

DU MÊME AUTEUR

Chez le même éditeur

La Mort de l'âme

JEAN-MARIE HORDÉ

Un directeur de théâtre

Pour un théâtre singulier

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

Ouvrage publié avec le concours du Centre Régional du Livre
de Franche-Comté et de la Région Franche-Comté

*Je dédie ce livre à tous ceux qui ont habité
le théâtre de la Bastille avec moi.*

© 2008, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS
1, rue Gay-Lussac - 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 - Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-223-8

PROLOGUE

Penser ce que nous faisons.

Hannah Arendt,
prologue à *Condition de l'homme moderne*.

D'un livre, avant l'argument, on peut énoncer quelques mobiles, par souci de clarté et pour libérer les mouvements de colère et d'incompréhension qui en créent, à un moment donné, la nécessité impérieuse.

Il se trouve que le théâtre de la Bastille que je dirige depuis presque vingt ans est, dans le domaine public du théâtre, une entreprise *dissemblante*. Elle l'est par son statut, par son histoire, par son économie et par sa place géographique. Un regard rapide esquivait facilement cette dissemblance, soit parce qu'il est commode de rabattre une entreprise de spectacles sur une autre, soit qu'entre deux « programmations », on ne veuille pas entendre les différences d'approche et de réalisation, soit encore que par un intérêt distrait ou jaloux, on ne tienne pas à y voir de plus près, d'autres se flattant de faire aussi bien sinon mieux : pouvoirs politiques et institutions nationales sont concernés.

La Bastille n'est certes pas seule sur le terrain de la recherche artistique ou de ce qu'on appelle un peu vite la découverte des jeunes talents. Nous avons encore fort heureusement quelques partenaires amicaux avec la participation desquels nous avons souvent rendu possible ce qui, au premier abord, semblait désespéré. C'est que la Bastille est, sur le plan économique, cruellement dépendante alors même que le théâtre est, pour de belles et solides raisons souvent, désiré par des artistes au parcours très différent.

J'ai eu ces dernières années à m'occuper de productions qui nécessitaient la participation d'institutions nationales en province. (J'écris province et non région comme il est convenable de dire aujourd'hui pour souligner que ces théâtres provinciaux exigent souvent des artistes, avec la superbe que donne un budget confortable, une présence à Paris avant de prendre une décision. L'attitude du décideur peut en devenir très confuse, car son intérêt réel – image, tournées, médias – reste sous-entendu.) Ce labeur me fit mesurer combien une partie de ce qui fit la dignité du théâtre public avait sombré : s'est dissipée l'idée que pour être à soi, l'art commence par n'être à personne ; effacé le fait qu'un bien, pour être commun, ne peut faire l'objet d'aucun marchandage.

Aucun théâtre n'est un bain de jouvence, certes. Mais, présidant à des démarches plus ou moins inventives (elles peuvent être très communes), une pensée du théâtre, de ce qui en fait la joie ou de ce qui en crée le péril en termes d'art, semble céder devant le profit d'un individualisme plus narcissique que

singulier. Or, les conditions d'exercice de ce « métier » sont profondément bouleversées, de sorte que ce à quoi nous aurions à « résister » n'est plus ce que nous pouvions désigner naguère. Le théâtre aurait-il sur ce point comme sur d'autres pris un retard tel qu'il défigure les compromis acceptables en compromissions moins avouables ?

La puissance publique est largement coresponsable d'une situation où l'exigence artistique et le désir singulier cèdent parfois devant les menues lâchetés du commerce, mais elle n'est pas seule. *Le* politique ne se réduit pas à l'action de tel pays ou de telle ville ; il se définit d'abord par les relations, les actions et les paroles qui sont entre chacun. Les relations théâtres et artistes sont d'emblée la marque d'une double nécessité : politique et artistique. L'idée du « réseau » (amical ou institutionnel) est vague et n'engage réellement personne. Il faut à la relation d'autres *précédents* que ce livre tente de décrire. De même, les pouvoirs devraient réfléchir à leur politique à partir de l'analyse concrète des situations et des histoires et non selon un carcan de suspicions administratives, de comparaisons stériles ou d'enfermements bureaucratiques.

Il s'agirait donc de repenser les termes du partage, artistique et public, amical et politique ; de placer ce qui nous est encore commun en lieu sûr ; de cesser de jalouser (ou de mépriser, ce qui est voisin) les dissemblances pour en tirer un profit équitable. Un monde où la dépendance des uns – les artistes solitaires en tout premier lieu – cesserait d'être une gêne pour redevenir une chance peut-il encore se *penser* ?

À ce titre, ce livre est une tentative.

Cependant, dois-je le préciser ? lorsque je me risque à parler *du* théâtre¹, je ne le fais qu'à partir de ma place de spectateur-directeur, à partir donc de cette expérience si souvent renouvelée, dans des pays et des situations diverses, n'ayant de la scène d'autre expérience que celle de la conférence, ce qui suffit souvent à me donner de la peur le goût de l'écaille !

1. Ni national ni municipal, le théâtre de la Bastille est une société commerciale, locataire des murs et propriétaire d'un fonds. Le théâtre est ainsi indépendant en droit mais dépendant en fait, puisque son activité artistique est reconnue et (mal) financée par les puissances publiques (État, Ville) qui soutiennent son exigeant parcours sans pour autant se sentir responsables de son avenir. La scène théâtrale française est divisée en quelques grands chapitres institutionnels : théâtres nationaux (Comédie-Française, Chaillot, la Colline, l'Odéon, théâtre national de Strasbourg) financés exclusivement par l'État et centres dramatiques nationaux répartis sur le territoire (33). Ces deux premières catégories sont traditionnellement dirigées par des metteurs en scène « nommés ». Puis viennent les scènes nationales, dites pluridisciplinaires et généralement dirigées par des « intendants ». Quelques labels existent encore dans ce qui devient un bois administratif mal entretenu, mais qu'importe. Enfin, les compagnies indépendantes, structure légale des artistes, nébuleuse où l'on trouve les plus grands talents comme d'autres nécessités, moins évidentes artistiquement. À cela s'ajoute à Paris le parc des théâtres « privés », soutenus eux aussi, via « le fonds de soutien », par la Ville de Paris et l'État. Le théâtre de la Bastille, de ce point de vue administratif, n'est nulle part ! J'ai accepté cette situation (avais-je vraiment le choix ?) parce que, en plein cœur de Paris, la Bastille avait un potentiel artistique très prometteur.

Parlant du théâtre, je ne tiendrai aucun compte de ces distinctions.

I

QU'EST-CE QUE « FAIRE » ?

On prête à Patrice Chéreau ce mot : il y a ceux qui font et les autres. Que cet avis soit apocryphe ou non, il a le mérite de poser une question à laquelle chacun se doit de répondre. Qu'est-ce que faire ? En cette occurrence, c'est sans aucun doute écrire, interpréter et mettre en scène. Le commentaire serait donc le suivant : l'expérience et la pensée se forment dans l'épreuve de la scène qui est au théâtre la première réalité, le seul lieu de la passion. Il serait donc légitime que la direction du théâtre n'échappe pas à ceux qui le font, fussent-ils accompagnés par des « collaborateurs » de grande qualité. Et Chéreau de préciser, à juste titre je pense, que sans la direction du théâtre des Amandiers à Nanterre, il n'aurait pas pu faire ce qu'il a fait avec Koltès. La question est sérieuse puisqu'elle enferme la légitimité de la direction dans une pratique qui ne saurait se passer du plateau.

La seule alternative à cette position serait donc : peut-on concevoir une expérience du plateau à partir de la salle ? Autrement dit, peut-on diriger *pour* le plateau sans diriger *à partir* du plateau ? Et quelles

sont les contradictions de l'une et l'autre des positions, puisque ce sont bien deux positions différentes ? L'un regarde, l'autre agit. Jouer, c'est *acting*, me dit un jour Carlo Cecchi revenant mort d'ennui de je ne sais plus quel spectacle à Paris : mais j'ai pu constater plus tard qu'il est un mauvais spectateur ! Je me pose donc la question autrement : y a-t-il une action du regard qui puisse suppléer l'expérience de la scène ? L'acte de regarder peut-il être une expérience féconde et suffisamment bouleversante pour suppléer l'épreuve directe de la scène, et cela à quelle condition ? Mais, réciproquement, peut-on dégager des conditions « objectives » pour légitimer le metteur en scène ou l'acteur dans cette position différente et particulière qui est celle du directeur ? Et nos théâtres étant par nécessité des outils disponibles à d'autres, le geste d'invitation (que ne recouvre pas la question de la production) est-il une offrande nourrie d'une connaissance précise de ce qui « se fait » au théâtre dans un moment donné de son histoire, ou bien un prêt accordé à celui qui est le plus proche, l'assistant ou le compagnon de naguère ? Car si l'on admet qu'un théâtre ne se définit pas seulement par la personnalité de son directeur, alors la succession des spectacles qui y sont proposés prend un sens artistique majeur. « Qui va là ? » Or, celui qui invite s'efface nécessairement devant son invité dans le temps où celui-ci s'expose devant les spectateurs. Qui est-il alors, ce directeur artistique, et que recouvre ce titre ? Qui va là ? demande Hamlet dans la réplique incipit, ce qui pourrait être l'emblème de tout théâtre, vrai de l'acteur, vrai du spectateur (pas le public, le spectateur), vrai de celui qui est invité à mettre en scène. Qui va là ? ou qu'est-ce que faire ?

Les dernières décennies ont vu s'accroître la place du metteur en scène un peu partout en Europe et en France particulièrement. Il est le directeur le plus légitime, « le patron », le tenant du répertoire, l'espoir des acteurs qui attendent son engagement, l'intellectuel qui intervient dans la presse de temps en temps, l'interlocuteur du ministre et de ses représentants. Dans le monde du théâtre public qui m'occupe principalement, il est nommé par ce dernier, d'où s'ensuit un curieux ballet, pas de deux à plusieurs temps, où l'un flatte l'autre, où l'autre mesure la notoriété de son interlocuteur pour savoir jusqu'où aller et avec qui sortir le soir, jeu de dupes plus ou moins lucides, généralement chorégraphie bien réglée qui ne laisse rien paraître du mépris qui souvent sépare ces faux complices. Reste que sur cette évidence qu'un théâtre doit être occupé par des artistes, s'est installée une règle du jeu, jalousement gardée par le petit club des metteurs en scène « nommables ». S'il est vrai que ces dernières années, la règle qui veut que celui « qui fait » soit au poste de commande de la grande institution, fut parfois ébréchée (à Chaillot notamment, par la nomination d'Ariel Goldenberg), elle reste l'exigence de la majorité du « milieu ». Je la conserve volontiers comme une possibilité sans en nier la validité, mais je constate que sous son couvert, un certain nombre de questions sont esquivées, qui pourtant déterminent fondamentalement la vie du théâtre.

S'agit-il d'une fonction ou d'un métier particulier ? De quelle passion singulière relève cette activité paradoxale entre toutes qui consiste à confier à d'autres la réalisation de ses espoirs ? Quelles sont les compétences requises et quel désir est en jeu ?

Quelle expérience, quelle culture, quel passé, bref, que faut-il pour que la direction ne soit pas seulement une fonction, mais un métier et qu'il soit exercé à partir d'un désir de théâtre qui lui donne son sens et sa singularité ? La réflexion professionnelle s'est relâchée, acceptant sans trop d'états d'âme les décisions ministérielles et un partage de l'institution elle-même en deux catégories distinctes, partage historique certes, mais pour partie obsolète : l'héritage de l'action culturelle aux intendants (aujourd'hui scènes nationales) ; les centres dramatiques, moins pluridisciplinaires, aux artistes. Ni l'opéra ni le musée, ni la galerie ni l'édition n'entretiennent un rapport d'une telle exclusivité où tout doit revenir à l'artiste. On peut être éditeur sans être écrivain, diriger un opéra sans être chef d'orchestre ou chanteur, etc. : le contraire étonnerait. Mais au théâtre ?

Si je pose ces problèmes, c'est qu'il me semble que le silence qui les couvre révèle moins un état équilibré de la vie théâtrale qu'une démission collective. Et il se trouve que je suis dans ce champ une sorte d'électron libre. Ni metteur en scène ni acteur, je dirige pourtant un théâtre réputé. Celui-ci a, de plus, la particularité de relever d'une gestion privée, tout en étant reconnu par le champ public et à ce titre subventionné par l'État et la Ville de Paris. Que ces subventions restent modestes au regard de l'institution ne change rien à la situation. Clairement, je ne suis pas un directeur « nommé », mais agréé, gérant d'une SARL, elle-même propriétaire d'un bail commercial qui a acquis une valeur propre. Le ministre n'a d'ailleurs pas manqué de me le faire savoir lorsque j'ai repris le théâtre (c'était en 1989), endetté à un niveau qui équivalait à une faillite. Je ne l'ai pas

oublié, on s'en doute. C'est aussi pourquoi j'ai regardé d'un œil effaré l'histoire de Stanislas Nordey au TGP de Saint-Denis qui, en quelques années accueillit un nombre important de compagnies mais laissa le théâtre noyé sous un déficit inédit. Ce fut pour moi le symptôme d'une crise théâtrale sourde, qui révélait une situation contradictoire en évitant pourtant d'en énoncer les termes politiques et artistiques. C'est dommage, car la crise de ce théâtre n'aura pas servi de révélateur à la crise de l'institution ni à la fréquente misère des compagnies. Cette aventure n'a pas vraiment servi de leçon. Car un directeur affronte deux contraintes : faire connaître des œuvres parfois improbables à des spectateurs surpris et tenir un budget. Il choisit d'ouvrir son théâtre à des « collègues » ou de sélectionner des artistes. Quels que soient ses choix tacites, on peut échouer dans la dignité sans se croire autorisé à s'approprier une histoire ancienne : « TGP, théâtre public-An II », était-il proclamé dans une page de publicité de *Libération* ! Pauvre Vilar !! Je cite cet exemple, car ce ne fut pas une anecdote et il a le mérite rétrospectif de rendre visibles des problèmes toujours d'actualité. Car, même narcissique et intéressée, l'ouverture faite aux compagnies indépendantes pendant cette période fut bien réelle et, sur le principe, bienvenue. Mais qu'en reste-t-il artistiquement ? Les sommes distribuées, l'abondance des accueils dépassaient de beaucoup les possibilités du théâtre et de son public : mais il semble que la part de démagogie soit passée inaperçue : miracle de la communication !

C'est un autre paradoxe de la direction : il y faut de l'ambition et de la modestie, de l'urgence et du