



## Place du théâtre, forme de la ville

*Nouveaux horizons urbains, nouvelles pratiques théâtrales*

**Rencontre internationale** Nantes 13-14-15 novembre 2014

# Le théâtre est sans fin<sup>1</sup>

## *La ville, la scène, le théâtre*

*Le théâtre est sans fin, prenant sans cesse de nouveaux visages, comme la ville. La question de la place du théâtre, conjuguée à celle de la forme de la ville, résonne fortement dans la mutation actuelle du monde. La rencontre internationale organisée à Nantes en novembre 2014 vise à savoir si le théâtre, en tant qu'art et lieu, service public et pratique sociale, est en mesure en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle de reprendre une place majeure perdue dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. La nécessité du théâtre s'est vue supplantée par le cinéma, celui-ci l'a été par la télévision qui est maintenant bouleversée par internet et le numérique. Or le théâtre investit aujourd'hui plus que jamais ce qui le rend irremplaçable, que souligne son étymologie grecque *theatron* qui le définit d'abord comme un *topos*, le lieu d'où l'on regarde, réel et virtuel, un point d'optique, d'écoute et d'agissement, un espace d'adresse. Les nouveaux modes de vie, les nouvelles sensibilités, les nouvelles technologies, les nouveaux horizons qui dessinent les villes du XXI<sup>e</sup> siècle appellent de nouvelles pratiques artistiques et citoyennes, de nouvelles représentations, de nouveaux rassemblements, de nouveaux échanges, bousculant les lieux identifiés et les dispositifs connus. Est-ce pour autant la fin du théâtre ? Ce topos du théâtre est-il encore pertinent ? Le parallèle de la ville et du théâtre est-il encore opérant ?*

En Europe, le théâtre a été longtemps au cœur de la ville, des arts et de la société, occupant une place majeure. Précisons d'emblée ce que l'on entend ici par théâtre : un art du vivant, ce que l'on nomme le spectacle vivant, les arts du spectacle, les arts de la scène au sens large (théâtre, danse, opéra), incluant les arts de la piste, les arts de la rue, les arts de la marionnette, les musiques, etc. Le théâtre, énoncé au singulier, est ce qui recouvre la pluralité des genres et des types d'un art qui est marqué dans le monde occidental par son extrême labilité et diversité, esthétique et sociale, également politique et économique. Jacques Nichet dans sa leçon inaugurale au Collège de France, *Le théâtre n'existe pas* en 2011, souligne cette vérité : « Aucune forme, à elle seule, ne peut définir le théâtre qui ne cesse d'échapper à son identité depuis la nuit des temps ». De même la ville contemporaine, selon Bernardo Secchi est « discontinue, dispersée, fragmentaire, hétérogène, dépourvue de règles facilement reconnaissables, marquée par un mélange d'activités et de sujets les plus disparates, par la présence de formes et techniques qui appartiennent à différentes époques » [Bernardo Secchi, *Villes sans objet : La forme de la ville contemporaine*, 2008]. De quelle ville parle-t-on ?

<sup>1</sup> Cette formule s'inspire du projet de Friedrich Kiesler, *Endless theater* (1925) dont un dessin sert de logo visuel, thème repris par Xavier Fabre pour son ouvrage paru aux éditions Actes Sud en 2013, *Le théâtre sans fin*. Le présent texte d'orientation est le résultat de nombreux échanges avec les membres du conseil scientifique depuis 2012. Cités pour la plupart dans le texte, qu'ils soient tous remerciés de leurs observations, remarques et suggestions.

Trois films parmi tant d'autres signent l'importance du théâtre dans la société et la ville européenne du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. *Les Enfants du Paradis* de Marcel Carné (1945) se passe à Paris en 1828 sur le boulevard du crime, particulièrement au Théâtre des Funambules. L'escroc dandy Lacenaire tire la montre du gousset d'un spectateur absorbé devant une pantomime. Accusée, Garance est mise hors de cause par Baptiste qui a tout observé en jouant. Il mime la scène du vol pour la disculper. Pour le remercier, Garance lui offre une fleur : ainsi naît une histoire d'amour qui mêle la vie, la ville et le théâtre. Le film de Visconti *Senso* (1954), adapté de la nouvelle de Camillo Boito, architecte écrivain (1883), débute par l'interruption à Venise du déroulement bien réglé d'une représentation de l'opéra de Verdi *Le Trouvère*, donné à la Fenice en 1866. Le chœur, qui est repris à pleine voix dans la salle par le public italien dans les loges, défiant ainsi l'occupant austro-hongrois installé pour l'essentiel au parterre, impeccablement sanglé dans des uniformes immaculés. *La Vie des autres* de Florian Henckel von Donnersmarck (2006) raconte la mise sous surveillance policière et politique à Berlin-Est en 1984 du dramaturge Georg Dreyman par un capitaine de la Stasi Gerd Wiesler. Wiesler ignore qu'il s'agit d'une intrigue orchestrée par le ministre est-allemand de la culture Bruno Hempf qui souhaite éliminer le dramaturge qui vit avec l'actrice Christa-Maria Sieland, avec laquelle Hempf veut coucher. Une des premières scènes se passe dans un théâtre. Le public aristocratique de *Senso*, le poulailler des *Enfants du Paradis*, les jeux de regard et d'écoute dans *La Vie des autres* à Berlin-Est, font du théâtre le réceptacle majeur d'une société, la chambre d'écho de la ville, une vision du monde qui se révèle à partir de ce « trou magnifique » qu'est la scène, pour reprendre le mot de Mallarmé.

La dramaturgie a constamment joué de la métaphore urbaine, ville ou cité, théâtre de tous les conflits exprimés sur scène, véritable place publique, depuis *Œdipe* de Sophocle jusqu'à *Dans la Jungle des villes* de Brecht en passant par *La Ville* de Claudel. Dans *Œdipe*, comme dans toutes les tragédies de l'âge classique en Grèce, c'est le sort de la Cité qui est en jeu, exposé au regard et à l'appréciation de tout son peuple appelé à interroger ses valeurs. Claudel, dans ses deux versions de 1893 et 1901, décrit la ville comme parcourue d'un mouvement tourbillonnant précipité par ceux qui cherchent à se joindre ou à se confronter. La ville est grouillante et « resplendit d'une lumière fabriquée ». Ce lieu conflictuel est destiné à l'insurrection, à la ruine et à l'apocalypse qui précède nécessairement la conversion, métaphore de la construction de soi dans un échange de valeurs antagonistes. *Dans la jungle des villes* de Brecht, pièce fracassée en onze tableaux, écrite en 1921-1922, publiée en 1927 avec des remaniements, souvent montée de nos jours, fait de la grande ville le lieu d'un combat sans explication : « Vous vous trouvez à Chicago en l'année 1912. Vous observez deux êtres humains se livrer comme sur un ring un inexplicable combat, et assistez au déclin d'une famille, venue de la savane jusque dans la jungle de la grande ville » (Brecht). Sur ce ring, Schlink maître de la ville veut acheter l'opinion de Garga qui refuse. La dramaturgie contemporaine récente perpétue ce lien, comme en témoignent nombre de pièces telles *Catégorie 3.1.* de Lars Norén (1997), pièce dont le titre reprend une classification administrative qui désigne les cas sociaux à Stockholm, ainsi que le quartier qui leur sert de refuge et qui fait de ces bas-fonds contemporains le point d'optique de la déshérence humaine et urbaine ou encore *Electronic city* de Falk Richter (2003) qui fait le portait de la ville générique entre aéroport, centre commercial et hôtel de transit. Martin Crimp fait de *La Ville* (2007) un sujet inatteignable, métaphore d'un espace intérieur labyrinthique qui confronte la réalité et l'imagination, pulvérisation que l'on retrouve dans *Plot your city*, de Paul Pourveur (2011).

Le théâtre est sans fin, prenant sans cesse de nouveaux visages, comme la ville. Ce parallélisme n'est pas une simple figure de style : les exemples l'illustrent et on sait qu'il est fortement inscrit dans la tradition occidentale. Progressivement, dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le théâtre a perdu sa prééminence comme représentation et rassemblement, perte qui l'a conduit à admettre sa minorité, et même à constituer « une conscience de minorité » selon le mot de Deleuze. Pour Bernard Dort « le Théâtre tout court n'existe pas » et « la scène ne saurait, aujourd'hui, être le lieu où se produit, par la seule vertu de la parole poétique, une dialectique de la conscience du monde » [Bernard Dort, *Théâtre en jeu*, Seuil, Paris, 1979, « La contradiction de Jean Vilar », p. 29-41]. Robert Abirached a pris acte de la perte par le théâtre de sa place centrale dans la société et dans la hiérarchie des arts, place longtemps occupée en Occident. [Robert Abirached, « Le théâtre dans la cité : dernières remarques avant une rupture annoncée », revue *Communications*, 2008, n° 83, p. 25-36]. Une trentaine d'années après ces diagnostics, quelle est la situation ? L'espace théâtral a-t-il encore un sens à l'ère du numérique ?

## Qu'enseignent les cartographies ?

Aborder ces thématiques par l'examen des lieux et des temporalités correspond à une réalité anthropologique : se situer, s'orienter, se mouvoir, prendre place de façon transitoire ou pérenne dans l'espace et le temps, s'exprimer, est une condition première de toute humanité, vie humaine et société. L'espace est un vecteur et un révélateur des comportements, des facteurs d'inclusion et d'exclusion, de centralité et de marginalité, d'institutionnalisation, de contestation et de protestation, de routine et d'innovation, de clôture et d'ouverture. Cela vaut particulièrement pour les lieux scéniques. Cette notion en usage depuis les années 1970 offre l'avantage d'intégrer aussi bien les *espaces dédiés* (« les théâtres » édifiés ou toute autre sorte de salle de spectacle) et les *espaces investis*, les espaces *dans les murs* et les espaces *hors les murs*, de façon *éphémère* ou *pérenne*. Aussi, la matière première de cette rencontre internationale est cartographique, synthétisant un ensemble de monographies de lieux scéniques et d'établissements culturels dédiés au théâtre en particulier et aux arts de la scène en général, de tout genre, de toute taille et de tout statut.

Tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, une certaine défiance s'est exprimée à l'égard de l'architecture théâtrale, telle qu'elle fut monumentalisée au cours du XIX<sup>e</sup> siècle avec ce que l'on a coutume d'appeler le théâtre à l'italienne, au point de souhaiter un *inachèvement* et un *effacement* architectural. Constatons qu'il a été beaucoup construit en la matière depuis trente ans en Europe : construction neuve, reconversion, réhabilitation, restauration. L'histoire montre que l'architecture théâtrale est d'abord une architecture *vivante*, une architecture *intérieure*, en *mouvement perpétuel*, un *instrument*, comme l'attestent les chronologies de construction, de réfection et de restructuration. Le *cœur battant* ne doit pas être étouffé par le *cadre bâti*. Le mouvement de défiance à l'égard d'une architecture carcan a amené à la notion générique de *lieu scénique*. Le lieu prime sur l'édifice, *ce qui a lieu* l'emporte sur le construit. Le lieu fait lien. La recherche de nouveaux concepts d'espace théâtral et de lieux scéniques dans un renouvellement de la relation avec le public s'est traduite au cours du XX<sup>e</sup> siècle par la pluralité des typologies ainsi que par l'importance *entre-deux* prise par la scénographie en regard avec une dramaturgie et une mise en scène, en regard avec une architecture. Cette diversité typologique en lieu et place d'un seul modèle idéal intéresse, car elle traduit la diversité des formes artistiques, des pratiques théâtrales et des relations avec le public et la population.

L'échelle de ces cartographies est métropolitaine et régionale, selon une approche ville-territoire régional, dont nous dirons plus loin les enjeux en matière de devenir. Les régions concernées sont en France les Pays de la Loire (St-Nazaire, Nantes, Angers, Ancenis, Le Mans, Cholet, Chateaubriand) ainsi que le Grand-Paris, en Belgique la Wallonie et Bruxelles (Mons, Charleroi, Bruxelles, Louvain-la-Neuve, Namur, Liège), en Espagne, la Catalogne (Barcelone), en Allemagne Berlin, en Pologne, Varsovie, en Italie, Palerme, au Portugal, Lisbonne.

La métropole de Nantes présente une constellation d'institutions et de lieux scéniques variés en miroir d'une ville composite qui ne cesse de changer. Au total, plus de 45 salles ou lieux scéniques équipés ayant une programmation suivie pour une agglomération de 600 000 habitants : lieux dédiés, depuis le *théâtre Graslin*, théâtre historique (1788), dit *à l'italienne*, siège d'Angers Nantes Opéra, jusqu'au théâtre urbain ouvert des *Machines de l'île* (2007) installé sous et autour des *Nefs* des anciens chantiers navals sur l'île de Nantes (et tant d'autres lieux investis temporairement ou de façon permanente dans la ville, clos ou ouverts), en passant par le *Grand T*, théâtre frontal (1982), le *Lieu unique*, lieu usinier récupéré (2000) ou *l'Onyx* à Saint-Herblain (1988) cube noir construit à l'origine sur un no man's land en périphérie devenu aujourd'hui un grand centre commercial, la *Fabrique* (2011) à Nantes, bâtiment neuf qui en partie se glisse sous les Nefs et s'accroche à un bunker - ces trois derniers lieux scéniques étant des théâtres transformables et des lieux transdisciplinaires - et d'autres lieux comme *L'Arc* à Rezé (1938 et 1957), ancienne maison du peuple dans une zone pavillonnaire, transformée en théâtre frontal, le *Théâtre universitaire* (1994) théâtre frontal transformable situé sur le campus entre l'hippodrome et les rives boisées de l'Erdre, ou *La Cité*, centre de culture et de congrès (1992) dont la grande salle frontale est une salle étagée *à la française*, cœur avec le Lieu unique d'un quartier neuf Sur le plan régional, de Saint-Nazaire avec *le Théâtre* (2012) à Angers avec *le Théâtre du Quai* (2007), et au Mans avec *L'Espace des Jacobins* (2014) qui complète le *Théâtre de l'Espal* (2001) sans oublier *la Fonderie*, lieu investi par le Théâtre du Radeau depuis 1985, le même constat peut être fait. Cela vaut pour tant d'autres villes (150 à 200 lieux répertoriés à Paris *intra muros*, 60 lieux scéniques à Toulouse dont 17 théâtres) ou dans des régions (500 lieux en Ile de France, 460 lieux en PACA). Une

approche territoriale dans d'autres pays (Allemagne, Belgique, Espagne, Italie, Pologne, Portugal) confirme le diagnostic et ouvre largement l'horizon de cette rencontre pour nourrir la discussion. Cette multiplication des lieux scéniques est-elle tout à la fois le symptôme d'un regain du théâtre et d'une résilience du modèle de la ville européenne ? Le théâtre n'est-il pas en train de reconstituer « une conscience de majorité » sous des habits diversifiés ?

De fait en France, la politique édititaire du ministère de la Culture et des municipalités de 1981 à 1995 a été riche d'effets. Avec l'augmentation des autorisations de programme par l'État et les apports des collectivités territoriales, ce sont environ mille lieux scéniques qui ont été construits ou restaurés en France entre 1980 et 1995, prenant à chaque fois place dans une forme urbaine en mutation : Opéra de la Bastille, Massy, Corum à Montpellier, le Vinci à Tours, Cité des Congrès à Nantes, restauration de l'Opéra Garnier et de toute une série de théâtres historiques dits à l'italienne, lieux affectés aux Centres dramatiques nationaux ou aux Scènes nationales (Basse-Terre, Besançon, Bobigny, Chambéry, Château-Gontier, Châteauroux, Corbeil-Essonnes, Gennevilliers, Hérouville, La Roche-sur-Yon, La Rochelle, Lille, Limoges, Martigues, Marseille, Montluçon, Mulhouse, Narbonne, Nice, Noisiel, Orléans, La Colline et La Cité internationale à Paris, Sartrouville, Sceaux, etc.), centres culturels (Colombes, Creil, Echirolles, Gradignan, Mérignac, Saint-Herblain, etc.), Zéniths (Paris, Montpellier, Pau, Toulon, Caen, Nancy, Marseille, Lille, etc.).

Ce mouvement a continué après 1995 et encore aujourd'hui comme en témoigne l'ouverture de réalisations conséquentes comme le Théâtre national de Toulouse en 1998 (Sarfati), le Grand Théâtre de Lorient en 2003 (Henri Gaudin), situé place de l'Hôtel de Ville, le Théâtre du Quai à Angers en 2007 (Archi Studio), le Grand Théâtre de Provence à Aix en 2007 (Gregotti), le Théâtre Auditorium de Poitiers en 2008 (Carrilho da Graça), le Théâtre de l'Archipel en 2011 à Perpignan (Ateliers Jean Nouvel et Métra & Associés), le Grand Théâtre d'Albi en 2014 (Perrault), le Bateau-Feu à Dunkerque en 2014 (Blond & Roux), le Théâtre de Sénart (Chaix & Morel, 2015). La construction de Zéniths s'est poursuivie (Amiens, Saint-Etienne, Strasbourg, Limoges, Nantes, Dijon, Clermont-Ferrand, Rouen, Toulouse, Orléans), complétée par des SMAC (Annecy, Clermont-Ferrand, Saint-Etienne, Nancy, Reims, Nantes, Saint-Nazaire, etc.), la restauration ou la rénovation des théâtres historiques également (Angoulême, Odéon à Paris, Sète, etc.) ou de friches (Nantes, Lyon, Marseille, Vitry, etc.).

### **Que disent les statistiques ?**

Outre cette multiplication des lieux scéniques, leur fréquentation peut-elle être un indicateur ? Les chiffres de fréquentation sont difficiles à établir et à interpréter en raison de plusieurs facteurs objectifs (critères démographiques, jauges des salles, système de décomptage, destination et usage des lieux) sans parler des critères qualitatifs (projet artistique, sociologie du public). Contre l'idée que le public de théâtre serait de façon générale en baisse, la multiplication des lieux et des formes théâtrales compense les baisses souvent indiquées ponctuellement montrant bien plus qu'une stabilité, un renversement de tendance. Il est vrai que de 1965 à 2010, la fréquentation des théâtres nationaux est passée de 1 200 000 à 750 000 spectateurs. Mais si l'on additionne l'ensemble des lieux de spectacle vivant subventionnés par l'État, un rapport officiel mentionne le chiffre de 5 500 000 spectateurs en 2013. Cette même année, les 39 Centres dramatiques nationaux affichent 1 200 000 spectateurs et les 71 Scènes nationales deux millions. L'Opéra national de Paris décompte 800 000 spectateurs en 2010, les 13 théâtres lyriques de région un million, les 19 centres chorégraphiques nationaux 660 000 [Emmanuel Wallon, « Le spectacle vivant en chiffres (2010) » La Documentation française, Paris, 2010, p. 128-135]. Or, il s'agit de prendre également en compte les lieux municipaux ou territoriaux, tels que les nombreux théâtres de la Ville de Paris. A Nantes, le Grand T, Théâtre de Loire-Atlantique dont la tutelle est le Conseil général, décompte annuellement environ 100 000 spectateurs... avec une grande salle de 875 places, et un taux de remplissage de plus de 90%. L'euphorie des fréquentations constatée à Chaillot entre 1951 et 1965 correspond à l'aventure du TNP de Jean Vilar qui disposait à Chaillot d'une salle de 2 800 places et le chiffre de 500 000 spectateurs a été quasiment atteint lors d'une saison. Sa baisse progressive après le départ de Vilar en 1963 correspond en partie à la remise en cause du système des abonnements, au transfert du sigle TNP à Villeurbanne en 1971 et après 1975 à une restructuration de sa grande salle dont la jauge a été divisée par deux. La fréquentation de ce lieu dans les années 2000-2010 se situe autour de 110 000 à 150 000 spectateurs au sein d'une cartographie parisienne et francilienne qui n'a plus rien à voir avec la situation connue par Jean Vilar

en 1945. L'augmentation de la fréquentation de l'Opéra national de Paris (de 250 000 à 800 000 spectateurs) est à mettre en rapport avec l'ouverture de l'Opéra Bastille en 1989 (salle de 2 745 places) et la modernisation de l'Opéra Garnier (1 720 places) avec un taux de remplissage de 96%. D'une façon générale, il y a plus de lieux offrant des jauges moindres pour le théâtre. L'opinion qui prévaut aujourd'hui est de penser que le théâtre exige une jauge maximale de 450 à 650 places pour établir un rapport de proximité optimal. Cependant un grand nombre de lieux dédiés au théâtre ont des jauges autour de 800 à 1 000 places et plus (Angers, Brest, Caen, Châteauroux, Limoges, Lorient, Mulhouse, Nantes, Nice, Perpignan, Poitiers, Saint-Quentin en Yvelines, Sénart, Toulouse). Pour en rester à une estimation en masse, ajoutons d'autres chiffres : le théâtre privé rassemble environ 3 400 000 spectateurs par an, ce qui ferait un total annuel de près de neuf millions de spectateurs de théâtre.

Si maintenant on s'intéresse plus largement au spectacle vivant, il convient d'y ajouter les spectateurs de variétés et de musiques actuelles (27 millions...) formes très fortement théâtralisées, chiffre qu'il faut mettre en rapport avec les 17 Zéniths (jauge moyenne de 8 500 places), Arenas, Parcs d'exposition (jauge supérieure à 10 000 places) et les stades (supérieurs à 25 000 places) et les spectateurs de théâtre de rue (un spectacle des Géants de Royal de Luxe rassemble entre 300 000 et 500 000 spectateurs). Aux lieux proposant une saison, il faut adjoindre les festivals dont chacun sait que le nombre a explosé avec une trentaine de festivals majeurs et actuellement plus de 2 500 manifestations estivales. Rapportés aux chiffres de la population française (63,5 millions d'habitants), les chiffres de fréquentation des spectacles vivants sont alors loin d'être négligeables : en additionnant toutes les formes théâtrales et musicales, on peut décompter 36 millions de spectateurs, soit plus de 50% de la population, c'est-à-dire une majorité. Il n'y a nul doute à avoir : le public augmente depuis 2000, s'il a baissé lentement de 1965 à 1990, et les statistiques officielles sur les pratiques culturelles des français le montrent : de 1973 à 2008, le taux de fréquentation du théâtre est passé de 12% à 19% pour le théâtre en salle, et il est de 34% pour le théâtre de rue. Notre hypothèse est que cela ne tient pas seulement à un effet mécanique lié à l'augmentation exponentielle du nombre de lieux malgré une baisse des jauges des salles, mais à une réelle appétence, aiguisée paradoxalement par l'avènement des nouvelles offres numériques. En clair et en un mot, la fréquentation augmente proportionnellement au développement des nouvelles technologies comme une sorte de contrecoup et de contrecarre. Peut-on considérer tous ces lieux comme des théâtres ? Oui, si l'on admet le théâtre dans sa définition première, topologique, dont la singularité est accentuée par les nouvelles réalités liées au numérique.

### **Les formes diverses de l'interaction scène / ville**

Alors qu'il n'est question que de réalité virtuelle ou augmentée, de révolution numérique, d'un espace 2.0, l'étude spatiale montre donc actuellement la multiplication des lieux physiques de *représentation*, de *rassemblement* et d'*échange*. La question de la liaison entre ces trois fonctions essentielle dans toute société ne va pas de soi. Pourtant elle s'est probablement aiguisée aujourd'hui avec le développement exponentiel des moyens de création, des moyens de l'échange et de ce que l'on nomme les réseaux sociaux.

Qu'est-ce qu'une scène ? Qu'elle soit occasionnelle ou instituée, explicitement prévue pour la représentation ou mise sur pieds pour répondre aux circonstances, toute scène remplit trois fonctions en construisant un espace triple de *visibilité*, de *partage du sens* et de *valeur(s)*. Qu'est-ce qu'un plateau ? Une scène, mais envisagée du point de vue de la mise en œuvre matérielle du spectacle. Qu'est-ce qu'une piste ? Un plateau spécifique progressivement institué pour répondre aux particularités des disciplines circassiennes. C'est dans ce cadre très général que la place du théâtre trouve son sens spécifique et ses caractéristiques, en un mot que le théâtre trouve son territoire propre et le travaille. Définir cette place met donc en jeu indissolublement des dispositifs matériels (comme, par exemple, l'organisation du Festival d'Avignon avec ses différents lieux) et des dispositifs qui relèvent plus spécifiquement de l'esthétique : positionnements artistiques, contraintes de genre, positionnements vis-à-vis de l'évolution prévisible du champ de l'art *and so on*.

La question de l'adresse au public est déterminante pour tout artiste qui choisit la scène *live* comme on aime à dire de nos jours : comme Jacques Schérer l'a souligné, « le mot nécessairement ambigu de théâtre [...] s'applique aussi bien à l'édifice abritant les représentations dramatiques qu'à l'organisme

social constitué par cette sorte de couple collectif, les acteurs et le public» [Jacques Schérer, *La dramaturgie classique*, Paris, Nizet, 1950, Introduction]. C'est la raison pour laquelle le point de départ de cette rencontre est l'examen de la place des lieux scéniques dans les villes, intégrant la *relation acteurs/spectateurs* au sein d'un *rapport scène/salle*, posant la question scénographique, architecturale et urbaine, mais surtout artistique, sociale, politique et philosophique. Cela comprend la question de la relation entre les publics au pluriel et la population d'une ville.

Une des fonctions premières de la ville est culturelle, marquée par des formes consensuelles et conflictuelles, dans la constitution d'espaces publics et d'espaces privés. Le théâtre est par nature le lieu d'expression vivante de cette oscillation entre conciliation et conflit. Nous pensons que « l'espace public, loin de se laisser enfermer dans une organisation spatiale, figurer sous une forme symbolique ou saisir par des normes juridiques, se compose essentiellement d'un entrelacs de mouvantes représentations de son propre agencement. » [Emmanuel Wallon, « *Le Théâtre du Radeau ou le faire pensant contre le faire spectacle* », in Eric Vautrin (dir.), « *Variations Radeau* », Théâtre/Public, 214, Montreuil, Editions Théâtrales, sept.-déc. 2014]. La relation entre un imaginaire et un espace dans la mise en forme de représentations oscille entre correspondance parfaite et hiatus fertile, donnant lieu à divers agencements de toute taille et de toute nature. Et tout cela se produit en lien avec les mutations urbaines, les lieux prenant place pour contribuer à former la ville. De ce point de vue, les choses ont également bougé. Bernardo Secchi [*Première leçon d'urbanisme*, Editions Parenthèse, Collection, Eupalinos Paris, 2006] considère qu'étudier la ville contemporaine prouve l'obsolescence du cadre global de l'urbanisme mis en œuvre au XX<sup>e</sup> siècle, notamment l'urbanisme fonctionnaliste. Il est nécessaire de retrouver la capacité d'imaginer et de préfigurer un futur possible et juste. Cette dernière notion fait penser à la formule de Peter Brook d'une aspiration du théâtre pour un « lieu juste ». À cette fin, Secchi pense l'urbanisme comme un récit qui mêle un savoir ou des savoirs plutôt qu'une science, et une pratique, des pratiques, qui tissent discours et réalité, laissant émerger des figures « une écriture qui accompagne et pénètre les différentes formes du projet de la ville et du territoire, qui décrit, illustre, démontre, argumente, suggère et sollicite les imaginaires collectifs et individuels. Loin de l'invention continue et de la consommation rapide de paroles, l'urbanisme est écriture épique et polyphonique transcendant la contingence dans laquelle une époque s'exprime à travers ses différentes voix. Aussi l'urbaniste, plutôt que producteur de projets à contenus techniques de qualité, est créateur d'images, de récits, de mythes... ». Pour construire ce récit « Il faut partir des gens. Il convient de considérer la dimension corporelle de la ville et, à partir d'elle, révéler la beauté du banal, le transformer dans un projet. » Ainsi l'urbanisme doit-il redéfinir son propre objet « en reconstruisant les caractères fondamentaux de l'expérience actuelle de la ville et du territoire ». Par exemple, « marcher dans la ville est une opération simple », « voir et faire voir aux autres comment la ville est faite » et aussi comment elle est en train de se faire, devient une pratique qui vise à travers des états des lieux, des descriptions, des relevés, à produire les « matériaux urbains » à partir desquels doit opérer une nécessaire interrogation, problématisation, distinction, formulation, conceptualisation préalable et itérative à une démarche de proposition, de projection, de préconisation, de formalisation aux fins d'une intervention modificatrice. Alexandre Chemetoff a mis en œuvre une telle démarche pour guider la formation de l'île de Nantes, pôle locomoteur de la requalification urbaine de la métropole Nantes/Saint-Nazaire. L'exemple de cette métropole fait écho à d'autres métropoles françaises ou européennes, Lyon, Lille, Bordeaux, Marseille, Barcelone, Varsovie, Liège, etc... La dimension sensible – sensorielle-, imaginaire, visionnaire ainsi que la conscience des temporalités deviennent, écrit Secchi, un enjeu primordial sans lesquels les connaissances statistiques, quantitatives (démographiques, économiques, sociales) perdent leur substance : « C'est une somme de rencontres entre corps d'hommes et de femmes avec tout ce qui fait la ville : aussi bien les maisons que des trottoirs, des bouts d'asphaltes et de pierre, des automobiles, des trains, des miroirs d'eau et des jardins. Des corps individuels ou collectifs qui émergent de plus en plus en s'imposant dans le cinéma, dans la danse et dans les arts visuels. La modernité avait exclu la présence du corps de la ville ; voici que la phénoménologie contemporaine le remet au centre de cette expérience. Se rattacher de nouveau à l'expérience et au quotidien, veut dire, en littérature et dans les arts de fin de siècle, retrouver le sens ordinaire des choses, leurs caractères tactiles, olfactifs et sonores. La dimension corporelle de la ville est devenue la découverte des caractères topologiques de l'espace ; la pluralité de l'expérience du corps côtoie l'unicité de la géométrie et de la représentation légitime, grand idéal moralisateur de la modernité ». Dans cette démarche topologique et représentative, le théâtre réactive ce qui fait depuis longtemps sa singularité et sa nécessité. De ce point de vue, l'entreprise de Pierre Rosanvallon avec son *Parlement des invisibles*, avec la collection éditoriale « Raconter la vie », proche en un sens de la

démarche de Joris Lacoste avec son *Encyclopédie de la parole* concrétise cette recherche des récits d'une manière qui se rapproche d'auteurs-metteurs en scène comme Joël Pommerat ou Wajdi Mouawad.

### Place du théâtre : dissolution, permanences, recompositions

Le théâtre par son dispositif fondateur *scène-salle* aigüise depuis toujours ces tensions par son inscription dans la ville et dans la société. Paradoxalement... peut-être, le théâtre investit aujourd'hui plus que jamais ce qui le rend irremplaçable et que rappelle son étymologie grecque *theatron* : l'assemblée des spectateurs, ce qui le définit d'abord comme un *topos*, le lieu d'où l'on regarde, réel et virtuel, un point d'optique, d'écoute et d'agissement, un espace d'adresse. Nous entendons cette notion de *topos* aussi bien au sens propre et littéral de *lieu* comme endroit situé considéré dans sa dimension physique, qu'au sens figuré et littéraire de poncif, modèle usuel de pensée, argument notoire. L'expression *lieu commun* oscille entre type et stéréotype, engageant la problématique de l'espace public. Nous avons évoqué la dimension anthropologique des enjeux spatiaux et de ceux relatifs à la représentation qu'une société se donne à elle-même.

Un espace ayant tout à la fois qualité de *scène* - aire de jeu - et qualité de *salle* - aire d'écoute et de regard - forme un *lieu scénique*. Luc Boucris a mis en exergue dans les études théâtrales l'importance du « *jeu d'espace* » et la pertinence qu'il y a à traiter du théâtre par cette entrée spatiale, particulièrement à notre époque contemporaine qui n'a eu de cesse de vouloir « modeler l'espace » [Luc Boucris, *L'espace en scène*, Librairie théâtrales, Paris, 1993, p.9]. [Point nodal n° 1]. Parmi toutes les formes scéniques qui se disposent dans la ville contemporaine, la scène théâtrale est la seule à faire du jeu d'espace une de ses préoccupations centrales, traduite au plan urbain, architectural, scénographique, en osmose avec une dramaturgie qui regarde la société.

Simultanément – et non sans lien - les mutations technologiques, l'extension de la reproductibilité des œuvres, la volatilité de leur accès, la mobilité - conjuguées aux effets de l'offre et de la demande, des aspirations sociales et individuelles - engendrent des situations contradictoires et conflictuelles. Contrairement à ce qui est souvent affirmé, le théâtre n'est pas (n'a jamais été) imperméable aux innovations technologiques et aux effets de l'industrialisation : il s'en est constamment nourri. L'équipement des lieux scéniques en est une des preuves. Surtout, la création théâtrale en témoigne. L'hypothèse est ici faite que le théâtre comme lieu singulier ne peut que voir croître sa raison d'être dans ce paysage technologique sans s'opposer à lui. La représentation ici et maintenant, avec le rassemblement et l'échange qu'elle permet trouve une expression accrue : ceci ne tue pas cela, mais ceci amplifie et aigüise cela. L'ère numérique indirecte élargit paradoxalement le champ théâtral direct. Surtout, elle en aigüise la nécessité en montrant le pouvoir du théâtre en tant que virtualité réelle, difficilement reproductible mécaniquement ou numériquement, irremplaçable. L'imaginaire théâtral ne se procède pas de la calculabilité.

Au sein du triangle représentation, rassemblement, échange, c'est la fonction de rassemblement qui doit ici être mise en exergue. Nous l'avons souligné, il est frappant de constater que les lieux de rassemblement se développent au fur et à mesure que croissent le territoire numérique, la délocalisation, la dislocation, la dématérialisation, les réseaux sociaux. Au sentiment vertigineux d'ubiquité produit par les nouveaux réseaux, répond le besoin simple de se retrouver et de se rassembler quelque part, même sans objet. La multiplication et la fréquentation actuelle des théâtres attestent cette nécessité de ce que l'on nomme dans le jargon actuel *la co-présence en temps réel*. Il s'agit pour esquisser de nouveaux paradigmes de lier la question du théâtre à celle de la ville, la théâtralité à l'urbanité, la civilité à la citoyenneté, l'individu à la société, la communauté à l'individualité, l'identité à l'altérité, la politesse à la politique. [Point nodal n° 2]. Parmi l'ensemble des dispositifs qui ont à voir avec la co-présence, le théâtre occupe une place particulière. Bernard Stiegler et Robin Renucci mettent le théâtre au cœur de leur réflexion, « espace de l'adresse à l'autre, de l'incarnation du verbe et de l'écoute », « formidable école du savoir et de la recapacitation ». [« *Cultivons notre droit à l'élévation toute la vie* » Libération, jeudi 29 mars 2012]

Sans acteur et sans spectateur, le théâtre n'existe pas ; sans texte, l'acteur est interdit (quelle que soit la langue et la forme du texte, entendu avant tout comme projet dramatique et construction commune

d'un sens à faire advenir) ; sans lieu, l'acteur et le spectateur sont démunis. Il y a surtout la nécessité de l'auteur dramatique. Une société sans théâtre pose problème, quand le théâtre a pour objet de constituer des récits, des histoires à partir des problèmes humains et sociétaux. Et de les incarner. Le théâtre avons-nous insisté est d'abord un *topos*, un lieu commun, une place partagée, un espace d'inscription avant d'être un art, ou autrement dit, il est l'art du *topos* : il est *ce qui a lieu*. Le *topos* s'articule au *logos*, la parole vivante, la présence active, le mouvement générateur. Sous la forme de ce qu'Enzo Cormann appelle l'assemblée théâtrale, il avive une co-présence qui interroge la cité sous un mode fictionnel, visant à faire sens, à manifester des valeurs, à faire œuvre. Avoir lieu est un gage de l'appropriation réciproque de l'œuvre au lieu, de l'œuvre par le public, du théâtre par la cité. Plus que jamais dans la période d'incertitude que nous vivons, le théâtre et la théâtralité demeurent un gage de civilité, de société et d'urbanité dans la diversité des lieux, des espaces, des formes.

Moyennant quoi on pourrait discerner trois modes de présence du théâtre dans la ville contemporaine : l'*immersion* (micro salles intégrées se donnant comme des lieux de germination), la *dissémination* (multiplication des interventions scéniques sous des formes d'une diversité toujours plus grande), l'*exposition*, voire la « surexposition » (grandes scènes visibles à l'échelle de la métropole).

Robert Abirached reconnaît ainsi que rien n'a annulé « le besoin et le désir qui s'affirment simultanément dans telle ou telle cité de banlieue de marquer leur centre-ville par un théâtre-monument, qui affiche leur identité par un signal puissant» [Jean Chollet, Marcel Freydefont, *Les lieux scéniques en France (1980-1995) Quinze ans d'architecture et de scénographie*, Editions AS, collection Scéno+, Paris, 1996]. Olivier Mongin souligne que toute déterritorialisation est suivie d'une reterritorialisation. Depuis 1980, différents colloques (Bordeaux, Lisbonne, Paris) ont consacré le regain d'intérêt pour une architecture théâtrale condamnée à mort dans les années 1950-1960, celle des théâtres dits à l'italienne qui ont fait l'objet de restaurations et se sont largement ouverts à la création contemporaine.

Outre les exemples prestigieux du Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, de l'Opéra Garnier à Paris, de la Scala à Milan, du Théâtre de l'Odéon, du Grand Théâtre de Bordeaux, du Théâtre Graslin à Nantes, du Théâtre Mariinsky à Saint-Petersbourg, de l'Opéra de Liège, du Liceo à Barcelone quelques exemples récents témoignent de cette alliance entre patrimoine et création contemporaine.

A l'autre extrémité du spectre du point de vue architectural, le théâtre de rue a su garder une audience populaire en sachant raconter une histoire à une ville entière, en développant une métaphore vive de la ville.

## La forme d'une ville

Chacun a en mémoire la première ligne de Julien Gracq dans son ouvrage sur Nantes *La forme d'une ville* (1985). Celle-ci « change plus vite, on le sait, que le cœur d'un mortel », allusion à Baudelaire qui prélude une tentative de saisir en quoi cette ville habitée et la représentation que Gracq s'en est faite ont éveillé et formé en lui un monde imaginaire, un réservoir d'images poétiques. La littérature est une fabrique de l'imaginaire urbain. S'il est un art qui est celui du changement et du déplacement dans la genèse d'un imaginaire poétique, c'est bien le théâtre, qui change lui aussi, plus vite que le cœur d'un mortel. Le théâtre change parce que la ville change, parce que la vie change. Changeant de ville, changeant de vie, il change de visage. A Nantes comme à Liège, comme à Barcelone, comme à Varsovie, il convient de mettre en rapport les lieux scéniques et la fabrique urbaine : le visage de ces villes mue, et cette mutation préserve l'identité historique tout en inscrivant les effets de la période contemporaine, vivifiant le modèle de *la ville spécifique* contre celui de *la ville générique*. Cette allusion à Gracq souligne l'importance des temporalités, dont les métamorphoses marquent fortement notre époque. Tout autant que les mutations spatiales, notre perception du temps est transformée. Dans ce croisement de l'espace et du temps, le *parallèle* entre le théâtre et la ville, entre le théâtre et la cité, procède d'une longue tradition en Europe, oscillant entre permanence et éphémère, apparition et disparition, affirmation et effacement, focalisation et dissémination. La culture partagée de la ville européenne doit beaucoup au théâtre. Le théâtre, lieu de mémoire et d'innovation dans une ville palimpseste qui ne cesse de se renouveler, s'affirme fortement comme un point d'optique précieux pour dresser un état des choses, à jamais inachevé.



Selon Olivier Mongin (*La ville des flux*, 2013), la ville contemporaine, envers et endroit de la mondialisation, est une ville des flux, dont la force l'emporte sur celle des lieux. Les nouveaux horizons qui dessinent les villes génériques du XXI<sup>e</sup> siècle, posent la question de l'invention d'une nouvelle «condition urbaine», qui puisse répondre aux défis de la mondialisation. Or, il n'y a pas de ville possible qui ne soit portée par un type de gouvernance politique, un projet urbain et un imaginaire, une expérience urbaine vécue par des habitants. Cela pose la question des lieux de représentation et de savoir comment faire scène.

« Une vraie ville ne peut pas s'imaginer sans théâtre » déclarait Jean-Jacques Morisseau architecte du Théâtre du Dôme et de la place de l'Europe à Albertville édifiés en 1992. La Ville de Saint-Nazaire qualifie le Théâtre d'« équipement majeur ». Cette idée de « pièce maîtresse » perpétue cette conviction de l'urbanisme des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles qui plaçait le théâtre en clé de voûte de la composition urbaine (Lyon, Paris, Bordeaux, Nantes) comme en témoignent Daly et Garnier. Pour les architectes et les théoriciens du XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe, le théâtre est un édifice clé, un élément régulateur d'architecture publique, et un tel monument n'a de sens et de valeur qu'inséré dans un tissu urbain rationalisé, régénéré, correctement composé et distribué. Le projet d'édification d'un théâtre est un programme privilégié, concourant à la mise en ordre de la forme urbaine et à l'embellissement de la ville [Daniel Rabreau, *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*, 2008]. La conception de César Daly et Gabriel Davioud est encore présente chez des architectes comme Aldo Rossi, Valentin Fabre & Jean Perrottet, Jean-Jacques Morisseau, Philippe Chaix & Jean-Paul Morel, Xavier Fabre & Vincent Speller, Jean Nouvel, João Carrilho da Graça, Alvaro Siza. Charles Garnier exigeait que chaque ville ait « son théâtre à elle », « complément indispensable de la production littéraire et scénique » (*Le théâtre*, 1871), Jean Vilar voulait construire un théâtre de 3000 places dans le nouveau quartier de la défense. Au-delà de ces précédents, qu'en est-il aujourd'hui ?

La question de la place du théâtre dans la ville contemporaine vue à travers le prisme de l'approche cartographique permet d'aborder plusieurs sujets spécifiques étroitement corrélés les uns aux autres : les politiques culturelles publiques, la question économique et sociale en lien avec les mutations technologiques, une approche de l'art et des arts (mutation, tradition, innovation) pour situer la place esthétique du théâtre en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, le nécessaire renouvellement des paradigmes culturels entre démocratisation de la culture et démocratie culturelle et celui des labels, la question de la minorité et de la majorité du théâtre, la théâtralité comme gage de civilité et d'urbanité, la confrontation à l'incertitude urbaine et théâtrale. Toutes ces thématiques témoignent de ce que théâtre et ville cherchent leur forme et leur sens. L'objet de cette rencontre est d'aider à penser ces recherches et ces réalités et de procéder à un inventaire de ces sujets thématiques.

S'il est une sphère des frissons et des battements d'ailes, c'est bien le théâtre. « Le théâtre serait alors cela même qui est capable de faire advenir simultanément, dans une interpénétration, du sens et de l'être-ensemble dans un bain de plaisir esthétique et ludique. Le théâtre posséderait alors aujourd'hui une fonction opposée à celle de la technique : tandis que la technique soumet le monde aux déterminations objective de l'intelligence humaine assurant la maîtrise de l'homme sur tout ce qui l'entoure, le théâtre maintiendrait l'homme en contact avec l'avènement originaire de l'être, l'invitant à l'habiter en artiste plutôt qu'à le dominer en technicien » [Serge Added, «Un siècle de désir, pour une histoire de la fonction sociale du théâtre », in revue *Frictions*, n° 22, Paris, 2014, p. 17-35]. « Le dégel du théâtre n'est possible qu'à la condition qu'il se laisse transir de la vie qui l'entoure » [Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?* Circé, Marseille, 1997, p. 175]. Ajoutons : se transir de la ville au sein de laquelle il s'inscrit.

Document de présentation établi par Marcel Freydefont avec Luc Boucris - 28 septembre 2014

Coordination scientifique : Marcel Freydefont 06 82 39 73 83 [freydefont.marcel@numericable.fr](mailto:freydefont.marcel@numericable.fr)

