

## Ce que seul le théâtre peut

Séance du lundi 6 mai 2024

PARTIE THÉORIQUE (durée 2h) : déprofessionnaliser le théâtre

Il y a un très bon podcast de critique de cinéma qui s'appelle « La Gêne Occasionnée », de François Bégaudeau, et une autre personne qui n'a pas de prénom. Je vous le conseille, c'est vraiment bien, c'est une heure et quart, une heure et demi, sur un film, et c'est à chaque fois assez passionnant. Et il y a un moment il parle et il émet une hypothèse que je trouve assez juste selon laquelle le cinéma qui l'intéresse le plus est un cinéma qui joue et déjoue de la frontière entre fiction et documentaire, c'est-à-dire que ce sont des films qui remettent en cause la frontière, rendent obsolète, caduque la séparation entre documentaire et fiction. Je trouve ça très juste, comme manière de penser le cinéma, et cela a beaucoup de conséquences théoriques sur le cinéma, mais je laisse ça à Bégaudeau, j'ai essayé de réfléchir moi de mon côté à ce qui pourrait être un équivalent de frontière entre les deux et je suis tombé sur une hypothèse que nous allons étudier aujourd'hui, notamment en parlant d'un grand homme de théâtre, Armand Gatti et d'un livre d'Olivier Neveux qui est sorti sur lui, il n'y a pas longtemps du tout.

Les pièces qui m'intéressent le plus sont des pièces qui rendent obsolète ou caduque la frontière séparant le théâtre amateur et le théâtre professionnel.

J'aime beaucoup cette question de la séparation et de la frontière entre amateur et professionnel, mais aussi parce que

## I. Compréhension d'une frontière

### 1. Premières définitions

Commençons par définir les termes de manière économique, parce qu'il s'agit d'abord et avant tout de cela dont il est question.

On dit souvent que la différence entre un amateur et un professionnel au théâtre est une différence économique, d'abord économique : l'amateur fait du théâtre un hobby, c'est-à-dire une activité excédentaire par rapport à sa vie, excédentaire par rapport à son métier, sa vie de famille, et comme c'est un hobby c'est une activité qui ne rentre pas dans les cases salariales, et ne repose que sur un régime, qu'on peut qualifier de « conviction ».

Le professionnel en opposition est celui qui économiquement est rémunéré et vit du métier d'artiste, c'est quelqu'un qui consolide l'idée selon laquelle la pratique artistique peut répondre à des critères économiques rationnelles qui peuvent donc amener à un salaire.

#### ARTISTE AMATEUR·E

1 - celui qui a une pratique amateur de l'art, une activité excédentaire par rapport à sa vie (la personne a un autre métier, généralement) et bénévole.

2 – celui qui fait un art mineur, pratique brouillonne. (critère d'illégitimité)

#### ARTISTE PROFESSIONNEL·LE

1 - celui qui est payé pour des tâches artistiques, celui qui vit de son art.

Une première nuance ici, qui va nous intéresser c'est la différence entre les artistes professionnels qui vivent de leur art, c'est-à-dire qu'ils reçoivent une rémunération suffisante à leur survie économique, et ceux qui reçoivent de l'argent pour leur pratique, mais pas suffisamment pour pouvoir en vivre.

2 - celui qui a reçu une formation pour faire des tâches artistiques (critère de légitimité)

La grande différence entre les deux réside dans le fait qu'il y en a qui ne veulent faire que ça de leur vie, (ça demande précision), et les autres non, qu'ils font entre autres choses, de l'art.

## **2. Durcissement de la frontière : vers une plus grande professionnalisation de l'art**

Il faut se rendre compte que cette frontière est récente, déjà, c'est quelque chose de nouveau l'idée que l'on puisse vivre de son art, c'est quelque chose qui a toujours existé de manière très marginale, et la pratique artistique s'est jusque là défini comme quelque chose d'excédentaire par rapport à ce qui vous amenait la survie économique.

L'INTERMITTENCE ou une identité d'artiste

Et même en France, nous sommes allés plus loin que le simple régime de marchandisation du théâtre, qui ne nous rémunère que quand le produit « spectacle » est vendu, mais nous avons créé le régime de l'intermittence qui permet de créer des identités de statut aux artistes du spectacle, à la manière d'une identité.

Un statut imaginé dans les industries du cinéma dans les années 1930 pendant le Front Populaire, mais mis en place en 1965, adossé aux allocations chômage à ce moment.

1936 : création du régime salarié intermittent à employeurs multiples pour les techniciens et cadres du cinéma.

1958 : création du régime d'assurance chômage

1964 : création de l'annexe 8 fixant les règles d'indemnisation des ouvriers et techniciens du spectacle

1967 : création de l'annexe 10 fixant les règles d'indemnisation des artistes du spectacle

9 000 indemnisés en 1984, plus de 100 000 en 2019 sur 280 000 salariés intermittents.

Et il faut se rendre compte que l'intermittence aujourd'hui, et même j'irais plus loin, le statut d'intermittent est la grande séparation entre amateur et professionnel, puisque c'est ce statut qui permet aux professionnels de « vivre de leur art », puisque cela sous entendrait qu'ils reçoivent de l'argent pour leur geste artistique. Et c'était une des utilités du statut, que de financer par les indemnités de l'assurance chômage les périodes de création qui sortent de la marchandisation de l'art qui ne produit de choses qu'au moment de la diffusion des œuvres.

C'est troublant parce que l'intermittence crée une fausse image des artistes qui grâce à ce statut peuvent se consacrer entièrement à leur art.

Dans les faits, il faut se rendre compte qu'assez peu d'artistes font leur 507 heures en création.

Et c'est là où je vais faire une petite parenthèse, une nuance, parce que c'est assez faux.

Je vais me prendre comme exemple : je suis intermittent depuis trois ans, avant cela j'étais auto entrepreneur et je recevais de l'argent en multipliant les petits boulots, et recevais entre autres choses de l'argent pour mon activité artistique.

Aujourd'hui, j'ai pris la saison 2023-2024 comme exemple, mes revenus proviennent majoritairement de l'éducation artistique et culturelle (option théâtre d'un lycée) et de l'enseignement (séminaire, et cours de dramaturgie au CRR de Cergy), et pour un gros tiers seulement de mon activité artistique au sein de ma compagnie, le Groupe T, et pour une autre compagnie pour qui je fais de la dramaturgie.

Donc l'argent que je reçois pour mon activité artistique représente un peu plus d'un tiers de mes revenus, et je le reçois non pas en tant qu'auteur, les auteurs ne peuvent pas bénéficier du statut de l'intermittence, (ils font partie des artistes auteurs, avec les scénographes par exemple, et dépendent de la maison des artistes), mais sous des objets divers comme assistant à la mise en scène, dramaturge, au sens allemand du terme, etc.

Ce qui fait que je ne reçois pas d'argent pour mon activité d'écriture, mais elle est permise grâce aux indemnités, et à la continuité de revenus.

Je me suis pris pour exemple pour que vous vous rendiez compte, que déjà une chose, l'idée que l'artiste professionnel est l'artiste qui « vit de son art » est plutôt fautive, et qu'en réalité les artistes font toujours entre autres choses de l'art.

Remède ou poison de l'intermittence ?

En train de devenir une caste d'artistes surprofessionnels, etc alors qu'un des atouts énormes de l'intermittence, par rapport aux pays qui ne l'ont pas, c'est précisément de permettre à des artistes qui ne connaissent pas forcément le succès, public, critique, ou des collègues, des institutions, de continuer tout de même leur pratique.

## LES ÉCOLES NATIONALES D'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

Autre mouvement de professionnalisation du théâtre, c'est la multiplication des écoles, et notamment des écoles nationales, qui là aussi, constituent une manière de durcir le repérage de qui est artiste, et qui ne l'est pas, qui est professionnel et qui ne l'est pas.

Les écoles aujourd'hui, en particulier pour le métier d'interprète, constituent le grand axe de durcissement identitaire de l'artiste professionnel.

Huit écoles supérieures d'art dramatique aux côtés du Conservatoire national supérieur d'art dramatique, de l'école du théâtre national de Strasbourg et de l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre : la Comédie de Saint-Étienne (1982, puis 2008), École du Nord (2003), l'école du TNB (2002), ENSAD Montpellier (2002), ERACM (1990), ESAD de Paris

(1998), ESCA Asnières (depuis 2014 diplôme), l'estba (Bordeaux) (2007), et l'ESTU à Saint-Priest (1997).

Ce qu'elles ont en commun, ces écoles, c'est qu'elles délivrent un diplôme, le Diplôme national supérieur professionnel de comédien (DNSPC).

Mais de manière générale, énormément de CDN ont leurs propres formations dorénavant, je pense au CDN de Limoges, de Tours et de Besançon.

Puis les fameuses courroies d'insertion : labels des scènes découvertes en Région Rhône Alpes, ce sont des scènes qui reçoivent de l'argent pour programmer des projets émanant des grandes écoles ENSATT et Saint Étienne et Conservatoire de Lyon ; le JTN pour les élèves du Conservatoire et du TNS (de l'argent en plus pour les compagnies qui embauchent des élèves issus de ces écoles, mais aussi un espace de travail qui leur est donné, la possibilité de visibiliser leurs mises en scènes, leurs projets, etc), chaque école maintenant et sa propre manière d'assurer à ses élèves des débouchées professionnelles.

En Région Île-de-France, il y a eu la suppression d'Arcadi (Action régionale pour la création artistique et la diffusion en Île-de-France) était l'établissement public de coopération culturelle pour les arts de la scène et de l'image en Île-de-France créé par la Région Île-de-France et l'État (Direction régionale des Affaires culturelles), et une partie de cet argent a été employé pour mettre en place une subvention, qui s'appelle FORTE, Fonds régional pour les talents émergents, juste pour les jeunes qui sortent diplômés d'école d'art.

Ce qui est normal puisque l'État, et les autres tutelles économiques dépensent énormément d'argent dans ces écoles supérieures d'art dramatique, et qui ne sont plus du tout à l'image des financements du théâtre public qui ne peut pas avoir autant d'artistes professionnels qui arrivent chaque année sur le marché, donc elles veulent s'assurer que ces élèves, ces promotions trouvent leur place dans le marché du spectacle vivant.

Il faut comprendre qu'aujourd'hui il est extrêmement difficile, pas impossible, de faire du théâtre sans être sorti de ces écoles.

### **3. Petite conclusion sur la professionnalisation.**

En gros, il y a un emballement depuis une vingtaine d'années sur le nombre d'artistes professionnels du théâtre, et une professionnalisation accrue de cet art, et une réglementation extrêmement sévère sur les modalités de création, de subvention, d'insertion, d'émergence...

Sachant que le métier par excellence qui est touché par ça c'est celui d'acteur, les métiers de la technique aussi. Ceux de la mise en scène et de l'écriture restent un peu plus flous, sur comment on y arrive, et sur depuis quoi nous faisons de l'art.

Nous n'allons pas nous intéresser à la question des contenus de la formation, de savoir ce qu'on apprend, etc, davantage prendre cette information comme une manière de se dire que la

tendance va à une extrême professionnalisation du théâtre, et la notion de professionnel qu'on essaye ici de déplier.

De plus en plus, le paysage théâtral est défini par des concours d'entrée, et par ces écoles, et non plus par ce jeu flou, institutionnel, avec des gens aux profils variés, divers, etc. Il y a une machination très puissante qui veut faire coller artiste de théâtre avec artiste professionnel, et artiste professionnel avec artiste diplômé.

## II. Ce que crée la frontière

Plusieurs questions nous pouvons nous poser, quels sont les traits d'un théâtre professionnel, entièrement professionnel, entièrement issu de ces écoles, de ces courroies d'insertion, etc ?

Il faut se dire que c'est une chose qui est assez nouvelle, cette séparation forte entre professionnel et amateur. Et comme toute séparation, pour nous pour le théâtre, cela a une conséquence très forte sur simplement qui a le droit de faire du théâtre, qui n'en a pas le droit, qui a le droit de jouer, et qui n'en a pas le droit.

Dans le fond, la question de la séparation amateur / professionnel permet de poser la question de qui décide des formes théâtrales que nous voyons, et selon quels critères ?

Parce que dans le fond le plus beau c'est ça, c'est ne pas pouvoir dire qui peut ou non monter sur un plateau de théâtre, ne pas avoir de critère.

Et plus la professionnalisation du métier se fait sentir, plus la frontière se durcit entre qui on doit regarder, qui peut écrire, etc

Et c'est une frontière que nous sentons très fortement au théâtre, qui a le droit de monter sur ces planches, et qui n'en a pas le droit.

## UNIFORMITÉ DES PROFILS

- rigidité de tous les critères, avec une adéquation de plus en plus forte entre qui a le droit de monter sur scène et qui sort des écoles supérieures, avec tous les problèmes que ça comporte : des questions de corps, (pourquoi avons-nous des corps si beaux, si jeunes, si en bonne santé ?), des questions sociologiques (des classes sociales, des questions de races, de couleurs de peau, de genre, etc), et force est de constater que ces grandes écoles ne permettent pas d'avoir plus de diversité, plus d'étrangeté, plus de profils différents, puisqu'il y a des questions structurelles très profondes, sur les écoles, de qui peut aller en école supérieure, etc. Et en réalité cela est aussi une manière de déléguer aux écoles le soin de composer le paysage théâtral. Ce qui de base est une erreur.

Les grandes écoles ont été inventées pour rassurer les institutions.

## DÉTENTE ET SYMPATHIE

- conséquence plus artistique ; la question de la détente, qui est une question davantage artistique, qui va de pair avec la technique, la pratique, et le fait de trouver tout à fait naturel, et allant de soi, que de faire du théâtre. C'est-à-dire une manière de banaliser le rapport entre spectateur et acteur, de le détendre, et de l'installer dans un certain confort. Le fait d'avoir des acteurs et actrices si techniques, si à l'aise, avec leurs corps, avec leurs voix, produit quelque chose je trouve de très déroutant, qui peut s'apparenter à de la complaisance de l'art pour l'art, ou de l'art pour ce qu'il arrive à faire.

Si on pense à ce qu'apportent les écoles supérieures aux élèves, et notamment aux acteurs, entre autres et pas pour tout le monde, bien sûr, mais globalement, c'est une forme de réelle confiance en soi. C'est-à-dire l'idée un peu saugrenue que pour faire de l'art, et en particulier pour jouer, il faut être à l'aise, avec son corps, sa voix, ce que tu fais. Ne pas avoir de problème avec le geste théâtral. La technique, et le prestige, produisent ça.

Et je dirais que le grand effet, et notamment des acteurs et actrices qui sortent de ces écoles supérieures, c'est de générer de la sympathie. Mais là aussi arrêtons-nous que quelques secondes, c'est quoi générer de la sympathie ?

Nous en parlerons évidemment avec Dom Carlos, mais la sympathie a tout à voir aussi avec la connivence, la reconnaissance. Et si l'on s'intéresse un peu à pour qui nous avons de la sympathie, on voit que très souvent on nous demande d'avoir de la sympathie pour des gens un peu blasés, mélancoliques, qui font les choses parce qu'il faut bien faire les choses, et ils font les choses de manière pas parfaites mais au moins auront-ils fait ce qu'ils ont pu.

Je rattache cet affect, cette démarche de la sympathie avec la professionnalisation du métier, et notamment du métier d'acteur et d'actrice, parce qu'il me semble que c'est devenu une sorte de technique de la sympathie, une sorte de préalable à tout spectacle, à toute présence scénique, et qui va dans le sens du confort, de la détente, du non-problème théâtral, comme si tout était déjà réglé d'une certaine manière, qu'on se situe après le vertige, après le doute, après le mal fait, après le brouillon, le mal pensé, le pas droit, après le grinçant, après le théâtralement incorrect. Je dirais qu'aujourd'hui la professionnalisation du métier d'acteur a pour conséquence directe d'avoir banalisé l'accès au plateau, de l'avoir détendu au point de n'en avoir plus rien à foutre, comme si aller sur un plateau était anodin, et que dans le fond, la sympathie suffisait, pouvait suffire ; il n'y a pas cette chose profondément tragique, ou monstrueuse, de jouer, ce vertige de donner en public ce qui coûte, ce qui engage.

Dans le fond, je ne demande pas du tout un théâtre de grande tension dramatique, pas du tout, hein, mais c'est une certaine qualité du malaise, ou du fait de ne pas tout à fait savoir ce qui est en face de nous, ou si les acteurs riches sont des ennemis ou des amis politiques, des monstres ou des animaux domestiques.

Nous reparlerons de ça, tout à l'heure avec Dom Carlos en tête, mais c'est quelque chose qui a beaucoup existé avec notamment des acteurs sortant de l'École de Liège, je pense notamment au Raoul Collectif, dont le pacte vraiment de base, est la sympathie, et la connivence, la reconnaissance d'une culture commune.

## THÉÂTRE GÉNÉRATIONNEL

- l'autre conséquence de cette grande professionnalisation du théâtre c'est la question de la génération, cad d'avoir fait de la génération un possible moteur artistique. Parce que oui les écoles incitent les jeunes d'école avec d'autres jeunes, soit de la même école soit d'une autre grande école, mais toujours est-il que ça consolide le travail au sein d'une même génération.

Les exemples à cela sont multiples, moi j'ai grandi avec des spectacles de promotion, et des esthétiques de promotion : Julien Gosselin avec l'École du Nord, Thomas Jolly avec le TNB, Macaigne et Cyril Teste avec le Conservatoire, Raoul Collectif avec Liège, et ainsi de suite.

Ce qui ne m'intéresse pas là-dedans c'est que ça rend le concept de génération porteur de quelque chose, alors que je le trouve politiquement et artistiquement vide. Il y a quelque chose que je trouve assez horrible quand on parle d'une génération, c'est que on confond souvent génération et époque, il suffit que des « jeunes » d'une même génération fasse un spectacle et ça y est ils portent en eux tout un discours sur l'époque. Ce n'est jamais quelque chose que je trouve intéressant dans l'art, et encore moins au théâtre parce que le théâtre comme art collectif pose les questions de groupe, de communauté, etc et que là poser que des critères d'âge peuvent être des critères intéressants pour être des critères de groupe, c'est beaucoup plus dérangeant. Le théâtre est toujours un art du collectif, de la communauté, du groupe, même si t'es seul, sur un plateau ça dit quelque chose de ce que tu penses du groupe, et de ce qu'un groupe peut ou non faire. Prendre pour critère l'âge, pour moi c'est très problématique, mais même si ce n'est pas problématique, ça ne m'intéresse pas.

De plus ça donne l'idée qu'une génération en remplace une autre, plus obsolète, ce qui conforte cette idée très confortable que beaucoup de gens aiment, qu'il y a un progressisme inhérent à l'Histoire, ça rassure beaucoup les plus âgés, parce que ça permet de quitter le navire en toute confiance, ils n'ont plus à comprendre telle ou telle chose de la politique ou telle ou telle chose de l'art, puisqu'une nouvelle génération s'en occupe. C'est quelque chose qu'on voit très fort avec l'écologie par exemple, mais il faut voir que faire de l'écologie une préoccupation propre à une génération est une manière de dépolitiser très fortement l'écologie. Pareil pour le décolonialisme ou le féminisme.

Cette conséquence en quelque sorte a pour moi tout à voir avec l'absence d'altérité, c'est-à-dire l'absence d'un à côté de l'art, d'un à côté du théâtre qui vient venir inquiéter les formes, les déstabiliser obliger le plateau à un certain inconfort, à une gêne.

Dernière chose sur la génération, et on l'a bien vu avec le printemps des jeunes, ici à la Commune, où il y avait le spectacle de Mathilde Chadeau, et le nôtre, et à côté celui de Ferdinand Flame. C'est que ça incite à la thématization des spectacles. Il faut bien comprendre



que les fausses catégories appellent les fausses catégories, c'est-à-dire les choses qui ne permettent pas de penser l'art qu'on a en face de nous : le thème et la génération. Deux de nos spectacles sont censés traiter de l'écologie, mais pour les personnes qui ont vu les deux, on voit bien que ça ne dit rien des spectacles, et c'est même plutôt faux, je pense que les spectacles sont beaucoup plus intéressants quand ils échouent à parler de quelque chose, que quand ils parviennent à communiquer. C'est mon avis.

### III. Transgresser la frontière amateur / professionnel partie 1 : en finir avec le concept d'émergence

Le faux bon exemple du documentaire qui jouerait par excellence de la frontière entre professionnels et amateurs.

Parenthèse sur le documentaire : le documentaire se targue depuis toujours de permettre à ceux qui ne devraient pas pouvoir monter sur le plateau d'y monter, mais et nous en avons déjà parlé, je trouve que le geste du théâtre documentaire, dans sa dimension on va dire majoritaire, ne fait en réalité que de consolider encore plus fermement la différence entre amateur et professionnel, en limitant les premiers à être, à leur identité documentaire (une femme de ménage, des sans-papiers, etc), et en permettant aux seuls seconds de jouer, de s'inventer d'autres vies, etc.

Parler de l'émergence : le grand concept de la professionnalisation de l'art, de sa rigidification, une manière de séparer ce qui doit être sur les plateaux, et ce qui ne devrait pas l'être, c'est le concept qui permet de séparer le professionnel de tout le reste.

#### **1. Tordre le cou à l'émergence**