

INDRÉE

ESSE

Politique(s) de la
représentation

La démocratisation culturelle, c'est enfin veiller à ce que les aides publiques à la création favorisent une offre répondant aux attentes du public. Vous réformerez à cette fin les conditions d'attribution des aides en créant des commissions indépendantes d'attribution associant des experts, des artistes et des représentants du public. Vous exigerez de chaque structure subventionnée qu'elle rende compte de son action et de la popularité de ses interventions, vous leur fixerez des obligations de résultats et vous empêcherez la reconduction automatique des aides et des subventions. Dans le même esprit, et de manière alternative, vous examinerez dans quelle mesure le dispositif d'aide à la production cinématographique, qui repose en partie sur le succès public des œuvres subventionnées, pourrait être appliqué au théâtre, ce qui n'interdit pas de le moderniser par ailleurs.

*Lettre de mission de M. Nicolas Sarkozy, Président de la République,
adressée à Mme Christine Albanel, Ministre de la Culture et de la Communication,
le 1er août 2007.*

Le théâtre de proximité ça n'existe pas

Entretien avec Patrick Sommier

Patrick Sommier dirige la MC 93 à Bobigny depuis le 1er novembre 2000. Il a défendu depuis son arrivée une programmation ouverte sur le contemporain et le théâtre d'autres pays d'Europe, notamment à travers la création du festival « Standard idéal » qui accueille régulièrement des troupes et des metteurs en scène étrangers comme Árpád Schilling, Frank Castorf ou Dimiter Gotscheff. Pour le programme de la saison 2007-2008, il a choisi de donner la plume à Christian Bourgois, Georges Lavaudant, Gérard Mortier, Luc et Jean-Pierre Dardenne et d'autres autour d'un nouveau manifeste sur l'état du théâtre et de l'art aujourd'hui.

Il revient ici sur la situation chaque année plus critique d'institutions comme la MC 93 et met en garde contre l'idée de plus en plus répandue que le théâtre aurait à « panser les plaies » de la banlieue. « Théâtre de proximité », « théâtre de banlieue », « théâtre citoyen » : autant de notions conduisant à l'installation d'un apartheid culturel qui confirme la relégation d'espaces déjà socialement défavorisés et contre lesquelles il s'agit de défendre un théâtre dont les enjeux politiques et émancipateurs reposent sur la transmission d'une mémoire collective.

Arrivé en 2000 à la direction de la MC 93, vous protestiez dès 2001 contre le soutien insuffisant de la part de la région et de l'Etat, en menaçant de cessation d'activité. Avez-vous l'impression que la situation a évolué ? Comment voyez-vous les choses se profiler avec le nouveau gouvernement ?

Je pense qu'il y a, d'une façon générale, un mouvement d'involution qui date d'une bonne vingtaine d'années. On a rédigé un manifeste pour le programme de la saison prochaine avec des contributions de personnalités venues d'horizons très divers. Ça commence par un court texte de l'éditeur Christian Bourgois, qui est aussi président du conseil d'administration de la MC 93. Il dit qu'en gros l'ère Malraux-Lang est terminée et qu'il faut inventer une relation nouvelle avec les tutelles. Une relation qui ne passe pas systématiquement par la guérilla, de plus en plus stérile. On s'en rend bien compte : de l'extrême-gauche à l'extrême-droite en France, le discours sur les domaines artistiques est de plus en plus dicté par l'audimat. L'art devient utilitaire. Le théâtre par exemple : on a inventé le « théâtre de banlieue ». Avant il y avait le « théâtre en banlieue », maintenant on a le « théâtre de banlieue » qui est censé panser les plaies sociales de la banlieue, amuser le bourgeois, faire réélire le député du coin etc. C'est structurel, c'est quelque chose qui est profondément ancré dans la culture française. La situation des théâtres publics se dégrade lentement, on assiste à une asphyxie qui laisse les pouvoirs indifférents et qui passera, je pense, par un transfert de compétences vers les collectivités locales : je ne suis pas sûr que ce soit une bonne chose.

Quelle pourrait être cette nouvelle relation avec les tutelles ?

Une chose est sûre : aujourd'hui le domaine artistique et culturel ne reçoit plus que le reliquat des différents budgets publics. Il n'y a plus les couples historiques comme De Gaulle-Malraux ou Mitterrand-Lang qui s'étaient dit que, pour éclairer leur règne, il fallait une certaine grandeur... On est dans le réalisme politique et la part allouée par le ministère des Finances à la subsistance de quelque chose qui n'est pas de l'ordre du commerce ni de l'ordre de l'audimat va s'amenuisant. Il va falloir s'adapter à cette situation. Mais il y aurait aussi beaucoup de choses à redire de notre côté : je me souviens des années d'abondance, les années Lang, et c'est vrai que peut-être parfois on aurait pu mieux gérer... Il y a aussi le lent mouvement de vieillissement des institutions qui fait que les charges ne cessent d'augmenter, ne serait-ce que parce que le personnel qui a trente ans d'ancienneté a droit à un certain nombre de choses, comme tous les autres salariés - sauf que les fonds restent les mêmes. Arrivera un moment où il n'y aura absolument plus de moyens pour faire des expositions, créer des spectacles de théâtre, tourner des films etc.

Vous dénoncez le fait de prétendre panser les plaies de la banlieue grâce au théâtre : cela rejoint une distinction que vous faites parfois entre théâtre « politique » et théâtre « citoyen ». Vous dénoncez la démagogie de termes comme « théâtre de proximité ».

Ça n'a jamais existé, le théâtre de proximité ! Ce qui a existé c'est le cinéma de quartier : voilà la seule chose de proximité qui ait jamais existé en France. Tout ce discours sur le théâtre qui va sauver la société est absurde. Le théâtre ce n'est pas une militance, ce n'est pas une tribune. C'est quelque chose d'extrêmement mystérieux : un lieu où on dit des choses graves, où on parle de la guerre, de la mort, de la relation des hommes et des femmes... Je vais au théâtre en banlieue depuis quarante ans et je n'ai jamais vu de public local ni à Sartrouville, ni à Nanterre, ni à Bobigny, ni à Aubervilliers. Je vais au Théâtre de la Commune depuis 1966 : au départ il y avait un public fédéré autour d'associations souvent liées au Parti Communiste, et puis un public parisien la plupart du temps. C'est assez drôle car il y a vingt ou trente ans on appelait ce public de ses vœux. Et maintenant on dit : « Oh la la, surtout pas de public parisien, il faut faire du théâtre de proximité. » C'est grotesque, ça n'a jamais existé... et puis ça veut dire quoi ? Ça signifie simplement que cette région n'est qu'un titre administratif. Elle n'existe pas, elle est incapable d'imaginer des transferts qui se fassent autrement qu'en passant par un tout petit centre historique, la capitale. C'est assez absurde et assez français.

D'une certaine façon, le théâtre a repris sa place. Il avait un moment occupé le centre du monde : les idées bouillonnaient, il était une des rares propositions offertes au public au sens large. Je suis né dans une famille de comédiens, je me rappelle Jean Dasté allant dans les années cinquante à la conquête du public populaire, c'était magnifique. Puis avec l'arrivée de la télévision et du cinéma de masse, les gens ont fait des choix. Le théâtre qui menait cette croisade d'aller vers ce qu'on appelait le non-public, c'est-à-dire vers ceux qui n'avaient pas accès à la culture - ça correspondait aussi aux idéaux de la Libération, un monde plus juste, un monde sans guerre, un monde de paix etc. - tout ça avec le Baby Boom et la télévision, ça vole en éclats, ça devient un choix parmi d'autres. Le théâtre qui se prenait un peu pour le nombril du monde, qui voulait sauver la classe ouvrière en apportant la culture dans chaque foyer - et je continue de croire que l'accès à la culture est quelque chose d'incroyablement libérateur - le théâtre est redevenu quelque chose de modeste. Un ami recteur de l'École du Théâtre d'art de Moscou a eu cette phrase toute simple : « C'était le théâtre, ce n'est plus que le théâtre. Entre autres marchandises. »

En même temps, le théâtre conserve peut-être aujourd'hui une singularité plus forte que jamais. À côté de la télévision ou même du cinéma qui disposent de moyens plus « spectaculaires », il tranche

par son côté archaïque, les moyens finalement très pauvres dont il use.

Oui, des moyens qui sont le corps, la voix... et puis les frayeurs des hommes incarnées par l'acteur. C'est ça le théâtre. Dans notre monde moderne, l'espace du théâtre est une des rares assemblées intelligentes : on est toujours seul en tant que spectateur, chacun construit sa propre histoire à partir de ce qui se passe sur le plateau, mais on forme une assemblée. C'est à mon avis une fonction très importante du théâtre : réunir les gens dans cette assemblée intelligente et leur raconter leur propre histoire. C'est quelque chose à quoi je tiens beaucoup : sur scène, c'est d'abord l'histoire du public qu'il faut raconter. Le théâtre doit donner existence aux spectateurs, les aider à s'approprier leur mémoire et leur histoire. Une histoire qui est beaucoup plus riche et beaucoup plus tragique que le poison doucereux de la communication dans lequel on baigne voudrait nous le faire croire. La force du théâtre réside justement dans le fait qu'il n'est pas médiatisé, qu'il a quelque chose d'animal. Les gens qui sont sur le plateau, les gens qui sont dans la salle : il faut se demander pour quelles raisons ça perdure depuis des milliers d'années. Ce qui est très intéressant aujourd'hui, c'est l'acharnement des tenants de l'efficacité et de tout ce courant « thérapeutique ». J'ai été frappé d'entendre un ami élu à Bobigny me dire, à propos d'une lettre incendiaire que j'avais écrite : « Tu comprends, aujourd'hui, le théâtre c'est élitaire ». Ce n'est plus seulement Heiner Müller qui est élitaire, c'est Molière, c'est le théâtre ! Comme je l'écris dans l'édito du programme de l'an prochain, on peut toujours avoir la flemme d'ouvrir un bouquin, et dire que le livre c'est élitaire ; c'est pareil.

Quelles sont les implications, s'il y en a, pour un théâtre, aujourd'hui, d'être situé en banlieue et en particulier en Seine-Saint-Denis ?

L'histoire du théâtre contemporain s'est faite en banlieue. Oui, *En attendant Godot* s'est monté à Paris dans une toute petite salle, mais l'épopée du théâtre contemporain français, c'est Sartrouville avec Mnouchkine, Chéreau ; c'est l'ouverture de Gennevilliers avec Sobel. C'est là que s'est passée la grande aventure, y compris à partir du lycée Louis le Grand, avec Jean-Pierre Vincent, qui fondera plus tard avec Jean Jourdheuil le Théâtre de l'Espérance... Ça s'est passé là pour des raisons qui étaient à la fois politiques et techniques. Politiques parce que le Parti Communiste français dominait toutes ces municipalités et tenait à avoir un rapport privilégié avec l'intelligentsia de notre pays. Il s'en est donné les moyens en particulier grâce à Georges Valbon, grand bonhomme qui était l'ancien président du Conseil Général de Seine-Saint-Denis et qui a mis des moyens considérables à la disposition des théâtres. Il y a un autre aspect tout bête qui est un aspect technique : le plateau à Bobigny fait trente-cinq mètres de mur à mur. Même Chaillot qui a été refait en 1974 n'est pas aussi grand. La plupart des grandes salles parisiennes sont récentes : la Colline, le théâtre Sarah Bernhardt devenu Théâtre de la Ville... À l'époque il y avait une vétusté des équipements dans Paris *intra muros* qui justifiait qu'on aille chercher ailleurs. Bobigny, Créteil, Sartrouville, Nanterre ont permis des choses qu'on ne pouvait pas faire dans Paris. Surtout, il y avait une effervescence associative, politique, syndicale, qui a disparu. Il n'y a plus un seul comité d'entreprise à la CGT qui met les pieds dans un théâtre aujourd'hui, et pourtant c'est eux qui décident plus ou moins de ce qu'on doit faire dans nos théâtres, ce qui est tout de même scandaleux. À l'époque, les CE et les fédérations du Parti Communiste allaient au théâtre d'une manière sans doute militante, mais parfois aussi avec un plaisir immense. Je me rappelle les *Bains* de Maïakovski montés par Antoine Vitez, c'était très drôle d'ailleurs parce qu'il manipulait le public de manière incroyable. C'est l'histoire de fonctionnaires soviétiques corrompus, il y en a un qui est sénile, un qui est un escroc fini... Il suffisait qu'un des ces fonctionnaires soviétiques entre en scène et se tourne vers le public en criant « Camarades ! », pour que toute la salle se lève en hurlant. C'était très drôle, ça n'existe plus, heureusement peut-être... [rires] Ça fait très longtemps que je travaille en Seine-Saint-Denis, j'ai commencé au Théâtre Gérard Philipe à Saint-Denis avec René Gonzalez en 1980. Il s'est passé des

choses absolument invraisemblables dans ce théâtre : ne serait-ce que *Sur la grand'route* de Tchekhov, qu'a monté Klaus Michael Grüber avec le Festival d'Automne à la mission portugaise de la Plaine Saint-Denis, un des spectacles les plus extraordinaires qui se soient faits en France. Ou le *Dell'Inferno* monté par André Engel dans une halle en bois au milieu du réseau ferré industriel d'Aubervilliers. René Gonzalez avait réussi à interrompre une transaction immobilière énorme pour que le spectacle ait lieu. Pendant six mois on a créé dans la halle un lac artificiel ; les spectateurs partaient de Gare du Nord dans des trains du réseau industriel, destination « Dell'inferno » : c'était une évocation des camps de la mort d'après Dante. À l'arrivée on était accueillis par un personnage qui avait un léopard à la main et qui nous séparait en deux groupes les femmes d'un côté, les hommes de l'autre.

Comment expliquez-vous que la situation ait à ce point changé ?

Petit à petit il y a eu un délitement du Parti Communiste, qui est incontournable dans cette histoire de la banlieue, et puis une montée des problèmes qu'on connaît : ghettoïsation, chômage, violence, enfin tout ce qui est lié à la pauvreté. Et à ce moment-là, on a commencé à nous demander de devenir des assistantes sociales. Mais justement, je crois qu'il faut absolument maintenir le cap et ne surtout pas créer quelque chose qui serait une culture d'apartheid, ou une culture de banlieue, où évidemment en lettres d'or il y aurait marqué slam, rap, hip hop etc., ce qui est absolument dévastateur. Ce sont des formes certainement passionnantes, pas de doute, mais qu'on en fasse la culture officielle du « neuf trois », là je ne suis plus du tout d'accord. On a une relation très forte avec les lycées et collèges du coin. Et c'est une relation de haut niveau intellectuel. Les élèves ne sont pas forcés de venir, ils sont préparés, tout dépend des profs. Je me rends compte que la relation qu'ils ont au théâtre est en fait une relation patrimoniale : on montre ostensiblement qu'on s'emmerde, mais en réalité on est très heureux de participer à quelque chose d'intégrateur. En fait, ils ne s'emmerdent pas tant que ça, et c'est une chose très importante. Ça me rappelle les Japonais quand ils vont au théâtre traditionnel voir du Nô : c'est extraordinaire, ils mangent, s'endorment, mais ils continuent jeunes et vieux d'y aller parce que c'est un acte de cooptation d'un patrimoine, d'une culture qu'on a envie de garder, qu'on a choisie, qu'on a envie de préserver. C'est la même chose avec les mômes du lycée Louise Michel ou du collège Pierre Sépard lorsqu'ils viennent voir un spectacle à la MC 93. C'est un acte de cooptation d'un patrimoine commun. Pouvoir dire « c'est à nous, c'est notre théâtre. » Ce qui en reste est beaucoup plus important, beaucoup plus ancré dans le cœur de la personnalité en formation de ces mômes qu'on ne le pense. Et ça, c'est incroyablement intégrateur, même si je m'en fous de l'intégration après tout, je dis ça parce que c'est le discours dominant... Ce qui m'intéresse, c'est qu'ils réussissent à se créer un libre arbitre, qu'ils arrivent à faire des choix, qu'ils résistent aux simplifications.

Et ce rapport patrimonial est menacé ?

Oui, parce qu'aujourd'hui on tire tout vers le socio-culturel. Ça veut dire quoi le socio-culturel ? Ça ne marche pas, c'est une erreur. J'ai appris des choses absolument insensées. En Seine-Saint-Denis il y avait un certain dynamisme des bibliothèques, dont beaucoup accueillent des écrivains pour organiser des ateliers d'écriture. Eh bien beaucoup de bibliothécaires n'en veulent plus, parce qu'ils trouvent ça tout à fait élitaire. Cette abdication est consternante. Hier a eu lieu à la MC 93 le troisième atelier qu'on organisait sur Roland Barthes, d'après une idée de Francis Marmande et d'une de ses doctorantes. Les gens de la bibliothèque d'à côté, les associations, les lycéens du lycée Louise Michel y ont participé. Ils étaient tous en scène hier avec des acteurs professionnels : ça a été extraordinaire. Oui, on peut lire, aimer, comprendre et interpréter Roland Barthes à Bobigny. J'ai entendu un tribun de la FSU à la mairie de Bobigny faire toute une

tirade sur l'accès à la culture à cinquante mètres de la MC 93, endroit dans lequel il n'a jamais mis les pieds. Il disait : « Oui, on a le rap à Bobigny, mais il nous faudrait le rap et Baudelaire. Et où est Baudelaire ? » Le même jour, une heure après, on pouvait lire en première page du *Monde* « Shakespeare à Bobigny »... Voilà, c'est ça l'histoire de la banlieue.

Votre programmation, en tout cas, n'est pas tellement « patrimoniale ». Beaucoup de choix sont audacieux, risqués. Vous ne faites pas jouer que du Molière.

C'est vrai que j'ai une idée derrière la tête, qui est très liée à notre histoire, cette aventure du théâtre en banlieue dont je vous ai parlé. La transmission est quelque chose de primordial, mais il y a autre chose d'essentiel qui est d'essayer de faire ce travail autour d'œuvres contemporaines. Je suis assez sidéré, par rapport à il y a vingt ou trente ans, du néo-conservatisme et des comportements peu curieux du public — à part celui de Bobigny [rires]. Il y a une troisième chose qui est d'ouvrir les fenêtres vers les pays voisins. C'est la raison pour laquelle j'ai créé le festival du « Standard idéal », qui accueille beaucoup de spectacles étrangers. Il s'agit pas de dire « c'est mieux là-bas » ; simplement de voir quelles sont les pratiques, quelle est la relation des artistes et des œuvres en Allemagne, en Italie, en Espagne, chez les Russes, les Hongrois, de montrer les solutions auxquelles recourent acteurs et metteurs en scène hors de France. Un festival, à mon sens, c'est quelque chose qui doit systématiquement faire le point, aider à comprendre où on en est. Ça a donné des résultats très étonnants avec la mise en scène de *Macbeth* par Jurgen Gosch au dernier festival. Mais ça n'empêche pas que Jean-Michel Rabeux ait trouvé à peu près les mêmes solutions pour *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare qu'il a fait juste après le festival.

Face à la pression « socio-culturelle » croissante, vous disiez que vous étiez assez minoritaire. Est-ce que cela implique une attitude de résistance ?

Je ne résiste même plus [rires]... J'essaye. J'ai entendu beaucoup de choses autour du mot de « résistance ». Par exemple, Olivier Py qui a dit récemment : « Le théâtre n'est certainement pas un lieu de résistance. » Il y a peut-être simplement une équivoque : le théâtre n'est pas un lieu de résistance à l'Etat. Mais c'est indéniablement un lieu de résistance, par exemple au Niagara d'images de télévision et de « marchandises culturelles » de plus en plus uniformisées... C'est aussi un lieu de résistance à l'oubli, j'y reviens : le théâtre ne crée pas du « lien social » — terme dont j'ai horreur — mais des assemblées intelligentes. Et ça crée ensemble une histoire qui est la nôtre.

Tout à l'heure vous disiez qu'il était important de monter du contemporain. Ailleurs vous parlez même de répertoire « authentiquement contemporain ». Est-ce que vous pourriez nous dire ce que vous entendez par là ?

Quand je dis un texte authentiquement contemporain, c'est en réaction à toute une littérature théâtrale en France que je trouve finalement extrêmement conservatrice — et je ne parle pas du boulevard. On se retrouve avec les mêmes personnages, les mêmes situations, les mêmes recettes qu'il y a au moins un siècle, un siècle et demi. On s'intéresse plus à ce qui se passe dans la salle à manger et aux pots de fleurs sur le téléviseur qu'à ce qui peut se passer dans la ville, qu'à la façon dont la ville peut changer, dont l'histoire peut changer. Il ne s'agit pas de créer des épopées, mais je pense qu'il manque une dimension épique. Je trouve qu'on a une espèce d'autosatisfaction franchouillarde que je trouve même carrément pétainiste.

C'est au niveau des thèmes qui sont traités, le pot de fleurs, le téléviseur ? Ou au niveau des recettes et des formes utilisées ?

Il y a les deux. C'est la forme du vaudeville très souvent, même si c'est un vaudeville tragique ; et ce sont des histoires de pot au feu. Ce n'est pas propre au théâtre d'aujourd'hui. Il y a une veine typiquement française de cet ordre, un théâtre replié sur lui-même, sur une vision ethnocentriste, et qui est beaucoup joué.

Quels textes vous paraissent au contraire authentiquement contemporains ?

Je pense plus souvent à des textes de littérature qu'à des textes de théâtre. Il y a un autre problème avec l'écriture théâtrale en France. En Allemagne par exemple, il n'y a pas de séparation du travail aussi tranchée que chez nous, où un écrivain inspiré écrit dans son coin un texte qui passe ensuite à un éditeur, avant d'arriver entre les mains d'un metteur en scène qui appelle des acteurs, un scénographe, un musicien et essaie de faire quelque chose à partir de ça. Il y a une part qui est solitaire bien sûr, mais il y a un travail qui est vraiment collectif, avec des crises, des renvois de copies, des retours, des renoncements. En fin de compte, l'écriture se fait à l'épreuve directe de la réalité du théâtre, c'est-à-dire avec les acteurs, le metteur en scène, le scénographe, le compositeur. C'est aussi comme ça que travaille Peter Sellars (avec Alice Goodman), Georges Lavaudant (avec Jean-Christophe Bailly ou Michel Deutsch)... L'idée de la totale solitude de l'écrivain de théâtre me semble une chose assez récente, inévitablement liée à la tradition d'un théâtre bourgeois français qui personnellement ne m'intéresse pas.

Cela rejoint le problème de l'absence, dans notre système français, de la structure collective de la troupe.

Il n'y a plus de troupes en France pour une raison très simple : le ministère des Finances a accumulé sur elles une montagne des charges dont elles étaient exemptes dans les années 1950. Est-ce que ce ne serait pas intéressant de redévelopper ce genre de structures, de pouvoir travailler avec un groupe de cinquante à soixante comédiens ? Je ne sais pas, je pose la question. Le problème est qu'en France la seule réponse qu'on donne est toujours une réponse économique.

Il y a aussi le modèle très français de la tournée. Quand un spectacle est créé, il tourne ensuite dans d'autres villes. En Allemagne on va au théâtre, en France c'est le théâtre qui va au public. Or c'est important, le fait d'aller à Bobigny : finalement on est l'une de des rares destinations positives de cette banlieue, l'autre grande destination locale étant le Palais de justice.

Est-ce qu'on peut dire, sans retomber dans l'idéologie « socio-culturelle », qu'il y a quelque chose de privilégié dans le fait d'être à Bobigny ?

Privilégié c'est bien dit, ça me va très bien. Parce qu'on est forcé de s'intéresser au sort du monde. Le monde entier est là : des gens d'origines aussi variées que possible, une grande misère souvent (remarquez qu'il y a aussi plusieurs prix Nobel qui habitent le département). Cela induit une réflexion permanente sur l'histoire, sur notre histoire. C'est un endroit qui a toujours été une terre de conflit : révolutions, guerres, révolution industrielle, immigration... On ne peut pas arriver à Bobigny, commencer à travailler et se dire qu'on est n'importe où. Et en même temps, il ne faut pas se dire qu'on est dans un *township*. C'est un territoire de la République, je le dis avec sérieux, et on est dans une vraie ville avec de la terre sous le béton, et dans cette ville il y a un théâtre, comme dans les vraies villes.

En même temps il faut que vous résistiez à un discours institutionnel qui répète que justement Bobigny n'est pas une vraie ville, qu'il faut travailler au bien des banlieues, ne pas simplement faire du théâtre d'avant-garde pour les Parisiens qui viennent en navette, mais aller au-devant des habitants de la ville, créer du « lien social » etc.

C'est vrai qu'il y a une pression, mais là-dessus, je peux l'entendre dans sa dimension positive, qui consiste à créer de nouveaux publics : pas du public de « banlieue » ou de « proximité », mais du public tout court, de manière permanente et avec succès. Au passage, les Parisiens ne viennent pas tant que ça écouter du théâtre d'avant-garde. Ils viennent à la limite au festival du « Standard idéal », mais en réalité ce sont avant tout les Parisiens des X^e, XI^e, XIX^e et XX^e arrondissements, autrement dit nos voisins.

Le plus grave, c'est sans doute tout un discours sur le théâtre qui tue le théâtre, et qui est d'ailleurs rarement un discours tenu par les gens de théâtre. C'est un discours de commentateurs, d'élus qui voudraient qu'on joue le rôle d'assistante sociale ou de divertisseurs... Après les émeutes de novembre 2005, il y a eu dans *Le Monde* ce fameux article qui disait qu'en fin de compte, l'embrasement des banlieues signait l'échec des théâtres situés en banlieue. Idée contre laquelle s'était insurgé Didier Bezace, directeur de la Commune à Aubervilliers. Il y a un discours absolument extraordinaire de la presse française. On nous explique comment on doit fonctionner, quel doit être le rôle de notre théâtre... C'est comme si un directeur de théâtre allait dire à un journaliste comment il doit réorganiser son journal. Je pense que ça vient des politiques qui veulent se débarrasser de nous. On entend tout un discours qui dit que le théâtre est un vieux truc, qui n'intéresse plus personne, qui ennuie... Ce qui est complètement faux, on a un public très nombreux. Mais ce discours populiste tire peu à peu tout le monde vers des valeurs très conservatrices. Je suis sidéré de voir le succès qu'ont les classiques. Árpád Schilling monte *La Mouette* en hongrois surtitré, sans accessoires, sans décor, sans costumes, sans lumières : on fait le plein. A l'inverse Nicolas Bigards monte *Nothing Hurts* de Falk Richter, un texte contemporain : il y a dix-huit spectateurs en moyenne dans la salle... Ce déficit de curiosité est encore aggravé par la distance, le fait de devoir venir à Bobigny. Il y a une sorte de double risque à prendre pour le spectateur.

Vous évoquez la question du nombre d'entrées. Là aussi, vous sentez une pression ?

Dans le manifeste que nous avons rédigé pour la saison prochaine, Inès Champey explique très clairement que ce discours sur le nombre d'entrée des expos et des spectacles est un phénomène complètement nouveau. Elle cite Duchamp qui demandait : est-ce que M. Untel, parce qu'il vend son kilo de haricots dix francs de plus que moi, est meilleur artiste pour autant ? En même temps, le cas du théâtre est un peu particulier. Sans public il n'y a pas de théâtre. Le public est le quatrième mur, disait Meyerhold. Même si on sait très bien que la plupart des grandes œuvres contemporaines ont été créées devant des salles vides ! L'exception étant peut-être la première d'*En attendant Godot*. C'était au théâtre de Babylone, si je me souviens bien. Il était plein et le public avait été enthousiasmé. À tel point qu'à la fin, Roger Blin, perplexe, avait dit à Beckett : « On a dû se planter ».

Propos recueillis par Séverine Chauvel, Lambert Dousson et Sylvain Prudhomme

L'image du pouvoir et le pouvoir de la lecture (le *Léviathan*, en somme)

par Peter Szendy

En ouvrant le *Léviathan* de Hobbes, on tombe sur une image, celle du frontispice¹. Et, au front de ce temple, de ce monument élevé à une certaine conception du pouvoir, ce qui nous attend, ce qui nous fait face ou nous fait front, c'est le chef, c'est la tête géante du souverain. Qui nous regarde en face.



Symbole ou allégorie (ou monstrueuse combinaison des deux), cette page est à lire autant qu'à voir. On y déchiffre en effet, comme sur un rideau voilant le corps du texte, le titre, qui annonce ou promet ainsi, tout en le laissant désirer, ce qui se cache derrière. Lire, ce sera lever ce voile, ce rideau de scène, et faire corps avec ce qui point de l'autre côté.

Mais lire commence déjà ici, de ce côté-ci de la tenture. Non seulement parce que le texte semble être *dans* cette image, mais parce que l'image elle-même est à lire. À gauche et à droite du rideau, se répondant, on déchiffre ainsi, respectivement, les attributs du pouvoir séculier et du pouvoir ecclésiastique : la forteresse et l'église, la couronne et la mitre, les canons et les foudres de l'excommunication, les armes du combat et les armes de la logique, la bataille militaire et le débat (*disputatio*) théologique.

Cumulant ces deux pouvoirs, tenant une épée et une crosse dans sa main gauche et sa main droite, le souverain me regarde, lui dont le buste est composé d'une accumulation de « quelque trois cents hommes », selon le calcul de Horst Bredekamp². Un échange de regards, les yeux dans les yeux, que l'historien d'art décrit ainsi :

Les personnes qui se pressent corps contre corps remplissent les deux membres ainsi que l'ensemble du tronc, pour ne disparaître que dans la région du cou, dans la zone d'ombre au-dessous du menton. Le regard que les hommes, de toutes parts, dirigent vers la tête du colosse revient par ses yeux à l'observateur, qui épouse la vue au ras du sol des figures se montrant de dos et qui en même temps, à hauteur de regard du souverain, est directement interpellé par celui-ci³.