



Agôn
Revue des arts de la scène
6 | 2013
La Reprise

“Un avertissement contre l’oubli”

Entretien avec Emmanuel Wallon réalisé par Alice Carré

Emmanuel Wallon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2797>

DOI : 10.4000/agon.2797

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Emmanuel Wallon, « “Un avertissement contre l’oubli” », *Agôn* [En ligne], 6 | 2013, mis en ligne le 19 février 2014, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2797>

Ce document a été généré automatiquement le 15 septembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

“Un avertissement contre l’oubli”

Entretien avec Emmanuel Wallon réalisé par Alice Carré

Emmanuel Wallon

NOTE DE L'ÉDITEUR

Le 13 novembre 2013, Paris.

Les reprises, plus fréquemment présentes sur les affiches des théâtres d'années en années nous engagent à penser la question des politiques culturelles et des facteurs économiques qui influent sur les choix de programmation. Nous avons souhaité interroger Emmanuel Wallon sur le cadre socio-économique qui entoure la reprise : la reprise, est-elle un art de la crise ? Une contamination des politiques de programmation par des logiques événementielles ? Le signe d'une patrimonialisation de la culture ? Ces questions avaient pour but de débusquer les liens sous-jacents ou assumés entre les logiques néolibérales qui régissent de plus en plus les théâtres publics français et la reprise. Elles ont abouti à complexifier ce phénomène et à le voir à la fois comme le repli vers du connu et des valeurs sûres, et comme une réaction à l'injonction du nouveau et à un emballement du cycle des productions qui caractérisent les politiques culturelles depuis quelques décennies.

Alice CARRÉ. Deux paradigmes semblent s'opposer aujourd'hui dans le champ des arts de la scène : l'injonction de l'innovation, de la création, qui semble être le propre des politiques culturelles en France depuis plusieurs décennies, et l'accroissement du nombre de reprises de pièces créées parfois 5 ans, 10 ans, 20 ans auparavant, voire de spectacles repris parfois même après la mort des artistes qui les ont créés. Peut-on y voir le signe d'un rapport nouveau à la culture et au patrimoine ? Peut-on parler d'un phénomène de patrimonialisation de la culture ?

Emmanuel WALLON. Il faut d'abord analyser l'emballement de la rotation des productions et créations qui entraîne dans son tourbillon la disparition d'un très grand nombre d'œuvres, à peine eurent-elles le temps de rencontrer un public. Le phénomène a principalement pour origine le raccourcissement général de la durée de vie des spectacles, sans doute encouragé par un système de programmation et un

régime de subventions qui favorisent davantage les nouveaux projets que la prolongation des tournées. Le modèle français, saisonnier et festivalier, ne bénéficie guère aux reprises, sauf quand elles sont considérées comme des événements exceptionnels ou alors comme des créations de l'œuvre initiale. À l'inverse, et par réaction à cette tendance que beaucoup déplorent dans les professions et les administrations culturelles, dans la critique et le public, se manifeste le désir de retrouver des maillons essentiels de l'histoire du théâtre, de rencontrer des spectacles qui ont marqué leur temps, en ne se contentant pas de contempler les traces partielles et imparfaites des captations ou des photos. Exploitant ce filon patrimonial, quelques producteurs, c'est vrai, misent sur des reprises en espérant que la réputation de l'œuvre garantira le succès public. Cela ne se fait cependant qu'au bénéfice d'un petit nombre de pièces qui avaient impressionné leur époque, avec des moyens proportionnels à la notoriété du metteur en scène ou du chorégraphe. À part ces perles rares, combien de pièces qui pourraient être prolongées ou reprises doivent s'éteindre après un cycle maximal d'une dizaine de représentations, parfois moins (notamment pour les œuvres chorégraphiques) ?

Un autre mode de reprise plus fréquent procède à l'initiative des compagnies qui conservent un répertoire d'œuvres prêtes à être rejouées à la demande. Cela ne se vérifie pas dans toutes les disciplines, mais c'est le cas dans la danse, sans doute parce que la mémoire du jeu, de l'interprétation n'est pas portée seulement par l'écriture ou le document (notations Laban, croquis, vidéo), mais parce qu'elle s'est physiquement incorporée. À la mort de Dominique Bagouet en 1992, l'association des Carnets Bagouet fut pionnière dans cette exigence de perpétuation et de redécouverte du répertoire chorégraphique contemporain, l'œuvre d'un auteur devant être élargie à la dimension de son existence et non réduite à quelques éclats isolés. Pour des raisons esthétiques, mais aussi économiques, les chorégraphes maintiennent ainsi souvent à l'affiche de leurs sites internet des solos qui peuvent être repris à peu de frais. Les plus éminents d'entre eux sont disposés à transmettre leurs pièces, soit dans le cadre d'une formation (par exemple au profit des ballets juniors des conservatoires nationaux supérieurs de Paris et de Lyon), soit pour entrer au répertoire d'un Opéra. Les troupes des arts de la rue, pour des raisons qui tiennent davantage à l'économie, mais aussi au mode de recrutement de leurs interprètes au sein d'un réseau étendu, à travers des partenariats et des compagnonnages plus ou moins fidèles, entretiennent un catalogue d'offres de formats variés, qui s'adaptent au temps de représentation, à la jauge d'accueil, à la capacité financière des acheteurs... Dans le théâtre, les pratiques sont plus contrastées. Certaines compagnies raisonnent en termes de répertoire et construisent celui-ci, à l'instar de la Cie Louis Brouillard de Joël Pommerat. D'autres, plus dépendantes des cycles de production, se trouvent obligées de faire table rase à chaque fois pour remonter une nouvelle pièce. Ce n'est souvent qu'avec un projet inédit – du moins dans la forme ou le discours – que ces ensembles peuvent espérer retenir l'attention des programmateurs, même si ceux-ci avaient été séduits par une pièce dont la diffusion s'est trop vite interrompue. Sitôt salué pour un succès, le metteur en scène est accueilli par la critique et la profession avec cette paradoxale question : « Et maintenant, qu'est-ce que vous préparez de nouveau ? », comme si la succession des spectacles devait suivre le rythme de plus en plus effréné du remplacement des produits de consommation, des brosses à dents aux téléphones portables.

A.C. Vous relativisez donc la place des reprises au sein du paysage de la programmation nationale. Mais on voit tout de même qu'en ce début de saison les reprises à l'affiche sont nombreuses et que ce phénomène est relativement nouveau. Serait-ce lié à une frilosité de certains programmateurs, soumis aux impératifs de rentabilité imposés par le néolibéralisme dans un cadre de crise économique ?

E. W. Les reprises ont majoritairement lieu d'une saison sur l'autre, sauf les cas évoqués plus haut de pièces jugées très significatives. Il s'agit généralement de prolongations qui s'effectuent d'un exercice à l'autre, sur un cycle de deux ans. Il est certain que l'érosion des budgets artistiques, c'est-à-dire la restriction des marges de production et de coproduction, incite à programmer la reprise d'une pièce dont on estime qu'elle n'avait pas atteint son optimum de fréquentation, à plus forte raison dans le théâtre qui l'avait vue naître. Un autre cas assez fréquent est celui des artistes occupant un poste de direction dans un centre dramatique (CDN) ou chorégraphique national (CCN), dont ils veulent compléter le programme de saison en reprenant une pièce de leur répertoire sur laquelle ils aimeraient jeter un regard neuf. Une nouvelle mise en scène, avec une distribution modifiée, une approche décalée, une contraction de durée, ou bien une réédition à l'identique mais avec un élément ajouté pour former un diptyque ou un triptyque, permet de conférer plus d'attrait à l'opération. On devine là encore le motif économique, car le procédé épargne les charges d'une production nouvelle, mais on décèle aussi l'intérêt bien compris du directeur souhaitant marquer son mandat par un maximum de spectacles signés de sa main. De telles reprises sont néanmoins bornées par les exigences du cahier des charges des CDN, elles-mêmes cadrées par l'arrêté du 23 février 1995 fixant le contrat type de décentralisation dramatique. La reprise ne fait pas partie des solutions préconisées, même si elle est autorisée sur la durée d'un mandat. À l'expiration du contrat, dans l'année de transition durant laquelle la programmation de l'ancien directeur est « tuilée » avec celle de son successeur, on peut remplir un intervalle d'une semaine ou deux avec une reprise. Le grand manège qui vit entre septembre 2013 et janvier 2014 pas moins de douze CDN et CDR changer de patron, dans un contexte budgétaire tendu, explique un recours accru à cette formule commode, dans laquelle il ne faut pas voir un système.

A.C. Peut-on voir dans la décision de programmer des reprises la volonté de faire émerger des grands noms clés, de dessiner un paysage théâtral qui fabrique de la culture commune, dans un contexte de démocratisation culturelle ?

E.W. Il serait hasardeux de postuler une ambition de démocratisation culturelle au vu des tarifs applicables aux spectacles de Bob Wilson lors de l'édition 2013 du Festival d'automne à Paris. Ce type de reprise de prestige coûte très cher aux théâtres, mais aussi aux spectateurs qui consentent un sacrifice un peu comme pour un voyage à Venise ou un coup de cœur en salle des ventes. D'autres opérations sont moins dispendieuses. L'année précédente, Maguy Marin était à l'honneur du même Festival avec la présentation de pièces maîtresses de son répertoire. Ce choix répondait d'abord au souci pédagogique de dévoiler une œuvre dans son amplitude et sa cohérence. Il obéissait aussi à une logique de travail incitant la compagnie à conserver la mémoire de ses œuvres, et pas seulement de l'une des plus anciennes dont les tournées n'ont cessé d'attirer le public, *May B* (1981). Le souhait de contribuer à la constitution du patrimoine chorégraphique de notre temps, en faisant entrer Maguy Marin dans ce que Boris Charmatz appellerait un « musée de la danse », primait cette fois. Ce désir de patrimonialisation ne découle pas seulement de

contraintes économiques. Il suit aussi le penchant nostalgique de toute une époque qui, après avoir célébré l'audace créatrice et les avant-gardes, réclame des rétrospectives et dresse des bilans. La notion de patrimoine, « inventée » au cours du XIXe siècle, comme le retrace Françoise Choay, s'étend désormais au spectacle vivant. Il s'agit de jalonner la mémoire des spectateurs par des œuvres qui peuvent apparaître comme des repères. De grandes compagnies internationales comme le *Tanztheater* de Wuppertal ou la Compagnie de William Forsythe, mais plus encore celle de Merce Cunningham, ont toujours raisonné en termes de répertoire, avec beaucoup de reprises possibles – même si Cunningham ne souhaitait pas que le cycle perdure après sa mort, ce que Pina Bausch n'a jamais exclu pour ses propres créations.

A.C. Cette logique de répertoire est d'autant plus vraie pour des arts non basés sur le texte. Je pense aussi au cirque contemporain, la reprise est-elle un enjeu dans cette discipline encore jeune pour affirmer une légitimité ou constituer un répertoire ?

E.W. Ce qui vaut pour la danse, dont les ruptures n'empêchent pas de remonter jusqu'à la tradition du ballet, n'a rien d'évident pour le cirque. La différence s'explique encore par l'économie, mais surtout par la technique et le facteur humain. Remonter un spectacle des Arts Sauts ferait rêver rétrospectivement beaucoup de ceux qui y ont assisté et plus encore ceux qui en ont entendu parler, mais ce n'est pas envisageable. Les codirecteurs de cette compagnie de trapézistes ont embarqué pour une autre aventure, la direction du Théâtre Monfort, leur « bulle », la structure dans laquelle leurs dernières compositions furent jouées et qui en représentait une partie intégrante a été vendue, les artistes se sont dispersés en 2007, la mémoire des corps reste douloureuse du fait des accidents, enfin le délai nécessaire pour reprendre (au sens strict du mot) les arabesques complexes d'un jeu aérien qui implique du texte, de la musique et une haute dose de performance physique, serait aussi long que le temps d'une création. Il n'y aurait aucun bénéfice à en attendre, mais sûrement des dépenses insurmontables. En dehors du Cirque du Soleil, entreprise industrielle dont les salariés sont interchangeable, et peut-être de quelques clowns à la jeunesse éternelle et aux entrées inusables, les compagnies de cirque sont le plus souvent en peine de rééditer leurs œuvres : non seulement les techniques et les esthétiques évoluent, mais les capacités physiques et l'itinéraire personnel des interprètes rendent improbable tout retour en arrière. En compensation, les numéros du cirque traditionnel et les pièces du cirque contemporain ont une durée de vie beaucoup plus longue. La revendication d'un patrimoine et la constitution d'un répertoire se manifestent dans tous les arts non scripturaux, mais dans les contraintes et les limites spécifiques à chaque discipline.

A.C. Peut-on dire que la reprise serait le signe du passage d'une logique de programmation à une logique événementielle ? Je repense aux « parcours », « portraits », « rétrospectives » autour d'un artiste qui apparaissent sur les plaquettes des théâtres.

E.W. Les reprises relèvent plutôt d'une résistance à la logique événementielle. Bien sûr, les directeurs opèrent une éditorialisation des programmes de saison en ménageant des « temps forts », des « coups de cœur », des mini festivals, des séquences de rétrospective comme le pratiquent couramment les musées, avec le souci de suspendre momentanément la course du temps, de revenir en arrière pour revisiter la mémoire des spectateurs et permettre un échange générationnel entre ceux qui ont apprécié un spectacle, porté la critique d'une pièce, et ceux qui vont le découvrir. Il y a chaque année à l'affiche plusieurs mises en scène inédites de *La*

Cerisaie de Tchekhov, par diverses compagnies. Pourtant beaucoup de spectateurs paieraient cher pour voir celle de Giorgio Strehler, évanouie à jamais, sauf dans le souvenir de quelques privilégiés, alors que des dizaines de milliers de spectateurs ont applaudi ses réalisations de *Il Campiello* (1975 et 1993) de Goldoni et surtout son *Arlequin Serviteur de deux maîtres*, dont la sixième version, créée en 1987, quarante ans exactement après la première, a tourné dans le monde entier. Une telle longévité peut être comprise aussi comme un refus du public de se laisser complètement emporter par le courant de la mode et de la nouveauté.

A.C. La reprise s'adosse toujours à de grands noms, de grandes figures de la danse ou du théâtre. Irait-elle de pair avec un système de vedettariat ou de star-system ?

E.W. C'est en partie vrai. Les reprises nécessitent de nouveaux frais car il ne suffit pas d'exhumer des costumes d'une malle garnie d'antimite. Les producteurs trouveront les moyens financiers à mobiliser à condition de pouvoir compter sur une attente du public, un engouement de la presse, la sensation collective qu'on a affaire à un événement. Encore faut-il différencier « reprise » et « reconstitution ». Millicent Hodson et Kenneth Archer ont reconstitué pas à pas *Le Sacre du printemps*, d'après Vaslav Nijinski (créé en 1913 au Théâtre des Champs-Élysées, représenté seulement huit fois entre Paris et Londres), avec le Joffrey Ballet de Chicago en 1987, intégré plus tard au répertoire d'une douzaine de maisons dont l'Opéra de Paris (1991) et le Mariinski de Saint-Petersbourg (2003), lequel l'a rejoué sur sa scène de naissance pour le centenaire en 2013. Il s'agissait d'un patient travail d'archéologie chorégraphique, étalé sur une décennie. Il n'existait aucun film, seulement des photos éparses, des dessins de costumes, un carnet de notation déniché chez Miriam Rambert (alias Marie Rambert), jadis assistante auprès des Ballets russes, quelques souvenirs écrits, des témoignages de passeurs. À tant d'années de distance, cela procédait de l'enquête policière autant que de l'expérience en laboratoire. Lorsque Patrice Chéreau signe sa troisième mise en scène de *Dans la Solitude des champs de coton* en 1995 (après celles de 1987 et 1988), on se rapproche des conditions normales d'une reprise, même si cette nouvelle interprétation de la pièce, toujours inscrite dans les décors de Richard Peduzzi, diffère de la version captée par Benoît Jacquot en 1990, Pascal Greggory ayant remplacé Laurent Malet dans le rôle du client. L'affaire est plus simple encore quand il suffit de réitérer la réalisation à l'identique ou de l'adapter à de nouveaux acteurs, son auteur étant décisionnaire et disposant des moyens matériels de le faire, par exemple Pascal Rambert avec *Clôture de l'amour*, interprété sur plusieurs scènes dont celle du T2G depuis sa création en 2011 au Festival d'Avignon. Dans ces trois cas, à des degrés variables, la condition commune de la reprise, ou plutôt du crédit nécessaire à sa production, est bien la notoriété acquise par la pièce, sinon par son metteur en scène.

A.C. Cet acte de reprise serait donc contraire aux directives des politiques culturelles aujourd'hui ?

E.W. En France, pays riche en scènes mais pauvre en troupes, la reprise n'est pas dans l'ordre du système. Au delà du Rhin, du Danube ou de la Volga, on pénètre dans des régimes de troupes à répertoire, où l'alternance de reprises et de créations est la loi. Le cycle de vie d'un spectacle connaît là-bas des résurgences régulières. Sur les bords de la Seine, le seul endroit où l'on pratique ce type de reprise est la Comédie-Française.

A.C. Un phénomène relativement nouveau au théâtre est celui de la reprise d'une mise en scène d'un metteur en scène disparu, celle de Heiner Müller pour *La Résistible ascension d'Arturo Ui*, celle de Jean-Luc Lagarce pour *La Cantatrice chauve*...

E.W. Chacun freine comme il peut la fuite du temps. Cependant chaque exemple est un cas particulier. Les reprises d'œuvres de Lagarce ont été permises parce que son accession à la notoriété a coïncidé avec sa disparition en 1995. L'intérêt du public et l'attention de la critique sont advenus *post mortem*, grâce au travail de François Berreur qui a suscité des rééditions, des réinterprétations, des reprises. L'œuvre de Didier-Georges Gabily, mort un an plus tard, n'a malheureusement pas bénéficié d'autant d'échos. Dans le cas d'un metteur en scène bien vivant comme Claude Régy, qui poursuit depuis 1952 son travail au long cours, au rythme d'une création annuelle au moins, les reprises se résument à une prolongation d'une saison à la suivante.

A.C. Comment expliquer ce nouveau rapport à la mémoire qui semble dominer nos sociétés contemporaines et qui touche aujourd'hui les arts de la scène, domaine a priori fatalement lié à la disparition, à la fugacité ?

E.W. Ce ne sont plus seulement les auteurs qu'on réédite, leurs textes qu'on réinterprète perpétuellement, mais les mises en scène qui peuvent accéder à la postérité. Cela fait guère plus d'un siècle que les mises en scène sont considérées comme des œuvres autonomes, évaluées et appréciées en tant que telles. La relative jeunesse de cet art explique qu'on veuille aujourd'hui revenir sur sa genèse, réexaminer ses grandes inventions, mémoriser ses moments clés. À l'échelle de la brève histoire de l'autonomie de la représentation par rapport à l'écriture, cette étape de récapitulation correspond à l'installation des départements d'études théâtrales dans les universités, à la parution de revues savantes et spécialisées sur les arts de la scène, à l'institutionnalisation de théâtre autrefois expérimentaux. Le domaine de la danse contemporaine, dont le patrimoine est encore plus récent mais où la notion de répertoire s'est incarnée dès l'origine, connaît un processus parallèle, mais selon ses propres règles car il doit se passer de support textuel.

Une explication macrosociologique de cette tendance à la patrimonialisation peut encore venir à l'esprit. On recense plus de mille musées de France, la liste des monuments classés ou inscrits à l'inventaire augmente en étendue dans le temps, dans l'espace, mais aussi dans les styles et les catégories (patrimoine industriel, militaire, rural, associatif, etc.). Un monument entre plus vite dans l'histoire que par le passé. Il a fallu attendre le siècle de Victor Hugo pour jeter un regard moins dédaigneux sur une cathédrale, mais aujourd'hui il suffit de quelques années pour classer l'ouvrage d'un architecte contemporain. Cette capacité de rétention de la collectivité doit compenser l'accélération sensible, brutale, des rythmes de la vie individuelle. Plusieurs fois en l'espace d'une existence, le citoyen change de résidence, de métier, il rompt des attaches pour en nouer de nouvelles, il défait son couple ou recompose sa famille, remplace son véhicule et son mobilier, et rénove de fond en comble son appareillage électronique. À la rotation plus rapide des objets du quotidien répond une segmentation du vécu, mis en séquences comme les pièces sont remises en scène. Les sociétés combattent l'omission en édifiant des monuments – avertissements contre l'oubli, nous rappelle l'étymologie. Cela advient aussi dans le monde éphémère du spectacle vivant.

INDEX

Mots-clés : politiques culturelles, économie du spectacle, crise, patrimonialisation, néolibéralisme, répertoire, programmation, festivals

AUTEURS

EMMANUEL WALLON

Emmanuel Wallon est professeur en sociologie politique à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense depuis 2005. Il est spécialisé dans l'étude des politiques culturelles (européennes, nationales, territoriales) et dans l'analyse des rapports entre les arts et les pouvoirs à l'époque contemporaine. Il intervient également comme consultant auprès du ministère de la Culture, du Centre national du théâtre, de l'Observatoire des politiques culturelles (<http://www.observatoire-culture.net/>) de Grenoble, de collectivités territoriales, d'associations d'élus, d'établissements artistiques, de fédérations d'éducation populaire. Il est l'auteur d'ouvrages et d'articles sur ces questions, ainsi que d'un rapport public au ministre de la Culture et de la Communication : « Sources et ressources pour le spectacle vivant » (Paris, juillet 2005). Alice Carré