur de toute responsabilité en lui donnant une fin heureuse et rassurante. Ce portrait d'un spectacle type indique que les produits théâtraux de Broadway doivent être à la fois mémorables et immédiatement oubliés. Le propos, surtout, peut passer à la trappe et les pièces à thèse, les pièces à textes, enfin toutes les pièces que l'on range là-bas sous le nom de « *straight theatre* » sont boudées du public. Le temps que les spectateurs s'accordent est un temps de loisir, les places sont souvent vendues avec une formule de voyage tout en un. On fabrique du divertissement destiné à la consommation en souhaitant pour le théâtre une destinée accompagnant les autres médias de masse. Il n'est pas étonnant dès lors qu'une des réactions les plus vivaces et vivantes à ce théâtre « marchand » soit le développement d'un théâtre communautaire : black, latino, gay, etc.

« UN THÉÂTRE ÉLITAIRE POUR TOUS »

Pour parler de l'Europe, nous prendrons la France comme exemple. Et nous nous permettrons d'être d'autant plus caricaturaux que nous ne prétendons pas décrire une situation dans le détail, mais des tendances contraires. En France donc, les subventions que l'État accorde au théâtre public essaient de maintenir la contradiction d'un vœu jamais aussi bien formulé que par Antoine Vitez, celui « *d'un théâtre élitaire pour tous* ». Cette attitude, fierté nationale, n'est pas la panacée. Les programmateurs s'accrochent souvent aux classiques, mis en scène par qui a les faveurs de l'institution. On remplit les salles d'élèves de tous âges, public que l'école sacrifie sur l'autel de l'ennui parmi des bourgeois savourant un art qu'ils se voudraient seuls à goûter. Si le théâtre américain s'appuie pour attirer le chaland sur l'industrie du cinéma et se contente parfois de reprises ou de parodies, le théâtre français est empêtré dans un théâtre de répertoire plein d'autosatisfaction. Le théâtre européen se refuse au divertissement et défend avec honneur son art contre les loisirs des masses. Mais l'emploi qu'un certain public voudrait faire du théâtre en France n'est pas moins dénaturé que la consommation sans lendemain qu'en font les spectateurs de l'autre côté de l'Atlantique. La communauté théâtrale ressemble à s'y méprendre à cette bonne société du XIXe siècle décrite par Hannah Arendt dans *La crise de la culture*. Dans cette société, l'œuvre d'art, accaparée par les « philistins », sert des fins utilitaires et devient une valeur marchande. Elle doit apporter des connaissances quantifiables qui permettent de se distinguer du vulgaire. Il est vrai que bien souvent les dossiers de subventions invitent les artistes à fabriquer des spectacles utiles. Les questions que rencontrent les jeunes compagnies lorsqu'elles demandent une aide pour créer tournent toujours autour d'une même exigence de « mondanité » : l'œuvre doit être tournée résolument vers le dehors, envoyer un message au monde et à la société, être citoyenne. Le théâtre perd là l'avantage qui était le sien, celui d'être un art non reproductible, non consommable en privé, sur un petit écran, pour un usage strictement personnel. Demande est faite au théâtre d'oublier qu'il est un art et qu'en tant que tel, il engage le spectateur dans un jugement esthétique. La fonction de promotion, et par là-même de contrôle, que s'octroie le politique, l'invite à devenir un art utilitaire. L'État s'accommode très bien d'un théâtre éducatif qui cache son absence de propos derrière de grands textes. On sort les œuvres de leur contexte, on crée une convention théâtrale creuse et kitsch. Les politiques de subvention donnent des spectacles qui ne peuvent plus rien dire. Par exemple, David Bobee monte *Roméo et Juliette* avec des acteurs dansant du hip-hop entourant des jeunes premiers habillés comme pour un défilé de mode, dans une distribution où toutes les minorités sont présentes, réparties entre les deux familles, Capulet et Montaigu, comme on met un peu de poivre et de sel en cuisine. Et alors que les États-Unis connaissent un théâtre communautaire fort, vigoureux et original, le tout culturel français étouffe toute originalité et renforce les clivages sociaux et les clichés en voulant produire un théâtre socialement utile.

Il y a un Charybde et un Scylla, de chaque côté de l'Atlantique. Le « public », ce référentiel absolu aux États-Unis, invite à créer des spectacles « pour tout le monde » qui font de l'insignifiance un critère de qualité. Pour que tout le monde soit content, mieux vaut ne rien dire. Mais ce Charybde américain a son pendant, Le Scylla communautaire. Le spectacle, créé à l'image d'un ensemble de gens, ressasse des clichés et des situations vécues et renforce des sentiments d'appartenance à un groupe. Il est certain qu'il n'est pas souhaitable de choisir entre le spectateur-estomac, le tout un chacun consommateur, et à l'inverse l'individu partisan, incapable du désintéressement nécessaire à l'avènement de l'art. Le théâtre doit s'inquiéter de sa vulgarisation autant que de sa radicalisation. Le temps joue contre le théâtre. Un spectacle est toujours contextualisé, lié à certains lieux et événements. Et la durée de vie d'un spectacle est limitée : le temps de reconnaître sa beauté, celle-ci a déjà disparu avec lui. Mais ce n'est pas parce qu'il doit aller au devant du public qu'il doit courir sans retenue après lui au risque de perdre ce recul nécessaire, celui qui distingue l'information, la critique et le divertissement de l'Art. Souhaitons que le théâtre soit toujours un îlot ouvert à tous les vents, un endroit d'où l'on puisse observer ce qui se joue au dehors tout en le déjouant, et rêvons pour ce théâtre d'un avenir transcontinental. Gageons que des projets aussi ambitieux que *Pique*, premier volet de la série *in progress* de Robert Lepage, *Jeux de cartes*, interprété en trois langues, anglais, français et espagnol, financé par de grandes villes européennes, créé à Madrid et commandité par Toronto, dessinent une voie possible pour un théâtre du monde sur le monde, tel un nouveau théâtre du globe.

DOSSIER

Le théâtre québécois est-il soluble dans le présent?

PAR YVES JUBINVILLE

La cause est entendue. La culture contemporaine de laquelle participe le théâtre est irrémédiablement tournée vers le présent. Un présent qui serait lui-même intensifié (et rétréci) sous l'effet conjugué des médias de masse (déjà anciens !) et des médias sociaux où règne une logique de visibilité et d'événementialité. Celle-ci aurait pour effet de brouiller la frontière entre la durée propre des œuvres artistiques et le moment de leur instauration sur la scène de la culture. Le fait est que le théâtre, dont il faut par ailleurs constater le déclassement relatif en termes de fréquentation et de prestige, est sans doute l'un des domaines où cette logique apparaît le plus en osmose avec le média lui-même. Le théâtre, de par son essence, se moule à l'environnement divertissant qui règle la cadence de la vie sociale.

UN THÉÂTRE PARTOUT ET NULLE PART

On peut ainsi penser qu'à l'inverse les domaines de la littérature et des arts visuels n'y ont souscrit qu'au prix d'un éloignement de leur mode historique d'occupation de l'espace public. D'aucuns diraient même que pour être *contemporaines* les pratiques artistiques actuelles doivent impérativement se parer des attributs du spectacle vivant. En résulterait non pas l'hégémonie de l'art théâtral mais bien au contraire un effritement de son domaine spécifique. De nos jours, le théâtre serait présent partout et nulle part à la fois. D'une forme identifiable il serait devenu dispositif, pour emprunter un terme à la mode, ou *ambiance,* sujet à d'infinies modulations et métamorphoses. Pour le meilleur et pour le pire !

Plus prosaïquement, le présentisme du théâtre québécois se révèle à l'échelle de sa structure institutionnelle de plus en plus complexe qui requiert ainsi une attention de tous les instants pour en assurer la survie. Les difficultés du milieu sont légion, mais il y en a toujours une plus urgente pour faire oublier celles qui traînent depuis longtemps dans le paysage. La lourdeur de la machine théâtrale, car c'est bien de cela qu'il s'agit, serait proportionnelle au nombre des activités, des stratégies, des initiatives mises en place pour la faire tourner. L'idée de