



HAL
open science

La compétence interculturelle chez le comédien

Eliette Guine-Boucheron

► **To cite this version:**

Eliette Guine-Boucheron. La compétence interculturelle chez le comédien. Musique, musicologie et arts de la scène. Université d'Avignon, 2011. Français. NNT : 2011AVIG1097 . tel-00735844

HAL Id: tel-00735844

<https://theses.hal.science/tel-00735844v1>

Submitted on 27 Sep 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse de doctorat
sous la direction d'Emmanuel Ethis

Sciences de l'information et de la communication
Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse

LA COMPÉTENCE INTERCULTURELLE CHEZ LE COMÉDIEN

Eliette Guine-Boucheron
soutenue en Avignon le 27 juin 2011

en présence de:

M^{me} Catherine Pessin, Professeur des Universités, UMPF, Grenoble

M. Bruno Péquignot, Professeur des Universités, Paris 3 Sorbonne Nouvelle

M. Yves Jeanneret, Professeur des Universités, UAPV

M. Damien Malinas, Maître de conférences, UAPV

M. Emmanuel Ethis, Professeur des Universités, UAPV

Remerciements

Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers Alain Pessin, pour la confiance octroyée au début de ce travail et remercie sincèrement Emmanuel

Ethis, qui a eu la patience de me laisser finir.

Je remercie aussi Alisa et Guillaume, pour leur aide efficace ainsi que Virginie, pour son indéfectible soutien.

I DIDN'T make you know how glad I was

To have you come and camp here on our land.
I promised myself to get down some day
And see the way you lived, but I don't know!
With a houseful of hungry men to feed
I guess you'd find.... It seems to me
I can't express my feelings any more
Than I can raise my voice or want to lift
My hand (oh, I can lift it when I have to).
Did ever you feel so? I hope you never.
It's got so I don't even know for sure
Whether I am glad, sorry, or anything.

Robert Frost

Table des matières

Remerciements.....	2
Introduction.....	6
Méthodologie.....	27
1 Les définitions et applications de l'interculturel	33
1.1 Les définitions d'une notion.....	33
1.1.1 L'advenue de la notion en sociologie.....	33
1.1.2 La notion d'interculturel élaborée	37
1.1.3 L'interculturalité : une prise en compte consciente et dynamique de l'altérité.....	41
1.1.3.1 Recherche de mécanismes internes des sociétés, mouvement entre l'autre et soi-même.....	43
1.1.3.2 L'interculturalité en relation avec l'interaction.....	46
1.2 Les échanges : le Même et l'Autre au théâtre.....	49
1.2.1 Narration / les histoires : éléments de l'identité.....	49
1.2.2 Les processus de traduction de soi et des autres au théâtre.....	57
1.2.3 Sur la fonction méta : la médiation interculturelle.....	58
1.3 Les conventions.....	63
1.3.1 Les coopérations.....	66
1.3.2 Les valeurs.....	70
1.3.3 La culture	85
1.3.4 Les territoires.....	89
1.3.4.1 Nature des lieux de diffusion.....	92
1.3.4.2 La spécificité de la diffusion Jeune Public.....	94
1.3.4.3 Répartition des lieux de diffusion de la compagnie Bella.....	96
1.3.4.4 La notion de réseau de diffusion.....	97
1.3.4.4.1 Un exemple à Nice.....	106
1.3.4.4.2 Le théâtre " T" : stratégie de l'interculturel.....	108
1.3.4.4.3 Le financement.....	112
1.3.5 Le rapport des forces en présence.....	126
1.3.5.1 La modélisation greimasienne.....	126
1.3.5.1.1 Théâtre "T".....	126
1.3.5.1.2 Le schéma actantiel de la compagnie Bella.....	129

1.3.5.1.3 Le schéma actantiel de la compagnie Miele :.....	132
1.3.5.2 Les liens : éléments de conclusion.....	133
1.3.5.2.1 La notion de réseau.....	133
1.4 Les catégories élaborées de l'interculturel.....	145
1.4.1 Catégorisation.....	145
1.4.1.1 Ouverture à l'Autre comme centrifuge : Miele.....	146
1.4.1.2 Ouverture à l'autre comme centripète : Bella.....	148
2 Richesse de la notion de frontière : un imaginaire à l'oeuvre	153
2.1 La définition du concept de frontière.....	153
2.1.1 L'histoire du terme et de la notion.....	153
2.1.1.1 Le mot.....	153
2.1.1.2 La notion au théâtre.....	155
2.2 La notion de frontières pour les comédiens.....	160
2.3 La fonction imaginaire de la frontière.....	170
2.3.1 Les frontières comme lieu d'un apprentissage de Soi et de l'Autre. Une certaine conception de l'altérité.....	172
2.3.2 Le théâtre comme temps et lieu d'une espace transitionnel.....	184
2.3.3 Le jeu.....	188
2.3.4 La dimension agonistique : le lieu d'un affrontement.....	191
2.4 Le paradoxe de la frontière : coupure et suture	198
2.4.1 Le lieu d'un dialogue et d'une antithèse.....	203
2.4.2 La frontière comme lieu d'une régulation.....	205
2.4.3 La frontière : un espace liminal.....	206
2.4.3.1 La porosité des frontières.....	207
2.4.4 La frontière : lieu d'un enjeu de décentralisation.....	209
2.4.4.1 Les lieu et enjeu d'une politique particulière.....	209
2.4.4.2 Les institutions régionales européennes de la culture.....	211
2.4.4.3 L'enjeu européen.....	214
2.4.5 La frontière comme obstacle : le lieu de la coopération.....	220
2.4.5.1 Les difficultés de la coopération.....	220
2.4.5.2 L'inadéquation des outils institutionnels.....	224
3 L'interculturalité : vecteur de l'éveil. Pour une sociologie du comédien comme citoyen éveillé.....	239

3.1 Les implications politiques de l'interculturel. L'intériorisation des frontières et de l'interculturalité : toujours vers un art du politique ?.....	240
3.1.1 La relation énergie libidinale / théâtre / imaginaire politique.....	248
3.1.2 Le chœur.....	251
3.1.3 Le travail dans la Cité : l'implication du comédien. Maîtrise et appropriation.....	254
3.2 La vigilance citoyenne du monde du théâtre.....	262
3.2.1 Le discours et la volonté de l'éveil : Bella et Miele.....	262
3.2.1.1 Les entretiens au sein de Bella.....	262
3.2.1.2 Les entretiens au théâtre "T".....	270
3.2.1.3 Les entretiens au sein de Miele.....	272
3.2.2 La notion de résistance.....	288
Eléments de conclusion : ce théâtre est-il un véritable otium ? La fonction anthropologique du comédien : le passeur, dire l'Autre et le désir. Une fonction reconnue dans la Cité ?.....	292
Conclusion.....	298
Bibliographie.....	309
Index des références.....	328
Index des notions.....	330
Glossaire.....	331
Table des illustrations.....	334
Annexes.....	335
Table des annexes.....	336
I MÉTHOLOGIE.....	338
II THÉÂTRE "T".....	352
III COMPAGNIE BELLA.....	397

L'INTERCULTURALITÉ À L'OEUVRE AU THÉÂTRE, QUELLE RELATION À L'AUTRE ?

La présente étude se propose d'approfondir certains champs de la sociologie du comédien. La focale choisie, celle de l'interculturalité, c'est à dire rapidement la rencontre des cultures, peut demander à première vue d'être explicitée dans le contexte théâtral. Des travaux dans cette orientation ont déjà été menés, comme ceux de Patrice Pavis. Des investigations relevant de l'interculturalité au sein du monde du théâtre ne sont donc pas complètement incongrues. On peut cependant faire un détour par l'incipit des *Possédés*¹ de Dostoïevski – détour qui a le mérite de placer le lecteur dans l'étonnement propre aux situations interculturelles – afin d'explicitier l'intérêt d'une telle démarche :

«En entreprenant de raconter les récents et si étranges évènements survenus dans notre ville qui jusqu'alors ne s'était distinguée en rien, je suis obligé, faute de savoir-faire, de remonter un peu en arrière, c'est à dire de commencer par quelques détails biologiques sur le talentueux et très honoré Stépan Trofimovitch Verkhovenski. Que ces détails servent seulement d'introduction à la présente chronique ; l'histoire proprement dit que j'ai l'intention de raconter est encore à venir.

Je le dirai franchement : Stepan Trofimovitch a toujours joué parmi nous certain rôle particulier et pour ainsi dire civique, et ce rôle il l'aimait passionnément, au point qu'il me semble même qu'il n'aurait pu vivre sans le jouer. Non que je le compare à un acteur sur le théâtre : Dieu m'en garde ! D'autant plus que je le respecte moi même. Ce pouvait être simplement chez lui une question d'habitude ou, pour mieux, un constant et noble penchant, depuis l'enfance, à rêver agréablement à une belle attitude civique. Ainsi il tenait à l'extrême à sa situation de "persécuté" et, pour ainsi dire, d'"exilé".»

Tout en se défendant de faire de son personnage un comédien, -" un acteur sur le théâtre"-, ce qui semblerait être une marque presque d'infamie, Dostoïevski souligne pourtant dans son incipit, par une fausse narration détachée, toutes les considérations qui feraient de son

¹ Incipit de *Les possédés*, F.Dostoïevski, Le livre de poche. 1992, Traduction d'Elisabeth Guertik.

personnage un possible comédien, notamment ces idées qui l'habitent, le souci permanent du fait social et politique et la façon d'incarner, de ressentir l'identité russe. Le roman déploiera les diverses figures et perversions de ces idées et des hommes qu'elles possèdent. Les personnages du romancier prennent d'ailleurs une place et une autonomie certaines : ils parlent, ils parlent des idées et des actions. On sait bien que les personnages de Dostoïevski se construisent et évoluent par les idées. Il est donc bien tentant de faire de ces personnages les comédiens du théâtre des idées que Dostoïevski a formidablement écrit, puisque toute son oeuvre voit s'élever des figures qui incarnent, agitent et libèrent des idées. L'incipit de Dostoïevski est intrigant car il établit la relation, dans une nuance tout en ironie par rapport à son personnage, entre le supposé investissement des comédiens vis-à-vis d'une "belle attitude civique" et la nécessité d'un vécu théâtralisé de l'imaginaire politique de son personnage. Le détachement, le recul du narrateur vis-à-vis de Stepan Trofimovitch sont certains, et il semble bien se garder de dire que ce dernier joue la comédie des idées, tout en mettant le lecteur sur cette voie. Alors est-elle vraie, cette réputation que le "divin Fédor" prête à son personnage qui pourrait passer pour un comédien ? Les gens de théâtre sont-ils effectivement des personnes attachées aux idées et développant une conscience politique particulière ? Et si oui, par quel biais ? Cette réputation est elle justifiée de nos jours ? Il est vrai que l'on peut porter un regard aussi étonné que celui du narrateur à l'égard de ces personnages-comédiens sur les personnes qui choisissent aujourd'hui de vivre dans le monde du théâtre. Elles font preuve d'une démarche particulière, orientée par un dialogue entre soi et le collectif, puisque c'est un choix qui anime l'être dans son entièreté mais ne peut s'entendre sans la prise en compte des partenaires, du monde du théâtre en général et du public. Revenons cependant quelques instants encore aux *Possédés* car le roman nous donne peut être une clef pour éclaircir ces interrogations : les personnages vont dissenter et s'interroger, mettre en oeuvre une réflexion sur l'identité de la Russie et ses relations avec d'autres pays et surtout d'autres façons de concevoir le monde. Si de plus est prise en considération l'identité culturelle de l'auteur, on peut avancer la problématique interculturelle dans le roman. Ces échanges sur la place que doit occuper la Russie, sur ce qu'elle est ou devrait être, ne pourraient avoir lieu sans la confrontation, si bien mise en scène, avec des éléments européens, sources d'inconfort et de stimulation. Il paraît donc possible de revenir à la lecture des *Possédés* avec cette grille de lecture : considérer ces personnages devenus comédiens du théâtre des idées que Dostoïevski a bâti, possédés par une conscience politique forte en relation avec une dynamique d'échange culturel. Nous voici donc au coeur de la présente étude : interroger une parcelle d'univers théâtral en privilégiant les processus d'échanges culturels.

Pour conduire le lecteur à bon port, on se doit de contextualiser l'objet de l'étude, c'est à dire ces personnes un peu curieuses qui choisissent de vivre du théâtre, de supporter les contraintes d'un monde particulier, et même d'un monde de l'art implanté historiquement, voire mythologiquement dans notre paysage culturel. On peut déjà considérer l'émergence de pratiques de groupes, porteuses d'un sentiment collectif, peut être aussi d'un besoin collectif comme intrigantes. Le stade, la rue (par ses manifestations) ou le théâtre en proposent des exemples plus ou moins emblématiques. Les athlètes professionnels choisissent, comme les comédiens, de réaliser leur parcours professionnel dans ce cadre, d'occuper aussi, par delà leur subsistance, une place particulière vis-à-vis du reste de la société. L'impact de leurs actions sur scène ou sur le terrain, actions menées en direction du public, sur les émotions et la mémoire de celui-ci, tend à leur donner une dimension collective. Leur personne physique, leur voix devient dépositaire et emblématique de ces processus. Faut-il donc être "possédé" pour supporter ces risques, cet amour et ces désamours ? Abandonnons les dieux du stade pour se pencher plus précisément sur ces gens qui ont choisi donc de "montrer la vie sociale des hommes"². Ces personnes, insérées historiquement dans le champ artistique, sont d'autant plus sidérantes qu'elles instaurent une relation particulière à leur personne car "l'oeuvre du comédien reste enfermée dans les limites spatio temporelles de son existence,..."³. La conception et l'élaboration de l'autre, avec sa propre subjectivité constitue donc le socle de l'activité du comédien : «[ce dernier] joue pour le spectateur uniquement à partir de lui même, le contenu qu'il présente ne tire pas son aspect extérieur d'un livre, de la conscience ou de la créativité d'un autre, mais directement de son âme, c'est lui même qu'il présente, l'action et la passion que l'on voit en lui sont celles de sa personne, qui se déploie ainsi en apparence comme dans la réalité de la vie.»⁴. Il n'est pas question de reprendre ici une énième analyse du paradoxe du comédien mais de focaliser dans les pratiques de ces artistes, la dimension interculturelle. Le comédien est par définition même, un passeur entre des altérités, quelqu'un qui serait à même de ressentir et transmettre ces passages. Nous nous interrogerons sur les modalités et conséquences de cette compétence.

On se situe pour ce faire dans une optique anthropologique précisée par Jean Duvignaud, à savoir s'interroger sur ce que le théâtre apporte à la cité, sur ses fonctions⁵. On

2 B. Brecht, *Ecrits sur le théâtre 1*, "sur le métier de comédien", Paris, l'arche, 1972.

3 G. Simmel, *La philosophie du comédien*, Paris, Circé, 2001, p. 38

4 G. Simmel, op. cit., p. 42.

5 «...Nous nous interrogeons sur la signification que le théâtre donne à une société, ce que l'homme d'une monarchie européenne ou d'une république libérale peut attendre de l'expression dramatique et quelle fonction le théâtre exerce dans les deux cas. », in *Sociologie du théâtre*, Paris, Seuil, 1965, édition Quadrige, 1999, p. 53.

ne saurait mettre de côté l'aspect dynamique, novateur de la création mise au jour par le théâtre⁶. L'hypothèse de départ est la suivante : le théâtre est profondément nourri par la relation à l'Autre, par l'accueil de l'Autre au sein de son imaginaire tout d'abord, de ses pratiques éventuellement, de son monde enfin tel que le définit H. Becker. Il s'agit à présent de mettre au clair la notion d'interculturalité, de préciser par quels échanges elle se traduit au théâtre et finalement, de vérifier si la notion d'interculturalité telle quelle est portée par les institutions culturelles correspond aux pratiques.

Intérité/altérité au théâtre. Une fonction mise en lumière : premiers pas vers l'interculturel.

L'hypothèse que l'on soumet ici est celle d'un théâtre développant un rapport privilégié à l'altérité. Le comédien serait alors le vecteur d'une compétence - au sens de savoir-faire acquis et entretenu - maîtrisée de l'altérité dans le cadre de son activité professionnelle. Une certaine conception du théâtre au sein de la Cité peut alors s'affirmer. Cette interrogation permet de retracer "en creux" ce qui pourrait nourrir véritablement une politique culturelle. Le comédien fréquente naturellement des figures symboliques de l'altérité par son activité première : élaborer et incarner des personnages. Une sensibilité certaine aux frontières identitaires est nécessaire pour s'ouvrir au personnage et construire deux relations fondamentales : la relation au public et celle au personnage⁷. Il n'est pas question de reprendre ici la théorie théâtrale. On sait bien que Diderot a pensé la coupure ontologique entre le jeu et l'être, D. Guénoun renvoie naturellement au *Paradoxe du comédien*. La relation face-à-face ou côte-à-côte que va développer le comédien va orienter le rôle qui sera défini différemment : comme une concrétion poétique selon Hegel : le comédien cherchera à «abolir ses caractéristiques propres»⁸ et à «s'investir en pensée sans rien rajouter de sa propre personne». Le rôle peut être vécu comme un modèle idéal selon Diderot, ou encore comme une image selon Sartre. Mais le comédien est toujours considéré comme une «individualité déterminée, une personne réelle dotée d'un certain nombre de caractéristiques physiques et psychiques», comme un «existant porteur d'une consistance, muni d'une position de soi, d'une identification au moins possible à lui-même». «La relation de l'un à l'autre associe une mêmeté de l'acteur à

6 « Dédire du théâtre l'expérience d'une époque, c'est oublier que le théâtre est une création, donc une invention, que sa direction ne lui est pas imposée par ce dont elle procède immédiatement, mais par ce qu'elle veut atteindre à travers l'utilisation qu'elle fait de ses propres «mythologies» ; que l'orientation de la création imaginaire tend à sublimer le donné pour découvrir des régions nouvelles de l'expérience.», J. Duvignaud, op. cit. p. 54.

7 D. Guénoun, *Du paradoxe au comédien*, préface in G. Simmel, *La philosophie du comédien*. Collection Penser le théâtre, Paris, Circé, 2001.

8 G.W. Hegel, *die Schauspielerkunst*, Cours d'esthétique, III, Aubier, 1997, p. 482-486

une altérité du rôle, et le travail du comédien – quand il en est question – est pensé comme processus le conduisant à s'engager dans cette altérité, ou à l'engager en lui.»⁹ Denis Guénoun appuie son étude sur cette relation à l'altérité : «C'est toujours une sorte de devenir-autre, le mouvement d'une altération – d'une poussée hors de soi, d'une aliénation – que scrute l'analyse.»¹⁰

Ces processus d'élaboration du rôle sont une évidence apparente car le jeu va plus loin. Ce n'est pas seulement un acteur en prise avec l'altérité d'un rôle. L'enjeu du théâtre n'est plus seulement le spectacle de cette déréalisation ou irréalisation soulignée par Sartre. On s'appuie davantage ici sur le modèle de G. Simmel. L'art du comédien se construit de façon solitaire. Le jeu est défini comme une relation spécifique nécessitant l'engagement de la singularité. La notion de jeu est ainsi définie par D. Guénoun : «Le jeu est un art (une élaboration) de la relation au rôle». Cet art «...grâce au texte, à son agir pratique, à sa poétique concrète – [il] travaille, change, *affecte* la relation à soi. C'est ce que désormais on y cherche : cette AFFECTION.» C'est un rapport qui se construit entre «creusement intérieur et dialogue», «intimité et publicité».¹¹ Il semblerait donc qu'éthiquement, le comédien soit dépositaire d'un savoir nécessaire à son art qu'il doit élaborer et cultiver. Cela convoque une finesse de la perception de l'autre, en rôle et personne. La compétence interculturelle semble participer intimement de cette «énigme de l'acteur»¹².

Il était nécessaire de rappeler ces quelques éléments de la théorie de l'acteur afin de contextualiser notre étude. On rappellera de même le texte d'Erving Goffman à propos des rites d'interaction¹³ : il a en effet pensé le cadre conventionnel de la rencontre : «On peut définir le terme de *face* comme étant la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier. La face est une image du moi délinéée selon certains attributs sociaux approuvés, et néanmoins partageable, puisque, par exemple, on peut donner une bonne image de sa profession ou de sa confession en donnant une bonne image de soi.»¹⁴ Les échanges ainsi soigneusement normés permettront d'aboutir à des situations contrôlées. Ce qui nous intéresse présentement chez Goffman est la notion de «code rituel»¹⁵ qui doit être suivi pour éviter l'embarras. Or les pratiques interculturelles suggèrent l'acceptation d'un code différent.

9 D. Guénoun, op. cit., p. 16.

10 D. Guénoun, op. cit., p. 17.

11 D. Guénoun, op. cit., p.27

12 G. Simmel, *la philosophie du comédien*, Circé, p.2001, p.37.

13 E. Goffman, *Les rites d'interaction*, Paris, Les éditions de minuit, 1974.

14 E. Goffman, op. cit., p.7.

15 E. Goffman, op. cit., p.23.

L'orientation vers l'altérité qui dynamise ces conduites provoque une prise de risque assumée. La dimension théâtralisée des échanges est par ailleurs souvent soulignée par E. Goffman, faisant référence à la présence d'un public et à l'importance des émotions notamment. Cette analyse est indispensable pour penser l'effort, effectué physiquement, donc dangereusement, par le comédien et le public dans cette rencontre normée de l'autre qu'est le moment du théâtre. On emploiera le terme "rite" dans le sens basique d'une pratique codifiée¹⁶ et on gardera à l'esprit les racines rituelles de l'art,¹⁷ décrites par Walter Benjamin.

Freud a dit que l'humain naissait toujours prématuré, ce qui implique une dépendance du sujet vis-à-vis d'autrui. Cette optique apporte un regard neuf sur les échanges culturels et sur l'absolue nécessité d'instaurer ces échanges dans un espace vivant au sein de la Cité. Dans cet effort effectué vers la figure de l'autre, le théâtre devient l'espace-temps dévolu à une fonction érotique qui permet de cultiver le goût de l'autre dans une interaction ritualisée.

Le théâtre peut être conçu comme le lieu de la sublimation. On veillera à ne pas tomber dans le psychanalyses détaillé par Jean Caune¹⁸. On suggérera seulement le théâtre comme lieu d'une altérité possible et représentée. Mais le rapport à l'autre est nécessaire : l'altérité est la structure de base à la fois du sujet individuel et des symboles collectifs qui permettent à celui-ci d'échapper à l'enfermement de la névrose. Ces processus semblent visibles au théâtre, ils sont présents, et s'incarnant dans la Cité, permettent à une vie symbolique de rayonner quelque peu.

Le désir est présent dans le moment de l'anomie, et le corpus observé a conforté cette assertion. La compagnie Bella par exemple ou Miele mettent en scène des personnages en rupture ou évoluant "sur le fil" entre deux mondes. David Le Breton évoque exactement cela auprès de J. Duvignaud : "Duvignaud évoque là aussi l'anomie, l'écartèlement entre deux mondes dont l'un ne finit pas de mourir tandis que l'autre n'en finit pas de naître, turbulence sociale d'où jaillit un désir que ne refrène plus un ordre culturel en pleine crise, et qui se répand dans les consciences. ». On convoquera d'ailleurs J. Duvignaud pour conforter cette vision du théâtre comme un moment où opère un peu de magie diffuse, un temps où l'enchantement est encore possible¹⁹ dans une vision maussienne pleinement assumée²⁰.

16 *Le rituel*, les essentiels d'Hermès, CNRS éditions, 2009, p. 13.

17 W. Benjamin, *Oeuvres*, "L'oeuvre d'art", Folio, essai, 2000. p. 79.

18 J. Caune, *Acteur-Spectateur, une relation dans le blanc des mots*, Nizet, 1996, «le cadre de l'imaginaire» p.131-148.

19 J. Duvignaud, *Spectacle et société*, Paris, Denoël, 1970, p. 32-40.

20 M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, «Esquisse d'une théorie générale de la magie», p. 125-131.

Présentation du terrain²¹

La présente étude se propose d'envisager la notion d'interculturalité au travers des pratiques de différentes structures théâtrales. L'enquête a été nourrie d'un long travail d'observation, sur presque dix années et de données qualitatives recueillies, soit 27 entretiens principaux. Le choix est posé d'emblée d'appréhender certaines réalités du monde du théâtre en ne faisant pas l'impasse sur certains acteurs, c'est-à-dire de confronter les contours d'une compagnie de théâtre occitane - renommée méthodologiquement "Bella" - installée à Montpellier depuis plus de vingt ans, solide structure culturelle en terme de fonctionnement, de diffusion et de création, à ceux d'un petit et vivant lieu de diffusion situé à Montpellier, renommé "Théâtre "T"²²" à proximité géographique de la compagnie de théâtre "Bella". Ce théâtre comporte une jauge de 92 places et accueille jusqu'à 18000 spectateurs en 2010. Il est situé dans un quartier populaire en bordure du coeur de ville ; après une faillite du précédent exploitant en 2000, une nouvelle association et une nouvelle gestionnaire ont été appelés par les membres fondateurs de la compagnie Bella, qui ne souhaitaient pas laisser les lieux notamment à la DRAC, afin de préserver " un espace de création et de diffusion indépendant à Montpellier". Le lien entre les deux structures est marqué par un soutien financier fondateur (la compagnie Bella a apuré le passif de l'association faillitaire du théâtre) et une présence initiale forte afin de structurer le fonctionnement de la nouvelle équipe qui a pris de l'assurance au fil des saisons). Ces acteurs seront détaillés bien plus précisément plus avant, notamment par le biais d'une étude des conventions au travers desquelles ces structures déploient leurs activités et pratiques. En terme d'enquête, un troisième pôle, moins richement investigué, sera convoqué comme contrepoint aux deux premiers : il s'agit d'une jeune structure, compagnie - association, qui privilégie une création théâtrale en relation avec la Palestine. Les échanges interculturels sont explicitement au coeur de leur projet et leur positionnement identitaire compose une symétrie éclairante avec celui de la compagnie occitane. Méthodologiquement, cette structure a été rebaptisée "compagnie Miele". Entendons-nous bien : les deux structures de création ne sont du tout équivalentes. Dans leur assise d'une part : la compagnie Bella est solidement implantée depuis longtemps et bénéficie d'un solide métier et d'une histoire exceptionnelle dans sa tumultueuse longévité avec les partenaires locaux. Elle est installée depuis quinze ans dans les mêmes locaux à Montpellier. La troupe est entourée d'une radio de langue occitane, d'un environnement artistique, culturel et associatif extrêmement vivant. Elle occupe la place souvent difficile de "ceux qui ont

21 La présentation de la méthodologie de l'enquête est précisée p. 27 et en annexes, I, p. 338-351.

22 Ce choix d'anonymat ne relève pas nécessairement d'un manque flagrant d'inspiration mais du souci de la plus grande neutralité.

réussi", d'une compagnie puissante et soutenue politiquement. La troupe est considérée à la fois avec envie et mépris pour sa façon de défendre son travail. Ne mettant en avant que leurs données identitaires, ils ne peuvent être évalués de la même façon que les autres compagnies qui ne relèvent pas de ces "lignes" patrimoniales.

Le choix de ce terrain a été effectué en toute conscience des problèmes méthodologiques inhérents à un terrain sociologique quelque peu "éclaté". Les études habituellement détaillent la monographie d'un groupe, d'une compagnie ou d'un lieu. En choisissant divers acteurs, disparates par leur nature, leur fonctionnement, leur financement, on aura préféré tenter de rendre compte des réactions d'un fragment du monde de l'art dramatique à Montpellier, en opérant un choix tout de même cohérent : des liens existent historiquement entre les structures et ces dernières s'inscrivent dans une identité artistique et militante relativement concordante. Le fait de se pencher avec grande attention sur de telles structures rendait possible une analyse de différents positionnements et stratégies vis-à-vis des faits interculturels. Expliquons-nous rapidement : la compagnie occitane explore l'expression dramatique en langue régionale, minoritaire. Ses professionnels s'inscrivent dans les lignes plus ou moins offensives d'une militance fermement ancrée dans les mouvements identitaires des années soixante. Nous sommes donc en présence d'une action culturelle - création/diffusion/formation - dans le domaine dramatique qui véhicule et défend une identité culturelle, occitane, dans le sens d'une émission considérée comme vitale. L'action de la compagnie "Miele" est en revanche inscrite dans un mouvement de réception d'une culture étrangère empêchée. Ses créations prennent corps la plupart du temps en Palestine, par le biais d'un travail d'enquête et de collaboration sur place. Cette structure contribue aussi à accueillir ou faire accueillir en France des comédiens palestiniens. Pour terminer, tout en soulignant les spécificités d'un lieu, le Théâtre T" est une structure de diffusion dont la ligne artistique s'appuie sur les cultures méditerranéennes, en accueillant des créations de compagnies locales. Le terrain choisi donne ainsi accès aux faits interculturels en multipliant les orientations importation / exportation, réception/émission

Ce terrain permettait en outre d'analyser les positionnements et actions des différents interlocuteurs publics de ces entreprises culturelles vis-à-vis de tels projets. Le travail d'enquête a donc permis d'investiguer, "en plein" sur les modalités de ces trois structures et en creux, d'analyser la mise en oeuvre d'une politique culturelle dans le Sud de la France. En cela le terrain marque une cohérence car nos structures théâtrales sont confrontées aux mêmes interlocuteurs : techniciens des collectivités territoriales, élus... Le travail d'enquête a permis

une nouvelle fois de mettre en lumière²³ la difficile élaboration d'une vraie communication entre entreprises culturelles et acteurs publics. L'intérêt résidait dans une enquête précise, sur le long terme : en fait presque dix années d'observation puisque ce travail de thèse a été inspiré par une telle observation (et non l'inverse), vécue au coeur même des structures. Il faut d'ailleurs préciser mon investissement croissant vis-à-vis de ces structures : de simple observatrice, puis stagiaire, je suis devenue chargée de coordination et de production pour la compagnie Bella afin de mener certaines missions notamment dans le domaine de la formation et assume depuis quelques années la présidence de l'association du théâtre "T". Cet investissement professionnel s'est développé au fil de l'analyse de ces structures, il a permis un échange fécond entre réflexion et action, permettant notamment un positionnement quelque peu innovant au sein des structures.

Le choix méthodologique opéré a permis donc de retracer essentiellement les interactions de deux principales structures : celles de la compagnie Bella et du théâtre "T" avec leur environnement. D'une part leur relation avec leurs pairs - compagnies de théâtre en ce qui concerne le Théâtre "T", ou professionnels partenaires en ce qui concerne la compagnie Bella et d'autre part, leurs discussions et leur ergonomie de travail avec les institutions qui subventionnent ces entreprises culturelles de façon cruciale. Un intérêt particulier a été porté notamment aux analyses de l'évolution des budgets de ces structures culturelles ainsi que de leur dialogue avec les collectivités partenaires. La présente thèse comporte donc une analyse de type sociologique mais aussi une analyse de l'ingénierie mise en oeuvre par ces professionnels. Nous soulignons l'importance à nos yeux des documents comptables présentés en annexes, qui permettent une analyse détaillée d'un exemple de financement culturel²⁴. Ces deux volets expliquent le choix du terrain : en effet, le théâtre "T" s'est vu relever le défi d'une programmation valable et d'un fonctionnement efficients en dix saisons, et la compagnie Bella, installée dans le paysage montpelliérain et théâtral depuis plusieurs décennies, forte d'un argumentaire identitaire solide, permettait une analyse sur la durée d'une histoire militante et théâtrale extrêmement dynamique. Les entretiens ont pu être réalisés à plusieurs reprises avec les mêmes professionnels, permettant l'élaboration d'un travail d'enquête serein et pleinement réalisé. La deuxième compagnie de théâtre, de taille beaucoup plus modeste, moins puissamment enracinée sera présentée régulièrement comme contrepoint aux deux autres "maisons" ; contrepoint seulement car les données rassemblées sont moins riches,

23 On peut se référer pour exemple à la très riche documentation de l'Observatoire des Politiques Culturelles à Grenoble.

24 Cette analyse a été le plus synthétiquement rassemblée mais des traitements plus précis pourront être effectués à partir de ces données, notamment par acteur institutionnel.

données essentiellement sous formes d'entretiens. Cette association étant moins solide si l'on peut dire, il n'a pas été possible d'entrer aussi finement dans le fonctionnement financier du projet. A cela, il faut ajouter que depuis peu, les comptes des entreprises culturelles devront être déclarés au Journal Officiel. Cela n'empêchera pas nos étudiants ou apprentis sociologues de rassembler et analyser lesdites lignes budgétaires, comme cela a pu être réalisé notamment pour la compagnie Bella²⁵.

Ces précisions permettent d'éclairer le titre de la présente thèse, puis que le terme comédien a été choisi pour désigner autant l'acteur de théâtre que les "théâtreux" dans leur ensemble, en l'occurrence ici les personnes menant l'administration du lieu de diffusion. La précision géographique des exemples pris était nécessaire car il est bien évident que les faits observés seraient reçus et négociés tout autrement dans un autre environnement politique et culturel.

Enfin, pour clore cette présentation du terrain investigué, nous rappellerons un positionnement sociologique précis, celui d'investiguer davantage sur le comment que sur le pourquoi, tel qu'Alain Pessin le détaillait à propos de la réception des travaux d'Howard Becker en France.²⁶ Il n'aura été tenté que ponctuellement, et ce en toute connaissance de cause, d'historiciser notamment les filiations des identités militantes et / ou occitanes, en tout cas identitaires, des acteurs. De tels travaux ont déjà été menés, citons très rapidement d'A.Touraine et alii, *Le pays contre l'État. Lutttes occitanes*, Paris, Seuil, 1981, les *Théâtres en lutte, le théâtre militant en France des années 1960 à nos jours* d'Olivier Neveux²⁷, ou encore *Le théâtre d'oc contemporain*, de Claude Alranq. Le fait interculturel dans le monde du théâtre aura davantage été investi dans une vision ouverte de l'anthropologie. Les références anthropologiques sur la notion de rituel notamment auront été empruntées auprès de Georges Balandier et Marcel Mauss.

La posture interculturelle

Précisons les termes pour faciliter le cheminement du lecteur : l'interculturalité pouvant être à juste titre considérée comme un concept un peu vague, on préférera employer la plupart du temps le terme interculturel, - échanges ou pratiques interculturels -, pour

25 Voir annexes, tableau synthétique des financements et bilan financier, annexes III a, p. 398 et III b, p. 399.

26 Pessin, Alain, *Un sociologue en liberté : lecture de Howard S. Becker*, Presses de l'Université Laval, 2004, prologue. p. 9-15.

27 Je remercie Bernard Pudal et Dominique Memmi pour les stimulantes discussions qui ont accompagné la lecture d'O. Neveux.

désigner les modalités des rencontres entre porteurs de cultures différentes et plus généralement les modalités du contact avec l'altérité puisqu'on pose ici l'hypothèse d'un positionnement et de pratiques privilégiés des gens de théâtre vis-à-vis de l'Autre.

C. Camilleri énonce comme suit la définition de l'interculturel: «C'est la communication adéquate entre partenaires culturellement différents qui fait l'interculturel, le maintient et éventuellement l'approfondit. Cette bonne communication elle-même concrétise la façon correcte acquise par chacun d'entre eux de signifier et de traiter cette différence chez les autres et en lui-même. A son tour, cet apprentissage est conditionné par un système d'attitudes complexes qu'il s'agit non seulement de construire, mais de maintenir contre tout ce qui, dans cette situation difficile, ne manque pas de le mettre en question. Il apparaît ainsi que l'interculturel est affaire intérieure, les dispositifs mis en place n'ayant de valeur que dans la mesure où ils aident à construire, intérioriser, perpétuer ces dispositions subjectives qui le rendent possibles.»²⁸

Certains chercheurs, comme par exemple P. Wallez,²⁹ mettent en avant la nécessité de l'interculturalité pour appréhender les dynamismes « permanents » de nos sociétés modernes : «On retiendra quant à nous, que l'interculturalité apparaît comme le révélateur de cette complexité propre aux sociétés développées, techniciennes et traversées de dynamismes permanents». Ces dynamismes nous intéressent dans le sens où ils sont vectorisés ou non au théâtre et dans le monde du théâtre. La dimension interculturelle du théâtre et des comédiens permet de mieux cerner les fonctions mises en avant par ces professionnels. Elle paraît expliciter certaines tensions à l'oeuvre dans ce milieu, dans ce moment particulier, si riche et fécond, de la représentation. La focale de l'interculturel permet une approche, on l'espère du moins plus innovante et adéquate aux réalités de ce monde.

Car au théâtre aussi, ne vient-on pas "se comprendre, comprendre l'autre, déchirer l'étoffe qui nous protège" comme le dit si bien Erri De Luca ? Il semble difficile de concevoir le moment du théâtre hors de la perspective de l'autre, l'autre qui s'assoit à côté de vous, l'autre qui s'expose pour vous – notamment - sur scène, l'autre qui vous accompagne après la représentation, dans la maturation successive des pièces, des mises en scène, dans l'entremêlement inexorable des images et du réel. L'interculturalité a paru une approche

28 C. Camilleri, «La communication dans la perspective interculturelle», in *Chocs des cultures. Concepts et enjeux pratiques de l'interculturel*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 392.

29 Dans le cadre de la culturanalyse élaborée par E. Morin d'un système culturel, «où le savoir, stock culturel, se trouve confronté à l'existence constituée de modèles ou de patterns. Le savoir serait assessible par la médiation du code, ou du langage, pour les membres d'une culture donnée... »in «l'interculturalité : vers une civilisation au delà des confrontations», in *Migrations, interculturalité et démocratie*, sous la dir. de J.-M. Breuvert & F. Danvers, Villeneuve D'Ascq, P.U. du Septentrion, 1998 p. 143.

efficace, dans le sens où on la concevait comme une posture, un effort pour se désinstaller un peu de soi.

Le domaine interculturel s'intéresse aux passages et aux transitions, aux zones frontières enfin. Nous faisons ici la tentative de démontrer que le théâtre entretient la capacité de percevoir et ressentir ces passages. Cette conception de l'interculturalité nous a entraînée à mettre en avant cette notion de compétence interculturelle, qui verrait son dépositaire, en l'occurrence les Comédiens ou gens du théâtre dans leur ensemble, exercer un savoir et des techniques particuliers, incarnant et entraînant la capacité liminale des seuils.

Cette tension vers l'autre, dans la dimension collective, plus ou moins voulue, plus ou moins acceptée qui s'exerce au théâtre, se rapproche, dans son fonctionnement et aussi dans le discours des professionnels, du rapport amoureux. Boris Cyrulnik, travaillant depuis de nombreuses années sur les processus de construction du lien, explore et souligne les étonnantes capacités qui s'épanouissent lors de l'irruption du sentiment amoureux. Des mécanismes chimiques et psychologiques imparables se mettent en place à l'âge de l'appétence sexuelle, où l'on apprend à aimer d'une autre façon : «L'amour du sexe nous force à tenter l'aventure de l'exploration de l'autre.»³⁰. Ce qu'il résume de façon resserrée en affirmant que l'amour rend, donc, intelligent car convoque des facultés inexploitées, en sommeil. Le sentiment amoureux libère des facultés : les voies biologiques de l'amour augmentent les capacités de l'espace cérébral, afin de nous permettre "d'apprendre l'autre par coeur", la mémoire augmentant notamment de 30 %. L'hypothèse ici avancée consiste à faire du théâtre le lieu et le temps d'une version collective de cette appétence de l'autre. Le théâtre, - peut être ! - rend lui aussi intelligent ! Cette fonction sera rattachée et confortée par les racines historiques du genre théâtral, notamment par les rappels mythologiques et imaginaires de sa figure tutélaire, Dionisos. Nous ne cesserons de rapprocher cette fonction collective du désir au théâtre au discours des professionnels et à l'analyse de leurs pratiques, sociales et artistiques.

Ainsi considéré, le théâtre serait l'espace-temps de l'apprentissage de l'autre et du désir de l'autre. Partant de ce postulat, on peut peut-être expliquer la persistance de cette pratique artistique en la considérant comme un rituel³¹ d'interaction où s'extérioriserait, se conjurerait la place du désir, la relation à l'autre au sein de la Cité. Or cette dynamique du désir, de la tension vers l'autre dans son acceptation socialisée n'est-elle pas un élément du politique ?

30 B. Cyrulnik, "l'amour rend intelligent", in *Sciences et avenir* - novembre 2007, p. 86.

31 *Le Monde* du 14.04.2010 rapportait la phrase de Werner Schroeter : «Il ne faut jamais oublier que le théâtre est un rituel.»

Les racines historiques : Dionysos, figure tutélaire de la rencontre de l'Autre :

Il nous faut donc, en préalable à cette étude sur le théâtre et l'interculturalité mettre au clair la démarche et les notions. Ce que nous entendons par interculturalité sera abordé dans le chapitre suivant mais il semblait nécessaire d'entrer dans le vif du sujet : le théâtre et plus précisément, ses pratiques interculturelles. Ce qui nous intéresse ici est la démarche explicite ou non du monde des comédiens vers la rencontre de l'autre et l'établissement de cette rencontre au cœur de leur pratique artistique. Nous tentons de cerner si cette dimension du théâtre répond à une qualité intrinsèque voire anthropologique du théâtre. Nous revenons donc naturellement aux conditions d'émergence du théâtre en Occident : la Grèce au VI-V^{ème} siècle av. J-C vers - 440, les premières représentations sont données aux lénéens (fêtes en l'honneur de Dyonisos, au mois de janvier, dans le *lenaion* – lénos – le pressoir, avant qu'on ne construise un théâtre). Il n'y aurait pas eu de représentation tragique à Athènes avant la toute fin du VI^{ème} siècle, la pièce la plus ancienne, dont on ait conservé le texte – *Les Perses* d'Eschyle - datant de - 472). La relation ou même la filiation entre le théâtre et le divin est explicitement soulignée par Aristote dans sa Poétique³². Elle est clairement inscrite dans l'histoire : la première représentation tragique eut lieu vers 534 av. J.C., sous Pisistrate dans le cadre des Grandes Dionysies célébrées fin mars en pleine ville, au flanc de l'Acropole. Jean-Pierre Vernant explique bien comment la représentation tragique prenait sa place dans un "ensemble rituel complexe"³³ sur lequel nous ne nous attarderons pas.

Très rapidement ici puisqu'il ne s'agit pas de parcourir l'histoire du théâtre, rappelons tout de même que le théâtre «naît, pour l'Occident en tout cas, des pratiques de fêtes dans la Grèce antique³⁴. Il y eut avant tout, semble-t-il, des rituels en l'honneur du dieu Dionysos : parmi des chants, des danses, des processions, prenait place la récitation de poèmes par un groupe de personnes, un chœur. Au VI^{ème} av. J.C., ces rituels furent incorporés dans les fêtes qui, à Athènes, célébraient l'unité de la Cité»³⁵. Nous sommes bien en présence ici de trois "paramètres" : Dionysos / théâtre/ Cité.

Penchons nous pour commencer sur cette figure de Dionysos.

Figure de Dionysos

32 Aristote, *Poétique*, IV

33 J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, II, Paris, la découverte, poche, 2001, p.18 sqq.

34 cf la synthèse de J. C. Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, Librairie générale française, 2001, p.46 sqq.

35 *Le théâtre en France, des origines à nos jours*, sous la direction d'A. Viala, Paris, PUF, 1997, p. 6.

Il n'est pas question de reprendre ici les fondements religieux du théâtre ni d'approfondir une vision dionysiaque au sens nitzschéen. Ce qui nous aura intriguée, en reprenant ces fondements de l'histoire du théâtre, c'est la relation à l'autre, la présence d'une forte altérité qui nourrit cet art - notamment dans son émergence - par la figure justement du dieu tutélaire du théâtre. Nous abordons donc notre hypothèse première qui postule dans le théâtre et notamment son émergence en Occident, la présence forte d'une altérité, un allant vers l'autre. Nous cherchons à vérifier la forte tension vers l'autre au sein du théâtre – précisément ici dans son occurrence première : la tragédie - et le rôle anthropologique que cette tension remplit.

On rappellera rapidement que ce qui caractérise le culte de Dionysos, c'est «l'abandon de la limite entre monde humain et monde divin»³⁶ : Dionysos est le vecteur d'une invasion de l'Autre, il permet cette transgression et nous y invite. Le fervent du dieu cherche à rejoindre l'*ek-stasis* (déplacement puis égarement de l'esprit), et l'enthousiasme (possession divine), pour devenir un bacchant lors des fêtes³⁷. L'attrait de l'autre permet un dépassement puis une élévation.

Comment ne pas rapprocher l'aspect "interculturel" de Dionysos des conditions mêmes de sa naissance, de son nom ? Nous rappelons ici que Dionysos signifie : celui qui est né deux fois. En effet, le dieu a été porté et mis au monde à deux reprises : une fois par sa mère Sémélé et une autre fois par son père Jupiter qui a terminé la grossesse en le cousant dans sa cuisse. Porté, mûri, désiré deux fois, deux fois accueilli : cette redondance de sa rencontre avec le monde semble augurer d'une ouverture intrinsèque sur ce dernier, d'une capacité soulignée à s'avérer. Rien d'étonnant alors à trouver ce personnage tutélaire du théâtre conçu comme une rencontre pour et par les hommes : un dieu capable de prendre place deux fois au milieu des mortels, de profiter de conditions différentes d'une seconde naissance, de renouveler le contact premier avec les hommes et les dieux. Il a recommencé son entrée en scène parce qu'une fois, ce n'était pas assez riche ni assez fécond : le monde manquait de lumière, il fallait ouvrir d'autres fenêtres. Cela ne s'est d'ailleurs pas fait sans violence : Zeus a arraché le bébé du corps de Sémélé mourante (elle avait voulu voir le Dieu dans sa vérité, elle en est morte). Le motif de la double naissance est bien marqué tout de même.

Le dieu dans le cadre des rituels duquel le théâtre s'est développé symbolise donc un potentiel d'ouverture sur l'autre puisqu'il est lui-même autre par sa double naissance : il accepte l'autre en lui-même, voilà ce qui nous permet de le taxer "d'interculturalité". On soulignera que

³⁶ In *le théâtre antique*, Olivier Got, Paris, Ellipses, 1997, p. 5-9: premier jalon de la *limination*.

³⁷ *ibidem*

Dionysos a un statut un peu à part parmi les Olympiens, comme si cette altérité dont il est porteur et symbole l'empêchait de prendre sa place de la même façon que les grandes divinités : Sémélé n'étant pas une déesse, il est d'ailleurs le seul dieu dans ce cas, il lui a fallu batailler³⁸ pour affirmer sa divinité.

Comme de juste, c'est Jean-Pierre Vernant qui aura le mieux analysé cet état de fait et approfondi cette caractéristique³⁹ : Dionysos est pour Vernant le dieu de l'apparence, il est celui qui incarne «la quête d'une folie divine, d'une possession extatique, la nostalgie d'un complet ailleurs»... «C'est un dieu qui entraîne ses fidèles sur les chemins de l'altérité et leur ouvre l'accès à une expérience religieuse, à peu près unique dans le paganisme, celle d'un dépassement radical de soi-même». Cette définition rejoint parfaitement ce que nous entendons par interculturel au cours de cette recherche : la volonté, le désir et le cheminement vers un ailleurs externe et interne. L'interculturel est compris autant comme un allant, un attrait vers la culture de l'autre que vers une autre facette de soi-même. Dans ce sens là, l'interculturel est aussi compris comme une dimension dynamique, le lieu d'une grande vitalité intérieure et pourtant aussi collective.

On peut se demander si cette conception du théâtre répond à un besoin anthropologique : est-ce une nécessité que d'introduire cette tension vers l'autre dans de telles pratiques collectives et politiques ? Il est très tentant de répondre par l'affirmative au vu de la force imaginaire du dieu sur les représentations. Le parrainage de Dionysos nous paraît réellement parlant dans cette dimension. Cette dimension mythologique de l'altérité semble avérée mais cette puissance et cet attrait de l'altérité sont-ils encore présents dans les pratiques théâtrales d'aujourd'hui ? En ce qui concerne " nos " comédiens, il est rapporté ici la volonté de la compagnie Bella de monter à plusieurs reprises des poèmes dionysiaques. Ce projet s'est heurté aux difficultés propres à cette écriture théâtrale, qui s'est répartie dans une écriture plus conventionnelle.

On rappellera rapidement, sur cette fonction, que nous qualifions d'anthropologique du théâtre, les acquis de J. Duvignaud : «Toutes les sociétés humaines peuvent donc se trouver dans des situations qui impliquent une mise en scène dramatique interne et plus ou moins spontanée. Qu'il s'agisse de sociétés traditionnelles ou de sociétés historiques, un "milieu effervescent" réalise son existence collective en jouant les drames de sa cohésion mythique ou en représentant le scénario de son action. Ici et là, le dynamisme des groupes et des sociétés en

38 Déjà un pas vers la frontière et sa dimension agonistique.

39 JP Vernant, P Vidal-Naquet, op. cit., " le dieu de la fiction tragique".

actes s'exprime par une mise en scène qui rassemble les principaux rôles sociaux». Ces développements ne sont d'ailleurs pas très éloignés de ceux de M. Mauss dans *Sociologie et anthropologie*: l'efficacité rituelle du spectacle est mise en relation avec l'efficacité du rite magique chez M. Mauss.

Le personnage de Dionysos nous paraît central car l'imaginaire du dieu dessine de façon matricielle cette relation à l'altérité et à soi-même. J. Duvignaud replace d'ailleurs cette tension au coeur des pratiques théâtrales, y compris contemporaines.

Passer les frontières : aboutir à une dimension individuelle et collective du désir

Cette fonction du théâtre, symbolisée par le dieu, est explicitement centrée sur la notion de désir entendue non pas de façon individuelle mais bien dans le sens d'une transgression individuelle et collective. Comme de juste, J.-P. Vernant le détaille précisément⁴⁰ : «Le dionysisme apporte l'affranchissement de l'ordre». Il constitue «la recherche d'un dépaysement radical, loin de la vie quotidienne, des occupations ordinaires, des servitudes obligées.» La présence du dieu et son inspiration se marquent «dans tout effort pour abolir toutes les limites, pour faire tomber toutes les barrières par quoi se définit un monde organisé : entre le monde et le dieu, le naturel et le surnaturel, entre l'humain, l'animal, le végétal» mais aussi, nous soulignons, les «barrières sociales et les frontières du moi»⁴¹. La dimension dionysiaque qui nourrira notamment la pratique théâtrale se traduit par la "recherche d'un autre sentiment, d'une autre approche du sacré...». Plus exactement, «par cette mania, l'homme se libère de l'ordre qui constituait, du point de vue de la religion officielle, le domaine propre du sacré, le *hieros*." C'est toute une dynamique face au sentiment du sacré qui s'élabore dans une négociation entre individuel et collectif mais ce qui paraît le plus intéressant à relever ici est l'émergence d'une *limination*, on nous pardonnera on espère ce malheureux néologisme, c'est-à-dire d'une conscience et d'une maturation du sens des frontières. La figure tutélaire de Dionysos permet d'éclairer ces processus qui seront détaillés dans le deuxième chapitre.

On perçoit bien que la fusion avec le dieu ne s'entend que collectivement mais uniquement à partir d'une réception individuelle intense. Nous soumettons ici l'hypothèse d'une persistance opérationnelle de cette tension dans le monde du théâtre aujourd'hui. La recherche en cours tentera de démontrer que cette fonction liminale, portée par l'héritage

40 J.P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, Paris, Maspéro, 1965, p. 269.

41 *ibidem*

tutélaire de Dionisos, fonctionne encore aujourd'hui dans le monde du théâtre, son imaginaire et ses pratiques. Au cours des deuxième et troisième chapitres, on détaillera notamment cette notion d'imaginaire contemporain de la frontière et ses déclinaisons telles que le terrain les aura vu émerger. La notion de dialogue entre sphère individuelle et collective sera appliquée à l'élaboration d'un savoir ou d'une conscience du politique tels qu'ils peuvent être véhiculés par le rayonnement et l'implantation d'une pratique théâtrale précise, en relation avec cette notion de désir qui encadre la rencontre interculturelle.

Les hellénistes et les historiens du théâtre ne sont pas les seuls à mettre en exergue cette racine rituelle du théâtre. Elle est aussi soulignée par J.-M. Leveratto qui désigne par exemple la capacité technique du spectateur⁴². Est alors construite la notion de culture technique du public, qui a appris à être spectateur et à intégrer ce dispositif de rencontre qu'est le théâtre. Comédiens et spectateur sont, par le biais de cet apprentissage, à même de nouer ce lien social éphémère créé lors d'une représentation théâtrale. B. Brecht précise cela aussi par ce qu'il nomme "l'art du spectateur".

Il est vrai qu'au théâtre se noue un lien particulier, où l'émotion devient un objet spectaculaire qui va permettre des processus relationnels et sociaux plus ou moins intenses. J.-M. Leveratto cite⁴³ bien évidemment Marcel Mauss et son analyse du grand *corroboree* comme rite collectif, celui qui dé-noue le ventre : «le spectacle est l'occasion d'éprouver conjointement l'efficacité émotionnelle de la réaction à l'unisson et de l'empathie du spectateur avec les êtres qu'il représente ». Le spectacle est considéré comme un rituel par le caractère normatif de sa pratique et la valeur collective qui valorise un "entraînement" en premier lieu individuel. En effet, trait parfaitement dyonisiaque, on ne peut oublier la dimension érotique de la représentation théâtrale, caractère qui transmet à ce moment particulier de vie collective une aura particulière : le théâtre n'est pas chose inerte. Les anthropologues ont bien perçu ce fonctionnement, mettant en lumière ce «... plaisir de la ritualisation de ses propres affects, de l'expérience du «partage des sens» avec d'autres spectateurs et plaisir de l'incorporation des affects d'autrui, de "l'identification", [qui] sont les deux plaisirs inséparables procurés par l'expérience réelle du spectacle de qualité. »⁴⁴ Cette dimension donne une force singulière à ce caractère rituel qui s'inscrit dans des échanges collectifs valorisés par une intensité certaine. A ce titre, le spectacle de théâtre est fermement inscrit dans nos pratiques culturelles contemporaines : l'affect y est extrêmement valorisé. Si on ajoute à cela la prise en pleine

42 J.-M., Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, la Dispute, 2006, p. 69 sqq.

43 J.-M., Leveratto, op. cit, p. 74 sqq.

44 J.-M., Leveratto, op. cit. p. 75.

considération de l'aspect rituel, on comprend mieux l'investissement des spectateurs de spectacle vivant sans aller toutefois jusqu'à affirmer que « le spectacle est moins une chose qu'une situation de communication d'une émotion »⁴⁵. Le va-et-vient que le spectateur établit sans cesse durant le spectacle entre son ressenti, son "entraînement" personnel et la conscience de ce qui est collectivement en train de se passer est un élément important de cette tension entre individuel et collectif qui se joue au théâtre.

Cette "discussion", nous n'irons pas jusqu'à la dialectique, n'est pas si éloignée de celle du sportif, pratiquant en groupe une activité nécessitant beaucoup du sang-froid cher à M. Mauss⁴⁶, l'escalade ou la plongée hyperbare par exemple. Dans les deux cas - sportif et spectateur - les notions de plaisir retiré de l'activité et de désir sont primordiales. Dans les deux cas, ces pratiques constituent et nécessitent une communication extrêmement sensible : le risque est pris chez tous les protagonistes : artistes, spectateurs et sportifs. Tout cela pour mettre en lumière la notion de dialogue intérieur et de négociation entre le plaisir et la volonté vécus individuellement mais qui ne peuvent être conçus en dehors du groupe.

Ces éléments de réflexion autour de la fonction érotique du théâtre sont par ailleurs avancés, non seulement pour conforter l'intensité du rituel du spectacle mais aussi annoncer des éléments de développement issus de la psychanalyse et de la psychologie infantile dans le courant de l'analyse de la frontière lors du deuxième temps de cette étude. Approchant le monde du théâtre par le biais de la rencontre interculturelle, il semblait difficile de faire l'impasse sur des éclairages précieux.

Le comédien est par ailleurs dépositaire, dans la pratique et l'élaboration de son art même, d'une forme de plaisir qui lui est nécessaire pour être "bon". B. Brecht par exemple le dit à plusieurs reprises : le comédien doit prendre du plaisir : "Quand le comédien a amené le personnage en question à nouer toutes les relations où la pièce l'engage, quand il a dit le plus commodément ses phrases et exécuté ses gestes avec le maximum de plaisir, le monde de l'écrivain s'est constitué"⁴⁷ B. Brecht fait, dans ces fragments le portrait d'une profession où l'érotisation de la fonction est reconnue et valorisée.

Dionysos symbolise la tension commune vers l'effervescence. La notion en sociologie étant féconde, on renvoie aux fondamentaux, notamment E. Durkheim⁴⁸.

45 J.-M., Leveratto, op. cit, p. 77.

46 M. Mauss, «les techniques du corps», [1934], in *Sociologie et anthropologie*, PUF, 1967.

47 B. Brecht, *Ecrits sur le théâtre 1*, « sur le métier de comédien », p. 383.

48 E. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 4° ed. Quadrige, noté LFEVR, 1998.

On rappellera brièvement ici que la socialité renvoie à solidarité organique. Dans les cadre des représentations théâtrales, et des manifestations orgiaques, le rapport corps individuel / corps collectif se modifie, l'appartenance collective prend le pas sur le corps propre. Ne peut-on voir une synthèse de cela dans le dispositif théâtral où les spectateurs maintiennent leur corps dans un fauteuil, dans le noir et s'abandonnent, avec à priori délectation, au moins au début, au spectacle maîtrisé du corps d'un autre ?

Un corps à corps rituel : le corps du comédien face au corps de la Cité

La fonction ritualisée du comédien, son rendez-vous et sa fonction au sein de la Cité, peuvent être éclairés par les observations de G. Balandier. Les comédiens rencontrés avancent en effet assez vite une vision de leur art comme le lieu d'un espace symbolique du politique. Par le biais de l'émotion, ce sont bien des compétences citoyennes qui sont mises en jeu, dans le sens où elles irriguent le sens du politique, stimulées par la représentation. Elles sont en lien avec le sentiment de la citoyenneté car conçues collectivement mais surtout elles permettent de faire le lien entre l'individuel et le collectif et viennent vivifier l'appartenance, le vécu commun. L'existence sociale est théâtrale, en témoigne la puissance du symbolisme dans le groupe⁴⁹ et le rapport au groupe.⁵⁰ Illustrons rapidement ce propos : «Par le jeu des acteurs liturgiques et de ce qui l'accompagne – chants, danse, expression corporelle - , le drame rituel transfigure le réel en provoquant l'irruption de l'imaginaire. Il accomplit une fonction médiatrice, entièrement apparente au moment de sa forte intensité, il entraîne un changement d'état dans lequel les antinomies se dissolvent, cependant que les difficultés s'effacent sous l'action de la croyance.»⁵¹ L'ancrage du rituel théâtral dans les pratiques sociales se révèlent solides, en regard du discours des comédiens interrogés. Leurs préoccupations, leurs écritures sont tissées dans les difficultés, les rapports de forces et les interactions contemporaines. En bref, ce qu'il est si léger d'appeler "l'air du temps" et qui traduit des réalités souvent difficiles. Citons rapidement la volonté de travailler à partir de fermetures d'usine par la compagnie Miele, *Le Teatropovero* en Toscane qui revisite, avec tout le village, les préoccupations de chacun, le temps qui passe, les générations qui se succèdent, les réalités d'une vie de femme aujourd'hui en Toscane... Citons encore les créations de la compagnie Bella autour du rugby, de la procréation assistée, du racisme, de la filiation, etc etc.

49 E. Durkheim, *LFEVR*, p. 331.

50 G. Balandier, *Le pouvoir sur scènes*, Paris, Fayard, 2006.

51 G. Balandier, *Le désordre. Eloge du mouvement*, Paris, Fayard, 1998 p. 29 sqq.

Avec ces quelques exemples d'enracinement, de contemporanéité des créations, des échanges entre le contexte et le texte de théâtre, on peut qualifier le théâtre aussi comme un rituel qui «s'inscrit dans le champ des conventions culturelles dominantes, généralement en positif, parfois en négatif. Avec l'appui des dieux, des ancêtres ou d'autres entités, obtenu par sa médiation, il contribue au bon fonctionnement de la machine sociale dont il utilise et entretient l'énergie.»⁵²

L'intérêt du théâtre dans cette optique réside sans doute dans l'utilisation qui y est faite du corps, qui demeure un des vecteurs privilégiés, encore⁵³, d'accès à l'Autre, à la réalisation de la présence de l'Autre. Le corps est aussi un lieu social dans lequel vont s'inscrire et se dérouler les appétences et les freins pour autrui. Le corps du comédien constitue son premier outil de travail et sera ici explicité le fait que le comédien est aussi un personnage qui est reconnu pour cette maîtrise, comme l'athlète ou l'acrobate. Le corps est un des vecteurs de l'identité, comme le dit bien P. Ricoeur : «C'est un immense problème de comprendre la manière par laquelle notre propre corps est à la fois un corps quelconque, objectivement situé parmi les corps, et un aspect de soi, sa manière d'être au monde»⁵⁴ P. Ricoeur avance que la même chose du corps propre occulte son «ipséité». Il reconnaît donc la priorité au corps dans la construction de la personne : «Posséder un corps, c'est ce que font ou plutôt ce que sont les personnes»⁵⁵. Ces éléments éclairent le positionnement du comédien, mais aussi celui du sportif. Ils participent d'une fonction tellement évidente qu'elle en est souvent oubliée aujourd'hui : le spectacle vivant, y compris la rencontre sportive, reste le lieu d'un apprentissage de l'autre médiatisé en premier lieu par le corps⁵⁶.

La présence des corps au théâtre est partie intégrante du dispositif : celui du spectateur est confronté à celui du spectateur voisin, tout comme celui du comédien est confronté au corps du public. L'art dramatique permet donc, par le rôle premier qu'il confère à la conscience des corps et aux techniques du corps, associé aux processus narratifs, de renforcer la conscience des identités personnelles et collectives. La perception du dynamisme des identités, de leur mouvance dans l'imaginaire généré par la succession des "visites" au théâtre, quel qu'il soit, est un élément important des procédés interculturels au théâtre.

52 G. Balandier, op cit, p. 30.

53 On pourra très bientôt réaliser des études sur la corporalité et la dramaturgie propres à Facebook.

54 P. Ricoeur, *Soi même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 46.

55 ibidem

56 La corporalité est un champ novateur en sciences sociales, cf *La tentation du corps*, sous la direction de D. Memmi, D. Guillo et O. Martin, Paris, EHESS éditions, 2009.

Méthodologie

Observation

La thèse s'est appuyée sur une enquête menée au cours de dix années, entre 2000 et 2010. Le terrain, réparti entre trois structures théâtrales, théâtre «T», compagnie Miele et compagnie Bella a été fréquenté régulièrement, voire quotidiennement de la manière suivante :

Quant au théâtre «T»:

- un stage de six mois, de septembre 2000 à mars 2001 au théâtre «T» comme chargée de communication.
- Entre mars 2001 et 2007, participation régulière et active à la vie de la structure (observation, billetteries, présence aux tables rondes...). Les analyses menées au cours des enquêtes et recherches ont permis l'émergence peu à peu d'un statut de «personne-ressource».
- Depuis octobre 2007 à aujourd'hui encore, présidence de l'association du théâtre «T».

La relation privilégiée qui s'est établie avec la directrice du lieu a permis la richesse et la profondeur de l'enquête, dans un esprit de confiance mais aussi de parfaite autonomie scientifique. Les éléments d'analyse proposés sont venus conforter une position de plus en plus solide et décisionnelle au sein de la structure.

Le travail d'enquête au théâtre «T» a donné accès à l'expression d'une interculturelité explicite au niveau d'une programmation dans une optique d'accueil et d'ouverture, le théâtre «T» proposant une programmation axée sur les identités culturelles méditerranéennes. Cet objet d'étude permettait à la fois d'analyser les conventions d'une démarche culturelle «ouverte» mais aussi le positionnement des acteurs institutionnels locaux vis-à-vis de ce projet. Ces deux «pans» de l'enquête sont égaux.

Quant à la compagnie «Bella»:

- salariée pendant trois années, octobre 2002 à octobre 2005 comme chargée de mission, responsable des activités formation de la compagnie, en lien avec l'Université de Nice Sophia Antipolis, les professionnels et les collectivités territoriales. Organisation et financement des cursus de formation, de stages et de créations. Organisation d'un colloque universitaire et professionnel à Nice.

- A partir de 2006, observation régulière et systématique de la vie de la structure. Présence systématique aux créations, filages et certaines représentations (environ une dizaine par an). Rencontres et échanges hebdomadaires autour des positionnements et évolutions de la structure avec un des membres fondateurs.
- Chargée de mission, de façon ponctuelle depuis 2010 sur certains dossiers formation et Europe.

Les relations avec la compagnie se sont resserrées dans une discussion d'ordre "stratégique" ou managérial, malgré mon refus de participer, comme apprentie sociologue mais aussi comme salariée à une militance de type régionaliste. Cette différence de positionnement a été la source de discussions et réflexions jugées utiles par la structure.

Cet objet d'étude a permis d'analyser un positionnement interculturel dans le sens d'une exportation d'une identité régionale, perçue comme empêchée au niveau régional et national.

Les relations et négociations auprès des partenaires institutionnels ont permis de délimiter et analyser une action culturelle menée depuis de nombreuses années en direction d'une expression théâtrale de langue occitane. Les enjeux pour les collectivités territoriales partenaires ont été investigués.

Quant à la compagnie Miele:

- Ce troisième terrain est constitué d'une observation simple. Il a été possible d'assister à huit représentations, dans la région de Nice et celle de Montpellier, au festival off d'Avignon en 2006, entre 2000 et 2009. Des retours sur la compagnie, parmi les pairs, notamment dans le milieu des diffuseurs à Montpellier ont été recueillis. Les rencontres avec les membres de la structure ont été effectuées selon un rythme moins soutenu, environ une rencontre informelle mensuelle. L'administratrice et le metteur en scène m'ont informée et invitée lors des moments forts de la structure (filage, créations, conférences...). La position d'enquête a été très bien accueillie par les membres de cette petite et jeune troupe : les comédiens ont eux même veillé à avoir bien été «captés». Le site internet de la compagnie, outil beaucoup plus investi que pour les autres structures, a permis de maintenir le lien avec l'actualité et les activités de la compagnie. Le lien avec la structure s'est peu à peu relâché lorsque j'ai persisté à décliner les nombreuses propositions militantes.

Ce terrain a permis l'accès à une vision explicitement interculturelle, la compagnie Miele s'énonçant comme une «association d'action interculturelle». Cette vision de l'interculturalité permettait l'observation et l'analyse de l'accueil d'une identité culturelle et d'une vision nationaliste : la structure Miele se rendant régulièrement en Territoires Occupés pour trouver matière à création et tourne ensuite ses créations en France. L'interculturalité est ici modélisée selon une importation culturelle et permettait donc un objet d'analyse pertinent par rapport à la posture de la compagnie Bella.

Les relations avec les partenaires institutionnels se sont révélés plus classiques. Le soutien est d'ailleurs moins avéré.

Entretiens

Ces éléments de l'enquête sont constitués par un corpus d'entretiens semi-directifs et un ensemble d'entretiens informels. Ces échanges ont été menés entre 2000 et 2010, sur les lieux de vie des gens de théâtre interrogés : dans les locaux des compagnies, sur les lieux de création ou de diffusion (en tournée), les locaux ou plateau du «Théâtre 'T'.

Un tableau synthétisant les données sociographiques de ces entretiens est présenté en annexe, section I, a⁵⁷.

Tous les protagonistes ont été interrogés.

En ce qui concerne le théâtre «T», la directrice Caroline a accepté deux entretiens semi-directifs, en 2000 et 2004. Un régisseur et une chargée de communication ont été entendus dans ce cadre de l'entretien.

Les entretiens au sein de la compagnie Bella ont permis de recueillir les paroles des membres fondateurs à deux reprises, de l'auteur-metteur en scène principal, des comédiens permanents mais aussi du personnel administratif de la compagnie (chargés de communication et diffusion). L'abord des personnes a été facilité par ma présence professionnelle. L'information et le contact se sont révélés très aisés.

Les entretiens avec la compagnie Miele ont été facilités quant à eux par la taille restreinte de la structure, les protagonistes étant moins nombreux. L'information qu'un enquêteur travaillait

57 Annexe Ia, p. 339.

sur leurs positionnement et projets leur avait donné, selon eux, la possibilité d'explicitier leur engagement militant et théâtral.

Les 27 entretiens semi-directifs ont permis d'interroger 20 personnes différentes, pendant un échange variant de une à 2 heures 30 environ. Certaines personnes très impliquées ont été interrogées dans le cadre de deux entretiens semi-directifs afin d'actualiser les questionnements et percevoir l'évolution des protagonistes et des projets.

Les entretiens informels, constitués de courts échanges moins structurés à l'occasion de représentations, de filages, de réunions concernant les structures, ont permis d'amasser un matériel très riche :

- au théâtre «T», une vingtaine de comédiens ou techniciens en tournée ont été interrogés sur leur rapport à la structure, ce qu'ils pensaient d'un tel lieu, leurs difficultés, etc.... De très nombreux entretiens informels, 156, ont été recueillis auprès de Caroline, sur son lieu de travail, à l'occasion de créations, de table-rondes, d'inauguration. Ces contacts ont eu lieu sur un rythme hebdomadaire, à partir de 2001. Des entretiens informels ont été effectués avec l'équipe (chargés de communication ou médiation culturelle, techniciens) du théâtre «T» tout au long des années d'observation, soit 16 moments d'échanges. Il faut signaler le changement des équipes au théâtre «T», notamment en ce qui concerne la régie. L'analyse s'est focalisée sur les propos de la directrice, Caroline, qui pense et met en oeuvre complètement le projet.
- certains propos d'acteurs institutionnels (élus, techniciens des collectivités...) ont été entendus et retranscrits lors d'inaugurations de saisons ou de représentations.
- En ce qui concerne la compagnie Bella, des entretiens informels ont permis de retranscrire des propos moins rassemblés lors de représentations, en situation de direction de la structure (rendez-vous auprès des acteurs institutionnels, création ou encore réunions managériales). Les propos à caractère stratégiques d'Anton, membre fondateur et "pilote" de la structure ont constitués environ 58 entretiens informels à l'occasion de rendez-vous hebdomadaires.
- En ce qui concerne la compagnie Miele, des propos ont été recueillis lors des représentations, soit 22 moments d'échanges, auprès des comédiens et de l'administratrice.

Données administratives et comptables

Afin de saisir le fonctionnement et les enjeux de telles structures théâtrales, un travail important de synthèse financière et institutionnelle a été mené. Ce matériau permettait d'analyser les conditions de subsistance d'une production culturelle spécifique. Les comptes de résultats, les bilans, les synthèses des réunions auprès des partenaires publics rassemblaient un matériau très dense qu'il était innovant de traiter en même temps que la parole des protagonistes.

- Au théâtre «T», l'accès aux données a été parfaitement possible. La thèse reproduit l'ensemble des documents comptables, comptes de résultat et bilans financiers. Ces données permettent l'analyse du soutien des différents partenaires mais aussi du dialogue des partenaires institutionnels autour d'un tel projet. Ce dialogue est mis au service du projet d'une programmation ouverte en termes d'identité méditerranéennes. Les données comptables permettent de voir évoluer les positionnements et difficultés des collectivités dans leur financement d'un tel projet culturel à Montpellier. Elles sont le creuset de la fabrique d'un petit pan de politique culturelle.

A ces documents de première main ont été ajoutés des tableaux de synthèse (cf tableaux de synthèse, annexes II b, c...) permettant de mieux visualiser certaines analyses ou actions (notamment la politique de la ville ou encore les rapports entre collectivités).

- En ce qui concerne la compagnie Bella, l'accès aux documents a été permis. Par contre, il n'a pas été possible de restituer les documents dans leur intégralité. La direction de la compagnie n'a pas souhaité communiquer l'ensemble de sa «petite cuisine». Il a fallu élaborer des documents synthétiques (cf synthèse des financements p. 348). Parfait reflet des données de la compagnie, les chiffres en ont été vérifiés auprès des acteurs publics. Ces documents permettent la lecture de l'évolution des positionnements des partenaires institutionnels à partir de documents comptables fiables (comptes de résultats et bilans).

Des éléments des argumentaires ont été rassemblés, issus directement des outils de travail de la compagnie (cf note à l'attention de la DRAC).

- En ce qui concerne la compagnie Miele, cette documentation n'a pas été possible car la structure était trop fragile. L'accès à ces données a été refusé, car elles relevaient d'un fonctionnement trop intimiste au goût des intéressés. Il aura fallu se contenter d'analyse à partir des dires de l'administratrice et des données publiques (publications des subventions).

Ces données et ces analyses synthétiques ont facilité la visibilité et l'analyse d'actions culturelles emblématiques de la ville / région de Montpellier, mettant en oeuvre des actions culturelles fortes sur un plan identitaire, méditerranéen ou régionale.

Autres données : littérature grise, communication...

- Le travail de recherche a débuté par un dépouillement systématique, grâce à l'Observatoire des Politiques Culturelles de Grenoble, des rapports concernant la politique culturelle de l'Hérault, de la ville de Montpellier, des régions du sud de la France et des aggro. / communautés de communes, entre 1995 et 2001.
- Afin d'évaluer la dimension et la perspective européennes de tels projets, l'ensemble des demandes de subventions européennes pour l'année 2003 a été dépouillé dans les locaux de la DRAC de Toulouse, soit 21 demandes.
- La totalité des programmes, éditos, files du théâtre «T» ont été systématiquement recueillis et repertoriés. La programmation a été listée systématiquement, afin d'évaluer les rapports entre le tout public et le jeune public notamment, l'action en direction du Jeune Public étant très importante pour le théâtre «T» et la compagnie Bella. Elle constitue de plus une question très sensible pour les partenaires institutionnels.
- Les sites internet des trois structures ont été constamment surveillés et dépouillés, afin d'avoir accès aux dernières informations concernant programmations, difficultés et soutiens publics ou privés.

1 Les définitions et applications de l'interculturel

1.1 Les définitions d'une notion

1.1.1 L'advenue de la notion en sociologie

L'interculturalité et le champ interculturel sont des outils en vogue par ce qu'ils semblent adaptés aux mutations des échanges contemporains, à l'importance octroyée à la communication et à ses difficultés. La grille de lecture interculturelle a tout d'abord été élaborée par la recherche en communication, afin de concevoir des outils efficaces pour les professionnels confrontés aux populations migrantes, déracinées, confrontés aux difficultés des barrières de la langue et des pratiques comme les enseignants⁵⁸, les travailleurs sociaux de la petite enfance et de la famille, les cadres travaillant à l'étranger dans les structures délocalisées de l'entreprise. La réflexion interculturelle, toujours ancrée dans la recherche en communication, transfère depuis quelques années ses travaux et son empreinte dans le domaine du management⁵⁹. Un véritable management interculturel se construit, les publications se multiplient ainsi que les séminaires et les séances de formations des "coach" en entreprises⁶⁰.

En rapides termes épistémologiques, au cours des années 2000, les notions d'interculturalité et de champ interculturel se sont fortement développées et ancrées dans le domaine des sciences sociales. Des chercheurs ont dévolu leurs recherches à ce champ et à sa critique, comme J. Demorgon par exemple. Des presses universitaires, telles celles de Grenoble⁶¹ ou de Toulouse Le Mirail se sont saisies de cette veine de recherche. La notion s'est installée dans le paysage, provoquant notamment chez l'éditeur Armand Colin, la publication d'un dictionnaire, *dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, 2003, sous la direction de deux professeurs de sociologie et sciences du langage, Gilles Ferréol et Guy Jucquois, auteurs d'excellentes synthèses dans les publications de l'enseignement

58 Par exemple *Langue scolaire, diversité linguistique et interculturalité*, coord par S.Lucchini et A. Maravelaki, EME, 2007.

59 *Management et interculturalité en Afrique*, E. Kamdem, Paris, l'Harmattan 2002, ou encore *Culture et communication en milieu professionnel interculturel*, actes des journées d'études mars 2001, Grenoble, 2001.

60 Caterpillar, Schneider, ou encore Sanofi par exemple.

61 Par exemple *L'interculturalité au féminin*, Grenoble, ADATE, 2004

supérieur. Les éditions de l'Harmattan lui accorde une place croissante dans ses publications depuis la fin des années 80⁶². Des centres de recherches inscrivent leurs travaux dans ce champ, comme celui de Paris 7 Diderot intitulé "Centre de recherche interculturelité et circulation médiatique des savoirs". La présente recherche s'inscrit dans cette veine, bien entendu, mais ne souhaite pas élaborer une épistémologie d'une notion pourtant captivante car située à la confluence de notions premières dans le domaine de la communication et de la sociologie : culture, altérité et différence. On tentera ici simplement de bâtir un arrière plan conceptuel afin d'appliquer ces processus et leurs applications au monde du théâtre. La grille de lecture de l'interculturel devrait permettre d'approfondir l'interaction ritualisée qu'est le théâtre, fonction qui explique peut-être sa permanence dans nos pratiques culturelles, et peut-être sa nécessité et sa place particulière aux yeux des financeurs publics.

Consacrons-nous assez rapidement, dans un premier temps, à la conception de la culture qui tend à prévaloir dans le champ interculturel, sans nous enliser pour autant dans des débats notionnels déjà opérés : la communication interculturelle s'est saisie de la notion de culture dans sa dimension anthropologique - citons par exemple Kroeber et Kluckhohn -⁶³ et l'a répertoriée par les fameuses cinq rubriques : Etats mentaux / types de comportement/ savoirs-faire / produit de l'application de ces savoirs faire / institutions et modes d'organisations collectifs. La synthèse de ce positionnement sur la culture est parfaitement menée par Camilleri dans le chapitre " La culture et l'identité culturelle : champ notionnel et devenir"⁶⁴.

Nous retiendrons cette fonction de la culture :

« Ainsi la culture intervient dans un domaine fondamental pour l'homme : celui des unités de sens ou *significations*, qui constituent la médiation obligatoire pour notre accès au réel : car aucun stimulus n'agit sur nous «directement», mais par l'intermédiaire du sens dont il est obligatoirement enveloppé consciemment ou inconsciemment.»⁶⁵ Camilleri aboutit à la définition suivante :

«La culture est l'ensemble plus ou moins fortement lié des significations acquises les plus persistantes et les plus partagées que les membres d'un groupe, de par leur affiliation à ce groupe, sont amenés à distribuer de façon prévalente sur les stimuli provenant de leur

62 Publication des synthèses de C. Camilleri, comme *Chocs des cultures, concepts et enjeux pratiques de l'interculturel*, 1989.

63 *Culture: a critical review of concepts and definitions*, USA Cambridge, PMAE, 1952.

64 C. Camilleri, *Chocs des cultures, concepts et enjeux pratiques de l'interculturel*, Paris, l'Harmattan, 1989, p. 21-73.

65 C. Camilleri, op cit, p. 24.

environnement et d'eux mêmes, induisant vis-à-vis de ces stimuli des attitudes, des représentations et des comportements communs valorisés, dont ils tendent à assurer la reproduction par des voies non génétiques»⁶⁶.

Maintenant le projet de cet arrière-plan notionnel, il paraît un peu délicat de tenter de confronter la notion d'interculturalité au monde du théâtre sans la replacer, même rapidement, dans l'horizon plus large des conceptions des différences culturelles⁶⁷. Et rappeler par là-même que toute culture appelle des hiérarchisations.

La relation à l'Autre

Différentes visions de la relation à l'autre se sont développées et ont enraciné faits historiques et idéologies. Dominique Schnapper⁶⁸ synthétise très précisément aussi de quelle façon cette interrogation concernant les tenants et aboutissants de notre vision de l'autre a nourri profondément le développement de la pensée sociologique. Le champ interculturel voit s'élaborer des stratégies qui hésitent entre enculturation et acculturation⁶⁹. On rappellera rapidement :

- Le différentialisme : l'autre est jugé tellement différent qu'il est rejeté. La réflexion est fondée sur le constat de la différence. J'évalue l'autre à l'aune de ma propre culture, qui est confondue avec la culture en générale.

Autrui est admis dans sa différence mais figé dans une posture inférieure, considérée comme définitive.

Cette approche aboutit à des formes plus ou moins agressives, plus ou moins tolérantes. Par exemple, dans sa forme politique libérale : la "*home rule*" mis en oeuvre dans une partie de l'Empire britannique qui consiste à accepter de façon bienveillante ou indifférente les spécificités culturelles locales, à condition qu'elles ne remettent pas en cause le pouvoir du colonisateur ni l'ordre public.

Même chose dans l'empire romain : on acceptait notamment les cultes des autres cultures afin de mieux maîtriser des catégories de populations, par exemple une partie des esclaves ou certains commerçants.

66 C. Camilleri, op. cit, p. 27.

67 M. Oriol, in *Différences et cultures en Europe*, Ed du Conseil de l'Europe, 1995, sous la direction de C. Camilleri, "Il y a un autre versant sans lequel la notion de culture serait vidée de toute signification: celui de la différence. Dès l'instant où un sujet appartient à une culture, il se différencie nécessairement des autres par des signes la plupart du temps apparents....".

68 D. Schnapper, *La relation à l'autre*, Paris, Gallimard, 1998.

69 Nous renvoyons toujours au même chapitre de C. Camilleri pour la définition de ces notions, in *Choc des cultures*, op. cit, p. 28-29.

Sous une forme plus agressive, c'est le refus catégorique de l'autre, refus qui conduit à l'exclusion voire à l'extermination.

- L'universalisme : Il existe bien évidemment une optique inverse du différentialisme : le principe d'universalisme qui affirme l'unité du genre humain.

Il pose pour tous les hommes la même capacité morale et intellectuelle, les mêmes capacités ou aptitudes, même si les performances sont inégales.

Ce principe pose que l'Autre est un autre soi-même.

Bien évidemment l'application sociale de ce principe est problématique : il se dégrade bien souvent en un assimilationnisme qui consiste à penser l'autre comme humain à part entière, ayant les mêmes droits. *Mais la difficulté réside dans le fait de penser autrui comme égal sans être identique.* Par conséquent, je perçois plus l'autre dans sa spécificité. En découle une politique assimilationniste, qui procède par l'absorption de l'autre afin de détruire une autre culture, une autre identité. C'est toute la difficulté de penser ensemble l'égalité et la différence.

Dans sa forme politique agressive, cette vision se traduit par la logique du racisme impérialiste : l'attitude assimilationniste est une attitude faussement universaliste car l'universel doit rester un principe, un horizon : il ne peut concrètement être réalisé, il peut constituer l'horizon de relations concrètes mais il est bien souvent dévié. D. Schnapper souligne précisément qu'il ne faut pas confondre l'attitude assimilationniste ni avec la politique d'assimilation ni avec l'universalisme⁷⁰ : "C'est en effet une attitude faussement universaliste dans la mesure où le véritable universel ne se confond pas avec aucune culture particulière, avec aucune société historique concrète, dans la mesure où il ne peut être qu'un horizon, un principe ou une Idée régulatrice." Nous prenons soin de reprendre ces notions car on verra, au détour des avatars du terrain, que ces tensions travaillent parfois en arrière-plan des actions des compagnies étudiées. Leur travail en direction de l'Autre leur est parfois reproché en termes de tentative d'assimilation.

70 D. Schnapper, op cit, p. 37.

1.1.2 La notion d'interculturel élaborée

La vision contemporaine a fait évoluer les conceptions totales et téléologiques de la culture (chez M. Foucault ou J. Derrida⁷¹ par exemple, mais aussi M. de Certeau, auteurs qui n'ont pas reculé devant la multiplication des outils et des champs de réflexion). La culture est envisagée comme un processus dynamique, rôle important de la contestation et des conflits⁷². On s'est focalisé sur les mécanismes d'opposition dans la mesure où les identités sont bâties en fonction des différences avec d'autres groupes.»⁷³ Les travaux de Michel Wieviorka constitue une étape à ce sujet parfaitement indispensable et éclairante. Dans la place croissante octroyée aux études interculturelles, l'émergence de ce concept dans les grilles de lecture contextualise nettement cette approche. Une épistémologie rigoureuse de la notion serait une nouvelle fois nécessaire afin d'éclairer cette filiation. La pensée que les cultures se bâtissent par rapport à l'Autre dans une dialectique identité / altérité, passé / présent est prégnante dans la vision interculturelle. L'analyse interculturelle envisage les productions et les circonstances du métissage, considérant les signes transférés comme subissant des recontextualisations. N'ayant pas opté pour une approche épistémologique systématique, cette recherche s'appuie une nouvelle fois sur les synthèses opérées par C. Camilleri :

«La pluralité culturelle n'est pas une situation récente ; ce qui est par contre nouveau, c'est la reconnaissance de cette situation et sa systématisation dans tous les actes du quotidien.»⁷⁴ ou encore : «(...) le cadre unique et unitaire ne constitue plus le mode de structuration de la personnalité individuelle et collective.»⁷⁵. La compétence première de l'interculturel, est d' «apprendre à emprunter, à négocier telle ou telle appartenance, voire seulement telle ou telle caractéristique d'une appartenance.»⁷⁶. Nous plaçons au centre de la "pensée" interculturelle la notion fondamentale de *négociation identitaire*. L'interculturel se focalise sur les dynamiques à l'oeuvre, qu'elles soient explicites ou pas. Ces négociations, mises en lumière par les chercheurs de l'interculturel, semblaient se prêter au théâtre lorsque ce dernier est considéré comme l'espace-temps d'un apprentissage de soi et de l'autre, apprentissage vécu par une double corporalité, celle du spectateur et celle du comédien. Or, dans nos sociétés occidentales, nous dit Camilleri, «le culturel, au sens anthropologique, est vécu sur le mode de l'implicite...»⁷⁷, où les enfants sont éduqués dans une sorte d'amnésie,

71 *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1979 par exemple.

72 On peut ici convoquer les analyses de A. Touraine et de son groupe sur les conflits d'identités.

73 Turgeon, L., « l'état des entre-lieux », in *Les entre lieux de la culture*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 16.

74 *Différences et cultures en Europe*, Strasbourg, le Conseil de l'Europe, 1994, p. 52.

75 Ibidem.

76 op cit, p. 53.

77 op. cit, p. 54.

une aseptic culturelle, qui conduit à une forme d'universalisme, par négation de l'autre et par négation aussi de soi comme individu singulier. » D'où notre postulat du théâtre comme le lieu pensé et voulu par ses professionnels où serait proposée une certaine capacité à la rencontre de l'autre.

L'interculturalité qui traduit des échanges multiculturels entre les acteurs que l'on peut rencontrer s'inscrit dans cette perspective d'une sociologie de l'expérience, dans la mesure où les acteurs concernés expérimentent leur propre vie sociale.⁷⁸ Si on applique cette analyse aux procédés et pratiques du théâtre, on parvient à mettre en lumière la rémanence de la médiation théâtrale en tant qu'expérience sociale.

L'interculturalité se situe donc à la confluence de notions fortes qui se sont manifestées dans les pratiques et représentations des comédiens observés comme on le verra plus avant. On placera comme jalon dans cette rapide ouverture notionnelle les acquis et surtout la focale d'un chercheur comme T. Todorov qui aura su croiser, au long cours, ces notions d'identité, de différence et interculturalité⁷⁹. De cette posture on retiendra rapidement les racines d'une notion qui travaille historiquement une pensée française, depuis les Lumières, notamment dans les domaines artistique et sociologique :

«J'entrevois donc un but commun aux arts et aux sciences humaines (qui par ailleurs manient des formes et des discours si différents) : révéler et, éventuellement, modifier le complexe de valeurs qui servent de principe régulateur à la vie d'un groupe culturel»⁸⁰.

Les études interculturelles sont présentement dans l'air du temps, pourtant elles se déploient dans toute l'histoire des idées, «... mais une difficulté supplémentaire surgit ici, propre au domaine même des relations interculturelles : c'est que tout le monde semble d'ores et déjà d'accord sur leur état idéal. La chose digne d'étonnement : alors que les comportements racistes pullulent, personne ne se réclame d'une idéologie raciste. Tous sont pour la paix, la coexistence dans la compréhension mutuelle, les échanges équilibrés et justes, le dialogue efficace... Il semblerait que l'accord même sur ce que sont "les bons sentiments" en la matière, la conviction universelle que le bien est préférable au mal privent cet idéal de toute efficacité : la banalité exerce un effet paralysant.» Albert Memmi n'affirme pas autre chose dans *Le racisme*⁸¹. Le domaine interculturel présente une difficulté épistémologique supplémentaire

78 P. Wallez, "l'interculturalité: vers une civilité au delà des confrontations", in *migrations, Interculturalité et Démocratie*, Presses universitaires du Septentrion, 1998, p. 146.

79 T. Todorov, «Le croisement des cultures», in *Communications*, numéro 43, EHESS, Seuil, 1986, page 5-24.

80 T. Todorov, op. cit, p. 6.

81 A. Memmi, *Le racisme*, Paris, Gallimard, Folio, nouvelle édition, 1994, p.45-70.

dans le sens où il induit des valeurs explicites. Cet outil est d'autant plus fécond qu'il demande peut-être un effort redoublé pour objectiver son étude.

Les valeurs et la notion d'horizon ou d'idéal sont bien présentes dans le domaine interculturel, et Todorov est précieux à ce sujet : « Il faut donc débanaliser notre idéal... » ... « D'une part, l'idéal n'est efficace que s'il reste en rapport avec le réel ; ce qui ne veut pas dire qu'il faille le rabaisser pour le rendre accessible, mais qu'il ne faut pas le séparer du travail de connaissance. Non pas, d'un côté, des savants-techniciens neutres et, de l'autre, des moralistes qui ignorent les réalités humaines ; mais des chercheurs conscients de la dimension éthique de leur recherche et des hommes d'actions au fait des résultats de la connaissance. »⁸²

T. Todorov a l'immense mérite de contextualiser son apport et de considérer le positionnement de figures marquantes de notre histoire des idées, figures qui ont posé des jalons dans notre réception de la figure de l'Autre. Il pose ouvertement la question des valeurs de la culture : « Je crois que derrière la crainte de hiérarchiser et de juger il y a le spectre du racisme. »⁸³... « Le tort de Buffon ou Gobineau n'est pas d'avoir affirmé que les civilisations sont différentes et néanmoins comparables, car on n'en vient sans cela à nier l'unité du genre humain, ce qui comporte des "risques des dangers" autrement plus graves ; l'erreur est d'avoir postulé la solidarité du physique et du moral, de la couleur de la peau et des formes prises par la vie culturelle ; autrement dit, elle provient d'un certain esprit déterministe qui voit la cohérence partout ; un esprit cultivé par l'attitude scientifique, qui ne veut admettre que deux séries de variables, observables en même temps et aux mêmes lieux, soient sans relation entre elles.»⁸⁴.

Il explicite un peu plus loin les relations entre le droit et les faits et cible les déviations du racisme : « Nous éprouvons une crainte devant l'idée que des inégalités naturelles entre des parties de l'humanité puissent être découvertes... Mais il n'y a pas à redouter ce qui reste une pure question empirique, car, quelle que soit la réponse, elle ne serait fonder qu'une loi inégalitaire. Le droit ne se fonde pas dans le fait, la science ne peut fabriquer les buts de l'humanité. Le raciste, lui, fonde, sur une supposée inégalité de fait une inégalité de droit ; il y a là une transition qui fait le scandale, alors que l'observation des inégalités n'est en d'elle-même nullement répréhensible. »

Il aboutit donc, tout comme Dominique Schnapper d'ailleurs, à la nécessité de conserver un horizon universel : « Il n'y a aucune raison pour renoncer à l'universalité du genre humain ; je dois pouvoir dire non pas que telle culture prise comme atout est supérieure ou inférieure à telle autre (ce serait encore voir de la cohérence partout), mais que telle culture, qu'elle soit la

82 T. Todorov, op.cit, p. 7.

83 T. Todorov, op.cit, p. 11.

84 ibidem

d'autres ou une autre, tels comportements culturels sont condamnables ou louables. À trop tenir compte du contexte - historique, culturels -, on excuse tout » ; (on peut cite les exemples de la torture de l'excision « qui ne sont pas justifiables du fait d'être pratiqué dans le cadre de telle culture particulière »).

Todorov montre que les positions de Montaigne, figure marquante dans l'histoire des idées en termes de relation à l'Autre, sont «intenable» dans l'expression de la tolérance et du relativisme radical : «Même si l'élan initial de Montaigne est généreux, sa position revient finalement à celle d'un ethnocentriste inconscient (contre laquelle il croyait nous mettre en garde) : il est bien amené à prononcer des jugements de valeur au nom de critères absolus, mais ces critères ne sont que la projection non critique de ses propres opinions.»⁸⁵

La posture de Condorcet⁸⁶ est aussi analysée, expliquant comment l'universel conduit au colonialisme : «À l'encontre des racistes, Condorcet ne pense pas que différences physiques et différences morales soient corrélées ; on peut donc agir sur ces dernières. La voie conduisant à une telle égalisation vers le haut est l'éducation, le "progrès des Lumières" : l'homme individuel est perfectible, il suffit de lui en donner les moyens....»

On reconnaît là le «projet du colonialisme.» : «Mais il n'était peut-être pas nécessaire de suivre Condorcet aussi loin» car «il ne se contente pas d'établir une échelle de valeur unique, il veut de plus transformer les hommes et les peuples : il veut exporter la révolution, et pour cette raison s'engage dans l'entreprise colonialiste. »

Autre figure historique du rapport à l'autre, Montesquieu illustre une «position intermédiaire» dans une combinaison de l'universalité de Condorcet et du non interventionnisme de Montaigne : « A première vue Montesquieu est un relativiste, dans la lignée de Montaigne, dont il semble réaliser le programme : «dans tout ceci, je ne justifie pas les usages mais j'en rends les raison » (*Esprit des lois*, XVI, 4)

Des critères sont nécessaires : - «prendre en considération le contexte historique, géographiques et culturels, ce que Montesquieu appelle l'esprit d'une nation ; et «pour bien des sujets, il faut suspendre son jugement avant d'en savoir plus».

- d'autre part « sa typologie des régimes politiques repose sur la distinction de nature absolue, entre États tyrannique et États modérés: on peut choisir entre plusieurs régimes en fonction de leur adaptation au contexte particulier, mais seulement à condition qu'ils satisfassent l'exigence universelle de modération. ».

85 T. Todorov, op.cit, p. 13.

86 T. Todorov, op.cit, p. 14 sqq.

Cette combinaison peut aboutir au non interventionnisme : «On peut donc à la fois juger les autres cultures et les laisser tranquilles ; ce serait même l'idéal auquel accède une civilisation dans sa maturité.»⁸⁷ Il nous paraît d'autant plus juste de convoquer rapidement la figure de Montesquieu qu'il caractérise l'émergence d'une pensée sociologique et d'une pensée de l'autre, dans une perspective européenne et parfois citoyenne.⁸⁸ En effet, Montesquieu est précieux parce qu'il pressent la nécessité de penser l'interaction avec les autres : «L'identité naît de la (prise de conscience) de la différence ; de plus une culture n'évolue que par ses contacts : l'interculturel est constitutive du culturel.»⁸⁹

Todorov résume bien les tendances idéologiques qui connotent les contacts entre les cultures ou les peuples. A l'échelle des sociétés, on aboutit à deux extrêmes :

- la xénophilie : engouement exotique, désir d'évasion, cosmopolitisme.
- la xénophobie : pureté du sang, éloge de l'enracinement, culte patriotique.

En son intérieur même, une culture se constitue pas un travail constant de traduction (on préférera le terme de "négociation"), d'une part parce que ses membres se répartissent en sous-groupes (d'âge, de sexe, de provenance, d'appartenance socioprofessionnel), d'autre part parce que les voies mêmes par lesquelles ils communiquent ne sont pas isomorphes : l'image n'est pas convertible sans restes en langage, pas plus que l'inverse. Cette "traduction" incessante est en vérité ce qui assure le dynamisme interne d'une société. Il n'y a pas d'identité sans contact avec l'altérité, ce qui explique la nécessité de penser les espaces de contacts dans ce «petit système social que constitue l'interaction».⁹⁰

1.1.3 L'interculturalité : une prise en compte consciente et dynamique de l'altérité.

La société d'aujourd'hui est soumise aux chocs des cultures, notamment par le biais de la multiplication des échanges dû la mondialisation. La confrontation aux différences culturelles est davantage répandue. Il faut donc sans doute préférer interroger les dynamiques

87 T. Todorov, op.cit, p. 15.

88 C. Canet et F. Martin, "Idéologies et valeurs aux fondements d'une citoyenneté européenne", in *Construire une citoyenneté européenne*, C. Canet éd, Presses Universitaires du Mirail, 2007, collection "interculturels", p. 43-73.

89 T. Todorov, op.cit, p. 16.

90 E. Goffman, op. cit., p. 95.

des changements et les stratégies qui permettent d'agir et de prendre place dans un espace culturel qui n'est plus un champ figé.

Même si la pluralité culturelle n'est pas un fait nouveau ou une situation récente, ce qui est nouveau, c'est le fait que l'on reconnaisse cette situation, et ce dans l'ensemble des actes du quotidien. La grille interculturelle paraît surtout à même de saisir les négociations entre ce que l'on accepte de la culture de l'autre à laquelle on est confrontée, ce qu'on rejette, c'est-à-dire les processus d'évitement et d'acceptation. Cette "dynamique" culturelle constitue en soi une donnée. Jean Duvignaud avance d'ailleurs une conception adéquate des strates identitaires propres à évoluer : «ce tout invisible qui englobe» est fait de régions, de strates, même chez [les cultures] qu'on nomme sottement primitives, et qui s'enchevêtrent.»⁹¹ Ces éléments sont par nature mouvants. M. Oriol va plus loin : «Pour conjurer les violences, il faut dépasser chacune de nos appartenances soit en les combinant avec d'autres, soit en les déstructurant.»⁹² On constate donc que la vision d'une identité en mouvement, en construction, constitue bien l'arrière-plan de ces recherches interculturelles.

Comme le souligne Carmel Camilleri, «Si la pluralité relève d'un constat, l'interculturalité suppose un regard, une observation, elle résulte d'une analyse».

En effet aujourd'hui la personnalité individuelle et collective n'est plus structurée selon un mode unique et unitaire.

Cette diversité d'appartenance culturelle dont nous faisons l'expérience nécessite un mode d'approche, une focale qui privilégie la négociation, l'ouverture et la prise en compte des frontières culturelles en termes de ruptures et de discordances.

L'approche de l'interculturel présente un outil intéressant car elle préfère la dynamique des changements. La structure devient mineure par rapport aux stratégies de remédiation ou d'adaptation que mettent en place les individus et communautés au cours de l'existence (travail, formation, famille, influences culturelles...). L'interculturalité permet de visualiser et détailler les virages culturels opérés et en même temps la faculté de conserver ou construire une continuité identitaire à travers la diversité des situations. L'interculturel constitue une optique ouverte en permettant la prise en compte du dialogue culturel, des ruptures, des différences qui sont aussi importantes que les ressemblances. Appliquée au domaine du spectacle vivant et des politiques culturelles, elle offre l'outil peut-être le plus adapté aux

91 J. Duvignaud, «la contamination», in *Le métis culturel, international de l'imaginaire*, nouvelle série, Maison des cultures du monde, 1994, p. 12.

92 M. Oriol, «Identités ouvertes, identités fermées», in *Construire l'interculturel de la notion aux pratiques*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 113.

incessantes remédiations et négociations nécessaires à la survie des mondes de l'art du spectacle vivant. En effet, l'interculturalité est souvent à l'oeuvre sur le plateau ou dans la rue, dans une orientation artistique avérée, mais elle l'est aussi dans les bureaux : elle irrigue la communication et les négociations élaborées avec les partenaires publics tant la confrontation avec ces instances est bien souvent violente⁹³. Le travail de terrain a mis en lumière le sentiment très fort, vécu par les gens de théâtre, de devoir défendre une identité professionnelle et artistique en péril constant. Malheureusement, la précarisation des milieux artistiques n'est pas une conclusion bien innovante mais le sont davantage les stratégies mises en place et notamment l'implication au coeur de ces dernières, de la dimension interculturelle. En effet, on aura constaté le choix d'un argumentaire en partie interculturel afin de mieux négocier les dimensions identitaires des veines artistiques des compagnies observées auprès des financeurs publics. Cette optique a prévalu de la part de ces gens de théâtre afin de trouver un biais par lequel inscrire l'expression d'une identité au sein des politiques culturelles locales. Affirmer une orientation artistique dite "interculturelle", dans le sens d'«ouverte à la rencontre des cultures», est bien souvent une solution élaborée afin d'affirmer une identité culturelle plus ou moins «empêchée». Les temps ne sont plus autant favorables aux revendications identitaires telles qu'elles ont pu s'exprimer dans les années soixante-dix. La compagnie occitane a par exemple fait évoluer son discours en direction d'un argumentaire parfois interculturel⁹⁴. Nous y reviendrons. Poursuivons auparavant la construction de notre contexte notionnel.

1.1.3.1 Recherche de mécanismes internes des sociétés, mouvement entre l'autre et soi-même.

Camilleri souligne bien la nécessité de s'interroger sur les processus dynamiques, les «stratégies permettant d'agir dans un espace culturel qui cesse de se ramener à un champ dans lequel on se tient inconsciemment immergé»⁹⁵. Ce sont de «nouvelles aptitudes, comme apprendre à «opérer des virages culturels», la «maîtrise des passages» qui sont à mettre en avant, à conquérir et à défendre. La recherche sur l'interculturel privilégie non pas les structures mais les changements, les dynamiques et les stratégies pour être plus à même de

93 On a vu ainsi un homme de théâtre (Max) gifler un élu en pleine séance publique.

94 Cette évolution explique certainement l'intérêt de ces structures pour la thèse en cours et l'implication professionnelle qui s'en est suivie.

95 C. Camilleri, *Différences et cultures en Europe*, op.cit., p. 52.

saisir les phénomènes de socialisation et d'enculturation qui n'apparaissent plus aussi uniques et homogènes.

L'interculturalité semble être opératoire pour appréhender ce contexte de bricolage identitaire, où «chacun fonctionne aux antennes et non plus aux racines»,⁹⁶. L'interrogation de l'interculturel se situe dans le contexte de mondialisation qui a considérablement accéléré les échanges de biens, de personnes, de devises et d'informations⁹⁷. Deux visions se dégagent de ces échanges : une tendance dangereuse pour la démocratie aussi, menacée par une homogénéisation : « Comme tout régime autoritaire, le marché n'admet pas le principe du métissage idéologique et culturel parce qu'il menace celui de l'unicité du pouvoir.»⁹⁸ L'autre vision est caractérisée par l'hétérogénéité et la complexité des cultures. Les produits sont les mêmes mais consommés et codés différemment. La mondialisation produit de nouvelles cultures, par exemple les populations relocalisées à la suite de migrations transnationales. La mondialisation augmente les échanges et donc multiplie aussi les formes de réappropriation. Elle engendre des cultures tierces, mais elle augmente également les contacts, les échanges et les interactions entre celles-ci. L'accent est porté sur l'augmentation des capacités dialogiques et interactives. Sont permises de plus nombreuses possibilités de participer à un plus grand nombre de cultures, d'y entrer et d'en sortir facilement, d'avoir des identités faiblement déterminées et de posséder plusieurs appartenances en même temps.⁹⁹ Le domaine interculturel, dans le cadre de ces deux orientations, propose des concepts éclairants : cela explique peut-être son succès.

Mais l'optique interculturelle doit, elle aussi, être considérée objectivement. En effet, l'interculturel, s'il n'est utilisé que par les valeurs véhiculées, peut agir comme un leurre : «La régulation adaptative antagoniste entre fermeture et ouverture nous permet de comprendre que multiculturalisme et interculturel désignent des compositions singulières d'orientation opposée. Cela est vrai sur le plan théorique mais aussi sur plan stratégique, c'est à dire sur le plan de l'application et des remédiations issues de ces valeurs et théories. «Les deux positions demeurent des armes pour les cultures qui les ont produites et ne veulent pas en changer. En ce sens, les deux notions fonctionnent comme des leurres. L'une et l'autre cachent que des dominations s'engendrent. L'une en disant que chacun peut demeurer ce qu'il est sans dire à quel niveau de pouvoir. L'autre en disant que nous pouvons devenir ensemble sans dire non

96 C. Camilleri, op. cit, p. 59.

97 L. Turgeon, « l'état des entre lieux », in *Les entre lieux de la culture*, l'Harmattan, 1999, p. 13.

98 ibidem

99 L. Turgeon cite Arjun Appadural, cf. aussi M. Walzer, *Pluralisme et démocratie*, Paris, édition Esprit, 1997.

plus qui devient plus que l'autre.»¹⁰⁰ Cette querelle cache toujours la même chose : une domination. Ces deux notions ne peuvent fonctionner sans idéologie. On peut ainsi tirer de cette analyse le renforcement de notre hypothèse, à savoir que l'interculturel à l'oeuvre dans le spectacle vivant, et peut-être encore plus précisément au théâtre, porte en lui la matrice d'apprentissage de l'autre, dans un fonctionnement accru ou du moins sensibilisé à ces mécanismes d'ouverture et de fermeture.

Au premier lieu de l'interculturalité prévaut donc une conception de l'altérité en tant que rapport et non en tant que barrière. Cette optique permet de penser plus facilement la notion de cohérence, qui se révèle problématique et angoissante en termes identitaires car nous ne sommes pas toujours "homogènes" dans nos actions et états : «L'identité signifie la cohérence des modes d'action d'un individu tels qu'ils sont perçus par lui-même et son environnement social. Cette définition concise suppose de toute évidence une comparaison des actions dans le temps ; elle sous-entend aussi une certaine correspondance entre l'identité de l'individu et la façon dont elle est perçue par autrui.»¹⁰¹. La compétence interculturelle peut constituer un moyen de gérer cette "souplesse", ces transitions et ces passages qui nourrissent ou composent les strates identitaires. Elle est précieuse, sans doute, pour appréhender une cohérence qui demeure problématique et revêt un double aspect, subjectif et social. Cette cohérence se bâtit sur un fonctionnement qui s'appuie sur des couples «règle+situation».

Toutes les expériences ne seront pas considérées comme pertinentes pour notre identité, un seul crible est nécessaire : «La structuration de l'identité implique l'existence d'un crible, c'est à dire d'un ensemble de critères présidant à la sélection et à l'évaluation des expériences qui seront intégrées dans notre image de nous-même.» On distingue «deux types de critères, tous deux liés aux buts à long terme de l'individu : les uns l'assureront d'une capacité d'action lui permettant d'atteindre ses objectifs, les autres lui indiquant les moyens propres à surmonter ses lacunes telles qu'il les perçoit.» Les fondations de ces objectifs jetées au cours de l'enfance et adolescence, proviennent de ces trois sources convergentes que sont l'expérience de l'action personnelle, les leçons et les modèles inculqués par la société et les mythes et légendes culturels.»¹⁰²

Camilleri retient, et nous aussi, la notion de cohérence, sous la forme d'une structure de représentations - mais la relativise car si elle représente un support spécialement valorisé de

100 J. Demorgon, *L'histoire interculturelle des sociétés*, Paris, Anthropos, coll. Economica, 1998, p. 36.

101 E. Boesch, «De l'expulsion à l'hospitalité: le regard d'un psychologue sur le problème des réfugiés», cité par C. Camilleri in *Différences et cultures en Europe*, Strasbourg, le Conseil de l'Europe, 1994, p. 64.

102 C. Camilleri, *ibidem*, p. 64.

notre identité, elle n'est pas la seule. L'accent est à nouveau porté sur les modifications, les remédiations qui sont élaborées en marge de ces représentations.

1.1.3.2 L'interculturalité en relation avec l'interaction.

Les apports de la psychologie interculturelle¹⁰³ contribuent aux avancées du domaine interculturel en permettant essentiellement un regard en retour sur notre propre société et ses institutions. La fonction de miroir, partagée avec l'anthropologie culturelle, est mise en avant. Le théâtre est en effet une rencontre normée. On rappelle ici la définition de la rencontre selon H. Goffman : «Une rencontre est une période d'interaction face à face : elle commence lorsque des individus reconnaissent leur présence mutuelle et directe, et se termine lorsqu'ils s'accordent pour se retirer»¹⁰⁴

Todorov réaffirme l'importance de la notion de transvaluation en référence à Northrop Frye¹⁰⁵. En effet, le domaine interculturel est attentif à la dialectique opérant entre ouverture et fermeture. Or, les attitudes de rejet sont beaucoup plus nombreuses : « Prolongement social de l'égoïsme infantile, atavisme animal, ou dépense psychique moindre, peu importe l'explication qu'on en donnera ; il suffit d'observer le monde autour de soi pour constater que l'enfermement en soi est plus facile que l'ouverture.»¹⁰⁶ Les études interculturelles se saisissent essentiellement dans leurs objets des processus de rencontres, du travail opéré sur soi et les autres afin de rendre possible ou plus efficiente la rencontre, le contact avec un être ou un groupe distinct par ses acquis. Cette démarche explique l'intérêt du politique pour un tel champ d'expertise car les outils interculturels peuvent être en mesure d'apporter des éléments de solution, ou du moins de compréhension, aux conflits culturels à l'oeuvre dans certaines situations.

Le politique s'intéresse aussi de près au discours interculturel car ce dernier est aisément porteur de valeurs : « Même si l'on pense donc que les deux (ouverture et fermeture) sont nécessaires, seule cette dernière (l'ouverture) mérite un effort conscient, et implique un devoir être distinct de l'être.»¹⁰⁷. Nous soulignons, dès ces éléments de définition, ce qui permet de mettre en relation les relations interculturelles avec le domaine politique. Les valeurs bien

103 C. Carmillieri, *Différences et cultures en Europe*, Strasbourg, le Conseil de l'Europe, 1994, p. 79.

104 E. Goffman, *Les rites d'interaction*, Paris, éditions de minuit, 1974, p. 88.

105 T. Todorov, *Nous et les autres, La réflexion française sur la diversité*, Paris, Seuil, Point Essais, 1989.

106 T. Todorov, *ibidem*

107 T. Todorov, *ibidem*.

souvent explicitées des professionnels de la culture observés, à l'oeuvre dans une discours et/ou des pratiques en direction d'une autre culture, expliquent leur insertion, possible ou impossible, dans les politiques culturelles. L'absence de prise en compte des données identitaires dans ces politiques culturelles constitue un fait parlant en soi. Il faut alors parler davantage de refus d'altérités qui s'inscrivent dans une optique de fermeture. On constate bien que les valeurs analysées par l'interculturel trouvent des applications parlantes en terme d'action publique culturelle.

La démarche interculturelle est aussi précieuse car elle prend en compte, dans le cadre de cette interaction, les retours et modifications opérés par le contact d'autrui. T. Todorov s'empare de cela chez Northrop Frye : « On peut appeler, avec N. F., "transvaluation" ce retour vers soi d'un regard informé par le contact avec l'autre, et dire qu'elle est en elle-même une valeur, alors que son contraire ne l'est pas. À l'encontre de la métaphore tendancieuse de l'enracinement et du déracinement, on dira que l'homme n'est pas une plante, et que c'est là son privilège ; et tout comme le progrès de l'individu (de l'enfant) consiste en un passage de l'état où le monde n'existe que dedans et pour le sujet à un autre où le sujet existe dans le monde, le progrès culturel consiste en une pratique de la translation.» Ces éléments seront repris et confortés par l'analyse du théâtre comme espace transitionnel à partir des travaux de D. Winnicott.

Cette notion de transvaluation paraît opératoire dans le champ interculturel, car elle rend compte des motricités des échanges des représentations effectués. Cette motricité est recherchée, plus ou moins consciemment par les professionnels rencontrés. Ils veulent recevoir, donner et faire évoluer les représentations. C'est la fonction "ferment" qui est valorisée parfois explicitement. On peut d'ailleurs avancer les conséquences politiques d'une telle posture, notamment pour les collectivités soutenant de tels projets artistiques. Elles peuvent alors témoigner de plus ou moins de souplesse, d'ouverture ou de fermeture, donc d'agression ou d'accueil en termes d'identités culturelles.

On peut d'ailleurs répertorier les raisons de l'échec des contacts entre cultures :

- ignorance maximale : les deux cultures se maintiennent, mais sans influence réciproque.
- destruction totale : (Guerre d'extermination), il y a bien contact, mais qui s'avère destructeur : disparition d'une des deux cultures (les exemples historiques ne manquent pas)
- contact existe par des milliers de degrés différents.

La recherche interculturelle a pu s'épanouir dans le domaine des sciences sociales dans la continuité de la perception de la notion d'altérité et de différence en sciences humaines. Cette focale a connoté des travaux qui irradiant aussi le domaine politique, comme ceux de Michel Wieviorka par exemple. Cette orientation mériterait un travail épistémologique rigoureux, afin de baliser la naissance de cette notion d'interculturalité et ses ramifications dans les sciences humaines et sociales. Il ne serait pas étonnant que des thèses leur soient dévolues dans leur entièreté dans les années à venir, si ce n'est déjà fait. Nous rappelons que le présent travail souhaite appliquer les acquis de cette recherche au monde du théâtre. Cette recherche s'inscrit bien entendu dans la veine interculturelle, qui s'avère un "chapeau" bien pratique pour analyser les processus d'interaction de l'art dramatique et catégoriser les rencontres opérées par les professionnels du théâtre. La grille de lecture de l'interculturalité semble, en effet permettre de rendre compte des phénomènes de rencontres que les comédiens souhaitent faire perdurer dans l'espace de la Cité. Nous soulignons le lien entre l'interaction ritualisée qui s'opère, presque "magiquement", dans un sens maussien, au théâtre et cette fabrique de la conception de l'autre que cherche à décortiquer la recherche interculturelle.

1.2 Les échanges : le Même et l'Autre au théâtre

On avance donc ici une présence forte de l'interculturalité au théâtre. Par le dispositif scénique, se rendre à une pièce de théâtre, c'est accepter de se placer au coeur d'une interaction et donc de rencontrer l'autre. Le théâtre peut relever d'une lecture interculturelle car cette pratique met en avant la jonction individu / collectif, et fait travailler, de façon intense, ces antagonismes¹⁰⁸. Cet "enchevêtrement" est peut-être plus prégnant au théâtre dans le sens où il nous paraît mis en valeur par le rituel dont il constitue une trame première. Le choix du théâtre, parmi une riche offre d'activités culturelles, traduit le désir ou l'acceptation du groupe, l'allant d'une rencontre. Dans une époque où la perception du temps devient problématique¹⁰⁹, choisir de passer une soirée au théâtre peut sans doute être expliqué en partie par le rapport au temps et à l'identité qui opère en ces lieux. Cette rencontre est symbolisée par le dispositif scénique et la structure même de l'art dramatique : des comédiens pensent, travaillent et projettent un texte en direction d'un public venu pour eux, pour accueillir cette création, en un lieu et un moment précis.

1.2.1 Narration / les histoires : éléments de l'identité

Il nous paraît judicieux de convoquer la notion d'interculturalité, dans cette acceptation de capacité de rencontre de l'autre, de compétences particulières mises en oeuvre, cultivées vers l'autre au théâtre car, dans ce contexte de construction et de confrontation identitaires, la narration – l'élaboration intérieure et la communication des histoires – tient un rôle central que P. Ricoeur a rigoureusement démontré : «L'identité de quelqu'un c'est l'écheveau de ses histoires"¹¹⁰ où d'ailleurs est prégnant «le lien entre identité narrative et empêchement». Dans cette élaboration de l'identité revient la question centrale : "Qui suis je pour autrui" ? Et il nous semble que cette optique de P. Ricoeur qui nous fait part de cet enchevêtrement est féconde et parlante en regard des processus théâtraux : «Autrui m'intrigue, au sens où il entre dans une

108 J. Demorgon note bien de toute façon cette lecture interculturelle, présente dans les processus culturels: «Chacun est psychologiquement interculturel au coeur de lui-même. Chaque culture personnelle est déjà fonctionnellement le produit d'un antagonisme externe (les pôles opposés d'une situation) qui s'est trouvé intériorisé lors de la constitution de la représentation humaine», in *L'histoire interculturelle des sociétés*, op. cit., p. 42.

109 Voir par exemple la montée en grade du concept de procrastination.

110 J.P. Rey, *Altérités, entre visible et invisible*, Paris, L'harmattan, 1998, p. 31.

intrigue avec moi, dans le récit de nos vies ou même dans des histoires où lui (elle) et moi sommes «empêtrés»¹¹¹. Rey s'arrête sur le lien établi par Ricoeur, entre identité narrative et empêchement. Sans reprendre aucunement l'entièreté de cette analyse, nous nous en saisissons pour asseoir la fonction interculturelle au théâtre qui passe par les histoires et la place du corps. Certaines parts de nos conclusions pourra être appliquée au spectacle vivant mais la spécificité du théâtre qui explicite davantage les histoires est limpide. Rey explique par ailleurs bien de quelle façon nous sommes "intrigués" par l'autre. C'est le goût de cette rencontre, de cette interrogation sur et de l'autre qui sous-tend l'interculturalité et donc les compétences interculturelles. On intégrera la formule pour avancer que le spectateur ne peut se rendre au théâtre s'il n'est "intrigué" par des représentations de l'autre et bien souvent émerveillé, voire obsédé¹¹² par le savoir-faire du professionnel qui permet cette vectorisation. P. Ricoeur éclaire cette façon d'appréhender l'altérité pour cerner des individus et construire une entité personnelle et des places dans le ou les groupe(s) : «On parle de personnes en parlant des entités qui composent le monde. On en parle comme de "chose" d'un type particulier.»¹¹³. Et encore un peu plus loin il met en exergue le «pouvoir d'autodésignation qui fait de la personne non plus seulement une chose d'un type unique, mais un soi.»¹¹⁴. Cette façon de construire une identité, la sienne et celle des autres, nous paraît opératoire dans les processus de projection, d'identification, dans les trames du désir qui s'élaborent avant, pendant et après la représentation théâtrale. Ils sont à l'oeuvre dans ce qui est désigné par la coprésence. Il est d'autant plus prégnant de parler de construction d'identité à propos du travail de la compagnie Bella ou du théâtre "T" que des caractéristiques identitaires sont mises en avant : langue régionale ou cultures méditerranéennes, langue et culture arabes pour la compagnie Miele. Le choix du terrain était orienté vers ces données culturelles fortes mais en fréquentant d'autres compagnies¹¹⁵, on se rend compte de la présence de données identitaires à l'oeuvre dans ces veines artistiques. Elles seront peut-être moins militantes, peut-être moins explicites. Les professionnels du théâtre et le public aussi sans doute, entretiennent et cultivent cette tension entre altérité et mêmeté. Ce sont ces tensions, cette friction, cette mouvance dans le temps, celui de la représentation - clos en soi - et celui après la représentation - clos et ouvert à la fois - qui vont permettre le dynamisme de ces processus de construction. Ces temps successifs de la représentation mettent l'accent «non sur le qui de

111 J.P., Rey, op cit. p. 30.

112 On peut illustrer cette obsession en convoquant de le personnage d'Eve Harrington chez Mankiewicz, qui assiste, debout, à toutes les représentations de son actrice fétiche, avant de devenir elle-même comédienne et campe pour cela une fausse ingénue.

113 P. Ricoeur, *Soi même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 44.

114 P. Ricoeur, op. cit, p. 45.

115 Paris ou Lyon.

celui qui parle mais sur le quoi des particuliers dont on parle, y compris les personnes, on place toute l'analyse de la personne comme particulier de base sur le plan public du repérage par rapport au schème spatio-temporel qui le contient.»¹¹⁶. On pourra par ailleurs recontextualiser cette construction d'une identité, personnelle et collective dans la "fabrique" d'une mémoire collective¹¹⁷ :

«Certes, la pensée est encore active dans la mémoire : elle se déplace, elle est en mouvement. Mais ce qui est digne de remarque, c'est qu'alors, et alors seulement, on peut dire qu'elle se déplace et se meut dans le temps. Comment, sans la mémoire et en dehors des moments où l'on se souvient, aurait-on conscience d'être dans le temps et de se transporter à travers la durée ? Lorsqu'on s'absorbe dans ses impressions, lorsqu'on les suit à mesure qu'elles apparaissent puis disparaissent, on se confond sans doute avec un moment de la durée, puis avec un autre : mais comment se représenterait-on le temps lui-même, c'est-à-dire le cadre temporel qui embrasse à la fois ce moment et beaucoup d'autres ? On peut *être* dans le temps, dans le présent qui est une partie du temps, et cependant ne pas être capable de *penser* dans le temps, de se transporter par la pensée dans le passé proche ou lointain. En d'autres termes, du courant des impressions, il faut distinguer les courants de la pensée proprement dite ou de la mémoire : le premier est étroitement lié à notre corps, il ne nous fait point sortir de nous, mais il ne nous ouvre aucune perspective sur le passé ; les seconds ont leur source et la plus grande partie de leur cours dans la pensée des groupes divers auxquels nous nous rattachons.»¹¹⁸ Il semble que l'on puisse appliquer cette vision du temps dans le détachement et l'apprentissage du temps en relation avec la narration qui est permis lors de la représentation théâtrale. Le spectateur vient s'immerger dans un temps collectif clos, symboliquement bien repéré. Son investissement personnel est assez fort, puisqu'il accepte de prendre le risque de son propre malaise éventuel face à ce que lui proposeront les gens de théâtre. La représentation de théâtre peut être le lieu d'une reconnaissance, au sens d'apprentissage ou d'apprivoisement d'une certaine conscience du temps en lien avec une perception de l'identité, individuelle et collective : on vient au théâtre pour vivre - on espère assez intensément -, lors d'une expérience particulière et "balisée" du temps et de l'espace, un renforcement ou un enrichissement du sentiment d'identité. On recherchera des éléments qui renforcent ou élargissent le champ identitaire. Cette expérience est à la fois individuelle et collective. Il est possible de dissocier ces deux éléments mais l'intérêt des études interculturelles réside dans le

116 P. Ricoeur, *ibidem*.

117 M. Halbwachs, *La mémoire collective.*, Paris, PUF, 1950.

118 M. Halbwachs, *op cit*, édition électronique,

uqac.http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html, p.94.

fait de les penser dans le même temps. C'est ce qu'on pourrait appeler le paradoxe du spectateur, si entouré dans son rang et pourtant si seul dans son fauteuil. Chacun a présent à l'esprit, s'il fréquente de temps en temps le théâtre, ces moments de communion parfaite avec le public, qu'on adhère ou non au spectacle, et ce ressenti extrêmement fort d'une intime vérité issu de ce qui est montré sur scène. L'individuel et le collectif "travaillent" ensemble à cet apprentissage de soi et des autres qui murît dans le moment du théâtre.

La narration participe intensément à la construction de l'identité, par le jeu entre les identités et ce mouvement dynamique intrinsèque du théâtre¹¹⁹.

La vision de leurs pratiques qui se dégage des entretiens avec les comédiens rencontrés éclaire nettement un spectacle vivant en relation avec le désir. Une fonction libidinale – que l'on mettra en relation un peu plus loin avec le champ politique – se dégage dans la mise en avant de la narration qui permet de dire son identité propre, le personnage et la relation à l'autre. Ce goût pour les histoires est premier, manifestement, et il semble tissé à cette notion de désir du personnage : dire le personnage, le bâtir, l'incarner et le présenter au public.

Voici quelques unes des plus belles émergences des histoires dans les entretiens :

«...Le théâtre c'est d'abord dire et raconter des histoires. Leur donner du sens et les offrir au public, non ? Voilà, les personnages qu'on a construits, qu'on a nourris et qui nous nourrissent [rire], et bien on les donne, ils vont aller faire leur bonhomme de chemin chez les autres, chez le public ! [...] Tu me parles d'interculturalité et moi j'ai envie de te parler de nos histoires, le théâtre c'est ça. Ce sont nos personnages qui portent ça, nous on les bâtit, on les transporte partout ! On les donne ! C'est comme ça que peut-être les choses se mélangent, tu vois, ce sont les histoires ! Toujours !...»

Entretien Eva, Montpellier, novembre 2005

«Oui, bien, pour moi l'art dramatique le théâtre c'est d'abord un texte, une histoire ou des personnages plutôt. Nous simplement on étoffe cela, on incarne. On donne de la chair, la plus belle possible. Alors oui, l'interculturalité ça ne peut passer que par ça puisque c'est ça le coeur de notre travail.[...] On est là pour que le public les

119 P. Ricoeur, op. cit, p. 168 et 178.

(personnages) regarde se dépêtrer, avancer ou sombrer. Ils vont dire quelque chose, dire leur humanité à une autre humanité, là en face d'eux. A eux de percevoir et d'en faire quelque chose. Mais même s'ils ne veulent pas, ça va travailler tout seul, ils auront laissé leur trace. Ils y repenseront, et nous on est là pour ça, pour qu'ils y repensent, que ça les aide aussi peut-être. On est le petit truc qui reste, qui gratte... Le théâtre doit dire quelque chose d'universel, d'humain et pour ça il y a le texte, les personnages et puis la vision de l'auteur et ce qu'en fait le metteur en scène. Nous, on transmet tout ça.»

Entretien Pierre

«Ce que j'aime, en tant que comédien, c'est raconter des histoires ! Voilà ! Je crois que c'est cela qui m'a plu, rentrer dans des univers différents. Mon "job" c'est ça, c'est raconter des choses sur des gens, pour d'autres. Quand on y pense c'est chouette, non ?[...] Alors on est là, on est rentré dans un monde, on le fait vivre tous les soirs, on l'invente ! En fait on fait se rencontrer des gens, c'est tout ! Les personnages, nous, le public ! C'est moi qui permets ça, par mon travail, avec l'orientation du metteur en scène bien sûr et puis il y a l'écriture, hein, toujours évidemment. C'est quand même une fonction, hein ! En fait le théâtre c'est ça, c'est tout ! Je veux bien être tout ce qu'on veut, il y a toujours tellement de "blabla", mais c'est ça notre rôle. On raconte des histoires ! On est issu des vieilles traditions de conteurs, il y en a toujours eu, Homère c'est de la littérature parlée, ben nous c'est ça. On est là pour faire vivre des histoires. Alors après tout dépend de ce qu'on monte, il y a quand même de très grandes différences, mais le principe c'est ça.»

Entretien, Sam, Montpellier, novembre 2005

«Vous me demandez ce que c'est que d'être comédien, ça va être très long...[blanc] En fait on présente une médiation, comme on dit. On permet une rencontre, on fait se rencontrer des mondes très différents. On est au service d'un texte tout d'abord et puis quelque chose se passe. Je pense que je suis là pour les autres, on ne fait pas

du théâtre pour soi. C'est un travail d'équipe. On travaille le texte ensemble, on élabore quelque chose. On entre dans une histoire, longtemps avant le public et puis après tout ce travail, cette création, on fait rentrer le public dans cette histoire, on lui présente.»

Entretien, Jean, Sète, janvier 2006

«[...]Le truc du théâtre c'est quand même de raconter quelque chose, non ? On fait rentrer les gens dans un univers, on leur propose quelque chose. On va les divertir, leur faire oublier un peu les soucis, c'est du rêve. On les emmène avec nous avec ces histoires. Il faut être bons, pour bien réussir cela. [...] Un personnage ça sert à être quelque chose, à faire avancer celui qui met le masque et celui qui le regarde. Et le comédien il est au centre de cette rencontre-là. Il donne corps et vie aussi, non ? Si on n'emmène pas les gens avec nous, à les faire rentrer là- dedans, c'est fichu. La représentation ne fonctionnera pas, on le sent tout de suite. Les spectateurs apprennent cela au fil du temps. On le sent quand ils ne savent pas le faire.»

Entretien, Guy, Montpellier décembre 2005

«De toute façon, nous, on dit le texte, hein. Le comédien il n'invente rien, enfin, pas trop ! Le texte bien souvent on lui donne, il n'a pas écrit et puis il suit le metteur en scène. Je suis au service d'un texte, d'un monde. Je lui donne un peu mes tripes.¹²⁰ Je véhicule le personnage, ses névroses. Ça permet de traiter un peu les miennes aussi [rires]. Je prête, voilà. Je rentre dans cette histoire, je marche dedans, je m'y égare pour de vrai. Je raconte quelque chose.»

Entretien, Sam, Montpellier, novembre 2005

120 Opérons un rappel d'un passage de W. Faulkner, "Just some guts", in *as I lay dying*, et la réception du texte de Faulkner en France : c'était du théâtre à l'état primitif", a pu dire Jean-Louis Barrault. Manifestement, les «tripes» (*guts*) sont des éléments primordiaux pour un bon personnage et un bon comédien.. A ce propos on renvoie à l'entretien de Donna, qui explique faire du théâtre pour sauver sa peau.. Après et avant le texte, il y a de l'organique. Un comédien c'est d'abord un corps et une voix, un corps. On fera un lien vers la conception du théâtre de Grotowski, pour qui le théâtre est "un acte biologique et spirituel" Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Paris, la cité, 1971, p. 54

Par ces quelques exemples représentatifs des données recueillies, on mesure l'importance des histoires, du goût de la narration. Cette place importante des histoires est mise en relation avec les techniques du corps propres à l'art dramatique. A y bien réfléchir, un comédien est tout de même un athlète qui vous prête sa peau et sa voix, pour vous dire une histoire et vous la faire ainsi mieux rentrer dans le coeur ou le crâne. On renvoie pour illustration au personnage de Margo, dans *All about Eve* de Mankiewicz (1950) au moment où la comédienne vieillissante s'exalte et se désespère de sa technique corporelle, à n'être que "*Just a body and a voice*". La scène est parlante car elle se déroule justement sur un plateau de théâtre, moment de théâtre au théâtre dans la vraie vie de l'actrice qui laisse la plupart du temps magistralement se confondre la fiction et la réalité. Cette illustration n'est pas fortuite car la comédienne dit bien dans ce moment la difficulté à remplir le rôle d'inscription du désir, d'incarner cette fonction. La comédienne retranscrit la douleur et le plaisir à remplir ce rôle. Cela est douloureux car communique avec sa vie amoureuse ; son amant, metteur en scène, lui répond : "*But a voice, but a body*". De la même façon on la rassure par un amour triomphant et l'assertion péremptoire qu'une actrice ne vieillit ni ne meurt jamais.

Il faut bien accepter en effet la portée généreuse du geste, - ce prêt du corps dans un cadre social - qui résume ce mouvement de l'intime vers le collectif opérant au théâtre. Ce geste s'explique par la nécessaire occurrence de l'intrigue qui implique une volonté, une "orientation". Le théâtre est l'espace-temps où le comédien vient dire et redire, pour lui-même et pour les autres, les mille et une façons de l'Humanité. C'est dans ce même espace-temps que le spectateur et le public viennent nourrir leur sentiment identitaire et redire leur appartenance à un groupe. Cela implique une volonté forte de la part des protagonistes de cette rencontre : "...Je ne me définis plus par mon pouvoir, ma persévérance dans l'être, mais par mon affection, ma possibilité d'être affecté, ce que Lévinas appelle passivité..."¹²¹ Dire son histoire, recevoir les histoires des autres, c'est ainsi que nous construisons une identité. La dire est aussi une autre façon de la faire : c'est exactement ce que met en scène Mankiewicz de façon si magique. L'intrigue, l'empêchement ou l'identité narrative sont des modulations de la rencontre. Ces éléments nous confortent dans cette capacité que semble avoir le théâtre, pour ses professionnels, à maintenir le lieu et le temps d'une approche de l'altérité. Cette conception de la rencontre est déclinée plus ou moins frontalement par la dramaturgie et se traduit par

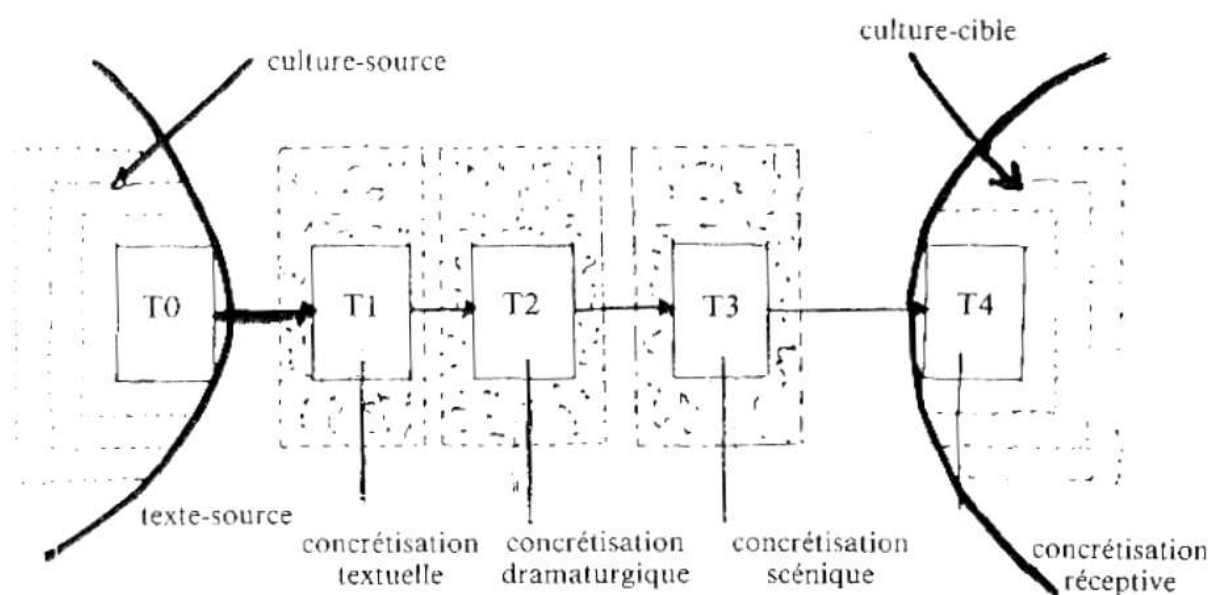
121 J.P., Rey, *ibid*, p. 32.

exemple par différents dispositifs scéniques¹²². Néanmoins, il est tentant, presque "reposant" de penser «en dehors» des dispositifs.

122 La compagnie Miele a pensé lors d'un spectacle un dispositif scénique intégrant le public au centre de la scène, permettant ainsi aux comédiens de passer, de toucher les spectateurs et désinstaller ces derniers de la protection de leur fauteuil.

1.2.2 Les processus de traduction de soi et des autres au théâtre

Patrice Pavis a parfaitement schématisé les interactions culturelles du temps théâtral, particulièrement en termes d'analyse de l'espace scénique, des mécanismes d'interaction élaborés autour de l'acte dramatique. On restitue ici sa précieuse modélisation¹²³, qu'il faut garder en tête. Elle rend compte des mécanismes frontaux d'interaction et laisse place en même temps à d'autres types d'analyse.



Le croisement des cultures, «Vers une spécificité de la traduction théâtrale : la traduction intergestuelle et interculturelle» p. 138.

Patrice Pavis détaille très précisément toutes les étapes des traductions à l'œuvre dans le cours du fait théâtral. Son étude est précieuse parce qu'elle pense aussi leur aboutissement dramaturgique.

123 P. Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Corti, 1990.

1.2.3 Sur la fonction méta : la médiation interculturelle

L'interculturel analyse en premier lieu les médiations à l'oeuvre dans un processus de rencontre. Les compétences cognitives sont par exemple centrales pour le domaine interculturel. La médiation interculturelle met en avant, sollicite des compétences particulières¹²⁴. Les moments de forte tension cognitive mus par l'interculturel mettent notamment à contribution deux types de mémoires : la mémoire épisodique et la mémoire sémantique¹²⁵. «la première est à l'oeuvre dans les conduites de témoignage. La seconde est nécessairement à l'oeuvre dans les conduites de construction collective du divers.» J. Demorgon rajoute qu'il est « précieux » de savoir à quel moment on passe de l'une à l'autre et surtout si les ponts entre ces deux formes de mémoires peuvent être entretenus, notamment pour aller davantage vers la construction du collectif. Cette analyse renforce notre hypothèse de la notion de compétence interculturelle, dans le sens où sont mises en oeuvre des qualités ou des processus cognitifs qui se révèlent évolutifs au cours des expériences et des parcours des professionnels et peut être aussi du public.

Cette "meta communication" est explicitée dans les entretiens lorsque les comédiens expliquent leur vision de l'interculturel et des mécanismes mis en avant par ce dernier. Dans le cadre de l'exploration interculturelle, la fonction méta est utilisée, la métacognition est science récente, mais ses acquis sont importants comme le souligne J. Demorgon dans le même chapitre. La place des processus non verbaux est par exemple mise en avant.

La fonction "méta", est présente en chacun de nous et en chaque groupe rappelle J. Demorgon. Il en explicite la définition : «meta en grec signifie au dessus, au delà, après. Il signifie que l'on se trouve chronologiquement après un fait, un événement, un énoncé et que l'on se situe en dehors, au-dessus, au-delà. Avec en plus l'idée que cette situation va permettre de saisir autrement les réalités en les comparant, en les resituant dans des ensembles qui leur donnent sens.»¹²⁶ On note aussi l'importance de la notion de *feed back* positif ou négatif dans ces processus de communication (notamment au niveau cellulaire), positif lorsque la conduite se maintient ou négatif lorsque la conduite est abandonnée ou modifiée. Transposée au théâtre, ce modèle signifie qu'on maintient sa tension vers une pièce, vers les systèmes de sens élaborés par la mise en scène ou la dramaturgie dans son ensemble. On effectue aussi évidemment un lien vers la transvaluation de N. Frye. La fonction *meta* dans les processus communicationnels

124 J. Demorgon, *L'histoire interculturelle des sociétés*, op. cit., chapitre II.

125 J. Demorgon, *L'histoire interculturelle des sociétés*, op. cit., p. 13, cite E. Tulving et développe les principales différences entre mémoire sémantique et mémoire épisodique.

126 J. Demorgon, op. cit., p. 14 sqq.

au théâtre explique en partie la force et l'enracinement d'un imaginaire. Associé à ce qui vient d'être dit concernant le lien entre temporalité, narrativité et identité, on touche peut-être du doigt les mécanismes secrets qui font du théâtre un art si violent.

J. Demorgon stipule aussi que la «communication repose aussi sur des situations plus ou moins partagées, conflictuelles ou non, et sur des codes plus ou moins différents.»¹²⁷

La fonction méta est activée face aux difficultés de communication profondes et nombreuses dans les cadres de la rencontre interculturelle. On remarque six niveaux où surgissent les métacommutations. Le "non verbal" est restauré : «la métacommutation - comme nous l'avons souligné dans l'exploration interculturelle «fait souvent son apparition lorsqu'il devient nécessaire de remettre quelque peu à sa place la communication verbale, de façon à pouvoir réutiliser la gamme entière des modes de communication.»¹²⁸ La communication verbale se trouve alors être avantageusement relayée. Or, les comédiens et les gens de théâtre, qui travaillent dans cette volonté motrice d'ouverture ou de digestion d'une autre culture, d'une autre langue ou encore d'autres normes théâtrales font état de cette capacité métacommutative du théâtre :

«Oui, bien pour échanger avec les Catalans, on y parvient très bien, on se comprend sans parler la langue de l'autre. Il y a tout le travail de *training*, on travaille très bien ensemble, on parle un peu tout sur le plateau, je ne peux pas trop t'expliquer mais ce n'est pas un problème. Il n'y a pas que la langue pour se comprendre, il y a tout le travail du corps, on est ensemble, plus les jours passent et le groupe se fait autour de la pièce, nous sommes dans le même bateau. Le metteur en scène réussit ça aussi je pense, sur cette pièce c'est tellement personnel sa façon de faire, non ça ne pose pas de problèmes.... Et puis le théâtre apprend cela, dire sans dire, c'est un ressort premier chez nous. C'est tout de même la base, non ?»

Entretien Pierre, Montpellier, novembre 2005

«Les langues, non ça n'est pas le problème lors des créations. On échange comme on peut mais après quand commence le travail de plateau, c'est autre chose, on a l'habitude. On essaiera ce qu'on a sous la main, mais on est nombreux à échanger et à vouloir la même chose, j'y arrive toujours. On rentre dans la pièce. Je crois que ça fait

127 J. Demorgon, op.cit, p. 16.

128 Ibidem.

partie de notre travail, cette façon de faire. On sait penser sans dire, transmettre sans parler, ça fait partie de nos fondamentaux. Si on ne sait pas faire ça, il faut faire autre chose...»

Entretien, Sam, Montpellier, novembre 2005

«Oui, de toutes façons, comment on travaille, et bien, on fait l'effort de se mettre dans un texte, un truc extérieur, bizarre, envoûtant aussi. Mais enfin il faut rentrer dedans, le comprendre. Puis il y a ce que veut en faire le metteur en scène, tu vois. Cela aussi, ça nous indique beaucoup de choses. Mais bon, c'est vrai que on a l'habitude de faire cet effort de comprendre ce que veulent dire ces gens, l'auteur, le metteur en scène, des fois la direction artistique de la compagnie aussi, hein...on sait faire ça, oui, on a développé peut être une certaine plasticité pour ça, je ne sais pas...»

Entretien, Guy, Montpellier décembre 2005

Ce qui prévaut dans ces moments-là, c'est la volonté de faire jonction, de faire la route vers la compréhension même incomplète de l'autre, de son théâtre et de son territoire.

Or ce que nous apporte la recherche en métacommunication, c'est le fait de travailler à différents niveaux de strates, et de s'interroger sur les conduites culturelles : «On le voit, la métacommunication initie et développe, à des niveaux de profondeur successive, la nécessité de s'interroger sur les structurations et les orientations actuelles des conduites. Mais elle ne débouche pas que sur des définitions et sur des résolutions faciles à atteindre. Elle bute constamment sur des obscurités, sur des incompréhensions et renvoie à la nécessité d'éclairages plus étendus, plus profonds, mieux articulés concernant les dynamiques évolutives des nations et des cultures.»¹²⁹

Ce que nous soulignerons ici, c'est davantage la notion de dynamique exploratoire, de tension vers l'autre qui est menée de façon parfois tâtonnante et que l'on voit à l'oeuvre. D'une part sur le plateau, si la mise en scène a pensé et élaboré une expression de l'altérité et d'autre part du côté du public qui accepte de se mettre dans cette posture cognitive parfois peu confortable : assister à une pièce de théâtre en langue inconnue ou malconnue et se prêter au jeu de la compréhension et de la non compréhension.

129 J. Demorgon, op. cit, p. 23

J. Demorgon souligne bien d'ailleurs la nécessité de l'exercice métacognitif de se prêter à la durée¹³⁰, ce qui vient relayer notre hypothèse d'un apprentissage de cette communication au fil des saisons et des représentations, aussi chez le public. La régularité et la durée sont nécessaires afin de cultiver cette compétence, c'est-à-dire le sens de cette communication cryptée. Le spectacle vivant se trouve être l'occasion d'exercer cette faculté, d'assouplir voire d'enrichir nos capacités cognitives.¹³¹ Il serait d'ailleurs passionnant d'envisager des études sur le spectacle vivant avec les avancées des neurosciences. En creux se dessine ici la nécessité d'une politique culturelle qui mettrait en avant ces facteurs et ces matrices de compétences, non tant parce qu'il faut du théâtre pour le théâtre, ou pour nourrir une défense de l'art pour l'art, mais bien parce qu'on aurait encore besoin du théâtre pour raviver notre appétence vers l'Autre et les compétences nécessaires à la vie collective.

Les pratiques culturelles se situent dans le contexte plus vaste de l'enculturation ou endoculturation : c'est-à-dire l'ensemble des processus conduisant à l'appropriation par l'individu de la culture de son groupe. «L'enculturation ne constitue qu'un aspect et ne livre qu'une partie du processus plus global de "socialisation", par lequel l'individu est mis en relation avec l'ensemble des significations collectives de ce groupe, y compris celles extérieures au patrimoine culturel, dans la mesure où ce sont des instances internes (école, famille existants dans le groupe)»¹³². Camilleri rappelle qu'on ne saurait «concevoir la personne comme pouvant être modelée ou marquée à la façon d'un objet par la socialisation ou l'enculturation, sinon elle ne pourrait jamais prendre de distance par rapport à l'une et à l'autre, ce qui est la caractéristique du sujet.»¹³³. Les processus d'identification et de projection, mais aussi ceux d'interaction à l'oeuvre au théâtre peuvent être conçus comme un moment synthétique de perception de son groupe, de sa culture et de sa personne autonome. Le rituel constitué par le moment de la représentation théâtrale permet au spectateur de se replonger dans la perception de son ou plutôt ses appartenances(s). Le rituel permet cela notamment en valorisant la figure de l'Autre, tel que le comédien peut le médier.

Mais ces processus sont susceptibles d'être connotés rapidement par l'idéologie, notamment par l'importance des valeurs qui les sous-tendent. Toujours dans l'idée d'objectiver les notions employées, on posera ici que la notion d'interculturel en Europe doit être raccordée sans doute

130 J. Demorgon, op.cit, p. 25.

131 On peut d'ailleurs référencer cela à l'émergence d'une rythmicité chez les publics festivaliers, cf D. Malinas, *Portrait des festivaliers d'Avignon, Transmettre une fois ? Pour toujours ?*, Grenoble, PUG, 2008.

132 C. Camilleri, "La culture et l'identité culturelle: champ notionnel et devenir", in *Chocs des cultures, concepts et enjeux pratiques de l'interculturel*, Paris l'Harmattan, 1989, p. 28.

133 C. Camilleri, op cit, p. 28.

à une réaction face au relativisme culturel. On pose l'hypothèse de l'importance de cette notion en réponse au processus de relativisme culturel.

«Chaque culture s'ordonne autour de sa matrice de départ selon une certaine logique et qualifie le bien et le mal en accord avec celle-ci. Conséquence : chaque ensemble culturel est à comprendre et à juger relativement à ce modèle auquel il se rattache et qui en fait une formation autocentrée».¹³⁴ L'ethnocentrisme présent en Europe jusqu'à la décolonisation a provoqué «des échelles de civilisation et la manifestation d'un évolutionnisme culturel, avec des stades par lesquels les humains étaient censés devoir passer pour aboutir au sommet représenté par la civilisation européenne».¹³⁵ Il est vrai qu'on ne saurait juger une culture à partir d'une autre¹³⁶. La différence n'existe pas en soi, elle est construite socialement comme le démontre clairement M. Wieviorka¹³⁷ en prenant le temps de longues analyses à propos de la production des différences. Celles-ci ne sont pas toujours premières, et le processus d'affirmation collective ne s'induit pas facilement. En effet, la production des identités et des différences implique un grand travail des acteurs sur eux-mêmes. Ce travail ne peut s'enclencher sans des moments collectifs forts dont le théâtre peut constituer une occurrence. La production d'identité et de différence passe par certaines étapes effervescentes ou magiques pour reprendre le terme dans son acception maussienne. Ces moments vécus intensément s'insèrent de façon privilégiée dans les processus d'intégration et d'autonomisation : «Il s'agit plutôt de se dégager du système social et de ses mécanismes d'intégration, pour paradoxalement se resocialiser dans une autre vie, orientée par des affects ou des perspectives religieuses et philosophiques. Ainsi, le dégagement ne précède-t-il pas forcément l'engagement, et les deux processus, distincts peuvent ne pas correspondre ni se suivre. Au delà de l'un et de l'autre, il arrive que la différence s'élabore selon des logiques moins spectaculaires et moins exigeantes psychologiquement pour ceux qui les expérimentent.»¹³⁸

Il est temps à présent d'explorer de façon plus précise les modalités d'expression de ces tensions entre identité et altérité dans le fragment du monde du théâtre choisi. Quelles sont les pratiques au sein desquelles l'interculturel serait décliné par ces professionnels du théâtre ?

134 D. Weber, in *Chocs des cultures, concepts et enjeux pratiques de l'interculturel*, Paris, l'Harmattan, 1998, p.31.

135 Ibidem.

136 On renvoie ici bien évidemment aux travaux de C. Lévi-Strauss.

137 M. Wieviorka, *La différence, identités culturelles: enjeux, débats et politique*, Paris, Balland, 2001, p. 133.

138 M. Wieviorka, *ibidem*.

1.3 Les conventions

Le développement suivant s'appuie sur la conception d'une activité culturelle comme activité collective, conçue par Howard Becker comme monde de l'art. On en redonne ici la définition :

« Tout travail artistique, de même que toute activité humaine, fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent grand nombre, de personnes. L'œuvre d'art que nous voyons ou que nous entendons au bout du compte commence et continue à exister grâce à leur coopération plus ou moins éphémère, mais devient souvent plus ou moins systématique, engendrant des structures d'activité collective que l'on peut appeler mondes de l'art. »¹³⁹.

Sans vouloir livrer ici une analyse détaillée des conventions qui permettent de saisir les interactions aboutissant à la geste artistique examinée, c'est tout de même dans ce cadre précis que le terrain aura été investigué. Le fait interculturel au sein des pratiques et de l'imaginaire de ces gens de théâtre est bien le cœur de l'étude mais il s'inscrit dans le contexte plus vaste des conventions par lesquelles est construit leur cheminement théâtral. Les conventions comportent les représentations collectives, les normes et valeurs en cours dans ce monde de l'art. Elles s'attardent sur les coordinations et gestions de l'effort en vue de l'œuvre d'art mais aussi le savoir-faire ainsi que les collaborations : « Les conventions procurent à tous les participants aux mondes de l'art les bases d'une action collective appropriée à la production des œuvres caractéristiques de ces mondes. » et « [...] indiquent les procédés à utiliser pour traduire des idées ou des sensations »¹⁴⁰.

Afin de justifier en partie cette orientation sociologique, prenons un exemple tout simple : H. Becker, très vite, fait la supposition de l'existence d'un ordre social « capable de garantir une certaine stabilité à l'action de ceux qui travaillent dans le domaine artistique, de leur donner l'impression qu'il y a effectivement une règle du jeu. »¹⁴¹ Cette analyse permet de "cadrer" parfaitement le positionnement des acteurs en présence : les gens de théâtre d'un côté, et les partenaires publics, de l'autre¹⁴². H. Becker synthétise de fait la teneur des deux dialogues conduits avec ces partenaires : une première communication explicitée qui permet de négocier ouvertement la conduite des projets et une relation plus cryptée, beaucoup plus

139 H. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 27.

140 H. Becker, p. 65.

141 H. Becker, p. 31.

142 La présence du public est toujours extrêmement présente en arrière plan de ces dialogues, comme horizon et destinataire de l'action culturelle menée. Elle est ici un peu "sortie" des échanges afin de mieux clarifier le rapport de force.

ancrée dans le rapport de force et la compréhension du paysage culturel local. Dans ces deux dialogues qui se recouvrent parfois, ou se dédoublent suivant les stratégies choisies, se construit véritablement la possibilité d'une politique culturelle. Les gens de théâtre proposent des projets en ayant en tête une certaine conception de l'action culturelle publique. En retour les institutionnels évaluent les créations et les projets en cours. Validant ou non leur persistance, ils construisent aussi une action culturelle qui transpose une certaine conception de l'action publique en matière de culture. L'intérêt de cette interaction réside bien évidemment dans les divergences, les frictions, voire les conflits, et les négociations qui se nouent subséquent. Les artistes, pour leur survie, maîtrisent - ou du moins le devraient - ces deux communications. C'est le cas des structures chevronnées rencontrées, peut-être moins de la compagnie Miele, qui "pêche" dans son relationnel d'un excès de militantisme, d'après les dires de son directeur :

«Je suis bien conscient que ce discours, cette ... agitation ne nous sert pas. C'est plus difficile de faire passer un discours politisé ou sensibilisé comme le nôtre maintenant. J'ai bien conscience que ça ne passe pas, parfois. Ce n'est pas ce qui est le plus vendeur...»

et pourtant dans le même entretien est bien explicitée cette confrontation de deux visions :

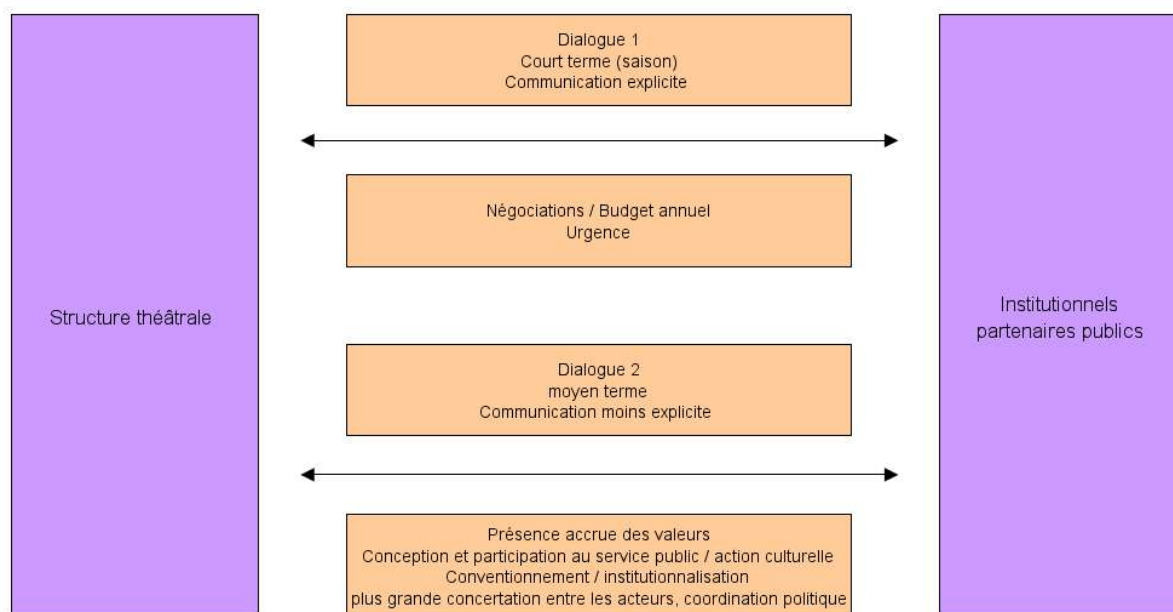
«...Bien sûr nous on arrive dans les bureaux avec une volonté, un projet fort, oui, mais aussi comme tout citoyen avec la conscience de ce que eux devraient faire ou proposer pour qu'on aie une vraie politique de la culture. Cela, ça regarde tout le monde ! Tout le monde devrait pouvoir faire ça. Alors, ils doivent nous écouter et nous soutenir comme tout un chacun ! La politique et la culture, les droits des peuples, ça concerne tout le monde. Mais bon, eux, ils ont autre chose en tête, leurs petits échanges, leurs petits... Est-ce que parfois, vraiment, ils veulent défendre une vraie politique , au sens noble ? Alors oui, on reste des militants, des emmerdeurs, il en faut toujours plus même.»

Entretien Otto, Montpellier, août 2006

La "règle du jeu" soulignée par H. Becker est bien, de fait, la rencontre de conceptions du rôle de l'État et des collectivités. Cette rencontre et les négociations qui l'accompagnent

sont extrêmement présentes autour des faits interculturels à l'oeuvre dans les pratiques examinées parce que l'interculturalité est une donnée qui permet l'inscription de valeurs fortes en terme d'action culturelle, - pour les gens de théâtre - et politique, - pour les partenaires publics et les gens de théâtre rencontrés. Les modalités et la teneur de ce dialogue sont à mettre en relation avec la notion de légitimité, pour les deux acteurs, gens de théâtre et institutionnels, développée plus avant.¹⁴³

On propose ici un essai de modélisation :



La double communication à l'oeuvre dans les échanges entre acteurs.

Persistant à se pencher sur "cette règle du jeu", il est nécessaire de s'arrêter sur les relations de ces structures avec la DRAC, qui est censée symboliser cette orientation des politiques culturelles. La relation à l'institutionnel pour les compagnies n'est jamais aisée. Ces compagnies tissent depuis longtemps des relations de travail, mais les rapports avec la DRAC demeurent sensibles, notamment pour la compagnie Bella :

« On est inscrit dans la liste des compagnies "pro" de la région sur les listings de la DRAC depuis seulement deux mois, la compagnie est professionnelle et tourne énormément depuis quasiment 30 ans... »

entretien Anton, octobre 06

¹⁴³ Cf chapitre 3.

La relation avec La DRAC reste emblématique : elle n'est pas fondamentale pour la compagnie en termes de financement, la collectivité de référence demeurant les régions¹⁴⁴. En revanche, cette opposition est constitutive de la mythologie de la structure, qui lutte contre les instances «jacobines» et affirme en très grande part son identité à partir de ce conflit. Ce rapport de force explique aussi l'implication de la compagnie Bella dans la reprise de la structure faillitaire préfigurant le Théâtre "T". Cette implication est très consistante en termes financiers mais aussi au regard de sa réputation et de son positionnement sur le théâtre des opérations culturelles de Montpellier : elle constitue un "haut fait d'armes" qui vient renforcer la légende de la compagnie.

Les échanges de la compagnie Miele avec la DRAC sont autres, car la compagnie, si elle veut pouvoir "faire passer" son caractère militant, doit faire preuve d'une excellence artistique validée par la DRAC. Le relationnel est donc plus précautionneux. La compagnie Miele, fondant son activité sur une identité culturelle étrangère importée et défendue dans ses pratiques, ne peut relever aussi fortement des collectivités territoriales, à la différence de la compagnie Bella qui "porte" une identité culturelle relevant des compétences de la collectivité territoriale régionale. La validation de la DRAC lui est indispensable par le biais d'un dialogue au long cours.

En ce qui concerne le théâtre "T", la question se pose structurellement un peu moins. La DRAC n'a aucune vocation à financer un tel lieu. Mais la direction du lieu a su mener un échange de qualité et le représentant de la DRAC est concerné par le devenir du théâtre. Il est présent aux moments importants de la structure, aux inaugurations et négociations décisives. Des lignes budgétaires, restreintes, mais bien réelles sont octroyées sur des projets ou des résidences précis. La présence de la DRAC est ressentie davantage comme un parrainage bienveillant, pour autant indispensable, qui vient renforcer la situation de la structure dans son argumentaire vis-à-vis des autres partenaires.

1.3.1 Les coopérations

Etablissons à présent un rapide tableau de ces conventions, afin de cerner notamment la division du travail, les coopérations, la répartition des tâches au sein des compagnies Bella

144 Cf annexe III b, p. 399.

et Miele. Cet établissement des conventions n'est pas aussi nécessaire dans la menée de l'investigation du théâtre "T" : on aura privilégié les entretiens avec la direction, avec les comédiens qui s'y produisent et l'analyse du fonctionnement financier.

Compagnie Miele :

Otto : écriture, mise en scène, jeu, négociation

Anouk : presse, communication, administratif. Emploi aidé (mi-temps)

Personnel de renfort : un régisseur intermittent régulier

Condition de tournée / catering sur les tournées, / hébergement en tournée : accueil chez des amis, hôtellerie la plus réduite possible. Véhicule personnel.

Conditions de création : résidences parfois accordées en Provence-Alpes-Côte d'Azur.

Permanence des solutions de remédiation.

Mode de décision dans la compagnie : Fonctionnement au fil des créations, beaucoup de discussion dans cette petite structure.

La structure subsiste essentiellement grâce au statut de l'intermittence d'Otto

Alliés institutionnels : DRAC, région PACA, partenaires pour des échanges internationaux (consulat).

Financement : les données comptables n'ont pu être récupérées de façon précise. Les informations ont été difficiles à obtenir, ce qui souligne la fragilité de la structure. Les subventions soutiennent le projet à hauteur de presque 50 %, en provenance de la région PACA essentiellement.

Qualités opératoires ou "Vertus" : Jeunesse, fougue créatrice/ persévérance / idéalisme, acquisition d'une compétence de négociation, d'un relationnel de qualité avec les institutions, notamment la DRAC.

Compagnie Bella :

Anton : écriture, mise en scène, jeu, négociations et lobbying. Stratégie culturelle et politique.

Pierre : Jeu, management.

Donna : écriture, direction artistique, relations avec les personnes-ressources

Max : Metteur en scène rattaché à la compagnie depuis 2006.

Fonctionnement associatif efficient et régulier.

Personnel de renfort : un régisseur salarié plus deux régisseurs intermittents réguliers, une administratrice, deux chargés de diffusion, un chargé de communication, un graphiste. Le personnel administratif semble s'être stabilisé depuis l'application des conventions collectives

en vigueur. Plusieurs costumières travaillent régulièrement avec la compagnie. Un scénographe collabore sur les créations chaque année. Des musiciens sont toujours présents dans l'entourage de la compagnie. Des personnes-ressources pour certaines spécificités artistiques (masques, rythme, musique, texte...) sont parties intégrantes d'un solide ensemble de compétences convoquées habilement. Pour résumer, il suffit de dire que la compagnie fait intervenir le travail d'environ quarante intermittents par année : le volume offert est conséquent.

Condition de tournée / *catering* sur les tournées, hébergement en tournée : Hôtellerie, véhicules de locations, camion (parfois deux) appartenant à la compagnie. Catering assuré par le même personne au fil des représentations, surtout durant l'été. Véhicules personnels.

Conditions de création : lieu de création à Montpellier, en bordure du coeur de ville. Les locaux, loués depuis plusieurs décennies à un mécène, sont vastes - plusieurs centaines de mètres carrés - permettant d'héberger l'équipe administrative, un atelier et surtout une très vaste salle de répétition comportant un véritable plateau plus que décent. Cela résume des conditions de travail somme toute optimales.

Mode de décision dans la compagnie : régulières réunions du bureau de l'association, réunions artistiques régulières en groupe restreint. Présence d'une hiérarchie forte : le poids de la structure a évolué selon plusieurs crises de croissance.

Production à l'extérieur : la compagnie Bella participe à quelques coproductions qui comportent des accointances artistiques et humaines fortes.

Alliés institutionnels : les régions Languedoc Roussillon, PACA, Aquitaine, Midi Pyrénées, ville de Montpellier, département de l'Hérault. D'autres collectivités participent au financement mais ne sont pas pour autant d'aussi solides alliées. On renvoie au tableau synthétique des financements de la compagnie¹⁴⁵.

Achoppement institutionnels : DRAC (permanent), certaines collectivités (occurentiel), notamment le département ou la Communauté de communes en place, lors des équilibres et des conflits durant les élections locales.

Financement : billetterie, vente des spectacles ou coproduction et subvention, aide à l'emploi.

Qualités opératoires ou "Vertus" : "roublardise", maîtrise des circuits décisionnels, connaissance experte du personnel et techniciens des collectivités, des élus, maîtrise de contournements possibles, mode de financement acquis.

145 Annexes III a, p. 398 et III b, p. 399.

Ce bilan par point synthétique souligne les écarts de fonctionnement entre ces structures. Cela permet de mettre en valeur les cheminements choisis en vue de la consolidation de ces structures, et donc le positionnement des partenaires publics.

Il est nécessaire de se pencher un moment sur les statuts et rôles des employés de la compagnie, par rapport aux comédiens vivant du statut de l'intermittence. Des conflits latents au sein de la compagnie Bella resurgissent parfois, dus au sentiment d'injustice induit par le fonctionnement de l'intermittence et le poids des représentations :

«Ce sont nous qui les faisons tourner, et eux s'augmentent et pas nous... C'est sûr, c'est confortable pour eux... »

Margot, mai 2005, Montpellier

Le fait de travailler pour les "théâtres", pour défendre leur veine artistique et/ou identitaire n'est pas forcément aisé. Les administratifs ont parfois davantage l'impression de travailler uniquement dans le milieu occitan, donc de défendre une identité culturelle. Ils perdent la sensation d'œuvrer au sein d'une solide compagnie professionnelle. Cela a pu être induit par le management parfois très militant de la structure. L'aspect culturel et militant "recouvre" l'aspect professionnel. Comédiens et dirigeants sont donc situés en haut d'une échelle hiérarchique valorisée par leur métier même. Ces conflits épisodiques avec le personnel de renfort n'ont pas cours dans la compagnie Miele, d'une part parce que ce personnel est réduit à sa plus simple expression, d'autre part parce que le caractère militant, voire politique, de l'action de la compagnie est une valeur partagée absolument. On peut à nouveau se rapporter à H. Becker sur ces éléments car les différents protagonistes s'attachent la responsabilité et la réussite de l'émergence de l'œuvre :

« Ils ne sont rien sans nous. Comment ils feraient tourner leurs pièces, hein..... »

Entretien Margot, juin 2005

Le caractère collectif et affectif de l'activité et des pratiques professionnelles dans les mondes de l'art provoque très souvent ces conflits au sein des structures de production, comme dans la danse par exemple. Ces tensions sont connues, circonscrites et font partie intégrante de la

culture de ces entreprises culturelles. On travaille tous ensemble pour le théâtre, mais qui fait réellement le théâtre ? Telle est la question souvent en suspens. Pour la compagnie Miele, les relations de travail sont marquées par le fait que la compagnie fonctionne à partir d'un couple, puis avec des comédiens qui se sont formés en même temps et qui d'autre part se sont professionnalisés au même moment.

« Pour travailler pour eux, il faut les aimer, quand on ne les aime plus, c'est fini, il faut faire autre chose. Mais je pense qu'on doit pouvoir travailler pour cette compagnie comme une autre, à partir du moment où les administratifs sont pris en compte convenablement »

Entretien Suzanne, juin 2005

Ces éléments traduisent de fait le poids du regard social sur le statut d'artiste : « L'idéologie en vigueur postule une corrélation parfaite entre le fait de pratiquer l'activité cardinale d'un art et le fait d'être un artiste. Si telle est votre tâche, alors vous êtes forcément un artiste»¹⁴⁶ Les conflits qui ont pu émerger sont issus de ce regard sur la fabrique de l'art : il est difficile de participer à cette fabrique sans en retirer un peu de gloire. Mais une fois encore, si on en retire un salaire correct, on peut à nouveau se confronter à une activité professionnelle où les valeurs ont tant d'importance.

1.3.2 Les valeurs

Si les valeurs ne sont pas comptabilisées de manière explicite par H. Becker au rang des conventions, leur nomenclature est assez lâche cependant pour vouloir bien les accueillir¹⁴⁷ : «Considéré sous cet angle, le concept de convention fournit un point de rencontre aux sciences humaines et sociales, car il peut se substituer à des notions aussi familières au sociologue que celle de norme, de règle, de représentation collective, de coutume et d'habitude. Toutes ces notions renvoient à des idées et des formes de pensée communes qui sous-tendent les activités de coopération d'un groupe de personnes." En effet, il paraît intéressant, sinon attendu de les détailler ici car elles permettent d'éclairer certaines facettes

146 H. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006, p. 43.

147 H. Becker, *op.cit.*, p. 55.

des mondes des compagnies étudiées. Ces valeurs ont tout intérêt à être approfondies, du moins citées : elles constituent un substrat riche, un arrière plan idéologique qui prend une place importante au sein du discours des comédiens et directeurs de troupe. Encore faut-il être précis quant à la définition de ces "valeurs".

Si l'on se réfère à une sociologie classique, on trouvera facilement des références "premières" pour justifier une analyse des valeurs qui sous-tendent des pratiques ; Durkheim a bien montré les liens entre valeurs et intégration dans le cadre des solidarités mécanique et organique¹⁴⁸. Et de façon plus riche encore, M. Weber a démontré la relation effectuée entre le puritanisme du protestantisme et capitalisme. En se replaçant dans une optique plus interactionniste, on cherchera davantage, se désengageant du contexte religieux inopérant ici – quoique cela mériterait qu'on s'y attarde –, à déterminer des idéaux ou des préférences collectifs¹⁴⁹ dans le sens où ces préférences collectives «par la manière dont elles se forment» contribuent à la régulation d'un contexte¹⁵⁰. La difficulté principale étant constituée par l'objectivité de ces valeurs. Il paraît nécessaire de les citer car d'une part elles sous-tendent le discours des membres interrogés de ces compagnies – elles sont d'ailleurs explicites le plus souvent dans leur discours - et sont, d'autre part, mises en relation avec les motivations profondes de ces personnes. Elles accompagnent un certain nombre de démarches ou de pratiques, notamment dans les argumentaires développés vis-à-vis des institutions, des collectivités et enfin sont fortement présentes dans l'image ou la réputation de ces compagnies¹⁵¹.

En effet, contribuer à la vie d'une de ces compagnies de théâtre, participer de leur monde, nécessite, et ce peut-être encore plus fortement que dans tout autre choix professionnel artistique, le fait, implicite mais reconnu, d'adhérer ou de cultiver certaines valeurs ou qualités. Il semblerait que ces compagnies relèvent d'un double choix d'appartenance : faire partie du monde du théâtre et soutenir un projet culturel identitaire jugé nécessaire, ces deux objectifs étant hiérarchisés différemment suivant les personnes (administratifs / comédiens, jeunes / moins jeunes comédiens...) et peut-être aussi l'évolution des carrières.

On peut souligner ici la trace d'une forte intentionnalité, de volontaires et motivées recherches et constructions du sens dans ce choix d'un monde professionnel, mais aussi d'un environnement où évoluer car les mondes du théâtre, par leur rythme particulier sont reconnus

148 E. Durkheim, les deux types de solidarités, in *De la division du travail social*, Paris, PUF, 1973.

149 Comme le détaillent R. Boudon et F. Bourricaud dans le *dictionnaire critique de la sociologie*, PUF, p. 664.

150 R. Boudon et F. Bourricaud, *ibidem*.

151 Nous reviendrons plus longuement préciser la "réputation" parmi les conventions des groupes étudiés.

pour prendre une place importante dans l'existence de leurs membres. On peut voir dans cette intentionnalité, dans cette démarche volontariste, en direction du théâtre un lien avec les valeurs mises en avant par les gens de théâtre. Ces valeurs qui seront détaillées un peu plus loin permettent de supporter cette intentionnalité et de l'argumenter. Les comédiens sont soumis, avec bonheur d'ailleurs la plupart du temps, à des répétitions tardives, très prenantes, des repas maintes fois pris avec les membres de la troupe, des horaires plutôt irréguliers, des pratiques intenses, des tournées où l'on se retrouve ensemble à vivre des situations parfois dures ou marquantes (problème de montage du plateau par exemple, ou encore difficultés à ouvrir une salle, difficultés d'accueil du public, trajets en commun, péripétie d'un voyage...). Tout cela représente au bout d'une année de longues heures où l'on a côtoyé ses comparses : la vie des "théâtres" est un compagnonnage. Olivier Neveux a d'ailleurs distingué ce "mode de vie propre aux espaces de lutte, fondé sur une camaraderie, un humour enfin libéré s'opposant à celui, socialisé et contraint, de l'entreprise et des divertissements théâtraux socialement déterminés."¹⁵² La vie collective peut par certains être qualifiée d'invasive - ce mode de vie ne convient pas toujours aux novices, comédiens ou techniciens – mais le sentiment d'appartenance est profond, ce qui explique d'ailleurs le caractère passionnel des désamours qui surviennent parfois dans la vie des compagnies.

On ne peut envisager le recrutement d'un comédien, mais aussi d'un technicien ou d'un administratif qui ne puisse s'inscrire dans ces valeurs, sans aller parfois jusqu'à les revendiquer. Par exemple, lors de la recherche d'une salariée chargée de communication pour la compagnie¹⁵³, un des responsables demande systématiquement aux postulants de façon un peu abrupte :

" Pour quelles raisons pensez-vous intégrer cette compagnie plutôt qu'une autre ?... Quels sont vos rapports avec la langue d'oc ? ...La parlez-vous ?"

ou encore un peu plus loin :

"Comment vous y prendrez-vous pour défendre les spectacles de la compagnie ? Quels arguments vous viennent à l'esprit ?"

152 O. Neveux, *Théâtres en lutte. le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La découverte, 2007, p. 136.

153 Observation, compagnie Bella, Montpellier, janvier 2003.

Manifestement, les qualités nécessaires du point de vue du responsable de la compagnie, reposent de façon première sur le goût, voire l'amour pour la culture occitane et ensuite sur des capacités assez offensives à s'investir pour une création théâtrale en langue d'oc. Or, de nos jours, peu de jeunes gens parlent encore l'oc et certains postulants étaient assez désarçonnés par ces questions, alors qu'ils mettaient en avant leur savoir-faire et compétences techniques et relationnelles. Ils souhaitaient mettre au service d'une entreprise culturelle leurs acquis et compétences professionnels et non porter haut le drapeau occitan.

Si ces valeurs sont mises en avant lors d'un recrutement, on peut sans doute pousser l'analyse jusqu'à dire que ces valeurs constituent une étape indispensable, voire presque un mot de passe pour intégrer le groupe constitué par la compagnie. Il ne paraît pas envisageable de rejoindre la compagnie si ces valeurs ne sont pas intégrées et défendues de façon explicite, le recruteur s'en sera assuré. Ces valeurs paraissent donc primordiales. Cela est tout à fait valable pour la compagnie Miele.

Détaillons à présent ces valeurs et tentons d'évaluer les éléments pouvant se recouper. Il y a, en effet, bien des points communs dans les valeurs cultivées par ces compagnies, alors qu'elle reposent sur des identités culturelles très différentes : la compagnie Bella, défendant une identité et une culture régionales tente de défendre sa place et sa légitimité en tant que compagnie de théâtre en France. Elle déploie des valeurs qui recoupent certaines de celles avec lesquelles la compagnie Miele a grandi.

La compagnie Bella s'est construite dès l'origine "amateur" dans un contexte de résistance et de défense de son identité¹⁵⁴ dans les années soixante-dix. Certaines valeurs ou vertus correspondant à ce contexte sont donc attendues en son sein, mais elles peuvent aussi être concurrencées ou nuancées par d'autres. De plus, confrontons les résultats des entretiens, où par essence s'exprime une conscience de ces valeurs voire parfois une argumentation et ce que l'on peut retirer d'une observation directe :

Résultats entretiens :

*/ : amour et plaisir de la langue d'oc et de la culture d'oc,

Dans la majorité des entretiens de la compagnie Bella (80% environ) est exprimé de façon très claire et spontanée l'attachement à la langue régionale, support d'une grande partie

154 Cf les analyses sur les discours des militants occitans des années 60, in A.Touraine et alii, *Le pays contre l'État. Luites occitanes*, Paris, Seuil, 1981. Les témoignages sont très nombreux à expliciter toute une démarche de lutte et de sauvegarde d'une langue et d'une culture.

des créations théâtrales et de leur répertoire. Dès le début des entretiens, les comédiens témoignent spontanément de cet attachement fort, et ce même s'il ne sont pas interrogés sur ce point, notamment lors des entretiens exploratoires. Nous la comptons donc au rang de "valeur" dans la mesure où cette notion donne du sens et argumente une pratique. Pour ces comédiens, avancer l'amour de cette langue et de cette culture est une façon de dire que ces dernières sont justes et nécessaires. Cet attachement donne du poids, d'une part à leur orientation artistique et, d'autre part, au choix d'une "famille" théâtrale. Faire du théâtre "à froid" semble difficile, a fortiori du théâtre défendant une identité culturelle. Si l'on ne manifeste pas suffisamment cet attachement, il paraît difficile de suivre le mouvement de la compagnie, ne serait-ce que par le choix du répertoire, donnée première s'il en est : parce qu'on ne connaîtrait pas ces textes et aussi parce qu'on ne serait pas capable de les interpréter.

Donnons ici quelques exemples :

«Cette langue et cette histoire, c'est à nous de la défendre, on l'aime, si nous on ne le dit pas, qui le dira ?...»

Entretien Bernard, janvier 2003, Montpellier.

«Ce théâtre, c'est nos tripes¹⁵⁵ et notre cœur. On y passe tout notre énergie, on leur en donne de l'amour... Le théâtre est là pour la faire vivre, cette langue, on a à disposition un sacré répertoire et des auteurs. Il faut que ça vive, que ça circule...»

Entretien Anton, juin 2003, Rodez.

"On fait du théâtre pour nous et pour les autres, mais c'est à cause de l'amour.... On a commencé la compagnie avec Molière... Mais on est là pour défendre la *lingua*, cette culture. On est là pour ça..."

Entretien Anton, octobre 2002, Montpellier.

«Moi je fais du théâtre pour la langue, rien d'autre. Cette langue je l'aime et je l'exprime avec ce théâtre depuis que je suis petit, d'abord avec une compagnie amateur et puis professionnellement avec la compagnie Bella. Parce qu'aussi j'y ai trouvé une famille, on s'aime, on s'engueule mais on sait que tous on aime cette langue, ces textes...

155 Nouvelle occurrence de ce motif "viscéral" !

On sait pourquoi on fait ce métier, tous, on s'entend là-dessus, je le sais, même si des fois il y a des choses qui coincent.»

Entretien Jean, le théâtre" T", septembre 2005

«Je fais du théâtre pour défendre ma peau, c'est pas la peine de chercher plus loin... et parce que je vis dans cette langue, dans ces textes depuis toujours, je ne fais pas semblant. Si je le fais pas j'en crève, c'est tout, par le chant ou par le théâtre. De toute façon, il faut que ça sorte ! J'ai eu envie de le donner aux autres, et si ça ne leur plaît pas toujours, tant pis, je l'ai fait, j'ai donné, ça vit tout seul après... Et puis je trouve ça beau, faire autre chose, ça m'intéresse pas beaucoup, non ça ne m'intéresse pas... Cela me fait vibrer et puis il faut le faire, il faut faire vivre ces auteurs de maintenant, montrer que c'est vivant, qu'il y a de la chair, de l'amour !»

Entretien Daphné, le théâtre" T", septembre 2005.

«J'ai rejoint cette compagnie (Bella) parce que j'y ai trouvé une famille... et du travail ! Et puis j'ai appris à aimer cette langue, à la parler...Oui, oui, je m'y sens bien....Cela ne m'a pas gênée, c'est d'abord du théâtre comme j'ai pu le faire en polonais, en français... C'est du théâtre, je suis bien dans les projets, dans les choix de la compagnie.»

Entretien Eva, Montpellier, juin 2006.

«C'est la langue occitane qui a maintenu le théâtre. Et ce qui m'a marqué, c'est la rencontre avec les gens. au niveau du théâtre c'est la formation qu'on a reçue au niveau de la compagnie. Mais d'abord c'est parce que cette langue elle est là, elle m'anime, elle me donne des forces [gestes, posture].... alors qu'au début, non.»

Entretien Pierre, Montpellier, septembre 2006.

«Les spectacles occitans, il faut les programmer car finalement Montpellier est tout sauf occitanne, mais ces spectacles ont leur place

dans la programmation, et puis ce n'est pas déplaisant d'entendre de la *lingua d'oc* comme ils disent au théâtre. C'est aussi un public particulier, on les aime bien et il faut les soutenir. Ils trouvent une place ici, parmi les créations régionales.»

Entretien Caroline, Montpellier, janvier 2003.

Dans certains entretiens, la notion de devoir, d'une nécessité politique, de quelque chose à rendre enfin est accolée à l'attachement pour la langue. Le jeu de ce répertoire est un plaisir, il est aussi un devoir. L'attachement va de paire avec la responsabilité de la transmission d'une identité. En tous cas, dans le cas des entretiens les plus véhéments à ce sujet, cette notion de responsabilité est toujours liée à l'affirmation d'un affect par rapport à la culture d'oc. Cette relation rappelle d'ailleurs les arguments déployés par tel ou tel membre de la compagnie pour défendre un texte plutôt qu'un autre :

«Non, non, il faut qu'on monte cette pièce, le texte est superbe, j'en suis resté pantelant... Il faut que ce soit nous qui le montions....»

Observation, compagnie Bella, février 2002

On constate que c'est autant la beauté du texte que la nécessité de transmettre cette beauté aux autres qui argumente le choix d'un répertoire. Les deux éléments sont liés.

La notion de devoir au sein de la compagnie Miele est rattachée à la défense d'une identité culturelle en péril et à la nécessité d'élaborer un théâtre citoyen à l'écoute. La dimension interculturelle, qui accueille ici, est très normative aussi. La dimension interculturelle, qu'elle exporte ou importe l'identité, constitue une pression normative relativement intense. Cette implication fait profondément partie des "vertus" cultivées par le groupe Bella ou Miele. L'intégration au groupe ne peut se réaliser si elles font défaut.

*/ : défense active de cette culture, combativité face aux institutions

Dans la majeure partie des entretiens réalisés, que ce soit dans le terrain occitan ou interculturel de la compagnie Miele, est exprimée de façon explicite, tout à fait assumée et

supportée, la dimension combative du rôle du théâtre. Pour les éléments occitans, cette valeur et même vertu est au service de la défense d'une identité culturelle mise en péril.

On notera une grande palette de nuances dans la description de cette dimension combative / défensive selon les comédiens interrogés. On verra qu'en fin de compte cette valeur n'est pas si simple que cela alors que les interlocuteurs institutionnels de la compagnie la vivent de façon très entière. Il est vrai que dans les représentations collectives, les gens de théâtre sont censés être "remuants", le sont-ils réellement ? Il apparaît en tout cas qu'ils assurent très vite d'une certaine volonté jusqu'à une véritable combativité pour asseoir leur art et la pratique de celui-ci dans la cité. Que l'on se place dans une dimension centripète ou centrifuge, la même dimension agonistique est argumentée : manifestement une grande partie des gens de théâtre interrogés vivent leurs pratiques comme une lutte : lutte contre les institutions tout d'abord (on a bien envie de rajouter "évidemment"), et ce même si ces "luttres" se sont révélées fructueuses..., lutte pour défendre sa vision des choses sur le plan artistique (dramaturgie, scénographie, choix de répertoire, management, etc) ou bien encore lutte pour la survie globale du groupe. Si certaines assertions comme la défense du patrimoine sont attendues, il paraît intéressant de noter les nuances.

Ces valeurs sont présentes en arrière-plan lors des rencontres avec les institutionnels : on sait ou l'on croit savoir ce qui motive les acteurs en présence. Elles sont importantes et parfois pesantes, ne serait-ce que pour obtenir un rendez-vous. On peut donner l'exemple d'un président de région dont l'accès était bloqué par un directeur de cabinet allergique aux arguments occitans, ne supportant pas cet aspect militant. Les valeurs, reconnues implicitement n'étaient pas acceptées, ce qui bouleversait l'ordre établi et le fonctionnement tacite habituel. Ces interactions, motivées ou freinées par les valeurs peuvent être rapprochées de ce que G. Simmel a énoncé vis-à-vis de la culture des groupes en présence, notamment de la chose secrète¹⁵⁶ : «Toutes les relations entre les hommes reposent, cela va de soi, sur le fait qu'ils savent des choses les uns sur les autres.»

Quelques exemples :

"On est là pour se battre, pour eux le théâtre occitan ça n'existe pas, ce n'est que de la galéjade, comme Rocard qui avait dit qu'il n'y aurait jamais de bon vin dans le languedoc...On doit absolument défendre ces auteurs, ce patrimoine et faire vivre la langue, la donner à manger

156 G. Simmel, *Secret et sociétés secrètes*, Paris, Circé, 1991.

aux enfants, c'est pour ça que le spectacle jeune public est si important, il faut la faire vivre pour les petits.... On a de quoi faire, la compagnie a toujours travaillé sur le patrimoine, la formation et le soutien à l'écriture contemporaine, on a demandé des textes à des auteurs vivants... Ces gens-là, on les entend grâce à nous, on doit y aller, continuer....."

Entretien Anton, octobre 2002, Montpellier.

«Oui oui, je fais aussi du théâtre pour ces textes, on doit se battre pour eux, il y a un tel patrimoine, ça montre bien que c'est une vraie vie, ce n'est juste de la poésie. Alors c'est vrai que la DRAC par exemple ne nous aide pas, qu'il ne veulent pas entendre parler de théâtre occitan, mais je suis pas sûre qu'on puisse parler de racisme comme le fait Anton, je pense pas, il faut défendre ce qu'on est, c'est vrai, [rires], ça ne vient pas tout seul, mais je ne me sens pas enfermée, ghettoisée. J'arrive à travailler avec plein de monde, je suis bien [rire]. On se bat, oui mais on parle beaucoup, non ?»

Entretien Daphné, le théâtre " T", septembre 2005.

«Et nous on le voit ce qui est révolutionnaire, c'est à dire ce qui agace, c'est ce qui empêche la société de tourner bien huilée, c'est quand tu dis "occitan". Il y a quelques années, c'était affreux, ça bloquait toute la machine, ça bloquait les gens, ils devenaient rouges, ils s'agaçaient, ils devenaient agressifs. Cela créait une réaction forte. Tu étais révolutionnaire dans le sens où tu tapais là où ça faisait mal.»

Entretien Pierre, Montpellier, septembre 2006.

«Faire vivre ce théâtre c'est une lutte de tous les instants, il faut se battre sur tous les fronts, la discussion avec les institutionnels est très dure, ça se passe plutôt bien d'ailleurs, on commence à nouer une bonne relation de travail, la confiance s'est établie de part et d'autre je crois, mais il faut batailler tout le temps tout le temps... J'ai parfois l'impression que rien n'est acquis, et rien n'est acquis d'ailleurs.....C'est toujours la bagarre du pot de fer contre le pot de terre...C'est à nous de défendre notre place puisque ils veulent le lieu...»

Entretien Caroline, "Théâtre "T" septembre 2002

«Je me bats, mais on se bat tous dans ce métier, je crois pas plus qu'un autre. C'est parfois difficile parce qu'ils te rangent pas dans la bonne case, ils te demandent mais vous êtes quoi, comédien, conteur ? Alors tu leur expliques, tu leur montres.... Non mais à Toulouse on a des gens bien, je trouve, on se connaît bien....»

Entretien Louis, Pyrénées.

On voit donc l'importance prise par les valeurs dans les données empiriques recueillies. Cette importance nous pousse à tenter de faire le lien avec l'analyse sur la réputation opérée par H. Becker dans *Les mondes de l'art*. Le sociologue y détaille alors les éléments à l'origine d'une réputation en tant que processus social, «à travers toutes sortes d'activités solidaires». La réputation, «précise, strictement universaliste, de l'art et de la création artistique» est due :

"1) (à) des gens possédant des dons particuliers 2) (qui) créent des œuvres exceptionnellement belles et profondes qui «3) expriment des émotions humaines et des valeurs culturelles essentielles. 4) Les qualités de l'oeuvre attestent des dons particuliers de leur auteur, et les dons particuliers pour lesquels cet auteur est déjà connu garantissent les qualités foncières de l'oeuvre. 5) Comme les oeuvres révèlent les qualités foncières et le mérite de leurs auteurs, c'est la totalité de la production d'un artiste, et elle seule, qui doit être prise en compte pour sa réputation. »¹⁵⁷ La place des valeurs est parfaitement soulignée à juste titre car elle pèse fortement sur la vie des compagnies observées ; en effet les valeurs portées par les comédiens, les oeuvres, les lieux de diffusion, les pratiques en général de ces compagnies de théâtre ne rentrent pas forcément dans le cadre de ce qui est attendu par les institutions culturelles, du moins certaines d'entre elles, notamment la DRAC. Dans le cas de la compagnie Bella, les deux valeurs détaillées plus haut, (amour et défense de la langue d'oc) qui sont portées autant par le discours des comédiens, l'argumentaire de la compagnie ou le répertoire même sont parfois pénalisantes : cette réputation masque parfois d'autres spectacles de la compagnie qui ne trouve ainsi pas leur place ni leur public pour cette raison. Un comédien le déplore de façon très explicite d'ailleurs :

«Cela me rappelle le commentaire d'un responsable de la scène nationale de Narbonne, quand on y avait joué l'Armassier, il avait dit

157 H. Becker, op. cit, p. 349.

à notre chargé de diffusion : "Le public pour ce spectacle ce n'est pas celui qui est dans la salle." du genre : "Mon public apprécierait votre travail, mais celui-là je vous le donnerai jamais." C'était ambigu, très mélangé. Et on est dans ces difficultés-là, c'est à dire les spectacles de Max, l'écriture de Max : il propose une écriture d'extrêmement contemporaine, qui peut parler à des gens qui intellectuellement cherchent des choses un peu nouvelles, on arrive pas à le rencontrer ce public. Parce que c'est peut-être aussi un défaut de communication du théâtre occitan, de notre démarche, et puis parce qu'on n'arrive pas à investir les structures officielles, quoi. Pour moi, c'est une vraie question que je me pose depuis un moment.»¹⁵⁸

Entretien Pierre, Montpellier, septembre 2006.

A ce sujet, on renvoie à l'analyse qu'en fait Claude Alranq : «Toute la matière à théâtre contenue dans ce jeu de références et d'analogies entre la culture (consciente ou inconsciente) d'un public et la culture d'une œuvre "étrangère" est ainsi stérilisée»¹⁵⁹.

La réputation, provenant notamment des valeurs défendues par la compagnie, rend difficile certaines pratiques et surtout l'évolution de relations de travail cruciales pour les compagnies, particulièrement avec certains institutionnels ou diffuseurs. Si ces interlocuteurs restent sur l'idée que ces compagnies véhiculent par leurs productions uniquement ces valeurs qui n'intéressent pas forcément l'ensemble d'une population ou d'un public, ils peuvent passer à côté de nouvelles productions, éventuellement de l'évolution des valeurs défendues. Ces compagnies sont donc de plus en plus difficilement programmées dans des cadres institutionnalisés (scènes nationales, festivals importants¹⁶⁰, ...) si les personnes chargées de programmation ne se renouvellent pas un peu. En changeant de point de vue et d'a priori sur ces compagnies, ils redonneraient ainsi une chance à un théâtre cantonné à certain mode de diffusion et donc peut être de facto à un certain public, en maintenant ainsi une fausse cohérence entre les valeurs et les pratiques. On serait presque ici face à une version de la prédiction créatrice développée par Merton. La théorie dit que toute réputation se fonde sur

158 Entretien Pierre, Montpellier, novembre 2006.

159 C., Alranq, *Théâtre d'oc contemporain. Les arts de jouer du midi de la France*, Pézénas, Domens, 1995, p. 10.

160 On n'ose même citer ici le festival d'Avignon pour certaines de ces compagnies, vitrine scintillante et aussi inaccessible que le monde brillant des devantures des magasins à Noël... Les directeurs de compagnie ainsi "refoulés" se vengent d'ailleurs en ne voyant dans ce festival qu'un "mercantile marché" (entretien Anton, Montpellier, juin 2002., «un "malheureux marché des productions" comparé à un marché aux bestiaux... On est l'animal qu'on peut.» Se discerne ici aussi le mélange d'envie et d'amertume face à la porte close de certains diffuseurs.

les oeuvres, mais en fait, dit H. Becker¹⁶¹, elle découle de l'activité collective des mondes de l'art. Cela est parfaitement applicable à la compagnie Bella, dont les œuvres ne sont pas perçues en tant que pièces mais comme seule expression d'une idéologie plutôt colorée de passéisme. La réputation est faussée, déviée par des valeurs qui ne sont plus nécessairement au diapason des productions contemporaines des compagnies. La réputation a un impact très net sur la diffusion des spectacles, cela est reconnu par les professionnels de Miele comme de Bella. Cela est aussi pris en compte lors de la programmation au théâtre "T".

On voit aussi que la réputation a un poids réel dans la vie des acteurs culturels¹⁶² et dans la vie propre des compagnies, qui s'interdiront des productions... ou d'ailleurs ne se les interdiront pas au mépris de risques financiers cruciaux :

«Cette pièce, on l'a montée et ce n'était pas raisonnable du tout [soupirs..], on a mis plusieurs années à se remettre de cette production... [chiffre... soupirs....]. Mais bon, on devait le faire, c'était beau, on n'a jamais pu la tourner, c'était bien trop cher, bien trop grand, trop de comédiens, de techniciens, de décors : il fallait presque trois camions, non... Ce n'était pas bien [grand sourire]. Mais on l'a fait : on doit en être fiers.... Ils pensaient pas qu'on pourrait monter et jouer, - la jouer ! - une pièce pareille, ils n'y croyaient pas et la DRAC n'est même pas venue, de toute façon elle ne vient jamais.»

Entretien Anton, janvier 2002, Montpellier

On voit bien ici que la réputation de la compagnie, du groupe, de la matrice artistique en quelque sorte ne peut laisser s'épanouir la réputation de l'oeuvre nouvelle, ce qui n'est pas étonnant. H. Becker souligne ainsi les niveaux de réputation¹⁶³. Mais ici, dans le cas de ces compagnies (le même fonctionnement étant retrouvé pour la compagnie Miele), les valeurs portées habituellement par le monde de la compagnie auront en partie entravé l'accès puis la diffusion de la nouvelle production.

Or comme le dit à juste titre H. Becker, «Dans les mondes de l'art, les réputations de tous niveaux reposent sur un consensus, et sont de ce fait sujets à variation», les réputations sont donc choses mobiles, elle évoluent mais les valeurs qui les auront colorées seront plus longues à se nuancer ou à se dissoudre. Elles constituent donc un arrière-plan indispensable à dresser

161 H. Becker, op cit, p. 348-366.

162 H.Becker le souligne rapidement, op cit, p. 353..

163 H. Becker, ibidem. Les niveaux de réputation se répartissent: les oeuvres ont aussi des réputations, oeuvre de génie fulgurante pour un artiste médiocre.... ou ratage complet.

pour mieux cerner le monde de ces compagnies et comprendre notamment leur articulation et leurs relations avec les autres acteurs culturels.

Il est aussi nécessaire de bien cerner ces valeurs pour appréhender pleinement l'imaginaire et le poids politique de ces compagnies, qu'elles soient dans une dynamique exportatrice ou importatrice d'une identité culturelle. Elles sont dans tous les cas porteuses d'une dynamique dans le sens où elles vectorisent consciemment une identité culturelle. Ce n'est sans doute pas pour rien non plus que ces valeurs sont traduites au et par le théâtre : on rejoint ici l'analyse de H. Becker affirmant que les disciplines ont aussi une réputation. La présente recherche se penche d'ailleurs sur ce problème en tentant d'appréhender les différentes perceptions du théâtre par les politiques culturelles et les réalités des pratiques.

Etablissons à présent une liste précise de ces valeurs, telles qu'elles se sont dégagées lors de la fréquentation du terrain et confrontons de façon synthétique les valeurs recueillies par entretiens et celles observées sur le terrain (argumentaires divers face aux institutions, discussions entre membres des compagnies, plaquette de spectacles...).

Entretiens

Observation

<p>Cie bella :</p> <ul style="list-style-type: none"> - amour langue et culture d'oc - combativité / défense - nécessité politique de l'affirmation- 	<ul style="list-style-type: none"> - pratique des langues et cultures d'oc -ténacité, négociations - recherche dramatique et souci du patrimoine
--	---

d'une identité culturelle régionale

<p>Cie Miel :</p> <ul style="list-style-type: none"> - ouverture à l'autre - résistance, combativité - respect culture de l'autre (palestinienne ici) - non conformisme - inventivité - nécessité politique du théâtre 	<ul style="list-style-type: none"> - apprentissage de la langue arabe, cours - tenacité - médiation. Recherches. - démarche inventive de recherche et d'écriture théâtrale. - militantisme, entretien d'un réseau militant politisé.
---	---

Tableau des valeurs

On constate que les valeurs mises en avant, au premier plan sont bien celles qui se dégagent des discours. Les pratiques et les valeurs des deux compagnies sont ancrées dans le théâtre militant. Se dégage, dans cette filiation, et dans une grande partie des entretiens, la défense d'une identité culturelle. Michel de Certeau nous rappelle «[qu'] une autonomie culturelle s'est toujours manifestée en disant non»¹⁶⁴. Non à la suprématie et à "l'écrasement" de l'occitan par le français, non à la non reconnaissance du statut et de la qualité de la langue

¹⁶⁴ M. de Certeau, *La culture au pluriel*, Seuil, Points Essais, 1993, "Minorités", p. 125.

d'oc pour la compagnie Bella, non à l'absence de reconnaissance de la culture palestinienne, non aux conditions de vie du peuple palestinien pour la compagnie Miele. Les revendications sont d'ailleurs toujours culturelles avant d'être politiques, cela s'entend même dans les paroles des comédiens les plus militants. En ce qui concerne la compagnie Bella, cette racine militante l'a confortée tant qu'elle a pu s'appuyer sur un réseau associatif accueillant qui constituait la principale source de lieux de diffusion et de demandes de spectacle. C'est devenu un point faible au fil du temps lorsque le point d'appui associatif a été remplacé par un argumentaire et un soutien politique, obtenu par un travail très suivi de lobbying auprès des élus puis des techniciens du territoire. Ce déplacement de soutien s'est opéré au fil du temps et des créations, la réputation ou l'aura militante vivace, actante étant devenue un élément relevant davantage de l'histoire de la compagnie, presque d'une certaine mythologie. Le culturel a laissé la place au politique en même temps que l'associatif a laissé la plus grande place au soutien public. Or De Certeau souligne le lien entre économie, culture et politique : «...la revendication culturelle est souvent liée à une dépendance économique et politique plus grande. Au Québec, en Occitanie ou en Bretagne, la progressive disparition d'une indépendance économique (que maintenait l'isolement même des campagnes) et le progrès de la centralisation font refluer l'autonomie vers le culturel. A cet égard, la revendication culturelle apparaît comme un reste et une compensation.»¹⁶⁵ Ce cheminement qui se poursuit sur plus de trente années permet par là même d'élaborer une stratégie visant à une institutionnalisation. Cette volonté s'énonce depuis quelques petites années, en parallèle d'un budget qui est devenu plus conséquent.

Les comédiens les plus militants prennent systématiquement l'exemple de la Catalogne, qui a stratégisé efficacement les liens entre culture, politique et économie. Dans le discours des comédiens, on entend que :

«.. Les Catalans sont comme nous, mais ils ont réussi, eux ! Ils ont de l'argent et ont réussi l'autonomie.....»¹⁶⁶

La Catalogne a par ailleurs réussi la mise en avant de son identité culturelle au prix d'une politique extrêmement volontariste, d'une défense quasi forcée de sa langue. Cette exportation "musclée" de son identité culturelle est un modèle pour certains occitans, qui n'entendent pas les paramètres de fermeture d'une telle démarche. L'interculturalité est alors bien le lieu d'une

165 M. de Certeau, *ibid*, p. 126-127.

166 Cet état de fait sous-tend aussi une autre position par rapport à l'Europe, d'une part par rapport à l'identité culturelle européenne et à ses composantes, d'autre part aux subsides européens. Cf chap 3.

exportation de son identité culturelle considérée comme fragile et qui n'accueille plus les autres. Ce qui est le cas en Catalogne, où il est impossible, très difficile ou suicidaire économiquement de publier, monter une pièce en castillan par exemple. Les créateurs se replient alors sur Madrid. Cet état de fait est valorisé par "nos" comédiens, qui ne perçoivent que le manque de considération de la culture locale. Et pourtant, il ne ressort de ces tensions qu'une succession de créations qui ne sont pas militantes au sens propre du terme. Les créations successives ont à coeur de défendre une création originale ou un patrimoine et de mettre en avant le caractère moderne et nécessaire d'une culture. Les avancées de la compagnie Bella en termes de subsides publics, c'est à dire aussi l'aspect réussi de la prise en charge par le biais des collectivités territoriales d'une identité théâtrale forte, ne pourra peut-être pas se réaliser totalement. A certain moment, on peut en tant qu'observateur, se demander si on n'arrive pas au bout d'une certaine aide publique et d'un certain type de fonctionnement. Un budget est atteint, au regard d'une activité théâtrale donnée, d'un rayonnement certain qui est valorisé au coeur même des instances nationales (une ministre de la culture a ainsi cité la compagnie Bella à deux reprises à l'Assemblée Nationale).

1.3.3 La culture

Il n'est pas question d'élaborer ici une monographie très détaillée. L'enquête a livré un matériau très riche dont on ne conservera ici que des éléments synthétiques permettant de se faire une idée des pratiques et de l'environnement des professionnels observés.

Le corpus :

La compagnie Bella a débuté son activité sur les planches avec Molière. Elle met au jour des pièces du patrimoine occitan et des textes contemporains, dont elle peut provoquer la commande. Elle constitue en cela un élément moteur dans une dynamique culturelle donnée. Depuis déjà de nombreuses années, ses créations phares sont portées par l'écriture de Max, qui a monté la majorité de ses créations avec cette troupe depuis les années quatre-vingt. Il a par ailleurs quelques activités autonomes. Depuis 2006, il est rattaché à la compagnie qui supporte pleinement ce partenariat. Le rythme des créations est extrêmement vigoureux : une création majeure presque chaque année, un répertoire actif d'une petite dizaine de pièces, dont une production importante en direction du Jeune Public.

Les auteurs convoqués sont choisis grâce à un rigoureux travail de recherche vis-à-vis du patrimoine occitan. Un dialogue est entretenu avec des auteurs contemporains particulièrement sensibles. Claude Alranq¹⁶⁷ a détaillé la vitalité du théâtre de langue occitane : dans la seconde moitié du vingtième siècle, on compte 250 auteurs qui renouvellent ce patrimoine de plus de 1200 oeuvres.

La compagnie Miele fait preuve d'un rythme de création moindre, bien sûr, mais à son échelle, il est tout aussi trépidant. Les créations ont lieu environ tous les deux ans, le répertoire est moindre et ne compte que deux pièces souvent en tournée, voire une seule. Mais il faut signaler dans les deux structures une intense activité de recherche et d'écriture théâtrale. La compagnie Miele a récemment monté un texte de Fernando Arrabal, mais aussi un Edward Bond. Il faut ajouter à cela des "écritures maison" issues du travail d'enquête en Palestine. Des membres de la compagnie se rendent régulièrement, plutôt en été, en Territoires Occupés. La vie des habitants et d'amis comédiens palestiniens est partagée avec toutes ses contraintes et difficultés. Cette observation ainsi que le matériau réuni (son, vidéo, photos, enregistrements, entretiens...) nourrit au retour un travail d'écriture et de conception théâtrale intense. Cette nécessité de l'observation est propre au théâtre militant : «Au cœur des luttes : cette inscription

167 C. Alranq, *Théâtre d'oc contemporain. Les arts de jouer du midi de la France*, Pézénas, Domens, 1995.

singulière possède nécessairement des implications propres. Il est possible, schématiquement, de décomposer le processus de travail en trois temps successifs et interdépendants : enquête, représentation et (auto)critique qui véhiculent chacun des implicites sur la fonction que peut et doit remplir le théâtre.»¹⁶⁸ Cette veine d'écriture a produit trois pièces depuis les débuts de la structure dans les années 2000.

Voici les auteurs montés : Camus, Arrabal, Edward Bond (*le crime du XXI siècle...*), Kermann (*la mastication des morts*), etc.

Les collaborations sont intenses avec les partenaires suivants : Théâtre National palestinien, *l'Inad theatre*, la compagnie Alrowwad du camp d'Aïda en Cisjordanie.

Les soutiens en terme de diffusion sont les suivants : Florès, Parti communiste, communauté communiste et / ou militante (comme le Pont de lacroix au Vigan (30), Vitry sur Seine : la gare au théâtre, A. Neyton au Théâtre de la Méditerranée, à Toulon.

L'hybridation formelle :

L'interculturalité, lorsqu'elle nourrit une activité artistique, s'accompagne très souvent d'une certaine hybridation formelle. Cet élément est opératoire pour l'ensemble du terrain, le théâtre "T", Bella et Miele. Au fil du travail de terrain, le lien entre interculturalité, comme ouverture et cheminement vers l'Autre, et hybridation des formes s'est nettement dessiné. Il semble du moins que le public vienne chercher dans des lieux, des espaces-temps dévolus à d'autres cultures, une recherche et une ouverture formelles qui souvent accompagnent la démarche interculturelle. Ces moments théâtraux ont alors une image, une réputation qui est fortement marquée par cette ouverture formelle, comme si le champ interculturel ne pouvait qu'être vectorisé par une créativité formelle prononcée.

Prenons un exemple extérieur, celui des Translatines, à Bayonne. Depuis de nombreuses années, plus de 25 ans, s'est installé le festival des Translatines, festival de théâtre à Bayonne et Biarritz qui accueille des créations franco-ibériques d'Amérique du sud, sous la houlette du metteur en scène Jean-marie Broucaret, directeur du théâtre des Chimères. Ce festival peut nettement être qualifié d'interculturel au sens premier du terme puisque très souvent, il permet à des pièces, non francophones, d'être montées. Le public se rend en nombre à ces manifestations.

Un micro trottoir lors de deux saisons a mis au jour cette réputation formelle qui accompagne une telle programmation. Les spectateurs interrogés étaient enthousiasmés par cette dimension.

168 O. Neveux, op. cit., p. 110.

De même, la volonté de "monter" du théâtre en occitan s'accompagne d'une réflexion dramaturgique extrêmement riche et propice aux mélanges de genres au sein de la compagnie Bella. La veine carnavalesque se mâtine très heureusement avec des éléments de *commedia dell'arte* des recherches sont menées dans le travail avec les masques. Des expériences de percussions corporelles sont menées dans ce même esprit d'ouverture formelle.

Une véritable étude dramaturgique et scénographique mériterait d'être conduite à propos de ces éléments artistiques. Leur vitalité a été soulignée par G. Balandier précisément¹⁶⁹ : «Au Languedoc, le Carnaval, nom sous lequel se placent les grandes démonstrations festives, reprend vie sous des formes multiples. Il est débridé, parodique, explosif. Sa résurgence accompagne la réaffirmation de particularité culturelle. Il en est l'expression imagée, dramatisée, en même temps que celle de l'insoumission symbolique de certaines catégories sociales et notamment des viticulteurs. Il inspire le théâtre militant régional par son imagerie et, épisodiquement, sa flamme éclaire les manifestations de révolte. Le grand débridement retrouve alors le politique.». La relation entre la fête et le théâtre militant est établie par Olivier Neveux : «Au cœur d'un espace *a priori* dépolitisé et neutre, surgit une instance de contestation, une manifestation politique singulière. Le théâtre ancre, ici, sa représentation dans le mime de l'activité carnavalesque historicisée et renvoyée à une certaine tradition politique d'insoumission. Jouer le soir, dans la nuit, dans un village est un acte, au-delà même du contenu, qui se veut «politique».»¹⁷⁰

L'imaginaire, entre art et politique :

Ces compagnies divergent quant à leurs racines mais elles sont tout de même issues de la tradition du théâtre militant. Olivier Neveux a cerné la place de cet imaginaire politique : «Au croisement donc d'un questionnement sur ce droit à la représentation et sur l'histoire des représentations, le théâtre militant interroge la constitution (ou l'extraction du déni bourgeois) d'une culture populaire, issue de la division sociale en classe.»¹⁷¹.

On précise les liens assez forts du directeur de la compagnie Miele avec le Parti Communiste, politisé assez tôt par son entourage familial. Cette "couleur" politique a nettement orienté la compagnie dans ses débuts et son fonctionnement. Ils ont été formés par de petites écoles de théâtre en région PACA et aussi grâce à l'enseignement de Max à l'université de Nice, département des arts.

169 G. Balandier, *Le pouvoir sur scènes*, Paris, Fayard, 2006, p. 149.

170 O. Neveux, op. cit., p.107.

171 O. Neveux, op. cit., p. 132.

La compagnie Bella est issue des mouvements identitaires des années soixante, dans le "mouvement pour le pays"¹⁷². Ses comédiens principaux sont issus pour la plupart des enseignements théâtraux de Montpellier et de sa région, dont le Conservatoire. La majorité a découvert la vocation théâtrale au lycée grâce à l'influence de professeurs passionnés. Mais d'autres comédiens sont venus au théâtre par des parcours moins rectilignes comme la médecine (Pierre) ou la maçonnerie (Yves). En revanche, tous étaient profondément attachés à leur identité occitane. Pour en revenir à notre propos précédent, les strates identitaires au début de leur pratique plaçaient en premier lieu la culture occitane puis l'identité théâtrale. La compagnie s'insère dans l'archipel théâtral occitan tel que l'a décrit Claude Alranq, parlant d'une myriade d'îlots artistiques. Chacun de ces îlots est connoté politiquement. L'explosion du dire théâtral occitan s'inscrit dans ces problématiques identitaires et artistiques intimement mêlées¹⁷³. C. Alranq détaille précisément les parcours de la compagnie Bella, mais aussi de Neyton ou d'André Benedetto ou de bien d'autres. Il souligne une conduite fondamentalement carnavalesque, mais aussi une farouche volonté de vivre de ce théâtre, ce qui implique des positionnements subtils par rapport au bilinguisme. L'aspect psychanalytique est effleuré par Alranq un peu plus avant.

Un autre élément peut être avancé qui établit une convergence entre nos deux principales structures : il s'agit de la référence à B. Brecht et à sa théorie du théâtre. Cette filiation est explicitée par Otto mais aussi par Donna ou Pierre de la compagnie Bella. Max l'implique aussi dans l'analyse de sa pratique et de sa création. Cette référence est première dans le champ du théâtre militant, B. Brecht ayant théorisé, entre autres, l'interruption du récit et son rapport à la segmentation du gestus social ou expression mimée des rapports sociaux.¹⁷⁴ Cette veine du théâtre privilégie la conception de la place et de la construction du sujet : « Le drame est le résultat d'une construction qui engage le sujet et qui, pour cette raison, comporte du sens. »¹⁷⁵

172 A. Touraine, F. Dubet, Wieviorka, *Le pays contre l'État.*, Paris, Seuil, 1981. Voir aussi C. Alranq, *Théâtre d'oc contemporain. Les arts de jouer du midi de la France*, Pézénas, Domens, 1995.

173 p. 129-173

174 Voir l'analyse détaillée chez Olivier Neveux, op.cit, p. 96 sqq.

175 Ibidem

1.3.4 Les territoires

Les principales compagnies observées déploient leurs actions théâtrales sur des territoires, situés dans le sud de la France pour les deux groupes. Mais ces implantations sont dues à des démarches différentes. Ce seul aspect commun – travailler et donner à voir du théâtre dans certaines mêmes régions - ne peut être pertinent que si on se replace dans le contexte des politiques culturelles en vigueur. En effet, ces compagnies, défendant des projets bâtis sur des identités culturelles bien distinctes dans leur orientation (vers l'intérieur / vers l'extérieur) ont pourtant, avec des résultats divers, étaient confrontées à certains mêmes acteurs (diffuseurs : directeurs de théâtre, associatifs ou institutionnels). La comparaison de ces deux entités est probante en terme de territoire car les personnes chargées de vendre les spectacles des compagnies se sont heurtées aux mêmes acteurs culturels, même si nous allons voir que les conventions de ces deux entités diffèrent : les compagnies n'auront pas sonné exactement aux mêmes portes et pas de la même façon.

Effectivement la compagnie Bella, plus implantée et plus solide institutionnellement dispose depuis de nombreuses années d'au moins une personne chargée de la diffusion. Jusqu'à trois personnes ont pu gérer cette fonction. Cette tâche se révèle tout autant cruciale que stratégique - puisqu'il s'agit tout de même de faire vivre les comédiens et les techniciens puis la structure dans son ensemble.

Cette personne occupe ces fonctions selon le statut Emploi Jeune, ou équivalent, depuis quelques années et a été formée par l'administrateur de la compagnie qui depuis a quitté la compagnie. Les compétences de la personne ne relèvent pas d'une formation initiale ou continue dans le domaine du management culturel mais d'un savoir faire et de la maîtrise d'un efficace réseau de diffusion élaboré sur de longues années et très soigneusement entretenu par la direction même de la compagnie.

Le terrain de la diffusion est inlassablement "labouré" par d'incessants déplacements des administrateurs, les contacts sont pris et les négociations menées, bien souvent avec des élus, les techniciens de la compagnie et des structures contactées, affinent ensuite les contrats et les modalités sont finalisées avec la chargée de diffusion. C'est donc une des "têtes" pensantes de la compagnie qui va défendre en "sous-marin", si on veut, l'argumentaire de la compagnie. Cet argumentaire est déployé sur le terrain, de façon extrêmement présente :

«Mais on ne peut pas faire autrement, il faut y aller, il faut les travailler au corps. De toute façon c'est ça la direction d'une

compagnie, ça se fait comme ça. Il faut rencontrer les élus, les gens des services, les directeurs de cabinet... la gestion ça vient après.... On a tendance à avoir des gens qui ne font que de l'ordi, mais ça ne se négocie pas comme ça.»

Anton, janvier 2004

Et pourtant, le chargé de diffusion voit son rôle mis en avant parmi les administratifs de la compagnie en raison de la difficulté du travail. C'est à lui que revient la tâche de défendre auprès des techniciens, des directeurs de salle, le choix d'une identité culturelle, d'un choix artistique, de réexpliquer sans cesse le bilinguisme des spectacles, de rendre sa nature théâtrale à une pratique qui est perçue en premier lieu comme un acte militant. Ces modalités s'opèrent par téléphone la plupart du temps.

«Vendre des spectacles occitans, c'est terrible, on me raccroche au nez, je me fais insultée... Il faut de la poigne, du répondant !"»

Lorette, décembre 2003

«C'est moi qui fais vivre cette compagnie !.....C'est moi qui fais la partie la plus difficile !... Sans moi ils sont morts !»

Lorette, juin 2004

«C'est vrai que Lorette, il faut la soutenir, c'est vraiment dur, elle "ramasse" beaucoup. Ce n'est pas du tout anodin, ce qu'elle fait. elle est en première ligne.»

Pierre, décembre 2003

«Lorette, je la défends mais bon, c'est une vraie commerciale, elle a du mordant, il en faut. On a besoin d'elle....»

Pierre, juin 2004.

«Elle fait un travail formidable, Lorette... Je sais que c'est pas facile. Mais bon, [sourires], je lui démine bien le terrain quand même. Ils savent à quoi s'attendre, elle finalise les contrats, la politique c'est pour moi, c'est quand même moi qui argue, hein...»

Anton, janv. 2004.

On constate que l'argumentaire, la défense des choix de la compagnie ne sont pas réellement délégués. Manifestement la défense des spectacles de la compagnie qui repose sur une identité et un substrat culturels bien particuliers est une tâche stratégique, il ne s'agit pas uniquement de "vendre" un spectacle : pour les artistes, mais aussi pour les acteurs culturels qui les reçoivent, ces spectacles ne sont pas "inertes". Accueillir ces spectacles, c'est accepter de donner la parole à des personnes, des structures qui la réclament. Cette analyse recoupe les pratiques et le vécu des deux compagnies, elles sont toutes deux confrontées à des difficultés de diffusion car elles travaillent toutes deux sur des identités culturelles dites sensibles : la culture occitane d'une part et l'intérêt pour la culture palestinienne d'autre part. On entend d'ailleurs le même terme pour décrire ces faits : il s'agit bien souvent d'aller au-delà d'un tabou :

« Parler de la culture des Palestiniens, c'est un tabou. Alors en rendez-vous, il faut aller au delà du tabou, c'est tout un art !...»

Eric, déc 2002, Nice

«Ah, mais c'est que c'est tabou, voilà ! C'est presque un gros mot parfois, de dire "théâtre occitan" ! Alors, il faut y aller, tranquillement, puis y revenir. On y arrive, mais c'est bien quand on a un élu qui est sensibilisé... Ou alors, regarde, le président de l'université de Toulouse le Mirail. Regarde, on a discuté une heure, tout en oc !»

Anton, décembre 2001

Dans les deux cas, on entend la même chose de la part des personnes qui portent la diffusion : c'est une lutte permanente, il faut déployer des trésors de patience et diplomatie. Sont nécessaires parfois plusieurs années de rencontres et de contacts pour finaliser une représentation.

Dans les deux cas, l'argumentaire des spectacles est porté par les personnes qui l'ont pensé et le transmettent. Ce n'est pas non plus anodin, comme si une compagnie, même plus solide, ne pouvait se passer de ce mode de communication et de ces façons de faire, c'est-à-dire de "vendre" du théâtre. Cela fait aussi partie des attributions, des tâches de ces porteurs de théâtre

: faire goûter la chair du théâtre au public et nourrir le reste de la compagnie. Cette tâche est vécue comme valorisante par sa difficulté et son aspect combattif.

Voici le résultat de tous ces efforts, le tableau récapitulatif des représentations pour la compagnie Bella. Il n'a pas été possible de réunir autant de précisions pour la compagnie Miele, qui n'effectue que quelques dizaines de représentations dans l'année. La question de la diffusion est sensible, et toute question précise portée sur les chiffres obtient des développements sur la difficulté à tourner.

<i>Année</i>	<i>2005</i>	<i>2006</i>	<i>2007</i>	<i>2008</i>	<i>2009</i>	<i>2010</i>
Nb de représ	116	133	143	81	134	126
Nb de spectateurs	Pas de données	Pas de données	16674	9528	13137	17446

Nombre de représentations par année, en relation avec le nombre de spectateurs. Données internes "Bella".

1.3.4.1 Nature des lieux de diffusion

Le réseau de diffusion de la compagnie Bella est constitué de points d'appui efficaces dans le milieu associatif : cercles occitans, associations de culture occitanes, associations culturelle ou pédagogiques. Les lieux de diffusions régionaux ou nationaux institutionnalisés comme les scènes régionales ou nationales demeurent des portes closes :

"Nous avons un théâtre professionnel, nous avons un public et des passionnés, mais nous avons aussi des ennemis qui nous bannissent des lieux officiels, des villes et maintenant des communes d'agglomération. Les "Scènes Nationales" récupèrent les espaces que nous avons nourris de culture depuis des années. Actuellement, elles occupent tout l'espace avec leurs programmes pour se dire populaire sans jamais prendre en compte notre culture. C'est un danger majeur :..."¹⁷⁶

¹⁷⁶ Site internet compagnie Bella, janvier 2011

Malgré ces difficultés, la compagnie demeure un très bel outil de diffusion, qui bataille grandement, mais dont les efforts sont pour le moment productifs. Les festivals en Languedoc Roussillon et Midi Pyrénées défendant la culture d'oc constituent aussi une base sûre pour tourner ces spectacles : citons Rodez, Béziers ou encore La Guêpie. Ces festivals développent diverses envergures, mais certains sont emblématiques, par exemple les Estivades de Rodez où la compagnie Bella tient un stand chaque année.

Les responsables de ces associations font venir la compagnie pour une représentation dans la saison. Ou alors de petits festivals la programment tout aussi régulièrement. Le rythme est bien établi et le fonctionnement de cette diffusion parfaitement acquis. Les créations de la compagnie – si elles ne sont pas trop indigestes en termes de production : ces structures ne peuvent acheter de spectacles trop chers¹⁷⁷ - sont ainsi assurées d'être confrontées à un public qui connaît bien l'univers de la structure et les accueillera dans un état d'esprit favorable. Cela permet de continuer le travail de création sur plateau, en situation¹⁷⁸.

Le milieu éducatif est une autre porte qui s'ouvre pour ces comédiens par le biais des chargés de mission occitan au sein des rectorats (notamment Toulouse qui commande très régulièrement d'importantes tournées pour le Jeune Public (dans le primaire et le secondaire). Ces tournées constituent le cœur de la diffusion de la compagnie, car ces spectacles sont demandés, ils tournent facilement et sont conçus pour tourner sous une logistique légère.

«Un camion, deux comédiens et un accordéon et zou ! Je l'ai écrit comme ça, parce que je sais qu'il pourra tourner partout, que ce ne sera pas le casse-tête pour organiser les tournées. C'est une formule légère, c'est ce qu'il faut, du "tout terrain". Sinon, on se fait gronder.»

Anton, à propos du spectacle JP 2002

177 3000 € constituent un véritable plafond...au moins pour le Jeune Public. Les créations prennent en compte ce paramètre en amont bien entendu afin de sécuriser les débouchés et ne pas décevoir ce réseau. On voit bien de quelle façon le réseau de diffusion est ici pris en compte et constitue un paramètre important de l'habitus.

178 On voit bien que le public de ces compagnies vient autant sur une réputation, que motivés par une langue ou plus généralement une identité culturelle ou des pratiques théâtrales particulières. Il faudrait bien évidemment approfondir l'analyse de ces publics.

1.3.4.2 La spécificité de la diffusion Jeune Public

La compagnie sait de quelle façon elle est redevable aux spectacles Jeune Public en terme de subsistance, puisque ces tournées constituent au minimum la moitié des représentations de la structure :

<i>année</i>	<i>2005</i>	<i>2006</i>	<i>2007</i>	<i>2008</i>	<i>2009</i>
Ratio de représentations	75 Sur un total de 116 64,65 %	84 sur un total de 133 63,15 %	71 sur un total de 143 49,50 %	36 sur un total de 81 44,44 %	78 sur un total de 134 58,20 %
Ratio de spectateurs	Pas de données	Pas de données	9199 / 16674 55 %	5103 / 9528 53 %	7738 / 13137 58,90 %

Chiffres de la tournée Jeune Public depuis les trois dernières années. Données "Bella".

Ces créations Jeune Public constituent un socle certain des créations de la compagnie. Cela s'explique d'une part par le caractère léger, rentable de telles créations qui se prêtent à de longues tournées par l'effectif réduit (deux ou trois comédiens maximum qui parviennent la plupart du temps à se passer de technicien.) Il faut aussi signaler que ces représentations sont productives dans le sens où les spectateurs sont plus nombreux car les représentations sont calées en milieu scolaire, le public captif est toujours dense car composé de deux ou trois classes au minimum. Ces tournées sont d'autant plus intéressantes pour les professionnels qu'elles sont établies avec des représentants de l'Education Nationale ou des intermédiaires comme la Mission Départementale de la Culture Aveyron : elles représentent une sécurité certaine. On peut citer encore l'Animation Scolaire d'Oc 34 qui aura négocié un parcours, un ensemble de représentation. La compagnie finalise la tournée mais n'a pas à négocier représentation après représentation. Pourtant ces éléments "comptables" ne suffisent pas à expliquer l'investissement et la pérennité de telles pratiques. Elles sont dues à l'ancrage identitaire et à une forte volonté militante. En effet la démarche vers le Jeune Public s'explique aussi par une volonté de transmission :

«Le Jeune public, c'est nécessaire à bâtir. C'est notre public de demain et puis si nous ne proposons rien aux écoles, aux collèges, aux associations en demande d'occitan, qui va le faire ?»

Entretien Pierre, oct 2006

« Le Jeune Public c'est une écriture particulière, qui demande beaucoup. Cela va faire des années que je bosse là dessus. Mais c'est du théâtre, c'est presque plus exigeant, je trouve, moi dans la mise en scène parce que les petits, ça ne pardonne pas. Si ça ne marche pas, c'est fichu. Ils décrochent et alors c'est le bazar. Il y a intérêt à réfléchir à ce qu'on fait pour leur donner le goût de théâtre, c'est pas rien[...] Et puis maintenant, on est reconnu aussi pour ce travail là, je pense. Les gens savent qu'on laboure ça depuis longtemps, que c'est quelque chose de nécessaire et qu'on le fait bien. Cela se voit, les instituteurs ou les écoles sont fidèles ; on travaille bien.»

Entretien Donna, Janvier 2006

«On ne peut pas se passer du jeune Public, ça c'est vrai. Cela permet d'amortir ou de se lancer dans des créations plus risquées par ailleurs, comme xxx. C'est une sécurité en terme de diffusion, il faut le reconnaître. Ces tournées constituent une base très solide. Les mauvaises années on sait qu'on peut au moins tourner cela, les points de chute sont connus, on sait où on met les pieds, on est attendu. Alors, oui, c'est parfois une contrainte pour l'écriture, certains s'y prêtent moins que d'autres dans la compagnie (deux comédiens écrivent et mettent en scène pour le Jeune Public). Enfin certains font l'effort avec plus de plaisir [rires]. Mais c'est du théâtre, des productions professionnelles. Je sais bien que certains peuvent nous mépriser de cela, et puis certains nous en veulent aussi d'occuper ce créneau. Je le sais, c'est vrai. Mais je crois qu'on fait du bon boulot, et puis ça nous permet de répondre à une vraie demande. [...] La diffusion est facilitée tout de même par les tournées Jeune Public dont on parlait tout à l'heure. On a la chance d'avoir bâti de très bons contacts, avec le rectorat de Toulouse par exemple. Nous avons trouvé de vrais interlocuteurs, des techniciens qui en plus sont soutenus dans leur démarche. Cela nous aide énormément, c'est bien moins difficile à organiser et à négocier qu'une tournée tout public, où il va falloir batailler non seulement sur le prix, de toutes façons on bataille toujours sur le prix [rires], il faut négocier aussi avec l'Education Nationale, qui rechigne, elle aussi à nous payer.»

Entretien Suzanne, oct 2006

Ces créations permettent de rencontrer un public captif à l'écoute et d'élaborer d'excellents outils pédagogiques avec les équipes. Ces créations, cette "niche" répondent donc à des impératifs de gestion et une perspective stratégique car dans les argumentaires de la compagnie, ces petits spectateurs ont un poids certain. Ils sont d'ailleurs bien mis en évidence et en valeur dans les demandes de subventions : la compagnie est reconnue pour son travail de fond et sa créativité en direction des plus jeunes.

«Le théâtre pour les *picbous* c'est l'occasion de développer une démarche artistique particulière. C'est la possibilité de participer au développement de l'enseignement de la langue occitane en proposant un outil pédagogique vivant, conçu pour les différents niveaux d'âges des enfants.»¹⁷⁹.

Des fiches pédagogiques extrêmement fournies, plusieurs dizaines de pages, sont d'ailleurs élaborées pour quasiment tous les spectacles JP et disponibles sur le site de la compagnie. La compagnie investit très sérieusement ce secteur puisque sur les six salariés administratifs permanents, un poste est entièrement dévolu aux "relations scolaires".

Ces pratiques vont dans le sens d'un enracinement de la compagnie dans son territoire par l'installation d'un certain rythme de tournées. Elles sont le moyen élaboré pour transmettre, renforcer et créer une identité culturelle car dans les argumentaires de la compagnie est valorisée la réponse offerte à une demande émanant des enseignants (par des documents joints, des lettres, des comptes-rendus pédagogiques, des témoignages de petits spectateurs) dans le cas d'une collectivité déjà favorable aux créations en langue d'oc. L'activité de la compagnie paraît alors cohérente avec le territoire, en adéquation avec les demandes de la population, les attentes des élus et les choix opérés en matière de développement culturel. Ces documents et ces pratiques la légitiment tout en la renforçant.

1.3.4.3 Répartition des lieux de diffusion de la compagnie Bella

La géographie de la diffusion de la compagnie Bella se situe essentiellement en Midi-Pyrénées, en Aquitaine, en Languedoc-Roussillon et en Provence-Alpes-Côte d'Azur.

179 Site internet de la compagnie, décembre 2009.

On renvoie pour plus de lisibilité à la carte située en annexe section III d¹⁸⁰.

<i>Région</i>	<i>2005</i>	<i>2006</i>	<i>2007</i>	<i>2008</i>	<i>2009</i>	<i>2010</i>
Midi-Py.	42	66	59	32	55	42
LR	35	34	52	33	62	48
PACA	14	19	16	2	12	29
Aquitaine	19	14	11	12	3	2
Auvergne	4	0	2	0	0	1
RhôneAlpes	2	0	3	2	2	2
Bretagne	0	0	0	0	0	2
TOTAL	116	133	143	81	134	126

Représentations de la compagnie Bella par année et par région.

Les spectacles de la compagnie sont très bien accueillis en Midi Pyrénées, notamment grâce à de solides tournées Jeune Public. La compagnie supporte d'ailleurs des locaux à Toulouse, pour des raisons administratives évidentes et pour maintenir un lien aisé avec ce territoire. Certaines années un salarié permanent a occupé ces lieux et a été chargé de ces missions et relations avec les collectivités. Ces représentations occupent environ une bonne moitié des spectacles, le ratio est conservé en général, puis vient le Languedoc- Roussillon. Les percées en Aquitaine sont plus délicates, car les négociations avec les élus et les techniciens de la région sont un peu plus fines, sauf peut-être dans le Lot-et-Garonne. L'identité occitane y fait place au basque : les spectacles en oc trouvent moins leur public et surtout sont moins soutenus. Il faut signaler des liens forts et anciens avec des artistes des "Hautes Terres", dans le Cantal (Saint Flour, Alleuze) : des échanges, créations et des stages y ont lieu régulièrement.

1.3.4.4 La notion de réseau de diffusion

Les liens privilégiés de cette compagnie avec son territoire sont marqués par une confiance établie, le poids d'une réputation et l'atout d'une histoire de collaborations et négociations. La compagnie Bella indéniablement maîtrise son territoire de diffusion, en passant par ce réseau associatif, le milieu pédagogique et associatif, jusqu'aux réseaux des foyers ruraux de Lozère ou encore des parcs naturels régionaux. La relation à la géographie de cette identité culturelle n'est pas anodine pour ces comédiens, qui explicitent cet objectif ou

180 Annexe n° II d, p. 404.

cette nécessité de parcourir chaque année ces régions et de maintenir le lien avec ce public, en ayant toujours en tête l'urgence de raviver l'intensité de ces rencontres.

«Il faut absolument tourner, tourner, tourner. On crée, ce n'est pas le problème, mais il faut voir nos chiffres de tournée. C'est plus de 100 représentations par an, presque 150 parfois, quand même. Toutes les compagnies créent, même celles qui crèvent de faim, nous on tourne énormément et on devrait être reconnu pour cela.»

Entretien Pierre, Montpellier, octobre 2006

La compagnie Miele ne s'appuie pas sur les mêmes paramètres, car son monde est très différent : l'échelle et l'implantation n'ont rien à voir. On compte environ sept spectacles en une dizaine d'années mais cette créativité rencontre une difficulté à représenter, ne pouvant s'appuyer que sur certains scènes militantes :

comme Yvry sur Seine : la gare au théâtre, le chap'au théâtre, Causse de la selle (34), le Théâtre de la Méditerranée de Toulon, Le pont de Lacroix, Le vigan (30), Ganges (34) : rencontres annuelles

Tout comme Bella, leur réputation les empêche d'accéder à un public plus large. Ils restent cantonnés à un certain type de théâtre d'intervention, ce qui n'est pas absolument le résumé de leur ligne artistique. Ces compagnies rencontrent donc des difficultés face à leur territoire et à son occupation et sa gestion. Il paraît juste de parler ici d'un réseau dans le sens où des solidarités sont exercées et des communications internes maintenues : les diffuseurs potentiels, au courant du travail des compagnies, font la démarche spontanée de se tenir au courant des dernières créations et de leurs modalités de tournée, des dates où voir ces spectacles... Assez régulièrement, pour la compagnie Bella en tout cas, le réseau fonctionne à plein : certaines créations seront achetées sans même avoir été vues au préalable. Ce n'est pas la pratique la plus courante, mais elle est bien en place au moins pour le spectacle JP et pour une vingtaine de représentations tout public. Le réseau fonctionne aussi dans la diffusion et l'information auprès d'un public sensibilisé à l'occitan, maintenant le théâtre dans ces pratiques linguistiques et donc aussi la vitalité d'une culture. C'est faire le choix d'une vitalité des pratiques culturelles fondée sur une identité culturelle qui a du mal à se faire entendre dans la trépidation moderne. Cette solidarité militante des diffuseurs est également à l'œuvre pour la compagnie Miele, qui sait pouvoir compter sur l'intérêt de certaines salles comme Toulon ou

Nice. Il faudrait creuser davantage bien évidemment les publics de ces compagnies car certains spectateur n'iront au théâtre que pour voir ces pièces¹⁸¹.

Ces lieux de diffusion - pour les deux compagnies - affirment savoir qu'ils se doivent de programmer ces compagnies, d'une part parce qu'elles trouvent en ces lieux un public sensibilisé et d'autre part parce qu'ils sont au fait des difficultés de programmation de ces compagnies dans les scènes et théâtres nationaux et régionaux. Il y a donc ici l'affirmation d'un rôle, d'un certain militantisme qui continue de travailler. Cet argument, qui occupe le devant du discours de ces programmeurs, est suivi d'autres raisons : ces diffuseurs estiment aussi que ces compagnies offrent une veine artistique formelle, un travail d'écriture théâtral novateur et tentent ainsi de soutenir du "bon théâtre". Mais l'argument qui prévaut, notamment en réponse aux institutionnels, c'est celui de l'identité culturelle, comme si ces compagnies ne pouvaient ou ne voulaient être mises au même rang que les autres en regard de leur production artistique et la cachaient derrière la seule défense de la culture, du patrimoine et du théâtre contemporain. Il y a donc ici une torsion entre l'argumentaire avancé pour être diffusé et les raisons des soutiens reçus. Il serait intéressant de confronter cette distorsion aux motivations d'un public et à la nature de celui-ci.

Nous trouvons un écho exprimé avec un peu d'amertume par Pierre, de la compagnie Bella, sur cette différence entre lieux de diffusion acquis et écart avec le public, en regard du travail global de la compagnie :

« Tu as donc un public qui a été pendant longtemps le public traditionnel occitan, populaire, qui connaît un peu la langue et tout, qui ne se retrouve pas forcément dans ses formes, où la langue est présente mais dans un cadre en même temps où on retrouve certaines formules carnavalesques et même des formes du burlesque mais dans un autre contexte. Pour eux, le théâtre occitan, forcément, c'est un théâtre de paysans, de galéjades, rural, comme celui de Bougre de carnaval ou alors un théâtre revendicatif, des années 70, et là, finalement, ce sont des gens qui se régaler du spectacle, qui ne sont pas d'ici, qui ne connaissent pas l'occitan, qui aiment le théâtre, qui sont curieux des choses et qui sont émerveillés par la proposition d'écriture. Ils se retrouvent très fortement dans ce spectacle, qui leur parle non seulement en sens mais aussi en émotion. Et c'est marrant parce que ça m'a renvoyé à un commentaire d'un responsable de la

181 On aura bien perçu la nécessité d'analyser les publics de ces compagnies plus en profondeur. L'analyse de la diffusion de leurs spectacles en est une parfaite invitation.

scène nationale de Narbonne, quand on y avait joué XXX, il avait dit à notre diffuseur : "Le public pour ce spectacle ce n'est pas celui qui est dans la salle." du genre : "Mon public apprécierait votre travail, mais celui-là je vous le donnerai jamais." C'était ambigu, très mélangé. Et on est dans ces difficultés là, c'est-à-dire que les spectacles de Max, l'écriture de Max proposent une écriture extrêmement contemporaine, qui peut parler à des gens qui intellectuellement cherchent des choses un peu nouvelles, on n'arrive pas à le rencontrer ce public. Parce que c'est peut être aussi un défaut de communication du théâtre occitan, de notre démarche, et pis parce qu'on n'arrive pas à investir les structures officielles, quoi.. Pour moi, c'est une vraie question que je me pose depuis un moment. »

Pierre, Montpellier, septembre 2006

Pour les deux compagnies, cette notion de réseau de solidarité s'appuie bien entendu sur le partage de certaines valeurs défendues et mises en avant dans leur argumentaire et leurs pratiques : défense d'une culture et partage de celle-ci, défense d'une identité culturelle malmenée et résistance à un certain conformisme dans l'offre culturelle proposée.

D'autre part, l'influence du temps est ici aussi déterminante car il faut nouer de bonnes relations de confiance avec ces interlocuteurs pour travailler sereinement sur ces lieux. Cette analyse du territoire trouve sa place dans les conventions selon H. Becker car s'y dessinent assez nettement les solidarités, les coopérations qui donne lieu à la pratique artistique. Une représentation de théâtre ne peut en effet se dérouler si au préalable de bonnes négociations n'ont été menées avec les représentants des collectivités locales et les diffuseurs. La compagnie Bella bénéficie des acquis de son histoire, elle a planté des jalons et circonscrit les difficultés, voire les impossibilités de sa diffusion. La compagnie Miele n'a pas encore achevé cette "prise en main" de son territoire, certes plus vaste. Il reste dommage pour les compagnies que le travail de diffusion n'explore pas davantage d'autres lieux, d'autres points de chute, pour donner à voir leur théâtre à d'autres yeux. La compagnie Bella en particulier se cantonne à l'entretien de son réseau. La compagnie Miele est certainement plus dynamique dans ses recherches, car elle a moins à perdre. Mais il faudrait différencier l'argumentaire, accepter de revenir là où la porte s'est déjà fermée et prendre rang parmi les compagnies de théâtre ne s'exprimant pas sur cette notion d'identité culturelle. On en revient à ce statut de compagnie particulière mais qui pourtant fait du théâtre.

Expérience de l'observation participante :

La diffusion de toute pièce de théâtre, sa présentation, la négociation de son prix constituent donc une activité critique et difficile. A ce titre, l'expérience de l'observation participante se sera révélée précieuse dans le cadre de l'enquête, car il aura permis de se confronter directement au rapport de forces existant entre :

diffuseur / diffusé (compagnie)

sollicité / solliciteur

institutionnel / association

Cette expérience s'est déroulée dans le cadre de la mise au point d'un spectacle d'été, pour le théâtre de verdure d'une petite station de la côte, non loin de Montpellier. Le spectacle en question mettait en scène stagiaires et professionnels de la compagnie, dans le cadre des activités de formation de cette dernière. La pièce narrait les événements historiques de la région, dans les années 1801-1802 et le soulèvement des provinces languedociennes. La tournée comptait une dizaine de dates dans la région de Montpellier, notamment dans les villages où les événements s'étaient déroulés.

La municipalité, favorablement sensibilisée à la question occitane, au patrimoine historique et au théâtre en général n'avait fait aucune difficulté pour recevoir la personne chargée de présenter et promouvoir le spectacle. Le directeur des Affaires Culturelles s'était renseigné sur les autres dates de la tournée. L'entretien se passe très agréablement avec plaquette, texte et photos à l'appui. Il n'est pas question de justifier une partie du texte en oc, on revient sur la célébration de ces insurrections, sur l'esprit du Languedoc etc. Le directeur des Affaires Culturelles de la commune m'assure que la représentation aurait lieu, le prix de vente du spectacle est négocié puis accepté, le Théâtre de Verdure est visité, nous regardons le plateau, les contacs et premiers jalons pour l'installation sont posés avec les techniciens, de même qu'avec les personnes chargées de la communication culturelle de la commune. Mais quelques jours plus tard, le même directeur des Affaires Culturelles me rappelle, navré de ne pouvoir tenir son engagement : on estime au sein de la municipalité, plutôt conservatrice, qu'il n'est pas de « bon ton » ni « raisonnable » de représenter de tels événements, 200 ans plus tard. La réputation de la compagnie, gage d'un bon travail de recherche et d'écriture théâtrale lors de l'entretien, se révèle à présent trop "sulfureuse" ou trop "remuante". Le conseil municipal craint d'effrayer touristes et public local. Soulignons que le texte de cette pièce – qui n'a créé au long de la tournée aucune émeute - n'a pourtant pas même été lu. On m'explique aussi que la réputation de la compagnie, son histoire (presque ses frasques) associées à ces événements pourtant bien avérés ne sont pas compatibles dans le cadre de la programmation du théâtre de

verdure. En résumé, le conseil municipal n'a pu envisager d'accueillir la vision de ces événements par une compagnie régionale militante. On constate combien les freins liés à la réputation, aux valeurs défendues par les compagnies empêchent l'accès à l'expression de ces compagnies dans un certain nombre de cas. Dans le cadre d'une diffusion classique, ils constituent d'insurmontables obstacles. On relève ici les marques d'une réputation militante, d'ailleurs pas usurpée en termes historiques. Certains événements militants, assez vifs, de la compagnie à ses débuts constituent une véritable mythologie : Max par exemple s'était enchaîné aux grilles d'un théâtre pour pouvoir y jouer et a giflé le maire de Montpellier. On imagine les débats au sein du Conseil municipal qui n'aura pu envisager de prendre le risque de laisser ces "énervés" mettre en scène le soulèvement du Languedoc au sein de sa programmation estivale.

A contrario, la compagnie Miele considérée à tort comme encore émergente, élabore son argumentaire sur la défense de la culture palestinienne, la notion de conflit et de frontières. Ce discours axé sur l'interculturel ne peut se reposer sur un tel socle. Il faut envoyer plaquettes et invitations, défricher le terrain. Ce travail a été réalisé en vingt ans par la compagnie Bella, mais c'est ici que la réputation des compagnies entre en jeu. La nécessité est vitale ici de bâtir ce socle : ces points de chute qui sécuriseront son activité. Comme si ces compagnies, travaillant sur des identités culturelle fortes, ne pouvaient fonctionner sans ce type de réseau : les contenus de leurs spectacles sont ressentis comme sensibles et sont éliminés des scènes plus conventionnelles. Mais on sait bien que pour d'autres types d'écritures théâtrales, ce sont d'autres identités qui seront prégnantes.

Pour la compagnie Miele, les points de chute sont constitués par l'énorme travail de mise en place de projets culturels dans la région de Nice, notamment en friche culturelle - friche que la mairie de Nice a fermée depuis. Cette friche accueillait des artistes peintres, des sculpteurs, des comédiens. S'y tenaient les premières rencontres avec les comédiens du Moyen-Orient, et ce avec très peu de moyens.

Cette compagnie, si elle ne bénéficie pas des mêmes solidarités, peut prétendre tout de même à une reconnaissance plus institutionnelle, - le blocage jacobin stigmatisé par les Occitans n'opérant pas -. C'est ainsi que la compagnie a été programmée dans le off du festival d'Avignon en 2006, ce que la compagnie bella ne peut escompter de nos jours, c'est du moins ce que ses dirigeants affirment :

«Avignon, c'est le supermarché du théâtre... Ce n'est plus que ça de toutes façons ; Ils ne nous prendront jamais, tu penses bien, des Occitans en Avignon... [rires] ! C'est la vitrine du théâtre en France, cette énorme machine... Mais on l'a fait, dans le temps..»

Anton, septembre 2001

En revanche, pour la compagnie Miele, c'est la marque de la reconnaissance de leur travail, de leurs choix artistiques et de leur "veine" interculturelle :

« C'est pour ça que quand on a été pris dans la programmation off d'avignon, ça nous conforte dans nos choix, voilà. Cela veut dire qu'il y a de la place pour ce théâtre...On existe ! (rires). C'est normal, pour un le off. Bon, c'est Arrabal, je pense, qui attire ici. Mais c'était vraiment chouette mais alors pas rentable du tout. Je ne sais pas comment on va s'en remettre.»

Otto, septembre 2006

Le positionnement face à la diffusion très institutionnalisée et reconnue (scènes nationales / grands festivals...) est très différemment ressenti par ces compagnies : il est rejeté par les Occitans car hors d'atteinte et il est encore convoité par la compagnie Miele. Le rapport de force entre les entreprises culturelles et les institutionnels est de toute façon déjà orienté, ou connoté par la culture de ces associations : la compagnie Bella s'est construite sur le motif de la résistance culturelle, en défense d'une identité culturelle malmenée et considérée par certains comme moribonde, et par eux comme bien vivante sous les années soixante-dix lorsque les mouvements de défense des identités se sont développés¹⁸². La compagnie Miele s'avance démasquée, si l'on veut, avec des idées, un argumentaire sur la place du théâtre, une vision tout aussi militante et peut-être plus politisée (extrême gauche plus ou moins anarchisante selon ses membres). Il ne s'agit pas ici d'analyser l'historique de ce rapport de force mais de tenter de déceler de quelles façons l'interculturel est utilisé, perçu de part et d'autre dans le dialogue visant à produire, au sens général, du théâtre sur le territoire.

L'observation participante :

En ce qui concerne cette compagnie, l'observation participante aura consisté à mettre en contact son administrateur et metteur en scène avec le théâtre "T" où j'effectuais un stage

182 M., Castells, *Les pouvoirs de l'identité*, Paris, Fayard, 1999.

comme chargée de communication. La directrice du théâtre, qui pourtant reçoit toutes sortes de compagnies sans a priori – toute prête à accueillir leur création mixte (création franco-palestinienne), a perçu dans leur désir de mettre en scène la frontière palestinienne trop d'agressivité, trop de volontarisme :

«Tu comprends, moi je suis tout à fait ok pour les recevoir, mais il est arrivé la tête enroulé dans le keffieh, ils ont monté un Arrabal aussi, non, je ne peux pas les programmer ici, le quartier est trop sensible à ces questions. Et puis ce genre de théâtre, c'est terminé. Ça allait dans les années 70, non, vraiment. Ils ne sont pas ouverts sur une autre culture, ils se battent pour, oui ! Non, ils sont vraiment trop durs.»

La pièce n'aura pas été vue, le cédérom non ouvert.

L'ouverture à l'autre qui peut être la marque, la reconnaissance de valeurs partagées par le diffuseur et la compagnie peut aussi se révéler un frein, un obstacle difficile à franchir. Un long travail d'explication doit être élaboré pour que la confiance s'établisse. Les pratiques interculturelles de la compagnie n'ont pas été perçues comme suffisamment "ouvertes".

L'interculturalité ne constitue donc pas un "argument-massue" en vue de la diffusion de ces pièces, que ce soit pour faire connaître la culture occitane ou le théâtre palestinien. Cette diffusion ne se conçoit, dans les deux cas, que dans le cadre d'un réseau de diffusion, plus ou moins étendu, plus ou moins solide, plus ou moins abouti mais toujours nécessaire. La mise en place de ce réseau occupe l'esprit et l'énergie de leurs dirigeants car la part des recettes ou des ventes pour ces structures est primordiale. La diffusion est un enjeu vital. L'importance des tournées, des spectateurs rencontrés, des territoires parcourus est un argument de plus à faire valoir aux institutionnels qui aideront au fonctionnement de la compagnie (DRAC/ Régions / Communes essentiellement). La forte présence des compagnies sur le territoire grâce à l'appui d'un solide réseau de diffusion est un argument indispensable en vue d'un début ou d'une finale institutionnalisation de ces structures. L'interculturalité doit être pensée comme un argument à mettre en avant par les compagnies, elle ne saurait ouvrir toutes les portes : elle constitue la plupart du temps, du moins pour la compagnie Miele, une bonne "accroche", elle sera utilisée comme telle par la compagnie Bella lorsque la mise en avant de l'identité culturelle sera mal perçue par son interlocuteur et en revanche parfaitement occultée dans les milieux les plus "folkloristes"- voire traditionalistes-, notamment en Provence-Alpes-Côte d'Azur¹⁸³.

Cet argumentaire représente le fer-de-lance de la compagnie Miele dans les instances les plus déconcentrées de l'État, il fonctionnera là où la défense d'une identité culturelle se heurte à une fin de non-recevoir. Il permet de contourner les obstacles, voire parfois de remodeler tout un discours : certains diront qu'ils le maquillent. L'adaptation de ces professionnels aux attendus des différents acteurs culturels fait partie des nécessités de leur métier, cette capacité nécessite l'oubli ou la distorsion des deux pendants de leur argumentaire : interculturalité et défense d'une identité culturelle. Néanmoins ces deux notions ne s'accompagnent pas du même arrière-plan politique et ne sont pas perçues de la même façon par leurs interlocuteurs. Il paraît en tout cas juste d'affiner la difficulté à démêler les deux notions dans le discours de ces professionnels. Il est nécessaire de rendre compte de leur subtilité à exploiter le point de vue – d'autres dénonceraient le formatage – de leurs discours en fonction de leurs interlocuteurs. Cette compétence est prépondérante pour la survie des structures. La plus grande capacité de personnes qui portent l'argumentaire des spectacles des deux structures réside peut-être dans la perception et les attendus des interlocuteurs vis-à-vis de ces notions. Ces compétences sont déployées avec la plus grande gourmandise par Anton

183 On précise ici que la compagnie Bella se heurte aussi aux expressions théâtrales en provençal et donc peine parfois dans cette région.

(compagnie Bella), il soigne et conserve jalousement contacts et savoirs. Il maîtrise parfaitement les compétences des collectivités et les représentations de ces compétences au sein des instances publiques, ce qui n'est pas exactement la même chose. Il explique fort bien de quelle façon certains axes ne sont pas traités de la même façon vis-à-vis d'un président de région qui a basé toute sa politique culturelle sur l'identité occitane, ou d'un autre qui cherche à faire de tout événement sur son territoire une vitrine sur l'international.

«Ceux pour qui la culture occitane c'est quelque chose, ça va, on sait quoi leur raconter, ils nous connaissent de toute façon mais les autres, remarque des fois c'est aussi plus compliqué que cela, ils veulent soutenir la culture d'oc mais pas nous, alors, il faut ramer aussi et on rame, on rame.. rires. Mais je sais très bien qu'il faut forcer les choses dans une certaine direction avec certains, c'est tout un art »

Anton, Montpellier, janvier 2002

Cette compétence très fine et précieuse, acquise tout au long d'une vie de comédien/directeur de troupe mais aussi de militant¹⁸⁴, cela va sans dire, est encore en chantier ou en cours d'acquisition pour la compagnie Miele qui doit bâtir ou découvrir ses appuis. Mais dans son cas, c'est tout d'abord l'interculturalité, dans le sens de l'accueil d'une identité autre qui est avancée, puis la défense d'une identité culturelle empêchée qui est finalement développée. Cela s'explique sans doute aussi parce que cette compagnie ne rejette pas a priori les institutionnels : le rapport de force est perçu différemment.

L'exemple d'un traitement de l'interculturalité pour un lieu de diffusion

1.3.4.4.1 Un exemple à Nice

Afin de contextualiser l'étude de cas du Théâtre "T", prenons l'exemple du théâtre Lino Ventura à Nice, lieu de diffusion situé en région PACA et offrant des similitudes de fonctionnement et de programmation. Nous nous appuyerons sur l'analyse qu'en fait CH. Rinaudo¹⁸⁵. Y sont particulièrement détaillées la prégnance du discours des institutions ainsi que la place de l'interculturalité contenue dans la politique culturelle mise en oeuvre. Le terme

¹⁸⁴ Les rendez-vous stratégiques d'Anton seraient un terrain de choix pour décortiquer la théâtralité des pratiques politiques chère à G. Balandier.

interculturalité est d'ailleurs connoté différemment selon les acteurs. Cette étude se rapporte donc à la volonté d'implanter un théâtre de sept cents places, dans un quartier populaire sensible de Nice : l'Ariane, théâtre Lino Ventura. La jauge n'est pas comparable mais l'implantation urbaine est un peu de même nature.

Il y est fait état de la difficulté à élaborer une réelle programmation dite interculturelle, souhaitant non pas juxtaposer des expressions culturelles différentes mais les mêler. Il est en effet très difficile d'aboutir à une mixité des publics, cette dernière est sans doute encore plus complexe que la conquête des non-publics, comme le théâtre "T" l'expérimente régulièrement : « Ainsi, la volonté réelle de désenclaver l'Ariane par une programmation dite interculturelle, ouverte sur l'extérieur et sur les différentes traditions culturelles identifiées dans le quartier [rap, rai, flamenco...], passe paradoxalement par une reproduction des différences entre centre ville et banlieues et par le renforcement du caractère spécifique de ces dernières, notamment en matière de goûts musicaux. Non seulement cette ouverture sur l'extérieur passe par une programmation différenciée qui ne favorise pas forcément le rapprochement des publics, mais elle contribue également à développer une prise en compte de l'interculturalité qui, en matière promotionnelle par exemple, tend plus à reproduire les différences entre centre et périphérie plutôt qu'à les estomper. »

Une promotion spécifique est mise en place à chaque type de représentation, par souci d'économie et d'efficacité. Une importante territorialisation est mise à jour qui induit que les publics se croisent mais ne se rencontrent pas.

De la même façon, l'équipe de sécurité change suivant les concerts (encadrement maghrébin pour le rai ou le rap, encadrement gitan pour le flamenco. Ces variations semblent une évidence afin de minimiser les problèmes à gérer pour l'équipe : c'est une « manière d'appréhender le public, à partir des caractéristiques ethniques, envisagée par l'équipe de sécurité comme meilleure façon de régler les tensions et conflits interculturels avant une tournure plus menaçante. »

La même cohérence de prise en compte des différences culturelles est visible au niveau de l'administration : « L'examen des modalités d'administration du théâtre Lino Ventura montre, à son tour, que le processus *d'ethnicité en acte* tel qu'il s'exprime dans certaines situations décrites, dépend étroitement du sens que les acteurs sociaux accordent à leurs actions. Lorsqu'il s'agit de présenter l'établissement comme un théâtre "ordinaire", en dépit de son implantation dans un quartier souvent qualifié de "ghetto", tous les signes susceptibles de l'identifier comme une salle "de banlieue" sont soigneusement écartés et les identités

185 Christian Rinaudo, "Petits arrangements avec les autres dans la gestion d'un théâtre municipal", in *Construire l'interculturel: de la notion aux pratiques*, Paris, l'Harmattan, 2001, p. 207-223.

ethniques des gardiens ne sont pas visibles. Inversement, lorsqu'il est question d'anticiper ou de faire face à des situations de crise, dans lesquelles le statut de ces derniers risque d'être mis en cause, la présentation d'une ethnie appropriée peut être une manière de désamorcer les conflits potentiels ou réels et de faire en sorte que l'activité initialement prévue puisse suivre son cours dans des conditions normales.» On constate dans cet exemple la souplesse induite par ces notions de culture et d'interculturalité en terme d'argumentaire par rapport à une structure dévolue à la culture. Le caractère ouvert ou fermé sera privilégié selon les interlocuteurs et les lignes budgétaires convoitées. Rinaudo le dit bien : «Dans tous les exemples donnés, l'interculturalité dont il est question ne renvoie pas à des entités collectives stables, à des "communautés". Elle se présente comme une ressource disponible pour que les acteurs sociaux puisse faire ce qu'il ont à faire : maintenir un cadre scolaire dans des contextes où il est menacé, établir la programmation culturelle d'un théâtre municipal en phase avec ses objets de départ, inciter les gens extérieurs au quartier à se rendre au spectacle tout en tenant compte de leurs a priori présumés (la sécurité de leur véhicule, les enfants dans les rues...)» Des tentatives sont menées pour anticiper des conflits " interculturels" lors de certains spectacles en instaurant, pour l'occasion, un corps spécifique de gestion des relations interculturelles.¹⁸⁶ Ces médiations et ces tentatives constituent, même maladroitement, un peu la "marque de fabrique" du lieu, que ce soit au "théâtre "T" ou à l'Ariane. Les deux lieux sont confrontés aux mêmes problèmes de mise en oeuvre de cette notion d'interculturalité qui leur permet pourtant d'intégrer leur lieu dans les politiques culturelles locales. Pourtant, la question n'est pas centralement ici de savoir «si les tentatives d'aménagement d'une gestion interculturelle de cet établissement sont un succès ou un échec» mais bien d'évaluer «l'utilisation des définitions de l'interculturalité tantôt pour masquer les conséquences d'une telle politique en termes de visibilité ethnique aux abords du théâtre. Elle consiste plutôt à voir comment, au niveau institutionnel, cette notion peut être mobilisée par les acteurs eux mêmes dans le cadre de leurs activités de gouvernance et à voir comment, au niveau d'interactions routinières, des traits culturels peuvent servir de ressources d'identification des personnes ou des événements et de définition de la situation. Ainsi, quelles que soient les intentions des acteurs, cette "interculturalité de sens commun", constitutive d'une ethnicité " pratique", informe l'anthropologie " du proche", "du quotidien" sur les processus d'attribution culturelle à l'oeuvre dans nos sociétés dites pluriculturelle et sur les façons d'appréhender - et par la même - de construire.»¹⁸⁷

186 Ibidem, p. 221.

187 ibidem

1.3.4.4.2 Le théâtre " T " : stratégie de l'interculturel

Avant toute chose, on renvoie à la fiche-synthèse des financements du théâtre en annexe¹⁸⁸.

La ligne interculturelle est une volonté nettement affichée dans la programmation et les pratiques du théâtre " T ". Elle provient de l'investissement artistique de la compagnie Bella qui a souhaité faire de ce lieu un théâtre non communautaire et ouvert sur les différentes identités culturelles méditerranéennes. Cela doit être souligné car les dirigeants de la compagnie, militants "historiques" auraient parfaitement pu tenter de mettre en place un lieu uniquement occitan dans sa programmation. Cette ligne artistique est plus difficile à élaborer car elle se heurte à de réels risques de communautarisme et très vite en butte à la problématique de la mixité des publics.

Voici ce qu'en dit sa directrice :

«On veut faire se rencontrer les gens, le théâtre " T ", ce n'est pas une semaine les Espagnols, une semaine les Italiens, une semaine les Arabes, une semaine les Gitans, une semaine les Occitans.. ; on ne veut pas de ça ce n'est pas mon truc. Mais on sait aussi que les publics se mélangent très difficilement, mais bon, si on peut quand même faire venir des gens qui ne viennent jamais au théâtre.»

entretien Caroline, mai 2002

Or, lors des tables rondes avec les institutionnels, au moment où le positionnement du théâtre est appréhendé, c'est successivement que sont valorisées :

- l'avancée sur les non-publics
- les avancées et les essais sur la mixité des publics
- la capacité d'émergence offerte aux compagnies régionales qui créent à partir des identités culturelles méditerranéennes.

Pour les partenaires institutionnels dans leur ensemble, c'est ainsi que se traduit cette volonté interculturelle. Pour eux, ce sont ces éléments qui constituent véritablement l'identité du lieu, et non le "dialogue des cultures" à l'oeuvre en sa programmation. Cette ligne interculturelle n'est pas valorisée en soi, pour des valeurs d'ouverture ou un positionnement identitaire

¹⁸⁸ Théâtre "T", synthèse des financements annexe IIa, p. 353.

consensuel, mais pour les outils et les moyens de productions qui sont développés à partir de cette idée d'interculturalité. Ces éléments la mettent en oeuvre et la déclinent au rythme de la vie de la structure. Ce sont davantage les processus, les idées et le travail élaboré en direction d'une part des compagnies et d'autre part du public qui constituent l'identité du lieu. Ce dernier est en effet devenu moteur dans l'élaboration d'outils de financement, d'un "pass" qui permet d'accéder pour deux euros à une place de théâtre et donc d'aller au devant des non-publics de façon extrêmement efficace.

En ce qui concerne l'impact sur les compagnies : le lieu est une ressource indispensable pour la diffusion et la création à Montpellier. C'est un lieu de résidence et d'émergence central à Montpellier, notamment pour le spectacle Jeune Public. Les créations au théâtre "T" sont devenues au fil des saisons de plus en plus réputées parmi les professionnels. Les conditions de créations sont assez optimales, l'accueil de l'équipe a progressé en efficacité en même temps que la réputation du lieu, qui souffrait du temps de l'ancienne structure (ante 2000), il est vrai, d'un certain passif aux yeux des compagnies. La création dans ce théâtre est devenue une marque positive pour les spectacles Jeune Public surtout.

Il paraît opportun de souligner le choix effectué par la direction du lieu de ne pas porter le projet de ce théâtre sur des données culturelles identitaires militantes. Cela est à rapprocher de l'aspect paradoxal du lieu, voulu par les Occitans mais dans un esprit d'ouverture. Cet esprit d'ouverture premier est par ailleurs régulièrement remis en cause par certains membres de la compagnie Bella présents dans le bureau de l'association du théâtre, Pierre en l'occurrence, qui a tendance à revenir à des lignes plus identitaires et militantes. Il est indispensable de bien cerner ce choix car il est très fortement répercuté sur les relations avec les partenaires territoriaux. Un lieu de diffusion uniquement occitan aurait été financé un peu différemment. Cela aurait été d'ailleurs difficile, car la Région, qui prend le plus en charge le financement des identités culturelles locales aurait sans doute intégré cette subvention à l'enveloppe déjà dévolue au soutien de la création en langue d'oc. Insérer cette expression dans un concert un peu plus "fourni" s'est révélé bien plus efficace.

Le lieu est défendu tout d'abord par une gestion rigoureuse et saine, et non sur des attendus identitaires. Il est reconnu par ses fonctions auprès du public et des compagnies, presque "estampillé" par ces actions. Les choix identitaires qui colorent la direction artistique du lieu ne constituent pas l'interface première du théâtre. Ces faits sont d'ailleurs à la source de discussion au niveau des membres du bureau de l'association. Les personnes les plus

militantes souhaiteraient que soit davantage défendue "la cause" et donc reporter l'argumentaire du lieu sur davantage d'identité. La direction défend vaillamment une ligne de gestion, un relationnel très sain avec les partenaires ainsi qu'une ouverture sur les identités méditerranéennes dans leur ensemble. Régulièrement sont remises sur le tapis des divergences de positionnement identitaire vis-à-vis notamment de l'occitan. Cette identité culturelle s'entend pour sa directrice comme une expression culturelle parmi d'autres alors que pour les membres de la compagnie Bella, elle est première. Au fil des années, ces discussions se sont révélées récurrentes mais finalement peu évolutives. Elles révèlent une différence de culture militante qui se traduit par une stratégie managériale autre. Cette divergence induit des discussions et des tentatives de remédiations mais ne se sont pas révélées ingérables pour la direction du lieu.

Ne pas défendre une identité particulière mais un accueil global implique de fait une assise peut être plus fragile car moins installée historiquement. Il aura fallu au moins sept années à la direction pour instaurer un dialogue de qualité et faire accepter le lieu dans le paysage culturel montpelliérain. Il faut entrer dans les paramètres de cette implantation la nature du lieu, puisque un théâtre existait avant dans les murs, rattaché à une compagnie qui créait beaucoup pour le Jeune Public. Le lieu s'était trouvé déficitaire, la compagnie Bella avait supporté financièrement l'assainissement des comptes, remis en place une nouvelle association et un nouveau projet artistique, afin, notamment de profiter d'une scène accueillant des créations occitanes à Montpellier, denrée rare et très attendue. Le nouveau projet artistique du lieu faisait la part belle aux identités culturelles méditerranéennes. La compagnie Bella s'était beaucoup impliquée dans le sauvetage du lieu comme lieu de diffusion indépendant car à l'époque la DRAC souhaitait reprendre les locaux, afin notamment de mettre à profit le très bel outil de travail constitué par un plateau, certes, mais aussi deux grandes salles de répétition. Or on sait bien que dans le monde du théâtre, de tels lieux de création constituent de précieux trésors. Les compagnies se battent pour trouver des lieux corrects où faire éclore leur travail. La compagnie Bella a donc repris le projet d'une part par solidarité avec un lieu de diffusion proche géographiquement (quelques centaines de mètres dans le même quartier populaire en bordure du coeur de ville) et partageant les mêmes difficultés mais surtout pour s'opposer une fois de plus aux instances culturelles déconcentrées :

«On a repris le théâtre, il faut voir, hein, ça nous a coûté des sous, quand même mais bon, on n'allait pas laisser la DRAC, la DRAC, reprendre les lieux ! Tu penses, ils voulaient les salles de répétition,

en faire un lieu pour leurs résidences, tu penses ! Et bien non, on n'allait pas laisser la DRAC s'installer ici, c'est pas notre genre, [rires.] [...]»

Anton, septembre 2002

«On a repris les dettes du théâtre pour surtout empêcher la DRAC de s'installer dans les lieux, ce sont nos vieilles habitudes combatives, c'est presque un réflexe ! On n'allait pas laisser faire cela. ON connaissait bien le lieu, c'est juste à côté. C'est vrai que c'est un outil de travail merveilleux, tout le monde rêve d'avoir une salle comme ça, alors deux, avec le plateau au dessus, tu te rends compte...»

Pierre, septembre 2002

La DRAC devient presque dans leurs discours un animal particulièrement fourbe et mal intentionné, faisant peut-être référence au *drac* occitan, figure du dragon et de l'ogre mêlés !

«C'est finalement assez étonnant qu'ils aient fait appel à moi, qui suis peu occitane, loin de ces préoccupations-là. Mais bon, je suis bretonne ! (rires), c'est peut être pour ça ! En tous cas, c'est formidable de se lancer dans cette aventure là, il y a beaucoup de travail pour faire naître un lieu innovant et surtout ouvert !»

Caroline, octobre 2000, Montpellier

Au delà des anecdotes, ce qu'il semble important de retenir, c'est le dialogue ou le rapport de force établi donc lors de la fondation du lieu, d'une part par rapport à la compagnie Bella en ce qui concerne la direction artistique du lieu et surtout le positionnement identitaire et le "passif" relationnel du lieu avec les partenaires institutionnels qui avaient peu apprécié de voir sombrer un lieu nécessaire financé avec l'argent des collectivités.

1.3.4.4.3 Le financement

* Un projet culturel et social :

Ce théâtre, situé en périphérie du coeur de ville de Montpellier, dans un quartier dit sensible, a su toujours dans ce cadre d'un dialogue construit avec les partenaires, prendre sa place dans les nouveaux dispositifs de financement de la politique de la ville, depuis 2006. Cela permet de bénéficier de lignes budgétaires supplémentaires, plus largement fournies que les lignes purement culturelles depuis quelques années. Ces budgets ont abouti à l'élaboration d'outils pilotes : la mise en place d'un "pass" qui rend possible la venue au théâtre de communautés habituellement non-public, comme par exemple la communauté gitane. Nous reviendrons plus en détails sur ces actions. Des mamans, sensibilisées autour d'un spectacle Jeune Public particulier ont peu à peu apprivoisé les lieux et sont revenues avec leurs enfants pour d'autres spectacles, et, encore mieux, parfois sans leurs enfants. Mais ces lignes de financement constituent aussi un risque : c'est d'être reconnu uniquement pour des actions sociales et non plus pour une légitimité artistique. Cela est véritablement problématique pour défendre l'image du lieu, notamment par rapport aux compagnies et pairs. La directrice de la structure, sur les instances de la DRAC, a été nommée experte. Elle siège aussi dans la commission culture de la communauté de communes locale, ce qui ne se révèle pas extrêmement confortable, tant les disparités de fonctionnement sont importantes.

« Quand je vais là-bas, j'ai l'impression d'être Cendrillon au bal, mais d'avoir oublié mon costume...»

Caroline, septembre 2009

Cela est manifestement problématique pour les acteurs en présence, pour la direction du théâtre et les autres directeurs de théâtre :

Nous citons ici des éléments de dialogue perçus lors d'une de ces réunions, extraits d'échanges assez vifs :

«- oui, ce n'est pas normal, on sait bien que là, on travaille au chapeau.

- non, au théâtre on travaille du chapeau...»

le chapeau en question fait allusion au fonctionnement du théâtre par contrat de coréalisation. Cet élément d'achoppement très grand du théâtre "T" avec ses pairs et certaines compagnies sera surmonté par la modification à partir de 2010 des contrats, qui comporteront désormais un minimal syndical. Cela aura le mérite d'accueillir les comédiens dans des conditions plus transparentes et réglementaires (le théâtre étant donneur d'ordre, il est responsable des déclarations dans le cadre du régime de l'intermittence. Les déclarations deviennent contractuelles.). Les contrats de coréalisation¹⁸⁹ utilisés jusqu'à présent induisaient un partage des recettes et aucune maîtrise des déclarations des comédiens. Ils pouvaient être source de déclarations frauduleuses de la part des comédiens reçus.) Mais le fait de modifier les contrats entraîne une toute autre gestion et un impact certain sur la programmation, qui doit réduire les représentations en soirée.

Revenons pour le moment aux lignes de financement relevant de la Politique de la Ville car l'importance prise par ces lignes budgétaires se révèle grandissante. Elle représente presque l'équivalent du budget culturel alloué par la commune, soit une progression de 22000 euros à 39000 euros subés par les fonds polville de la commune, des fonds alloués par la préfecture de région, le département et même certaines lignes de la DRAC, dans le cadre d'actions favorisant l'accès à la culture.

<i>Nature des subv.</i>	2007	2008	2009	2010
Subv. municipale, «Politique de la Ville	22 000,00 €	36 000,00 €	39 000,00 €	39 000,00 €
Produits totaux du PASS	32 000,00 €	47 200,00 €	54 500,00 €	57 000,00 €
Produits totaux du théâtre	203 427,00 €	268 073,00 €	250 300,00 €	289 600,00 €

Financement de l'action Pass du Théâtre T" sur les lignes «Politique de la Ville»

Sont transmises en deuxième ligne les produits totaux de l'action, car la structure génère de la billetterie et une ligne emploi par le cnasea. Ce qui signifie qu'un emploi de l'équipe est dévolu et financé, par un contrat d'accompagnement à l'Emploi CAE dans le cadre de ces actions, sur

¹⁸⁹ Ces deux types de contrats sont donnés en annexes, section II m, p. 375 et II n, p. 385.

un temps tout d'abord de 26 heures puis de 30 heures en 2009. Il s'agit d'un emploi sur les quatre personnes, hors régie, que compte l'équipe.

Décrivons rapidement le dispositif :

Le "pass" est un projet d'insertion par la culture qui vise à créer du lien entre les artistes et les habitants des quartiers sensibles de Montpellier. Le but de l'action consiste à favoriser l'accès au théâtre à des personnes qui n'ont pas ou peu accès à cette pratique pour des raisons sociales, culturelles ou territoriales. Le projet s'articule autour d'une carte, gratuite, nominative, mais qui donne accès au théâtre par exemple à toute une famille ou à une association. Valable pour une saison, elle permet à son détenteur d'accéder à tout la programmation du théâtre pour la somme de deux euros. Cette carte est remise par les structures socio-éducatives partenaires qui s'engagent à faire un travail d'information, de stimulation et d'accompagnement auprès de leur public. Le théâtre quant à lui participe à ce maillage avec le public, à ce travail de fond sur les non-publics en se déplaçant sur les lieux pour informer et "susciter le désir de spectacle"¹⁹⁰. Il joue pleinement son rôle de lieu d'accueil en permettant des visites du théâtre, des visites des coulisses, des rencontres avec les compagnies, des moments privilégiés pour expliquer la magie du spectacle : rencontres avec les techniciens, les artistes, accès au travail des artistes en résidence. Ces visites fonctionnent très bien. La fréquentation est en hausse. Des essais sont menés aussi pour faire venir, lors de "pass aprem", à la fin de saison 2007/2008 des personnes sur une durée plus longue : il s'agit de séances de spectacles pour adultes programmées l'après midi, en semaine, afin de faciliter la venue d'un public qui ne sort pas le soir pour diverses raisons : garde d'enfants, quartier paraissant dangereux la nuit, problème de transport etc. Cette idée n'émane pas du théâtre mais a été proposée par une association de quartier, association d'alphabétisation des femmes à la Paillade. L'équipe l'a accueillie avec scepticisme, mais a tenté l'aventure. Cela paraissait incongru d'organiser des représentations tout public en matinée dans la semaine, cela n'entrait pas dans les conventions du lieu. Mais l'équipe s'est révélée suffisamment souple pour concevoir l'idée et la mettre en place avec les techniciens et les artistes. Les spectacles sont choisis en fonction de leur accessibilité, soit au niveau du texte qui ne doit pas constituer un obstacle, soit de leur thématique (par exemple le nomadisme, la sexualité, l'enfermement...) Tous les partenaires impliqués ont demandé la reconduction de ces représentations, soit cinq représentations les jeudis à 14h30. Ces séances ont été reconduites sur les saisons suivantes. Plusieurs centaines de personnes, entre 230 et 500, se

190 Document interne. Bilan de l'action "pass" .

sont ainsi rendues au théâtre ces jeudis après-midi : pour la majorité, c'était une "première fois".

Les efforts consentis par le théâtre "T" autour de ce projet sont importants, en terme de management et de réflexion. L'équipe dans son ensemble s'est saisie des enjeux de ce projet, faisant de ce dispositif une quasi "carte de visite" du lieu.

Les retours positifs, en terme de fréquentation, sont venus conforter les techniciens du projet ainsi que la directrice dans cette volonté de « faire du lien » et surtout proposer du théâtre à des personnes relevant habituellement des non publics.

<i>année</i>	2007	2008	2009	2010¹⁹¹	
Spectateurs	1464	2239	2701	2575	
Nb structures partenaires	9	18	24	33	

Fréquentation grâce au "Pass" au théâtre "T".

Une charte est rédigée et tient lieu en début d'année de convention avec les partenaires, dont le nombre a évolué très favorablement au fil des saisons.

L'interculturalité passe effectivement par la prise en compte dans leur ensemble des identités culturelles des compagnies qui émergent localement mais dans ce lieu assez singulier, cette interculturalité se traduit aussi par un positionnement innovant par rapport aux partenaires institutionnels. On tente ici de faire le rapprochement entre le positionnement ouvert sur le plan artistique et identitaire du lieu, théâtre de la méditerranée, théâtre des compagnies régionales et la mise en place de ces outils innovants de production, cette volonté très explicite du lieu de démocratiser l'accès au théâtre :

«Nous sommes une petite structure, le pot de terre contre le pot de fer mais on fait du bon boulot pour permettre aux gens de venir au théâtre. On accueille les compagnies régionales, on leur permet de créer. On remplit déjà cette fonction qui nous implante dans le paysage. Mais tout ça doit absolument s'accompagner d'un travail pour ouvrir le lieu, le rendre accessible. Il y a beaucoup de personnes qui n'iront jamais aux Treize Vents, jamais au Printemps des Comédiens. Si on parle bien, ils viendront chez nous. Il n'y a que nous, ou alors je sais pas..., qui faisons ce boulot là. [...] on est autant le théâtre de la Méditerranée, parce que les compagnies régionales qui créent sont imprégnées de ces identités que le "petit" théâtre qui rend le théâtre facile, humain. On est un lieu où les gens se parlent, où on réfléchit à tout ça....Si on pouvait faire en sorte que en venant au théâtre les gens aient davantage conscience des autres, davantage de plaisir à partager tout ça..."

Entretien Caroline, janv 2007

191 Les chiffres 2010 sont prévisionnels mais actualisés en mars 2010. Le compte de résultat les a confortés.

L'identité d'un tel lieu relève donc davantage dans un premier temps d'une différenciation du positionnement identitaire et militant initial qui l'auront vu naître. Le projet d'un lieu dévolu à l'expression et la diffusion d'identités culturelles précises, en opposition "historique" avec les institutions culturelles déconcentrées et même décentralisées, s'est mué en lieu d'accueil de ces identités dans leur diversité. C'est cette ouverture, cette posture moins défensive, moins freinée idéologiquement dans le dialogue avec les institutions culturelles qui est devenue la caractéristique de la médiation du lieu. Cette dernière s'est révélée opératoire au cours de l'implantation du lieu géographiquement et financièrement. Son positionnement a été intégré peu à peu par les partenaires institutionnels en s'éloignant petit à petit d'un rapport de forces issu des rapports antérieurs, de la réputation et des acquis de la compagnie Bella. Ne cherchons pas à enjoliver les choses : le rapport de forces s'est paramétré autrement mais il est demeuré en place. Cependant la structure est passée, et ce très rapidement, de la place d'une structure s'estimant légitime dans le paysage pour des raisons identitaires à un lieu qui a construit et argumenté son action auprès des compagnies et du public.

*** L'investissement de la compagnie Bella**

Cette évolution s'est déroulée vis-à-vis donc des institutionnels mais aussi, dans le même temps des compagnies régionales qui ont elles aussi dû intégrer ces changements de ligne artistique et de fonctionnement. Les premiers contacts se sont révélés un peu difficiles, car le lieu restait connoté par l'empreinte de la compagnie Bella, empreinte qui s'appliquait à sa réputation militante, son rapport particulier aux acteurs culturels locaux et bien entendu ses conventions artistiques. L'investissement de la compagnie Bella, dans sa "lutte" pour occuper le terrain et ne pas laisser les locaux à la DRAC avait marqué les esprits du milieu théâtral de Montpellier. L'effort consenti, conséquent financièrement, exprimant aussi un sentiment de forte indépendance et la conscience d'un rôle à jouer, du devoir "citoyen" à ne pas laisser disparaître un lieu original qui abritait les créations locales, comme un pied de nez aux techniciens de la culture, avait emporté l'adhésion et même l'admiration de beaucoup de comédiens qui voyaient là un geste de David, avec des moyens très justes, pour remplir une fonction nécessaire que Goliath réchignait à prendre en charge de façon correcte pour la profession :

«C'est extraordinaire, ce qu'ils ont fait. Ils sont courageux quand même de mettre tout ça en place. Cela doit être très lourd pour eux

de reprendre un lieu comme ça. On voit pas ça souvent ! Et c'est bien qu'ils le fassent, c'est nécessaire, sinon les salles de répet, ben adieu, c'était pour les résidences de la DRAC. Point. Déjà que ce sont un peu toujours les mêmes qui arrivent à s'en sortir, des lieux comme ça , ça permet de soutenir les autres, les plus fragiles.»

Iago, Sept 99

«Je trouve ça génial, pour une compagnie de dire, à la barbe de la DRAC, ben non, on vous laisse pas le théâtre, on va y faire quelque chose et en plus de ne pas garder la salle pour eux. Ils sont une compagnie qui bosse, qui crée beaucoup. Ils pourraient parfaitement se servir des locaux pour leurs créations et leur théâtre pour tourner ici vu que je sais que c'est difficile pour eux à Montpellier. Ils l'ouvrent et le proposent aux autres, ben, il faut le dire. Je n'aurais pas cru ça d'eux. On dit que les Occitans, ils sont fermés, ils pensent qu'à leurs trucs, ben là ils sont assez ouverts ! Même si on pense tous à nos trucs, hein. C'est normal aussi. Mais je pense qu'ils ont fait ça pour les emmerder, les gars de la DRAC, je suis sûr ! [Rires] Ils aiment bien, ça, emmerder la DRAC. Remarque ils font ça très bien. Et c'est vrai que ça permet de maintenir de la création dans le quartier, des petites salles comme ça, ça permet à des petites compagnies de tenir, de créer dans des conditions correctes et d'avoir accès au public sans courir trop loin, et puis dans un vrai lieu. [...]

Raymond, septembre 99

«Je ne croyais pas qu'ils y arriveraient, honnêtement. A garder le théâtre comme ça, même l'équipe, en partie. C'est bien. Mais bon, si eux ne le font pas, tu me diras. Ils disent bien souvent que c'est leur truc, d'emmerder les politiques. Et puis s'ils le font c'est qu'ils ont les moyens. Je ne me vois pas, moi, avec ma compagnie faire un truc comme ça. C'est trop d'argent. On a déjà du mal à monter nos créations, à tourner suffisamment, je ne me vois pas prendre en charge un truc pareil, et puis les dettes et le fonctionnement. S'ils le font, c'est qu'ils savent qu'ils seront aidés. Ils ont leurs entrées, faut pas croire. On ne peut pas supporter une structure pareille comme ça, ce n'est pas possible.

Eliette : - ils n'ont pas, je crois la réponse à toutes ces questions dès maintenant...

- On ne m'enlèvera pas de l'idée qu'ils savent ce qu'ils font et qu'ils sont soutenus, ce n'est pas possible. C'est trop énorme pour passer comme ça dans un budget...."

Entretien Hermann, Septembre 99

«Oui, ils ont réussi quelque chose, là. C'est fort, tout de même. C'est assez beau, je trouve, non ?»[...}

Mais, bon on en sait pas aussi, c'est quand même une compagnie sacrément solide. Ils tournent beaucoup, ils n'ont pas de problème de création ; Ils sont vraiment soutenus, pour leur langue. Bon, enfin je vais pas me mettre à l'occitan si ça permet de faire du théâtre plus facilement [rires]. Je vois pas trop d'autres compagnies qui rentreraient dans un projet pareil, qui prendrait un lieu comme ça, sans l'intégrer directement dans son ensemble. C'est fort quand même. Je pensais qu'ils en feraient une annexe de leurs locaux, un lieu de création éventuellement pour eux. Ben non, ils gardent le projet d'un théâtre, non ?

- oui, il semblerait.
- C'est chouette alors, de conserver un lieu comme ça à Montpellier. Ils changent le nom, tout ça, l'équipe aussi, non ?
- Heu, une partie de l'équipe reste en place je crois....
- oui, ben encore mieux alors, ils ont directement des charges salariales, oulàà. Bon, je maintiens, c'est chouette. Il fallait le faire, tout le monde déplorait la perte d'un lieu sympa et puis nécessaire. C'est bien.»

Entretien Raoul, septembre 99

Ce que craignaient essentiellement les compagnies qui fréquentaient le lieu, c'était l'instauration, par l'intervention et l'arbitrage de la DRAC, d'un déséquilibre encore plus

marquant en terme de créations. Les compagnies locales acceptaient mal les choix imposés par la DRAC et de voir dévolu un outil de travail à des compagnies en résidence, donc déjà soutenues durant leur temps de création. On trouve d'ailleurs dans ce "paysage" l'affirmation d'une autre facette des rapports d'acteurs en place : les compagnies semblent vivre - et déplorer fortement - un "dégraissage" sévère du nombre des compagnies professionnelles. Suite d'ailleurs à la réforme de l'assurance chômage des comédiens et du statut de l'intermittence, une dizaine d'inspecteurs a été embauchée en Languedoc-Roussillon afin de clarifier l'état administratif des compagnies. L'objectif, vécu comme tel du moins par les professionnels, étant de diminuer le nombre des structures et entreprises culturelles. Le Languedoc-Roussillon est un territoire qui attire beaucoup les compagnies, quatrième région de France pour le théâtre et le cirque¹⁹². La reprise par une compagnie régionale, parfois même régionaliste, s'inscrit dans une lutte ancienne, inscrite et même mythologisée contre les instances culturelles déconcentrées. Elle indique aussi une compréhension plus fine, de l'intérieur, des contraintes auxquelles sont soumises les compagnies. La reprise de ce petit théâtre s'inscrit comme un haut fait d'armes, un "coup" réussi qui viendrait équilibrer, petitement, les conséquences de la gestion des institutionnels.

" Ah, mais oui, on en a réussi, des coups, avec cette équipe, on en a faits ! En fait c'est ce qu'on fait de mieux, on est des pirates ! (rires). [...]

Mais il faut être vigilant, il y a beaucoup de travail à faire, il faut renouer un dialogue et défendre un lieu comme ça, pour que des créations soient possibles.[...] Comme ça ils verront que il y a des interlocuteurs, qu'on peut discuter, même si, bon, il ne faut pas leurrer, on défend un projet qu'ils soutiennent ou non."

Entretien Pierre, janv 2000

* Le "pot de terre contre le pot de fer"

Cette notion de rapport de force, de structuration et de positionnement des acteurs dans le cadre d'un conflit est sous-jacente dans les discours des comédiens et administratifs de la compagnie Bella de façon vindicative et mythologisée mais aussi dans les conclusions de la direction du théâtre, y compris dans sa communication externe : site internet, présentation de saisons et programmes. Il y est fait état régulièrement du rapport du "pot de terre contre le pot

192 Chiffres DRAC Languedoc Roussillon.

de fer", avec l'identification de la structure à une entité fragile, qui remplit avec des moyens insuffisants une mission de service public. Ce positionnement s'est atténué au fil des années, avec la montée en puissance de la reconnaissance du travail effectué, de la performance de gestion, des retours des compagnies sur le lieu et bien entendu de l'augmentation des subsides publics qui a accompagné cette évolution. Le lieu s'est petit à petit attaché à cette fonction d'un lieu nécessaire aux compagnies locales, s'insérant ainsi comme un élément indispensable dans un tissu dense et délicat. Il ne s'agissait pas tant de prendre une place que de renforcer ce qui permet, à Montpellier pour la catégorie la plus fragile de créateurs théâtraux de perdurer. Ce mouvement s'est opéré au fil des saisons grâce au dialogue mené auprès des partenaires publics et des compagnies. La légitimité du lieu s'est déplacée d'un socle identitaire, ou identifié comme identitaire – substrat occitan...- à une fonction nécessaire, un lieu indispensable aux créations régionales et à une ouverture interculturelle au niveau de sa ligne artistique. Mais pour les institutionnels, cette fonction, cette ligne artistique et la clarté de gestion se sont intégrées et ont fondé la véritable identité du lieu.

Ce qui demeure intéressant, ce sont les négociations opérées par les comédiens de la compagnie Bella, qui parfois ont souhaité redonner à ce théâtre non pas une image plus militante mais plus marquée en terme d'identité culturelle. Cependant, malgré ces freins il faut signaler qu'ils ont laissé s'épanouir ce *modus operandi* : ils ont su s'adapter au fonctionnement du théâtre mis en place par la direction. Le lieu a d'ailleurs pris toute sa place dans l'argumentaire des dirigeants de la compagnie Bella, lorsque le besoin s'est parfois fait sentir d'avancer une image plus ouverte. Leur investissement était alors remis en avant et la ligne artistique basée sur les identités méditerranéennes, et non plus sur une seule, valorisée dans leur discours. Nous soulignons à nouveau la fusion, dans l'identité du lieu, d'une interculturelité, d'un investissement citoyen et d'une gestion efficace.

Mais revenons à une lecture plus comptable, indispensable pour cerner totalement la place de ce petit théâtre dans la Cité¹⁹³ :

On peut déterminer plusieurs lectures à partir de l'évolution de ces budgets :

l'élément le plus frappant réside dans la nécessité de la multiplicité des supports et le rapport à une collectivité de référence, en l'occurrence la Commune pour un lieu de diffusion. Le caractère multi-support des financements, issu de la décentralisation, demeure un élément de survie indispensable aux petites structures¹⁹⁴. Lors des différentes tables rondes convoquées

193 La synthèse des financements en annexe IIa, p. 353 est présentement indispensable !

194 Aux " plus importantes" aussi, si on écoute le rapport des cabinets d'expertises comptables de Montpellier, spécialisé dans le domaine culturel.

autour de la structure, il a nettement émergé des conclusions la tendance à assimiler une structure du spectacle vivant, en fonction de sa nature et de sa fonction à une seule collectivité, et donc à un financement de référence. Persévérer à nouer le dialogue, à défendre le lieu dans son argumentaire global et son implantation citoyenne impliquent une certaine vision du fonctionnement des instances culturelles décentralisées :

«Le problème c'est que petit à petit on nous pousse à ne relever qu'une seule collectivité. Pour nous, lieu de diffusion, petit théâtre de quartier, en plus un quartier "sensible" il s'agit de la Ville. Mais c'est un mouvement pervers. On nous pousse vers cela, et ce qui suit c'est un manque de marge de manoeuvres, une perte financière aussi. Prenons le cas de ***, depuis qu'il relève uniquement de la mairie, cela ne va pas mieux. Il s'est démené pour être protégé par l'aile protectrice de la ville, il s'est battu pour un budget de 140000 euros. Bon, on s'est dit, ça y est, il a son budget de fonctionnement, il est sauvé tout va bien. Ben non ! Parce que en fait depuis qu'il relève de la mairie, les autres collectivités se sont immédiatement désengagées. Cela marche comme ça. Alors de fait ça ne vient pas forcément renforcer le lieu. Enfin, ça modifie tout un équilibre mais surtout ça a un impact sur la ligne de programmation du lieu, sur sa couleur. Adieu la liberté, tu ne peux plus défendre tes activités de la même manière, je suis désolée on le sait bien. Alors pour un lieu comme nous, quand ils nous poussent vers ça, je sens bien que c'est une façon de survivre un peu faussée. Et pour un lieu comme ça, c'est notre identité de défendre cette liberté-là. Ils le savent bien d'ailleurs. Les compagnies viennent là aussi pour cela. C'est avec cette liberté là qu'on est je crois le plus innovant au niveau de nos idées, comme le pass, quand même. Ce n'est pas bon de fonctionner avec une seule collectivité, d'une part parce que tu perds les autres, mais parce que ça va modifier ton image et ton action. Cela polarise trop.»

Entretien Caroline, sept 2009

«[...] - c'est quand même beaucoup plus compliqué maintenant...

- le transfert des compétences culturelles ?

- Oui, ça complique les choses. Cela nous oblige à comprendre leur fonctionnement, leurs conflits. Par exemple entre la Région et l'agglo. La conférence agglo ne s'est même pas réunie, avec les élections régionales, ces échéances-là. Et puis parfois il n'y a plus d'argent non plus, voilà tout. Il faut suivre toutes ces aventures, pfffffffffffffffff C'est ça qui est difficile dans le boulot, je trouve. Cela, cette gestion, cette lourdeur administrative, j'ai une quinzaine de dossiers à suivre et puis le suivi de l'équipe, qui m'accapare complètement. Cela m'engloutit ! Les dossiers et l'équipe ! Je ne suis pas sûre qu'être directrice de théâtre, au départ c'était maîtriser cela, ces fonctionnements. Bon, on s'y fait, on s'adapte. Et puis avec les saisons cela été plus fluide parce qu'on a eu le temps de se connaître et de se faire confiance. C'est ça le socle de notre activité. Ce dialogue avec les institutionnels et avec les compagnies. Et encore je trouve qu'on ne les accueille pas assez bien.....

(la suite de l'entretien concerne la mise en place du cachet minimal syndical dans les nouveaux contrats).»

Caroline, entretien début sept 2008

*** Le soutien de la ville**

Le support solide de la commune de Montpellier est avéré : après cinq années de prudence, elle a soutenu le lieu de façon confiante. Les budgets de 45000 euros au niveau du fonctionnement ne seront certainement pas dépassés pour une structure de diffusion relevant du privé, association 1901. Mais le travail effectué, la rentabilité d'une telle structure en terme d'action de démocratisation de la culture, l'implantation du théâtre dans le paysage montpelliérain ont ancré le lieu dans l'action culturelle montpelliéraine. La collectivité soutient l'action du théâtre sur des lignes Politique de la Ville, de façon de plus en plus forte. Mais sur des budgets purement culturels, l'équation a certainement atteint son acmé. Les 30 % acquis au cours des dix années d'existence ne seront pas dépassés selon ce type de fonctionnement. Telle est la place du théâtre dans les budgets, telle est sa place dans le discours des politiques :

«Montpellier ne serait plus montpellier sans ce théâtre.»

Inauguration de la saison, oct 2009, adjoint à la culture de la ville de Montpellier.

«C'est un vrai lieu montpelliérain, c'est une action de terrain formidable. Ce sont des actions comme ça qui sont aussi emblématiques de la ville.»

Inauguration de la saison, oct 2009, maire de Montpellier¹⁹⁵.

«Voici un des meilleurs lieux de Montpellier. Un théâtre comme on voudrait en voir plus. Avec un travail extraordinaire auprès du public et des quartiers. C'est un lieu où l'on vit et où on réfléchit.....»

Septembre 2009, maire de Montpellier

*** Une relation suivie avec la Région**

La Région s'est avancée au côté de la structure en suivant la même prudence. Il a fallu un temps pour dissocier le théâtre de la compagnie Bella, très soutenue par cette collectivité et l'ancien édile de la ville. Les fonds régionaux ont augmenté en même temps que la consolidation du soutien de la mairie s'est effectuée. On pourrait nommer cela l'effet "boule de neige". Les partenaires institutionnels se sont investis de façon croissante, chaque décision venant renforcer l'image du lieu qui a su les réunir assez régulièrement, tous les trois ans environ autour de tables rondes rendues exceptionnelles par leur qualité de dialogue. Les techniciens de la Région de sont toujours déplacés et même l'élue à la culture, signe infime de la considération pour la structure et la volonté de coordonner les efforts publics sur un lieu. Ce qui doit être absolument signalé : la coordination consciente et volontaire des partenaires publics est une denrée rare dans le cadre des politiques culturelles. De telles concertations ne sont pas monnaie courante, les structures demeurant le lieu d'affrontement de la répartition de la compétence culturelle. Sorte de "paix des braves", ces réunions témoignent des efforts faits pour soutenir une action culturelle efficace et de la volonté de ne pas s'effacer dans l'environnement du projet. Région et communes sont les partenaires privilégiés de la structure, ce qui est parfaitement logique en regard de la nature et de la fonction du lieu.

195 Enthousiasme certes, mais l'édile a mis plusieurs années à se rendre sur place. Quant à voir un spectacle...

***Le département de moins en moins présent**

L'action du département, qui n'a jamais dépassé 25000 euros, a su, par un regard bienveillant, augmenter son action sur les résidences d'artistes en création. L'aide au fonctionnement décroît régulièrement, témoignant du désengagement de la collectivité sur le domaine culturel. Lors des saisons 2008, 2009 et même 2010, l'aide au fonctionnement a été maintenue alors que la collectivité s'est désengagée depuis déjà plusieurs années des petites compagnies mais aussi des plus emblématiques depuis 2008. Maintenir l'aide au fonctionnement est exceptionnel et revient donc à une augmentation. En revanche l'aide sur le projet "pass" est maintenue, valorisée et dorénavant bien ancrée dans les coutumes de la collectivité, élus et techniciens. Ces lignes budgétaires ont vite trouvé un bon "niveau", devant la solidité du projet et son efficacité. Le Conseil Général est attentif au lieu, notamment par des dotations vitales concernant le matériel scénique : par exemple sur la saison 2009, la mise en conformité du plateau a été financée. Il a été aussi attentif pour aider les projets d'échange avec la Catalogne et la Toscane : en lui donnant une empreinte artistique plus forte, cela a "redoré" le blason du théâtre. Cet effort s'explique par l'implication politique du président du Conseil Général dans l'Arc Latin et la volonté, toujours pas aboutie, d'élaborer des actions culturelles d'échanges avec l'Italie et l'Espagne.

1.3.5 Le rapport des forces en présence

1.3.5.1 La modélisation greimasienne

1.3.5.1.1 Théâtre "T"

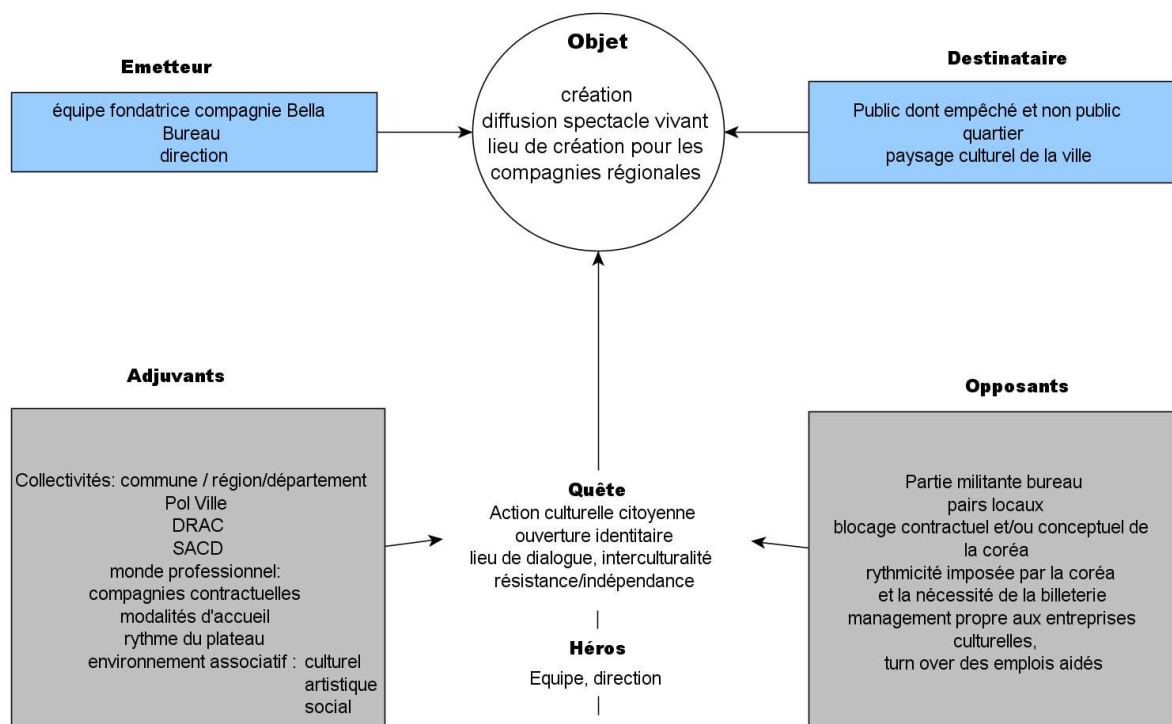


Schéma actantiel du Théâtre "T"

Les partenaires professionnels

le théâtre " T", l'interculturalité au programme.

<i>saison</i>	<i>Jeune Public nb de cies</i>	<i>Tout Public nb de cies</i>
2000-2001	10	18
2001-2002	13	14
2002-2003	12	18
2003-2004	14	15
2004-2005	15	12
2005-2006	11	13
2006-2007	16	13
2007-2008	14	12
2008-2009	12	12
2009-2010	14	15

Les partenaires professionnels du théâtre "T" : nombre des compagnies accueillies.

Soit un total de 75 compagnies pour le Jeune Public. Il semblerait qu'une douzaine de compagnies n'ait pas perduré, selon les recherches effectuées et les retours de la direction du théâtre. Il faut être prudents sur l'utilisation des chiffres car les annuaires de compagnies, DRAC, DDMD, ardec recensent assez souvent des structures qui ne tournent ni ne diffusent plus. En revanche, la direction du théâtre a une connaissance très fine et actualisée de l'état des compagnies. Il s'agit là d'un thermomètre peu scientifique, certes, mais qui s'est révélé plus fiable à de nombreuses reprises. Certaines compagnies bien installées artistiquement se sont adaptées au mode contractuel proposé par le lieu et ont accepté les conditions de la coréalisation, alors qu'elles étaient capables, suffisamment solides, pour créer ailleurs. Mais les relations de travail et l'environnement s'étant bonifiés, ces compagnies sont revenues et ont même défendu le lieu dans le milieu du théâtre, participant à sa "normalisation" au regard des professionnels du spectacle, des institutionnels et du public.

On compte un peu plus de compagnies accueillies pour le tout public, soit 93. On dénombre une dizaine de compagnies fidèles au lieu, récurrentes dans sa programmation, des structures qui ont régulièrement occupé le plateau et créé au théâtre grâce au principe des résidences. C'est le cas de quatre compagnies reconnues artistiquement, soutenues par la DRAC ou l'agglo dans leur travail de création.

On notera qu'au vu de l'occupation du plateau et de l'absolue nécessité du théâtre à intégrer une part importante de billetterie dans son fonctionnement, ce qui explique son rythme effréné et épuisant de programmations, chaque saison entre deux et trois compagnies proposent un spectacle pour le tout public et un pour le Jeune Public. Cela a été le cas de nombreuses

saisons, ce qui permettait d'alléger le rythme infernal et la gestion, toute aussi infernale, du plateau.

Voici une liste, non exhaustive, des compagnies récurrentes, fidèles au lieu :

Jeune Public : Cie Bella, toutes les saisons, parfois deux spectacles. Toutes les créations JP, piliers de l'activité de la compagnie ont lieu à Montpellier en partenariat avec les écoles Calandrettes.

LE TEF¹⁹⁶, compagnie qui est installée au même endroit. Proximité et bonne relation.

Cie Bruit qui court, marionnettes, 1992, Haute garonne

Cie Anonima Teatro, issu Lecoq, marionnettes, théâtre gestuel. Résidence au théâtre déterminant pour d'importants festivals, Charleville Mézière et "Saperlipopette" de Montpellier. Depuis est restée fidèle au lieu. Hérault.

Zouak Compagnie¹⁹⁷, compagnie professionnelle, Hérault, quinze années, marionnettes, théâtre populaire.

Collectif théâtre Lila¹⁹⁸, théâtre de tréteaux, populaire, commedia dell'arte. Beaucoup d'adaptations de Molière.

Les Thélémites¹⁹⁹, 12 ans environ, Montpellier, concept d'auberge théâtrale, ouverture artistique formelle, théâtre en recherche. En création à Jean Vilar, compagnie relativement emblématique de Montpellier, reconnue par la DRAC. Bonne réputation artistique.

Compagnie Cour et Jardin. 12 ans, Hérault. Création théâtrale et recherche plasticienne pour le théâtre et le cinéma. Travail sur le son et la musique, spectacles interactifs.

Compagnie Art mixte

Compagnie les Têtes de bois²⁰⁰

196 <http://www.theatre-en-flammes.com/>

197

198 <http://www.superolol.com/theatre.html>

199 http://www.montpellier.fr/TPL_CODE/TPL_ANNUAIRE/PAR_TPL_IDENTIFIANT/683/PAG_TITLE/Les+Th%C3%A9l%C3%A9mites+-+Compagnie+Pourquoi+Pas/1187-les-compagnies.htm

200 <http://www.lestetesdebois.com/>

Compagnie dell' Improvviso²⁰¹, compagnie de Montpellier, forte personnalité artistique et interculturelle. Travail avec l'Italie, l'Espagne, Hollande.

Compagnie Les Boucans²⁰², jeune compagnie de théâtre, théâtre dansé, petite forme, chansons.

Liens avec la compagnie Bella.

1.3.5.1.2 Le schéma actantiel de la compagnie Bella

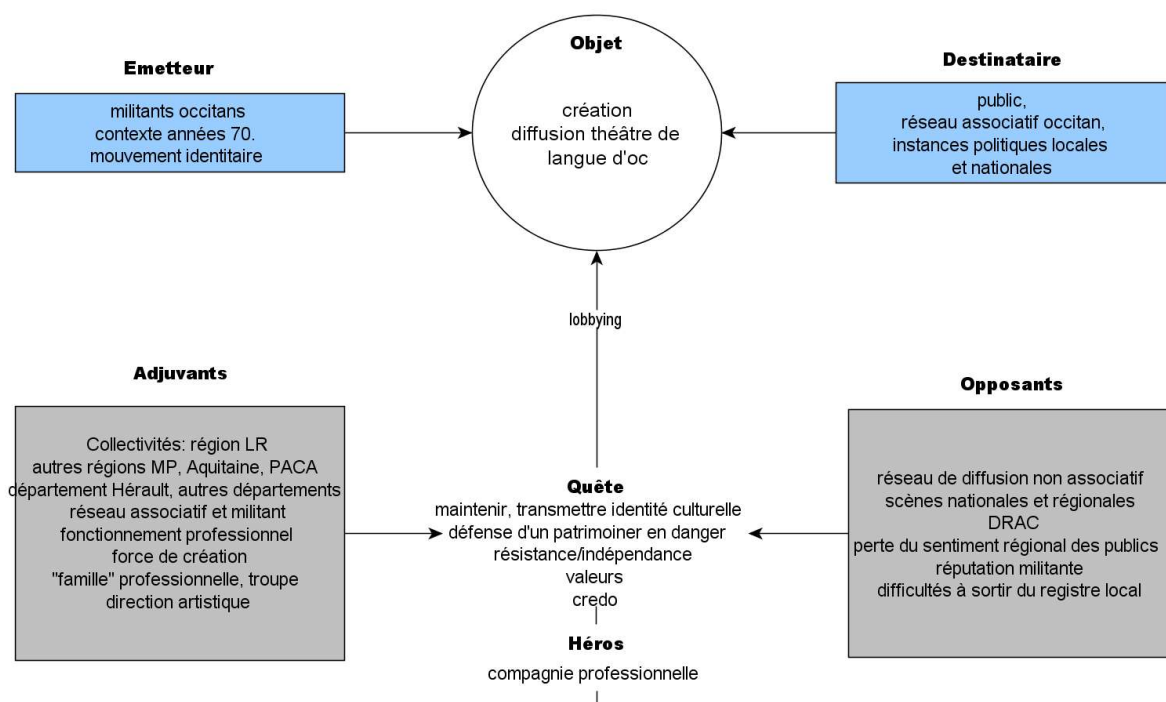


Schéma actantiel de la compagnie "Bella"

On s'inspire ici du schéma actantiel de Greimas qui permet de clarifier les acteurs en présence dans le cours d'une narration afin de mieux en discerner les relations et le rapport au but. On peut s'inspirer de ce schéma directeur dans la mesure où l'impression générale à laquelle l'étude de terrain a abouti est celle d'un rapport de force permanent, construit dans le temps et l'espace, autrement dit au fil des relations de travail vis-à-vis des institutionnels, des partenaires, des diffuseurs et des pairs. Cette analyse renvoie aussi bien à la question du

201 <http://www.improvviso.org/>

202 <http://www.lesboucans.com/>

"savoir-pouvoir" de M. Foucault : les gens de théâtre doivent maîtriser les relations et enjeux des acteurs du paysage culturel. Cette capacité fait alors évoluer ou glisser leur expertise du domaine esthétique au domaine stratégique.

Afin de mieux cerner les contours de ces mondes de l'art, ce sont les lignes de forces des activités qu'il nous faut souligner. En effet, comme on a déjà pu le constater, intégrer, être reconnu comme partie prenante de ces compagnies sous-entend connaître et même maîtriser les tensions et les rapports de forces à l'oeuvre pour mener à bien ces activités. Ce qui était vrai des valeurs l'est aussi de ces rapports de forces et de ce positionnement, la compétence des acteurs (au sens large) est mesurée à l'aune de cette maîtrise et de cette connaissance. Nous soulignons le temps nécessaire ou la réactivité pour les administratifs à réaliser cette maîtrise pour faire avancer le projet de la compagnie, ou du moins le maintenir.

Ce schéma peut parfaitement s'inscrire dans les conventions détaillées par H. Becker car il devrait permettre de visualiser les différents degrés de coordination, les solidarités ou les partenaires dans leur ensemble. La confrontation des schémas des deux compagnies devrait induire aussi la clarification de deux processus d'implantation et de gestion du territoire ainsi que les stratégies mises en place pour faire accepter le projet théâtral. La réaction des institutionnels vis-à-vis de ces projets de même est lisible. Même si les projets sont différents dans leurs paramètres et leur maturation, l'intérêt réside dans leur insertion au sein des politiques culturelles, du moins dans les choix et positionnement des acteurs en présence.

On soulignera à nouveau le sentiment de légitimité de la compagnie occitane à être reconnue, accueillie et soutenue sur l'ensemble du sud de la France. Un travail considérable de suivi argumentaire, de communication est d'ailleurs mené auprès des élus et des techniciens des régions, inlassablement tout au long de l'année. Le territoire de diffusion de la compagnie est sillonné, structuré non pas par des frontières administratives mais par la construction des rapports de forces politiques et la représentation précise des relations souvent conflictuelles entre les collectivités territoriales partenaires. Sans cruauté, cela représente les directions de cabinet de quatre régions, quatre présidents de régions parfois réfractaires à ces questions²⁰³ une quinzaine de directions des affaires culturelles des communes importantes, des élus référents pour les questions occitanes dans les départements, des techniciens dans les rectorats, un président d'université, une doyenne d'université... Ces personnages prennent leur place dans le réseau, du moins les soutiens de la compagnie. Ce savoir, cette maîtrise constitue le véritable outil de survie de la compagnie. Cette dernière, solidement ancrée dans le paysage culturel s'est saisie du lobbying pour perdurer et légitimer ses activités. A notre

203 Entretien Anton, "J'ai ramé tout seul pendant une demi heure, pas un mot, rien..."

connaissance, c'est la seule structure théâtrale dans le sud de la France qui procède ainsi à une telle échelle. Il faudrait rechercher des occurrences identitaires par exemple en Alsace ou en Bretagne. Il est bien entendu que les responsables de structures culturelles doivent défendre régulièrement leur projet, qu'il s'agisse de lieux ou de compagnies. Ils doivent garder en tête le paysage politique, les rapports de forces, les conflits concernant les compétences culturelles des collectivités et leur transfert. Ces questions ainsi que l'actualisation de ces connaissances sont cruciales pour tout dirigeant de structure culturelle mais l'extrême vigilance de la compagnie Bella doit être remarquée. Or seule la dimension identitaire explique cette façon de faire, c'est la solution trouvée pour faire évoluer le militantisme des années 70. Certains professionnels envient ce savoir, ce trésor tout en déplorant cette façon de faire qu'ils jugent trop politique, comme si les règles du jeu étaient dévoyées par de telles pratiques. La compagnie jouerait un peu "hors catégorie".²⁰⁴ Nous souhaitons recontextualiser cette façon de défendre une identité, de gérer un territoire et bâtir un réseau - ils diront par ailleurs qu'ils n'en ont pas, qu'on ne les aime pas²⁰⁵ - dans différentes voies pour défendre une expression culturelle.

Le lobbying exercé occupe peu à peu le terrain, et la légitimité artistique passe au second plan, apparemment. La compagnie tient son "rang", légitimée selon elle par sa substance identitaire et patrimoniale qui surclasse son identité artistique, pourtant grande. Mais la carte de visite, l'image première de la compagnie aux yeux du public et surtout des institutionnels est fondée sur le militantisme des premières heures. Cette façon de défendre leurs pratiques est efficace puisqu'elle donne accès au soutien public, par les lignes identitaires, mais elle tend à faire oublier l'identité artistique de la compagnie au profit de son identité culturelle.

204 Des entretiens ont été réalisés avec des compagnies moins marquées sur le plan culturel. Pour eux, le théâtre ne peut être défendu et argumenté que sur un plan artistique. Le ou la politique passe après.

205 La place de l'affect est importante mais cela semble généralisé dans le monde du théâtre investigué jusqu'à présent.

1.3.5.1.3 Le schéma actantiel de la compagnie Miele :

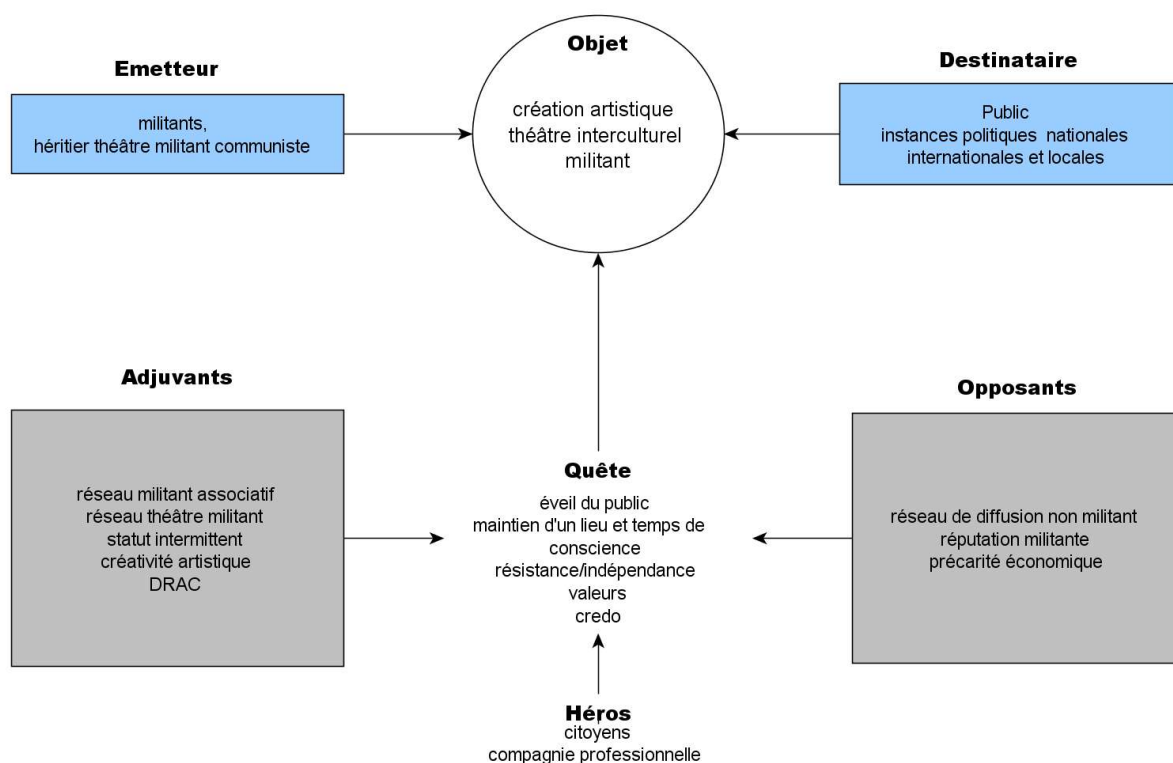


Schéma actantiel de la compagnie "Miele"

La présente notion de conflits d'acteurs peut s'inspirer des modélisations établies par G. Simmel à propos des conflits, notamment lors des équilibres trouvés ou à trouver entre les différents partenaires publics. On signale au passage l'évolution de ces équilibres avec l'avancée sur le terrain des capacités des communautés de communes, qui prennent de plus en plus en charge les régies de petits théâtre municipaux²⁰⁶. Cela est déploré notamment par Pierre. Ce sont ces subtils échanges qui permettent les alliances et l'avancée des négociations. On va par exemple modifier une demande auprès du Département en prenant en compte le conflit de cette collectivité avec une autre, ou encore la subvention octroyée par une collectivité s'alignera suivant les proportions en vigueur, sur l'octroi plus volontariste d'une autre. Les politiques culturelles sont conçues dans ces pas de danse incompréhensibles pour le néophyte.

206 A. Faure, Négrier E., *La politique culturelle des agglomérations*/ DATAR, Paris, La documentation française, 2001

1.3.5.2 Les liens : éléments de conclusion

1.3.5.2.1 La notion de réseau

Les professionnels du monde du théâtre sont confrontés à un contexte difficile car d'une part l'offre théâtrale est diversifiée : l'accès au public est problématique et d'autre part le dialogue pas toujours évident à nouer avec les institutionnels, notamment lorsque des données identitaires sont en jeu. En réponse à ces obstacles, les acteurs en présence ont bien souvent le terme de "réseau" à la bouche. Qu'en est-il réellement ?

Le ressenti qui se détache dans les entretiens est le suivant : la notion de réseau est issue de la perception du groupe comme élément hautement sécurisant. Le sentiment d'appartenance est intensément perçu. On retrouve dans cette notion le poids de l'identité culturelle et des valeurs. La troupe et ce qui la renforce sont vécus comme une famille. Cela est valable pour les deux compagnies.

La place des valeurs est prépondérante, à l'opposé des réseaux institutionnels (dans le domaine de la diffusion, il existe des outils ou des parcours efficaces, mais ils ne s'inscrivent pas dans les réseaux des compagnies car ne s'y développe pas de réelle solidarité. Par exemple pour la compagnie Bella, on peut intégrer au réseau des structures bretonnes, loin du théâtre occitan, mais qui partagent les valeurs d'indépendance culturelle et politique de notre troupe. Ce partage a permis des représentations en langue d'oc à Rennes et Nantes en 2010. A l'inverse, les "parcours Diffusion" de certains départements, offrant des possibilités de représentations, sont considérés comme des outils normaux, sans " valeur ajoutée".

Bella s'appuie sur un maillage serré associatif défendant la langue et la culture occitanes alors que la compagnie Miele s'appuie davantage sur les structures militantes indépendantes et fragilisées qui constellent le territoire et proposent des spectacles un peu moins consensuels. Les membres de la compagnie Miele sont aussi en relation avec des éléments artistiques ou théâtraux qui ne rentrent pas dans ce groupe. Ces éléments contribuent à nourrir une recherche artistique. A la différence des membres de la compagnie Bella, dont la recherche artistique s'inscrit dans la même "famille" de théâtre pour l'essentiel.

En gardant présentes à l'esprit les synthèses de Castells²⁰⁷, on aboutit ici à la définition suivante : le réseau est compris comme une mise en commun de nécessaires ressources. L'objectif est précisément de maîtriser un territoire et s'inscrire dans le temps : survivre grâce

207 M. Castells, op. cit.

aux solidarités ainsi acquises. Le réseau est une réponse à la géométrie variable des interlocuteurs et des politiques culturelles telle que Castells la décrit. Il est un élément de solidité indispensable en étant en relation avec l'identité de la compagnie : il fait partie de son image. Le réseau est alors considéré comme un outil stratégique afin de trouver sa place dans le paysage culturel.

La place du comédien dans la Cité

Le capital au sens bourdivin du terme, détenu et entretenu par les compagnies n'est pas le même. Bella défend un argumentaire qui continue de fonctionner sur un capital qui doit être entretenu, avec en arrière-plan un positionnement inhérent au théâtre militant et aux luttes identitaires dans lesquels elle s'est construite et implantée. Les deux structures mettent leur entière énergie et toutes leurs ressources à faire perdurer un projet théâtral qui n'est viable financièrement que parce qu'il est soutenu par les collectivités d'une part et le régime de l'intermittence de l'autre. Ces éléments contribuent à créer la sensation d'une nécessaire fonction et donc à entraîner une dynamique récurrente du type : « Nous proposons quelque chose qui est nécessaire au collectif puisqu'il nous prend en charge, donc nous avons une place et un rôle privilégié au sein de la Cité, donc il est normal que nous soyons pris en charge etc. ». Ce discours est perceptible dans les trois structures investiguées, expression des acquis des politiques culturelles antérieures et des avancées sociales de la protection des artistes en France. Ce n'est sans doute pas suffisant, mais cela a tout de même le mérite d'exister. Les comédiens d'autres pays d'Europe se sentent tout aussi impliqués et nécessaires à la vie de la Cité mais ils ne bénéficient pas de telles protections. Cela peut conduire à des difficultés insurmontables parfois lors de productions plus "internationales". On peut aussi faire référence à des échanges très virulents en 2003 lors du dernier festival de théâtre européen de Grenoble : des comédiens étrangers avaient violemment pris à partie des intermittents manifestants.

On pourrait ici développer les rapports dominant / dominé ou encore les évolutions de positionnement du groupe. Mais l'investissement public soutenant ces projets étant très important, nos efforts se concentreront sur la place induite de ces comédiens dans la Cité. En effet, le rapport de force ainsi construit, peut s'appuyer aussi sur les échanges don et contre don, tels que M. Mauss les a décrits²⁰⁸. Cette analyse tente de cerner les fonctionnements et enjeux anthropologiques de tels financements publics. Quelles seraient les représentations des

208 M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, 7^{ème} édition 1980

devoirs et des droits des acteurs en présence ? Quelle serait la légitimité à subventionner de tels projets comportant une réflexion identitaire conduite par des biais interculturels ? Quelle serait la légitimité de tels projets à être soutenus ainsi par le collectif ? Ces questions peuvent paraître bien naïves : la littérature issue des politiques culturelles locales, du ministère, des collectivités ou encore des experts est pléthorique²⁰⁹. Par contre, on n'applique sans doute pas suffisamment la démarche d'un Balandier au champ des politiques culturelles.

Mais cette relation de travail est vécue le plus souvent sur le mode Dominants / Dominés, puisque ce sont les collectivités qui fourniront - ou pas- les subsides nécessaires pour que l'artistique de la troupe puisse continuer à s'exprimer.. C'est à ce niveau aussi que peut jouer la place grandissante du mécénat préconisée par J. Rigaud en octroyant une dimension financière supplémentaire, un nouveau champ où défendre son théâtre et intégrer de nouveaux espaces. Le problème résidant actuellement dans les partenariats proposés : ce sont les grandes entreprises qui tentent peut-être d'adoucir leur image en proposant des partenariats... On citera ici le cas d'un festival de cultures traditionnelles, à l'organisation très appuyée sur la commune, parfaitement défendu par la mairie, dont la chargée de communication avait accepté le partenariat proposé par une grande marque de restauration rapide américaine... Colère – homérique - du directeur artistique devant le fameux logo sur le programme... On voit ici comment les intérêts et les enjeux (les nécessités de la gestion faisant fi de l'identité du mécène d'un côté et l'argumentaire passionné pour défendre la place d'une culture qui s'oppose aux visions libérales de ces entreprises, dans un discours aux accents nettement alter mondialistes).

Le terme de liberté revient souvent dans les entretiens, les professionnels reconnaissant la nécessité d'un dialogue avec les collectivités locales mais acceptant difficilement cet état de fait de dépendance. J. Rigaud a bien perçu aussi ces tensions et a proposé une réflexion sur «.. les relations entre la puissance publique et les opérateurs culturels, dans un esprit de transparence fondée sur des chartes ou conventions définissant des droits et engagements mutuels, de tenir compte des aspirations nouvelles, de ce fourmillement d'initiatives de terrain dont on voyait bien que l'administration peinait à les comprendre et à les accompagner, quand elle restait imprégnée d'esprit jacobin et réglementaire, que résume bien le mot de "tutelle" répandu dans des milieux pourtant épris de liberté mais fasciné par un état protecteur.»²¹⁰ Les acteurs institutionnels des politiques culturelles sont toujours perçus dans cette optique.

²⁰⁹On renvoie à l'excellent outil de travail que demeure l'Observatoire des Politiques Culturelles de Grenoble.

Rajoutons à cela les problématiques de l'intermittence, à travers laquelle le comédien est considéré statutairement comme chômeur durant ses temps de création... On comprendra alors par ces éléments ce qui conduit les professionnels du théâtre à ne pas se sentir toujours extrêmement bien intégrés dans le paysage social.

Ces rapports de force sont composés aussi bien d'éléments de coopération que d'éléments de conflits. Car si les artistes acceptent mal d'une façon générale l'arbitrage sur leur artistique, ils seront bien souvent enthousiastes et prêts à suivre telle ou telle collectivité sur des projets innovants (demande de participation à tel festival, création d'un déambulatoire à l'occasion d'une fête de village, fête de vigneron, participation à un projet de pays de plus en plus demandés...).

Les marques de conflits seront d'ailleurs bien souvent davantage retenus que les "temps de coopération".

Les entretiens réalisés, l'observation des conditions de vie, de travail ou de subsistance de ces compagnies de théâtre tendent à prouver que ces rapports de force restent en arrière-plan constant des professionnels et que ce rapport à leur "indépendance" tient une part importante dans leur démarche professionnelle et les représentations de leur métier.

Mais revenons à M. Mauss, pour le moment, afin de confronter le système subvention-action artistique (qu'il s'agisse de fonctionnement, de diffusion ou de création) au système du don et du contre don²¹¹ : on rappelle que l'économie du don et du contre don est mise en oeuvre par des cadeaux donnés à l'occasion d'une noce par exemple, d'une valeur équivalente ou supérieure à la valeur de la noce et aux dépenses de la fête. Ils représentent souvent les gages de la future fécondité du jeune couple. On envisage ici de rapporter à cet échange la position des compagnies recevant de l'argent public. Les subsides accordés doivent être suivis d'une efficacité collective équivalente, ou alors le consensus autour de la légitimité de l'action est rompu. On touche peut-être ici du doigt les enjeux si sensibles véhiculés par l'échange subvention-action artistique : il s'agit bien dans un premier temps de maintenir (ou créer) les conditions de production d'une fonction artistique particulière : il est bien question en premier lieu d'argent. Mais la teneur la plus sensible de ces échanges est la suivante : des acteurs en présence, qui est à l'origine du véritable fait politique : est-ce l'artiste ? celui qui obtient tout d'abord les moyens d'enchanter (aussi dans un sens weberien) le public mais aussi celui qui

210 J. Rigaud, *Les deniers du rêve, essai sur l'avenir des politiques culturelles*, Paris, Grasset, 2001, p. 75

211 M. Mauss, op cit, p. 252-253.

propose le projet qui justifie pleinement l'action de la collectivité ? Ou bien l'agent public qui maintient la possibilité ici du théâtre dans la Ville ? Il semble que les échanges soient déséquilibrés en faveur de l'artiste, ce que l'on perçoit dans les entretiens. Le rapport de dominant / dominé, subventionneur / demandeur est retourné en un quasi rapport de parrainage.

En voici quelques occurrences :

« Oui, ben c'est sûr, ils nous nourrissent, la compagnie ne peut fonctionner uniquement sur la vente et la billetterie, même si c'est beaucoup. Mais, bon, sans nous, ils feraient quoi ? Ils n'ont pas d'idées, de toute façon. On le sait bien. Ils font des choses bien parce que on est là, hein !! ...»

Entretien Anton, juillet 2008.

«Mais de toute façon, le vrai service public, c'est nous ! [Rires] ! On remplit une vraie mission, alors on relève du privé, selon les textes, mais on est indispensable aux familles, aux associations, aux gens qui n'ont pas de fric. Pourquoi ceux-là doivent-ils galérer autant aussi pour la culture ? Alors nous on galère pour eux. (rires) Je dis que ça explique pourquoi ils doivent nous soutenir plus, on est sous la loupe, je sais bien. Mais bon, faut voir le rythme. Et puis ça leur donne l'occasion de mettre de l'argent dans un vrai truc, pas des paillettes ou un stade ruineux ou je sais pas... Cela revient aux gens, ça a du panache, c'est UTILE !»

Entretien Caroline, mai 2004

Cette arrière pensée, - proposer aux subventionneurs le lieu et la possibilité d'une action politique pleine - est présente il semble dans l'ensemble des pratiques des trois structures investiguées. La compagnie Miele met en avant l'indignation provoquée par les conditions de vie observée en territoires Occupées et la nécessité d'informer le public de façon "intense".

On peut aller un peu plus loin avec M. Mauss et revenir sur la notion de gage : «En effet, comme Huvelin l'interprétait, le gage accepté, permet aux contractants du droit germanique d'agir l'un sur l'autre, que l'un possède, puisque l'autre, ayant été propriétaire de la chose peut l'avoir enchantée, et puisque souvent, le gage, coupé en deux, était gardé par moitié par

chacun des deux contractants. »²¹² La chose donnée est par sa vertu intrinsèque un lien. Alors bien entendu, notre problème met en cause un financement, il s'agit d'argent, ce qui induit des relations particulières. Mais on peut tout de même envisager ce qui construit la relation entre les compagnies et leurs financeurs sous cet angle. Cette relation est difficile car connotée par le poids du don : ce qui est donné est gage de la teneur artistique et de la légitimité des productions des compagnies. C'est tout de même un fort délicat sujet que de recevoir les moyens de sa propre survie des mains d'agents publics ayant donc pouvoir de vie et de mort sur soi, tout en étant persuadé que cet agent ne peut être pleinement lui-même que grâce au champ d'action qu'on lui propose.

On retrouve donc cette atmosphère du don, de l'obligation et de la liberté mêlées²¹³ dans les relations observées. M. Mauss conclut ainsi sur la place du don dans nos sociétés contemporaines : « Il faut rendre plus qu'on a reçu. ». Est-ce que cela fonctionne réellement dans les compagnies de théâtre ? On n'entend pas cela, mais plutôt l'expression d'un d'un fonctionnement dû : les compagnies ne font pas tant part de ce qu'elles doivent à la Cité mais surtout de ce qu'elles lui apportent. Sont prépondérants leur rôle, leur éclat, leur prestige ou encore leur qualité avant ce qu'elles doivent au collectif. D'où l'importance de la gestion : la transparence de gestion de l'argent donné est un élément valorisant et indispensable. Cela est par ailleurs doublement vrai de l'Europe car les compagnies savent à présent qu'elle demande la restitution de l'argent si la production n'est pas expressement conforme au projet subventionné. Cette rigueur de gestion arrête certaines compagnies, qui expriment avec véhémence leur liberté au cours de la création :

« Tu comprends, on ne fait pas de dossiers européens, si la pièce ou le projet n'est pas exactement conforme au projet, il redemande l'argent et comme on n'a aucune trésorerie, c'est la catastrophe ! On sait bien comment ça se passe les créations, on doit changer de scénographe, ou de partenaires, la tournée est déplacée ou reportée, ça arrive, on le sait bien. Mais ils ne veulent rien entendre. C'est pour l'Europe aussi l'autisme. [...] Mais l'Europe c'est pareil de toute façon puisque ce sont les DRAC qui instruisent les dossiers. Alors, on ne peut pas les contourner, même cette porte nous est fermée par la centralisation et le jacobinisme des institutions.»

Pierre, Montpellier, juillet 2008

212 M. Mauss, op. cit., p. 253.

213 M. Mauss, op. cit., p. 258.

Le problème de transparence de gestion de l'argent public trouve de plus en plus de remédiations, saines en terme de gestion publique : les comptes des structures seront dorénavant publiés au JO par exemple. Les services d'un commissaire aux comptes sont obligatoires à partir d'un certain chiffre d'affaires... Ces contraintes sont nécessaires mais se révèlent lourdes pour les structures. Le Théâtre "T" trouve formidable l'analyse conduite par son cabinet d'experts comptables : ces comptes sont onéreux mais producteurs d'une valeur ajoutée qui conforte le théâtre dans sa gestion et sa réputation.

On peut relier ces considérations aux conclusions de M. Mauss sur la morale des sociétés, sur la perception de soi et des autres au sein d'un collectif : « Il faut qu'il agisse en tenant compte de lui, des sous-groupes, et de la société ; cette morale est éternelle ; elle est commune aux sociétés les plus évoluées, à celle du proche futur... Nous touchons le roc. Nous ne parlons même plus en termes de droit, nous parlons d'hommes et de groupes d'hommes parce que ce sont eux, c'est la société, ce sont des sentiments d'hommes en esprit, en chair et en os, qui agissent de tout temps et ont agi partout ²¹⁴. »

L'exercice obligé de la présentation et défense des activités d'une structure vis-à-vis d'un directeur des affaires culturelles ou d'un chargé de mission théâtre s'accompagne du fort sentiment d'une hiérarchie, voire d'une lutte de classe presque. Le rapport de force induit souvent un sentiment de malaise car l'artiste se sent évalué :

« Ce sont les mêmes qui m'ont demandé de siéger à la commission aggro, c'est une honte tu retrouves tous les gros et nous on est bien petits là-dedans. Ils sont treize et nous sommes quatre pour faire le triple de représentations... Ils ont des locaux, un budget de fonctionnement etc et viennent dire qu'ils ne sont assez aidés, pleurer le rôle du comédien.. c'est honteux. C'est pas ça, être une troupe dans la panade...»

Caroline, mai 2006

« On est là, comme ça, à défendre son steak ou avaler des boas, c'est selon. Pis à des gens qui te parlent de ton théâtre et qui parfois ne t'ont jamais vu jouer... Mais ils ont toujours quelque chose à dire ! Toujours ! Et toi, tu es là, tu dois dire « oui monsieur », non mais ! Ils sont là pour nous, oui ! »

214 M. Mauss, op. cit, p. 264

Anton, janvier 2005

Ce rapport de force incarne une collectivité ou la chose publique dans son entier. C'est donc des rapports humains forts qui vont bâtir ces relations cruciales pour la survie de la structure. D'où aussi la différence de ressenti des compagnies suivant la part des recettes et de subvention dans le budget global. On sait d'ailleurs à quel point ce ratio est important pour les collectivités mais aussi que selon les valeurs et la gestion notamment des identités culturelles, l'argument sera ou non entendu. Il pourra être amplifié ou assourdi selon la volonté d'action. Les troupes qui peuvent faire valoir une forte fréquentation sur les tournées, et / ou un grand nombre de représentations s'estiment – à juste titre - populaires et donc font valoir cet argument comme tel auprès des institutions. Mais si, notamment pour les valeurs défendues par la structure ou l'insertion de la compagnie ou de la structure au sein du paysage culturel local les collectivités ne souhaitent pas renforcer l'action de la structure, à ce moment là, on renversera l'argument et on dira qu'il faut aider des troupes plus fragiles du fait de la faiblesse de leurs ventes. Cela peut créer un déséquilibre ou du moins une réelle perte de confiance. La compagnie Bella est parfaitement dans ce cas :

« Regarde, on nous demande pour être aidés de rassembler le public, nous c'est ce qu'on fait, on tourne chaque année plus de 100 / 150 représentations sur l'année, on rassemble des milliers spectateurs. On nous le demande pour être aidés, et bien, non, ça ne suffit pas, parce que l'État ne veut pas entendre ce succès populaire. Il le nie ! Alors on nous dit que c'est bien et que du coup c'est qu'on n'a pas besoin d'eux pour fonctionner, c'est vrai que si on avait attendu la DRAC pour fonctionner... [rires].»

Anton, Montpellier

«On commence à pouvoir tourner ce qu'il faut, mais bon ce n'est pas assez²¹⁵... Il faut faire un gros gros travail de sensibilisation pour faire reconnaître notre travail et nos partenaires. Il faut qu'ils entendent ce qu'on fait, qu'ils nous donnent un coup de pouce. Le public, après on l'a. Regarde d'ailleurs depuis qu'on est ici (arrière pays montpelliérain...), je trouve qu'on a un public qui sait ce qu'il veut voir, qui fait une vraie démarche, c'est beaucoup plus facile que sur

215 On remarquera que lorsque le verre est plutôt vide, l'accès aux chiffres se révèle délicat. Dans les autres cas, ils sont immédiatement mis en avant dans la communication de la compagnie.

Nice. On en a beaucoup plus de retour. C'est génial. Mais bon, les institutionnels sont frileux, mais ce qu'ils nous disent ici c'est que nous sommes une compagnie déracinée. Alors, on y bosse. Il faut renouer une relation de confiance dans notre façon d'aborder nos spectacles, l'interculturalité. On donne beaucoup à ce niveau là, ça serait bien que ça s'équilibre avec eux. Mais bon, on sait que c'est long. Mais leur argument sur la fréquentation des spectacles, on sait comment c'est parfois détourné. C'est la règle du jeu. On aborde des sujets qui devraient être pris en compte un peu différemment non ?...

»

Otto (Miele), Août 2006

«Regarde, c'est comme pour le spectacle de Magdala, on nous demande les chiffres de fréquentation dans les dossiers, mais bon, le théâtre ce n'est pas que du chiffre, ils pourraient venir voir le spectacle, mettre de la chair sur tout ça, non ? Les collectivités elles sont là un peu pour aider des spectacles à démarrer, non ? A quoi ça sert d'être aidé quand tu remplis la jauge tous les soirs ? C'est vrai ? Il faut qu'on reconnaisse notre rôle, tout ce qu'on donne sur scène, dans notre vie de comédien et comme ça cela s'équilibrerait. Je pense que c'est très important le regard du public tout d'abord et puis celui des collectivités et la bonne relation avec eux : la confiance, mais bon, c'est être très optimiste, ça relève plutôt du combat de tous les jours ! (rires)...

Il faut batailler, batailler, leur demander tout le temps, "pfff", c'est vraiment dur parfois d'être dans cette démarche-là, c'est loin d'être reposant.»

Charlène, (Bella) St Flour, Pâques 2002

Ces négociations avec les partenaires publics sont menées selon diverses stratégies identitaires, qui mettront en avant l'aspect centrifuge ou centripète de leur pratiques et de leurs valeurs. Les arguments, ou du moins leur connotation, évolueront selon les partenaires, leurs compétences et leur positionnement. Les artistes qui travaillent sur ces questions d'identité culturelle ont plusieurs stratégies à adopter afin de trouver leur place dans le paysage culturel local et nouer un dialogue avec les institutionnels. Soit ils choisissent de mettre en avant la

veine patrimoniale, identitaire, plus axée sur une fermeture et une posture défensive d'une expression culturelle en perdition ou en péril sur son propre territoire soit avancer une posture plus ouverte et s'orienter vers un peu plus d'interculturalité "expansive" en faisant le choix d'un dialogue y compris sur le plan formel. Ces choix se révèlent cruciaux pour le positionnement et la perception de ces structures, vis-à-vis du public et des financeurs. Soit la compagnie tente de s'imposer comme un bastion culturel, travaillant davantage sur les formes avérées, sur un répertoire classique, ce qui s'accompagne d'un réseau particulier, relativement traditionnel et plus ou moins agonisant d'ailleurs suivant les territoires (la vitalité des cercles occitans en dix années s'est considérablement amenuisée par exemple / les lieux militants plus ou moins politisés accueillant Miele sont peu stables dans leurs actions), soit elle défend une posture plus ouverte et parfois aussi plus vivante en tant qu'expression artistique. Ces choix stratégiques identitaires sont toujours traduits artistiquement ou sont à l'origine de la réputation de la troupe. Or ce qui est intéressant de constater sur le terrain, c'est que la troupe occitane de référence sur le territoire Languedoc Roussillon est d'abord perçue par sa ligne de défense identitaire. Toutes ses percées créatives, revitalisant et mettant à l'honneur une véritable création théâtrale innovante, - extrêmement vivante et nourrissant les imaginaires et les interrogations du monde d'aujourd'hui - ne sont pas capitalisées. Alors que ces efforts, ces avancées artistiques sont pourtant très lourds pour la structure (car sont bien souvent l'occasion des créations les plus imposantes de la troupe en termes de production : il faut parfois deux ou trois saisons pour que la structure s'en remette). Ils ne restent pas suffisamment présents dans les esprits et sont parfois déniés par les institutionnels. La troupe travaille pourtant davantage sur la création théâtrale contemporaine, certes de langue occitane, mais cela suffit à l'exclure de son statut de compagnie de théâtre : l'image et la réputation sont connotées très fortement par l'identité culturelle, ce qui se révèle être un véritable handicap face à certains partenaires et publics.

En témoigne cet aparté d'un DAC, bien ennuyé du décalage entre la réputation, le halo militant de la compagnie et son adhésion à l'artistique de la compagnie après une représentation très réussie :

«On ne leur laisse pas l'accès au public qu'il mérite bien souvent, c'est un fait, ils ne sont pas dans ce circuit, alors que certaines créations sont vraiment valables. Là c'est vrai, elle est formidable cette pièce, mais on sait d'avance qu'ils auront beaucoup de mal à la tourner. Ils n'y arriveront pas.»

Entretien directeur des affaires cult. Nice, nov 06

Ces propos font écho à toutes les références dans les entretiens d'Anton ou Pierre d'un "racisme d'État" très virulent à leur égard. Ces occurrences ont eu lieu sur presque tous les entretiens : parler de leur théâtre, c'est tout d'abord mettre en avant ces freins. Si ces commentaires sont faits de façon martelée à la tête de la compagnie, peut-être pour bénéficier des soins dûs à une victime "culturelle", on note bien que de tels propos ne sont pas repris ainsi parmi le reste de la troupe. Certains membres refusent d'ailleurs d'aller dans ce sens. L'orientation identitaire qui est imbriquée avec la volonté de théâtre de ces comédiens est d'ailleurs mouvante. Donna explique bien cette évolution :

«Oui, bien sûr que je suis occitane et comédienne et plein d'autre choses aussi. C'est vrai que je me suis battue pour défendre ce théâtre, mais c'est parce que c'est du théâtre, nom d'un chien, pas un drapeau, ou des sous, ou je ne sais pas quoi. C'est parce que moi j'en crève, si je fais pas ça. Voilà tout. Alors oui, je crois que au début on était très militants, je l'étais en tout cas, oui ? Mais maintenant, je fais le même métier, je travaille de la même façon, avec la même famille, mais on n'est pas soumis tant que ça à ce racisme dont il est de bon ton de se dire persécutés ! (rires). Je crois qu'aujourd'hui on fait les choses un peu autrement, de façon moins... virulente mais plus construite artistiquement. Et je ne me sens pas persécutée ! (rires)»

Entretien Donna, Pézénas, juin 2006

Ce qui est le plus troublant, c'est que, soit par choix stratégique, soit expression d'un empêchement militant, la compagnie déplore ce fait, le met en avant comme une "brimade" instituée et historique mais s'en enveloppe aussi pour freiner son développement. La position victimaire a quelque chose de rassurant. Son implantation sur le territoire, ses échanges avec les autres professionnels sont paramétrés par ces faits, ce "calage" dans le paysage. Cette posture est un élément majeur de son positionnement à venir, du dialogue mené avec les partenaires institutionnels. Ce potentiel artistique et créatif, reconnu à peu près par tous les acteurs en présence, est dénié au profit d'un positionnement identitaire plutôt réducteur, qui pose problème en termes de transmission avec des comédiens plus jeunes : la relève ne peut être assurée sur des données identitaires pures, mais sur des données identitaires plus artistiques. C'est aussi pour cela qu'une réflexion européenne, privilégiant l'interculturalité par

choix, pourrait se révéler intéressante pour une telle troupe. Il leur serait plus envisageable de bâtir des liens²¹⁶ avec d'autres identités similaires en Italie, en Catalogne par exemple que de revenir frapper à la porte des scènes nationales. La dimension européenne, en adéquation avec l'interculturalité des pratiques, proposerait une évolution des territoires et des financements, ce qui aurait des répercussions sur la perception du travail de la troupe en France, et donc, de facto, sur ses budgets.

216 Ces liens existent déjà mais la diffusion de la compagnie ne se saisit pas vraiment d'une telle possibilité pour le moment.

1.4 Les catégories élaborées de l'interculturel

1.4.1 Catégorisation

Les catégories de l'interculturel

Coupure	Suture
- écartèlement	- lien
- anomie	- volonté, posture volontaire
- sentiment d'abandon	- ouverture, abandon
- rejet	- mixité, acceptation
- utopie	- utopie
Réticences	Intensité affective (enthousiasme ou déception)
Dialogue intérieur	
Négociations entre l'individuel et le collectif	

Les catégories de l'interculturel

La présente modélisation tente de clarifier ce qui opère dans les mouvements et négociations identitaires à l'oeuvre dans les pratiques interculturelles.

Le fort enracinement dans une culture régionale ou militante et dans un territoire donné (maîtrisé ou imaginal) induisent en partie des processus fermeture / ouverture. L'observation aboutit au paradoxe suivant : n'est pas forcément le plus en ouverture celui qui l'énonce dans ses choix et ses codes. De même que le groupe réputé pour défendre une identité développe aussi des dynamiques d'ouverture qui ne sont pas suffisamment reconnues. L'interculturel est un processus en élaboration constante, nous rappelle Carmilleri, et ces dynamiques évoluent au fil des créations et de la vie des structures.

1.4.1.1 Ouverture à l'Autre comme centrifuge : Miele

La compagnie Miele axe donc ses activités sur un rapport à l'autre extrêmement important. Ses conduites artistiques sont irriguées par la volonté d'accueillir et de défendre une culture étrangère, palestinienne en l'occurrence. Le mouvement opéré est donc orienté de l'extérieur vers l'intérieur. Le travail d'enquête et de rencontres en Palestine nourrit une création théâtrale menée pour l'essentiel en France. Entre 2002 et 2007, la compagnie a effectué sept voyages en Territoires Occupés et a organisé cinq déplacements d'artistes palestiniens ou troupes en France. Suite à ces échanges, des journées théâtrales de rencontres sont créées qui tentent de faire perdurer les liens établis et les coopérations artistiques mais aussi de réfléchir à la teneur et à la fonction d'un tel théâtre. Nous sommes donc en présence d'une structure qui ne privilégie pas, dans un discours militant défendant une culture opprimée, une identité intrinsèque "fermée". L'identité de la structure est entièrement déposée dans sa capacité d'accueil, le terme revient très souvent dans les documents internes de la compagnie.

Voici quelques exemples d'entretiens (certains seront cités pour d'autres éléments.)

«On travaille beaucoup pour comprendre comment ils s'y prennent pour bosser. Ce n'est pas juste de se mettre dans la même situation, c'est la question de se décentrer....[...]

Alors oui, notre truc, là, c'est de travailler avec eux, de faire de vraies coopérations.»

Otto, Nice, juin 2004.

«Je ne me vois pas faire autre chose pour le moment. Parce que pour le moment c'est ça qui est nécessaire. Il y a peu de gens qui font l'effort, la démarche de ce qu'on met en place. Ces voyages, ces rencontres, ces contacts, toutes ces discussions. On rencontre vraiment les gens, on voit vraiment ce qui se passe. Même si on était sensibilisé, on effectue une vraie enquête, c'est vrai. On n'invente rien, on voit ! Et après on dit ! Et bien moi je suis fière de dire cela, de faire cela, que ce soit ma voix, mon corps qui portent ce message, ce morceau d'humanité, même si ce sont des grands mots, c'est vrai. Pour moi, être comédienne, ça n'est pas possible sans ce rapport au monde et aux autres, tant pis pour ceux que ça dérange ou gêne. Ceux-là de toutes façons ne vont pas au théâtre, alors. Mais ils me gênent moi en tant que citoyenne, remarque ! Parce que c'est

justement pour ceux qui ne font pas l'effort de voir qu'on dit les choses, il faut trouver un moyen de les toucher, que ces mots leur parviennent....»

Entretien Anouk, Laroque, Juillet 2005.

«Ça m'a toujours paru naturel de faire du théâtre. J'ai commencé au lycée et puis j'ai eu un parcours assez diversifié, une école, une licence arts du spectacle aussi. Puis j'ai boulingué comme on dit. Ce qui m'a intéressée dans le projet de la compagnie, c'est cette implication dans la vie des gens, cette présence. Le fait de travailler avec une matière vivante ! Dans le milieu du théâtre, c'est pas si courant, avec cette ferveur aussi et puis toute cette démarche d'enquête et de rencontres. Il y a du terrain, quoi, dans ce théâtre-là ! Ce n'est pas juste des prises de têtes sur "Oh, le théâtre c'est quoi, tiens on va parler de la guerre, la guerre c'est bien..." C'est une vraie démarche de rencontre, de partage aussi des réalités de vie des gens, et c'est terrible, même si nous après on rentre. On retrouve nos maisons avec de l'eau qui coule à tout moment de la journée, tu vois. On peut mettre nos enfants à l'école tous les jours, il n'y a aucun doute. Les mamans, là-bas, elle lèvent leurs enfants tous les matins, elles les habillent, et puis souvent on ne peut pas aller à l'école, plusieurs fois par semaine. Alors tout ce travail de création, d'observation, d'échange, le training qu'on a fait avec le théâtre palestinien, ça permet de les ramener ici, de les faire vivre ici, de les faire parler. Voilà. On est une voix, on raconte leur histoire, leurs chemins. Cela me fait vibrer, plus que lorsque je joue Molière ! Il en faut, mais c'est plus facile de jouer Molière peut être, mais moi je ne suis pas là dedans, parce que c'est pas assez humain, pas assez tricoté. Mon théâtre a besoin de dire les autres, le conflit, en quoi le monde est quand même dégueulasse. Sinon, ce n'est pas vivant et ça sert à rien. Alors...

E : et cette relation à la culture arabe, est-elle facile ? A-t-elle évolué ?

A : C'est vrai que j'étais tout de même assez proche de ces lieux là, j'ai des amis qui ont de la famille proche en Cisjordanie. Je suis informée, certainement plus précisément que la plupart des gens. Alors oui, l'interculturalité, c'est quelque chose qui est présent dans ma vie, profondément, parce que dans ma famille, c'est assez mélangé, on

... passe les frontières facilement, (rires)... C'est sans doute en relation tout ça... Je suis sensibilisée à ces questions de droit, d'identité, de partage. J'ai besoin de réfléchir à ces notions, je pense. C'est très mêlé à ma pratique du théâtre, à ce que j'en attends, oui. Faire du théâtre est quelque chose de politique et de concret, et de poétique aussi. Mais c'est très ancré dans la réalité, et la réalité est bien souvent difficile. Les réalités de la vie quotidienne dans les territoires occupés, ça me touche, ça devrait toucher tout le monde. Bon, alors on essaie de porter tout ça pour éveiller un peu la conscience des gens. Il y en a marre d'entendre : "Ah, je ne suis pas au courant..." Alors avec nos créations, on met les gens au courant. Nous réalisons le contact et la prise d'information. Le théâtre, ça sert aussi à ça ! C'est pour ça aussi qu'on défend une vision assez universelle de notre travail, enfin on essaie. En tous cas, on réfléchit les choses. Parce que ce sur quoi on travaille, c'est important pour tout le monde et ça concerne tout le monde.»

Entretien Anouk, Miele, 2006

D'autres comédiens, dont Otto, seront cités au fur et à mesure.

Les éléments moteurs sur un plan artistique sont recherchés à l'extérieur. La création ne peut se comprendre comme venant de l'intérieur. La partie étrangère est stratégiquement recherchée, recueillie puis mûrie. Un rythme de création s'installe, partagé entre les voyages, le dépaysement de soi là-bas, et les retours, la reprise des repères en France. La création est marquée par cette alternance "là-bas" / "ici". Ce sont les déséquilibres et les malaises issus de ces diverses adaptations qui créent le "ferment" artistique. La vie de la compagnie Miele ne peut se comprendre sans la valorisation du voyage et de ses aléas. Ceux-ci deviennent un élément fédérateur, une façon de faire le groupe. On pourrait résumer la compagnie Miele comme une compagnie itinérante de création. Les déplacements sont le cœur de la création et non de la diffusion.

1.4.1.2 Ouverture à l'autre comme centripète : Bella

Subséquentement aux observations réalisées, on peut tenter de définir la posture interculturelle de la compagnie Bella comme suit : elle vise à réactualiser une part d'identité plutôt évanescence dans le contexte contemporain, quand elle n'a pas été déniée dans les

générations précédentes²¹⁷. Ses membres les plus "moteurs" estiment nécessaire, voire vital de permettre, par l'expression théâtrale et ses processus d'interactions, d'offrir au public la possibilité de ressourcer et nourrir cette part d'identité qui n'est pas mise facilement en avant. Le caractère interculturel de cette troupe réside dans le fait de privilégier une part d'identité qui est considérée comme "étrangère" par l'environnement et fragilisée. Le mouvement propre à l'interculturalité sera ici d'aller de l'intérieur vers l'extérieur, dans une volonté dite "exportatrice". Cette fonction de présentation et de rencontre de la culture occitane est vécue comme "nécessaire" par les comédiens rencontrés. Elle n'est absolument pas vécue comme une dimension esthétique première.

Les occurrences de cette nécessité sont fortes dans les entretiens :

«Il faut absolument permettre aux gens d'assumer leur occitanie, c'est tout. C'est nécessaire, on est là pour la création, la diffusion, on est là pour ça. Mais les gens ne le savent pas, c'est tout, ils n'osent pas...»

«Il faut absolument nous faire entendre, c'est tout notre patrimoine qui crève de ça...»

Anton

«Il faut parler occitan, si tu parles pas occitan, je me suis senti coincé : quand tu parles français c'est terrible, c'est comme si tu reniais ta démarche, culturelle, politique et humaine.»

«La compagnie, c'est quelque chose d'indispensable pour défendre notre culture...»

«Et je me dis que ce qui est important, c'est de rendre une dignité aux gens d'ici, de raconter. Et que cette dignité soit partagée avec ceux qui arrivent aussi de l'extérieur. Pour ceux qui débarquent. J'ai le sentiment d'avoir à raconter, à faire partager à tous ceux qui arrivent là cette histoire, voilà. Ce vécu. Parce que moi j'arrive de l'extérieur aussi, ce que j'ai découvert d'autres peuvent le découvrir aussi. C'est une vraie richesse.»

217 Le sentiment régional est pourtant bien vivace, comme en témoigne cette étude du CNRS, *Citoyenneté régionale*, étude du CNRS et de la fondation européenne pour la science, 2009, CRAPE, Rennes.

" En Bretagne et en Alsace, par exemple, les gens sont 50% à se sentir autant bretons ou alsaciens que français." Romain Pasquier, *journal du CNRS* n° 242 mars 2010, p. 16.

«Il faut être là, on doit pouvoir dire notre vision de la société, je sais bien que ça les emmerde beaucoup, mais tant pis. C'est nécessaire»

Pierre

«Ils ont besoin de nous mais ils ne le savent pas toujours, rires»

«On doit absolument défendre cet espace d'expression, cette créativité là, ou alors on va être tous formatés de la même façon. On est poétique, nous !! C'est notre rôle...»

Donna

Fort de cette "nécessité", l'interculturel auquel on aboutit définirait alors moins un champ comparatif, où il s'agirait de mettre en regard deux objets, qu'un champ interactif, où l'on s'interroge sur les relations qui s'instaurent entre groupes culturellement identifiés. C'est en effet cette relation qui fait sens et nourrit la direction artistique de la compagnie : la confrontation des identités pour aboutir à une poétique et un positionnement dramatique porteur d'une signification qui se définit comme extrêmement contemporaine. Cette recherche ardente de sens est reliée à une certaine conception de l'altérité : l'accent est davantage porté sur les rapports entretenus avec autrui que sur autrui proprement dit. Martine Abdallaah Pretceille le synthétise ainsi : «...Cette démarche se différencie de celle de l'ethnologie classique ; dans cette perspective, l'altérité n'est plus un phénomène objectif qu'il s'agirait de décrire mais se présente comme «un rapport dynamique entre deux entités qui se donnent mutuellement un sens.»²¹⁸ Ces éléments de théorie sont bien vivants dans le discours qui décrit l'artistique de la compagnie. Dans la vision de l'interculturalité propre à cette troupe, nous soulignons la vision divergente de l'interculturalité telle qu'elle est pratiquée :

- du côté artistique, la lumière se focalise sur la composante occitane de l'identité comme une altérité nécessaire à développer, un ferment qui va "travailler" de façon féconde dans une confrontation avec d'autres éléments culturels. Ce processus permet l'émergence d'une créativité ; la dimension identitaire, par la créativité ainsi engendrée, légitime les pratiques, le dialogue avec le public, les institutionnels et les pairs du monde du théâtre. Le dialogue avec d'autres formes artistiques et d'autres langues est recherché. Les frontières, des territoires ou des identités sont considérées comme poreuses, comme éléments plutôt moteurs de la création, comme des éléments franchissables et stimulants.

218 J.-R. Ladmiral, E. M. Lipiansky, *La communication interculturelle*, Paris A. Colin, 1989, p. 11.

- Du côté plus "stratégique" et managériale, l'accent est porté sur une vision de la composante occitane comme une identité en soi, légitime par son caractère historique et même "premier", qui comporte en soi tous les éléments de sa créativité. Une plus grande attention est portée sur l'aspect patrimonial des pratiques. Celles-ci sont vécues sur un mode plus "défensif", voire agonistique. Le territoire de rayonnement de la compagnie est perçu comme un espace bien défini, plutôt clos, qu'il faut à tout prix sillonné et maîtrisé. Les frontières sont considérées davantage comme "étanches" et protectrices. Le dialogue avec d'autres cultures est parfois accepté, comme alors lieu d'une exportation culturelle et non d'une importation. Les mélanges des pratiques et des imaginaires sont acceptés de façon à pallier l'absence d'espaces entièrement dévolus à l'identité occitane. La vision des espaces publics et culturels est très nette. L'expression d'une nécessité et empêchée légitimité est assez véhémement. La modalité des pratiques et des soutiens est traduite par la conscience d'un rapport de forces défavorable qu'il faut faire absolument modifier.

Nous voici donc au terme d'un premier temps de la thèse qui aura installé un horizon conceptuel et la description des modalités interculturelles de l'univers de ces structures théâtrales. De ces dynamiques identitaires, une notion s'est fortement détachée lors de l'enquête. En effet, le concept le plus stimulant qui a émergé de cette longue observation est celui des frontières. A tel point que le guide de l'entretien a été rapidement modifié pour comprendre une question explicite à ce sujet. Bien entendu, cela ne présente rien de très innovant : toute démarche interculturelle nécessite à minima une prise de conscience des éléments d'ouverture et de fermeture. Mais il fallait tout de même souligner la vigueur avec laquelle cette notion s'est signalée. Ces éléments ne sont en aucun cas novateurs dans le domaine de la sociologie, G. Simmel leur a consacré un texte majeur qui nous permet de penser la présence de la frontière²¹⁹. Il y détaille la potentialité de la porte et du pont, deux motifs qui nous permettent de cerner les tensions entre ouverture / fermeture, accueil / rejet qui opèrent dans les pratiques interculturelles :

«Le fini dans lequel nous nous sommes installés est en quelque endroit toujours attendant à l'infini de l'être physique et métaphysique. La porte devient alors l'image du point-frontière où l'homme, en permanence, se tient ou peut se tenir. L'unité finie, par laquelle nous avons relié à soi un morceau désigné pour nous de l'espace infini, nous relie à son tour à ce dernier : en elle, la limite jouxte l'illimité, non à travers la géométrie morte d'une cloison strictement isolante, mais à travers la possibilité offerte d'un échange durable – à la différence du pont,

219 G. Simmel, *La tragédie de la culture*, 1988, Marseille, Editions Rivages, p. 161-168.

qui relie le fini au fini ; mais qui en revanche nous enlève, quand nous le franchissons, à ces réalités sordides et nous aura forcément accordé, avant que l'accoutumance quotidienne n'émousse nos réactions, le bizarre sentiment de planer entre ciel et terre un instant. Alors que le pont, ligne tendue entre deux points, prescrit une sûreté, une direction absolues, la porte est ainsi faite que par elle la vie se répand hors des limites de l'être-pour-soi isolé, jusque dans l'illimité de toutes les orientations.» L'immense capacité communicationnelle de la frontière et la richesse de son imaginaire sont rassemblées ici de la plus belle façon. Nous ne pouvons faire l'économie de penser la frontière «Parce que l'homme est l'être de liaison qui doit toujours séparer, et qui ne peut relier sans avoir séparé – il nous faut d'abord concevoir en esprit comme une séparation l'existence de deux rives»²²⁰

Nous allons à présent nous immerger dans le paradigme de la frontière, tel qu'il a pu se détacher pendant ce temps d'observation. On prendra le temps de poser des jalons conceptuels importants, afin de mieux cerner la profondeur de cet imaginaire si présent, avant de tenter de cerner le plus précisément possible les contours de cette notion auprès des comédiens rencontrés.

220 G. Simmel, op. cit, p. 168.

2 Richesse de la notion de frontière : un imaginaire à l'oeuvre

Carmel Camilleri²²¹ propose et argumente «une réorientation méthodologique à partir de notions comme frontière et discordance. La fluidité du réel, la démultiplication d'inscription du moi individuel et collectif dans des potentialités diversifiées commandent de sortir d'un fonctionnement à partir de catégories normalisées et normatives.» Il souligne la construction permanente par les contacts et les emprunts à autrui : les constructions personnelles et sociales qui s'élaborent dans la complexité des contacts intérieur / extérieur, entre soi et son groupe, entre soi et la représentation du groupe. On voit bien que cette conscience des frontières est partie intégrante du champ interculturel.

2.1 La définition du concept de frontière

2.1.1 L'histoire du terme et de la notion

Commençons tout d'abord par retracer rapidement le terme et la notion même de frontière. Il paraissait logique de s'appuyer sur les acquis de l'histoire et de la géographie. L'article de Lucien Lefèbvre fait toujours référence²²² :

2.1.1.1 Le mot

"Frontière" est la forme féminine d'un adjectif dérivé de "Front", dont les dictionnaires semblent ignorer la forme masculine : "frontier".

Cet adjectif est employé substantivement tôt avec deux sens distincts :

1/ sens architectural : frontière au XII^{ème} / XIV^{ème} est une façade d'église, de maison ou de bâtiment quelconque.

221 in *Différences et cultures en Europe*, op. cit., p. 53.

222L. Lefèbvre, « Frontière: le mot et la notion », in *Pour une histoire à part entière*, EHESS, réédition, 1984, p. 11-24.

2/ sens militaire : à la même époque "frontière" désigne la ligne de front d'une bataille rangée, face à l'ennemi.

Cette dénotation est importante car elle porte et explique la notion d'affrontement qui persiste dans la représentation de la frontière y compris contemporaine.

Pour nommer ce qu'on appelle "frontières" aujourd'hui, on employait le terme *fines* en latin / en français le substantif "fins". Ce terme évoquait essentiellement l'idée d'une bande de terrain, de la zone bordière d'un pays.

Pour désigner la ligne de démarcation séparant les deux fins de deux pays contigus, on employait les termes de "metres" / " bornes" / "termes" ou *limitacions*. On renvoie au dictionnaire de Godefroy.

Ces mots étaient associés les uns aux autres, comme au mot "fins".

Mais le sens de ce dernier évolue de plus en plus vers celui de "finage", pendant que *limitacions* est plus usité et l'apparition de "limites" calqué sur le latin. D'abord masculin pluriel, puis au XVII^{ème} féminin pluriel, puis au XIX^{ème} féminin singulier. C'est rapidement le mot bientôt le plus employé. Il traduisait de façon courante la notion de frontières.

Mais déjà dans les textes : *la frontière d'Argonne* (H. Stein/L. Le Grand), on trouve déjà deux occurrences au XVI^{ème} du mot "frontière" avec un sens qui augure de sa carrière.

Dans une plaidoirie de 1538, il est question à vingt reprises de «limites et frontières», des «fins et limites» du royaume. On parle d'une rivière qui «fait frontière du royaume.» Un peu plus loin, il est fait état de remontrances sur les frontières de Champagne. Lucien Lefèvre résume cette évolution :«Frontière ici est toujours une front ; mais le front d'un pays et non plus d'une armée. Elle fournit aux diplomates la traduction, en style de prestige et de force, du mot pacifique et mercantile de lisières.»

Le mot "frontière", qui désignait la façade d'un bâtiment, puis d'une troupe, s'est enraciné et fixé dans le sol d'une province, d'un pays. Elle s'impose par l'intermédiaire du mot ville ou place. «De même qu'en campagne, une place fortifiée, une ville munie de remparts fait face à l'ennemi». Elle "fait frontière" : cette image est déjà banale au XV^{ème} siècle.

On marche vers le sens actuel à partir de cela. Dans une lettre de 1558, sur la politique italienne d'un ambassadeur de France à Constantinople, il est question «..de pousser toujours les frontières le plus qu'on peult en avant, et chasser l'ennemi loing devant soi.»

Ce texte est curieux nous dit Lefèbvre, car la frontière évoque encore, par son passé, une idée de marche en avant, de choc ou de refoulement, mais il traduit aussi l'enracinement : l'"enterrement" du mot est proche.

Un siècle plus tard, Furetière, dans son *Dictionnaire universel*, la Haye, 1690, in-4 donne la définition suivante : «Frontière, adjectif et substantif féminin. L'extrémité d'un royaume, d'une province que les ennemis trouvent de front quand ils veulent y entrer». Il ajoute : «ce mot provient de *frontaria*, parce qu'elle est comme le front opposé aux ennemis.» On persiste à souligner cette notion d'affrontement.

A cette date, *confins* a fini sa carrière, remplacé par "confins". "Limites" sert toujours, devenu masculin. Il s'agit d'un mot pacifique, celui d'un juriste tranchant sur des bornages. Les frontières, ce sont les limites vues par les conquérants, les souverains et les ministres. Bientôt il s'applique aux organisation d'attaque, aux lignes des places fortes «sans s'astreindre à suivre le tracé précis des limites territoriales.»

On trouvera l'utilisation du terme chez Vauban, par exemple.

On constate que la dimension politique est déjà avérée.

Cependant de plus en plus, limites et frontières se rapprochent et réagissent l'un sur l'autre. On disait étendre, reculer les frontières comme on dit étendre, reculer les limites. Une longue évolution commence, qui s'achève maintenant. Dans la lettre-supplément du Littré, l'usage crée l'expression : «Délimiter une frontière», les deux termes sont bien près de se confondre puis ensuite devient interchangeables. Plus précisément, "frontières" tout en gardant sa substance propre a absorbé la substance de limites.

2.1.1.2 La notion au théâtre

Les origines de la notion de frontière au théâtre sont présentes dans la place et la symbolique du masque. Cet objet, premier dans l'émergence du théâtre en Grèce, véhicule l'imaginaire de la frontière de façon intense. Nous nous appuyerons sur les travaux de J.-P. Vernant encore une fois.

L'importance du masque porté est connue depuis Thespis d'Ikarion, dans la première moitié du VI^{ème} siècle. Il aurait introduit le masque dans la tragédie. La fonction du masque est d'abord d'ordre esthétique et répond aux exigences scéniques de la tragédie. Mais cette

tradition du masque s'inscrit plus puissamment dans des figures très riches qui colorent le théâtre par la présence du masque : celle de Gorgo / Artémis et ... Dionysos. Nous tentons de cerner ici la relation forte à l'altérité qui s'exprime par l'utilisation et la tradition du masque en Grèce et son incidence sur la tragédie et le théâtre plus particulièrement. Pour ne pas prêter le flanc à une trop vive critique d'ordre méthodologique, on ne s'éloigne pas de toute façon des modalités du terrain d'observation puisque les deux principales compagnies de théâtre observées mènent un régulier travail, voire même un travail de fond sur le masque. On nous permettra donc cette rapide digression sur les figure de Gorgo et Artémis. En ce qui concerne Dionysos, nous restons de plain-pied dans le théâtre et les pratiques interculturelles²²³ même si le dieu déborde largement les pratiques théâtrales.

Vernant nous explique que Gorgo comme Artémis, entités symbolisées par le masque, signifient ainsi le monde des frontières, plus ou moins radicales :

Artémis²²⁴ est la déesse des marges : elle incarne une puissance d'intégration et d'assimilation. Cette orientation se retrouve d'ailleurs dans l'installation Dyonisos, qui incarne dans le panthéon grec la figure de l'autre, au centre du dispositif social : en plein théâtre. Les Grecs nous donnent un grande leçon, non pas à devenir polythéistes, mais en traduisant une réelle valeur politique et intellectuelle placée au centre : la relation à l'Autre. Revenons à Artémis : elle apprend les frontières de l'Autre, au sens social. Elle préside aux fêtes des adolescents, lors de leur rites de passage dans l'âge adulte. Artémis n'est pas la sauvagerie mais a pour fonction de veiller à ce que les frontières entre humain et sauvage soient perméables (la chasse fait passer de l'un à l'autre), mais aussi parfaitement distinctes. Cette perméabilité et cette distinction des frontières sont justement à l'oeuvre dans ce que l'on entend par interculturelité.

Artémis, avec Dyonisos, est une divinité grecque que les Grecs rejettent loin de la Grèce. On peut citer ainsi Artémis taurique, dont Athènes et Sparte possédaient l'idole, rapportée par Oreste de Scythie. Etrangère, barbare, sauvage et sanguinaire, elle appartient à un peuple aux antipodes de la Grèce. On rappelle tout de même que des Grecs furent égorgés par les Scythes sur son autel. Alors quel rôle joue Artémis, à ce point barbare et assoiffée de sang humain, hellène, et pourtant accueillie par les Grecs ? Intégrée à leur culture, elle devient déesse de l'homme civilisé, c'est-à-dire de celui qui, contrairement au barbare, au sauvage, ménage une place à ce qui n'est pas à lui, au *xénos*. Artémis l'étrangère se fait grecque et alors son altérité bascule : «Elle ne traduit plus comme en Scythie, l'impossibilité propre au sauvage de côtoyer le civilisé mais au contraire la capacité qu'implique la culture d'intégrer à elle ce

223 Voir introduction.

224 JP Vernant, *Figures, idoles, masques*, Paris, Juilliard, 1990.

qui lui est étranger, de s'assimiler à l'autre sans pour autant s'ensauvager.»²²⁵ On aboutit à une conception de l'autre comme composante du même, comme condition de l'identité à soi. Elle devient alors déesse poliade, fondatrice de la cité. On retrouve ici une stature éminemment politique²²⁶. Ce dernier point permet d'établir un lien avéré qui s'élabore par le biais du masque pour traduire la place des frontières et nourrir le champ politique. Cela permet de réancrer s'il était encore nécessaire la figure du masque dans l'imaginaire politique du théâtre. Cela explique sans doute la place de ces outils et réflexions dramaturgiques pour nos compagnies investiguées.

Une autre altérité symbolisée par le masque est celle de Gorgo qui symbolise ici l'altérité absolue : celle de la mort. «A travers le jeu des masques l'homme grec s'affronte à diverses formes de l'altérité.»²²⁷ Les figures du masque permettent l'apprentissage des différences et une connaissance des pourtours de la vie intérieure ou psychique (Dionysos, Gorgo) et sociale (Artémis). Le masque sert à cerner les frontières, et il n'est pas étonnant de voir son importance au théâtre car le masque permet une rencontre frontale²²⁸, directe avec l'altérité. C'est cette frontalité qui nous permet de dire que le théâtre favorise un dialogue avec l'autre et avec soi, et qu'il est à ce titre porteur d'interculturalité.

Avant le mot, les frontières existaient, bien entendu. Dans les conditions antiques, les zones de peuplement ou les groupes d'hommes, installés sur des territoires propices, ne côtoyaient pas de près les groupes voisins. Se rencontraient des "clairières" d'hommes vivant en relations étroites, ou encore des zones d'isolement, des marches séparantes, d'origine naturelle (marais, fourrés, landes...) ou créés et remaniés par la hâche et le feu. Ces constructions de séparation ont été largement détaillées par exemple par César, dans ses récits de Gaule. Les historiens citent d'ailleurs des cités gauloises séparant leur territoire du domaine des cités voisines par des marais, des bruyères incultes, des étendues forestières conçues comme un rideau ou une barrière entre les peuples. Les géographes recherchent les traces de ces zones d'isolement. Ils soulignent la présence de ces zones de clairières aussi en Afrique.

C'est alors qu'une frontière d'un type nouveau est générée avec l'apparition d'un état plus vaste et plus organisé, jugée nécessaire au contact de populations réfractaires à leur ordre politique et moral. Le grand État s'entoure alors d'une ligne de défense : mur, fossé précédant

225 J.-P., Vernant, op. cit., p. 26.

226 cf Euripide, *iphigénie en tauride*, 402 et 1388.

227 JP. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie*, op. cit., p.42-43.

228 Ce qui nous renvoie aux Gémonies des analyses des dispositifs, heureusement menées par Pavis notamment.

un rempart palissé, ligne d'ouvrage fortifiée : les exemples imposants ne manquent pas, comme la Muraille du Prince en Egypte ou la grande muraille de Chine.

Mais quand la période se révèle moins bouleversée, on est en prise avec des états issus de grandes dominations. Un autre système se dessine car l'économie et le peuplement se mettent au service du rendement de la terre : les marches séparantes disparaissent. La défense est alors bien souvent organisée au centre du territoire, dans la capitale et les fins des territoires sont bornées soigneusement. Elles le sont par des pierres ou des poteaux, mais elles demeurent largement ouvertes aux incursions et aux échanges. Le système se perfectionne et se complexifie : «tandis que la limite, la ligne de démarcation entre les terres de telle obédience et les terres de telle autre tend, à la fois, à se préciser et à se simplifier par l'élimination des enclaves et exclaves multiples qui en rompent la régularité, la frontière s'organise suivant un ou des tracés qui lui sont propres, et ne coïncident qu'en gros avec le tracé de la ligne de démarcation territoriale.»²²⁹

Après, en Europe moderne, la grande crise constituée par la Révolution Française, divers pays tendent à s'unifier réellement : les enclaves et exclaves disparaissent. Cette frontière nouvelle «fait place au système de la ligne de démarcation continue, de la frontière linéaire précisément repérée : elle n'est, projetée sur le sol, que le contour extérieur d'une nation pleinement consciente d'elle-même et mettant son point d'honneur, sa dignité et toute sa force et sa puissance à assurer la sauvegarde d'un territoire naturel homogène : pratiquement, à interdire à toute puissance étrangère «le viol de sa frontière»».²³⁰

On passe donc de la zone de séparation large, stérile et vide, à la simple ligne de démarcation sans épaisseur, de l'indétermination d'un tracé souvent aberrant à la rigoureuse détermination d'un contour défini mathématiquement.

Mais le tableau est plus complexe ; et on ne saurait se contenter d'une telle évolution : Lucien Lefèbvre cite alors Ratzel, dans sa *Politische Geographie*, Munich et Paris, 2^e ed, et le souci explicite d'épargner un sol devenant de plus en plus précieux. Mais cette analyse se révèle insuffisante, car il souligne aussi le souci des nations modernes dans les déserts ou les riches labours. C'est plus que la richesse du sol qui est en jeu.

La notion de frontière est indissociable de l'émergence et de l'avènement politique d'une souveraineté, à partir du XV^{ème} siècle. Mais on distinguait pourtant mal l'État, dans ses limites, des autres formes d'organisations humaines. Il prenait sa place dans divers groupements de la seigneurie ou encore une commune urbaine... Les limites de l'État ne requerraient pas plus de précisions que pour circonscrire les territoires des abbayes par

229 L. Lefèbvre, op. cit, p. 16.

230 L. Lefèbvre, op. cit, p. 16-17.

exemple. La notion de frontière et le terme se sont développés en même temps - ce qui est logique - que la notion de souveraineté territoriale. La reconstitution au XV^{ème} et XVI^{ème} siècles de la notion de souveraineté ajoutée à la prise de conscience par les États qui s'organisent d'un sentiment croissant de nationalité permet de rendre compte du changement de limites à frontières. Dans le même temps émerge un sentiment culturel et un sentiment d'appartenance plus "balisé".

La Révolution engendrera une crise nouvelle et même une véritable genèse : «D'une collection de sujets, de vassaux, de membres de communautés restreintes, la révolution fait le corps des citoyens d'un même État. Elle abolit entre eux les barrières intérieures, pour les agglomérer puissamment, n'en plus former qu'une masse cohérente dans un cadre aux bords nets.» Auparavant, on traversait la frontière sans en avoir conscience, de plain pied nous dit Lucien Lefèbvre : aristocrates, gens de lettres ou négociants. Les frontières n'existaient que pour les militaires et les princes. Après la Révolution, la ligne de démarcation se régularise : «La ligne des limites devint une espèce de fossé entre nationalités fortement distinctes. Elle se doubla d'une frontière morale»²³¹. La frontière se hérissé des peurs et des rancœurs étrangères dues aux conflits révolutionnaires, y compris les conflits de représentation. Lucien Lefèbvre affirme encore : si les frontières sont devenues synonymes de limites, tout en conservant son histoire et référent militaires, on le doit sans doute à la totale militarisation de la nation. Il donne l'exemple des traités d'annexions de Anton XIV, où le mot frontière n'apparaît pas car ce ne sont pas des territoires qu'on annexe alors mais bien des fiefs détachés d'une couronne à l'autre.

Les juristes affirment que la frontière naturelle bien marquée et linéaire ne suffit pas : il faut des conventions entre les états. La notion de frontière naturelle est conventionnelle (exemple des côtes marines). On citera pour le plaisir le redoutable discours de Danton du 31 janvier 1793, où est exprimée avec force la doctrine séculaire au nom de la jeune République : «Ses limites sont marquées par la Nature, nous les atteindrons toutes des quatre points de l'horizon, du côté du Rhin, du côté de l'océan, du côté des Alpes » L'homme revendiquait non un état de fait mais un droit naturel. Mais cela nous entraîne sans doute trop loin.

Forts de ces quelques éléments retraçant rapidement l'histoire du mot et de la notion, interrogeons à présent la signification des frontières telles qu'elles se sont dessinées dans les discours de nos gens de théâtre.

231 Ibid, p. 19.

2.2 La notion de frontières pour les comédiens

Voici donc un panel représentatif des entretiens sur cette notion :

«Ce n'est pas une question que je me pose, je ne me sens pas confronté à cette notion-là au quotidien. L'occitan est un outil ici pour accueillir car il est historiquement l'élément qui peut permettre aux gens de se retrouver et puis parce que c'est une vraie richesse et puis parce que je pense que tout le fonctionnement de la société méridionale française est imprégné par cette langue et par tout ce qu'a apporté cette langue. Et que à travers l'occitan, il est intéressant car il ne porte pas de mémoire guerrière. Il ne porte pas de pouvoir... C'est une mémoire de non violence, de poétique ; et plus ça va. Là on travaille sur la notion de l'an mille et de la paix de Dieu, de Foucand, C'est une notion occitanne, développée fortement en tout cas par les églises occitanes du Languedoc, d'Auvergne et d'Aquitaine. Elle ont développé tout ça et c'est une alternative non violente aux guerres féodales. Une alternative à la violence quotidienne, aux guerres, aux combats, aux rapt, aux viols. Et donc on en parlait l'autre jour avec Max, il me disait que chaque fois qu'ils plantaient une paroisse, c'était une forme de Suisse qui était mise en place ; les gens venaient s'y réfugier. Ces lieux-là s'appelaient des *salvetats*, des sauvetés. C'est resté ; cette notion là elle a sûrement construit ce qui est venu après, la convivenza, l'amour... l'autre. Trouver une autre façon de régler ses différends que celui de les traiter de lâches. Cela a finalement instauré une paix qui n'est pas une paix de Bush, à la façon américaine, colonialiste, mais par contre une autre forme de paix. J'ai découvert cela dans la culture occitanne et je pense que c'est fondamental par rapport à la société. Et donc l'occitan et le théâtre qu'on porte permet de faire passer ces idées-là. L'occitan met dans une situation où on est dans cette continuité-là. Ce qui ne veut pas dire qu'on pas le dire dans une autre langue ; et puis on est bien installé sur ce socle, on a moins de chance de dérapier !»

Pierre, Montpellier, juin 2006

«Comme ça, je me dis que ce sont des choses qui n'ont rien à voir avec l'artistique, je suis allée avec mes enfants, on est allé faire un

tour en Espagne, une semaine à Barcelone, dans les pays latins, c'est plus facile, même si je ne parle pas le catalan, l'espagnol, l'italien, même s'ils sont différents, ils sont pas trop loin... Au bout de deux jours je me dis que je pourrais vivre là et que je suis un peu chez moi aussi. Et les enfants aussi, ils étaient ravis, il faut trouver des sous. Et en même temps je sais que j'ai des frontières en moi, qui sont infranchissables, de l'ordre du culturel : qu'est-ce que tu veux, moi les Japonais, la littérature japonaise, je n'y arrive pas ça me plait pas, j'ai honte, j'ai un truc de rejet, mais alors... C'est vraiment très loin de moi.. Mais regarde en même temps quand je suis partie à New York avec les enfants, c'était incroyable, on pourrait croire que c'est à mille lieux de mon chez moi, de mon travail, mais je me suis sentie chez moi, comme un poisson dans l'eau, incroyable... Tellement il y a de diversité, de gens différents, de langues, on est accepté comme on est, j'ai ressenti une vraie liberté, vraiment ! Pour une occitanne ! Hein, c'est pas mal.. et les petits, pareil, quoi, on aurait pu y rester sans problème ! Et puis sur les frontières, [regard], moi je viens de faire construire une maison, tu sais... (...) et bien je n'ai pas de porte qui ferme à clef ! Mon père m'engueule, rien n'y fait ma porte est ouverte ! C'est parlant alors des fois c'est ennuyeux, tu vois, je rentre crevée, et puis y a des potes à la maison, j'entends de la musique, ça bosse... mais bon je n'y arrive pas !»

Entretien Donna, Pézénas, aout 2006.

« Mon expérience m'a fait commencer par des choses un petit peu dures, une adaptation de roman puis des spectacles pour les pitchous. et après j'ai été avec un montage de contes d'amour. *solment per amor*, et c'était pour la langue, l'amour de la langue espagnole " seulement par amour" C'était très flippant de jouer là-bas, dans la langue du pays alors que tu viens d'un pays étranger, on y a été comme des *fadas*, des allumés, même si tu t'appelles XXX et que depuis tout petit ... On a été bien reçu, les gens ont été vachement sympas, à partir de là il y a eu quelque chose de l'ordre de ... c'est peut être fantasmagique ce que je vais te dire là. Je trouve que d'une certaine façon le public espagnol, notamment par ce que moi je fais l'effort de parler espagnol est quand même un peu plus chaleureux, me donne plus... ça peut être fantasmagique ce que je te dis...

Eliette : oui ?

Louis : Il y a une forme de théâtre qui est peut-être plus difficile à faire passer en Espagne, on va dire des formes de théâtre contemporaines, par exemple en Espagne les festivals de conte se font en plein air dans les parcs, les centres villes, il y a une série de bars en Espagne, ce qui n'existe pas en France, à Séville, à Madrid, à Barcelone, ils programment des conteurs toutes les semaines. Des bars : on voit pas une ville comme Paris dire à des conteurs : venez nous raconter des histoires. Il y a un rapport à la chair qui est très différent.

Il y a beaucoup moins d'infrastructures en Espagne, beaucoup moins, du coup c'est peut-être plus spontané. Là on est à Cauterets, tu vas de l'autre côté de la frontière dans la ville équivalente et tu te touches les coudes dans la rue, quoi, tu n'avances pas. Tout le monde est dehors, et ce sont pas des touristes, non ce sont des gens du coin qui sortent. C'est culturel et profondément ancré dans la civilisation.

[... commentaires sur son parcours et certaines collaborations...]

Mais tu vois, moi ça ne me gêne pas, je suis à moitié espagnol et la langue et la culture occitane, c'est la mienne, c'est la mienne, c'est pour ça que je la sers, que je l'aime sur des lectures.»...

Louis (comédien et conteur, famille d'origine espagnole, collaborateur régulier de Bella),
Cauterets, juillet 2005

« La frontière ? Justement cette idée de la frontière, c'est l'endroit le plus... Quand on regarde un petit peu les Pyrénées, on se rend compte que les Pyrénées, c'est très riche culturellement. Il y a beaucoup de passage de part et d'autre des Pyrénées alors qu'on dit que c'est une frontière naturelle. Comme si une frontière c'était fait pour traverser... C'est une montagne, c'est difficile d'accès, n'empêche qu'il y a eu plein de passage d'un côté à l'autre. Les cols des Pyrénées s'appellent des ports, comme les ports de la mer, comme des ports de pêche où arrivent les bateaux et on se rend compte que c'est dans ces endroits là que les choses sont fortes, quoi. Bon, on va parler de la côté méditerranéenne qui est bouffée par le tourisme, mais regarde à Sète, y a une vie sétoise, une identité. On va dans les Pyrénées, c'est pareil. Et justement la frontière, elle n'est pas ce qu'on dit : justement

c'est là où deux choses se trouvent. Ce n'est pas ... On parle de frontière géologique, si la montagne est une frontière géologique, mais la plaine, c'est la plaine, c'est pas une frontière... La plaine c'est la plaine. Alors que la montagne il y a un côté autre... C'est là que les rencontres se font. Il faut monter et quand tu es en haut, tu regardes d'un côté et tu regardes de l'autre... et tu vois les deux côtés : il y a le côté ensoleillé et le côté sombre, enfin à l'ombre, et c'est ça qui est bien. La montagne, on est attiré par la montagne parce que c'est beau... et la mer aussi par ce qu'il y a ce côté-là, la montagne c'est la rencontre de deux terres qui se sont plissées, la mer c'est la rencontre de l'eau et de la mer. Voilà, quoi, c'est curieux. C'est pas anodin. C'est pas la frontière prison, tout ça (mine dégoutée).je ne la ressens pas comme ça. La frontière est un passage. Finalement. Il y a beaucoup de choses comme ça. Ce sont des conceptions qu'on a. C'est un peu comme quand on parle de la différence. La différence, c'est bien qu'il y ait de la différence ; tout est différent. Aujourd'hui est différent de demain et de hier, quoi. Il ne faut pas en avoir peur, les frontières non plus. Moi je sais que même les frontières d'un chez-soi, d'une maison, tu mets tes frontières comme un animal marque son territoire ; c'est pas pour ça que tu es inhumain parce que tu dis : "J'ai envie d'avoir mon toit, là c'est à moi." Il y a des moments où tu as envie d'être tranquille et d'autres où tu as envie de partager. Ce qu'il faut c'est des petites frontières. Quand on entend dire : "Il faut péter toutes les frontières !..." Cela veut dire casser beaucoup de choses, quoi. J'en sais rien moi...»

Eric, Montpellier, compagnie Bella, juillet 2005

«Pour nous actuellement le théâtre occitan, on ne veut pas entendre parler de nous. Qu'est ce que c'est que cette bête étrange... Il faut lutter et c'est ça qui est difficile. C'est pour ça qu'on fait des tentatives au niveau de la création pour sortir un petit peu aussi, il ne faut pas avoir peur de le dire, sortir de ce côté "théâtre revendicatif". Parce qu'au bout d'un moment on va balayer les oeuvres, on va balayer ce qui reste d'intéressant à écrire et proposer au niveau scénographique des choses intéressantes qui vont être balayées parce qu'il va falloir se positionner en tant que défenseur du théâtre : "je suis le défenseur, je suis ci, je suis ça !" Non ! L'existence d'une langue, c'est qu'elle est là,

elle est présente, c'est tout. Ce n'est même plus le souci de savoir. C'est ce qu'on essaye de faire avec ce spectacle jeune public, sur le loup. On propose une scénographie, avec de la musique, que la musique puisse être classique, puisse être différente. On cherche des choses... On fait des propositions ou la musique propose autre chose : là c'est un compositeur estonien. Il faut s'ouvrir un petit peu, ne pas rester uniquement à ce théâtre revendicatif et qui est difficile. Parce que après on traîne les casseroles. Ce matin je lisais un article dans Le Midi Libre, et " apprendre l'occitan c'est ringard" : ça fait tellement longtemps qu'on entend ça. Moi je parle l'occitan, je parle l'occitan parce que c'est une belle langue, point ! Et puis parce que c'est une langue qui est pleine de mystères. C'est vrai que certains comme Max peuvent surgir, peuvent bondir (cris...). Je trouve que il n'y a pas assez de tolérance dans ce milieu-là. Certains ont de la tolérance et d'autres n'ont pas de tolérance. Et moi je ne supporte pas les peuples qui n'ont pas de tolérance. Alors dès que je dis ça, j'entends des voix qui disent : "Ouais.. Mais crois-tu qu'ils sont tolérants avec nous ?" " non, mais à quoi bon être intolérants avec les gens qui on été intolérants... On tourne en rond.. je ne suis pas assez revendicatif ! Les militants ça me fatigue. J'en parle parfois avec Eric, la militance ça me fatigue. Et surtout ça tourne en rond au niveau politique actuellement. Il faut absolument qu'on tape à la porte en disant prenez nous parce qu'il faut nous prendre, non ! Si un jour vous aimez ce qu'on fait oui, prenez nous, achetez le spectacle." Alors tout le monde dit : "Ouais, ils n'aiment pas !" Ce n'est pas vrai, peut être on ne leur a pas proposé un plat différent. C'est tout. Actuellement, il faut qu'on leur propose de la nourriture différente. Qu'on arrête de leur montrer des choses qu'ils ont l'habitude de voir. Ou ils ont peut-être une image bloquée ; parce que je pense que nous aussi peut-être on ne veut pas, parce qu'il faut des remises en question et ce n'est pas facile. Cela ne peut plus marcher comme ça. Il faut se remettre en question. Pas sur tout, mais il y a des points sur lesquels on n'est pas très très bons, il faut le dire. On n'est pas bons, on sait pas calculer des coups, on ne fonctionne pas bien, Voilà... Peut être... Justement, on est bon, on existe !!!! Certains te donnent des coups de fusils ! »

Raymond, Bella, Montpellier, juillet 2005 (en création avec Eric).

«[D'abord un long silence...].

« Hé oui, parce qu'il y a plusieurs niveaux de sens. Moi j'ai toujours été contre les frontières, au sens le plus mécanique possible. Ce n'est pas parce que tu mets une frontière sur le ventre des hommes que ces gens, leurs pieds appartiennent à un pays et sa tête à un autre, je veux dire. Or c'est ce qui s'est passé dans l'histoire des peuples, on a tiré les frontières droit, on a tracé sur le ventre des gens, la tête d'un côté et les pieds ailleurs. La frontière ça n'a jamais été, ça a été des calculs d'État mais pas des calculs de peuples, ça n'a pas été des calculs culturels. Donc qu'on en tienne compte encore pour des raisons économiques, des raisons de peréquation délicates à entreprendre. On sait très bien qu'on ne peut pas mettre tout le monde ensemble sur le même pied, bon ça se prépare des choses comme ça, mais ce non sens sur le plan des richesses culturelles du monde, sur le plan de ce que les hommes ont à se donner les uns aux autres, à partager ensemble. Donc moi aussi je suis pas favorable aux frontières. Ce qu'il y a aujourd'hui c'est qu'il faut les faire disparaître, mais je ne suis pas non plus pour une disparition des frontières dans le sens un peu de l'idéologie laïque et universelle telle qu'elle nous a été déversée sur la tête depuis le 18^{ième} siècle. Parce que c'est une fausse laïcité et une fausse universalité. C'est un calcul nationaliste qui à un moment donné s'est servi d'un universalisme dont personne ne parlait pour essayer de dire avec Napoléon, on va porter la liberté aux quatre coins de la terre. Bon, et puis ça a servi d'alibi au colonialisme et tout. Je suis pas pour les frontières mais je suis pas non plus pour une idée qui mènerait au cosmopolisme du plus fort c'est à dire où on demanderait aux gens les uns les autres de vivre ensemble, un peu comme c'est aux Etats Unis. Tout le monde plus ou moins peut y loger peut-être mais y en a qui se retrouve dans la position des esclaves, prolétaires des autres.

Eliette : oui, le *melting pot* ne fonctionne pas toujours très bien....

Max : Oui. Avec la violence et tout. Moi je suis plutôt pour ce qu'on appelle la transdisciplinarité, c'est-à-dire que à mon sens il faudrait la voir à trois niveaux : il faut la voir dans le fait que chacun a sa langue ou ses langues, comme nous on est à la fois français et occitan, il ne faut pas oublier les deux dimensions. Il faut donc d'une part que chez nous on soit enraciné au bon sens du mot, comme un arbre, pour qu'il ait beaucoup de fruits, il faut qu'il soit bien en prise avec son sol,

avec sa mémoire, bien planté aussi vers le ciel. Bon, puis il faudrait aussi aider les autres à s'enraciner chez eux, c'est une chose que la France a eu aussi. C'est le problème de nos amis du tiers monde, ils sont en train de perdre en même temps leurs langues, le wolof, le bembara. Ils sont écartelés entre leur langue d'origine, l'américain, le français. Je préférerais qu'on leur dise, qu'on les aide à être ce qu'ils ont le droit d'être chez eux. Vous êtes les dignes représentants de votre terre et les agents du développement chez vous, à partir de votre culture. On devrait les aider à rester chez eux. Et la troisième dimension, c'est que quand chacun est fort chez lui, il vit avec l'autre, il se marie avec l'autre. Il se marie avec l'autre au niveau de la création comme au niveau de l'amour. Il se marie avec l'autre sur des bases d'échanges réciproques et ça, ça peut commencer très tôt. Quand nos techniciens ne savent pas quoi faire en France, qu'ils aillent passer quelque années chez eux pour les former les aider, quand nous on manque d'ouvriers, on fasse venir des gens chez nous mais mais qu'ils soient bien accueillis. C'est une chose que j'ai mal supportée dans mes rapports avec l'Afrique, c'est que maintenant, c'est goupillé, tu rends pas service à l'Afrique, tu rends service à Ahmed, quand tu le fais venir. bon, mais c'est pas un vrai échange. il faudrait dans ces échanges préparatoires, une entraide qui nous permette d'être plus forts, on aura comme ça dans ce travail préparé, aiguisé nos sensibilités, un respect mutuel, pour créer le monde de demain. Je ne crois ni à l'idéologie raciste ni à l'idéologie laïque comme elle est pratiquée, qui est aussi une idéologie dangereuse. Il y a tout à faire maintenant.»

Max, Montpellier, juin 2005.

«Heu, les frontières, oui, bien déjà, le plus important ce sont les frontières dans les têtes, comme on dit. Nous notre travail en tant que comédien, c'est de les assouplir, ces frontières, de les rendre franchissables, de les franchir ! Surtout par rapport aux langues, faire comprendre aux gens qu'on peut parler l'occitan comme l'anglais, que c'est pas une tare, une tache... sinon, moi ça ne me dérange pas trop les frontières, les vraies ! J'ai joué en Norvège, en Suède, aux USA, en oc, en anglais, en français ; Ca me va très bien ! Je me sens à l'aise pour créer avec, elles ne m'arrêtent pas»

Léa, mars 2007, domicile, Compagnie Luna, (environnement très proche de Bella)

« Bon, les frontières, oui mais lesquelles, les vraies, les dures ? Heu moi je trouve que la plus importante, c'est celle qui en France dénigre l'occitan, qui rend difficile notre travail de comédiens, dans la tête des gens. Par rapport aux institutionnels, aux collectivités, aux grands théâtre. C'est bien plus facile à l'extérieur. Regarde notre dernière création, on est allé la jouer à Nîmes, on a eu 30 personnes, et là, dans un tout petit village, on a eu 85 personnes sans publicité ni rien.. Juste avec quelques coups de fil. Un bon public... Alors oui, pour l'occitan, il y a beaucoup de préjugés et nous on essaie de faire franchir ces frontières au public. Il faut qu'on bataille, mais on y arrive. »

Jean, mars 2007, domicile, Compagnie Luna, (environnement très proche de Bella)

On entend dans ces extraits la conception des frontières comme la source d'un voyage et d'une rencontre et non comme un élément clivant.

« Non, les frontières, ça ne me dit rien... C'est vrai qu'on voyage, mais moi ça ne m'a jamais arrêtée ! C'est fait pour être traverser, les frontières, non, c'est symbolique. Les comédiens savent passer les frontières, ils sont attendus, non... (rires). Je travaille ici maintenant, ça ne me pose pas de problème, je me sens bien. (...) On défend cette langue comme on peut. »

Vic, de la compagnie Bella, février 2006, Montpellier, salle de répétition

« Oui, les frontières, on les vit tout le temps. D'abord en Palestine, où là, c'est le mur, oui. Là, la frontière, tu l'as, tu la reçois en pleine g., tu vois, tu peux pas la rater, heu, vu le temps qu'on te fait poireauter pour chaque check point, elle est extrêmement concrète ; C'est pas du symbolique ici. Tu sens qu'il y a des choses à faire, quand tu vois les gens qui attendent, tu sors du discours endormi qu'il y a dans nos journaux, tu vois. Mais on est au courant, on voit les images à la télé, mais quand tu es dans la file, bon, tu le vis différemment... Je trouve que c'est une matière étonnante, c'est notre terreau, sur ces projets en Palestine, on crée facilement, vraiment. De la même façon qu'elle s'insinue dans la vie de tous les jours des habitants, on le voit bien... »

Otto, compagnie Miele, juillet 2005

«Oui, ben c'est sûr, nous les frontières, on est en plein dedans, on travaille pour mieux les traverser, les rendre poreuses, ou un peu trouées ! Mais nous on a vu réellement les vraies frontières, construites avec du béton, des barbelés, celles que les hommes dressent. Alors, c'est vrai que le travail de la compagnie c'est de les dénoncer, de les digérer aussi pour nous rendre quelque chose, c'est vrai. Mais on se rend compte qu'il n'y a rien pour nous aider à créer là-dessus, c'est très dur, il faut se battre, c'est déjà pas facile de faire du théâtre, mais aller en faire là-bas (au Moyen-Orient), il n'y a pas de structure, le consulat nous dit de payer les gens avec des frais, il n'y a pas de vrai salaire, quoi, c'est du système institutionnalisé, vraiment. Mais là où on essaie de bosser, c'est de faire tomber les frontières intérieures, on sert à ça, que les gens se rendent compte, qu'ils connaissent ce que font ces compagnies, ces comédiens... de mélanger les langues, de sortir des discours attendus, on essaie de les réveiller, quoi ! On fait comme on peut. »

Otto, compagnie Miele, Montpellier, janvier 2002

La question de la frontière supportant une part importante de la problématique, il a été choisi de l'aborder de façon explicite dans les entretiens. A aucun moment la question n'a paru incongrue ou déplacée dans la réflexion posée autour du travail de la compagnie ou du comédien. Les échos ont toujours été positifs, les personnes ont répondu de façon souvent assez ample. Le "pong" de ce "ping" du formulaire a quasiment toujours souligné (dans les deux compagnies principales) le fait que la frontière est une matière pour la création, un substrat et aussi une contrainte. Manifestement, c'est un élément crucial de la fabrique de leur théâtre.

C'est tout d'abord une matière car les comédiens ont, du moins les Occitans, ramené la question de la frontière à leur pratique linguistique et théâtrale : faire du théâtre en langue d'oc aujourd'hui demande pour eux d'avoir au préalable accepté cette identité, de l'avoir entretenue et enrichie. Pour l'essentiel de la compagnie Bella, le théâtre est indissociable de la langue. Ils ne sont d'ailleurs pas dans une unique posture défensive autour d'une identité régionale : ils font du théâtre, c'est leur métier, pas un simple passe-temps plus ou moins associatif²³². Cet

232 Entretiens Donna.

allant et ce caractère un peu dérangent de leur pratique artistique s'ancrent de façon explicite dans cette compréhension et la perception de frontières "intérieures" :

« Je fais aussi du théâtre parce que je ressens des choses autour de la langue, de nos textes, de notre poésie ! Et ça me donne envie de les redonner, de les faire vivre. On sert à ça. Je suis beaucoup de choses, je suis ouverte à beaucoup de choses, ça m'aide pour mon travail de comédienne. Je sais que les frontières sont d'abord à l'intérieur, et de le savoir ça aide pour redonner autre chose, pour ne pas faire peur avec un texte en telle ou telle langue. Je crois parfois que ça fait beaucoup partie de mon travail de fond aussi, tu vois »

Entretien Donna, Pézénas, juillet 2006.

Le paradigme de l'identité, de ces échanges entre les langues ou les lieux est mis en avant lors des entretiens ou des échanges avec le public pour expliquer les créations. La frontière caractérise ces éléments sensibles qui font le cœur du propos théâtral.

Par exemple :

« On a écrit ce texte parce qu'on sent parfois plus de choses quand on a plusieurs langues. Ecrire un spectacle sur l'autre, c'est aussi pour dire qu'on a toujours un autre en soi et qu'il faut savoir l'entendre !! Alors c'est pour ça qu'on a mélangé le français et l'oc, ils se marient bien !! »

Echange avec le public (spectacle scolaire, cie Luna)

Cette « matière » est revendiquée, elle est bien souvent vécue comme devant être défendue et permet à ces comédiens, à ces compagnies de se situer aussi parmi les autres compagnies de théâtre, qui ne travaillent pas autant sur l'identité et donc les frontières – ce qui est sans doute faux : les identités en jeu sont simplement différentes²³³. Ce positionnement est exprimé parfois brutalement, pour les plus militants d'entre eux. Pour la majorité, c'est un état de fait qui permet de visualiser et défendre son théâtre. Pour les éléments les plus militants, cet aspect identitaire donne ses lettres de noblesse à leur pratique artistique, les valeurs identitaires prennent le pas sur l'aspect artistique et social de leur pratique. Celle-ci devient un bastion à défendre, dans le feu de la conversation.

233 Un nouveau travail d'enquête en cours avec des compagnies parisiennes ou lyonnaises, tout à fait éloignées du fait régionaliste, en témoigne.

« C'est pas tout de faire du théâtre, je m'en fous du théâtre, moi, je fais du théâtre en oc, je défends ça. Le théâtre gris, les autres, ceux qui peuvent jouer partout, je m'en fous. On fait vivre nos textes, d'abord comme ça c'est plus beau. Mais il faut se battre, on ne nous laisse pas parler ou faire. On nous ferme les salles, c'est dur de tourner...[...] Mais on est malin, on ne va pas laisser faire, [rires]»

Entretien Anton, janvier 07, Montpellier.

2.3 La fonction imaginaire de la frontière

Il paraît nécessaire de souligner que sur les vingt-sept entretiens principaux, quatorze comédiens se sont saisis du mot au singulier. Dans ces cas-là, l'accent est mis sur l'aspect intérieur de la frontière, sur la sensibilité de ces comédiens à leurs différentes sphères identitaires. Cette sensibilité, cette "vie intérieure" confère une légitimité et explicite leur place sociale, ou du moins l'image qu'il se font de leur statut de comédiens. Comment ne pas rapprocher cela de ce que nous dit Jean-Marie Guyau de l'artiste : «L'émotion artistique est donc, en définitive, l'émotion sociale que nous fait éprouver une vie analogue à la nôtre et rapprochée de la nôtre par l'artiste : au plaisir direct des sensations agréables (sensation du rythme des sons ou de l'harmonie des couleurs) s'ajoute tout le plaisir que nous tirons de la stimulation sympathique de notre vie dans la société avec les êtres d'imagination évoqués par l'artiste. Voici un fil qu'il s'agit d'électriser, le physicien ne peut pas entrer en contact direct avec lui ; comment s'y prendra-t-il ? Il a un moyen d'y faire passer un courant dans la direction qu'il voudra : c'est d'approcher de ce fil un autre fil où circulera un courant électrique ; le premier fil s'électrisera aussitôt par induction. Ce fil qu'il s'agit d'aimanter sans contact, où il faut de loin réussir à faire courir des vibrations dans une direction connue d'avance, c'est chacun de nous, c'est chacun des individus qui constituent le public de l'artiste. Le poète ou l'artiste ont pour tâche de stimuler la vie en la rapprochant d'une autre vie avec laquelle elle puisse sympathiser : c'est une stimulation indirecte, par *induction*. Vous ne savez point ce que c'est qu'aimer, l'artiste vous forcera à éprouver toutes les émotions de l'amour ; comment ? en vous montrant un être qui aime. Vous regarderez, vous écouterez, et, dans la mesure du possible, vous-même vous aimerez. Tous les arts, en leur fond, ne sont autre chose que des

manières multiples de condenser l'émotion individuelle pour la rendre immédiatement transmissible à autrui, pour la rendre sociable en quelque sorte.»²³⁴

Les comédiens mettent en avant leur capacité à ressentir les frontières, leur capacité à les passer et les faire passer, ils se définissent comme des "passeurs"²³⁵. Cette capacité intérieure ainsi que cette fonction sociale, voire sociétale, est à mettre en relation aussi avec les caractéristiques du métier de comédien²³⁶, en l'occurrence leur mobilité géographique. La frontière est alors conçue et perçue comme objet imaginal puissant dont la dimension fantasmatique induit la construction de l'identité et de l'altérité. La mobilité est une caractéristique précise de la figure stimulante de l'étranger telle que G. Simmel l'a décrite : «Si la mobilité s'introduit dans un groupe fermé, elle entraîne avec elle cette synthèse de proximité et de distance qui constitue la position formelle de l'étranger.»²³⁷ G. Simmel poursuit en expliquant la facilité avec laquelle s'établit une communication intime avec l'étranger qui circule. On s'autorise à lui raconter les histoires les plus secrètes car une certaine liberté délie ces échanges. Les passeurs de frontières sont porteurs d'une ouverture qui va ainsi s'intérioriser.

Les frontières sont sans doute le lieu même de l'interculturel. Dans l'optique "ouverte", on attend des frontières une capacité à générer et susciter des échanges ou des rencontres. Le travail d'enquête a révélé une très grande importance de ces notions dans les processus de créations, les dynamiques à l'oeuvre pour fabriquer la matière du théâtre, notamment les représentations des frontières : ainsi sur 83, 3% des entretiens réalisés, la notion de frontière est évoquée pour mieux cerner les motivations des comédiens qui travaillent sur des dynamiques identitaires fortes (occitans ou échanges interculturels palestiniens). Elle est alors conçue tout d'abord comme un objet intérieure ou une tension (ce sont "les frontières dans la tête" : cette expression est revenue régulièrement) qui sont à la source des "moteurs" en terme d'appétence théâtrale.

Une des hypothèses de départ du présent travail de recherche était d'évaluer la prégnance et la modernité de la notion de frontières, notamment pour évaluer les capacités d'échanges des programmes culturels européens. Les recherches ont été orientées dans ce sens très concret : les compagnies ont-elles eu envie d'organiser des échanges de part et d'autres de la frontière ?

234 JM. Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, édition numérique, "Les classiques des sciences sociales" » p. 39 http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

235 Cela est explicite chez Eric, Raymond ou Donna par exemple.

236 Cf les conventions.

237 G. Simmel, «disgressions sur l'étranger» in *l'école de Chicago*, Paris, Aubier, 1984, © the university of Chicago press, p. 55-56.

Si oui, de quelles façons ainsi que pour quels résultats ? Mais au fil des entretiens, on s'aperçoit que immédiatement après des réponses concrètes, à propos de contraintes de production et de diffusion autour de la notion de frontière, l'accent est mis sur l'intériorité de la notion. Et ce, souvent de façon spontanée. Le matériel recueilli en terme de production purement européenne était de toutes façons bien trop réduit. L'enquête n'avait pas été calibrée comme telle au départ, souhaitant davantage circonscrire les modalités de telles productions. Mais la richesse de ces représentations s'est révélée bien plus captivante.

2.3.1 Les frontières comme lieu d'un apprentissage de Soi et de l'Autre. Une certaine conception de l'altérité

Une des premières tentations de la présente étude a voulu entraîner le lecteur dans un défrichage de la notion d'altérité. Dure tâche, écrasant labeur qui relèvent davantage du vœu pieu, plein de bonne volonté certes mais peu rentable. L'inclinaison de notre société pour l'autre, qui opère un retour très marqué dans nos préoccupations et conduites, peut induire des recherches sans fin. On peut convoquer en effet aussi bien l'anthropologie que la psychanalyse, la sociologie que la politique. La philosophie constitue à elle seule un champ immense, bien peu ombragé car les considérations sur l'altérité constituent le fondement même de la discipline. La tentation du dogmatisme est forte, et on aura abandonné cette veine devant les ramifications sans fin d'une telle notion. On aura retenu de ces incursions la plus extrême prudence et tout de même un certain "faisceau" de références, resserré autour des lectures plus précises de Michel Foucault, Michel de Certeau et Bernard Stiegler.

On convoque sans doute trop facilement les «"évangiles de l'altérité"²³⁸ dans la confusion ou le dogmatisme»²³⁹. Derrida, Deleuze et Lévinas permettent d'appréhender différentes facettes et voies / voix de l'altérité, peut-être pour mieux marquer l'impensable de l'altérité justement. Ces références prouvent si besoin est la formidable présence de cette notion dans notre horizon.

Ce qui nous porte vers cette réflexion sur l'autre, c'est l'interrogation sur les pratiques théâtrales : sont-elles porteuses d'une altérité, ou d'un allant vers l'autre ? Le théâtre permet-il

238 A. Nouss, «Altérité» in *Métissages*, Pauvert, 2000, p. 53-60.

239 A. Nouss, op cit, p. 53.

toujours un apprentissage de l'autre, de la vie avec l'autre ? Cette expression est-elle toujours le lieu et le temps du sentiment d'une citoyenneté, d'une vitalité politique ? Il semblait difficile de se poser ces questions sans vouloir savoir convenablement, mais ces références resteront en arrière-champ, sans doute aussi parce que cette réflexion aurait pu nourrir une autre recherche, et soyons juste, parce qu'il ne semble pas que cette démarche ait abouti parfaitement : il nous a manqué de trop nombreuses compétences de synthèse et d'épistémologie philosophiques. Revenons aux acquis plus solides de l'observation : la question de l'altérité est posée de façon explicite par le terrain observé. Les compagnies de théâtre interrogées se posent la question de façon directe, parfois abrupte. Les Occitans s'interrogent sur la nécessité de leur théâtre dans la Cité, sur la nécessité de défendre leur identité et d'accueillir l'autre dans leur représentations, dans tous les sens du terme :

«Oui, l'altérité, finalement c'est ce qui nous nourrit, nous, Occitans, citoyens du monde aussi. On a notre mot à dire, comme tout le monde mais notre langue elle le dit et elle dit autre chose aussi»

Max, Montpellier, juin 2005

« Moi, l'expérience de la pièce XXX par exemple est intéressante, ça continue. Il y a aussi cette dimension-là, aborder d'autres cultures... dans l'écriture de Max, c'est toujours toujours là... la conscience de l'altérité. Parce que je crois que c'est un truc qui m'avait vachement éclairée.. j'avais écouté aux calendrettes une conférences du professeur Petit sur le bilinguisme. Il y avait cette dimension d'altérité, un enfant qui a deux langues, il est forcément déjà deux. Donc c'est très intéressant socialement parce qu'il n'a pas peur de l'autre. Cela fait un animal politique autre ! L'autre est déjà en toi parce que tu as une double culture, une double langue etc.. et donc d'en avoir un autre en face de toi qui n'est pas comme toi, qui ne parle pas comme toi, qui n'est pas de ceux comme toi... Ce n'est pas grave, tu as déjà accepté toi d'avoir deux faces, donc tu acceptes que l'autre en ait d'autres. C'est de la ,théorie mais pour le théâtre, on est dans cette dimension-là. Parce que on est tous français (rires) on a cette culture-là et puis on est tous à travailler sur un patrimoine, sur une langue. Donc cette altérité est déjà là dans les spectacles bilingues, en nous, etc. Donc c'est un truc qui est fondamental, quoi ;

dans cette pièce, je dirais que c'est plein de voies comme ça. Il y avait des choses très claires en travaillant avec Vic, sur une culture alors là très éloignée, les polonais, là actuellement. Et puis Vic est partie en Guyane pour suivre son homme, encore une ! Et c'est Méli qui est d'origine antillaise qui a repris le rôle on a modifié, évidemment (rires). Au, départ, c'était soit une maghrébine, soit une africaine donc on revient au texte, donc pas de problème elle est antillaise !! Mais, quand on a travaillé au tout début, il y avait un autre altérité, pour moi : c'était de travailler avec des jeunes (rires) C'est une autre culture aussi ! »

Entretien Donna, Pézénas, août 2006.

« Oui, pour nous ce qui compte c'est d'aller vers l'autre et de parler de l'autre, voilà à quoi elle sert cette compagnie. Et puis des gens qu'on a du mal à entendre ici, qui ont des choses à nous apprendre, sur eux mais aussi sur nous. C'est peut-être bête ce que je te dis là, je ne sais pas, moi je le vois comme ça. Nous on fait l'effort de les comprendre, déjà j'apprends l'arabe, c'est dur, je travaille et on est à l'écoute de ce qu'ils font. On doit les faire venir aussi, et puis on a le projet d'une création mixte, avec eux et de faire une tournée en France, mais ça... »

Otto, Nice, compagnie Miele, mai 2004.

« Le théâtre, ça sert à faire vibrer les gens, à ce qu'ils se sentent vivants ! Voilà et puis à ce qu'ils sentent aussi qu'il y a l'autre en eux, ou qu'il peut y avoir l'autre. Qu'il existe, qu'il est présent pour eux. Voilà, c'est ça mon travail (rires)... Nous on sert de passerelle, en fait. On devait être des ponts, entre les gens et les textes, entre les gens tout court, entre différentes cultures ou langues, entre les artistes et les autres personnes. »

Marie, dans l'entourage proche de Bella, St Flour, Pentecôte 2002

Ces quelques exemples montrent que la conscience et la place de l'altérité restent une problématique importante dans ces mondes de l'art et que l'on peut légitimement s'interroger sur cette dimension du théâtre. Le fait que le théâtre se nourrisse de l'autre et « donne à

manger » l'autre au public amène une réflexion plus en aval : si le théâtre nous permet toujours de représenter l'autre, c'est sans doute qu'il nous permet aussi de penser autrement, comme le dit A. Nouss justement : « penser autrement pour penser l'autrement.²⁴⁰ Si on suit ce cheminement, alors il est logique de finir de s'interroger sur le rôle du théâtre comme spectacle vivant et pratique du politique.

A. Nouss souligne la relation entre altérité et altération²⁴¹, le fait que l'autre nous dérange et nous trouble profondément. Nous tirons ce fil pour mieux développer la notion d'altérité comme ferment, catalyseur du processus de création pour nombre de ces comédiens. Les représentations en langue occitane permettent peut être de penser "métis" (pour reprendre l'expression d'A. Nouss), pour une partie plus renouvelée du public de la troupe Bella. Le but recherché est de faire sentir le monde avec une autre saveur, peut-être d'autres catégories, se débarrasser de préjugés pour s'abandonner peut être davantage au théâtre. Assister à une représentation en langue occitane ou en langue arabe, s'immerger dans ces répertoires permet de rapporter le différent à l'identique, rapporter et confronter l'autre à soi. L'autre est alors conçu comme complètement autre, mais pas forcément extérieur.²⁴² Il faudrait bien évidemment confronter à cela des données recueillies auprès des spectateurs, ce qui n'a pas été effectué de façon systématique au cours de l'enquête.

Les comédiens qui relèvent la présence d'une altérité aux fondements de leur processus artistique souligne l'aspect encombrant, parfois douloureux, ou bancal de ce "levain" :

«Oui, mais tu sais c'est pas facile, on porte cela comme ça et puis ça sort plus ou moins difficilement, tu sais. C'est tout de même souvent douloureux, on sent que ça travaille quoi.»

Eric, Montpellier, compagnie Bella, juillet 2005.

«Oui bon après ces voyages en Palestine, on rentre et ce n'est pas facile. Bon, il ne faut pas exagérer vu ce qu'ils vivent, hein.. Bon mais pour revenir à notre travail de création, oui, cela va travailler assez fortement. C'est pas une période reposante, bon, c'est comme ça pour toutes les créations mais quand même, ce n'est pas facile

240 A. Nouss, op. cit, p. 54.

241 A. Nouss, ibidem.

242 E. Lévinas «(...) l'autre, c'est ce qui ne s'invente jamais et qui n'aura jamais attendu votre invention», *Autrement qu'être ou au delà de l'essence*, Paris, Livre de poche, p.210

d'intégrer tout ça, la langue. Je suis sûr qu'il y a des zones de mon cerveau qui se mettent soudain à bosser (rires).»

Otto, Compagnie Miele, Laroque, Juillet 2005

Le corps plus traditionnel, plus âgé aussi du public de Bella vient au contraire se rassurer, constater que cette parcelle d'identité est encore vivante et relève encore du collectif. L'altérité qui est à l'oeuvre ici relève d'une altérité intérieure, d'une part de soi qui se différencie (ou est différenciée d'ailleurs par la présence, l'existence même d'une représentation théâtrale) et porte plus ou moins fièrement cette différence. Cela est vrai aussi pour le public purement militant de Miele, qui sera conforté par la persistance de telles créations théâtrales dans ce qu'il attend du public et du collectif.

Pour tenter de synthétiser, ces compagnies de théâtre font travailler ainsi deux conceptions de l'autre :

- celui qu'on accueille, dans un mouvement extérieur ---> intérieur (pour ceux qui ne connaissent pas la culture occitane ou palestinienne). Les comédiens donnent alors l'Autre à découvrir, à "manger" au public²⁴³. Dans ce cas l'Autre est ce qui n'est pas (encore) moi, ce que je ne suis pas.

- l'Autre que l'on fait advenir au jour, que l'on montre et nourrit, dans un mouvement intérieur ---> extérieur. L'Autre est alors un hôte'. «J'ai une partie de moi qui ne ressemble pas à tout le monde», «j'ai une particularité qui a une signification dans la cité, qui porte une voix nouvelle»²⁴⁴.

Il paraît tout à fait nécessaire de distinguer ces mouvements selon les comédiens :

- "j'ai l'autre en moi, ou je souhaite et peux avoir l'autre en moi. Je considère que c'est une fonction, un rôle de mon état de comédien". Ce premier mouvement constitue la racine, le fondement des processus de créations observées. La part d'interculturalité, dans le sens de cette plasticité, cette souplesse à déplacer le curseur de ce qu'on peut accueillir de l'autre en soi, est nécessaire pour se projeter dans la pratique du théâtre. Cette posture se retrouve à peu près chez tous les professionnels de Bella.

- la pratique est orientée selon un mouvement des identités vers le public et la Cité en général : "je porte l'autre vers vous, je l'ai digéré". "Je restitue aux autres ma conception de l'autre, une représentation enrichie". Cette transaction est partie intégrante de ma nature et de ma fonction de comédien.

243 Entretien Anton, Donna., Otto

244 On renvoie aux catégories de l'interculturel.

On rapproche ces mouvements transactionnels des identités dans les discours et conduites des professionnels observés à cette part politique de l'art dramatique qui sensibiliserait les relations entre la sphère individuelle et la sphère collective, comme les études de Vernant nous l'ont rappelé.

Dans les deux cas, le mouvement est intéressant aussi parce qu'il fait résonner la part du collectif : ces différences ou particularités culturelles sont revitalisées ou animées par la représentation théâtrale. La présence d'autres personnes dans le public avec qui on partage cette complicité, c'est-à-dire qui comprend aussi le sentiment du collectif, le poids d'une institution culturelle et son décorum (dispositif...) suffisent à légitimer cette pratique dans la Cité : "J'assiste à une pièce en oc ou relatant la culture et vie palestiniennes : cela signifie que j'assume cette attirance, cet attrait pour ces cultures. Je viens les partager au théâtre et suis conforté de voir d'autres personnes dans la même démarche." On en revient à une conception d'une altérité relative. Le sujet, fort de son identité et de son savoir, s'approche de l'Autre comme de quelque chose qui lui manque. Il s'en empare et le rapporte à sa sphère, celle-ci en est alors agrandie et non pas modifiée²⁴⁵. Cet effet de "manque" est manifestement très présent dans la démarche artistique de nos comédiens.

Une autre conception de l'altérité peut se rencontrer : une altérité absolue, vécue comme une ouverture et une découverte : le «sujet rencontre l'autre, sans préparatif, par surprise, lui présente un face à face qu'il ne peut dépasser car l'altérité ainsi révélée demeure entière et bouleverse la sphère qui est la sienne»²⁴⁶. Cela est en relation avec l'altérité absolue de la Mort telle que J.-P. Vernant l'a posée.

A. Nouss affirme bien que le rapport à l'altérité, relative ou absolue doit être précisée et peut être évolutif. L'altérité relative est soumise à la finitude : plus encore elle est finition car elle marque les limites du moi, de l'individu, d'un groupe ou d'une culture.

Ces visions de l'altérité, ce rôle pris en compte et défendu par les comédiens constitue le socle de l'interculturalité élaborée et mise en oeuvre par les compagnies, alors même qu'elles défendent une identité, car comme le souligne A. Nouss, «toute approche de l'altérité se présente sous forme relationnelle. L'autre suppose un soi (comme le soi suppose un autre).»²⁴⁷ On peut alors interroger le rôle dans la Cité de telles compagnies de théâtre, qui défendent un argumentaire qui a tendance à être estampillé «identitaire» pour le mieux, régionaliste ou

245 A. Nouss, op. cit, p. 54-55.

246 A. Nouss, op. cit, p. 54. Il détaille ici le rapport à l'exotisme de Baudrillard.

247 A. Nouss, op. cit, p. 56.

agitateur. En ce qui concerne le théâtre occitan, doit-on le laisser perdurer, et donc le soutenir, dans le cadre de la sauvegarde d'une culture locale ? De la même façon doit-on soutenir chez nous des visions un peu dérangeantes de populations en difficultés ? Ou bien perçoit-on aussi une véritable création contemporaine qui a encore quelque chose à dire sur l'ordonnement du monde ? La dimension identitaire du travail des compagnies conduit à restreindre ses interlocuteurs dans la sphère de la défense de l'identité culturelle et les prive du dialogue avec les représentants des scènes régionales, des institutions déconcentrées ou des instances les plus centralisées (pour ce qu'il en reste) des institutions du théâtre. Pour résumer, les représentants de la compagnie Bella ont affaire davantage aux élus et techniciens chargés de la culture occitane (quand il y en a, c'est souvent l'enjeu du lobbying d'ailleurs..) qu'aux réseaux uniquement «théâtraux» (directeurs de théâtre, scènes dramatiques régionales ou nationales). Ce qui contribue à renforcer un cercle qui est tout sauf vertueux pour ces compagnies : maintenues dans leurs argumentaires, elles mettent ainsi de côté ou occultent leur recherche formelle et théâtrale à proprement parler. Le management est alors doublement douloureux, il est nécessaire de trouver des subsides pour faire fonctionner une compagnie, et il est bien difficile de se détourner d'un potentiel de financement en voulant modifier l'argumentaire, même si les spectacles eux ne varieront pas pour autant. Il semblerait d'ailleurs que certaines compagnies puissent produire n'importe quoi sur un plateau, elle seront toujours financées pour leur implantation culturelle, c'est du moins un argument très présent auprès des pairs de la compagnie Bella. Les représentants des troupes sont donc cantonnés d'une certaine façon à cette direction, à ce relationnel et à ce positionnement.

La même interrogation peut être appliquée à la compagnie Miele qui promeut les échanges avec le Moyen Orient et en nourrit ses créations : faut-il soutenir ses spectacles pour leur teneur idéologique ou politique ? Les collectivités ont alors tout de suite tendance à craindre de se positionner sur le conflit et les diffuseurs "lambda" rechignent bien souvent à accueillir le spectacle. La compagnie est renvoyée au réseau militant, sans doute trop fragile pour lui permettre de sécuriser son émergence.

Pour la compagnie Bella :

«C'est extrêmement délicat de vous accueillir en ce moment, vous comprenez. Il y a déjà eu une fête occitane à l'automne, ça me paraît faire beaucoup de rajouter votre pièce. Cela ferait beaucoup... () Pourtant on a besoin de théâtre dans notre programmation, on a eu surtout de l'animation en fait. Mais si je rajoute une pièce en oc, ça ne

passera pas, je le sais. La commune ne souhaite pas se positionner ainsi.»

directeur des affaires culturelles, petite commune héraultaise, janv 2002

On peut malheureusement multiplier les exemples, la compagnie n'étant reçue à bras ouverts essentiellement par les collectivités et les lieux voulant promouvoir la culture occitane et intégrant le «réseau» occitan²⁴⁸.

Pour la compagnie Miele :

« Non, ce n'est pas possible, dans le quartier où on est, je ne peux pas les programmer, tu comprends, la commune le verrait assez mal, on n'est pas là pour agiter, enfin, trop... J'essaie d'implanter le théâtre dans les activités du quartier, les écoles, les associations, de faire le lien avec les collectivités et le public. Je ne peux pas me permettre de programmer ce genre de pièces, on serait estampillés, tout le boulot serait à refaire, non... J'ai vu leur pièce, elle est très belle et pas du tout politisée, en fait, c'est très bien conçu pour les enfants.... ».

L'aspect militant de ces compagnies est une tonalité qui ne recouvre pas la totalité de leur création et de leur répertoire. On en revient au poids de la réputation. Le fait que ces compagnies soient porteuses d'une altérité d'ordre culturel a tendance à être gommé, pour revenir peut-être à une norme ou des modalités théâtrales plus classiques, en tout cas moins riches idéologiquement. Or certains éléments de ces compagnies ne se reconnaissent plus dans ce fonctionnement ; assez souvent les plus jeunes, rejettent²⁴⁹ cette dimension militante, et tente de recentrer leurs actions sur leur recherche formelle, qui n'est manifestement pas suffisamment valorisée.

Une partie de l'entretien de Raymond est très explicite, on la recite ici :

«Pour nous actuellement le théâtre occitan, on ne veut pas entendre parler de nous. Qu'est ce que c'est que cette bête étrange... Il faut lutter et c'est ça qui est difficile. C'est pour ça qu'on fait des tentatives au niveau de la création pour sortir un petit peu aussi, il ne faut pas avoir peur de le dire, sortir de ce côté "théâtre revendicatif". Parce

248 Voir partie sur la diffusion,

249 Entretien Raymond.

qu'au bout d'un moment on va balayer les oeuvres, on va balayer ce qui reste d'intéressant à écrire et proposer au niveau scénographique des choses intéressantes qui vont être balayées parce qu'il va falloir se positionner en tant que défenseur du théâtre : "Je suis le défenseur, je suis ci, je suis ça !" Non ! L'existence d'une langue, c'est qu'elle est là, elle est présente, c'est tout. Ce n'est même plus le souci de savoir. C'est ce qu'on essaye de faire avec ce spectacle jeune public, sur le loup. On propose une scénographie, avec de la musique, que la musique puisse être classique, puisse être différente. On cherche des choses... on fait des propositions ou la musique propose autre chose : là c'est un compositeur estonien. Il faut s'ouvrir un petit peu, ne pas rester uniquement à ce théâtre revendicatif et qui est difficile. Parce que après on traîne les casseroles. Ce matin je lisais un article dans Le Midi Libre, et " apprendre l'occitan c'est ringard" : ça fait tellement longtemps qu'on entend ça. Moi je parle l'occitan, je parle l'occitan parce que c'est une belle langue, point ! Et puis parce que c'est une langue qui est pleine de mystères. C'est vrai que certains comme Max peuvent surgir, peuvent bondir (cris...). Je trouve que il n'y a pas assez de tolérance dans ce milieu-là. Certains ont de la tolérance et d'autres n'ont pas de tolérance. Et moi je ne supporte pas les peuples qui n'ont pas de tolérance. Alors dès que je dis ça, j'entends des voix qui disent : "Ouais.. Mais crois-tu qu'ils sont tolérants avec nous ?" Non, mais à quoi bon être intolérants avec les gens qui on été intolérants... On tourne en rond.. je ne suis pas assez revendicatif ! Les militants ça me fatigue. J'en parle parfois avec Eric, la militance ça me fatigue. Et surtout ça tourne en rond au niveau politique actuellement. Il faut absolument qu'on tape à la porte en disant prenez nous parce qu'il faut nous prendre, non ! Si un jour vous aimez ce qu'on fait oui, prenez nous, achetez le spectacle." Alors tout le monde dit : "Ouais, ils n'aiment pas !" Ce n'est pas vrai, peut être on ne leur a pas proposé un plat différent. C'est tout. Actuellement, il faut qu'on leur propose de la nourriture différente. Qu'on arrête de leur montrer des choses qu'ils ont l'habitude de voir. Ou ils ont peut-être une image bloquée ; parce que je pense que nous aussi peut-être on ne veut pas, parce qu'il faut des remises en question et ce n'est pas facile. Cela ne peut plus marcher comme ça. Il faut se remettre en question. Pas sur tout, mais il y a des points sur lesquels on n'est pas très très bons, il faut le dire. On n'est pas bon, on ne sait pas calculer des coups, on ne fonctionne pas bien, Voilà... Peut-être...

Justement, on est bon, on existe ! ! ! Certains te donnent des coups de fusils !»

Raymond, Bella, Montpellier, juillet 2005, en création avec Eric.

«Cette compagnie de théâtre, on ne la voit que comme une défense de culture occitane, c'est uniquement comme ça qu'on est reçu ! On est d'abord une compagnie de théâtre, on a tendance à l'oublier, enfin certains ! On nous enferme là-dedans, à la diffusion, c'est pas facile du tout pour ça, on ne peut frapper qu'aux portes du réseau occitan, le circuit du théâtre classique nous est fermé : ce n'est même pas la peine de se présenter dans les théâtres en régions, tu vois comme Toulouse, par exemple, on y aurait notre place... pourtant. On doit organiser notre théâtre avec des responsables de la culture occitane, tu vois, rarement avec des gens qui accueillent et organisent le théâtre plus classique, on est à côté de ça et pourtant on est une grosse compagnie professionnelle, remarque certains nous le dénie encore, alors. Enfin, il faut toujours se débrouiller... On ne nous voit que comme des militants mais nous sommes une compagnie comme une autre, on réfléchit d'abord à faire du beau théâtre, avant de défendre la langue ! Remarque ce n'est pas vrai sans doute pour tout le monde, pour Anton et Pierre, c'est sans doute le contraire, c'est d'abord la langue et après le théâtre, je ne sais ? Peut être eux non plus...»

Suzanne, Montpellier, janvier 2002

«Mais justement le théâtre occitan, c'est parce qu'on est dans une minorité, qu'il n'y a pas forcément la parole et tout, c'est à inventer. Parce que refaire ce que font les autres, ce n'est pas très intéressant, quoi. À inventer avec ce que tu es, avec ton patrimoine. La recherche qu'on a faite avec la recherche sur le patrimoine c'était une chose, et c'est intéressant de la continuer mais sur la création il y a des choses à inventer, c'est notre rôle et je trouve que parfois on le porte pas assez.»

Donna, Montpellier, octobre 2006

La personne chargée de la diffusion de la compagnie Bella perçoit très bien cet état de fait :

«Sur les rendez-vous et les entretiens téléphoniques, je sais très bien comment il ne faut pas présenter la compagnie. Pour ceux qui nous connaissent et nous ont déjà accueillis, il n'y a pas de soucis, ils nous demandent pour la culture et la langue d'oc, c'est sûr. Par contre d'autres lieux, qui nous sont fermés par habitude, on les relance, on leur présente les nouveaux spectacles mais ils nous reçoivent assez peu, on est marqués «militants», ils ne veulent pas en savoir davantage, je sais pas, ils ont peur de nous programmer je pense. A ceux là on ne peut pas montrer la richesse d'une pièce comme XXX, ces rapports sur les identités, cette envie de l'autre qu'a Max dans son écriture. Toute cette partie de notre travail, qui est énorme, elle n'est même pas entendue, on ne peut pas la sortir, on n'en pas le temps, ils ont déjà raccroché. Il faut ruser, présenter d'abord le thématique de la pièce, les appâter pour faire passer la pilule 'en oc' (rires). (...) des fois, j'ai l'impression de vendre différentes compagnies. C'est en tout cas bien difficile de commencer par ce fond de travail que constitue le dialogue en la culture d'oc et les autres, on peut leur expliquer après, ils ont l'impression d'une révélation :

- « ahhhhhhh, le théâtre occitan c'est ça....».
- «Ben oui, c'est surtout ça, en fait....»

Beaucoup des diffuseurs et du public sans doute sont arrêtés par leur préjugés, ils ne pourront donc jamais juger de notre artistique, du travail de dingue qu'ils font, pffffff. Mais notre public qui vient nous voir pour la langue, il prend tout ça aussi, il le mange, donc tant qu'on un public, ce n'est pas perdu ! Simplement des fois on aimerait diversifier, qu'on nous laisse une chance. »

Lorette, décembre 2005, Montpellier.

Devant toutes ces portes fermées, on comprend tout de même cette sensibilité aux frontières comme éléments de clivage violemment perçu. Mais on maintient ici que ces obstacles sont à l'oeuvre dans la vie de tout diffuseur de spectacle vivant, ils sont peut-être plus intenses ici du fait des implications idéologiques.

En ce qui concerne les difficultés d'argumentation et d'accroche de la compagnie Miele :

«Il ne faut pas se leurrer, tout le boulot qu'on fait en arrière-plan sur la création, sur notre démarche, beaucoup ne l'entendent pas pour

nous accueillir, c'est vrai, ils s'en rendent parfois compte après. Même ceux qui sont les plus à fond sur ces échanges palestiniens. Nous on essaie de développer le dialogue, la rencontre, ils voient souvent les choses de façon plus frontale, c'est comme ça. Ce qui compte aussi pour nous c'est de tourner les spectacles, finalement les raisons pour lesquelles ils nous prennent, il y a un moment, ça n'a plus d'importance, ce qui compte c'est l'échange avec le public, pendant et après le spectacle.

- Oui, mais les préjugés sont très lourds à porter dans ce milieu, tu le sais bien. Je crois que c'est tout de même important de savoir pourquoi ils nous programment. Il faut bien que ce qu'on veut leur dire, ils l'entendent, non ? Sinon on sert à quoi ?
- Il y a toujours des incompréhensions, tant que certains n'auront pas vu le spectacle, ça nous est arrivé, ça été un peu dur (X, X...). de toutes façons, soit ils nous programment pour voir plus que ce qu'il y a dans la pièce, soit ils nous repoussent car ils craignent d'y voir trop de violence. Les deux dernières créations tirées de notre séjour en Palestine sont dures parce qu'elles font surgir le conflit chez nous. Voilà, aussi. Cela déteint sans doute sur nos autres créations, je ne sais pas. C'est comme ça, notre travail forme un tout de toutes façons. On ne travaille pas avec les pâquerettes en ce moment, c'est tout. Les gens du théâtre l'entendent.»

Otto et Anouk, juillet 2005, Laroque

Tout au long de l'enquête il a été permis de constater que ces compagnies sont parfaitement conscientes de ces difficultés à présenter leur travail, en raison des tensions identitaires dans leur environnement. Cette veine de travail n'est pas la plus simple à présenter à des diffuseurs qui attendent pour certains uniquement du divertissement, même si quelques excursions auprès de compagnies moins "réputées" sur le plan militant ont montré qu'il n'est de toute façon pas simple du tout de vendre des pièces de théâtre. En revanche, la différence nette entre ces deux "familles" de théâtre, c'est la place prépondérante de l'imaginaire des frontières. Ces dernières, vectorisant les conflits et tensions identitaires, irradient manifestement toute une matière théâtrale qui est visible tant sur le plan de la création et de ses modalités que des négociations nécessaires à l'implantation de cette activité dans la Cité.

La question est de savoir si cette fonction que les comédiens dessinent eux-même à propos de leur profession est suffisamment reconnue, notamment par les acteurs des politiques

culturelles. Ces professionnels de l'art semblent incarner un espace et une médiation dévolus à l'élaboration des identités individuelles et collectives. Ces moments sont précieux car ils traduisent un dialogue, que l'on a donc qualifié d'interculturel, permettant des prises de conscience de la différence vécues intensément grâce au dispositif théâtral. A. Nouss a bien souligné cette dialectique autour de l'altérité : «... on comprend que ce n'est pas la notion de différence qui introduira à celle d'altérité et éclairera l'altérité métisse, puisque la différence qualifie des objets unis et mis en rapport mutuel dans un même cadre de référence – raison précise pour laquelle Derrida propose sa "différance". La condition de ce qui est autre, de manière inanticipable et inintégréable, rebelle à toute totalisation, ignore les paramètres de ressemblance ou de dissemblance. Je puis être autre de mon semblable ; c'est de lui que je dois l'être pour atteindre la véritable altérité. Celle-ci est une position, non une disposition.»²⁵⁰. On peut affirmer, au vu de l'implication du collectif et du politique dans les modes de subsistance de ces structures, la fonction d'apprentissage de l'Autre mise en oeuvre par ces gens de théâtre : ce que nous appelons la compétence interculturelle, issue de ces saisies si importantes des frontières réelles ou fantasmées. En effet, ces compagnies proposent à la Cité un lieu de rencontre des cultures, un espace où se confronter à l'Autre et construire sa propre vision de l'altérité. Par leur création, elles proposent à leur public un certain mode de digestion et de création de l'Autre qu'elle font advenir le temps d'une représentation, d'une saison ou d'une tournée. Qu'elle que soit son rythme, propre au théâtre, la fonction est efficiente.

2.3.2 Le théâtre comme temps et lieu d'une espace transitionnel

L'interculturalité des pratiques telle qu'on la décrit ici correspond bien à une hétéropraxie : un mode en rapports sensibles et évolutifs élaborant un équilibre sans cesse négocié. Il nous a semblé nécessaire de s'appuyer sur les apports de Donald Winnicott afin de mieux cerner les enjeux symboliques des frontières telles qu'elles se sont présentées durant l'enquête. Ce sont ces fameuses " frontières dans les têtes", citées souvent dans les entretiens, qui auront orienté cette lecture. On se réfère²⁵¹ ici à la notion d'espace transitionnel, dans lequel évolue l'objet transitionnel (OT) qui remplace la mère en son absence. Cet espace n'est pas celui de la coïncidence pure et simple, ni celui de l'écart infranchissable, mais celui de la

250 A. Nouss, op. cit, p. 58.

251 D. Winnicott, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975.

transition ou de la médiation entre le moi et le non moi (la mère et l'enfant), le subjectif (fantasmes) et l'objectif (ou principe de réalité» au sens freudien), l'absence et la présence ou encore la perte et les retrouvailles. Cet espace se situe ni dans le dedans ni dans le dehors, mais dans l'entre-deux permettant le passage de l'un à l'autre. Il établit, nous dit D. Winnicott une « relation entre ce qui est objectivement perçu et ce qui est subjectivement conçu», il permet le travail de la mémoire mais aussi de l'imaginaire, c'est-à-dire l'élaboration du langage symbolique²⁵². La fonction et les processus transitionnels sont centraux dans la construction de la personne : « ... dans la vie de tout être humain, il existe une troisième partie que nous ne pouvons ignorer, c'est l'aire intermédiaire d'expérience²⁵³, à laquelle contribuent simultanément la réalité intérieure et la vie extérieure. Cette aire n'est pas contestée, car on ne lui demande rien d'autre sinon exister en tant que lieu de repos pour l'individu engagé dans cette tâche humaine interminable qui consiste à maintenir, à la fois séparées et reliées l'une à l'autre, réalité intérieure et réalité extérieure.»²⁵⁴ Forts de notre analyse interculturelle, on peut trouver ici les éléments d'une définition d'une fonction sociétale du théâtre : structurer la vision extérieure tout en constituant le lieu d'une interaction entre l'intérieur et l'extérieur. Si on suit cette orientation, on peut voir dans le théâtre, dans sa fréquentation successive, le lieu et le temps d'une expérience collective où on vient chercher une capacité à faire et défaire du lien. La notion d'illusion, centrale au théâtre, est une composante majeure des processus transitionnels²⁵⁵ La mère donne l'illusion que son sein à elle est une partie de l'enfant. La tâche ultime de la mère est de désillusionner mais tout d'abord elle doit donner les possibilités suffisantes de l'illusion. On peut appliquer naturellement cela à l'idée du théâtre : créer les conditions de l'illusion et du désillusionnement. Ce processus est nécessaire à une bonne vie psychique nous dit le psychanalyste et génial pédiatre. Peut-être ces processus au théâtre sont-ils nécessaires pour un sentiment revitalisé du collectif et partant, d'un sentiment du politique ainsi revisité ?

Approfondissons pour le moment le rôle de l'OT : il est le lieu d'une expérience qui apprend notamment la frustration et la relation à l'autre. Persistant dans notre application, on avance l'hypothèse suivante : le théâtre permettrait de cultiver, au niveau sociétal cette compétence acquise. Du moins tente-t-on ici de faire un parallèle : « l'acceptation de la réalité est une tâche sans fin, l'être humain est soumis à la tension suscitée par la mise en relation à la réalité du dedans et de la réalité du dehors.» Le théâtre n'est-il pas de la même façon le lieu et

252 D. Winnicott, op. cit., p. 20-71.

253 *experiencing*, qui met plus l'accent sur le processus et le mouvement, [note de l'éditeur très importante].

254 D. Winnicott, op. cit., p. 9.

255 D. Winnicott, op. cit., p. 21-23.

le moment - en terme de rite culturel et de moment social de cette interaction nécessaire - de cette perception de l'altérité et de sa création ? Cette tension, chez Winnicott, est soulagée par l'existence d'une "aire intermédiaire d'expérience". Sur un plan social et culturel, le théâtre (et même sans doute l'ensemble du spectacle vivant) peut constituer le lieu et le moment de cette aire intermédiaire d'expérience.

Afin d'asseoir notre propos, appuyons-nous sur des références théâtrales solides. Penchons-nous un instant sur la conception du théâtre comme lieu de création et de destruction. On citera Peter Brook, qui ayant choisi le théâtre à l'italienne pour revivifier le théâtre européen, va « le sortir du dispositif classique et le féconder avec de l'autre...le casse encore plus, y jette du sable ou des tapis, et y fait entrer le monde.»²⁵⁶S'élabore sous nos yeux toute la place du jeu et de l'absence. Brook tient un discours²⁵⁷ qui se rapproche de la théorie transitionnelle. Catherine Clément explicite parfaitement cela : «Voilà donc l'essence du jeu, la source de tout amour, l'origine de la culture : détruire ce qui restera d'abord incontrôlable. Sous condition de bien comprendre, point capital, que l'objet – peuple, culture, enfant, femme ou homme – est toujours indestructible.»²⁵⁸ On met en lumière ici la créativité de la destruction, concept dramaturgique s'il en est. On en revient à cette conception du théâtre et du jeu qu'il abrite : digérer, détruire pour conserver. La relation au théâtre entre la casse, la destruction, la conservation et le changement de forme est soulignée par C. Clément. Il n'y pas de créations sans casse du passé sans non plus conservation du passé. Or D. Winnicott défend la valeur positive de la destructivité : ce qu'on a fait en détruisant le nounours si beau nous appartient en propre, cet acte possède une valeur première de création en lien avec la valeur motrice du sujet. Ces processus au théâtre sont renforcés par le dispositif symbolique qui participe à la splendeur de ce rituel.

On peut même exploiter un peu plus la théorie transitionnelle en abordant la question libidinale qui nous paraît tout à fait opérationnelle dans le terrain investigué : D. Winnicott, notamment dans ses études de cas, détaille la notion de plaisir et de déplaisir qui se bâtit avec le lien. N'est-ce pas un parallèle troublant à penser ainsi le plaisir construit dans les relations théâtrales ? Cet élément semble conforter cette hypothèse qui fait du théâtre, reconnu donc comme lieu de plaisir et déplaisir, l'espace-temps d'un apprentissage de l'Autre dans la communication interculturelle déjà analysée. C'est par cet apprentissage de l'autre que l'on apprend cette fonction vitale : faire et défaire du lien. Cette fonction est première pour la

256 C. Clément, « la culture des autres », in *le métis culturel, international de l'imaginaire*, in *Le métis culturel, international de l'imaginaire*, nouvelle série, Maison des cultures du monde, 1994, p. 34-35

257 P. Brook, *Points de suspension*, Paris, Point, essais, 2004.

258 C. Clément, op. cit., p.35

personne et le groupe, c'est pour cela que nous qualifions cette compétence interculturelle d'anthropologique.

Si parfois l'énoncé théorique de cette construction identitaire se révélait trop faiblement charpenté, on peut convoquer ici les images du film de Sean Penn, *Into the wild* : portrait de ce jeune homme dont le roman familial a volé en éclats, s'est disloqué sous les coups du mensonge parental et de la duplicité paternelle. Sa capacité à faire du lien est défaite, délitée : il en devient incapable de répondre pleinement aux interactions proposées, qu'elles soient d'ordre amoureux ou néoparental. Perdant cette capacité, il perd son identité puisqu'il se rebaptisera et fuira obstinément, et ce de façon stratégisée, la vie en société, pour se perdre et mourir, *into the wild*. Comprenant trop tard ce qu'un tout-petit sait aux premières secondes de vie aérienne : c'est en sachant faire du lien que l'on survit. L'enfant est outillé pour cela, puisqu'il reconnaît si vite, au bout de quelques heures seulement le visage de sa mère²⁵⁹. La conséquence directe de cela est la vie en groupe et subséquemment la survie de l'espèce.

La traduction sociologique de cette "compétence" avancée par D. Winnicott est richement effectuée par G. Simmel dans son fameux « Pont et Porte ». G. Simmel a décliné les notions de relié / séparé tout au long de sa pensée. « C'est à l'homme seul qu'il est donné, face à la nature, de lier et de délier, selon ce mode spécial que l'un suppose toujours l'autre. En extrayant deux objets naturels de leur site tranquille pour les dire « séparés », nous les référons déjà l'un à l'autre dans notre conscience, nous les détachons ensemble de ce qui s'intercalait entre eux. Et inversement, nous sentons raccordé ce que nous avons, d'une quelconque manière, commencé par isoler respectivement ; il faut d'abord que les choses soient les unes hors des autres pour être ensuite les unes avec les autres. Il serait absurde, pratiquement et logiquement, de relier ce qui n'était pas séparé, voire ce qui, en un sens, ne reste pas séparé. La formule selon laquelle se conjuguent, dans les opérations humaines, ces deux activités – est-ce l'état de liaison ou l'état de scission qui est ressenti comme naturellement donné, et leur contraire à chaque fois comme la tâche qui nous est fixée ? - cette formule, donc, articule tout notre faire. Dans un sens immédiat aussi bien que symbolique, et corporel aussi bien que spirituel, nous sommes à chaque instant ceux qui séparent le relié ou qui relient le séparé. »²⁶⁰ Les gens de théâtre rencontrés semblent, dans leurs pratiques et leurs discours, effectuer sans relâche ce savoir-faire, cette compétence, toute « humaine » nous dit G. Simmel.

259 Voir aussi H. Montagner, *L'attachement, les débuts de la tendresse*, Paris, Odile Jacob, 1988. et Minkowski, A., *L'art de naître*, Paris, Odile Jacob, 1987.

260 G. Simmel, « Le pont et la Porte », in *La tragédie de la culture*, Marseille, Rivages, 1988, p. 161-162.

2.3.3 Le jeu

Poursuivant notre exploitation des travaux de D. Winnicott, on peut se saisir des développements concernant le jeu comme une place et un temps propre où l'enfant n'est ni au dedans ni au dehors. Pour expliquer cette notion, il pose l'hypothèse de l'espace potentiel, qui nous paraît correspondre au moment du théâtre comme lieu de construction et de perception de l'altérité²⁶¹. Cet espace est opposé :

a/ au monde du dedans (relié à l'association psychosomatique)

b/ au monde du dehors, réalité existante, qui a ses propres dimensions et peut être étudié objectivement. Cette réalité reste constante même si elle semble varier selon l'état de l'individu.

La place de l'OT est très importante «depuis la première utilisation d'un objet ou d'une technique transitionnels jusqu'aux stades ultimes de la capacité d'un être humain pour l'expérience culturelle.»²⁶². On en revient à cette qualité première, voire fondamentale qui s'exerce dans le dispositif théâtral. Elle se développe aussi d'ailleurs dans la compétence cultivée, à son propos au théâtre, par la fréquentation de ces dispositifs fortement symboliques. On peut de même faire le lien du théâtre comme le lieu du jeu propre au groupe et à la bonne santé du groupe «l'activité du jeu est universel et correspond à la santé. Jouer conduit à établir des relations de groupe.»²⁶³ Cet apprentissage est fondamental, nous martelons le propos afin de bien argumenter cette dimension "anthropologique" de notre hypothèse «l'espace potentiel entre le bébé et sa mère, entre l'enfant et sa famille, entre l'individu et la société, dépend de l'expérience qui conduit à la confiance. On peut le considérer comme sacré pour l'individu dans la mesure où celui-ci fait, dans cet espace même, l'expérience de la vie créatrice.»²⁶⁴ Cette dimension créatrice et fortement libidinale doit être conservée précieusement à l'esprit, car on fera la relation un peu plus loin, grâce à Bernard Stiegler aux processus propres à l'éveil, dans une démarche de réenchantement du monde.

Pour le moment, le jeu est bien une activité créatrice, le lieu d'une création et d'un langage : «Jouer, c'est faire». C'est seulement en jouant que l'individu est capable d'être créatif et d'utiliser sa personnalité toute entière²⁶⁵, mais aussi qu'il «découvre le soi.» C'est aussi en

261 D. Winnicott, op. cit., p. 59.

262 D. Winnicott, op. cit., p. 58.

263 Ibidem.

264 D. Winnicott, op. cit., p. 143.

265 D. Winnicott, op. cit., p. 76.

jouant que la communiacion devient possible et c'est aussi en jouant que l'on acquiert le goût pour la vie. Présentement, il est difficile de ne pas faire référence à l'entretien de Donna par exemple, où le goût du jeu et de l'appétence à la vie sont si mêlés. On en revient à cette occurrence des "tripes" et de la nécessité absolue du Jeu²⁶⁶.

Sans vouloir pousser trop avant les acquis d'une approche psychanalytique, on rappelle simplement la trilogie de Lacan : réel / symbolique / imaginaire. Les racines affectives de l'interculturel sont puissantes, et cette puissance conforte l'aspect structurel premier de ce dialogue entre identité et altérité, dialogue qui induit la fonction libidinale. Or on sait bien que l'interculturalité est sous-tendue par un dispositif symbolique²⁶⁷ qui va "exploiter" encore davantage la nature sensible de cette "matière" artistique.

Le contact des cultures est mortel, il comporte des notions de sadisme dit Lacan pour ceux qui veulent défendre une culture, en s'appuyant sur la leçon des ethnologues et anthropologues. Mais la grande capacité de survie des cultures ne va pas sans des modifications, des altérations et des ruptures. On retrouve cette tension entre désir et mort au sein de l'interculturel. Ces dynamiques et cette ambiguïté sont assez souvent explicitées dans le discours des professionnels²⁶⁸.

Pourquoi l'approche psychanalytique se révélerait-elle pertinente ? Il semblait tentant d'effectuer un petit détour par cette discipline, « dans la mesure où elle pose que l'altérité s'élabore et se pense à l'intérieur du sujet. »²⁶⁹ Cette assertion correspond parfaitement aux définitions avancées de l'interculturalité observée. Comme on tente ici d'envisager les dynamiques identité / altérité dans une problématique citoyenne, donc notamment dans un rapport individuel/collectif, il paraît indispensable de faire un point sur les apports de cette discipline, surtout lorsque au cours des entretiens se sont dessinées si nettement les racines affectives de l'interculturel. Dans un premier temps, cette étape psychanalytique avait été écartée, dans une lignée purement sociologique, mais le terrain a fait surgir cette nécessité.

Le détour par la notion d'étrangeté (*Unheimlichkeit*) peut être probant : Freud dit bien la naïveté de penser l'altérité comme l'extérieur. *Heimlich* veut dire à la fois familier, secret, caché, ténébreux et dissimulé. *Unheimlich* signifie l'immanence de l'étrange dans le familier.

266 On pourrait ici reprendre le motif chez Faulkner qui dresse le tableau de ce fils idiot perdu dans sa relation à sa mère mourante et qui joue avec les entrailles d'un poisson. Le romancier construit par le récit d'un dialogue intérieur deliquescent un vrai personnage.

267 P. Wallez, "l'interculturalité: vers une civilité au delà des confrontations", in *Migrations, Interculturalité et Démocratie*, Presses universitaires du Septentrion, 1998, p. 135.

268 Max, Donna, Anton ou encore Pierre font état des tensions mortifères à l'encontre de leur culture.

269 M. Oriol, In *Différences et cultures en Europe*, sous la direction de C. Camilleri, "l'altérité et les différences culturelles", p. 20.

On voit de quelle façon le retour du refoulé, son attrait et les freins inhérents sont proches de ceux mis en lumière par une lecture de l'interculturelle. Les dynamiques identitaires à l'oeuvre dans les pratiques interculturelles peuvent se traduire parfois par un retour du refoulé : on retrouve une familiarité puis on fait l'expérience d'une altération : «Le sujet construit ainsi l'altérité – l'étrange - par le refoulement même qui le transfigure en étranger.»²⁷⁰

Cette inquiétante étrangeté est porteuse de souplesse : elle seule est capable de générer la possibilité d'une adaptation ; cela est à mettre en relation avec la capacité de négociations inhérente aux pratiques interculturelles. On considère l'Autre comme nécessaire, car «le sujet se sent Autre lorsqu'il s'appréhende à la fois dans son monde et étranger à son univers : implacablement chez lui et hors de chez lui.»²⁷¹ On verra à quel point ces tensions, ces échanges sont mis en lumière dans les entretiens et permettent d'établir les catégories de l'interculturel. Cet écho dans le terrain semble justifier l'apport de la psychanalyse en vue d'expliquer le regard interculturel et l'appétence des comédiens vis-à-vis de ce dernier.

La conception de l'altérité au regard de la psychanalyse s'explique aussi au niveau du moi archaïque : l'Autre est mon propre inconscient, car au plan du moi archaïque / narcissique, le sujet expulse ce qui l'effraie, pour en constituer dehors un double étranger. On touche du doigt la fonction cathartique du théâtre. L'étrange apparaît alors comme une défense du moi désarmé. Le dispositif théâtral semble correspondre en partie à ces processus : «la rencontre avec l'Autre est toujours étrange puisqu'elle participe de l'hétérogénéité entre la perception sensible et la perception consciente. Je refuse ma propre désintégration, donc je tends à refouler l'Autre étranger. La crainte de ma désintégration implique le refus de son intégration. Finalement qu'est ce qui fait le plus peur ? Les différences effraient moins en fait que les processus d'intégration et les tentatives de ressemblances.» On peut relier cette analyse aux processus de coprésence et de projection qui permettent au spectateur et au comédien de "gérer" l'émission et la réception des figures des personnages.

Mais la lecture analytique est précieuse aussi lorsqu'au théâtre se dessine la volonté de représenter son moi et les fragilités de sa propre culture²⁷². Les spectateurs qui partagent une identité occitane ou militante cultivent un peu la peur d' «imaginer du semblable à Soi chez la personne de culture différente et imaginer du dissemblable chez la personne de même culture.»²⁷³ La critique psychanalytique est précieuse au sein des études interculturelles car

270 ibidem.

271 ibidem

272 On renvoie bien évidemment ici à *Le théâtre et son double*, d'Antonin Artaud.

273 François Duyckaerts, cité par M. Oriol.

elle permet de mieux comprendre les freins et les élans qui animent les gens de théâtre. On soulignera à nouveau ici que les freins sont aussi créatifs que les élans.

2.3.4 La dimension agonistique : le lieu d'un affrontement

Denis Guénoun rappelle la dimension agonistique de la frontière, qui reste le lieu d'un affrontement, même s'il est de l'ordre intérieur et imaginal pour les comédiens. On aura gardé en tête les éléments "frontaux" du mot et de la notion de frontière selon Lucien Lefèbvre car «la frontière est bien le lieu où une volonté universaliste remarque sa propre borne, le lieu où toute particularité affronte le dehors.»²⁷⁴ Cette confrontation est très souvent mise en avant par les comédiens qui cherchent à faire dialoguer des langues ou des partenaires de création. Passer la frontière ou faire passer les frontières relève pour eux d'une démarche volontaire et dynamique et parfois même d'une lutte. La frontière déploie donc ainsi un horizon où vont se heurter les différences ou plutôt les particularités culturelles. On optera ici pour la particularité plutôt que la différence culturelle dans le cas des gens de théâtre défendant leurs caractéristiques culturelles (langue d'oc par exemple), ce qui permet de rester dans *l'in group*. La différence sera plus clivante. La particularité n'est pas conçue comme problématique, par contre est mis en avant le désir que soient reconnues la particularité et la valeur artistique des pratiques en langue régionale pour les membres de Bella :

« Tu vois, lorsqu 'on a joué dans des festivals italiens il y a quelques années, nous ça ne nous pose pas de problème de discuter et d'assister à des représentations en langues différentes, des parlers peu répandus, bon. Au contraire, on est à l'écoute. On veut que les autres aussi soient à l'écoute ! Mais c'est pas à l'étranger ou dans ces festivals qu'on rencontre le plus de problèmes, c'est en France, chez nous !! qu'il faut se battre. Moi je trouve ça intéressant une adaptation en langue wallone ou dans un parler nissart, je trouve ça très bien, je comprends ce travail là. On écoute. [Rires] On se rencontre, des fois on discute un peu violemment, il faut que les visions s'affrontent

274 D. Guénoun, « Naître et Mourir à la frontière », in *Penser l'Europe à ses frontières*, Paris, édition de l'Aube, 1993.

(gestes) mais quand même. Et puis ça nous fait du bien de voir comment se font les choses, ailleurs, de sortir de nos misères [rires]»

Pierre, Montpellier, juin 2005

Cet aspect agonistique est ressorti très vivement lors de trois entretiens : c'est-à-dire le besoin d'un espace et d'un lieu où se confronter à une «autre vision», une autre façon de faire, un autre public. Ce sont les nécessités d'une confrontation parfois difficile qui sont exprimées, les comédiens disent alors clairement que cette rencontre frontale constitue un moteur dans le mouvement d'une création. On en revient à ce "ferment" si créatif des frontières :

« C'est vrai que c'est en allant jouer à l'étranger, ou pour un public différent du nôtre qu'on se rend compte vraiment de ce qu'on fait. Ce sont des représentations parfois difficiles, hein, des fois... mais on se heurte à quelque chose, ça fait toujours avancer aussi le travail, c'est vrai, mais ce n'est pas confortable du tout, tu vois et puis c'est difficile à mettre en place. Mais regarde, quand on part jouer en Palestine, à chaque fois ça fait un choc, de se dire que ce que nous on joue, eux le vivent, tu vois. Même si nous on est proches d'eux, on vit avec eux là-bas pendant plusieurs semaines, mais bon, quand même. Là on touche quelque chose. Et puis quand même c'est le théâtre qui passe, qui fait un lien aussi, tu vois, enfin je crois, je le vis comme ça quand même... Il faut se confronter aux autres, on peut pas rester tout le temps entre nous, avec les mêmes lieux, le même public, il faut qu'on avance, qu'on nous renvoie autre chose. Pour ça il faut passer des barrières, des limites, c'est sûr.»

Léon, autour de la compagnie Miele, Nice, juin 2003

« Oui, je ne sais pas, on ne va pas souvent jouer à l'étranger, des fois en Espagne, ou en Italie, lors d'un festival, une fois à Madrid, bon ce n'était pas très important en volume, vraiment, on n'y arrive pas souvent, même avec des spectacles qui pourraient bien marcher, mais bon, il faudrait s'en occuper à fond, cette diffusion là, on ne s'en occupe pas assez, c'est vrai ; (...) Mais bon, en tout cas, c'est vrai que c'était de belles expériences, il faudrait le refaire parce que j'ai trouvé que ça fait beaucoup avancer le spectacle, ça nous déstabilise, on est un peu désorienté, un tout petit peu, mais quand même. Et puis on

est complètement décomplexé sur la langue tu vois, on se présente comme un comédien français, pas occitan, c'est agréable pour une fois (rires)»

Lina, entourage de Bella, St flour, Festival Hautes Terres, Pentecôte 2002.

« Ben oui, les frontières, tu as raison, c'est vachement important ! Moi j'en ai besoin, pour travailler en fait, c'est vrai : regarde quand on monté ce texte de Lorca, bon on voulait le jouer ici, mais d'aller faire cette petite tournée en Catalogne, ça nous a super lancés, on est reparti sur d'autres bases, je peux pas te dire, c'était vraiment important, oui. Parce que de le montrer à des Espagnols, qui connaissent le texte, la langue... ça nous faisait frémir remarque ! Mais bon, on est rentré là-dedans, des fois on nous a un peu allumés, c'est vrai, sur le texte, on avait traduit des passages, on avait digéré quoi et certains étaient un peu puristes là dessus. Pis tu sais, Lorca, c'est sacré pour eux ! Bon, mais on s'est défendu quoi, notre boulot, ce qu'on voulait dire. En tout cas on a été capable de leur montrer ce qu'on pouvait faire avec leur texte, leur langue aussi, c'était important. Et surtout on a été capable de le faire. C'était stimulant d'y penser avant, et pendant le truc.»

Florent, entourage de Bella, St Flour, festival Hautes Terres, Pentecôte 2002.

On peut tenter d'aller plus loin et envisager si cette dimension agonistique de la frontière ne constitue pas une tension initiale, primaire des pratiques de ces comédiens qui ont construit leur corpus, leur monde théâtraux sur des identités culturelles. En effet, lorsqu'on leur demande d'explicitier leurs motivations et la nécessité du théâtre pour nos sociétés selon eux, ils avancent très vite l'idée qu'il leur faut développer, transmettre, communiquer leur culture et ce dans une optique plutôt combative. En effet sur la quasi totalité des entretiens est développée la sémantique de la bataille, de la lutte aussi. C'est aussi dans cette optique que sont abordés la plupart du temps les rendez-vous avec les institutionnels, toujours conçus comme un affrontement, le moment où on va arracher quelque victoire ; rien n'est acquis, il faut «batailler sans cesse».

Cette lutte s'inscrit dans ce qu'on a appelé une lutte d'acteurs, chacun (directeur / responsable de troupe / porteur de projet) venant défendre auprès d'un service culturel, d'un élu ou d'un diffuseur le bien-fondé de son activité. Nous rapprochons ces faits de la dimension

agonistique de la frontière car dans ces oppositions qui constituent presque une norme de leur quotidien, une nécessité et un rythme (le financement de chaque saison et l'organisation de chaque tournée voient se renouveler ces rendez-vous²⁷⁵), c'est une frontière de statut et une hiérarchie qui est dessinée. Le poids des identités culturelles est très fort dans ces moments-là où se joue le sentiment d'une légitimité²⁷⁶. En effet, la rencontre de deux personnes porteuses d'une part d'une idéologie bien souvent différente concernant le théâtre, porteuse aussi de visions divergentes sur la place des cultures régionales ou minoritaires provoque une interface. C'est une frontière qui se cristallise dans ces moments précis : on sent ici s'affronter le dedans à un dehors, lorsqu'on se place dans la posture du "théâtreux" venant défendre son projet. Il sort de sa sphère d'influence, de son milieu (salle de répétition, théâtre, bureaux de la compagnie, lieu où l'on parle l'occitan assez souvent ou l'arabe) et vient se "heurter" parfois à une vision radicalement différente du théâtre et aussi des gens de théâtre. C'est aussi bien souvent une frontière très étanche autour de deux conceptions des politiques culturelles et du politique dans son entièreté.

L'expérience de l'observation participante pouvait seule être probante afin de retranscrire d'une part ce rapport de forces mais aussi cette tension qui ne se relâche pas et sera traduite avec difficulté, beaucoup de pudeur voire même pas explicitée du tout lors de certains entretiens. Sur ces expériences, c'est le rapport de force qui est mis en avant et la hiérarchisation. Cet affrontement des identités et des visions n'est pas de suite explicité.

Un contre-exemple :

«Oui, c'est vrai parce que lorsqu'on va dans le bureau du DRAC par exemple, et bien on fait un peu rentrer de force l'Occitanie dans son bureau, ça ne lui fait pas de mal (rires). Nous transportons l'occitanie avec nous dans ces moments-là »

Pierre, mars 2002, Montpellier.

On perçoit très nettement, lors d'entretiens avec des responsables culturels, notamment les moins favorables à l'expression du théâtre occitan sur le territoire de leur collectivité, combien il est difficile voire impossible de faire passer un argumentaire puisque les grandes lignes de l'artistique ne sont pas défendables. Le texte est en partie en langue régionale (donc quasi étrangère et connotée négativement), donc il ne vaut rien théâtralement :

275 Ce rythme a certainement un aspect rituel.

276 Les analyses sur le fait politique suivront dans la partie 3.

« Oui, je comprends bien, mais ça nous paraît très difficile de rajouter à la programmation une pièce en occitan. Je suis sûr que la pièce est bonne, vous m'entendez bien n'est-ce pas. Mais vous comprenez que ça n'aurait pas de cohérence, voilà. »

Ce sont des a priori, une réputation, des freins qui accompagnent l'identité culturelle qui vont empêcher le dialogue, le parasiter ou l'assourdir complètement. Dans ces moments de grande solitude, où on va "ramer" pendant de très longs moments, on sent bien que le discours de la compagnie se heurte à des limites infranchissables, qui prennent corps dans le silence et la posture de l'interlocuteur : on est bien face à une frontière qui érige une muraille hermétique :

« Tu sais, le rendez vous avec le président de la Région en Aquitaine, ça a été laborieux, terrible. Il m'a laissé parler, tout seul pendant 20 mn, j'ai ramé... tout seul, il ne disait pas un mot, il tirait une tête.... Tout seul, 20 minutes. je me sentais bien seul. Mais bon, il a fini par parler, il s'est un peu déridé, mais enfin ça a été un dialogue un peu vide, il faut bien le dire, mais bon, on avance quand même...»

Entretien, Anton, mai 2003

Ces frontières perceptibles dans le silence et l'absence de dialogue avec les institutions culturelles sont aussi rencontrées très souvent par la compagnie Miele, qui défend la culture et l'expression théâtrale palestinienne. Nous n'avons pu expérimenté in situ des démarches de ce type personnellement pour cette compagnie, par contre nous avons recueilli la réaction d'un théâtre qui a reçu fraîchement son représentant :

« Non, c'est très difficile, déjà de parler avec eux, bon, ils proposent le spectacle mais c'est difficile d'accepter un spectacle comme ça dans la programmation, ça ne ressemble pas au lieu, et puis tout de même, vu notre géographie, on pourrait très bien avoir des ennuis, non ce n'est pas pensable. Et puis du théâtre comme ça on n'en fait plus. Non, c'est trop agressif, je trouve. Bon, je pense qu'il faut mettre des limites, là de toutes façons, on va pas voir une pièce, on vient soutenir la Palestine, non ? Ce n'est pas forcément notre rôle... Je trouve que c'était difficile de discuter, bon....»

On entend dans ce témoignage les silences, les freins à la discussion, qui ont empêché une réelle négociation. Ces rencontres et négociations sont déjà rendues ardues, comme pour toute compagnie ou structure qui cherche à se maintenir et à survivre ; mais la défense d'une identité et d'un enracinement culturel rend les choses peut être plus difficiles. L'ancrage de leurs pratiques dans certaines valeurs à connotations politiques, plus ou moins fortement selon les cas, induit un positionnement particulier face aux institutionnels. Ils s'inscrivent dans une sorte de « niche » qui calibre, parfois douloureusement, leur argumentaire. Cet ancrage identitaire paramètre en tous cas de façon très prégnante leurs négociations et leur positionnement dans le paysage culturel de leur territoire. Il induit aussi une part d'affect importante de la part de ces comédiens, affect qui colore très souvent leurs discussions, leur présentation de leur travail auprès des différents partenaires du monde du théâtre : institutionnels, directeurs de salle ou journalistes. Ces compagnies semblent être caractérisées par cette dimension de la lutte, pour s'imposer dans le paysage, vu que les racines de leur théâtre posent, ou sont censées poser problème à leurs interlocuteurs. Cet investissement et cet affect constituent un atout si leur circuit de diffusion accueille ce type de discours. Ils semblent poser problème pour ouvrir le circuit de diffusion habituel. Or la diffusion est le secteur le plus stratégique et le plus crucial pour les compagnies. Une compagnie qui survit est une compagnie qui tourne et pour beaucoup de programmeurs, ces compagnies portent un théâtre trop marqué. Ces difficultés sont aussi le frein principal à une possible institutionnalisation.

Voici un autre exemple d'échos des difficultés de diffusion de Miele à Montpellier :

«Une programmation comme ça, ça pose problème, même si leur pièce est sans doute très bonne. Leur travail est intéressant, mais je ne peux pas me permettre de programmer cela au théâtre, par rapport au quartier, à la mairie. Je ne veux pas être estampillé théâtre politique. On travaille trop pour asseoir le théâtre, on ne peut pas se permettre cela. Et puis, ce n'est pas notre public. [...] Ils défendent leur truc, hein, c'est sûr ! Ils y mettent... du coeur, ça oui. Mais bon, le coeur par les temps qui courent, ça fait pas tout. Ce genre de théâtre, c'est un peu passé de mode, non ?...»

Programmeur de salle, Montpellier, Juin 2004, après les contacts avec la compagnie Miele.

Ou encore, pour Bella :

«Non, non, du théâtre en oc, c'est pas d'actualité pour la commune. On ne veut pas faire la saison au théâtre de verdure avec ça. Je ne peux pas me permettre ça. Vous savez quand même, c'est une mairie de droite, non ? Alors ce texte sur les camisards, le conseil, on ne le sent pas. Je sais bien que l'auteur est du coin, oui, [...] mais ce n'est pas possible, non. J'aimais bien l'idée du chœur, enfin on sait que c'est du bon théâtre, que c'est professionnel, que c'est une belle soirée, mais on ne veut pas.»

DAC, petite commune de l'Hérault. Juin 2003, après d'après négociations avec la compagnie Bella.

On notera cette expression, qui revient souvent dans la bouche des programmeurs : «On ne peut pas se le permettre.», comme si ces compagnies outrepassaient une certaine norme attendue. Cela est valable pour ces compagnies pourtant si distinctes par leur histoire, leur réseau, leur répertoire, enfin leurs conventions. On en revient à l'importance et l'aura des valeurs identitaires "en résistance" défendues par ces compagnies.

Cela est vrai pour les deux compagnies : la diffusion reste le secteur le plus difficile de leur activité. Petit à petit, ces efforts supplémentaires à soutenir pour défendre leur pratique deviennent une marque et une caractéristique. Les comédiens relient très clairement cette posture «combative» aux valeurs qu'ils défendent et souhaitent mettre en oeuvre dans leurs créations et leurs pratiques. Cette disposition au combat est nécessaire pour franchir les frontières institutionnelles qui occupent tant les esprits de nos comédiens.

2.4 Le paradoxe de la frontière : coupure et suture

Les enjeux :

Quittons à présent les frontières intérieures pour interroger davantage les frontières plus réelles qui composent le paysage des politiques culturelles en cours. On aura bien noté la tension des structures observées à franchir ces frontières, mais cela est-il possible en terme de production ? Les mutations du financement du théâtre, par l'évolution des compétences culturelles et de la gestion de l'argent public dévolu au spectacle vivant, poussent les compagnies travaillant sur ces enjeux identitaires à se tourner vers l'Europe. D'une part à cause du désengagement de certaines de nos instances publiques, comme la DRAC ou les départements, mais aussi par adéquation avec les valeurs et le discours européens. L'Europe a développé un discours et un appareil juridico-économique autour des frontières bien sûr. De même elle a fait le choix de l'intercultural dans sa *doxa* . On constate donc à quel point sont importants ces enjeux de la communication culturelle à l'heure européenne²⁷⁷.

La réflexion sur une possible politique culturelle européenne s'inscrit pour certains points dans le cadre de la communication européenne sans frontières. On se pose alors la question suivante : les frontières s'estompent-elles ? Les avancées sont avérées au sein de l'espace marchand : l'Europe se penche et s'est penchée sur la question puisque c'est la volonté des échanges économiques qui a été le moteur principal de la construction européenne. L'Europe sans frontières qui semble se dessiner a produit le rejet des citoyens lors du référendum sur le traité constitutionnel. Il faudrait donc tenter d'évaluer de quelle façon les représentations de la frontière sont en opposition avec ces contingences uniquement économiques et libérales. Ces dernières s'opposent à une vision politique et anthropologique de la frontière lorsqu'elle permet de mettre en relation des ensembles identitaires souhaitant communiquer : on ne souhaite pas d'une «Europe sans pitié» comme Edgar Morin l'affirmait déjà il y a vingt ans : «Car cette Europe que l'on semble, ici ou là, souhaiter forte et construite autour de référents identitaires, est en fait fragile. Surtout au fur et à mesure que l'on s'éloigne du terrain de l'intégration économique pour entrer dans ceux du politique, du culturel, et, plus généralement du symbolique.»²⁷⁸

277 R. Boure, I.Paillard, «Europe 93 : Vers l'effacement des frontières ?», et aussi «Régions frontalières, télécommunications et com. Électronique» in *Territoires transfrontaliers. Discontinuité et cohésion*, Toulouse, PU Le Mirail, 1998, p. 3-8 et p. 113 sqq.

278 E. Morin, *Penser l'Europe*, Paris, Gallimard, 1990 p. 190

Les frontières persistent et marquent toujours le territoire. Elle font partie de ce matériel symbolique qui nourrit la création des structures observées. Leurs conduites sont interculturelles dans leur maturation et tensions intérieures. Elles tentent aussi de l'être plus prosaïquement, par le biais de productions compliquées avec des pays européens. Tout cela pour dire rapidement, puisque ce n'est un secret pour personne, que les réseaux européens du théâtre sont quasiment inexistantes. On peut citer tout de même le dispositif MIRA de Toulouse, au TNP. Qu'en est-il d'un projet de théâtre européen ? Il ne semble pas exister de réelle politique dans le domaine du théâtre. Un certain nombre d'institutions bien sûr sont tout de même en place : Institut de théâtre méditerranéen ou des projets de coopération de type MIRA, le festival du théâtre européen de Grenoble qui a fonctionné un moment, divers collaborations et échanges épisodiques mais pas de structures entièrement dévolues à cela. La compagnie Bella essaye depuis quelques années de progresser et de prendre ses marques dans ces parcours. L'enjeu est de taille car elle aurait affaire, pour la première fois, à une instance politique qui reconnaît les cultures régionales et d'une façon plus générale, soutient l'expression des différences culturelles qui lui sont constitutives. L'Europe a pourtant tenté de faire avancer sa cohésion culturelle en soutenant certaines communications. Citons la télévision, analysée par D. Wolton. Il est rejoint par Pierre Moeglin dans son analyse de la télévision européenne : «Le projet irénique d'une télévision européenne pour hâter l'intégration européenne fait partie de ces consensus qui ressemblent parfois à de lâches soulagements.» ou encore : «les projets de télévision européenne... sont d'une part pensés comme un outil de communication pour rapprocher les différents peuples d'Europe et d'autre part comme le moyen de refléter les différentes cultures.» Même si l'outil et le dispositif sont très éloignés, des tensions interculturelles sont nettement présentes dans ce cadre-là aussi.

La question européenne est vectorisée par la problématique des frontières : les régions transfrontalières constituent des zones propices au développement des solidarités transfrontalières entre groupes (au sens générique) institutionnels et groupes privés mais aussi dans la relation suivante : publics / individus / groupes. Elles constituent davantage des zones intermédiaires plutôt que des lignes clivantes. On rappelle que les espaces transfrontaliers sont des «lieux stratégiques, voire emblématiques en raison même de la forte production identitaire - à composante inévitablement xénophobe- qui y est traditionnellement développée. L'intégration multinationale ne doit pas faire l'impasse de telles expériences de coopération.»²⁷⁹ ce sont dans ces zones que nos structures tentent parfois de bâtir des

279 J. Palard, in *L'Europe aux frontières. La coopération transfrontalière entre régions d'Espagne et de France*, Grail, PUF, 1997, sous la direction de J Palard, p.10.

collaborations. La compagnie Bella a joué en direction de la Catalogne mais aussi du Val d'Aran ou encore de certaines vallées italiennes qui partagent leur langue. Quant à la compagnie Miele, les frontières sont plus lointaines mais ils savent précisément ce que c'est que de passer des *check point*. Ils maîtrisent d'ailleurs suffisamment l'exercice pour l'intégrer à leurs créations. L'importance en fait de ces zones est symbolique : «En fait, en dehors des régions où elle renvoie à des pratiques sociales anciennes dans lesquelles le symbolique est fortement présent, la (trans)frontalierité semble offrir seulement des opportunités que les acteurs locaux et localisés mais aussi les États doivent avoir la volonté et les moyens de saisir.»²⁸⁰ Ces lieux sont riches ainsi d'enjeux matériels et symboliques. Ils sont porteurs de mythes. On voit comment ainsi les frontières techniques rejoignent les frontières intérieures. Et pourtant, pas de construction européenne sans frontières ni sans échanges frontaliers : «Ce schème très général de transformation s'applique parfaitement à L'UE : pilotée depuis Bruxelles, la construction européenne s'observe aussi, et en un sens avant tout, aux frontières.»²⁸¹

Cet immense potentiel de la frontière n'est pas suffisamment utilisé ni vectorisé par l'institutionnel. Mais il est tout de même exploité, en partie touché et pressenti par les échanges artistiques. Nous soulignons donc ici la dichotomie, du moins l'écart entre le ferment des créations artistiques et le fonctionnement institutionnel de la culture. Cet écart conduit les lieux et compagnies concernés à élaborer des solutions «bricolées» qui fonctionnent souvent sur les marges de l'intermittence.

La frontière européenne est appréhendée comme séparation et contact, barrière et lisière, coupure et couture²⁸². On comprend d'autant mieux l'effervescence de ces lieux et temps de créations, rendus sensibles car nourris, - mais n'est-ce pas toujours le cas ? -, de données identitaires à l'heure européenne. L'échelon national ne se saisit quasiment pas de ces possibilités, si ce n'est sur quelques productions internationales ou échanges emblématiques. L'échelon régional s'en saisit avec déjà davantage d'allant pour pallier des déficiences nationales et asseoir des prérogatives qui ainsi deviendront solidement installées. Les collectivités territoriales régionales mettent en avant des enjeux importants : financiers, symboliques, identitaires et pour finir politiques dans ces échanges à bâtir. Pour résumer, la question des échanges transfrontaliers est un enjeu de taille pour les régions, qui voient ainsi

280 J. Palard, op. cit., p. 7.

281 J. Palard, *ibidem*.

282 Cf n°37 *Sciences de la société*, février 1996 "territoires frontaliers: discontinuité et cohésion" et *Territoires*, n°348, mai 1994 .

une façon de consolider aussi leurs dotations et compétences. Des liens puis des alliances avec des régions puissantes sont recherchés. On rappellera ici les pas effectués du Languedoc Roussillon vers la Catalogne, ce qui intéresse grandement nos Occitans pour des raisons identitaires et stratégiques. Ces échanges touchent aux matrices qui sont à même de développer le potentiel d'une construction européenne dans les faits, dans des réalisations précises, rendues au public et donc d'autant plus précieuses qu'elles mettent en lumière et au travail ces moments de construction.

Jean Baptiste Harguindéguy a consacré d'excellentes synthèses sur la perception et l'élaboration de la frontière franco espagnole²⁸³. Il retrace l'histoire de l'élaboration de cette « frontière intellectuelle mais non géographique que sont les Pyrénées »²⁸⁴. Les avanes historiques lui permettent d'affirmer que « la recherche de frontières stables est au fondement de l'État moderne. Reste à savoir si le dépassement de celles-ci est l'une des prérogatives de l'ère post moderne, si tant est que nous en soyons arrivés à une telle phase. » Effectivement, l'implication du plan régional dans la construction européenne tend à se poser la question à certains moments, notamment sous la poussée de territoire comme la Catalogne. Harguindéguy souligne en tous cas la forte portée symbolique de politiques de coopération transfrontalières : « au delà du simple aspect bureaucratique qu'implique ce changement à travers la modification et l'assouplissement des textes en vigueur, il est une dimension allégorique référant directement aux rituels de passage observés par les anthropologues. »²⁸⁵ Franchir la frontière implique de connaître et accepter la limite : cela relève donc davantage d'un rituel encadré plutôt que d'une transgression. Cela implique donc la maturation « d'une phase préalable à l'établissement de politiques de coopération transfrontalières telles qu'INTEEREG – la phase de préparation au rituel de passage- repose en premier lieu sur la constitution d'un réseau d'entités infra-étatiques et supra-étatiques plus autonomes par rapport aux gouvernements centraux... »²⁸⁶ On souligne ici la concordance de cette analyse extrêmement précise avec le tableau peu à peu dessiné par la trajectoire de la compagnie Bella et surtout de son argumentaire politique.

On rappellera que le programme INTERREG (International Regions) est une initiative communautaire. Ce programme qui a déroulé trois sessions 1990-1993, « fut marqué par la prise de contrôle par les services centraux des états qui établirent des projets restreints aux administrations publiques. » L'espace transfrontalier n'a pas été atteint. Le second programme

283 J.-B., Harguindéguy, *La frontière en europe: un territoire ? Coopération transfrontalière franco espagnole*, Paris, l'Harmattan, 2007.

284 J.-B., Harguindéguy, op. cit., p. 51-64.

285 J.-B., Harguindéguy, op. cit., p. 64.

286 Ibidem.

INTERREG 1994-1999 a vu la création de groupe de travail transfrontaliers permettant l'intégration formelle d'acteurs diversifiés. Mais «si dans les états fédérés et très décentralisés ce système aboutit à la prise en compte des intérêts infra étatiques, tel ne fut pas le cas dans les états centralisés où les services de l'état conservèrent leur prépondérance.»²⁸⁷. La participation d'acteurs privés, pourtant de principe, ne fut pas beaucoup respectée. Le troisième programme 2000-2006 a été une tentative de la Commission pour rééquilibrer ces pratiques puisque le caractère transfrontalier est devenu obligatoire, ainsi que la participation d'acteurs régionaux et infra régionaux aux côtés des états. L'accès à ce programme a été encouragé pour les associations et les acteurs privés.

Pour de plus amples et précis détails institutionnels, on renvoie à l'indispensable synthèse d'Harguindéguy sur le programme INTERREG. Il se révèle par contre assez saisissant de reporter les propos de certains membres de la compagnie Bella, lors du troisième programme INTERREG :

«C'est sûr que c'est maintenant qu'on aurait besoin de ça mais on manque de temps pour monter des dossiers comme ça. Il faut rentrer dans leur logique, faire rentrer nos trucs dans leurs cases, ce n'est pas facile, hein.»

Pierre, septembre 2006, Montpellier

«Bien sûr qu'on fait l'Europe nous ! Si nous on ne la fait pas... Mais bon, elle n'est pas facile à faire, elle veut pas trop, on dirait (rires) non, le souci c'est de rentrer dans le circuit, de rentrer dans leurs contraintes. Il faudrait qu'on ait quelqu'un qui ne s'occupe que de ça. Et ça c'est pas possible.[...] et puis regarde, le problème c'est qu'actuellement, c'est la DRAC qui instruit les dossiers, alors, ça ne marchera jamais Il y a les programmes INTERREG, on est parfaitement éligibles maintenant. C'est fait pour nous. Les Espagnoles utilisent les crédits que nous en France on est pas fichus d'utiliser....»

Anton, Montpellier, juin 2006

287 J.-B., Harguindéguy, op. cit., p.12.

2.4.1 Le lieu d'un dialogue et d'une antithèse

La frontière est caractérisée, en tant que zone géographique et notion plus fantasmatique ou imaginaire, par cette tension

coupure / suture

soi / l'autre

fermeture / ouverture

La frontière, qu'elle soit finalement géographique ou pas est le lieu où l'on éprouve son identité et sa capacité à appréhender l'altérité. La distinction vraie/ fausse n'est plus opérante dans cette optique car les frontières intériorisées sont perçues comme aussi hermétiques que les autres, sinon plus. La frontière est une notion mais aussi un objet et un objectif éminemment politiques et on ne s'étonne pas trop de trouver un tel objet prendre une telle place dans les pratiques étudiées.

Les politiques culturelles souhaitent mettre l'accent sur la coopération, manifestation concrète d'une volonté de faire du lien, de l'hybridation. Le traitement des zones frontalières ou transfrontalières prend une dimension très chargée symboliquement et politiquement à l'heure de la construction européenne. Or la frontière est complexe à appréhender et à mettre en valeur²⁸⁸ :

- la frontière est fixe ou mobile dans le temps
- la frontière est une ligne ou une zone dans l'espace. La perception traditionnelle de l'Européen du XX^{ème} siècle, héritée de l'Europe des États-Nations est celle de "frontière ligne" et de la frontière fixe. Or la construction européenne aurait tendance à développer un regard différent sur la frontière, un regard par lequel s'élaborerait une frontière zone, c'est à dire une zone de contacts entre réalités différentes. La frontière s'élabore alors comme un territoire.

Les frontières et leur traitement en terme d'action culturelle et théâtrale plus particulièrement constituent un enjeu de taille pour les collectivités en place, tentant ainsi de prendre une part importante dans le dialogue entre les acteurs et d'exploiter complètement les compétences décentralisées. Dans cette optique la frontière est alors analysée comme une zone où la séparation pourra être atténuée²⁸⁹. Les enjeux sociaux sont très importants dans ce lieu où se confrontent et se structurent les identités : les pratiques sociales, les dispositifs

288 R. Ratti, *Territoires frontaliers. Discontinuité et cohésion*, PU Mirail, 1998.

289 R. Boure, « Régions frontalières, télécommunications et com. Électronique » in *Territoires transfrontaliers. Discontinuité et cohésion*, Toulouse, PU Le Mirail, 1998, p. 113 sqq.

institutionnels ou culturels et le jeu des identités «sont susceptibles de jouer, avec des variantes dans l'espace et le temps, un rôle de ciment et de faire de l'autre un " étranger proche".²⁹⁰ Il serait vain méthodologiquement de tenter de concevoir la frontière d'une part comme couture et d'autre part comme suture. L'imaginaire de la frontière est justement très riche car il se développe dans cete dynamique dialogique. Le travail d'enquête, y compris les entretiens, montre à quel point l'aspect contrasté de la notion est perçu dans son ensemble, même si certains éléments sont mis en avant :

- la coupure pour dire les difficultés financières et techniques à traverser les frontières
- la suture pour dire la facilité à faire du théâtre occitan en Catalogne ou du théâtre en français en Palestine par exemple. La facilité est exprimée par le biais des contacts entre professionnels, les échanges entre langues catalane et occitanne, les échanges entre les identités culturelles qui de toute façon sont dépassées par les enjeux formels du théâtre.

La frontière apparaît comme lieu d'une fragmentation de l'espace, nécessaire pour des raisons politiques et économiques mais c'est aussi un levier, un terrain d'interaction et d'une homogénéisation dont les effets se font sentir bien au delà des régions frontalières²⁹¹.

La frontière fonctionne aussi comme un filtre, une zone de contact susceptible de valoriser les échanges et une zone aussi d'incertitude, propices aux marges de manoeuvre de nature mouvante selon les situations historiques, les rapports de forces et les volontés géopolitiques.²⁹²

Le contexte contemporain et la mise en place d'un espace européen ont vu l'élaboration d'un ensemble de mesures et de pratiques visant à supprimer les frontières à l'intérieur de L'Europe. Cela est le résultat d'une volonté délibérée de jouer sur l'effet couture comme facteur particulier des régions frontalières, grâce à l'organisation des flux transfrontaliers et sur « l'effet de zone de transition comme un espace d'innovation sociale »²⁹³. En revanche les mesures pour permettre le rayonnement du théâtre dans ces zones ne fonctionnent pas réellement, alors que manifestement les gens de théâtre seraient à même de faire travailler cette capacité symbolique de la frontière. Les comédiens déplorent une fois de plus les carences de l'institutionnel.

290 R. Boure, *ibidem*.

291 R. Boure, *op cit*, p. 114.

292 R. Boure, *ibid*.

293 R. Boure, *ibid*.

2.4.2 La frontière comme lieu d'une régulation

La frontière, en tant qu'objet politique et représentation est aussi le lieu d'une régulation.²⁹⁴ Elle met en effet en ordre les objets ainsi que leur spatialisation. Elle ancre les représentations dans le sens où elle caractérise un ordre interne entre un centre et une périphérie. Elle vectorise ainsi une orientation, sur un plan géographique et politique en supportant aussi un ordre externe (entre États) lorsqu'elle est conçue dans une optique politique concrète. On en retire que la frontière est une limite d'ordre à la fois interne et externe et qu'elle distingue les acteurs de façon contraignante.

Cette régulation s'effectue dans le sens où la frontière constitue alors un lieu d'achoppement qui va conforter les acteurs dans leur identité, leur statut et leurs objectifs. Le rapport de force en sera modifié ou conforté.

La frontière régule car elle est présente dans toutes nos activités. Elle apporte un équilibre dynamique et invisible car il se produit sur une opposition permanente. La frontière est le lieu du rapport entre le permanent et le changement et à ce titre, elle participe à la vitalité des éléments qu'elle contribue à séparer.

La compagnie Miele a énormément travaillé sur ces questions : elle s'est notamment saisie de la construction du Mur en Territoires Occupés. On constate une réelle crise des limites : on apporte une limite en réponse à une crise des limites pour tenter de réguler, jusqu'à les juguler d'ailleurs, des échanges. Ce motif du Mur²⁹⁵ est central pour la compagnie Miele. Otto va jusqu'à dire d'ailleurs que toutes les frontières sont des murs : en tous cas, toutes les frontières matérialisées sous forme de mur ont été le prélude à des bouleversements de sociétés ou de civilisation. Il en reste aujourd'hui des éléments patrimoniaux.

La frontière est un élément dynamique dont les apparences peuvent changer. L'intégration européenne ne supprime pas les frontières, car les anciens contentieux sont profondément inscrits dans leur territorialisation.

Claude Raffestin a mis en avant la notion de sémiosphère pour circonscrire la notion comme un ensemble de signes permettant un processus de transformation²⁹⁶. C'est un espace abstrait,

294 F. Bafoil, «Territoires transfrontaliers. Discontinuité et cohésion», in *Sciences de la société*, n°37, fév. 1996, p. 3-195.

295 Motif très fécond artistiquement : le *kairos* grec permet de franchir le Mur, par exemple.

296 Propos d'ouverture, Colloque international « Après les frontières, avec la frontière. Quelles territorialités transfrontalières, Grenoble, 2-3 juin 2004, Cité des territoires.

un espace transformant en signe. Le processus matériel de la frontière est précédé par un processus dans la sémiosphère. L'interface ici se transforme en objet spatial.

La frontière appartient en tout cas très nettement à notre imaginaire politique : en tant que représentation, elle symbolise notre responsabilité car c'est un élément manipulé pour gérer nos territoires : par elle la culture se projette dans l'espace ; elle est au coeur de toute territorialité. Elle est conventionnelle et arbitraire. Les racines de la frontière ne sont pas matérielles et pourtant elle est destinée à faire avec sa matérialité. Elle vectorise une puissance symbolique très forte et en cela, elle est un élément politique très emblématique. Elle possède une épaisseur certaine, c'est beaucoup plus qu'un instrument.

2.4.3 La frontière : un espace liminal

La frontière comme représentation et objet politique est caractérisée par sa nature et sa fonction liminales : la frontière élabore une limite, elle marque les bords. Que circonscrit-elle encore aujourd'hui pour nos comédiens ?

Si l'on se replace dans l'enjeu de décentralisation et de déconcentration en ce qui concerne la politique culturelle de coopération et d'échanges plus généralement, on ne peut qu'enfoncer la porte ouverte suivante : le soin des frontières relève de la dernière utopie politique qu'est l'Europe²⁹⁷. Cette fonction de marche, de seuil se révèle-t-elle encore opératoire dans les processus de création au théâtre ?

Cette conception de la frontière est riche car elle permet de concevoir le passage. Le seuil, c'est ce que l'on franchit lorsque l'on sort de chez soi, une fois cette zone franchie, on ne se retourne pas. Le seuil, c'est aussi là où l'on accueille les entrants, les hôtes et ceux que l'on aura acceptés.

On est d'ailleurs tenté d'aller encore plus loin : pourquoi ne pas envisager l'importance contemporaine et la prégnance de la notion de marge en terme tout d'abord de pratiques théâtrales à dimension interculturelle et d'imaginaire politique ensuite ? Cela est rendu possible par le fait que la frontière est le lieu caractéristique et nécessaire de la rencontre comme interface entre un intérieur et un extérieur.

297 J. Derrida, *Penser l'Europe à ses frontières*, édition de l'aube, 1993. p. 19-41.

2.4.3.1 La porosité des frontières

Passer les frontières : un objectif : une compétence

On voit ici se développer un enjeu très concret pour les compagnies de théâtre dont le travail est basé sur une identité culturelle. Prenons le cas des compagnies de théâtre occitan rencontrées, leur souhait est de défendre une langue, une culture et donc pour cela de leur faire passer les frontières : géographiques et intérieures :

«Max, c'est de l'ethnopsychiatrie. Il est dans la pagnolade constamment, je suis d'ici Il se revendique. Je me suis battu, j'aime le théâtre. Très revendicatif et le jour où tu lui offres de le faire professionnellement, il s'effondre et puis il part sur 50000 projets parallèles.. enfin voilà.. Lui il a beaucoup de mal avec cette altérité là, il la désire et il ne l'assume pas, c'est très compliqué. Il n'arrive pas à transmettre aux autres cette facette-là, il ne peut pas. »

Donna, Pézénas, juillet 2006

«Oui, bon nous on aime la rencontre, c'est enrichissant mais on amène beaucoup de choses, une langue, une culture, des textes, toute une vie, ! Ce qui est difficile de rencontrer l'autre, qu'il accepte de nous voir il faut mettre les choses en place. Mais il y a des freins, parfois, c'est terrible, regarde ça sera plus difficile pour nous de monter une pièce à Nîmes où on aura deux pelés et trois tondues que de faire une tournée en Suède, la haut, tu te rends compte ! Il y a des gens qui sont prêts à t'écouter... et d'autres qui ne voudront pas parce que c'est de l'occitan, ils ne penseront même pas si tu fais ou pas du bon théâtre, tu vois, c'est ça qui est rageant, on ne nous voit pas forcément comme des comédiens...»

Jean, mars 2007, domicile, Compagnie Luna, (environnement très proche de Bella)

«Ce qu'il faut, c'est qu'on nous connaisse, qu'on tourne, c'est ça qui est difficile, c'est la diffusion. La création il n'y a pas de problème ! Non, le problème c'est que les gens s'assoient et écoutent, qu'on nous laisse rencontrer le public. Pour moi jouer en Espagne c'est même plus facile, le public est plus chaleureux, moins coincé et surtout beaucoup moins complexé sur ces histoires de langues. Le catalan va

venir t'écouter, quand le Français dira, «bah, ce pas du théâtre, c'est du folklore » Elle est là la frontière, ce n'est pas quand tu passes l'autoroute, d'ailleurs il n'y a plus de ligne, on voit pas qu'on la passe.. en théâtre c'est la même chose ! On va passer des frontières sans s'en rendre compte.»

Berthe, Toulouse, septembre 2005

Les frontières évoquées ont pour objet leur identité régionale qui vient, d'après eux, "gommer" leur identité professionnelle : ils sont d'abord des Occitans et (donc) d'abord des militants avant d'être des comédiens. Ils se considèrent comme doublement invalidés dans leur identité professionnelle. On constate ici le poids issu des identités culturelles dans ces pratiques artistiques. Sur un peu plus de 70 % des entretiens réalisés avec des comédiens de langue régionale, leur pratique est gênée par ce frein. Certains en rient, d'autres le mettent en avant au titre presque d'une « ethnie opprimée »²⁹⁸. On constate que les comédiens les plus virulents relèvent de la génération qui a vu monter un renouveau des identités dans les années soixante-dix, ils constituent le corps des personnes interrogées d'ailleurs. On sait bien que «l'individu se socialise toujours à travers des valeurs qu'il choisit de rehausser par rapport à d'autres»²⁹⁹ mais manifestement ces gens de théâtre déplorent le glissement de l'une sur l'autre. En ce qui concerne la compagnie qui travaille sur les échanges interculturels, c'est l'aspect politique, militant là aussi qui vient masquer ou faire oublier leur qualité de gens de théâtre. S'ils valorisent cet aspect de leurs conduites, ils déplorent parfois en fin d'entretien cet état de fait. On soulignera tout de même les ambiguïtés de ce discours car certains comédiens (des compagnies les plus solides, les plus implantées) vont s'appuyer sur le réseau militant pour permettre l'avènement de représentations théâtrales. C'est donc leur positionnement, leur identité, leurs relations militantes qui auront aplani le terrain de leurs actions artistiques. Cet aspect là est oublié lorsqu'est déploré le manque de reconnaissance de leur statut de comédien. L'identité culturelle et le statut professionnel sont alternativement employés selon les interlocuteurs. Selon notamment les institutionnels sollicités, l'accent sera mis sur l'aspect professionnel et normé de leur pratique.

La frontière est donc le lieu où peut s'élaborer, par la distance indispensable à la construction de l'altérité, les négociations propres à l'identité. Mais c'est aussi le lieu d'une

298 Anton, février 2002.

299 M. Rey, *Identités culturelles et interculturalité en Europe*, op. cit., p. 20.

proximité spatiale, sociale et symbolique³⁰⁰. A ce titre, elle appelle des médiations politiques, économiques et culturelles. Elle requiert donc des médiateurs – individuels et collectifs-, des passeurs. Nous verrons plus loin que les comédiens se placent délibérément avec beaucoup de force dans cette posture de "passeurs". Les gens de théâtre interrogés expriment leur volonté de dépasser les frontières et de dépasser ces barrières. A ce titre, ils se définissent comme des sujets extrêmement moteurs.

Voici un rapide exemple, mais extrêmement parlant :

«La frontière est un passage. Finalement. Il y a beaucoup de choses comme ça. Ce sont des conceptions qu'on a. C'est un peu comme quand on parle de la différence. La différence, c'est bien qu'il y ait de la différence ; tout est différent. Aujourd'hui est différent de demain et de hier, quoi. Il ne faut pas en avoir peur, les frontières non plus.»

Et un peu plus haut :

«Nous on est des passeurs, finalement... C'est à ça qu'on sert... entre les gens, les textes»

Eric

2.4.4 La frontière : lieu d'un enjeu de décentralisation

2.4.4.1 Les lieux et enjeux d'une politique particulière

La frontière est caractérisée par son aspect excentré, et en terme de politiques culturelles, il incombe aux collectivités territoriales en place de gérer les échanges culturels qui la traversent. La frontière est à ce niveau un enjeu très clair du positionnement des collectivités territoriales et notamment des régions, qui ont vu leurs compétences culturelles s'accroître. Ces transferts continuent dans les faits, les DRAC avouant explicitement se désengager du soutien de certains projets au profit des régions. Ces dernières avouent à leur tour ne pas être encore en ordre de marche, techniquement et financièrement pour suivre ce mouvement qui laisse les porteurs de projets dans le plus grand embarras.

300 R. Boure, op. cit., p. 114.

Les régions s'appuient tout naturellement sur la législation européenne, sur l'appareil de coopération qui doit faire fonctionner l'Europe de la culture - on a très envie ici d'employer un conditionnel-, ce qui leur permet aussi d'affirmer un statut, une "surface" de plus en plus importante dans le domaine de la culture et du théâtre notamment.

Ce sont de plus les régions qui vont soutenir et porter le plus les identités culturelles locales : les régions Languedoc Roussillon et Midi Pyrénées sont les plus grands soutiens des compagnies de théâtre occitan. Les identités culturelles régionales sont un élément pris fortement en compte dans la dynamique européenne, comme en témoigne la Conférence des pouvoirs locaux et régionaux du Conseil de l'Europe, Déclaration de la convention de Bordeaux, 1978³⁰¹ :

- «1. Composante essentielle de l'État, la région est un élément Fondamental de la richesse d'un pays. Elle témoigne de sa diversité culturelle et stimule son développement économique. Fondée sur le suffrage universel, les institutions régionales garantissent sa nécessaire décentralisation. Elles assurent la solidarité et la coordination de ces communautés de base ;
2. Héritière de l'histoire de l'Europe et de la richesse de sa culture, les régions de l'Europe constituent une valeur irremplaçable et incomparable de la civilisation européenne. Elles sont à la fois le signé et le garant de cette diversité ;
3. Le droit de chaque européen à sa région est un des éléments de son droit à la différence ;
4. Différence parfois d'un pays à l'autre, la notion de région, telle que le comité de coopération pour les questions municipales et régionales et la conférence des pouvoirs locaux et régionaux de l'Europe ont définie, correspond généralement à une communauté humaine, localisée sur l'unité territoriale la plus vaste intérieur de chaque nation. Cette communauté se caractérise par une homogénéité d'ordre historique ou culturel, géographique ou économique, ou relevant de tous ces domaines à la fois, qui confère à la population une cohésion dans la poursuite de objectif est d'intérêt commun. C'est cette cohésion, autour d'un certain nombre de critères variables mais jugés essentiels par la communauté elle-même, qui confère à celle-ci sa personnalité et nourrit son désir d'exister et d'être considérée comme une unité. C'est l'implantation de cette communauté sur le territoire national qui devrait délimiter l'unité territoriale qualifiée de région. L'institution de la région ne devrait que consacrer cette réalité sociologique sur le plan juridique ;
5. La région, plus proche des besoins de ces habitants par rapport à l'administration centrale située dans une capitale souvent éloignée, est l'unité territoriale la mieux placée pour conserver et développer le patrimoine culturel régional et ses traditions ;

301 A. Perotti, *Plaidoyer pour l'interculturel*, Edition du Conseil de l'Europe, Strasbourg, 1984, p. 45-49.

6. Les régions constituent un cadre propice à la reconnaissance des diversités ethniques et culturelles, à la mise en valeur des langues, des cultures et des traditions régionales. La délégation aux institutions régionales de pouvoir relevant spécifiquement du gouvernement et la réponse démocratique logique à la réaffirmation des traditions ethniques et culturelles propres à chaque région ;

7. La promotion des cultures régionales est un élément irremplaçable pour la construction d'une Europe respectant ces diversités culturelles et linguistiques. La recherche en développement équilibré entre les différentes régions de l'Europe ne peut, en aucun cas, se limiter à un développement économique et social. La culture elle-même est un facteur essentiel du développement régional en général.

2.4.4.2 Les institutions régionales européennes de la culture

Il existe³⁰² au sein des institutions européennes des comités consultatifs qui « représentent la logique démocratique au sein de l'Union Européenne »³⁰³. Ces comités consultatifs ont pour objectif d'accorder un espace d'expression aux partenaires sociaux et collectivités territoriales sur la mise en oeuvre de la politique européenne. Cet organisme nous intéresse car il peut se faire l'écho des politiques et objectifs culturels des régions qui représentent le premier interlocuteur pour les compagnies de théâtre défendant une identité culturelle régionale. Parmi elles on trouve notamment le Comité des régions, qui siège à Bruxelles et a tenu sa première réunion en mars 1994. Il a été institué par le traité de Maastricht, contre l'avis de la France et du Royaume Uni, sous la pression de l'Allemagne. Il existe aussi des initiatives provenant du Conseil de Communes et régions d'Europe (CCRE). Il associe les collectivités infra-étatiques à la construction européenne. Il doit obligatoirement être consulté sur les nouvelles politiques mises en place par le traité de Maastricht. Cet organisme apparaît comme le porte parole des régions et des collectivités locales, il « a permis d'enclencher une dynamique. Il contribue à stimuler la coopération inter régionale. Il a fait du fameux principe de subsidiarité un motif essentiel de ses avis. »³⁰⁴ Il est composé de 222 membres représentants des collectivités régionales et locales, différents membres sont nommés sur propositions des états membres, pour un mandat de 4 ans, par le Conseil de

302 http://europa.eu/about-eu/institutions-bodies/index_fr.htm

http://europa.eu/institutions/consultative/cor/index_fr.htm

303 J.-C., Zarka, *L'essentiel des institutions de l'union européenne*, 4 ed., Gualino éditeur, 2001, chap 8.

304 J.-C., Zarka, op. cit., p. 100.

l'Union Européenne statuant à l'unanimité. «Le Comité des Régions est consulté par le Conseil ou la Commission dans les cas prévus au présent traité et dans tous les autres cas où l'une de ces deux institutions le juge opportun», il est compétent pour émettre des avis lorsqu'il l'estime opportun. Sa compétence s'inscrit dans les domaines suivants : éducation, culture, santé publique, réseaux transeuropéens de transports, télécoms et énergie, le fond de cohérence et les fonds structurels, ces deux derniers points permettant notamment des financements culturels. Le traité d'Amsterdam a affermi cette institution et en a élargi les compétences, c'est-à-dire le champ d'application de la consultation obligatoire du Comité à de nouvelles questions (formation professionnelle, environnement, politique des transports, politique sociale ou encore politique de l'emploi).

Ce comité a eu du mal à se faire entendre, notamment lors des négociations institutionnelles de l'Europe (la place et l'influence d'une telle structure seront donc sans doute encore discutées si le débat portant sur les institutions européennes perdure et se concrétise). Le traité d'Amsterdam lui a conféré une autonomie organisationnelle. Ainsi, l'avis du comité des régions du 13 mars 2002 expose des stratégies possibles pour le développement de la coopération transfrontalière et interrégionale dans une Europe élargie³⁰⁵. Y est soulignée la «nécessité croissante pour les régions et les collectivités locales d'adopter, notamment en vue de l'élargissement, de nouvelles formes élargies et structurées de coopération.» ou encore : «la coopération transfrontalière, interterritoriales et transnationales constitue une priorité de premier rang pour l'UE afin de promouvoir l'intégration...». Le même comité appelle à différencier aussi la coopération transfrontalière : elle doit permettre une coopération bi ou tri ou multilatérale entre des collectivités locales et régionales dans des zones géographiques contiguës (acteurs semi publics ou privés).

La coopération transfrontalière entre des collectivités locales et régionales en Europe poursuit comme objectif principal l'intégration des zones qui sont séparées par des frontières nationales et confrontées à des problèmes communs appelant des solutions communes. Des facteurs, bien entendu, favorisent cette coopération : de longues traditions et expériences communes, une confiance mutuelle et une coopération réciproque (principes de partenariat et subsidiarité), ainsi que l'existence de structures communes appropriées pour une coopération transfrontalière entre les collectivités locales et régionales. Ces structures ne sont pas mises en place au niveau du théâtre. Il n'existe pas de véritable pôle d'échanges théâtraux en Europe, certains instituts fonctionnent comme l'institut méditerranéen de Madrid, mais il n'y pas de structures persistantes et visibles (le festival de théâtre européen de Grenoble a vu ses

305 Données DRAC Languedoc-Roussillon.

subsidés disparaître en 2003 par exemple. Les compagnies ne disposent pas de structure pérenne visible dévolue aux échanges théâtraux (création / diffusion / formation). On en est encore au stade du concept de développement transfrontalier qui cherche encore des moyens suffisants. On constate que même du côté des éléments favorables, on est surtout dans l'incantatoire qui prévaut dans le domaine des politiques culturelles³⁰⁶. Le ministère de la Culture et de la Communication semble toutefois oeuvrer récemment dans le sens d'une mise en réseau de scènes européennes.

Les facteurs entravants sont les suivants :

- limites juridiques imposées par les législations nationales
- différences des structures et compétences
- manque de volonté politique
- expérience limitée des collectivités locales ou régionales.
- problème de coordination des différentes sources de financement (absence d'interopérabilité et principe de territorialité pour le FEDER). Ce dernier point a été la raison d'une fin de non-recevoir d'un dossier européen d'une compagnie occitane, qui avait travaillé sur un projet interrégional, mais qui pour ces raisons n'a pas été retenu ; comme ce sont des DRACS qui instruisent les dossiers européens, ce sont aussi les mêmes raisons qui bien souvent vont freiner les projets porteurs d'une forte identité culturelle. Ces tentatives sont menées régulièrement³⁰⁷. Le retour des porteurs de projet est plutôt facile à recueillir, par contre la parole des DRAC manque rarement de prudence.

Les collectivités territoriales semblent vouloir s'acheminer vers une politique plus coopérative, mais la conduite de telles relations leur échappe encore. Ce sont pourtant ces collectivités qui sont les premiers interlocuteurs pour les compagnies de théâtre. Si les compagnies doivent petit à petit intégrer les compétences nécessaires aux nouvelles nécessités de productions, les collectivités doivent aussi être à même de leur présenter une interface simple pour négocier et coordonner ces projets ; on reste là aussi au niveau de l'incantatoire.

Cette institution représente une ouverture possible, une stratégie possible pour la mise en place d'éléments de coopération interrégionaux dans le domaine culturel. Les régions consacrent des efforts importants pour se positionner dans ce comité des régions.

La régionalisation de l'Europe³⁰⁸, voie possible d'évolution, est un élément à intégrer dans la mutations des financements du spectacle vivant. On touche ici à nouveau au concept de

306 Certaines publications de l'OPC en témoignent.

307 Entretiens Anton / Jean

308 R. Pasquier, dir, *La capacité politique des régions. Une comparaison France/Espagne*, Préface d'Yves Mény, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

légitimité politique : serait-ce l'Europe qui rend légitime une pratique artistique en la soutenant financièrement parce qu'elle s'intègre dans une conception et des valeurs européennes ? Ou bien la structure culturelle qui "rassure" le fonctionnement de l'Europe en proposant une vraie voie de fabrication de l'identité européenne ?

2.4.4.3 L'enjeu européen

Qu'existe-t-il de plus européen que la frontière ? La notion contient à elle seule le cœur du propos de la jeune entité politique européenne : elle dessine ses contours intérieurs et extérieurs afin de mieux se connaître elle-même tout en tâchant de se faire reconnaître de son environnement. Claudio Magris³⁰⁹ nous dit l'absolue nécessité intérieure de la fréquentation des frontières, surtout lorsqu'elles sont portées par le fleuve : « Sa petite excursion aux sources [du Danube] a dû être un dérivatif pour échapper à cette sensation d'être rangé dans une case, un subterfuge pour se détacher, par une belle promenade au grand air, de la vase où l'on stagne. Pour détourner son regard de son propre abîme sans fond, rien de tel que de l'orienter vers l'analyse de l'identité d'autrui, que de s'intéresser à la réalité et à la nature des choses.»³¹⁰ La négociation interculturelle est bien à l'oeuvre dans ces propos.

Afin de cerner et gérer les frontières, l'Europe a choisi d'orienter son discours autour du concept d'interculturalité. Faire fonctionner la frontière comme une suture est sans doute le premier enjeu européen. Si les barrières ont été abaissées pour permettre les flux de personnes, de marchandises et d'informations, il est beaucoup plus difficile de mettre en place une politique permettant les échanges entre les identités culturelles et les productions artistiques : en un mot faire fonctionner l'Europe de la culture et du théâtre en particulier. Le pluralisme culturel s'est invité très tôt, très vite dans les débats du Conseil de l'Europe³¹¹. Perotti souligne bien que cette cohabitation culturelle était présente en Europe avant le début de la construction européenne. La démarche politique européenne l'a projetée dans les débats : «Fallait-il attendre la stabilisation en Europe occidentale, dans les années 70 et 80, de millions d'immigrés en provenance d'autres continents, et le réveil des nationalités, des régionalismes et des localismes, pour que le corps social se reconnaisse pluriculturel ? L'autre, le différent, n'existait-il pas bien avant l'arrivée et l'installation récente des immigrés ?». La construction

309 Je remercie Stéphan Causse pour les discussions qui ont accompagné les références italiennes.

310 C. Magris, *Danube*, Paris, Gallimard, Folio 1988, p. 27-28.

311 A. Perotti, *Plaidoyer pour l'interculturel*, les éditions du Conseil de l'Europe, 1994.

européenne impliquait de se pencher sur le problème de la formation des identités en Europe, individuelles et collectives et de réfléchir au rapport de ces identités avec la société et la Cité ainsi que de leur inscription dans l'universel. Par ailleurs, l'individu est appelé de plus en plus «l'homme des antennes»³¹² : il est en effet soumis à l'offre plurielle de références et de valeurs proposées par la société contemporaine. Or depuis les années 70-80, on constate un retour manifeste au localisme et aux développements des identités collectives. Cela s'accompagne de la réapparition des nationalismes et l'affirmation croissante de l'ethnie comme catégorie sociale. La référence ethnique nous dit Perotti (comme appartenance linguistique et ethnoculturelle) ou la référence à une territorialisation régionale revient en force. Les tensions culturelles semblent s'accroître : tendance à se localiser, augmentation des problèmes aux dimensions communautaires et tribalisation entraînant de possibles processus d'exclusion, de discrimination et d'intolérance. Ces éléments d'analyse correspondent aux pratiques observées sur le terrain : les comédiens observés se disent, en tout cas pour certains, victimes de discrimination. La circulation plus aisée des personnes et des idées, les techniques ou compétences communicationnelles et informationnelles aboutissent à la création de situations originales, de plus en plus complexes pour l'individu dans la construction de la personnalité. En réaction aux crises identitaires qu'ils génèrent, ces phénomènes ont tendance à mettre l'accent sur les identités communautaires telles que l'ethnie, la nation, la religion ou le territoire qui prennent le pas sur les droits fondamentaux de la personne (sa liberté de conscience, sa raison et sa vocation à l'universel.) Perotti rapproche le choix de l'interculturel de la nécessité d'un horizon, comme méthode ou peut-être aussi comme idéologie. Il rapporte ce choix à une solution en «termes éducatifs et culturels qui s'impose du fait de l'émergence en Europe, de deux questions : la questions des minorités et celle du pluralisme religieux.» On aboutit donc à la nécessité «d'un nouveau concept, celui d'intégration dans une démocratie délivrée de toute velléité d'imposition culturelle, prétendant exiger du minoritaire, de l'étranger, qu'il intériorise les mythes fondateurs de la culture nationale.»³¹³ Est ensuite souligné le rôle de l'école face aux défis posés par les nouveaux processus d'identification collective et d'acculturation individuelle : transmettre les capacités nécessaires à l'enfant pour qu'il puisse s'ouvrir à l'universel sans renier les racines identitaires. On pourrait aller plus loin et généraliser : c'est sans doute le rôle aussi du spectacle vivant qui pourrait contribuer à ce dynamisme, mais aussi à cet équilibre. Le théâtre à ce titre participe intensément des processus de socialisation et d'individualisation.

312 A. Perotti, op. cit., p. 12

313 A. Perotti, op. cit., ibidem.

La question de la différence travaille perpétuellement nos espaces sociaux et politiques. Se pose pour nos sociétés la nécessité de prendre en compte la diversité, dont il est courant de croire qu'elle est la source de nombreux problèmes desdites sociétés. La difficulté réside aussi dans le danger de concevoir la notion d'identité comme homogène, fixe et totalisante, qu'elle concerne l'individu ou le groupe. La notion d'interculturel, si elle ne résonne pas comme une idéologie creuse ou une incantation du politique, est intéressante car elle induit un échange dynamique.

Le conseil de l'Europe s'est beaucoup inspiré des travaux concernant l'éducation interculturelle développée par le Conseil De la Coopération Culturelle dès les années 80³¹⁴. Ces travaux ont mis au jour la difficulté non pas du «dialogue» des cultures, mais la «difficulté conceptuelle et méthodologique d'isoler la situation socio-éducative des enfants d'immigrés des cinq réalités qui constituent une variante de leur perception : classe sociale, génération, ethnie, nation, culture, langue». Forte de ces expériences³¹⁵, l'idée de l'interculturel s'est développée dans un contexte européen où les organismes internationaux ont pris conscience «des effets de la croissance démographique (naissances et nouvelles générations) des populations étrangères en Europe sur le caractère pluriethnique et pluriculturel de nos sociétés.». Ceci dans un contexte, un paysage européen qui se complexifie (s'ils n'ont jamais été simples !) : A. Perotti retient³¹⁶ :

- l'installation définitive de populations (y compris les aspects éducatifs et culturels en découlant)
- l'influence des médias, reflets d'une information et communication planétaires, mondialisées, sur l'imaginaire et le symbolique des relations entre les personnes et les groupes.
- le développement des identités collectives.
- les résurgences des idéologies et des mouvements nationalistes.
- la construction européenne à la recherche d'une identité européenne.
- le développement de mouvements religieux intégristes, de mouvements régionalistes ou locaux.
- la chute des régimes communistes à l'est de l'Europe centrale et orientale et l'effondrement de l'union soviétique.
- le réveil des minorités ethniques.

314 A. Perotti, op.cit, p. 26-30.

315 Menées entre autres par Micheline Rey et Anton Porcher.

316 A. Perotti, op cit, p. 31.

La réflexion sur l'interculturel au niveau du Conseil de l'Europe se fonde sur une approche du pluriculturalisme, la notion de société pluriculturelle étant une notion clef pour appréhender l'interculturalité. On renvoie une nouvelle fois, aux acquis des travaux menés par Michel Wieviorka. Voici ce qui distingue cette pluralité³¹⁷ :

- la pluralité des apports d'autres cultures.
- l'éclatement et mondialisation de la culture et des échanges (technologies de l'information et communication).
- la pluralité linguistique et ethnoculturelle résultant de la formation des États nations en Europe
- la présence diffuse de Tsiganes et nomades, population caractérisée par sa spécificité culturelle.
- le pluralisme régional.
- la pluralité culturelle liée au brassage des populations dû à l'implantation définitive de migrations économiques et politiques récentes, (décolonisation).
- la pluralité des apports des autres langues et cultures aux différents patrimoines des pays européens.
- Les traces culturelles laissées par la colonisation dans imaginaire social.
- La diversité culturelle des sociétés européennes marquées par l'histoire originale de leurs migrations transocéaniques, les différentes diasporas.

Le pluriculturalisme pose le problème en profondeur de l'identité européenne. On a parfaitement conscience de l'absolu vide d'une telle assertion, mais il faut bien aborder le problème à un moment ou à un autre. Edgar Morin s'est penché sur la question et nous offre des axes probants qui permettent "d'encadrer" cette problématique. Il avance la notion de "tourbillon culturel"³¹⁸ pour penser le caractère "judéo-christiano-gréco-latin" de l'Europe. On ne reviendra pas ici sur ces composantes, leur équilibre ou leur devenir. On s'arrêtera tout de même un instant avec E. Morin sur cette notion de "dialogique tourbillonnaire" qui nous paraît efficiente dans les processus identitaires à l'oeuvre : « Autrement dit, ce qui importe dans la vie et le devenir de la culture européenne, c'est la rencontre féconde des diversités, des antagonismes, des concurrences, des complémentarités, c'est-à-dire leur dialogisme »³¹⁹ Les recherches de Michel de Certeau ³²⁰ confortent d'ailleurs cette voie, notamment sur le dialogue

317 A. Perotti, op cit, p. 34.

318 E. Morin, *Penser l'Europe*, Paris, Gallimard, 1990, p.81-94.

319 E. Morin, op. cit, p.150.

320 M. de Certeau, *L'étranger ou l'union dans la différence*, Paris, Seuil, 2005.

Raison / Foi cité par E. Morin. On ne cherche pas ici à synthétiser l'identité culturelle européenne : cette démarche serait abyssale et sans doute vaine. On retiendra avec Jean-Luc Nancy dans un recueil de textes fondamentaux³²¹ «qu'il n'y a pas une Europe une». Il s'agit plutôt de penser l'Europe comme «l'exposition du paradoxe de l'identité en général : elle n'est jamais identique.» L'enjeu du monde devient alors «l'identité de ce qui est sans identité.»³²² Mais si la cohérence de l'identité pose problème, la présence rassurante et stimulante des frontières est incontournable.

Le pluriculturalisme abouti est « la résultante des phénomènes qui caractérisent l'évolution des sociétés industrielles de l'Europe occidentale : démocratie de masse, culture de masse, société de consommation, technocratisation, développement de l'urbanisation et de la culture urbaine, puissance des médias et privatisation de ceux-ci, nouvelles technologies de l'édition, de l'informatique et de la communication, extension de la scolarisation obligatoire, privatisation du religieux et laïcisation de l'espace public.»³²³

L'Europe attache un poids particulier aux régions frontalières, car «la coopération transfrontalière est appelée à estomper les effets de division des frontières nationales qui découpent le visage de l'Europe.»³²⁴. On se trouve ici devant le discours du politique, qui pourrait insuffler des dispositifs et des processus mais se heurte aux réalités des frontières qui restent inscrites dans les représentations, sinon dans les territoires. Pourtant l'enjeu propre à ces zones est souligné aussi dans tout document relevant des DRACS ou des régions mais peu de choses pérennes sont mises en place ou alors relevant institutionnellement de la «vitrine». C'est le cas du dispositif MIRA basé à Toulouse. Les professionnels déplorent cet état de fait, pour ceux qui expriment de réelles velléités de coopération. Ce choix s'avère alors pour eux stratégique car ce sont les dimensions européennes qui leur permettront de faire passer une veine de création régionale, que les institutions culturelles ne soutiendront pas suffisamment (notamment les organismes déconcentrés). Des réseaux européens du théâtre seraient peut-être pour ces compagnies une dernière chance de faire perdurer leur savoir-faire, leur compétences. Ils leur permettraient de rayonner tout simplement car l'argumentaire défendant les identités culturelles locales est davantage porté par l'Europe.

321 *Penser l'Europe à ses frontières*, Paris, édition de l'Aube, 1993, contributions de JL Nancy, J.Derrida, D. Guénoun et E. Balibar notamment.

322 J-L Nancy, in *Penser l'Europe à ses frontières*, Paris, édition de l'Aube, 1993 p. 14.

323 A. Perotti, op. cit., p. 39.

324 Conférence des pouvoirs locaux et régionaux du Conseil de l'Europe, déclaration de la Convention de Bordeaux, 1978.

La question régionale³²⁵ est opératoire en Europe : il y a vingt ans, deux formes se sont distinguées :

- le défi régionaliste, voire nationaliste ethnique, envers l'État-Nation centralisé et homogène qui était devenu la base essentielle à la fois de la politique et de l'identité des sociétés occidentales.

- la politique régionale des État-Nation de tenter de développer leurs régions les plus en retard pour les faire accéder au même niveau que les autres régions de leur territoire.

Cela a marqué la dimension territoriale des politiques sociales et d'aménagement de l'État-providence. Cette dimension est très éloignée des exigences des groupes régionalistes et nationalistes ethniques. Seuls ses caractères volontaristes et centralisés ont provoqué des réactions à la périphérie. L'intégration européenne, dans les manifestations de ces réactions, n'a pas toujours représenté une orientation primordiale.

Deux attitudes sont distinguées auprès des mouvements régionalistes minoritaires :

1/ les régionalistes à tendance fédéraliste voyaient dans l'intégration européenne le moyen d'échapper aux contraintes de leur propre État-Nation.

2/ les régionalistes à tendance néomarxiste ont adopté la thèse du "colonialisme interne", l'opposition à l'Europe reposait alors sur le prétexte qu'elle favorisait les pays riches et qu'elle était vecteur d'imposition des théories capitalistes.

On constate que politique régionale et intégration européenne sont deux champs qui n'ont presque rien en commun : la politique régionale demeure en grande partie aux mains des gouvernements nationaux. Aujourd'hui, la politique régionale est plus que jamais prégnante car elle est en rapport direct avec le processus d'intégration européenne. Mais beaucoup moins d'importance est accordée aux minorités territoriales. En revanche, les régions sont valorisées lors des phases de formulation et de mise en application des décisions politiques au niveau national et européen.

On souligne bien le lien étroit entre la question régionale³²⁶, l'intégration européenne et le débat sur le fédéralisme au sein des États membres, comme en témoigne la popularité de l'expression "Europe des Régions".

325 J. Loughlin, «"L'Europe des régions" et la fédéralisation de l'Europe"», in *L'Europe aux frontières*, J. Palard dir, Paris, PUF, 1997, p. 15-30.

326 R. Pasquier (avec O. Baisnée) : « Européanisation et sociétés politiques nationales » dans O. Baisnée et R. Pasquier (dir.) *L'Europe telle qu'elle se fait. Européanisation et sociétés politiques nationales*, Paris, CNRS Editions, 2007, p. 7-32.

2.4.5 La frontière comme obstacle : le lieu de la coopération

2.4.5.1 Les difficultés de la coopération

Le politique espère donc beaucoup des régions frontalières. Celles-ci sont, par définition, des régions périphériques, qui ont longtemps été tenues à distance des grands courants d'échange. Prenons l'exemple de la coopération transfrontalière en Europe, entre la région Midi Pyrénées et l'Espagne³²⁷, qui peut entrer en ligne de compte dans les calculs stratégiques de la compagnie Bella ou du Théâtre "T".

Nous rappelons que la région Midi Pyrénées partage la frontière avec la Catalogne et l'Aragon. Si les discours des politiques se réfèrent fréquemment aux échanges culturels, aux liens traditionnels unissant ces territoires, il faut en revanche creuser pour analyser la réalité des échanges. Ceux-ci s'appuient pourtant sur des liens forts entre les populations, en effet la région Midi Pyrénées est marquée par l'immigration espagnole. Des liens historiques existent : le pays basque et la Catalogne ont longtemps constitué une même communauté de part et d'autre des Pyrénées. Ces liens culturels sont toujours présents aujourd'hui. Entre les Catalans et les Occitans, les liens existent depuis les Cathares, l'occitan étant considéré comme le cousin germain (celui qui ne réussit pas !) du Catalan. Les solidarités pyrénéennes ne sont pas une vue de l'esprit : l'isolement de part et d'autre a provoqué un rapprochement des populations montagnardes. Ces contrées difficiles d'accès ont acquis ainsi une relative indépendance vis-à-vis des états alors que ceux-ci n'étaient pas complètement constitués. Puis les traités politiques se sont mis en place et peu à peu chaque versant s'est retourné vers son espace économique et politique, en tournant le dos à la frontière. Plus urbainement, la couleur espagnole de Toulouse est due à une importante immigration espagnole et à sa descendance. Dans une dynamique d'échanges, la Catalogne, nous l'avons vu, affiche clairement une stratégie européenne, la *Generalitat* ; cette région, très riche, veut ainsi se prévaloir d'un réel rayonnement international par rapport à Madrid.

Pour en revenir aux discours du politique, les efforts de la coopération transfrontalière ont porté sur l'aménagement du territoire (routes, voies ferroviaires, vie économique, formation)

327 C. Laval, la coopération transfrontalière en question: l'exemple de Midi Pyrénées, 1994, mémoire DESS IEP Grenoble 1994 (quelques mois après l'entrée en vigueur du traité de Maastricht...)

en vue du développement économique de la région. On remarque très nettement une carence au regard des acteurs culturels.

En effet, la coopération culturelle³²⁸ s'est surtout concentrée sur l'accueil et la diffusion : la région Midi Pyrénées représente des oeuvres catalanes, mais c'est en sens unique, il est plus difficile pour les artistes français, notamment les Occitans de tourner en Espagne. Les tournées de troupes régionales sont inexistantes en Aragon ou en Catalogne. Il n'y a pas de véritable échange, très peu de travail en commun en vue d'une confrontation avec l'autre. C. Laval a pointé des relations culturelles finalement peu nombreuses, et peu nombreux aussi sont les acteurs porteurs d'une réelle volonté interculturelle du côté catalan. La disparité des moyens mis en oeuvre de part et d'autre de la frontière aboutit, soit à un repli identitaire qui ne favorise pas le contact et l'échange, soit à une volonté catalane perçue comme agressive, ce qui ne fait pas le lit d'une bonne communication.

Cette compétence à traverser les frontières, compétence maîtrisée par les Catalans, est déplorée par les Occitans qui voient là une source de financement leur échapper, de la même façon d'ailleurs qu'ils déplorent le manque de moyens institutionnalisés pour structurer des échanges avec la Catalogne, bienveillante envers les langues régionales. Les fonds européens dévolus au financement des échanges frontaliers (notamment le FEDER) ne sont pas exploités par les Français tandis que les Espagnols savent en revanche valoriser l'argent non utilisé³²⁹. L'écart en est encore plus creusé.

« Tu comprends, ce n'est pas possible, moi quand je fais des réunions avec les Catalans, j'arrive, enfin on est quatre ou cinq, tu vois, je représente un peu le réseau occitan, et en face, j'ai un ministre, moi le comédien, devant moi j'ai un ministre. Alors comment veux-tu t'en sortir, hein ? Enfin, on se débrouille parce que le problème, c'est juste une histoire de moyens, d'échelles, finalement on fait la même chose, ils le font en trente fois plus grand au moins ! Mais tu comprends, on les intéresse pour l'Europe, l'Occitanie pour eux c'est le marche-pied vers Bruxelles.»

Entretien Anton, juin 2004

328 C. Laval, op cit, p. 59 sqq.

329 Entretien responsable dossiers européens, DRAC Midi Pyrénées.

On voit de quelle façon le bilan contredit le discours. Si le théâtre est un enjeu pour les Occitans désireux de faire rayonner leur culture, la culture est un enjeu central pour la Catalogne, qui en a fait le symbole de sa spécificité, de son identité, de son droit à l'autonomie et à sa particularité. Il existe bien sûr d'autres spécificités, notamment sur la notion de "base" culturelle en Catalogne : «la dynamique artistique en Espagne est basée sur un quartier, une ville, une région, une identité culturelle. Le vrai moteur de l'activité culturelle depuis douze ans, c'est le niveau local.»³³⁰ «La Catalogne incarne particulièrement bien l'ambiguïté d'un territoire qui défend sa spécificité face au gouvernement central, la fonde sur un substrat culturel et demeure peu réceptive à toute revendication de ce type émise en son sein»³³¹. L'Espagne et ses Communautés ont su développer des outils de défense et de diffusion efficaces de leur spectacle vivant, mais toujours dans cette optique d'"exportation" :

- le COPEC (Consortium de Promotion de la Culture Catalane à l'Étranger),
- l'ICIC Institut Catalan des Industries Culturelles permet de regrouper en un seul organisme l'ensemble des politiques de promotion des industries culturelles, l'ICIC assume désormais les fonctions de promotion de la culture catalane du COPEC relatives au développement des industries culturelles. L'ICIC a été créé en 2000 pour promouvoir les industries culturelles catalanes, dans le secteur de l'audiovisuel, de l'édition, de la presse, du multimédia, du secteur discographique et musical et des arts scéniques et visuels. Par cet objectif, l'ICIC continue à assumer des compétences qui étaient exercées auparavant par différentes unités du Département de Culture de la Generalitat de la Catalogne.
- Institut de théâtre Méditerranée basé à Madrid
- l'Institut Cervantès
- des festivals de théâtre reconnus internationalement, qui défendent et promeuvent les productions espagnoles : le festival du Grec à Barcelone, Marato de l'Espectacle, Sitges Teatre international, La Fira de teatre al carrer de Tarrega, la biennale de Barcelone... pour ne citer que les plus importants.

Cette liste n'est pas exhaustive mais donne une idée de la capacité des structures.

De tels événements et structures sont considérés par les professionnels du théâtre du Sud comme une chance importante, comme si la tradition concentrée en France n'avait su produire qu'une politique culturelle uniquement jacobine.

330 C. Laval, op.cit, p. 101.

331 Y. Cultiaux, "la diversité culturelle vue de Catalogne, la tension entre respect de l'altérité et monisme identitaire", in *La cohabitation culturelle en Europe, regards croisés des Quinze, de l'Est et du Sud*, Paris, CNRS édition, 1999, p. 100.

Or, on se rend bien compte de l'importance de l'impact de ces institutions ou dispositifs culturels de diffusion et de promotion au niveau de l'identité culturelle.

Une très forte décentralisation puis régionalisation suivie de l'autonomie n'ont pas eu les résultats escomptés en termes de tolérance et de prise en compte de la pluralité culturelle. La volonté de défendre une identité culturelle va de paire en Catalogne (comme au Pays basque) avec le développement d'un fort nationalisme.

L'expérience catalane permet de pointer la relation entre revendication économique et identitaire d'une part, et l'existence d'un double langage par rapport à la pluralité culturelle. La difficulté de gérer la diversité culturelle en Catalogne est ajournée et supprimée en quelque sorte³³².

Certains observateurs pointent l'existence du risque de l'éclatement de la cohésion culturelle espagnole, une sorte de balkanisation qui pourrait à plus ou moins long terme avoir une portée politique. Sans peut-être aller jusque-là, on constate l'impact de politiques culturelles agressives à force d'être défensives et donc l'urgence à mener cette réflexion au sein de l'Europe.

L'argument de la construction européenne est utilisé contre le gouvernement espagnol et les dirigeants catalans ont d'ailleurs très fortement contribué au poids des institutions régionales de l'UE, (comité des régions, ...). L'Europe des régions devient l'argument imparable qui rejette l'État au rang "d'anomalie parasitaire"³³³. La gestion de la diversité culturelle en Europe reste floue, mais la tendance est toujours là, utilisée au moins comme argument : «un glissement s'opère insensiblement et constamment de la diversité culturelle à une régionalisation accrue, c'est-à-dire du culturel au politique.»³³⁴ On citera l'exemple du Bureau Européen pour les Langues Moins Répandues, fondé en 1984 qui siège à Dublin. Il vise des objectifs en apparences strictement culturels mais développe des implications politiques sur un registre d'action explicitement ethnicisant.

332 Y. Cultiaux, op. cit: "Ainsi, le problème de la cohabitation en Catalogne serait progressivement résolu par la diminution de la diversité culturelle, du moins pour les groupes ici envisagés".

333 Y. Cultiaux, op.cit, p. 104.

334 Y. Cultiaux, op.cit, p. 105.

2.4.5.2 *L'inadéquation des outils institutionnels*

Les principaux outils d'échanges, en termes de structure sont constitués par un nombre limités de festivals et ou de structures de diffusion.

Forcément, on ne peut que souligner une nouvelle fois la disproportion des moyens institutionnels mis en oeuvre côté français pour promouvoir les productions françaises ou mixtes : le festival des Translatines, le dispositif Mira, les rencontres méditerranéennes en Hérault, ... Ces structures ne sont en aucun cas pérennes en terme de fonctionnement financé.

La France développe des outils d'échanges culturels mais ne les institutionnalise pas pour autant. Surtout, la DRAC financera les projets les plus rayonnants car on cherchera davantage à créer une «vitrine» et non pas à pérenniser une structure ou des échanges.³³⁵

Des structures, des compagnies et des dispositifs se mettent en place et sont subventionnés, soutenues essentiellement par les collectivités, les DRAC affirmant de plus en plus leur passer la main³³⁶, forçant ainsi le transfert de compétences et surtout des lignes budgétaires dévolues.

Les politiques culturelles européennes défendent l'interculturel : le choix en a été clairement fait³³⁷. La convention de Madrid par exemple a cherché à réduire ces obstacles et ces réticences, sous l'égide du Conseil de l'Europe en 1980. Elle va faciliter la coopération des collectivités ou autorités territoriales appartenant à des États ayant des frontières communes.

La France a ratifié le texte en 1984, mais «en assortissant dans des règles limitatives ou contraignantes»³³⁸. En effet, la signature d'une déclaration était nécessaire qui subordonnait l'application de la convention à la conclusion d'accords interétatiques préalables. Cette réserve ne disparaît formellement qu'en janvier 1994, en application, en l'occurrence, des dispositions de la loi relative à l'Administration Territoriale de la République du 6 février 1992 (cette loi ATR a répondu à la demande principale de consécration juridique de la coopération décentralisée formulée tout au long des années 80, tout en évitant le principal écueil qui était d'enserrer le phénomène. Le titre IV réunit les initiatives communes des collectivités françaises et étrangères sous l'expression "coopération décentralisée."). Les collectivités peuvent désormais passer des conventions sans intervention de l'État dans la mesure même où le domaine de ces initiatives est strictement limité aux compétences légalement exercées par les collectivités locales. Le problème des compétences n'est pas toujours aisé, celui des

335 Chargée de mission théâtre, DRAC Midi Pyrénées.

336 Chargée de mission théâtre, DRAC Midi Pyrénées.

337 A. Perotti, *Playdoyer pour l'interculturel*, Conseil de l'Europe, Genève, 1994.

338 F. Petiteville, *la coopération décentralisée. Les collectivités locales dans la coopération Nord Sud*, Paris, l'Harmattan, 1995, p. 35.

dotations l'est encore moins. On voit bien que ce cadre ne résout pas grand chose pour les acteurs de terrain.

Le développement de la coopération interrégionale n'est pas seulement le résultat des stratégies d'acteurs décidés à jouer de façon délibérée la carte de la revanche de la géographie sur l'histoire. Son analyse doit prendre aussi en compte les mouvements et les dynamiques induits par les mouvements de globalisation des échanges économiques et transformant de ce fait les rapports habituellement établis entre le niveau national et le niveau local-régional : «Le passage d'une situation de frontière-filtre à une frontière-zone de contact passe par un changement d'attitudes et de pouvoir de l'État-nation. Alors que, dans le premier cas, l'État tend à intervenir, selon une politique verticale, dans quelques points frontières jugés stratégiques (investissement dans les grandes infrastructures douanières, ferroviaires, d'entrepôts), ce sont au contraire des politiques de coopération horizontale et régionalisée qui sont nécessaires pour affronter les processus de globalisation et de libéralisation des marchés»³³⁹. «Dans cette perspective, on comprend la mobilisation des acteurs économiques et l'engagement des politiques publiques fondées sur l'interventionisme économique dans la mesure où la globalisation, loin d'être un facteur d'uniformisation, crée au contraire davantage d'inégalités spatiales.»³⁴⁰

Les professionnels du terrain déplorent constamment la difficulté de l'abord d'un dossier européen : il faudrait que les compagnies (déjà conséquentes) attribuent un poste d'administration à ces dossiers lourds de constitution et de suivi. Le contrôle financier, inhérent à l'Europe, fait aussi reculer certains administrateurs :

« Oui, il nous faudrait quelqu'un tout le temps sur ces dossiers, c'est trop compliqué, ça prend trop de temps. Et encore je ne me plains pas, on a de la chance d'avoir parfois jusqu'à trois personnes qui nous font la diffusion, mais il faut bien ça, tellement c'est fermé, fermé. Alors les dossiers européens, oui, on est parfaitement éligibles et puis ça montrerait qu'on est pris en compte ailleurs quand on est maltraité en France, voilà. Il faut qu'on y pense. Mais bon, c'est compliqué aussi, si on ne fait absolument ce qu'il y a dans le dossier, ils reprennent les sous....»

Anton, Montpellier, mai 2005

339 R. Ratti, «Problématique de la frontière et du développement des régions-frontières», in *sciences de la société*, op. cit, p. 45.

340 Ibidem.

« Tu comprends, on ne fait pas de dossiers européens, si la pièce ou le projet n'est pas exactement conforme au projet, ils redemandent l'argent et comme on n'a aucune trésorerie, c'est la catastrophe ! On sait bien comment ça se passe les créations, on doit changer de scénographe, ou de partenaires, la tournée est déplacée ou reportée, ça arrive, on le sait bien. Mais ils ne veulent rien entendre. C'est pour l'Europe aussi l'autisme. [...] Mais l'Europe c'est pareil de toutes façons puisque ce sont les DRAC qui instruisent les dossiers. Alors, on ne peut pas les contourner, même cette porte nous est fermée par la centralisation et le jacobisme des institutions.»

Pierre, Montpellier, juillet 2008

«On a fait des productions européennes, une fois, j'ai fait un dossier. C'était vraiment très très lourd pour l'administration, ça t'aspire complètement. Puis tu te rends compte que tu ne rentres jamais dans la bonne case, il faut tout justifier, c'est normal, non, c'est trop lourd, ou alors il faudrait plus de moyens. Je ne pense même pas, en fait, même les grosses compagnies ne font pas beaucoup ces dossiers, ça va venir, peut-être.[...] Il faudrait que nos administrateurs soient formés. Ou bien qu'il y ait des structures en place.»

Otto, Nice, juin 2005

La coproduction (financement conjoint contractuel d'un projet théâtral de part et d'autre de la frontière) est un outil de l'ingénierie culturelle, qui ne peut être utilisé malheureusement que par les structures bien établies, disposant de trésorerie, en l'occurrence uniquement les scènes conventionnées régionales ou nationales : (le Théâtre National de Toulouse par exemple qui abrite le festival Mira ne regroupant que des structures et festivals bien établis...). On peut citer encore Les Rencontres Méditerranéennes (dépendant du Conseil Général de l'Hérault mais qui ont eu bien souvent aussi du mal à boucler un budget et disparaissent doucement à présent) ou encore du Printemps des Comédiens à Montpellier, disparu lui aussi. L'effet retenu est alors celui de la "vitrine" pour les professionnels du théâtre. On soulignera ici le ressenti amer des petites compagnies, qui bataillent d'une saison à l'autre pour subsister : elles n'ont aucune écoute pour les problèmes de financement qui touchent aussi les dispositifs plus cautionnés ou assis. Chacun subsiste finalement, seule

change l'échelle des budgets. Le "bricolage" est de rigueur et la conviction d'une nécessaire place à défendre de part et d'autre extrêmement installée.

Or les petites structures de diffusion, intéressées par ce genre d'échange et bien souvent soutenues à ce titre par les collectivités, fonctionnent la plupart du temps sur des contrats de coréalisation (c'est-à-dire sur le partage des recettes). Cet outil³⁴¹ ne renforce absolument pas le fonctionnement financier des compagnies de théâtre. L'achat est bien plus valorisant et mieux gérable en conférant davantage de visibilité.

Pour résumer, les structures correspondant aux valeurs et discours européens restent pour le moment en dehors de ces tout jeunes circuits européens du théâtre. Une fois de plus, il faut être déjà un tout petit peu solide pour se renforcer davantage. Ces processus accentuent la précarité des projets théâtraux. Le décalage entre le discours européen et la réalité des porteurs de projets est flagrant. Cela contribue à accroître le découragement ou le désintérêt à l'égard de la chose européenne.

341 Voir en annexes les deux exemples de contrats, II m, p.375 et II n, p. 385.

Éléments de conclusion : la frontière comme lieu dynamique des capacités interculturelles est aussi le lieu du désir.

Il est somme toute plutôt simple de rapprocher l'interculturel de la problématique de la frontière, car manifestement l'un ne va pas sans l'autre. Il paraît probant de souligner davantage la capacité dynamique, la vitalité imaginaire ou encore la mobilité et la souplesse tout simplement que nécessitent l'interculturel et le passage des frontières ou du moins le désir d'un tel passage. Micheline Rey a remarqué cet aspect volontaire qui entraîne une mobilisation, un déplacement vers l'autre : «L'approche interculturelle, [qui] nous invite à la décentration, à la reconnaissance des interdépendances...»³⁴². T. Todorov a énoncé le fait que «l'interculturel est constitutif du culturel» mais on pourrait dire même doublement culturel car «cette mise en relation des modèles différents devient elle-même source de transformation, voire de création culturelle : la culture processus prend le pas sur la culture-produit»³⁴³. On voit à quel point l'interculturel est un enjeu des frontières. Le théâtre semble être capable de stimuler et de transmettre ces compétences à l'interculturel, d'une part parce que ces comédiens n'ont pas peur de la route, ils ne craignent pas non plus la confrontation à un public parfois difficile ou fermé à leur univers. Ils sont les représentants d'une profession qui fait de l'interface et de la projection vers autrui les maîtres mots de son activité. La construction des personnages, l'élaboration du jeu et la maîtrise des territoires leur transmet la régulière capacité à franchir les frontières, a fortiori lorsque leur pratiques s'inscrivent dans le cadre interculturel. Cela rend peut-être précieux à la Cité ces gens de théâtre. La frontière institue un rapport entre le permanent et le changement, ce qui induit des tensions issues des efforts visant à maintenir ou produire l'équilibre. C'est en cela que la frontière est un lieu imaginal fort car elle fait travailler des ressorts internes.

Nous rapprochons cette capacité de la frontière avec les caractéristiques interculturelles propres aux zones transfrontalières. En effet, les relations transfrontalières et surtout la difficulté à mettre en place des échanges théâtraux construits mettent au jour la nécessité pour les acteurs en place ou les professionnels de maîtriser les modes de fonctionnement de la communication interculturelle : «Evoquer les relations interculturelles suppose que soient cernés les mécanismes de fonctionnement de la communication interculturelle.»³⁴⁴ Cette communication ne peut être mise en oeuvre sans une tension forte vers l'autre. On touche du doigt à la dimension libidinale de cette communication et de la

342 M. Rey, *Identités culturelles et interculturelité en Europe*, op. cit., p. 7.

343 M. Rey, op. cit., p. 18.

344 Données Observatoire des Politiques Culturelles, échanges Suisse / France / Allemagne.

frontière. Prenons comme occurrence de la frontière la première d'entre elles : la peau. Le caractère érotique de ce qui vient recouvrir la peau est un motif que le cinéma décline sans fin pour notre plus grand plaisir. Convoquons par exemple Marlon Brando dans sa veste en peau de serpent dans *The fugitive kind*³⁴⁵. Il incarne un jeune homme à la sauvage vitalité qui provoquera un désir dévastateur. Cette fonction libératrice est symbolisée par sa veste³⁴⁶, qu'il porte ou délaisse suivant les efforts fournis ou non pour s'assagir. Cette veste devient une citation par sa référence explicite dans *Wild at heart* de Lynch (1990) et sans doute un élément de la mythologie du cinéma en reliant deux personnages et deux acteurs dans cette incarnation du désir sauvage. Régis Debray, lors d'une conférence sur les frontières, consacre des pages à propos de cette occurrence particulière de la frontière qu'est la peau : «Interface polémique entre l'organisme et le monde extérieur, la peau est aussi loin du rideau étanche qu'une frontière digne de ce nom l'est d'un mur. Le mur interdit le passage ; la frontière le régule. Dire d'une frontière qu'elle est une passoire, c'est lui rendre son dû : elle est là pour filtrer.»³⁴⁷ Tout cela pour asseoir à présent ce que nous avons déjà posé comme jalon avec le rappel des racines antiques du théâtre et les travaux de D. Winnicott : la capacité à franchir les frontières dans le dialogue interculturel propre aux conduites des comédiens est porteuse de cette dimension libidinale. Cette vectorisation du désir est partie intégrante de la fonction du comédien au sein de la Cité : le théâtre, en tant que lieu de la médiation du corps en action³⁴⁸ est alors considéré comme un espace-temps propre à ce rituel autour du désir. Les racines dionysiaques du l'art dramatique semblent être encore à l'oeuvre en ce sens.

Ce dynamisme et cet attrait pour l'autre sont mis en avant lors des entretiens lorsque les comédiens sont interrogés sur la place des frontières ou la place du dialogue entre les cultures dans leur travail. Cette souplesse, qui est une des compétences de l'interculturel constitue bien souvent le ferment d'une création ou d'un cheminement artistique. Cette " porte ouverte" accompagne quasiment toutes les réponses positives.

«C'est vrai que cette pièce (adaptation de Lorca), ces textes en espagnol, ils ont travaillé longuement en moi, je sentais que c'était un texte qui travaillait, comme ça, doucement. Cela a mûri longuement je pense.»

345 Film de Sydney Lumet, 1959.

346 Le titre en français du film est d'ailleurs: *L'homme à la peau de serpent*.

347 R. Debray, *Eloge des frontières*, Paris, Gallimard, p. 39.

348 J. Caune, *Acteur-spectateur. Une relation dans le blanc des mots*, Paris, Nizet, 1996, p. 33-35.

Erica, proche de la compagnie Bella, St Flour, juin 2005

Les réponses négatives sur les frontières et l'interculturel expriment le désir très vif de certains comédiens de refuser un certain discours sur le théâtre, une ligne trop institutionnalisée, ne voulant pas être rangés dans la case "mélange des cultures", même lorsque leurs pratiques peuvent légitimement s'inscrire dans cette veine. L'interculturalité est dans ces cas considérée comme une notion creuse, qui remplit la vision des institutionnels du théâtre, un discours qu'il faut tenir pour obtenir l'appui du collectif :

«Non, pas fondamentalement. Vraiment. Après entendre parler d'autres langues, oui, ça m'arrive souvent d'aller voir des spectacles dans d'autres langues, à Avignon, par exemple. Un spectacle russe par exemple. Je me suis régalé rien qu'avec la musicalité de la langue. C'est quelque chose qui me parle, c'est vrai. Sinon, j'ai travaillé avec des Italiens, oui, ça me parle mais c'est pas le coeur de ma création. Ce n'est pas quelque chose que je ferais de moi même ; je n'irais pas travailler absolument cette interculturalité au niveau du bassin méditerranéen, alors que j'ai travaillé dans les quartiers, au Petit Bar, pour des Marocains, des Algériens... La musicalité de la langue me parle, la gestuelle, c'est plus la corporalité de ces peuples-là qui m'intéresse. Plus que la langue mais les deux sont liées.»

Entretien Raymond

Dans les quelques cas rencontrés (5), les réponses concernant la frontière la définissent alors comme un mur, quelque chose qui cloisonne les identités et freine le dialogue. Mais très vite les réponses s'orientent de l'expression des obstacles à la reconnaissance de sa propre identité artistique : le comédien se considère alors comme enfermé dans une sphère identitaire réductrice. Le paradigme ouvert / fermé de l'interculturel est opératoire dans ces occurrences. Les personnes interrogées semblent alors vouloir à toute force (enfin presque) gommer tout aspect de dialogue, de rencontres dans leur travail afin de ne pas souscrire à une vision trop idéologique et trop caractéristique du discours des institutionnels :

«Oui, mais l'interculturel, c'est dans l'air du temps, ça ! C'est sûr, tu vas à la DRAC avec une plaquette qui déborde de ça, mais ça marche, ça va les intéresser, alors que tu te bats depuis des années

pour défendre ta langue, tes langues, tes racines, on te ferme la porte, mais avec ça, elles s'ouvrent les portes ! C'est là où c'est pervers, le système fausse un peu les choses, tu comprends. Parce qu'il y a des compagnies qui vont faire ça parce que ça va plaire aux gens qui donnent les sous, tu comprends, pour mieux s'insérer alors que ça va par vraiment partir du coeur... Alors que moi, j'en ai toujours fait, de l'INTERCULTUREL [voix et gestes !], mais je ne le dis pas comme ça, je ne me crie pas sur les toits, je fais mon petit bonhomme de chemin, en occitan, en espagnol, et puis voilà, je mets en scène différentes identités, différentes racines qui des fois se parlent, mais voilà.(...) Cela, ce sont des phrases de cultureux, tu vois. Et moi je ne fais pas de la culture, je fais du théâtre, voilà ! (...) Et puis qu'est ce que ça veut dire, hein, ces histoires d'identités, tu es comédien, tu es occitan, tu es français, tu es un comédien français, qui vit difficilement en France, il faut se battre et on vient te parler d'interculturel alors que combien de fois on t'a dit " Ce spectacle- là vous comprenez, les gens ne sont pas prêts..." Alors moi je dis, il faut qu'ils arrêtent, là dans les bureaux, qu'ils nous laissent dire et écrire ce qu'on a sur le coeur, si ça rentre dans leurs cases, tant mieux, mais bon c'est pas à nous de rentrer dans leurs p. de case, c'est à eux de nous écouter, de nous aimer, non ? Ils devraient construire les cases en voyant d'abord nos spectacles, et pas l'inverse. Je ne suis pas une machine, moi.»

Marc, festival des Hautes terres, Saint Flour, entourage proche de Bella.

Certains comédiens ou administratifs des compagnies ont très bien perçu, - parfois avec moins d'agressivité que Marc – ce qui pouvait être retiré de la notion d'interculturel en regard de l'argumentaire des compagnies qui passent parfois difficilement, surtout pour défendre certaines identités. La notion d'interculturalité est utilisée stratégiquement pour gommer ou masquer la défense d'une identité culturelle.

« Ben, heu au départ, on ne fait pas vraiment de l'interculturel, si on entend par là le dialogue des cultures, on est pas là pour ça, nous on se bat, on lutte pour que le théâtre occitan puisse trouver son public et le retrouver, voilà. Alors, oui c'est vrai qu'il y a des veines des mélanges, de métissages, et d'ouverture plutôt dans ce qu'on fait, avec les Catalans, même si c'est très difficile, avec les Occitans du

Piémont... Mais ce qui nous rapproche et permet le dialogue, c'est qu'ils sont proches de nous, la langue n'est pas toute à fait la même mais on se comprend et surtout ils sont dans la même problématique. Mais c'est vrai que nous on se saisit de cette dimension pour mieux nous "vendre" sur certains projets. Ça passera bien mieux de dire, on est occitan, on est là, on a des choses à dire face à des Wallons, des Catalans, des Marocains, dans le discours : "dialogue et égalité des cultures" tu vois, bon, c'est bien le dialogue des cultures mais il faut peut-être aussi écouter ce qui ne va pas trop chez nous, c'est dur pour une compagnie comme la nôtre, même si on s'en sort pas mal.. Parce que la défense de l'occitan, c'est plutôt ringard, il y a des collectivités, des élus qui ne veulent pas t'écouter, qui raccrochent au nez, qui rigolent. Je ne parle même pas de la DRAC, pour eux nous ne sommes pas une compagnie professionnelle, bon on s'y fait, mais c'est parlant (...) Les frontières nous sont fermées, ça s'est vrai, dans les têtes, c'est dur de faire passer une langue, un patrimoine comme celui qu'on défend. Pour le coup on sent bien que ce sont des obstacles à franchir les frontières, entre les territoires, les publics aussi... On se bagarre contre ça, vraiment, notre boulot c'est de franchir ça, tout le temps pour ne pas rester dans le carcan du théâtre occitan, le théâtre amateur, de défendre notre langue, le fait qu'on soit une compagnie professionnelle. Et puis les projets sont tout de même difficiles à monter, les dossiers européens qui seraient les mieux à même pour faire ça, c'est "costaud", ça prend un temps fou ... Il faudrait un poste là-dessus à la compagnie.»

Suzanne, diffusion, Bella, juin 2005.

«Oh, mais bien sûr qu'on fait de l'interculturalité ! (Rires) On en fait puisque nous on se bat pour faire entendre une voix, une langue, une façon de voir les choses. L'interculturalité, c'est un dialogue, non, et bien nous on est une moitié du dialogue, c'est déjà beaucoup ! (rires) Alors si pour mieux défendre nos projets, il faut écrire dessus en gros "interculturel", je le fais oulaaaa, pas de problème, en gros ! Ça, ce sont des mots des gens des DRACS, des cultureux, c'est leur truc de pondre des chapeaux puis de nous dire «faites ça maintenant» et vous aurez des sous... Alors si ça leur fait plaisir, moi ça gêne pas et puis c'est vrai qu'on est pas contre du tout le dialogue, nous. Regarde, les pièces qu'on a montées en Italie, dans le Piémont, ou encore avec les

Catalans, quand ils veulent bien de nous... Je ne suis pas du tout allergique, c'est vrai. Cela serait même plus facile à organiser que des représentations de théâtre en oc à Montpellier. Ou encore regarde le travail que fait Anne C., elle est occitane, elle écrit en oc et elle monte des projets avec des Norvégiens, des Wallons, enfin, elle elle défend notre langue, et puis surtout elle crée, tu vois et elle le donne à manger loin, ailleurs, avec d'autres, tu vois... On peut le faire.

E : Oui, c'est vrai, mais il n'y a pas la même volonté dans la compagnie Bella.

A : oui, parce que nous on rayonne peut-être plus, je sais pas. Nous on défend le théâtre occitan avec une démarche sur le patrimoine et l'écriture aussi. Cela nous parle moins. Les frontières dont tu parles, ce n'est pas rien pour nous, il faut se battre parfois des années pour franchir des préjugés. Par exemple ce que j'essaie de faire sur l'interrégionalité, c'est pas facile ils ne veulent pas trop, ça les contrarie. Alors moi au contraire ça me stimule, tu comprends. Puisqu'il faut lutter pour que notre langue, notre théâtre passent ces frontières, on se bat, on y arrive. Au contraire, ça nous motive. Les montagnes à franchir, les barrières à passer on sait faire !»

Anton, février 2002, Montpellier.

«Les frontières, non ça ne me parle pas, je comprends pas bien. C'est vrai qu'on voyage beaucoup, c'est vrai, mais bon, on est surtout pour défendre un théâtre opprimé. C'est ça notre rôle. Alors oui, les frontières dans les têtes parce que les gens veulent pas trop se souvenir de cette langue, la parler, l'entendre et la faire vivre. Oui, mais moi, les frontières, ça ne me pose pas de problème. On a assez à faire ici.»

Anna, juin 2006, Montpellier

Les frontières considérées comme des obstacles à franchir ne forment pas le "coeur" des réponses en entretiens. Mais ces réponses sont très riches d'enseignement car elles permettent de mettre en évidence les motivations fortes de ces comédiens qui sont "en lutte" pour défendre une langue et un théâtre régionaux. Cette conception de la frontière, dans sa

dimension de fermeture est un "frein moteur" en termes de démarche artistique et managériale. Cette conception s'accompagne la plupart du temps d'un recul fort par rapport à la notion d'interculturalité qui caractérisera un discours hiérarchique et dominant.

Le comédien, proche de la figure du moine ?

Ce que l'on retiendra de la notion de frontière dans les entretiens, c'est tout d'abord son orientation dans le pôle ouverture / fermeture. Les tensions qui en sont issues sont extrêmement dynamiques sur le plan artistique. Se dégage alors une représentation du comédien comme porteur de cette capacité à maîtriser ou franchir les frontières. Cette compétence s'accompagne d'un caractère libidinal fort, autre élément liminal important. On tentera de rapprocher la figure du comédien ainsi définie de celle de la figure historique du moine au XI^{ème} siècle. Lors de l'émergence de l'art roman, la personne du moine comme figure sociale se détache et prend une place valorisée. Ces personnes cultivent, dans leur fonction sacrée, en relation avec la collectivité – on ne se fait pas moine uniquement pour soi –, des techniques du corps particulières et reconnues. «Pour Saint Benoît le but de la profession monastique était de célébrer en communauté et pour le profit de tout le peuple la prière publique.»³⁴⁹ Cette prière était vécue et célébrée par des rites, des moments où le corps du moine médiatait et retranscrivait la vie du Christ : «Tout au long de l'année ceux-ci (les fastes disciplinés de la liturgie) se développaient comme une sorte de ballet très lent dont le rôle était de mimer le destin de l'homme et le déroulement du temps, depuis la Création jusqu'au dernier Jour. La participation corporelle de la communauté monastique s'exprimait d'abord par une marche, semblable à celle du peuple de Dieu que Moïse conduisit vers la terre Promise [...]. Une procession. Ce rite fondamental avait à l'époque carolingienne gouverné le plan des nouveaux ensembles abbaciaux....»³⁵⁰. Un peu plus loin l'historien décrit l'aspect éclairant des pratiques de la vie des moines qui par la liturgie et la musique notamment cherchaient à «saisir l'ordre caché de l'univers»³⁵¹. Nous rapprochons donc la figure du moine telle que la dépeint finement Duby du comédien par trois concordances :

- la mise en oeuvre de techniques du corps particulières
- le caractère public, le «don» de soi, plus ou moins avancé, cela va sans dire, et l'orientation de ces pratiques en vue de la collectivité.

349G. Duby, *Le temps des cathédrales*, Paris, Gallimard, p. 90.

350 G. Duby, *ibidem*.

351 G. Duby, *op. cit.*, p. 92.

– la volonté de générer de l'ordre ou d'éclairer par sa présence, ses pratiques et sa réflexion l'ordre des choses, les mystères humains ou divins. Le moine, comme peut-être le comédien, élabore et incarne un art qui «n'a d'autre fonction que de rendre visible la structure harmonique du monde, de disposer à leur place exacte un certain nombre de signes.»³⁵² Cette tension entre l'ordre et le désordre renvoie inmanquablement à la figure du clown rituel de G. Balandier qui nous permet d'avancer cette fonction anthropologique du comédien comme passeur ou médiateur du paradigme ordre / désordre, notamment parce qu'il franchit et intériorise les frontières facilement.

Dans cet ordre d'idée, Duby nous laisse savoir que le moine aussi est un être de la frontière, quelqu'un qui les fréquente et les ressent finement. Dans le cas du moine, les frontières sont pensées en fonction du sacré et de la place du divin.³⁵³ On se sentira d'autant moins seule dans l'élaboration de cette analogie que G. Duby énonce la matrice de formes élémentaires de théâtre expérimentées par les bénédictins de Fleury sur Loire ou de Saint Martial de Limoges. Les différentes formes de la dramaturgie, qu'elle soit sacrée ou profane semblent répondre aux mêmes fonctions. Elles sont l'expression d'une liturgie qui permet aux hommes d'élaborer et de vivre des rites collectifs «par une participation gestuelles aux mystères, les hommes ont le moyen de sortir de leur nature...»³⁵⁴. La différence réside essentiellement dans le fait que le désir collectif s'élève en direction du sacré au XI^{ème} siècle, mais la dimension collective est absolument présente. Le moine nous paraît analogue au comédien dans sa fonction d'être dévolu physiquement à ces rituels collectifs par lesquels sont cultivées une aspiration et une recherche sacrées certes plus marquée pour les religieux. Cependant nous soulignons, pour les deux ensembles, le caractère commun d'une vectorisation pour le groupe d'un désir et de la conscience du collectif. Les formes dramaturgiques des liturgies romanes ne s'entendaient pas comme un fait du singulier. Il faut signaler que certaines compagnies de théâtre ont approfondi cet aspect sacré des formes dramaturgiques, se singularisant en une mystique théâtrale³⁵⁵. Cette tension, ce désir étiré vers le sacré ou ses représentations au théâtre permet d'aborder la figure du comédien comme une figure reconnue socialement du désir ou de sa vectorisation. L'aboutissement de ces pratiques, qui peuvent aller jusqu'à certaines formes de transe ou d'hypnose, ne constitue pas une marque distinctive de nos compagnies mais ces éléments sacrés, cette relation aux archaïsmes théâtraux sont présents dans leurs discours et

352 G. Duby, op. cit., p.98.

353 G. Duby, op. cit., p. 95.

354 G. Duby, op. cit, p. 96.

355 Jean Caune aborde quelques aspects dans son *Acteur-Spectateur*, Paris, Nizet, 1996, p. 188 sqq.

représentations notamment lors de la création de certains spectacles. Ils sont parfois réactivés lors de certaines créations.

Voici ce que dit Max à propos de Dionysos, concernant cette tension désir / sacré / collectif :

«Ce travail là c'est la source de notre art, voilà tout. On y revient parce que là on a besoin de s'y replonger et ça fait du bien à tout le monde, c'est fort. On a besoin du théâtre pour dire ça, qu'on aime, même si maintenant les gens ne sentent plus les dieux ou dieu. Le théâtre c'est d'abord ça. Et tu vois de faire ça en plein centre de Montpellier, quand il y a plein de touristes et tout, c'est fort. Les gens vont en prendre plein la vue, là devant nous puisqu'on joue à terre. Le dispositif s'y prête. (...) Et c'est vrai qu'on passe des étapes au théâtre, c'est ça aussi le sens. Les gens réapprennent des choses qu'ils oublient. Le tout c'est de leur faire sentir ce besoin du sacré et du désir, il faut libérer cela des carcans modernes. Où veux tu trouver ça aujourd'hui, c'est pas quand tu passes trois heures par jour devant ta télé, bon. Le comédien est là, on a des bacchantes³⁵⁶, nous ! C'est plus stimulant !»

Entretien, place de la comédie, juillet 2007

Cette fonction du comédien qui réactive un certain sens du corps et l'acceptation d'un désir dans sa dimension collective nous paraît assez proche de la figure du moine telle que l'analyse G. Duby, dans cette compétence cultivée et pensée pour ressentir et dépasser les contingences les plus prosaïques. Le comédien, par la théorie qu'il doit élaborer pour nourrir son art, par le soin et la maîtrise de son objet de travail qu'est son corps et sa perception de celui-ci au sein d'un groupe, par sa pratique d'un territoire qu'il sillonne et se doit de bien connaître, est porteur d'une certaine compétence de la frontière. Frontières intérieures, qui peuvent aller jusqu'à une dimension mystique pour certains théâtres, qui sont transcendées ou symbolisées lors des représentations, et frontières extérieures, par la réception géographique des créations et les cultures convoquées (corpus, collaborations, public) lors des créations. Nous signalons la prégnance de ces analyses en fonction des compagnies examinées. Ces comédiens défendent et «digèrent» des identités et donc sont d'autant plus sensibles à ces questions, cela va sans dire. Mais il semble que l'on puisse extraire de ces formes particulières un mouvement ou une tonalité plus généraux. D'autre part, des troupes de théâtre, en région parisienne par exemple,

356 Cf annexe III f, p.406 et III g, p. 407.

mettent en avant d'autres identités. Les frontières ne seront pas les mêmes, les territoires seront vécus et gérés différemment. Les langues seront autres, voire anciennes³⁵⁷, les conventions différentes mais cette pratique, cette intériorisation de la frontière, ou encore cette capacité à les penser et les incarner pour les autres restent a priori opératoires. Il faudrait bien entendu appliquer les mêmes procédés d'enquête auprès de compagnies moins militantes par exemple. Ce travail est déjà en perspective.

La relation à la différence, élaborée dans la dialectique entre art, sacré et éventuellement le politique a été appréhendée par Michel de Certeau, qui analyse la relation à l'autre dans une vision chrétienne, notamment par la figure de Jésus :

«Jésus n'est pas ce qu'il possède, mais ce sans quoi vivre ne serait plus vivre. Il est déjà l'essentiel et il reste différent, nécessaire et imprenable.» et encore un peu plus loin «collectivement et personnellement, la démarche chrétienne est de ce type»³⁵⁸. Ces propos énoncent "en creux" la vitalité de représentations symboliques qui permettent de penser la relation à l'autre. Nous affirmons que le théâtre, dans sa capacité interculturelle, participe de cette fonction.

Il faut bien dire que la frontière est un élément hautement stimulant, sur le plan érotique et politique. On peut convoquer, pour illustrer cela, la place des paravents dans la culture japonaise³⁵⁹. Dans le *Dit du genji*³⁶⁰, roman de cour japonais du XI^{ème} siècle et monument de la littérature, ils sont une frontière formelle, sociale et en même temps le lieu de projection du désir. Le Prince fait naître un désir renouvelé pour ses conquêtes à l'abri du paravent. Ce dernier exacerbe l'attrait bien entendu.

Nous allons à présent tenter de cerner une autre implication de cet imaginaire des frontières à l'oeuvre dans les pratiques des gens de théâtre rencontrés. Nous avons posé comme jalons cette importance des frontières et la façon dont elle est vécue, sur le plan des représentations mais aussi des pratiques. Nous avons pu constater la richesse de cette notion qui dynamise éminemment leur vitalité créatrice. La compétence interculturelle des gens de théâtre traduit ce goût et cette fréquentation des frontières. Elle leur permet de négocier entre différentes identités. Cette compétence est proposée au public : en ce cas on considère le théâtre comme le lieu d'un possible apprentissage de l'autre mais aussi d'une effervescence

357 Compagnie Les Liseurs, lecture de textes antiques, nov. 2010, 2^{ème} éd. du festival «Livres en tête» en Sorbonne.

358 M. de Certeau, *L'étranger ou l'union dans la différence*, Paris, Seuil, Points Essais, p. 11-12.

359 R. Debray les cite dans son *Eloge des frontières*, op. cit, p. 35.

360 Murasaki-shikibu, *Le dit du Genji*, édition Diane de Selliers, la petite collection, 2008.

libidinale. Nous changeons alors de registre et touchons du doigt la dimension politique d'une telle fonction. Qu'elle est-elle réellement ?

3 L'interculturalité : vecteur de l'éveil. Pour une sociologie du comédien comme citoyen éveillé

Nous avons donc tenté de retenir les modalités des figures de l'autre, telles que le monde du théâtre les mobilise et les incarne. Nous aurons retenu l'analyse de ce moment du théâtre, par ses professionnels, comme un espace-temps propre à la perception, l'élaboration et l'entretien du sens de l'autre, d'un espace temps qui permet à la Cité de vitaliser le sentiment qu'elle a d'elle-même par l'affirmation, ou du moins une potentielle expression des différences. Rapidement, c'est en disant l'autre, ou en permettant de dire l'autre que l'on se constitue pleinement, de façon individuelle mais aussi collective. Cette fonction interculturelle du monde du théâtre s'accompagne d'une perception et même d'une gestion particulières des frontières, comme nous venons de le détailler. Il demeure nécessaire à présent, afin d'explorer plus à fond les pratiques et les enjeux du champ interculturel dans ce monde de l'art, de regarder de plus près la réalité de l'investissement politique de ces comédiens, puisque leurs pratiques et leurs projets semblent être indissociables d'une conscience certaine de la vie de la Cité. Ce qui revient à nous poser la question suivante : le théâtre, est-ce encore, de nos jours, dire le mythe et faire la Cité ? Cette fonction antique, qui aux heures classiques³⁶¹ a permis de faire partager une réflexion et un sentiment d'appartenance collective, est-elle encore à l'oeuvre aujourd'hui ? De quelles façons alors ces comédiens appliquent ou modifient-ils cette fonction dramatique ? On pourrait encore reformuler la question : "Quel théâtre pour quelle démocratie" ? Existe-t-il une relation efficiente ?

D'autre part, la nécessaire relation établie avec les collectivités territoriales qui soutiennent essentiellement l'activité des structures théâtrales, lieux et compagnies, implique aussi de poser la question de la qualité politique de telles actions.

Par ailleurs, la dimension interculturelle constitue une dimension ancienne de la réflexion sociologique dans une vision politique : on peut ainsi se rapporter à la pensée de Montesquieu³⁶². Il n'est donc pas complètement vain de tenter de penser le rapport entre la dimension interculturelle de ces conduites artistiques et le champ politique.

361 Sophocle/ Eschylle/Euripide au moins évidemment.

362 J. Boulogne, "Montesquieu ou l'héritage grecque dans l'une des premières manifestations d'une conscience européenne", *L'Europe improbable*, texte réunis par P. Vaydat, éditions du conseil scientifique de l'Université Charles de Gaulle, Lille 3, p. 15-24.

3.1 Les implications politiques de l'interculturel. L'intériorisation des frontières et de l'interculturalité : toujours vers un art du politique ?

La représentation de l'altérité dans le cadre de l'émergence de la démocratie est-elle nécessaire ?

Les Grecs ont laissé le besoin d'une représentation de l'altérité prendre une place majeure dans leurs pratiques collectives. Comment peut-on expliquer ce besoin ? Pourquoi de tels enjeux collectifs se sont-ils vu prendre un telle ampleur, interférer dans la vie de la Cité et devenir emblématiques de celle-ci ? Le théâtre, en effet constitue «un pilier du fonctionnement de la Cité. De la même façon que dans l'assemblée des citoyens et le tribunaux populaires, le "peuple se reconnaît comme tel et communique avec lui même...»³⁶³ Si le théâtre est né sous la tyrannie, il a pris cette ampleur institutionnelle et rayonnante au sein de l'Athènes démocratique du V^{ème} siècle. Ce contexte historique reste inscrit dans l'imaginaire du genre théâtral aujourd'hui. Cette "racine démocratique" reste vivace dans l'esprit de professionnels contemporains :

«Je crois que dans notre travail, on n'oublie pas les conditions du théâtre antique, tu vois. C'est peut-être un peu... Mais vraiment, c'est là. C'est une réflexion qu'on mène sur la dramaturgie et puis chez Max, oui, bien sûr. C'est quelque chose sur le long cours. Et puis régulièrement on reprend des textes antiques, on traduit... Là on va travailler sur Aristophane, tu vois. On est en plein dedans. Sur l'assemblée des femmes, la place des femmes, de la conscience, la guerre...»

Entretien Donna, 2007

«... on travaille sur des textes antiques aussi de temps en temps, on fait ça pas mal, ça nourrit une réflexion chez Max... et puis on dit ce qu'on est, on est en plein dans la démocratie, de dire notre langue, pour tout le monde»

Entretien Anton, juillet 2005

363 O. Got, op.cit, p. 9.

Le lieu même du théâtre est déjà le lieu du politique : «La cité d'Athènes profitait du rassemblement de nombreux spectateurs à l'occasion des Grandes Dionysies pour glorifier ses soldats morts au combat et ses bienfaiteurs.»³⁶⁴ Le théâtre symbolise le rassemblement du peuple et sa puissance. Il est un lieu politique parfois même utilisé pour l'assemblée du peuple³⁶⁵ ; Denis Guénoun l'a fort bien démontré : le théâtre est le lieu du peuple rassemblé. Le théâtre nécessite un rassemblement de personnes : cette réunion est appelée par convocation politique. Le terme théâtre, *theatron*, ne désigne pas la scène (*skene*), mais les gradins où s'assoit le peuple. Un changement s'opère par la suite, un glissement sur l'espace de l'aire de jeu. A présent, le théâtre signifie par extension le bâtiment dans son ensemble "mais au commencement, le théâtre, c'est le lieu du public-du peuple assemblé"³⁶⁶. Certes, la *polis* se rassemble autour de la scène mais il faut souligner ici la subtilité des enjeux : la solution du drame «n'est jamais donnée par le héros solitaire, elle traduit toujours le triomphe des valeurs collectives imposées par la nouvelle cité démocratique»³⁶⁷.

Or justement, cette ouverture à l'autre placée au cœur de la tragédie par Dionysos et la scénographie du masque n'est-elle pas une valeur, sinon une vertu collective, de la démocratie ? Et comme nous l'affirme J.P. Vernant avec son talent habituel, n'est-ce pas cela qui nous rend le théâtre si contemporain et nécessaire ? J. Duvignaud a d'ailleurs souligné cette importance du théâtre, qualifiant l'espèce humaine «de seule espèce dramatique», signifiant que «représenter consiste à créer de l'être, à accumuler de la substance collective.»³⁶⁸

Dans son émergence, le théâtre est apparu comme l'art du politique, c'est indéniable. Ce qu'il faut par contre souligner, c'est la place de l'Autre comme moteur et ferment de cette pratique. Si «l'acte de représenter ce qui est donné positivement est en soi l'acte social fondamental, celui sans lequel aucune autre donnée collective et individuelle n'existerait»³⁶⁹, l'interculturalité comprise dans le sens d'une ouverture volontaire à l'autre apparaît donc comme le lieu d'un apprentissage de la démocratie, ce qui s'entend parfaitement dans son contexte historique. Mettre en scène serait alors une façon de faire vivre au sein de la *polis* les tensions produites par les processus de dialogues nécessaires au fonctionnement de l'espace public. Cela sous-entend la nécessité d'un apprentissage de la représentation d'une altérité pour faire progresser ce dialogue. Cette progression s'opère par le biais d'une compétence acquise

364 J.C. Moretti, op cit. p. 117

365 Sur le relation théâtre /politique/ judiciaire, cf JC Moretti,op. Cit., p. 117-120

366 D. Guénoun, *l'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Circé, poche, 1998, p. 10 sqq.

367 J.-P. Vernant, P.Vidal Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspéro, 1973, p. 7.

368 J. Duvignaud, *Spectacle et société*, Paris, Denoël, 1970, p. 19.

369 J.Duvignaud, *ibidem*.

petit à petit, sur les plans intérieur et collectif. La recherche sur la communication interculturelle a d'ailleurs révélé l'importance de ces compétences qui deviennent de plus en plus nécessaires à nos sociétés contemporaines. Le théâtre, notamment, remplit ici un véritable rôle social en dynamisant et stimulant ces compétences. D'autres arts se prêtent très bien aux échanges, aux métissages, comme la musique par exemple qui passe bien plus facilement les frontières mais les retombées collectives ne sont pas les mêmes car le théâtre représente l'action collective moins pour l'accomplir que pour en assurer le caractère symbolique. Cette dimension du théâtre est d'ailleurs à rapprocher du conclave magique tel qu'il a été décrit par M. Mauss : c'est la réunion qui donne de la puissance au magicien et au rite. On retrouve ces éléments dans la représentation théâtrale : le public vient parachever le conclave, l'acte magique en le dotant d'existence. Nous soulignons simplement le poids des représentations de l'altérité dans ces processus.

Nous tenterons d'apporter quelques éclaircissements sur les apports du monde du théâtre dans l'imaginaire politique. Cela revient à apporter des éléments de réponses à la question suivante : " le théâtre est il toujours l'art du politique ?"³⁷⁰. Il est nécessaire d'éclaircir, avant toute chose, ce que recouvre le politique. Il paraît difficile de se passer des analyses de Pierre Rosanvallon dans ce domaine : "le politique tel que je l'entends correspond à la fois à un champ et à un travail. Comme champ, il désigne le lieu où se nouent les multiples fils de la vie des hommes et des femmes, celui qui donne son cadre d'ensemble à leurs discours et à leurs actions. Il renvoie au fait de l'existence d'une "société" qui apparaît aux yeux de ses membres comme formant un tout qui fait sens. En tant que travail, le politique qualifie le processus par lequel un groupement humain, qui ne compose en lui-même qu'une simple "population", prend progressivement le visage d'une vraie communauté. Il est de la sorte constitué par le processus toujours litigieux d'élaboration des règles explicites ou implicites du participable et du partageable qui donnent forme à la vie de la cité."³⁷¹ Il distingue le politique de la politique : " En parlant substantivement du politique, je qualifie ainsi tant une modalité d'existence de la vie commune qu'une forme de l'action collective qui se distingue implicitement de l'exercice de la politique. Se référer au politique et non à la politique, c'est parler du pouvoir et de la loi, de l'État et de la nation, de l'égalité et de la justice, de l'identité et de la différence, de la citoyenneté et de la civilité, bref de tout ce qui constitue une cité au

370 Question posée par Jean Caune lors de la soutenance de Damien Malinas le 3 novembre 2006 en Avignon.

371 P. Rosanvallon, *pour une histoire conceptuelle du politique, leçon inaugurale au Collège de France faite le jeudi 28 mars 2002*, Paris, Seuil, 2003, p. 12.

delà du champ immédiat de la compétition partisane pour l'exercice du pouvoir, de l'action gouvernementale au jour le jour et de la vie ordinaire des institutions.³⁷²

Il est d'autant plus étonnant de replacer au premier plan ce contexte du politique dans le monde du théâtre subventionné que dans l'esprit du public, un lieu est tout d'abord connoté ou reconnu pour ces orientations artistiques, la troupe accueillie etc. Mais du côté des professionnels du théâtre qui élaborent cette activité, qu'il s'agisse des compagnies ou des lieux de diffusion, le discours est extrêmement précis : leur activité relève directement de cette vitalité de la *polis*. Elle est ancrée aussi dans une notion certaine de "service public", en direction du public et de la prise en compte de ses différences :

«On remplit je crois une vraie mission de service public au théâtre. Dans ce tout petit lieu de diffusion, on essaie avec des petits moyens de faire de grandes choses ! On essaie de proposer une possibilité de rencontres, d'ouvrir le public à d'autres choses. De renouer avec toutes les cultures de la Méditerranée. Je ne sais pas si on y parvient tout le temps, sans doute pas. Mais on essaie vraiment. Je crois que les institutionnels reconnaissent ce rôle, cette fonction. Et honnêtement c'est bien parce que lorsqu'on les écoute, vraiment, sur ces problèmes, ils n'ont pas d'idées du tout. C'est tout de même désolant. Mais ils nous soutiennent vraiment. Ça se voit dans les réunions et puis aussi de ce qu'il se dit de nous. Vraiment. On est un lieu nécessaire à la ville, je crois. C'est ce que l'élu à la culture dit de nous. Bon.»

Entretien Caroline, septembre 2007

Dans ces propos de Caroline ainsi que dans de très nombreux éditos des programmes du Théâtre "T", on entend ce discours de la vigilance et d'une volonté tout à fait assumée de proposer une vision de l'altérité, afin de stimuler les éventuelles carences des propositions des institutionnels. La force de proposition provient des artistes et du milieu associatif pour donner une matière réellement politique aux édiles. Les valeurs d'accueil des identités méditerranéennes se développent dans une conception dense, - souhaitant vigoureusement s'incarner -, d'un ou du service public de la culture. Cette conception du rôle de la structure est au cœur de son argumentaire et de sa gestion. Elle nécessite des moyens importants en terme

372 P. Rosanvallon, op. cit., p. 14.

de gestion d'équipe et de ressources humaines pour mener à bien ce maillage avec la Cité et sa population :

«Il n'y a pas tant que ça des lieux qui proposent aussi facilement, à si petits prix, une possibilité de se confronter à d'autres communautés. On travaille déjà je trouve énormément sur les gens qui ne vont jamais au théâtre, qui ont raté plus ou moins l'accès à cette culture dans leur parcours scolaire, on nous demande aussi de travailler sur la mixité des publics, je crois que c'est encore plus difficile. Et c'est vrai que si on y pense c'est vraiment un projet politique, permettre aux gens de se rencontrer, de se confronter à eux-mêmes et aux autres, non ? Regarde dans d'autres théâtres si c'est vraiment mélangé, leur public. Non. Je crois que chez nous, ça se mélange un tout petit peu. On va chercher nos publics, on les cajole. Je crois qu'on participe vraiment à la vie de la ville, à des moments de rassemblement. C'est le temps d'une représentation, et quand bien même. Certaines personnes seront assises à côté de gens qu'elles n'auraient rencontrés nulle part ailleurs. C'est déjà énorme même si c'est dérisoire. Nous sommes reconnus pour cette jonction-là, pour ces possibilités-là. C'est vrai que c'est un projet passionnant mais totalement épuisant, on manque de moyens. Il faudrait un adulte relais, un vrai poste d'assistance à la direction, que je parvienne à m'extraire un peu de la gestion et du relationnel avec les compagnies pour mieux prospecter et réfléchir ! On ne réfléchit pas assez et pourtant ! [Rires]. On se démène beaucoup, on y met beaucoup de coeur mais on est vraiment à la limite de l'asphyxie. Mais bon, ça en vaut vraiment la peine[...].»

Entretien Caroline, janv 2006

Caroline résume une nouvelle fois les difficultés, dans l'économie de la structure, à faire perdurer ces moments de "rencontres" éphémères de la représentation. Cette volonté citoyenne très ferme, dans le sens d'une insertion dans la vitalité de la Cité, est jugée d'une part résolument nécessaire et d'autre part extrêmement difficile à mettre en oeuvre. Elle doit être défendue de façon lancinante et constitue une des difficultés majeures de la structure. Elle fait appel à un management et une occupation du plateau créatifs :

«Il faut absolument que les partenaires publics soutiennent des lieux comme cela, parce c'est nécessaire pour la ville il me semble. On propose un lieu de rencontre décomplexé, facile, extrêmement facile d'accès par rapport à d'autres lieux. Ce n'est pas compliqué, pas ampoulé. Les gens peuvent venir déjà pour leurs enfants, s'acclimater au lieu et revenir après pour les soirées. On propose les événements, des soirées qui sont festives, ça aussi, ça aide. Notre théâtre, c'est aussi un lieu de vie, on y passe des 31 décembre très sympas. On a nos habitués ! C'est un lieu de rencontres chaleureux. Un lieu où on peut dire qui on est, ce qu'on aime, ce qu'on peut écouter des autres. Je n'ai pas l'impression qu'on ait des spectacles et des publics systématiquement clivés par communauté. Il y a tout de même du mélange même si ce n'est pas le plus facile à obtenir. Le mélange des publics, c'est très compliqué.»

Entretien Caroline, février 2006

La conscience de participer d'un espace commun, de donner vie à la Cité est peut-être encore plus explicite dans le discours des comédiens principaux de la compagnie Bella :

«C'est politique, c'est politique, bien sûr que c'est politique ! Il est nécessaire pour une société de défendre des cultures différentes, minoritaires et anciennes, quel que soit le territoire. C'est pour cela que les collectivités et surtout les régions nous soutiennent, qu'il faille faire cete épuisant travail de fourni, toujours convaincre, redire toujours le même projet. Le théâtre permet de maintenir du lien, de la rencontre, le sens des autres dans des tous petits lieux, des places de villages, les rues, les gymnases, les écoles... Partout. On permet de faire entendre ou réentendre une autre langue, ancienne, écrasée, que l'on veut oublier. Et on fait rentrer le public dans notre danse. Les gens entendent notre différence, les leurs, ils réapprennent ce qu'ils ont oublié parfois, ils revisitent leur histoire, leurs parents, les vieux qui parlent encore la langue sans être tout confits dans la honte. [...] Le théâtre permet cela, il réenchante ces moments là. On sert à ça, et on crèverait de ne pas le faire ! On fait du lien, on permet un contact. Cela ne suffit pas à faire une cité mais il n'y pas de cité sans des moments comme ça. La politique, la vraie, pas les bagarres de chiffonniers, c'est cela, c'est fait de moments comme ça. [...]

Entretien Max, juillet 2006.

Cette expression "vitale" d'une différence est jugée nécessaire à la bonne "santé" de l'espace commun. Que ce soit dans les propos de Max ou ceux de Caroline, on entend l'écho de l'analyse de P. Rosanvallon qui relie le champ du politique à ces expressions de la différence dans l'espace public. La volonté de "faire du lien", de favoriser des rencontres est au centre de la militance de ces structures, qui argumentent ainsi leur prise en charge financière dans ce rôle citoyen au service des différences. Le Comédien vectorise ainsi l'expression d'une "possibilité" culturelle, au service de sa propre identité et en direction d'une Cité vivante. Le fait politique ici s'énonce à partir d'une occurrence identitaire pour rejaillir sur l'espace commun.

«Ce projet de compagnie, tout d'abord cela fait longtemps qu'on le mène. On est dans le paysage depuis longtemps, plus de 20 ans, quand même. Cela ennuie sans doute beaucoup de gens mais on est solides. On est reconnu pour notre travail de création, notre prise en compte du patrimoine, notre action de formation. On est fort dans ces domaines-là. On est indispensable d'une certaine façon. Je bataille avec les politiques depuis longtemps, je les connais bien ! Il faut ça pour défendre des projets comme les nôtres. Parce qu'on est nécessaire, voilà tout. Il faut bien prendre en compte ce que sont les gens, d'où ils viennent, non ? C'est pour ça que notre théâtre n'est pas une compagnie totalement comme les autres, on a une autre force, une autre chair. Ce n'est pas du théâtre "gris" comme je les appelle. On ne fait pas du théâtre pour faire joli, pour faire bien, on le fait avec nos tripes ! [Rires]. Et tant pis pour ceux que ça dérange. Les collectivités ont besoin de nous, pour faire vivre aussi ce qu'elle sont. Parce que on fait parler les gens. On a besoin d'elles bien sûr pour sécuriser notre activité mais on leur présente un tel bilan, un tel rapport au public ! Si nous, on ne rentre pas dans leur compétence, alors qui ?[...]»

Entretien Anton, février 2006.

Bien souvent, dans les propos d'Anton, la nécessité absolue du support financier du projet artistique s'ancre dans une conception moins ouverte du politique, à la différence de Max, par exemple. Le financement d'un tel projet serait politique parce que le politique doit défendre une culture que la politique (ou les institutionnels, les élus, ...) répriment.

«Nos pièces, notre public, enfin notre activité, hein, tout notre groupe, à travailler avec nous on est nombreux tout de même, on représente un vrai projet politique, c'est vrai, bien sûr. C'est pour cela qu'on est entendu, reçu, soutenu... Parce qu'on permet aux gens de voir sur scène une part d'eux-mêmes... On travaille sur une langue, avec des racines, des choses très fortes et très sensibles ! C'est explosif tout ça ! [Rires]. Venir nous voir, dans un théâtre ou dans la rue, dans un espace public, entendre la langue parlée, si belle, sur scène, en pleine lumière ! Ça remue les gens, c'est sûr ! Et du coup, ça dérange, tu comprends parce que alors c'est partagé, avec des moments très chargés. C'est pour ça qu'on dérange tant. C'est pour ça qu'il faut défendre le théâtre d'oc, parce qu'il dit les gens d'aujourd'hui, il a des choses à dire et à transmettre. On en a besoin pour faire partager d'autres choses, une culture moins nivelée, plus pétillante ! Plus charnue aussi !»

Entretien Pierre, juin 2006

«Oui, je crois que notre compagnie, notre impact est un projet politique, oui. D'abord parce que je crois qu'on reste des militants comme au premier jour, quand nous étions jeunes et beaux ! On croit toujours à la défense de cette langue, de cette culture. On n'accepte toujours pas qu'elle soit si peu reconnue, et pas assez défendue. Cela c'est le premier point. Et puis je pense que c'est politique aussi parce le théâtre d'oc, c'est d'abord du théâtre, du vrai, qui est nécessaire pour comprendre la société d'aujourd'hui. Cela nous aide, tous. C'est important parce qu'on dit, sur scène, pour les autres, quelque chose de différent. On passe, on transmet. On a une fonction, une mission, mais oui ! Rires. [...]»

Entretien, Pierre juin 2006

Dans ces propos de Pierre, on entend à nouveau ce discours classique d'une identité réprimée mais aussi cette volonté farouche de créer du lien, même de façon éphémère voire illusoire. Pour Anton, la volonté du lien ou du vivre ensemble n'est absolument pas valorisée. Elle peut être exprimée pour parfois adoucir le propos. La nature citoyenne de l'activité théâtrale de

Pierre ou de Donna se déploie à partir d'une occurrence identitaire pour s'insérer dans une vision plus assumée de l'espace commun :

«Je crois que tout de même il y a des activités, des professions qui sont plus proches des gens que d'autres, quand même ! Il y a des différences entre le marketing et le théâtre ! Il faut de tout, hein, je ne dis pas cela ; mais quand même. On a un impact plus humain tout de même. On a un rôle un peu emblématique, c'est le propre de la scène de faire ça. Les gens viennent nous voir, dans un espace commun, public. On leur propose quelque chose à manger, c'est fort tout de même. On permet je pense de relier les gens un peu aux autres, puis peut-être aussi en eux-mêmes. Pour ceux qui ont un peu oublié ou renié leur culture. Il y en a beaucoup, comme ça, qui pleurent à la fin des spectacles, quand même. [...]»

Donna, juin 2006.

On notera dans ces extraits très riches d'entretiens l'attention portée à la fonction du théâtre au sein de la Cité : dire la différence. Cela se rapporte directement à la fonction de vectorisation du comédien qui renvoie à la figure du passeur. La conscience de la nécessité de la différence, de sa prise en compte dans l'espace commun représente manifestement un socle solide des pratiques de ces professionnels. L'aspect militant de leur activité, plus ou moins marqué est relatif à cette prise en compte de la différence, qu'ils estiment réprimée.

Il est important de souligner aussi, dans le discours, l'appui fait au politique, tel que P. Rosanvallon l'énonce et la maîtrise des chemins de la politique, par le biais du *lobbying* effectué par Bella. Cette compagnie se situe dans les deux champs par cette pratique qui, à notre connaissance, est unique.

3.1.1 La relation énergie libidinale / théâtre / imaginaire politique

L'inscription de ces pratiques dans le champ politique paraît assez probante, notamment en terme de représentations : pour les professionnels rencontrés, le théâtre est encore le lieu d'un rassemblement qui a et confère du sens. La sensibilité aux frontières et leur médiation au théâtre participent du "tissage" d'un imaginaire fort. Il reste à démontrer si la

qualité libidinale du théâtre comme pratique interculturelle s'insère dans ce champ politique. Pour ce faire, nous nous appuyerons essentiellement sur les travaux de Bernard Stiegler³⁷³.

En effet, la notion de désir implique des répercussions politiques : le théâtre est alors considéré comme le lieu d'un désir où l'individuation psychique et collective serait encore possible, ce qui permet d'aboutir à «l'invention théâtrale du peuple»³⁷⁴.

Lors des rencontres de Rennes, B. Stiegler propose une définition du théâtre et de son passage à l'acte comme étant «typique du processus d'individuation psychique et collective qui caractérise une société. Celle-ci demeure «à réinventer : c'est à dire la poursuivre comme ce processus d'individuation psychique et collective»³⁷⁵ dont le théâtre est typiquement le lieu, l'avoir lieu»³⁷⁶. Le peuple est alors «ce qui se constitue du fait de ce passage à l'acte comme le public du théâtre qui s'individue, et comme profane – le *prophanes* désignant d'abord en grec, ce qui est public.»

Or, ces processus ne peuvent s'élaborer sans le désir : la «passion [est] ce qui anime ce peuple comme public qui peut donc passer à l'acte du fait de sa passion – dont le théâtre est la projection. Cette passion, qui est aussi une passivité primordiale, est cependant ce qui demande à passer à l'acte, et je pose que ce passage est celui de la pulsion au stade de désir. Le théâtre, comme passage à l'acte du peuple en tant que public, serait donc l'invention de son désir – la trans-formation de ce qui est d'abord sa passivité pulsionnelle, c'est à dire son défaut, en ce que par excellence, il le faut.»³⁷⁷ Cette passion se nomme aussi *philia*³⁷⁸, c'est à dire l'affect de celui qui aime, et que B. Stiegler appelle pour cette raison l'amateur. On peut résumer ainsi l'ensemble formé par le théâtre, le peuple et la passion : le processus et le dispositif d'une économie libidinale. Le philosophe précise alors dans ce cadre la notion de *grammatisation du rituel* «qui est l'origine même du théâtre et donne la partition entre spectacle et spectateurs et entre ordinaire et extraordinaire, par où s'accomplit le devenir profane et donc public du rituel, ce qui constitue le public comme théorique, spéculatif et spectateur en ce sens : comme démos, comme peuple citoyen en tant que *pouvoir de s'individuer psychiquement tout autant que collectivement*, et en tant qu'énigme de l'intrication de l'un et du multiple...»³⁷⁹ On perçoit en ces termes l'importance du rapport à l'autre dans la fabrication symbolique du collectif.

373 Notamment les publications *Mécréance et discrédit* aux éditions Galilée à partir de 2004.

374 *Le théâtre, le peuple, la passion*, Rencontres de Rennes, les solitaires intempestifs, Besançon, 2006, p. 15-57, noté TPP.

375 G. Simondon, *l'individuation psychique et collective*, Aubier-Flammarion, 2001.

376 TPP, p. 16

377 *ibidem*

378 B. Stiegler se rapporte à *l'Éthique à Nicomaque*.

379 TPP, p. 25-27.

Le théâtre a, par ailleurs un rapport essentiel à la *theoria*, c'est à dire à la sublimation. Une vision de la tragédie s'impose dans sa revitalisation des passions : «la sublimation, [est, au contraire], ce qui doit réactiver sinon ces pulsions, du moins ce qu'elles doivent engendrer, à savoir une passion qui est aussi un désir, le désir de la cité comme *philia* dirai-je, en luttant contre l'apathie dans laquelle a sombré le processus d'individuation psychosociale et qui se trouve ainsi interrompu faute de son propre désir, et comme s'il se manquait à lui-même.»³⁸⁰. Le théâtre est alors considéré comme un lieu indispensable dans sa capacité à générer et symboliser la rencontre et l'apprentissage de l'autre. Cela ne peut s'effectuer que par le biais de l'expression ritualisée du désir dans le dispositif et les médiations du théâtre. Par cela le peuple assemblé en public peut «activer la passion, en la transformant dans le sens d'une individuation collective, et, en cela, populaire, en tant que le peuple se fait ainsi passionnément défaut. Le public est un peuple dans ce rapport où le public est constitué par l'oeuvre en tant qu'il s'y ouvre comme peuple, c'est-à-dire comme processus d'individuation psychique et collective»³⁸¹. Ces éléments confortent la vision du public comme processus : le public s'invente à chaque moment, ce n'est qu'une question des matériaux.

On parvient alors tout naturellement à la question de l'oeuvre. Car c'est à cela que servent les oeuvres : «... à reconstruire notre libido, qu'il faut toujours retramer, retisser, remotiver»³⁸². Cela explique notre rapport régulier et la rythmicité propre à la fréquentation du théâtre : «Si nous allons à la rencontre des oeuvres, c'est pour reconstituer notre capacité libidinale parce que nous avons toujours tendance à tomber dans le pulsionnel.». On pourrait développer plus avant la notion de fils de trame constituant le public mais restons concentrés pour le moment sur les relations entre théâtre et citoyenneté³⁸³. En effet ces processus d'individuation collective au coeur du peuple assemblé participent de la création du *demos* tel que l'entendait Sophocle : «Comme Sophocle, ce public a accès à un statut que l'on appelle la citoyenneté, et c'est depuis ce statut que le spectacle théâtral est possible, et comme invention du *demos*». Le peuple assemblé en public exerce une fonction indispensable à la Cité : «La passion du peuple pour le théâtre est incontrôlable, la longue tradition après Aristote dit que la catharsis doit le contenir» mais en fait il s'agit de le ressusciter en une «lutte pour reconstituer une économie libidinale ruinée par un capitalisme culturel qui règne comme télécratie.»³⁸⁴

380 TPP, p. 31.

381 TPP, p. 32.

382 TPP, p. 36.

383 TPP, p. 40 sqq.

384 TPP, p. 45-46.

3.1.2 Le chœur

Il nous faut tout d'abord recontextualiser la place d'abord artistique du chœur, puis sa place politique : Hegel dit que le chœur est le public qui est présent à lui-même devant lui.

La présence de cette dimension chorale nourrit notre réflexion sur la place du théâtre dans cette question du peuple manquant.

Le retour à une certaine forme de choralité est perceptible dans le travail de Bella, ainsi que dans ce travail musical sur le corps même du comédien. C'est une voix nouvelle qui s'incarne pleinement en faisant résonner le matériau de la Cité : il produit le son et le fait résonner, ce qui constitue une façon de se donner à l'autre complètement et de façon inédite.

Pour B. Stiegler, le chœur est toujours là comme une "chance d'existence". «La question est de savoir comment il se constitue en relation fondamentale à cette *technè* qu'est l'écriture, cette textualisation, ce que j'ai appelé [...] la grammatisation...»³⁸⁵ Le chœur est ce qui instancie le caractère collectif de l'individuation. Mais le rapport à l'œuvre est crucial, ce que les entretiens ont confirmé : «C'est la textualisation du rituel qui engendre cette forme-là en étant tourné à la fois vers l'héritage et vers ce qui surgit.»³⁸⁶

Les comédiens rencontrés élaborent toute une réflexion sur cette notion dramaturgique :

«Oui, le chœur, c'est une veine qu'on travaille depuis longtemps à la compagnie. C'est je crois quelque chose de fondamental. C'est un pilier qu'on n'a pas lâché, depuis le début en fait. C'est présent dans nos écritures, dans notre dramaturgie. Le chœur dit quelque chose d'important pour nous. C'est pour nous un espace où on s'autonomise, c'est quelque chose qu'on doit transmettre et maintenir. Et tu vois, on peut donner ça à nos jeunes. Je ne suis pas sûr qu'ils trouveraient ça ailleurs, enfin, si peut-être. Mais dans notre théâtre, dans notre histoire, c'est quelque chose de fondamental...

E : Est ce que tu relies cela à des interrogations, des préoccupations sur la notion de politique, au sens premier du terme ? Du théâtre dans la Cité ?

385 TPP, p. 50.

386 TPP, p. 51.

M : Oui, complètement, c'est poétique et politique. Sur des créations comme celles-ci je ne vois pas bien comment on peut faire l'économie de cette figure. Ce n'est pas possible ou alors je ne vois pas bien comment remplir ce manque. C'est premier, quoi. Un chœur de femmes, un chœur de bacchantes, un chœur de soldats... pour dire la misère, la peur, l'incompréhension devant ce qu'on nous impose, qu'on crève de faim, qu'on crève à la guerre, de perdre son homme pour l'évêque. Ce sont là les figures du peuple, j'en ai besoin. On en a tous besoin. Les jeunes là, ils trouvent à y manger, c'est fort. Si les filles du chœur ne sont pas bonnes, c'est tout qui se casse la figure...»

Entretien Max, juillet 2003, Pézénas

" Ah oui, le chœur, oui, c'est quelque chose qui nous obsède un peu, non ? [rires] Mais bon, je fais le lien avec nos racines théâtrales, avec un retour, une réflexion très ancienne. Mais ça ne choque personne, non ? Enfin je veux dire, c'est normal, on peut pas faire l'économie de ça. Chaque fois, ça trouve sa place tout naturellement dans les écritures qu'on nous propose ou qu'on recherche, c'est vrai. Mais regarde, là, pour une pièce comme ça, c'est justifié en plein. Le chœur des femmes, hein, bon, il y a encore du boulot mais les filles là, elles commencent à voir un peu ce qu'elles peuvent y mettre. C'est pas facile, c'est toujours très physique, le chœur, je trouve, non ? Ou alors ça tient à la mise en scène.... Elles sont presque nues, on est souvent nu c'est vrai dans le chœur [rires][référence à une pièce antérieure]. Cela tient peut-être à nos textes, à nos mises en scène aussi. Les chœurs de femmes, bon, c'est attendu, mais on le revisite chaque fois, on avance, on l'incarne différemment je trouve. Mais on construit quelque chose, je pense que ça a à voir avec notre intérêt pour la ville, pour les gens, pour l'identité. On a des choses à dire, des choses à être aussi sur scène, il y a beaucoup à donner pour ces figures, je trouve, c'est dur, hein, à chaque fois. Alors, oui, c'est sûrement parce qu'on dit quelque chose de fort sur nos tripes³⁸⁷, sur notre langue que c'est si important, ce n'est pas, je crois, juste un effet, heu, archaïsant. Cela nous parle, ce n'est pas gratuit. Et puis il faut le cogiter, bon... C'est vrai que pour les jeunes comédiens que l'on forme, c'est fort, c'est important, oui.»

387 Nouvelle occurrence du motif.

Entretien Donna, juillet 2003, Pézénas

«On suit, pour ça, le travail de Max, son écriture et sa mise en scène, voilà tout. Après c'est vrai que le fait d'être occitan, on y trouve un cadre, une place qui se prêtent bien à ce qu'on veut dire, ou défendre, puis ce sont souvent des gens du peuple, des femmes, nues en plus parfois [rire], ça maintient le public alerte, présent ! [rire]. Bon là c'est vrai que c'est très présent, mais bon. A chaque fois c'est justifié par le texte, c'est écrit comme ça et c'est vrai que ça nous correspond bien... Cela nous permet d'avancer des visions, souvent populaires, d'équilibrer peut-être les choses. C'est intéressant politiquement et aussi pour la dramaturgie. Oui, c'est vrai. On fait parler les oubliés, ceux qui souffrent aussi. Les Occitans s'expriment bien !»

Entretien Pierre, juillet 2003, Pézénas

«Ah oui, le chœur, ces ensembles-là, on travaille ce théâtre depuis longtemps, c'est vrai. Cela montre aussi la force des écritures qu'on sert aussi... On sait faire aussi autre chose que la galéjade, oui, c'est vrai. Mais c'est pour beaucoup dans l'écriture de Max, ça nous convient bien, c'est vrai. Cela montre qu'on fait un théâtre avec du cœur, avec le peuple, quoi [rires]. Cela tient aux auteurs d'abord, qui font ce choix, qui suivent cette tradition, cette forme, mais c'est vrai que ça nous nourrit, ça nous malmène aussi, faut voir. Mais ça éclaire notre travail sur le long terme peut-être. Cela reprend une tradition, une réflexion humaine et politique, oui, oui, absolument. Après cela s'insère et cela sert une thématique. Mais c'est vrai, c'est sans doute cohérent avec ce qu'on a envie de dire sur les résistances, la liberté, ce qui pèse sur l'homme et le déchire.»

Entretien Anton, Pézénas, juillet 2003

Le chœur s'inscrit dans une forme politique théâtrale parce qu'il représente bien souvent le peuple dans les mises en scène observées. Il permet l'expression des oppressions, «ce qui pèse sur l'homme», et donne une voix affirmée à ces révoltes par la langue qu'il emploie.

"Bien, en fait c'est le texte, hein, c'est l'auteur qui induit ça, puis le metteur en scène. Cela dépend des pièces, cela a sa place ou pas. [...] On est dans une certaine forme de théâtre, de réflexion politique, oui, certainement. De réaction, de questionnement, oui. Cela permet d'interpeller et d'exprimer des révoltes, comme là le groupe de filles. C'est important dans la ville.»

Entretien Jacques, juin 2003, Montpellier

Les comédiens interrogés soulignent cette veine dans leur travail, cette filiation qu'ils rattachent évidemment à leurs auteurs. Cette tradition et cette implication, cette volonté d'interpeller sont naturellement portées par les auteurs de référence mais elle sont reconnues et revendiquées par les professionnels. Elles sont aussi source d'une préoccupation de compétences à transmettre. Ces occurrences du chœur semblent aussi souder le groupe par des difficultés à jouer et incarner les volontés du metteur en scène. Cette racine antique de leur art est mise en avant de façon positive. Elle reste la marque d'un théâtre qui retranscrit, digère et représente les tensions entre la sphère personnelle et l'espace public. Les occurrences du chœur sont nombreuses : par exemple ici le chœur des femmes cité, prises dans la tourmente des guerres de religions, ou encore celui des bacchantes, celui des divinités tutélaires d'une ville (Lodève ou Montpellier par exemple), d'habitants, ou de soldats, etc.. Elles incarnent les tribulations et déchirements d'une groupe de personnages en relation étroite et passionnée avec le collectif et la Cité. Ces occurrences, défendues âprement sur un plan artistique, permettent d'incarner les liens qui se font et se défont au gré d'un investissement qui se déploie dans les oppositions, le conflit et la difficulté.

3.1.3 Le travail dans la Cité : l'implication du comédien. Maîtrise et appropriation

La compagnie de théâtre occitane est reconnue et recherchée pour la qualité de ses propositions urbaines (déambulatoires), que commandent des villes comme Lodève, Sète ou Montpellier par exemple lors de moments festifs d'été, des rappels historiques (guerres de religion, fondation de la ville, commémorations diverses...), des rituels tombés dans le

folklore³⁸⁸, comme le carnaval, à Pézénas ou Béziers... Ces commandes sont finalement assez régulières dans le rythme des créations, environ tous les deux-trois ans. Elles relèvent en partie de la reconnaissance du patrimoine dans les créations de la compagnie. La part identitaire est ici reconnue et valorisée lors de ces créations. Elle permet une implantation naturelle et visible :

«On est là pour ça, ces vieilles rues, ces demeures... Et nous on passe, avec la danse, nos cris, nos rythmes, les corps.. Oui, on les change, on les réveille ces rues.. oui. On nous fait venir pour ça, c'est vrai. Les gens attendent cela de nous, un spectacle de rue terne, éteint, ce n'est pas festif, ce n'est pas juste un moment pour les touristes. C'est peut-être ça que veulent les édiles [rire] mais nous ce n'est pas cela qu'on leur propose. C'est de revivre des rituels ensemble, de revivre la ville ensemble. Alors forcément ça ne plaît pas à tout le monde, ça fait remonter de vieilles tensions mais le théâtre ça sert à ça ! Et puis nous on a des techniques qui s'y prêtent, on y travaille depuis longtemps, c'est vrai. On a appris beaucoup, on a avancé sur la scénographie. On ne revisite pas la ville comme tout le monde, c'est vrai. Mais quand même on essaie de penser cela profondément, c'est pas juste un "attrappe-touristes" pour faire boire les gens en terrasse. Ces spectacles sont là pour repenser la ville, son histoire, le fait de vivre là... Regarde après le spectacle, si tu passes dans la rue, tranquillement quand tout s'est vidé, tu nous entends encore, ça reste dans les pierres... On réveille... On ranime un peu peut-être dans la tête des gens aussi, ça serait bien... Le comédien il sert aussi à ça, je pense. Il faut défendre cette conception du comédien, ça se perd, on s'enlise. Mais on doit être là pour repenser ces histoires, les redonner aux gens, pour rester ensemble et permettre au sens de sortir de nos vies à la noix... Vivre ensemble, dans la ville on oublie mais ça veut dire quelque chose, le théâtre est né de ça.»

Entretien Max, Lodève, 2004

On entend dans cet extrait d'entretien cette volonté très forte chez Max d'investiguer et d'investir l'espace de la vie en commun. Ses mises en scène se veulent le moyen de mettre en lumière, pour le public mais aussi pour le Comédien, la relation que le citoyen doit penser et

388Il convient par ailleurs d'approfondir l'intérêt artistique de cette compagnie sur ces anciennes formes théâtrales.

entretenir avec la Cité. La dimension identitaire devient alors secondaire. Elle n'est pas le message principal. On touche ici à la dichotomie de la perception artistique et militante d'une même création. L'argumentaire artistique est citoyen pour Max, il sera identitaire et militant pour Anton et davantage avancé comme tel en terme de management artistique. On touche ici du doigt la fabrique de la réputation de la compagnie.

«Oui, avec notamment les mises en scène des Max, on s'est beaucoup impliqué dans ces spectacles d'été, historiques ou historicisants. Oui, c'est un peu notre rayon maintenant, c'est bien, je trouve. Si nous on ne le fait pas, qui va le faire ? Puis on le fait pas trop mal, hein [rires]. Cela rentre dans notre recherche sur le patrimoine, il y a tellement à dire, c'est tellement riche, ce sont des histoires magnifiques, les émeutes, les guerres de religions, les cathares, les dieux, pffffffffffffff, c'est sans fin, remarque, dit comme ça c'est varié ! [rires]. Alors oui, les élus ont tendance à venir vers nous parce que depuis le temps, on est reconnu pour ces créations, ça marche bien, il n'y a pas tellement de compagnies qui ont cette réflexion sur notre histoire et sur notre terroir, nos lieux. Je pense qu'on maintient aussi un lien ancien du théâtre vers la ville, vers les lieux de vie, les réalités des gens. On fait un théâtre vrai, avec du corps, corsé ! [rires]. C'est pour ça aussi que c'est intéressant ces mises en scènes, c'est parfois dur à maintenir, tu vois, ç'est pas toujours évident, là par exemple quad Aurélie est toute nue dans l'argile, bon, tu vois, dans le conseil municipal il paraît que ça a tiqué, [rires] moi je trouve que ça ranime un peu les rues ! Non ? C'est mieux que les touristes en short ! [rires] Bon, mais ils nous laissent travailler, ils sont contents je pense... Cela incarne des choses très fortes aussi, on le fait bien. [...]

Et puis ce théâtre il repose les vraies questions peut-être aux gens qui vivent ou qui passent par là en balade ? C'est quoi ces gens dans la rue, pourquoi ils sont là, ils sont quoi pour moi ? Pourquoi parlent-ils ? Qu'est-ce qu'ils ont à dire ? J'ai quoi à dire moi ? Pourquoi ça me touche, je suis concerné ? Ce n'est pas ça non ? Le vivre ensemble, non ? le fameux... ? Ben nous, pauvres intermittents, on sert à ça ! on sert ça ! On l'oublie quand on nous dit : " Ouais, les Occitans c'est toujours la même chose, ça sert à rien, c'est ringard.". Ben non ! C'est bien présent... C'est pour ça que ces créations sont importantes pour nous. Ce n'est pas toute notre ligne de création, il y a des d'autres

écritures contemporaines, mais ça fait de beaux spectacles et puis on aime bien cette implantation, cette prise en main de la ville, comme ça avec tout notre bordel... Cela réveille un peu... [...].

Entretien Pierre, Lodève, 2004.

Dans ces propos de Pierre, on entend très clairement le lien établi entre la nécessaire et normale prise en charge publique de leur activité («nous, pauvres intermittents...») ³⁸⁹ et le retour fait à la Cité en cette "irrigation" du sentiment du collectif. Le financement public du théâtre trouve sa justification dans cet échange. Les subventions viendraient profondément soutenir cette action des Comédiens qui éclairent et illuminent le sentiment d'appartenance à la Cité : ils "réveilleraient" ainsi les pierres et les habitants. Cette action nécessite d'arpenter la ville, par le biais des créations (déambulatoires par exemple) mais aussi par l'incessant ballet du "labourage" des territoires des collectivités subventionnées. On a donc affaire à une figure du Comédien qui maîtrise l'espace de la Cité dans sa pratique artistique mais aussi dans la production de l'acte théâtral. Il faut noter, pour s'acheminer vers l'analyse d'un acte s'insérant dans une économie libidinale chère à Bernard Stiegler, que les Comédiens valorisent avec beaucoup de joie et d'effervescence cette compétence. Ces créations sont le lieu de moments très intenses :

«Oui, bien c'est sûr que ces créations sont importantes, elles nous donnent beaucoup de visibilité d'abord. Et puis elle sont pas mal payées, ce sont des commandes, il y a des enjeux touristiques importants, il faut que ça ait de la gueule, puis sur des projets comme ça les équipes sont d'accord. On a proposé aussi des spectacles remarque, ce ne sont pas toujours des commandes mais petit à petit quand même sur les grosses commémorations, on fait appel à nous maintenant correctement, on négocie bien à l'avance, on a le temps de le faire. Lodève on a l'habitude, Montpellier aussi mais c'est différent. Lodève ils ont une histoire forte à défendre, à rappeler. Et puis les lieux s'y prêtent, l'été il y a du monde. Bon, c'est bien. Je crois qu'on fait des choses sympas, non ? Les élus sont contents, bon ils ont parfois des choses à dire sur les costumes ³⁹⁰ [rires] Bon mais sur le moment ils n'ont rien dit, ça les a un peu "scotchés !" [...] Ce sont les mises en scène de Max aussi, il fait la part belle à la vie, à la

389 Cf les travaux d'E. Wallon.

390 Allusion à des remarques d'un membre du conseil municipal sur la tenue d'une actrice, déesse s'incarnant dans un baquet rempli d'argile...

jeunesse, il ranime toute la ville, c'est fort aussi. Sinon on s'ennuie, hein ! Le théâtre ce n'est pas comme au cinéma... C'est plus fort, plus vif ! On remplit une certaine mission avec ces mises en scène. Si nous on ne propose pas ce genre d'art pour redonner corps aux villes l'été, qui va le faire ? Ce sont de réelles animations, au sens noble du terme. On redonne vie à des lieux qui sont figés dans un fonctionnement peut être trop estivant, l'été, je ne sais pas. On arrive et on redonne aux gens leur histoire, leur espace. Ils vivent dedans toute l'année et il faut une pièce de théâtre pour leur redire l'histoire. On sert à ça je crois, enfin dans ces pièces-là. Et puis, je ne sais pas, ça a l'air de fonctionner, non ? [...]

Entretien Suzanne, administration, Lodève.

Ces productions nécessitent des distributions renforcées et sont le moment d'une transmission très importante en direction de jeunes comédiens, comme Pauline ou Paul. Les jeunes Comédiens interrogés perçoivent bien les enjeux de telles créations.

«Je trouve cette création formidable, c'est vraiment étonnant ce qu'on peut tirer d'une dramaturgie comme ça.

E : C'est à dire ?

On crée tout d'abord, le texte, les lectures, les répét', bon ok tu me diras, c'est normal. Mais là, on s'installe en ville sur plusieurs jours, presque deux semaines pour nous en fait, bon oui, on fait du camping mais bon, ça en vaut la peine ! On aura crapahuté partout, travaillé au milieu des gens qui passent, qui se baladent, qui vont bosser, des commerçants. [Rires]. Et moi je trouve que c'est génial de vivre l'histoire de la ville au milieu de la ville, dans les rues, pas au théâtre. Le théâtre c'est nous !. Je sais bien que c'est normal, hein, que c'est le projet, la commande qui voulait ça. Mais bon, moi je trouve que c'est fort, c'est vraiment une belle expérience, aussi sur un plan technique. Je trouve que c'est dur, tu vois, pour la voix notamment. Bon, j'ai du boulot, oui... Je trouve que ce n'est pas du théâtre comme on a l'habitude de faire. C'est chouette, vraiment. Puis je ne sais pas, on est là, c'est comme si on se saisissait de la ville, je sais pas. Les lieux sont le théâtre, c'est un personnage, c'est sûr. On crée avec, vraiment, c'est juste une dramaturgie un peu, bon... Je les remercie vraiment, de cette expérience. [...] Je crois que j'aurai là un truc à

penser, à digérer, tu vois. Je ressens ça, ce n'est pas anodin du tout. Je pense que c'est important dans mon expérience de comédienne, qui va se bonifier.»

Entretien Pauline, Lodève, 2004

«Se saisir de la ville...», voilà effectivement la compétence que la compagnie cherche à transmettre, finalement peut-être davantage que sa défense d'une occurrence identitaire. Dans cette perception privilégiée de la ville, l'acte militant s'efface au profit d'un acte davantage politique. Le cœur du propos n'est pas seulement de défendre une langue, une culture en recul mais bien de réinvestir et incarner avec joie le lien à la Cité.

Cet investissement ne se fait pas sans difficultés. Il nécessite une prise de risque et un éta créatif assez soutenu. Ce ne sont pas des créations anodines, abritées dans le dispositif sécurisant du théâtre clos.

Lors de ces mises en scène estivales, de ces expériences particulières d'expression dramatique, les comédiens interrogés mettent en avant une implication certaine de l'espace urbain et de ses habitants, même si parfois un malaise est palpable :

"[...] Je ne sais pas si on est toujours bien accueilli ! Il y a des commerçants qui nous tuent des yeux ! Bon, oui, je comprends que ça leur met un peu le bazar, et puis il y a toujours des gens qui ne veulent pas être malmenés comme ça ! Les techniciens ont dit que ça avait un peu râlé, pour l'installation... mais bon. On voit que ce n'est pas Avignon ! Les gens n'ont pas trop l'habitude du théâtre, et puis l'envie aussi. Mais bon, on fait un peu changer tout ça, ça bouge !»

Entretien Pauline, jeune comédienne, Lodève.

Ce qui est perceptible aussi, c'est l'adhésion des comédiens au projet dramaturgique du metteur en scène, à cette veine de créations urbaines et patrimoniales, qui redynamisent et redigèrent l'histoire des lieux visités. Ces moments de théâtre semblent diffuser une ambiance particulière, une tension théâtrale plus intense : reconnue, attendue et redoutée en même temps dans l'année lorsqu'une telle production est annoncée :

«Oui, il faut garder de l'énergie parce que cete été, on va à Lodève, et on va crever, à Lodève ! On crève toujours les étés, Max nous fait un truc encore, oula ! On va se régaler mais on va souffrir, hein ! C'est sûr. [...]»

Entretien Donna, janv 2004

«C'est vrai que ces créations nous immergent complètement l'été, c'est toujours l'occasion de moments mémorables, de ratages techniques terribles qu'il faut rattraper, d'engueulades mémorables avec les élus, les techniciens ou les comédiens !»

Entretien Pierre

Ces moments de créations sont réputés dans l'histoire de la compagnie et sont reconnus comme des moments parfois difficiles mais toujours intenses qui contribuent à former le groupe, à resserer son fonctionnement ou tout du moins à faire ressortir la conscience de son fonctionnement. C'est d'ailleurs cela qui a entraîné les jeunes comédiens rassemblés pour ces productions : d'une part le travail avec des comédiens chevronnés, une mise en scène bien pensée mais aussi cette effervescence, ces moments "de feu" par lesquels il faut passer, souffrir pour faire partie de la troupe, et éventuellement écrire son histoire³⁹¹. Ce sont d'ailleurs ces productions qui sont l'objet de moments de transmission, pour des raisons de production évidentes : elles se prêtent à une distribution étendue par la présence quasi permanente d'un chœur, nécessaire pour l'expression d'une partie de la Cité. Ces créations permettent surtout de faire partager l'histoire de la compagnie, de ses moments les plus importants dans cette ambiance particulière.

Cette transmission est d'ailleurs bien ressentie par les jeunes recrues, qui continueront pour la plupart leur route après :

«Oui, c'est génial de vivre ça comme ça ! Avec toute l'équipe ! Hein ? On apprend plein de trucs ! On est les petits bleus, ils nous racontent leur guerre, c'est génial ! On sent vraiment qu'on partage des temps forts, je sais pas, c'est peut-être parce que c'est l'été, qu'on est dehors, comme ça dans la ville ? Je ne sais pas. On bosse dans les rues, on est ensemble dans la ville, je sais pas. Cela fait drôle de vivre comme ça, d'habitude cette vie-là, ces tensions c'est à l'intérieur du théâtre, un

391 Les plus enthousiastes n'hésiteront pas à mettre une majuscule.

peu confiné, c'est noir, il fait chaud. Bon, oui, là aussi il fait chaud, mais on est en pleine lumière, au soleil tout le temps, on se fait engueuler, je te raconte pas, mais c'est génial ! On sent qu'on rentre dans la vie de la troupe, vraiment. Je pense que c'est plus fort que si on avait fait une création plus classique, mais est-ce qu'ils font des créations plus classiques ? [rires]»

Entretien Paul, jeune comédien, Lodève 2004.

On constate donc que ces créations estivales, valorisées et reconnues dans le paysage culturel local, tirent leur énergie d'une relation fortement investie à l'espace de vie commune qu'est la ville. Pour ces jeunes comédiens, le plaisir du jeu est mêlé à cette aventure dans le territoire urbain et au sentiment de partager enfin une vie de troupe. On entend la firté de partager une expérience unique qui prouve d'une part une prise de risque

3.2 La vigilance citoyenne du monde du théâtre

Cette appétence politique des gens de théâtre doit être recontextualisée dans la militance propre au monde du théâtre, telle qu'Olivier Neveux l'a décrite précisément. La présence forte d'un imaginaire politique manifestement très présent ne trouve peut-être pas nécessairement une réelle concrétisation dans les activités des comédiens. On pourrait tout à fait être en présence d'un monde de l'art particulièrement sensible à ces questions, mais uniquement en termes de représentations, d'arrière-plan théorique si l'on veut, surtout auprès de la jeune génération qui n'a pas connu les grandes heures des années 60-70. Or, on s'aperçoit au fil des entretiens que non seulement ces professionnels du spectacle ont, pour la plupart d'entre eux, une volonté militante - sur la langue occitane, une culture et une situation politique empêchées pour la compagnie Miele -, mais surtout une conscience très forte de leur implication dans la vie de la Cité. Les liens tissés par les comédiens avec l'espace public et le sentiment du politique sont, après observation, indéniables, alors que l'on était peut-être en droit d'entendre davantage de discours de type "l'art pour l'art". Un lien est donc visible entre le fonctionnement d'une dynamique interculturelle, qu'elle soit centripète ou centrifuge, et une implication dans la Cité.

3.2.1 Le discours et la volonté de l'éveil : Bella et Miele

3.2.1.1 Les entretiens au sein de Bella

«Je sais pas, elle est peut-être endormie la société. Ce qu'on donne à manger aux gens, on est un peu comme des boulangers, on est des maçons, on est des semeurs, des sabotiers... On a quelque chose à donner.. C'est du pain quelque part... Se nourrir l'esprit, les sens et les émotions. En donnant des choses, tu participes à cet éveil. Dans cet idée de réveil, oui. Le spectacle est vivant, ce n'est pas pour rien, ce n'est pas pour être endormi, sans être surexcité ou hystérique, non, mais pour donner autre chose. Aller voir un spectacle un soir, c'est une démarche : on va au théâtre c'est autre chose, on ne fait pas que tourner le bouton de la télé. Là on avale tout, il y a l'image, l'idée...

l'imaginaire ne fonctionne pas. Alors que je discutais avec des enfants devant lesquels j'avais conté, c'était formidable. Ils me disaient qu'ils avaient tout vu ! Et moi je leur disais : "C'est formidable, vous avez tout fait : cameraman, metteurs en scène..." Et les gamins ils voyaient tout ça : je vous ai donné des paroles et vous vous avez tout fait ! Je sais pas si ça réveille mais ça tient du réveil, ça tient réveillé !! et il faut rester éveillé. On est dans une société qui fait beaucoup pour nous endormir. Voilà...»

Eric, Montpellier, compagnie Bella, juillet 2005

Chez Eric, la parole de l'éveil est pleinement explicitée. L'entretien est emblématique car y est exprimée la conscience de remplir une fonction en direction du collectif et d'occuper une place particulière. On entend aussi dans cet extrait l'importance de la parole et de la voix qui permet une expression du politique, comme on le verra un peu plus loin grâce aux analyses de M. Foucault sur la *Parrèsia*.

«C'est vrai que notre théâtre sert un peu à cela, tu vois, rendre possible la rencontre avec une autre langue, d'autres gens, des vrais. Pas tout ce qu'on nous propose un peu aseptisé, un peu affadi aussi, sage ! On est là, dans le théâtre, dans les rues, on traîne souvent dans les rues ! Pour permettre ça, avec du sens, de l'envie, des sens ! [Rires] Pour faire se rencontrer les gens. Comme ça, le public apprend à nous connaître, à s'habituer, dans le plaisir de la représentation, à des choses différentes. Le théâtre, ça assouplit ! [Rires] [...]»

Entretien Pierre, Pézénas, juillet 2005

«A quoi sert-on, quand on fait du théâtre ? Ah ! C'est une bonne question ! Tiens ! On est là pour un peu faire remuer les choses, proposer autre chose aux gens, les sortir de leur télé, de leur "ronron". Voilà ! Non ! Parce que venir au théâtre, c'est gai, c'est une fête ! Cela réveille quoi ! [rires]. Mais sans blaguer, oui, c'est sûr, c'est quelque chose aussi de très sérieux, le théâtre. On arrive avec toute une réflexion, tout un écho de la société. On propose aussi quelque chose qui peut permettre aux gens de s'évader et de penser un tout petit peu autrement. On essaie de sortir le public un peu de ses rails, tu vois, un petit peu... Du changement, ça fait du bien, de temps à

temps.[...] Déjà on leur propose une pièce en oc, ils vont entrer dans un univers différent, qui chante autrement, ça devrait les titiller un peu, non ? Avoir accès à ce type de spectacle vivant, je crois que c'est vraiment très important, parce qu'on laisse la place à une façon de prendre conscience des autres, je pense. Le théâtre, c'est une activité de groupe, d'ensemble, c'est collectif ! On joue tous ensemble, pour et avec le public. C'est quand même fort. Je sais bien que les gens maintenant passent leur temps devant un écran, d'ordi, de télé ou de ciné, le téléphone aussi... Mais le spectacle vivant c'est fort, c'est fait aussi pour mieux vivre ensemble, pour mieux prendre sa place, comme dit l'autre. Alors oui, en plus de faire quelque chose d'abord pour soi, il y a une dimension collective, publique indéniable qui doit nous mener à plus de réflexion, de tenue, d'écoute de tout ce qui se passe. Tu vois, je sais que c'est très énervant, les comédiens qui donnent leur avis sur tout à la télé, mais peut être que ça tient à ça, à cette habitude de vigilance qu'on a peu, et qui va avec notre métier. Enfin on est des grandes gueules, quoi.»

Entretien Charles, Saint Flour, juin 2005

Charles avance très clairement la volonté de se positionner autrement dans les échanges sociaux et de remplir une fonction de vigie ou d'alerte, comme si la pratique professionnelle du théâtre s'accompagnait du rejet d'une certaine torpeur.

"A quoi on sert, ah je ne sais pas. Je ne sais déjà pas tous les jours pourquoi je fais ce métier, alors... Des questions comme ça... Parce que selon les moments je le fais pour moi, surtout, oui, c'est vrai. On fait du théâtre d'abord pour soi je pense parce qu'on en a envie et besoin surtout. Et il faut d'ailleurs parce c'est difficile [... parcours]. On galère vraiment longtemps. Et même quand on est un peu installé dans le paysage, on galère encore, oui. Mais bon, on a quand même cette chance d'être en contact avec le public, parce que le milieu du théâtre, c'est pas terrible, hein, vraiment. Mais le public, c'est chouette, même quand ça se passe pas très bien. Et c'est vrai que c'est toujours mystérieux, ce public qui vient t'écouter, là, les soirs ? On se demande comment c'est possible, c'est un petit miracle. Et c'est vrai que nous en échange, on reste connecté à tout ce qui se passe dans la monde, vous voyez. C'est vrai qu'on est, je pense, très à l'écoute, très à l'affût de tout ce qui se passe. Très connecté, oui, oui,

je pense que c'est le bon terme. On est aussi là pour véhiculer ça, cette ouverture, cette écoute, le public reçoit la conclusion de tout ce travail, mais tout de même. Je crois qu'on ne peut pas faire du théâtre sans le souci des autres, déjà parce qu'on joue en direction du public, qu'il y a aussi un apprentissage, un lourd travail collectif pour atterrir sur scène. Les comédiens sont pour la plupart de vrais citoyens parce que même s'ils ne font pas de politique, ils écoutent et sont très vigilants sur les relations entre les gens.»

Entretien Raoul, Saint flour, juin 2005

La portée collective et politique du geste théâtral est parfaitement explicitée ici. On sort du discours attendu du théâtre pour soi pour entendre une volonté assumée de participer à la conscience du vivre ensemble.

« Ben oui, c'est vrai que les gens de théâtre ont cette réputation, d'être très présents sur ces questions de vivre ensemble et tout ça ; c'est vrai, il y a une vraie tradition, oui. Après, est-ce que c'est toujours vrai, sommes-nous toujours des militants ? Pff, je ne sais pas. Je n'ai pas l'impression de militer, ou alors je ne sais pas pourquoi ! Mais c'est vrai que même sans militer, on active quelque chose d'un peu particulier, parce qu'on travaille pour le public, dans des espaces publics. On prend la parole pour des personnes, l'auteur, le metteur en scène, en direction d'autres personnes. On fait du lien, on transmet quelque chose, c'est sûr, ça donne beaucoup d'énergie. Remarque on en donne beaucoup aussi, c'est normal ! Alors c'est vrai que le théâtre, c'est quand même pas anodin, hein, déjà dans l'histoire du théâtre, bon, la dimension politique c'est important. Il y a toutes ces racines antiques là, on les oublie un peu, mais enfin. Et puis quand même on dit des choses différentes, surtout avec la compagnie Bella. Moi je fais d'autres choses, mais c'est vrai que eux ce sont de vrais militatnts, oui. Il en faut, des comme ça. Et c'est vrai que quand je tourne avec eux, je me sens bien, en famille, c'est une vraie troupe. Ils font des choses pour que ça avance. Alors peut-être c'est grâce à eux que je suis encore un peu militant, je ne sais pas. Mais même sans ça, c'est vrai que notre profession est un peu emblématique, un peu représentative des citoyens. C'est vrai. Peut-être qu'en venant au théâtre, les gens sortent un peu de leurs soucis personnels, parce que c'est vrai qu'aujourd'hui les gens en bavent et qu'ils prennent

conscience, en étant dans le public, des autres, que les autres aussi ont des problèmes. Ils viennent pour un même spectacle, une même troupe et ils vont réfléchir, recevoir tout ça ensemble. Même le plaisir ou de déplaisir, ils vont être émus en même temps. Ils sortent comme ça de leur bulle perso.»

Entretien Bernard, avril 2005, Montpellier.

«Oui, c'est vrai que le théâtre c'est une action politique. On a travaillé dessus à l'école, sur le théâtre et la citoyenneté, ça nous a permis de faire des stages, des petites scènes très intéressantes. Puis ça nous a mis dans le bain, dans des lieux comme ici... J'ai adoré faire ça. Et puis c'est dans ces moments-là qu'on se rend compte à quel point c'est important, de mettre des comédiens dans la ville, je ne sais pas... C'est quelque chose que j'ai besoin de cogiter, vraiment, je sens bien que c'est important. C'est quand même pas rien... On dit quelque chose pour les gens, on retrace leur histoire, peut être qu'on les réconcilie avec leur ville, leur histoire, je ne sais pas...»

Entretien Pauline, Lodève, 2004

«On a cette fonction, et ça emm... bien les gens, tu vois. C'est pour ça qu'on dérange ou qu'on agace tant, justement par ce qu'il y a cette implication publique ou politique, pour dire des gros mots. Moi, comédienne, j'ai une fonction forte, emblématique, surtout sur les lignes qui sont les nôtres, très impliquées dans l'identité des gens, des lieux. On sert à véhiculer ça, à mettre en lumière aussi tout ce qui gratte, tout ce qui dérange, tout ce qui gêne, c'est évident, évident. On est là aussi pour dire ce que des pouvoirs plus lisses, plus écrasants ne veulent pas dire. On conserve un espace de liberté et de parole énormes, même si on est essentiellement soutenus par les collectivités, bien sûr. On a notre liberté de penser, de faire, d'écrire, de dire... Même en gueulant, on dit les choses. Il n'y a pas tant d'espaces que ça dans nos vies, dans nos villes pour faire cela, non ? C'est pour ça qu'il faut le défendre. Remarque, c'est un peu la même chose pour la danse, le théâtre de rues, toutes ces formes, le milieu de la musique trad, aussi, ils sont assez remuants aussi ... C'est à nous, compagnie, d'entretenir cette place, cette prise de parole. C'est là aussi où la direction artistique est primordiale. Mais ça ne veut pas

dire être forcément archi militants, hein. Et puis on voit bien que ça évolue au fil des créations. On peut être sur des choses plus intimistes, plus humaines, et puis repartir sur des sujets qui traitent vraiment de la société, tu vois, comme l'immigration ou les fécondations assistées, les identités comme dans la pièce XXXX ! On dit des histoires, on raconte des histoires, et c'est à ça que ça sert, les histoires ? Pourquoi on lit des histoires aux enfants, non ? C'est pour sentir qu'on vit ensemble, que chacun a sa place [...].»

Entretien Donna, Pézénas, juillet 2006

«- Vous voulez que l'on revienne sur ces vieilles questions de militants, c'est cela ?

Eliette : Non pas forcément !

- Je ne me sens pas concerné par tout ça, non. Je travaille avec cette compagnie régulièrement, je fais du théâtre, c'est tout. Après c'est compliqué de dire les répercussions et les conséquences du théâtre. Ce que je trouve intéressant, ce sont leurs propositions artistiques, pour certaines. Je ne participe pas à toutes les créations mais je les suis régulièrement. Alors c'est vrai qu'il y a des thématiques fortes, un fond de réflexion très présent dans ces textes et puis surtout dans les mises en scène, dans leur dramaturgie. Oui, c'est ça aussi qui m'attire. C'est le travail serré, la poésie qui concerne l'identité, et ce qu'on dit de soi et des autres sur scène, oui, c'est ça qui a du sens, du corps. Parce que des pièces qui traitent de ces sujets, c'est du présent, ça ne reprend pas les vieilles rengaines d'il y a 30 ans. C'est maintenant qu'il faut défendre le théâtre, défendre ce qu'on est sur scène, pour maintenir cette poésie, cette ouverture. On ne fait pas cela uniquement pour soi, c'est évident. Quand on fait du théâtre, c'est qu'on a conscience des autres. Ou alors je ne sais pas, on peint, on écrit, mais on ne monte pas sur scène. Alors je ne sais pas, ces questions c'est compliqué, mais sans doute c'est ça qu'on appelle la chose publique, ou la politique. Je ne sais pas ? Ou alors c'est par ce que ce type de compagnie vit des subsides des espaces publics ? Non ? En tout cas, ce que je vois, c'est que c'est un superbe outil de travail maintenant, ils se sont renforcés, j'ai l'impression, non ? Il faut maintenir des espaces de création et d'expression comme ça, c'est nécessaire à tout le monde. Je sais bien que ça peut paraître ringard

de dire ça, mais c'est vrai, non. Ce sont des façons de faire, de penser, une langue qui sortent de l'ordinaire, de la morosité, il faut se défendre de cette grisaille qui nous enserre souvent, quand même. Des pièces comme celle là, ça entraîne toute une réflexion et une joie surtout. On ne vient pas forcément au théâtre pour se prendre la tête, mais on a tout de même besoin de penser aussi notre rapport aux autres, notre place, c'est cette poésie là qui est primordiale.»

Entretien Jean, Montpellier nov 2005

Dans cet entretien, on entend bien la tension entre politique et esthétique. Le comédien réfute tout d'abord la place prise par la structure dans le paysage culturel pour affirmer le fait artistique. L'aspect "militant" est d'ailleurs rejeté en premier lieu. Il est concédé par la suite presque du bout des lèvres. Qu'importent les financements pourvu que l'outil de création existe.... La relation à l'Autre est affirmée comme étant porteuse de «poésie», du ferment artistique. Ce rapport un peu excédé du comédien qui souffre un peu de cette portée publique de son / sa geste a été parfois avéré lors des entretiens. On le perçoit ici nettement : ici l'esthétique et l'artistique priment sur le politique, dont on reconnaît pourtant l'importance.

Cette ambivalence est souvent palpable :

«Je ne sais pas si leur projet est toujours politique, il l'a été, beaucoup, parce qu'ils étaient de vrais militants, pour les éléments, heu, "historiques", mais ce qui est certain, c'est que c'est le politique qui résout les problèmes. On le voit bien, nous qui travaillons avec les techniciens des collectivités, les choses sont négociées plus haut, au niveau des élus. Et après, tant bien que mal, on fait rentrer tout ça dans les cases des dossiers, mais le projet ne monte pas des lieux ici, il est avancé par Anton, la plupart du temps, défriché, négocié, alors je ne sais pas avec quoi ! [Rires] et après nous, on fait valider les trucs, on passe après. Mais ce sont les politiques qui débloquent ou bloquent d'ailleurs le projet. [...]

Alors, on a le droit de ne pas aimer leurs orientations, leur artistique, évidemment. Mais on ne peut pas rester indifférent à leur volonté de maintenir une part de culture qui a tendance à s'effacer, dans notre société. C'est en cela qu'il est politique, leur métier. Et puis, quand on y réfléchit, c'est quand même super bien qu'il y ait des gens, des groupes, une famille comme ça, bon, ok, ils sont artistes, qui

prenent la parole, qui mettent le bazar, un peu, qui disent non, qui avancent autre chose. Et c'est vrai qu'ils mettent en marche des personnages un peu comme ça, on dirait, comme ces personnages d'éternels résistants, un peu caricaturaux, mais drôles et souvent justes. Qui nous parlent toujours. C'est pour ça je pense que ça marche autant, qu'ils ont autant de public, sans doute. C'est un aspect actuel de leur métier, ils ne sont pas dans le passé, pas du tout. Alors, j'ai travaillé avec d'autres compagnies qui travaillent autrement, bien sûr, ils ont une façon très politique, voire politicienne de travailler, d'obtenir leur budget. Les autres compagnies sont fortes de leur artistique, de leurs collaborateurs, mais bon il y a quand même des contacts souvent privilégiés avec le maire de telle commune, des élus aussi. Ce n'est pas aussi ouvert et important que pour Bella, mais ça existe aussi. C'est parce qu'ils sont sur une veine extrêmement forte pour les collectivités locales, voilà tout. C'est normal. Ils sont en plein dedans. Et puis Anton a eu le temps de sillonner toute l'Occitanie en long en large et en travers pour convaincre et défendre ce théâtre. Après tout, les autres le font aussi, différemment, mais tout de même ![...]

Au final, on aboutit à quoi, à une grosse centaine de représentations par an, on passe les dix mille spectateurs tous les ans, c'est une activité, des efforts qui vont directement au public. Toute cette activité plus ou moins politique revient au public. Ils sont comédiens ! Non d'un côté, pas terroristes ! Ils renforcent l'identité des lieux, la conscience aussi d'appartenir à un groupe, à une histoire, à des lieux. Et alors ? Ils divertissent, il ne faut pas l'oublier, ça non plus. Alors pourquoi est-ce si difficile de vendre du théâtre d'oc ? Pourquoi est-on systématiquement montrés du doigt... C'est vraiment difficile, souvent...»

Entretien Suzanne, diffusion Bella, Montpellier.

«Il faut pas croire, hein, le théâtre ça sert à se faire plaisir, oui, mais aussi à entretenir des choses qu'on oublie un peu. Cela permet de redonner du sens, de se rappeler ce qu'on est, ce qu'on voudrait être, ce qu'on devient. Les gens sont remis devant ce qu'ils sont, et oui, on leur parle dans une langue bizarre, vieille, mais ça fonctionne. Les gens réapprennent cette partie d'eux-mêmes, tu vois, dans ces moments-là. Ils se disent, non, oui, ah oui, c'est vrai, je me souviens...

Ils cogitent, on les fait cogiter, c'est bien ! [Rires] ! Forcément, forcément les gens en sortant ils se posent des questions, ils y pensent, ils nous voient, on les habite... On revient les torturer, non, les triturer avec nos images, notre texte, et ça se mélange avec ce qu'ils pensaient de nous, d'eux... Cela cogite. Cela les habitue, ça nous habitue à accepter d'évoluer, de s'ouvrir, à des choses notamment qu'ils ont oubliées ou qu'on leur fait oublier. On vit aujourd'hui dans des trucs qui nous enferment, nous éteignent, quoi ! Ben nous, on rallume, voilà !³⁹²»

Entretien Anton, Pézénas, Juillet 2005

On notera dans ces extraits d'entretiens le lien établi entre la fonction dramatique et la vectorisation de la différence. Sont très souvent mises en avant la prise en compte et l'énonciation de la différence. La mise en avant d'un certain désir et de ce que qu'il faut bien appeler une liberté de parole et de conscience est soulignée. Ce qui permet l'implication politique est en fait la vectorisation d'une activité, d'un champ professionnnel par la présence et le *telos* que constitue le public.

3.2.1.2 Les entretiens au théâtre "T"

«On a beau être le pot de terre contre le pot de fer, on a une fonction énorme : être un peu le poil à gratter dans le paysage montpellierain, par rapport aux autres structures. Cela se sait, il y a des compagnies qui ne passeront que chez nous, pour des raisons de coût tout d'abord et puis aussi de liberté de ton. Des compagnies qui aiment bien mettre le doigt où ça fait mal !»

Caroline, 2007, Montpellier.

Cette occurrence du "pot de terre" qui produit des efforts intenses pour survivre et avec ses faibles moyens prendre sa place légitime dans l'offre culturelle locale est avérée à plusieurs reprises dans les éditos des programmes du théâtre. Y est revendiquée la nécessité d'un lieu à la programmation un peu moins consensuelle et qui surtout prenne en compte les propositions des compagnies les plus fragiles.

³⁹² Ces échanges sur les négociations intérieures identitaires ne sont pas très éloignées du discours sur l'éveil.

«Ah, ce qu'on fait là ? Eh bien on met le "souk", voilà ! Voilà ce qu'on fait, à longueur de temps ! Ici c'est très très bien pour mettre le souk ! On le fait bien ici ! Ça le fait ! On vient dire aux gens de sortir de leur télé, de leur abrutissement, de venir écouter les autres, de se remuer un peu, quoi ! Alors des lieux comme ça, il en faut, il en faudrait plus. S'il n'y avait plus de salles comme ça, "pffff", ça serait terrible, ça serait complètement nul, il n'y aurait plus de chances de faire les choses un peu autrement, de remuer tout ça. Si on pouvait, des fois, je ne sais pas, sortir un peu les gens de leurs soucis, de leurs trucs, les faire rêver aussi, mais les mettre dans autre chose qui leur permette de faire mieux ou d'être mieux, je ne sais pas.»

Entretien Hector, le théâtre" T", avril 2006

«On a tendance à être un petit peu remuants, c'est vrai ! On aime les trucs qui déménagent bien ! Alors oui, on aime bien les lieux un peu atypiques, un peu spéciaux. Et là ça a l'air d'être comme ça ! On vient mettre notre petit grain de sel ! On vient dire : « Houhou, il est l'or !... »[rires] On n'est pas là pour s'ennuyer ni ennuyer les gens ! On vient les mettre dans des histoires, les emmener, les faire danser, quoi !»

Entretien, Antona, même compagnie qu'Hector, avril 2006

Est ici proférée la nécessité d'un lieu où la liberté de parole a toute sa place, discours assez habituel au sein de compagnies soit militantes soit très impliquées dans une recherche théâtrale innovante. Pour ces compagnies, leur investissement militant et leur énergie créatrice sont liés. La difficulté à trouver des salles pour les accueillir est une donnée extrêmement problématique : il faut trouver un lieu qui propose des conditions acceptables en terme financiers et qui ait la bonne image, la bonne place aux yeux du public et des partenaires institutionnels.

«Ben, voilà, là on propose un Dario Fo. On aime bien, venir ici, on vient assez régulièrement pour nos créations, parce qu'on trouve qu'on peut s'exprimer, c'est un lieu bien, vraiment. On sent que là, ça remue, quoi ! On se laisse pas faire, ça résiste, ça emmerde le monde ! Ben c'est bien, c'est tout. On est là pour ça ! Ça nous tient en forme !

[Rires]. Plus sérieusement, c'est vrai que dans des salles comme ça, on noue de vraies rencontres, du coup ça modifie un peu je pense nos créations, tu vois, ça colore, je sais pas... C'est quand même un écrin un peu particulier, bon, c'est un théâtre, hein, c'est un lieu, mais quand même. C'est bien de créer ici. On est dans le bon contexte, voilà, de créer ici. C'est ça. On est bien pour bosser.»

Entretien Hervé, même compagnie qu'Hector et Antona.

3.2.1.3 Les entretiens au sein de Miele

«Mes racines, mon théâtre à moi, c'est d'abord le communisme et ses scènes militantes. C'est Brecht aussi. Après quand on travaille avec des gens comme ceux du théâtre palestinien, tu vas pas parler des fleurs, enfin pas tout de suite.[...] Je fais du théâtre parce qu' il faut changer le monde, il y a beaucoup de choses qui ne vont pas, on a la chance de pouvoir créer et s'exprimer, il y a beaucoup beaucoup à dire, je n'ai pas envie de faire les choses dans le vide ou pour ma petite sphère personnelle, ça ne m'intéresse pas. Les comédiens se prélassent beaucoup dans des démarches comme ça, oui, bon nous on essaie de proposer une réflexion, on avance. [...] Il y a tellement de propositions dans la culture, je n'ai pas envie d'en rajouter quelques unes de plus sans sens, pour les autres. Je vis d'abord un projet, pour rétablir des choses, plus de libertés ! Il y a encore des gens qui ont envie de ça. Profondément, c'est le sens de l'injustice qui me motive, me déplace, qui m'émeut. On est là pour observer et dire, redire, faire émerger quelque chose. Si ça aide les gens à nourrir une conscience des autres, de ce qu'ils peuvent faire, de leur être, c'est positif, c'est que c'est un peu efficace.»

Entretien Otto, juillet 2006

Chez Otto s'entend le discours du militant qui cherche à nommer et réduire l'oppression et l'injustice, dans la continuité du théâtre politique des "grandes" années militantes. S'entend aussi la forte tension vers le collectif d'un professionnel qui dévoue son activité au collectif et souhaite transmettre une part de sa sensibilité au fait collectif.

«Ça m'a toujours paru naturel de faire du théâtre. J'ai commencé au lycée et puis j'ai eu un parcours assez diversifié, une école, une licence arts du spectacle aussi. Puis j'ai bourlingué comme on dit. Ce qui m'a intéressée dans le projet de la compagnie, c'est cette implication dans la vie des gens, cette présence. Le fait de travailler avec une matière vivante ! Dans le milieu du théâtre, c'est pas si courant, avec cette ferveur aussi et puis toute cette démarche d'enquête et de rencontres. Il y a du terrain, quoi, dans ce théâtre-là ! Ce n'est pas juste des prises de têtes sur "Oh, le théâtre c'est quoi, tiens on va parler de la guerre, la guerre c'est bien..." C'est une vraie démarche de rencontre, de partage aussi des réalités de vie des gens, et c'est terrible, même si nous après on rentre. On retrouve nos maisons avec de l'eau qui coule à tout moment de la journée, tu vois. On peut mettre nos enfants à l'école tous les jours, il n'y a aucun doute. Les mamans, là-bas, elle lèvent leurs enfants tous les matins, elles les habillent, et puis souvent on ne peut pas aller à l'école, plusieurs fois par semaine. Alors tout ce travail de création, d'observation, d'échange, le *training* qu'on a fait avec le théâtre palestinien, ça permet de les ramener ici, de les faire vivre ici, de les faire parler. Voilà. On est une voix, on raconte leur histoire, leurs chemins. Cela me fait vibrer, plus que lorsque je joue Molière ! Il en faut, mais c'est plus facile de jouer Molière peut être, mais moi je ne suis pas là dedans, parce que c'est pas assez humain, pas assez tricoté. Mon théâtre a besoin de dire les autres, le conflit, en quoi le monde est quand même dégueulasse. Sinon, ce n'est pas vivant et ça sert à rien. Alors...

E : Et cette relation à la culture arabe, est-elle facile ? A-t-elle évolué ?

A : C'est vrai que j'étais tout de même assez proche de ces lieux là, j'ai des amis qui ont de la famille proche en Cisjordanie. Je suis informée, certainement plus précisément que la plupart des gens. Alors oui, l'interculturalité, c'est quelque chose qui est présent dans ma vie, profondément, parce que dans ma famille, c'est assez mélangé, on passe les frontières facilement, (rires)... C'est sans doute en relation tout ça... Je suis sensibilisée à ces questions de droit, d'identité, de partage. J'ai besoin de réfléchir à ces notions, je pense. C'est très mêlé à ma pratique du théâtre, à ce que j'en attends, oui. Faire du théâtre est quelque chose de politique et de concret, et de poétique aussi.

Mais c'est très ancré dans la réalité, et la réalité est bien souvent difficile. Les réalités de la vie quotidienne dans les territoires occupés, ça me touche, ça devrait toucher tout le monde. Bon, alors on essaie de porter tout ça pour éveiller un peu la conscience des gens. Il y en a marre d'entendre : "Ah, je ne suis pas au courant..." Alors avec nos créations, on met les gens au courant. Nous réalisons le contact et la prise d'information. Le théâtre, ça sert aussi à ça ! C'est pour ça aussi qu'on défend une vision assez universelle de notre travail, enfin on essaie. En tous cas, on réfléchit les choses. Parce que ce sur quoi on travaille, c'est important pour tout le monde et ça concerne tout le monde.»

Entretien Anouk, Miele, 2006

Ici, c'est davantage une vision classiquement militante qui s'énonce. Le fait théâtral sert à dénoncer l'injustice. La pratique du théâtre est aussi revendiquée pour la qualité des échanges qui la constituent :

«Je trouve ce travail formidable. Parce que là on est une vraie équipe, et ça c'est vraiment chouette. On est parti tous ensemble, on a bossé là-bas, le training et puis là on crée ici, c'est vraiment chouette. Et puis surtout, dans cette création, ce qui est bien aussi c'est qu'on crée à partir de notre expérience et aussi de nos réflexions politiques. Alors je sais bien que c'est pas évident mais on a là une densité de matière qui est bien, c'est riche. C'est le bordel lors des lectures, tu vois, mais c'est vraiment bien. Le théâtre militant ça existe encore, en 2005 [rires]. On a réuni beaucoup de choses très fortes, on a plein de trucs à dire, à faire vivre, à mouvoir sur scène, à décortiquer, c'est énorme la matière qu'on a.»

Entretien Otto, juin 2005, Nice.

«Là, c'est vraiment génial. Ça me plaît vraiment de travailler comme ça. Bon, on innove un peu, je pense qu'on peut revoir les lectures, tous ces temps où on discute beaucoup aussi. Peut-être qu'on perd un peu de temps, mais je crois que ces moments d'échange où on refait le monde, comme on dit, sont nécessaire à ce qu'on va sortir aussi, c'est cohérent, non ? On a besoin de beaucoup confronter et partager surtout après notre voyage en Palestine, ça change beaucoup de choses, ces rencontres. Du coup, notre truc, c'est plus un truc

fumeux, des élucubrations de jeunes "théâtreux" un peu rebelles, ça prend du corps, ça devient humain et vrai. On a besoin de ces moments de parlote où c'est souvent vraiment le bazar, on y perd du temps mais on avance aussi sur d'autres points. On a besoin de confronter notre vision des choses et peut être de bâtir un, ... dialogue correct sur ça ?»

Entretien Charles, Miele juin 2004, Nice.

«Oui, oui, on a essayé beaucoup de trucs pour faire cette création. On a essayé d'innover et surtout de réfléchir. Voir ces gens, partager un temps leur quotidien, je trouve que c'est ça qui nous fait repenser notre théâtre ici. Dans ces échanges interculturels, on trouve quand même la justification de notre activité, de notre métier. On fait quelque chose pour tout le monde, on touche à quelque chose qui se veut universel, allez... On est là, avec notre petit bagage, notre sensibilité, et on essaie de transmettre des éléments d'informations, et des émotions, des histoires à tout le monde. On est là pour faire voyager tout ça.

El. : Et penses -tu que cela modifie ton rapport au public ?

E : Ah, je ne sais pas, non... Si ... On fait du théâtre, de la recherche théâtrale, donc on joue en direction d'un public. Après, pour ces textes élaborés là-bas, ou tout ce qu'on rapporte, c'est vrai qu'il y a une charge importante, ce sont des créations spéciales...

El.: toute création est spéciale ? Non...

E : Oui, évidemment, mais là on essaie d'amener les gens à prendre conscience de ce qui se vit là-bas, à importer un peu de ça. Nous, on fait voyager tout ça. A faire rentrer dans les têtes un peu de la vie de là-bas, pour que les gens ici se bougent un peu plus et pensent un peu à autre chose qu'à leurs petites affaires. C'est tout petit, comme objectif, mais c'est quand même un peu ça ; ça ne sert à rien si tout le monde pense la même chose, si ça ronronne comme ça.»

Entretien Edmont, Miele, juin 2004, Nice.

On citera encore la présentation d'un dispositif scénique à l'occasion d'une mise en scène d'une pièce d'E. Bond :

«La ligne directrice de l'adaptation réside dans ce dispositif. Nous souhaitons parvenir à la création d'un événement vécu par un groupe de personnes réunies. Il s'agit pour nous de questionner la notion d'« être ensemble ». Dans ce dispositif, chacune des personnes rassemblées dispose physiquement d'un point de vue unique sur le site. Mais les autres sont toujours présents, en train de vivre le même événement. Un personnage vous frôle l'épaule, vous ne le regardez pas, l'entendez, le sentez. Il s'adresse à vous sans attendre de réponse. En face de vous, une autre personne, voit le personnage évoluer dans la pièce et dans le même temps vous observe, vous aussi, évoluer à l'intérieur de votre propre histoire. Vous êtes ensemble, sortis de l'intimité du fauteuil de théâtre. Vous n'êtes pas uniquement en train d'assister à une représentation. Vous êtes présent, à l'intérieur de la trame.»³⁹³

Ces propos forme un écho saisissant aux analyses de B. Stiegler.

La volonté de sortir les gens de leur statut et de la protection du fauteuil du spectateur est très explicite. Le souci ici est de "réveiller" le spectateur. On retrouve dans cette volonté un discours et une volonté de l'agir.

L'Aufklärung

Dans ces éléments d'entretiens de jeunes comédiens plutôt enthousiastes³⁹⁴, on peut souligner la relation très forte entre réflexion, le terme est très souvent repris,- "réfléchi", "cogité", "penser"-, et l'activité créatrice propre à l'art dramatique tel qu'il est vécu par ces comédiens. Cela nous renvoie à la pensée foucauldienne : «Quant à l'usage public, qu'est-ce que c'est ? C'est précisément l'usage que nous faisons de notre entendement et de nos facultés dans la mesure où nous nous plaçons dans un élément universel, où nous pouvons figurer comme sujet universel. Or il est bien évident qu'aucune activité politique, aucune fonction administrative, aucune forme de pratique économique ne nous met dans cette situation de sujet universel. A quel moment est-ce que nous nous constituons nous-même comme sujet universel ? Eh bien lorsque, en tant que sujet raisonnable, nous nous adressons à l'ensemble des êtres raisonnables. Et c'est simplement là, dans cette activité qui est précisément et par excellence celle de l'écrivain s'adressant au lecteur, c'est à ce moment là que nous rencontrons une dimension du public qui est en même temps la dimension de l'universel. Ou plutôt nous rencontrons une dimension de l'universel, et l'usage que nous faisons à ce moment là de notre

393 Document compagnie Miele, sur le dispositif scénique d'E Bond. Investissement du spectateur.

394 A noter que l'enthousiasme, l'envie, l'énergie sont relevés tout aussi bien auprès de professionnels plus chevronnés.

entendement peut et doit être un usage public.»³⁹⁵. Ce rapport à l'écriture et à l'ouverture sur le collectif sera repris par B. Stiegler, comme nous l'avons vu précédemment. Michel Foucault poursuit son cours en détaillant la relation entre obéissance et *Aufklärung*, pour conclure : «L'*Aufklärung* au contraire, ça sera ce qui va donner à la liberté la dimension de la plus grande publicité dans la forme de l'universel, et qui ne maintiendra plus l'obéissance que dans de rôle privé, disons ce rôle particulier qui est défini à l'intérieur du corps social.»³⁹⁶

Dans cette nouvelle donc «répartition, nouvelle distribution du gouvernement de soi et des autres que constitue *l'aufklärung*» se développe la problématique du rapport individuel / collectif, dans ce rapport entre entendement et obéissance, répartis dans les sphères privée et publique. Ces éléments semblent bien être sous-jacents aux discours des comédiens. L'accent en effet est porté sur leur réflexion mise au service de tous, ou du moins dirigée vers le public, dans une relation privé / public fortement accentuée. Les notions d'éveil et de résistance, de vigie politique et / ou sociale lorsqu'elles émergent dans le discours, sont proférées avec parfois véhémence, toujours avec conviction. Elles sont à mettre en relation avec les valeurs portées par le monde du théâtre telles qu'elles ont été détaillées dans la première partie de la thèse³⁹⁷. Pour résumer, nous sommes donc en présence de la figure du comédien, qui élabore une réflexion, une vigilance au contexte politico-social et qui, dans une démarche publique et ritualisée, cherche à transmettre, notamment, cette réflexion au public. Il se saisit alors d'un énoncé et d'une énonciation de façon extrêmement consciente. Cette conscience émerge nettement des entretiens effectués jusqu'à présent. Il faut souligner par ailleurs que cette volonté d'énonciation d'un *logos* nécessaire à la Cité apparaît même chez les comédiens qui refusent de se désigner comme militants, tout en assumant un travail identitaire important. L'art dramatique pourrait alors constituer une quasi mise en abîme de *l'Aufklärung*, c'est à dire une représentation des efforts de personnages à faire cohabiter leurs passions et les contraintes du vivre ensemble, suivant les pièces produites.

Qu'il s'agisse de la compagnie Miele ou Bella, cette arrière-plan de vigilance ou d'éveil est incontestable dans le discours des comédiens et surtout indissociable de leurs pratiques vis-à-vis des créations et de leur métier en général.

395 M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, Paris, Gallimard Seuil, Hautes études, 2008, leçon du 5 janvier 1983, p. 35, noté GSA.

396 M. Foucault, GSA, leçon du 5 janv 1983, p. 36.

397 Tableau des valeurs, p. 82.

La parrésia

Toujours dans le droit fil du texte de Michel Foucault, qui dans ses cours de janvier 1983³⁹⁸ analyse la notion de *parrésia* en s'appuyant sur *Ion* d'Euripide, on peut aller plus loin pour caractériser cette énonciation propre au comédien. Rappelons que la Parrésia est le "tout dire" : c'est une liberté de parole. M. Foucault résume le fait que ce soit une vertu et un devoir mais aussi une technique, ce qui conforte notre hypothèse d'une compétence particulière chez le comédien : «Autrement dit, la Parrésia est une vertu, devoir et technique que l'on doit rencontrer chez celui qui dirige la conscience des autres et les aide à constituer leur rapport à soi.»³⁹⁹. Cette vertu se cultive intimement puis doit ensuite pouvoir s'épanouir dans l'entourage du Prince. M. Foucault détaille des exemples de *parrésia* comme celle proférée par Platon ou Dion à l'oreille du tyran, en l'occurrence Denys de Syracuse. Ce logos génère une certaine violence, une brutalité qui éloigne la parrésia du discours pédagogique classique. Le dispositif de cette communication particulière rappelle certains aspects de la médiation théâtrale : «Dans la *parrésia* au contraire, comme si c'était une véritable anti-ironie, celui qui dit vrai jette la vérité à la face de cet interlocuteur, une vérité si violente, si abrupte, dite d'une façon si tranchante et si définitive que l'autre en face ne peut plus que se taire, ou s'étrangler de fureur, ou encore passer à un tout autre registre...»⁴⁰⁰ Cet empêchement du destinataire rappelle celui du spectateur, qui reçoit le *logos* constitué par le spectacle, et, s'il demeure dans le dispositif, c'est-à-dire s'il ne quitte pas son siège et ni se manifeste, accepte de facto cette violence et ce discours. Le changement de registre se traduira par un mécontentement, une critique vive du spectacle : cette opposition, ce rejet de la *parrésia* n'atteindra pas la tentative de meurtre, qui demeure l'apanage du Prince !

Le risque dans le parrésia

Autre point commun avec le dispositif théâtral, la *parrésia* est proférée dans des situations particulières, à la fois familières et souvent aussi institutionnalisées. Elle provoque une modification et comporte un risque :

«...dans la parrésia, quel que soit le caractère habituel, familial, quasi institutionnalisé de la situation où elle s'effectue, ce qui fait la *parrésia* c'est que l'introduction, l'irruption du discours vrai détermine une situation ouverte, ou plutôt ouvre la situation et rend possible un certain nombre d'effets qui précisément ne sont pas connus. La *parrésia* ne produit pas un effet codé, elle ouvre un risque indéterminé... Ce qui va définir l'énoncé de la *parrésia*, ce qui

398 M. Foucault, GSA, leçon du 12 janvier 1983, p. 41-70.

399 GSA, p. 43.

400 GSA, p. 54.

va faire précisément de l'énoncé de sa vérité dans la forme de la *parrésia* quelque chose d'absolument singulier, parmi les autres formes d'énoncés et parmi les autres formulations de la vérité, c'est que dans la *parrésia* il y a ouverture d'un risque.»⁴⁰¹. Ce risque constitutif de la nature même de la *parrésia* est présent à l'esprit et dans le discours des comédiens :

"Oui, bien tu comprends, on est habitué à ramasser les critiques, ça fait partie du métier ! On fait ça très bien ! [rires] ! Les gens se disent, comme c'est difficile, monter sur scène, comme ça et dire des CHOSES ! Bien sûr que c'est risqué de faire du théâtre, tiens ! C'est dur, quand les gens ne rentrent pas dedans, quand c'est froid, quand c'est hostile ! On se sent tout nu dans son costume, c'est le cas de le dire ! [Rires]. Mais regarde, souvent on n'est pas seul sur scène, sauf quand on conte, alors c'est vrai que ça fait une différence. Quand ça ne prend pas, bon, c'est une œuvre collective, il y a le texte, il y a la mise en scène et les copains avec toi. Bon, c'est le métier, ça s'apprend aussi, on est là pour ça. Tant pis, ils écoutent quand même, ils ne partent pas souvent !»

Anton, Montpellier, juin 2006.

Mais le risque est aussi pris auprès des institutionnels, soutiens indispensables de l'activité. Ce risque est pris mais nettement assumé. Lors de l'enquête, on a pu constater que le risque au niveau purement artistique est assez relatif. Les compagnies sont tout de même accompagnées sur le long terme, les diffuseurs et soutiens font la part des choses dans le fil des créations au long des années. Avec davantage de concisions, le peu d'attrait pour une nouvelle création n'a jamais eu un impact important sur la relation avec les subventionneurs. Le discours est noué davantage sur la qualité des pratiques, les valeurs de la compagnie, son professionnalisme et son image. Plusieurs créations sont nécessaires pour requalifier éventuellement le travail des compagnies. La présence de ce risque est manifestement cosubstantielle à la pratique théâtrale : les comédiens interrogés avançaient leurs difficultés à faire perdurer leur activité mais énoncent aussi cet état de risque, financier certes mais peut-être plus intrinsèque. Se dessine alors une figure professionnelle toujours sur le fil, d'une part face au public bien entendu, mais aussi pour défendre son statut et son rôle dans l'espace social :

401 GSA, p. 60.

«C'est vrai qu'aujourd'hui, être comédien, ça fait peur, mes parents se sont beaucoup inquiétés, ils s'inquiètent toujours ! C'est vrai. Parce que c'est une activité difficile, on le sait, et puis on travaille beaucoup pour pas grand chose, enfin, c'est dur quoi, il y a beaucoup de galère. Mais bon. C'est un métier qui est fait de risques, tout le monde le sait. Monter sur scène, s'exposer, se donner comme ça ! Il faut bien qu'on serve à quelque chose ! On donne une parole pour tous, on exprime sans doute ce que d'autres ne peuvent dire. C'est très intime et universel en même temps. C'est cette tension là qui est géniale, aussi. [...] C'est beaucoup théorisé, tout ça, le paradoxe du comédien, enfin tout ça, mais là, après on est quand même dans un rapport avec le public, pour tout le monde. Si nous, comédiens, sur scène, on n'est pas là pour dire, transmettre une parole qui fait du bien ou qui fait mal, mais qui éclaire certaines choses, qui se permet de dire ce qu'il n'est pas correct de dire ailleurs ? Alors ? Les comédiens ont toujours eu mauvaise réputation ! Alors autant en profiter, c'est comme un manteau qui permet de tout dire...»

Entretien Pauline, Lodève 2004

Dans cet entretien, la conscience d'un rôle social un peu dérangeant est souligné, que l'on rapportera au paradigme du désordre tel qu'établi par G. Balandier⁴⁰². Le théâtre serait le moment du désordre dans la ville qui permet à l'ordre de se reconstituer. La fonction phatique du comédien serait permise par un statut particulier et une réputation structurellement douteuse qui permettent une liberté de parole nécessaire à la Cité. Il semble bien qu'on ait ici une certaine *parrêsia*, ou du moins une parole qui souhaite s'en rapprocher, caractérisée par une situation d'énonciation ritualisée, une prise de risque et la proferation d'une parole publique ou même politique, au sens premier du souci de la Cité. Et ce auprès d'une jeune génération de comédiens, qui débute sa pratique et n'a pas baigné dans les années militantes des années 60-70. Il est moins étonnant de trouver cette vision des choses auprès des comédiens formés dans ces années-là, et militants alors à l'époque :

«... On a une activité particulière, le théâtre a toujours été une activité particulière et puis nous en plus, on fait du théâtre occitan ! Tu penses ! C'est doublement difficile mais on est là aussi dans ce contexte de difficultés. Ça fait partie du métier, ça n'est pas un

402 G. Balandier, *Le désordre. Eloge du mouvement*, Paris, Fayard, 1988, "le désordre se traduit en ordre", p. 117-144.

scoop ! C'est peut être encore plus difficile aujourd'hui qu'avant, oui, enfin je ne sais pas... On a bien mangé de la vache enragée dans ce temps-là ! Et encore aujourd'hui, on a réussi à fonder cette maison, cette troupe, on s'épaule, on se connaît bien et on travaille bien ensemble, ça sécurise tout de même notre activité, d'avoir réussi à faire perdurer une compagnie de théâtre comme celle-ci. Bon, mais c'est vrai que tout de même on risque notre peau, quand on monte sur scène, c'est quand même quelque chose. On est là pour transmettre un texte, une parole qu'on a choisis. Qui nous parle et dont on souhaite qu'elle parle aux gens parce qu'elle est importante et dit des choses indispensables. Il n'y a que la scène et que nous bien souvent qui sommes là pour dire cette parole. Alors ça ne plaît pas toujours, c'est sûr, le public n'accepte pas toujours, ça réagit, ou après la pièce, tu vois, on a des confrontations des fois... Mais ça c'est bien, ça veut dire que ça fonctionne, qu'on les touche et que après le public cogite.»

Entretien Pierre,⁴⁰³

Cette référence à la vérité de ce qui est proféré sur scène dans le costume de la fiction, fait écho au vrai *logos* qu'est le discours de la *parrêsia* : «...la *parrêsia* est toujours une sorte de formulation de la vérité à deux niveaux : un premier niveau qui est celui de l'énoncé de la vérité elle-même (à ce moment là comme dans le performatif, on dit la chose, un point c'est tout) ; et puis un second niveau de l'acte parrésiatique, de l'énonciation parrésiatique qui est l'affirmation que ce vrai que l'on dit, on le pense, on l'estime, et on le considère effectivement soi-même authentiquement comme authentiquement vrai. Je dis vrai, et je pense vraiment que c'est vrai, et je pense vraiment que je dis vrai au moment où je le dis.»⁴⁰⁴

Ce rapport fort à la vérité, l'adhésion entière du locuteur à des valeurs et à cette position parrésiatique trouvent des similarités dans le discours des membres de la compagnie Miele, qui, profondément nourris de leur militance et volonté de voir⁴⁰⁵, s'impliquent parfaitement dans cette posture :

« ...Parce qu'on dit des choses justes, des choses vraies ! Nous sommes là pour dire cette parole, la porter puisqu'elle est empêchée.

403 entretien Pierre.

404 GSA, p. 61-62, 12 janvier 1983.

405 Il faudrait insérer ici la voix de Catherine Deneuve, au Liban "Je veux voir", opiniâtre et calme. Il s'agit de la même démarche.

Bien nous, on la dépêche, on la fait ruisseler et rapidement, intensément. C'est comme ça. On effectue un vrai travail de terrain, on va voir, on rencontre les gens et on parle. On n'est pas fermé, on se renseigne. On ne souhaite pas "élucubrer" des trucs en plus. Ce qui compte c'est dire ce qui est, même et surtout si ça dérange. Si ça dérange, c'est parce qu'on veut le cacher et bien nous, on lève le voile, on renverse les dispositifs, les paravents. Il faut bien qu'il y ait des gens qui fassent ce travail-là, ce démontage-là. Sinon on reste enfermé dans les oeillères qu'on nous colle systématiquement. "Ne soyez pas trop au courant de ce qui se passe là-bas ! " " Montez donc du Ionesco ! " " Vous n'êtes pas intéressés par d'autres parties du monde, pour vos échanges ? " etc etc. Bien non, nous on veut dire, c'est ça être comédien, ça n'est pas régurgiter du texte pour rien, gratuitement. C'est autrement plus fort et utile. Et si ça fonctionne sur scène, si on persévère et impose notre activité, c'est parce qu'on dit les choses telles qu'elles sont. Voilà.»

Entretien, Otto, novembre 2007.

ou encore :

«Je ne me vois pas faire autre chose pour le moment. Parce que pour le moment c'est ça qui est nécessaire. Il y a peu de gens qui font l'effort, la démarche de ce qu'on met en place. Ces voyages, ces rencontres, ces contacts, toutes ces discussions. On rencontre vraiment les gens, on voit vraiment ce qui se passe. Même si on était sensibilisé, on effectue une vraie enquête, c'est vrai. On n'invente rien, on voit ! Et après on dit ! Et bien moi je suis fière de dire cela, de faire cela, que ce soit ma voix, mon corps qui portent ce message, ce morceau d'humanité, même si ce sont des grands mots, c'est vrai. Pour moi, être comédienne, ça n'est pas possible sans ce rapport au monde et aux autres, tant pis pour ceux que ça dérange ou gêne. Ceux-là de toutes façons ne vont pas au théâtre, alors. Mais ils me gênent moi en tant que citoyenne, remarque ! Parce que c'est justement pour ceux qui ne font pas l'effort de voir qu'on dit les choses, il faut trouver un moyen de les toucher, que ces mots leur parviennent....»

Entretien Anouk, Laroque, Juillet 2005.

«Je ne crois pas qu'on soit très gênant, si ? On ne fait que dire les choses comme elles sont, c'est tout. On s'est rendu sur place, on a rencontré beaucoup de gens, des gens qui font du théâtre, d'autres qui n'en font pas. Les gens quoi. Et après, on monte sur scène, et ça nous porte de savoir qu'on ne raconte pas de fadaïses, que ce qu'on dit ou retranscrit est vrai. C'est quand même super important, de savoir si on fictionne ou pas ! Pour moi, c'est primordial, ce rapport aux choses vraies, je ne monte pas sur scène pour incarner je sais pas quoi, pour le moment. C'est de dire le monde tel qu'il est, tel qu'il souffre que je suis là, qu'on travaille tant. Je m'exprime là tout seul, mais on a conscience d'appartenir à un groupe, qui nous identifie aussi et nous sécurise⁴⁰⁶. Mais quand même, sur scène, je dis aussi quelque chose en mon nom propre. C'est personnel, c'est un acte intime aussi de dire cela. C'est public, pour le public et c'est personnel en même temps. Voilà. Et c'est de dire ce qu'on a vu ...»

Entretien Edmont, Montpellier, juin 2003.

«Cette création est faite à partir d'une enquête, d'une recherche des faits exacts et des gens surtout. Je travaille toujours les rôles avec de la documentation mais là c'est allé plus loin. On nous a proposé toute une démarche, des voyages, des rencontres. Donc ça donne un côté plus fort, plus vrai, quoi. Ça nous a donné des tripes⁴⁰⁷ aussi, en voyant les conditions dans lesquelles les gens qui font du théâtre créent là bas. Mais bon, c'est une façon de faire un peu nouvelle, mais je trouve que ça donne de la force, encore plus de légitimité à notre boulot.»

Entretien Miele, Montpellier

Ce rapport à la vérité semble donc être premier chez les comédiens de la compagnie Miele ou ceux qui ont croisé sa route pendant un moment. Il ne peut manifestement être dissocié de leur posture militante et de leur expression citoyenne, ce qui nous conforte dans cette définition du comédien comme parrésiasite :

«Ce qui caractérise l'énoncé parrésiasite, c'est que justement, en dehors du statut et de tout ce qui pourrait coder et déterminer la situation, le parrésiasite c'est celui qui fait valoir sa propre liberté d'individu qui parle.»⁴⁰⁸

406 Même sentiment de sécurité offert par le fonctionnement d'une compagnie qu'auprès de Bella.

407 A nouveau ce motif.

408 GSA, p. 63

Or cette liberté de parole, cette prise de parole consciente et délibérée au sein de la Cité est aussi un trait récurrent de la définition que les comédiens de la compagnie Bella offrent d'eux-même, en relation avec leurs fondamentaux identitaires et la nécessité ressentie très intensément d'exprimer cette identité vécue comme réprimée. On se reportera aux entretiens déjà cités : cette nécessité première de dire une identité étant explicitée régulièrement dans les entretiens et les argumentaires relatifs à l'activité de la compagnie.⁴⁰⁹ De la part de tous ces comédiens, on constate donc une volonté et une nécessité en rapport avec la vérité ; cette énonciation est exprimée davantage selon le mode du besoin que selon celui d'un désir qui irradierait seul de façon autonome. Les comédiens expriment le fait de remplir une fonction, un rôle donc parrésiasique qui constitue une part importante de leur identité professionnelle et sociale.

La parrèsia, le discours du faible pour le faible : un rapport politique fondamental.

L'avant-dernier point qui nous permet d'affiner la fonction parrésiasique du comédien est constitué par une nouvelle mise en miroir de la fonction du comédien et de sa pratique. En effet, le parrésiasique, nous dit M. Foucault, profère un discours depuis un statut dit "faible" par rapport au destinataire, le tyran :

«Au fond lorsque se posera, à l'époque impériale, le problème du gouvernement, non seulement de la Cité mais de l'empire tout entier, lorsque ce gouvernement sera entre les mains d'un souverain dont la sagesse sera un élément absolument fondamental de l'action politique, il aura besoin, lui qui est tout puissant, d'avoir à sa disposition un *logos*, une raison, une manière de dire et de penser les choses qui soit raisonnable. Mais pour appuyer et fonder son discours, il lui faudra, comme guide et comme garant, le discours d'un autre, un autre qui sera forcément le plus faible, en tout cas plus faible que lui, et qui devra prendre le risque de se tourner vers lui et de lui dire, si besoin est, quelle injustice il aura commise.»⁴¹⁰

Il semble tout à fait possible d'appliquer cette analyse à la posture du comédien qui se définit très souvent comme "faible", "tributaire", "tout petit", "victime" ou encore "dépendant" des pouvoirs publics, des institutions qui lui permettent de subsister et qui dans le même temps place toute sa fierté professionnelle, sa raison d'être dans le groupe et sa fonction dans le fait de parler pour les plus faibles, ceux qui ne peuvent s'exprimer. La compréhension, la prise en compte de cette posture et ce rapport de force permettent de comprendre le relationnel tissé

409 Voir note à l'attention de la DRAC, annexe n° III c, p. 400.

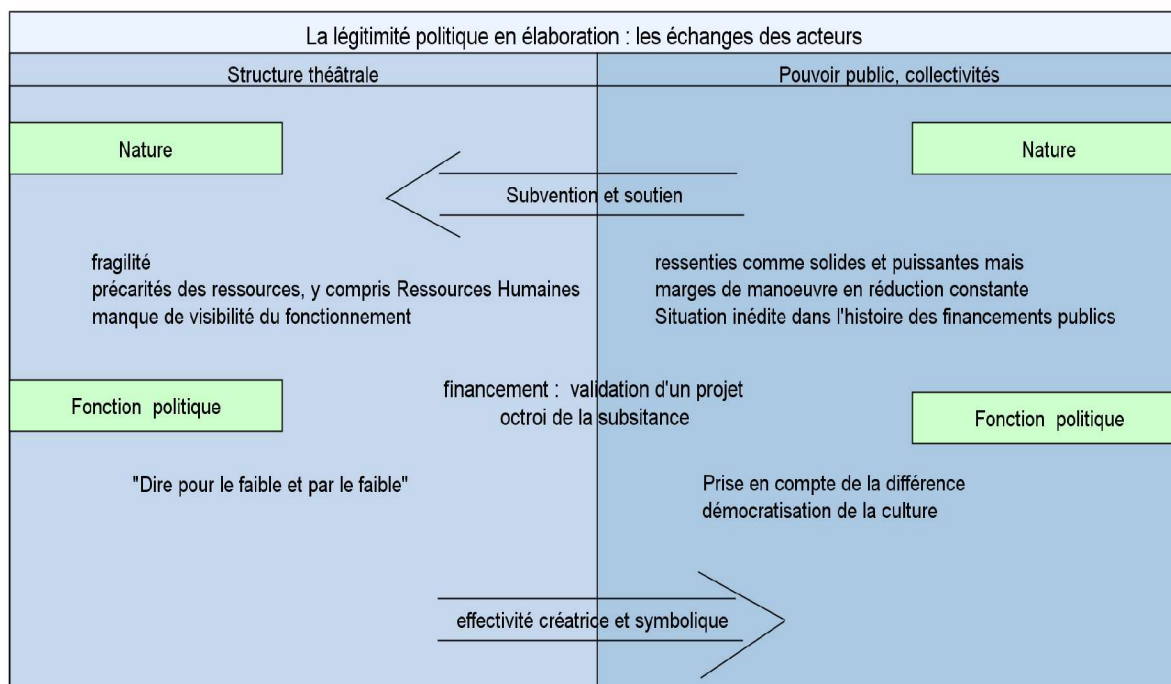
410 GSA, p. 126-127.

avec les institutionnels et les échanges profondément politiques au sens premier qui s'effectuent dans ce cadre.

On a d'une part une compagnie, un groupe professionnel qui affirme son caractère fragile, précaire et en même temps nécessaire, persuadé de remplir une fonction publique de prise en compte de la nature et réalités du peuple et de ses différences dans une dynamique interculturelle implicite ou explicite. Cette structure, ce monde de l'art s'estime légitime grâce à cette effectivité créatrice, à cette fonction et nature du dire vrai par le faible et pour le faible. En retour, ou plutôt en face, se déploie l'action des collectivités territoriales et acteurs publics. Leur geste se traduit par un financement qui tente d'asseoir une certaine transparence, une effectivité de l'emploi de l'argent publique sur son territoire, en vue d'une politique culturelle la plus efficace possible. Ces acteurs attendent en retour une certaine adéquation et représentation en termes identitaires. Certaines d'entre elles recherchent soit un soutien indirect par le fait d'avoir renforcé une action culturelle participant de la vie de la Cité soit un soutien direct lorsque des enjeux de type lobbying sont en œuvre. Le théâtre, tel qu'il est défendu et élaboré par les comédiens rencontrés, se conçoit comme un rite social permettant de construire et défendre une différence, de l'avancer aux yeux des autres mais aussi de l'accueillir. La compagnie Miele défend une différence pour les autres alors que la compagnie Bella profère sa différence. Dans les deux cas, ce discours a pour caractère parrésiasique le fait de dire une différence parce qu'elle a une valeur pour le groupe. Cette voix a une importance imaginaire puissante : « On peut penser que les constances insurmontables de la nature - la mort, la faim, la sexualité-, dont les rites socialisent la contrainte, s'épanouissent en formes, en images, en gestes, en scénarios multiples - région de la libre invention par laquelle l'expérience des vivants échappe, d'une manière sans cesse renouvelée, au respect de "la terre et (d)es morts". Que cette région de l'être commun est celle où viennent s'épanouir les semences venues d'ailleurs. »⁴¹¹.

On propose une modélisation, afin de mieux visualiser ces échanges autour de la légitimité :

411 J. Duvignaud, "la contamination", in *Le métis culturel*, Internationale de l'imaginaire, nouvelle série, Maison du Monde, n°1, 1994, p.13.



La légitimité politique en élaboration.

Le discours du faible pour le faible est indispensable à la sphère du pouvoir : «Le discours du faible disant l'injustice du fort est une condition indispensable pour que le fort puisse gouverner les hommes selon le discours de la raison humaine.»⁴¹²

Ces éléments seront investigués davantage, afin de confronter ces processus à d'autres compagnies moins soutenues par exemple. Il semble tout de même que la voix, dans le sens d'une technique du corps particulière au comédien, soit représentative d'une fonction phatique emblématique du théâtre : la voix des comédiens profère un discours de la vérité qui traduit des tensions ne pouvant se résoudre nulle part ailleurs : «A la place de l'oracle muet du dieu, c'est encore le travail des hommes, la voix des hommes, la main des hommes qu'il faut appeler pour que la vérité se fasse jour»⁴¹³. L'art dramatique serait-il encore le lieu et le moment du chant et de l'oracle ? Une communication particulière et première entre les dieux et les hommes telle qu'elle est analysée par Georges Dumézil et reprise par Michel Foucault⁴¹⁴ ? La sacralité de ces pratiques est une question qui se discute mais le théâtre peut être toujours conçu comme le lieu ritualisé d'un espace symbolique du politique par l'importance de cette voix : « Par le jeu des acteurs liturgiques et de ce qui l'accompagne – chants, danse, expressions corporelles -, le drame rituel transfigure le réel en provoquant l'irruption de l'imaginaire. Il accomplit une fonction médiatrice, entièrement apparente au moment de sa

412 Ibidem.

413 GSA, p. 133.

414 GSA, p. 114.

plus forte intensité ; il entraîne un changement d'état dans lequel les antinomies se dissolvent, cependant que les difficultés s'effacent sous l'effet de la croyance.»⁴¹⁵.

Cet arrière-plan mythologique, repris par le figure d'Orphée paraît toujours à l'œuvre au sein de ces professions qui font de la voix leur premier outil de travail⁴¹⁶. Pour nos professionnels interrogés, le *logos* du théâtre est vecteur de résistance et de construction de l'autonomie, pour cultiver au moins le sentiment de soi et des autres, ce qui est déjà un pas important vers le gouvernement de soi et des autres.

415 G. Balandier, *Le désordre*, op. Cit., p. 29.

416 Un nouveau terrain a été débuté, et un protocole d'enquête est en cours d'élaboration auprès de compagnies lectrices, intervenant en milieu scolaire et universitaire.

3.2.2 La notion de résistance

Afin de mieux cerner les enjeux induits par l'activité des comédiens mais aussi ceux de l'action des financements publics à leur égard, on s'appuiera sur les analyses de Bernard Stiegler, qui contextualise les enjeux des politiques culturelles contemporaines en gardant à l'esprit les développements foucauldien. Ces analyses semblent être tout à fait en adéquation avec l'image transmise par l'observation réalisée. Il insiste sur les nécessités d'une politique culturelle qui prenne en compte les changements des techniques, capitalisant les impasses du système américain. « Faute d'une telle politique, il n'y aura jamais ni "constitution" ni "construction" européenne digne de ce nom : le processus d'adoption, qui ne peut être efficace que comme expression d'une *singularité qu'il invente à mesure qu'il s'y rassemble* est un processus sans lequel aucune affirmation européenne n'aura jamais lieu. » Ces éléments sont directement en relation avec les enjeux de l'activité créatrice de ces compagnies, qui travaillent sur des ferments identitaires très forts et maintiennent une dynamique dans la transmission de ces identités. Les comédiens ainsi interrogés ont souligné dans leur ensemble le rôle de l'art dramatique, ou plus globalement du spectacle vivant comme vecteurs de singularité, de conscience et de sensibilité. On reprend donc ici les éléments de B. Stiegler en direction d'une construction européenne, car les modalités de cette élaboration politique ne semblent pas éloignées des préoccupations et attentes de ce monde professionnel, particulièrement dans leur rapport à l'interculturel. Si une instance publique, une institution, un espace doivent prendre en compte et éventuellement en charge leur volonté d'échange et de rayonnement, cela devrait être l'Europe, se disent-ils. Cela aurait d'autre part le mérite de compenser sur certains projets le retrait de certaines collectivités. Le rituel qu'est le théâtre demeure une fabrique du symbolique dont l'Europe a bien besoin : la pauvreté des investissements européens dans le domaine de la culture est flagrante. La commission européenne consacrait par exemple en 1998 0,06 % de son budget à la création audiovisuelle pour l'ensemble de l'union, soit une journée de politique agricole commune et le tiers de l'aide apportée aux planteurs de tabac. » B. Stiegler cite Rupert Murdoch, alors principal soutien de Blair, déclarant à « Birmingham, au cours d'un sommet organisé par la commission européenne sur la politique audiovisuelle que l'Europe se fera sans doute plus efficacement par ses médias que par sa monnaie : il avait évidemment raison, et c'est le sens et les résultats électoraux déplorables du premier scrutin européen, le 13 juin 2004. »

Il est frappant de constater que les arguments de Bernard Stiegler, notamment ceux concernant la nécessité d'une politique européenne de l'esprit et la nécessité d'un "combat"⁴¹⁷ trouvent un écho dans les entretiens réalisés. La "vigilance" de ces professionnels et la dimension agonistique de leurs pratiques trouvent ici une explication de leur relation au désir et de leur fonction politique : ils cherchent bien souvent à «... *combattre* ce qui, dans l'expression des tendances qui *trament* la *dynamique* de l'individuation, conduit à la *décomposition* de ces tendances. Cette question du combat est centrale et doit être entièrement réélaborée en politique. Toute individuation est un combat⁴¹⁸. Toute politique est un combat. Toute existence est un combat. Politique et existence combattent leurs tendances *viles* – c'est-à-dire leur tendances lorsqu'elles tendent à devenir hégémoniques et à détruire les contre-tendances qui les constituent, et qu'elles constituent, ce qui aboutit toujours à une simplification de l'existence, rabattue au niveau de ses seules conditions de subsistance. Toute existence doit toujours lutter contre ce qui, en *elle-même*, tend à *renoncer* à l'existence. Et toute politique doit lutter contre ce qui, dans l'individuation psycho-sociale, incline *spontanément* vers ce même renoncement."⁴¹⁹

Dans ce contexte, le théâtre devient une arme parmi d'autres mais qui met en relation le désir et le vivre ensemble. Cela sans doute pour conférer plus de vitalité à la *polis*, par le biais de la construction d'un espace symbolique. Ce dernier vectorise les tensions de mort et d'existence. « Car être soi-même, ex-sister, ce qui ne saurait jamais se réduire à une seule subsistance, c'est être ce qui, en soi, s'élève contre les *tendances destructrices- sans lesquelles pourtant aucune force d'élévation ne serait possible*. La tendance qu'est la pulsion de vie ne se constitue que comme se qui *compose* avec la pulsion de mort. »⁴²⁰

Le Théâtre serait alors le lieu où se cultive le sens de la *polis*, dans le sens où il permettrait de cultiver une *technè tou biou* : un art de vie ou autrement une technologie de soi⁴²¹. Cette fonction du théâtre, lorsqu'elle n'est plus efficiente, abandonne le spectateur dans un malaise et un manque : on peut convoquer ici la réaction de Régis Debray lors du festival d'Avignon⁴²² en 2005. Le philosophe déplore l'absence d'un théâtre qui aide à faire comprendre le fonctionnement de la Cité et la perte de la racine grecque sublimant la sauvagerie. Bernard Stiegler, dans le cadre des relations entre le capitalisme et les croyances,

417 *Mécréance et Discrédit, 1. La décadence des démocraties industrielles*, Paris, Galilée, 2004, p. 43, noté MD.

418 Cela est dû notamment aux négociations des composantes identitaires.

419 MD, p. 76. Bernard Stiegler souligne.

420 MD, p. 77. Bernard Stiegler souligne.

421 Cf B. Stiegler, *De la misère symbolique, 2. la catastrophe du sensible*, Paris, Galilée, 2005, "Phantasia, mèkhané, tekhnè: les règles du jeu et moi qui n'existe pas", p. 272-278.

422 R. Debray, *Sur le pont d'Avignon*, Flammarion, 2005, p.35- 43.

précise, en se référant à Max Weber, l'importance grandissante du *negotium*, qui ne laisse que trop peu de place à l'*otium* : « Rien ne doit plus échapper au *negotium*. C'est ce dont les industries culturelles étendront l'efficacité fonctionnelle aux "loisirs" eux-mêmes, en prolétarisant les existences extraproductives et en inventant, au début du XX^e siècle, et aux États-Unis, la figure du consommateur. »⁴²³

« On aurait raison de remarquer avec M. Weber qui ne s'agit pas là d'une transformation des moyens de production, des machines, de "l'infrastructure", ni donc encore d'une prolétarianisation, même si, nous l'avons vu, il s'agit déjà d'une *paupérisation*. En revanche, cette éthique du *negotium* est liée à la fois à la *comptabilité* et à l'*impression de la Bible*, à laquelle désormais chacun peut accéder. »⁴²⁴.

Si le théâtre est bien le lieu et le moment de l'apprentissage de l'Autre, ou du moins le moment où le spectateur vient cultiver cette compétence de l'autre, on peut alors l'envisager comme une technologie politique dans le sens où «... la *technologie politique* en propre est définie par M. Foucault comme domaine des *technologies de l'individu* et des *technologies de la population*, c'est-à-dire aussi bien de la discrétisation et de la particularisation que, au contraire, de l'homogénéisation statistique du je et du nous... »⁴²⁵ Il faudrait poursuivre l'analyse et envisager la production au théâtre d'une "anatomie politique" foucauldienne. La question se pose car la problématique du contrôle des individus et de la liberté de pensée est posée explicitement dans les esthétiques des compagnies observées. Cette question se pose doublement au vu de l'investissement des instances publiques : la politique culturelle servirait-elle à instituer un tel cadre ? il ne paraît pas vain d'explorer ce questionnement car les industries culturelles, dans leur relation à l'énergie libidinale, cherchent à établir un contrôle nous explique B. Stiegler :

« Mais il faut tout aussi bien reconnaître la rupture en quoi consiste la captation et l'exploitation de l'énergie libidinale et dont les industries culturelles sont les organes fonctionnels : cette captation des flux n'est plus coercitive, mais volontaire - au sens où elle développe une servitude volontaire. Là d'abord est le sens de la distinction que Deleuze propose entre sociétés disciplinaires et sociétés de contrôle. Mais il faut alors montrer pourquoi la société de contrôle comme exploitation industrielle des énergies libidinales est inévitablement une société des techniques de désobjectivation, de désindividuation, et dont la viabilité, la fiabilité, la *fiance*, la confiance et la croyance sont rapidement condamnées à

423 MD, p. 99.

424 MD, p.106.

425 MD, p. 112.

s'exténuer -- ce que nous vivons d'ores et déjà. »⁴²⁶ Au vu des discours des gens de théâtre rencontrés, on peut légitimement se demander si les processus souhaités dans leur spectacle vivant ne seraient pas une réponse à ces cadres de désobjectivation décrits par B. Stiegler.

426 MD, p. 115.

Éléments de conclusion : ce théâtre est-il un véritable *otium* ? La fonction anthropologique du comédien : le passeur, dire l'Autre et le désir. Une fonction reconnue dans la Cité ?

Le comédien semble occuper symboliquement une place particulière puisqu'il est pris en charge par la collectivité d'une façon remarquable. L'*otium* serait comme une pratique de l'existence⁴²⁷ :

«Ce temps de l'existence est un don du temps lorsque, dans l'*otium*, comme soin, *cura*, il consiste en *pratiques libres de tout souci de subsister*, libres de tout *negotium*.»

On peut se demander si l'espace-temps ritualisé et valorisé du théâtre ne serait pas une occurrence de cet *otium*. Notre hypothèse du théâtre comme lieu de l'apprentissage de l'Autre, par le biais des pratiques et imaginaires interculturels, lui confère la dimension libidinale indispensable. Le comédien serait alors une figure de médiation vers l'Autre : la culture ou les représentations de l'Autre.

On redonne ici quelques extraits d'entretiens, déjà cités :

«A : C'est vrai que j'étais tout de même assez proche de ces lieux là, j'ai des amis qui ont de la famille proche en Cisjordanie. Je suis informée, certainement plus précisément que la plupart des gens. Alors oui, l'interculturalité, c'est quelque chose qui est présent dans ma vie, profondément, parce que dans ma famille, c'est assez mélangé, on passe les frontières facilement, (rires)... C'est sans doute en relation tout ça... Je suis sensibilisée à ces questions de droit, d'identité, de partage. J'ai besoin de réfléchir à ces notions, je pense. C'est très mêlé à ma pratique du théâtre, à ce que j'en attends, oui. Faire du théâtre est quelque chose de politique et de concret, et de poétique aussi. Mais c'est très ancré dans la réalité, et la réalité est bien souvent difficile. Les réalités de la vie quotidienne dans les Territoires Occupés, ça me touche, ça devrait toucher tout le monde. Bon, alors on essaie de porter tout ça pour éveiller un peu la conscience des gens. Il y en a marre d'entendre : "Ah, je ne suis pas au courant..." Alors avec nos créations, on met les gens au courant. Nous réalisons le contact et la prise d'information. Le théâtre, ça sert aussi à ça ! C'est pour ça aussi qu'on défend une vision assez

427 B. Stiegler, MD, p. 96-97.

universelle de notre travail, enfin on essaie. En tous cas, on réfléchit les choses. Parce que ce sur quoi on travaille, c'est important pour tout le monde et ça concerne tout le monde.»

Entretien Anouk, Miele, 2006

«Oui, oui, on a essayé beaucoup de trucs pour faire cette création. On a essayé d'innover et surtout de réfléchir. Voir ces gens, partager un temps leur quotidien, je trouve que c'est ça qui nous fait repenser notre théâtre ici. Dans ces échanges interculturels, on trouve quand même la justification de notre activité, de notre métier. On fait quelque chose pour tout le monde, on touche à quelque chose qui se veut universel, allez... On est là, avec notre petit bagage, notre sensibilité, et on essaie de transmettre des éléments d'informations, et des émotions, des histoires à tout le monde. On est là pour faire voyager tout ça.»

Entretien Edmont, Miele, juin 2004, Nice.

«Je ne me vois pas faire autre chose pour le moment. Parce que pour le moment c'est ça qui est nécessaire. Il y a peu de gens qui font l'effort, la démarche de ce qu'on met en place. Ces voyages, ces rencontres, ces contacts, toutes ces discussions. On rencontre vraiment les gens, on voit vraiment ce qui se passe. Même si on était sensibilisé, on effectue une vraie enquête, c'est vrai. On n'invente rien, on voit ! Et après on dit ! Et bien moi je suis fière de dire cela, de faire cela, que ce soit ma voix, mon corps qui portent ce message, ce morceau d'humanité, même si ce sont des grands mots, c'est vrai. Pour moi, être comédienne, ça n'est pas possible sans ce rapport au monde et aux autres, tant pis pour ceux que ça dérange ou gêne. Ceux-là de toutes façons ne vont pas au théâtre, alors. Mais ils me gênent moi en tant que citoyenne, remarque ! Parce que c'est justement pour ceux qui ne font pas l'effort de voir qu'on dit les choses, il faut trouver un moyen de les toucher, que ces mots leur parviennent...»

Entretien Anouk, Laroque, Juillet 2005.

«Oui, bien pour moi l'art dramatique le théâtre c'est d'abord un texte, une histoire ou des personnages plutôt. Nous simplement on étoffe cela, on incarne. On donne de la chair, la plus belle possible. Alors oui, l'interculturalité ça ne peut passer que par ça puisque c'est ça le coeur de notre travail.[...] On est là pour que le public les (personnages) regarde se dépêtrer, avancer ou sombrer. Ils vont dire quelque chose, dire leur humanité à une autre humanité, là en face d'eux. A eux de percevoir et d'en faire quelque chose. Mais même s'ils ne veulent pas, ça va travailler tout seul, ils auront laissé leur trace. Ils y repenseront, et nous on est là pour ça, pour qu'ils y repensent, que ça les aide aussi peut-être. On est le petit truc qui reste, qui gratte... Le théâtre doit dire quelque chose d'universel, d'humain et pour ça il y a le texte, les personnages et puis la vision de l'auteur et ce qu'en fait le metteur en scène. Nous, on transmet tout ça.»

Entretien Pierre

«Eric : A quoi ça sert, déjà : c'est mon métier, ça me nourrit. On dit que le comédien sert le texte, le texte écrit. Donc d'abord c'est cela le travail de comédien, se mettre à ce service. Là en l'occurrence quand c'est une pièce écrite en occitan, qui pose certaines questions, donc c'est servir ça, un peu. C'est un peu un passeur en quelque sorte. Le travail de comédien, c'est faire passer une idée dans la société, dans le monde. Donc, par rapport à l'occitan il y a de ça faire passer l'idée que l'occitan est une langue qui se vit, qui s'écrit, qui se parle, qui se décline.

El : Cette notion est-elle assez reconnue ?

Eric : Ah oui, non bien sûr, il faut batailler, tout le temps, il faut s'amuser un peu, se défendre tout le temps, oullllaaa ! Mais nous on travaille, s'amuser avec ce spectacle... On répétait devant un bâtiment où il y avait des maçons. Et moi je connais, j'ai fait ce métier.. avec les marteaux piqueurs et tout ça... Et donc ils faisaient du bruit avec leurs marteaux piqueurs, personne n'est sorti pour leur dire arrêter avec le marteau piqueur. Nous avons fini la répétition avec la

musique, on a répété les morceaux du spectacle, avec les instruments... Il y a un gars qui est sorti en criant : " Ouais, qu'est-ce que c'est que ce bordel, je bosse, je dors, je fais la sieste parce que je bosse alors vous allez vous arrêtez avec ça !" Alors voilà, on est confronté à ce genre de choses, ce n'est pas pris au sérieux tellement, mais ça c'est dans la population en général. Voilà. Nous on est des passeurs, finalement... C'est à ça qu'on sert... entre les gens, les textes.

El : c'est pour cela qu'on parlait de frontières tout à l'heure...

E : ah oui en fait... La frontière est un passage. Finalement. Il y a beaucoup de choses comme ça. Ce sont des conceptions qu'on a. C'est un peu comme quand on parle de la différence. La différence, c'est bien qu'il y ait de la différence; tout est différent. Aujourd'hui est différent de demain et de hier, quoi. Il ne faut pas en avoir peur, les frontières non plus. »

Eric, Montpellier, compagnie Bella, juillet 2005

La compétence d'abord symbolique de comédien comme passeur des identités devient ensuite une compétence politique. Cette fonction est opératoire dans le domaine identitaire : «Le besoin d'affirmer les symboles de sa culture conduit à une réécriture permanente des identités. D'un point de vue sémiotique, il n'y a pas d'identités, il n'y a que des écritures et des réécritures de l'identité...»⁴²⁸. Cela nous conforte dans la nécessité d'un lieu dans la Cité dévolu aux histoires. Sans espace-temps dévolu, la profération des identités n'est pas possible, la voix ne s'élève pas et la Cité ne peut conforter ou dynamiser le sentiment qu'elle a d'elle-même. La puissance de ces processus provient du fait que le théâtre vient renforcer la sémiosphère individuelle par des moments d'effervescence bien marqués.

Le théâtre, par l'élaboration de cette compétence proposée au public par les comédiens, s'insère dans des processus de remédiation à la «misère» décrite par Bernard Stiegler. Il s'agit bien de "contrer" quelque peu cette «misère qui ne pense pas le sens et les causes de ces transformations [du monde environnant], et ignore que tout processus d'individuation psychique et collective est un processus d'adoption dont l'intelligence et la solidité se mesurent à l'aune de son originalité, et de la force d'adhésion en tant qu'expression d'une singularité elle

428 B. Cherubini, «localisme, territoires et dynamiques identitaires» in *Les entreliens de la culture*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 59.

suscite sous la forme de ce désir d'être ensemble qu'Aristote nomme la *philia* -- dont on ne voit pas au nom de quoi nous devrions y renoncer, sinon du fait de la *faiblesse* de notre *esprit*, c'est-à-dire aussi de notre énergie libidinale dont il n'est que l'expression sublime. »⁴²⁹

Le théâtre, et peut-être l'art en général, nourrit profondément le caractère « résistible » de cette faiblesse. Le théâtre demeure alors non seulement l'art du politique mais aussi de la résistance.

Ce qui rend ces processus si sensibles dans le cas du théâtre, c'est le poids de la réécriture symbolique de ces dynamiques identitaires car comme le dit B. Cherubini, le « localisme ne se construit pas sur l'authenticité »⁴³⁰. En découlent en partie les relations précautionneuses des institutionnels avec les compagnies travaillant sur ces identités. On voit apparaître la formation d'une culture analogique, avec des productions ou des mises en scène iconiques qui permettent de reconstruire le localisme. B. Cherubini invite à dépouiller « les processus de codification des différences culturelles, à travers une lecture attentive des liaisons (historiques, économiques, sociales, culturelles) qui laissent apparaître les formes locales de la diversité culturelle, que l'on peut retrouver dans les tensions entre localisme et globalisme. ». Nous avançons une fonction plus ritualisée et plus imaginaire de ces processus de réécriture et de construction symbolique.

En décrivant les procédés de la misère symbolique issue du capitalisme, B. Stiegler dessine en creux la nécessité d'une politique culturelle efficiente. Le théâtre, dans le sens où il prend en compte les différences et permet un apprivoisement régulier des figures de l'altérité peut constituer un objectif ou une "matière" en adéquation avec de telles politiques culturelles. Il devient urgent de bâtir cette dimension publique : « Il nous faut désormais réapprendre à penser, c'est-à-dire aussi à *décider*. »⁴³¹. Le théâtre comme lieu de l'apprentissage valorisé des différences serait alors politiquement nécessaire. En effet, il n'existe pas de citoyen sans prise en compte de l'identité et des singularités qui la composent : la relation construite en Occident entre la *polis* et le citoyen le montre bien :

« La grammatisation, qui fut à l'origine de l'invention de la figure du citoyen, fut dès cette époque une *expropriation* des singularités par l'extériorisation de leurs caractéristiques, ce qui aboutit à la liquidation des tribus, remplacées par les *dèmes*, et au transfert des points de singularité les plus intenses du niveau tribal, représenté par ses chefs, au niveau de l'individu politique isonome, c'est-à-dire : tel que *chaque* individu constitue en droit une singularité dont

429 MD, p. 37.

430 B. Chérubini, op. cit, p. 73-76.

431 MD, p. 67.

la *polis* est, comme processus, l'expression sans cesse renouvelée de ce droit et le théâtre de son individuation.»⁴³²

La déperdition actuelle de la richesse symbolique accompagne l'effondrement de la notion de progrès. «Or, cet effondrement est aussi un processus tendanciel de détemporalisation : il tend à n'y avoir plus de conscience du passé, ni le sentiment d'un avenir possible – et, en cela, les possibilités d'une expérience à proprement parler s'amenuisent.»⁴³³

On peut se demander si le théâtre ne lutte pas contre cette tendance vers la «désorientation» en délimitant et protégeant un espace-temps dévolu, dans le fait de se dire soi et les autres, à une réécriture symbolique de l'espace commun ?

Le désir qui s'exprime au théâtre dans les représentations esthétisées de l'altérité provient de la volonté assumée et même construite de certains des professionnels du théâtre de défendre un espace collectif protégé de la pauvreté symbolique ambiante. Leur fonction est de proposer autre chose que l'univers de la télévision par exemple, comme on a pu le voir dans quelques entretiens. Ils proposent une rencontre qui permet de représenter les processus d'ouverture et de fermeture inhérents aux échanges sociaux. A ce titre, la notion de désir est centrale : en effet, la posture interculturelle, qu'elle soit inconsciente ou consciente est certainement induite par une volonté projetée sur autrui⁴³⁴.

432 MD, p. 68.

433 MD, p. 71.

434 D. Sibony, *L'autre incastrable*, Paris, Seuil, 1978, p. 9-35.

Conclusion

Les pratiques et les discours des structures théâtrales investiguées auront montré une réelle démarche interculturelle dans le sens large d'une ouverture à l'Autre, la plupart du temps liée à une volonté militante ou citoyenne. La figure du Comédien qui s'est dégagée de l'enquête est porteuse d'une médiation certaine vers l'altérité, dans une volonté assumée de vectoriser, en direction du public, une compétence de l'Autre. Ce savoir-faire est cultivé tout d'abord par l'apprentissage de la pratique et du positionnement par rapport au jeu pour les comédiens professionnels. L'enquête a démontré que ce caractère interculturel était supporté en outre par une maîtrise particulière de la frontière. Les gens de théâtre rencontrés ont développé dans leurs pratiques et représentations un imaginaire de la frontière très présent. On peut parler d'une fonction citoyenne de cette vectorisation de l'Autre au sein de la Cité dans le sens où cette dernière a besoin, dans nos sociétés contemporaines où les éléments de clivage se multiplient, de figures fortes pour maintenir des possibilités de métissage et de rencontres. Le comédien, par sa fonction médiatrice, représente alors symboliquement une figure de l'étranger, décrit par A. Schütz⁴³⁵ : « [il] aborde l'autre groupe comme un nouveau venu au sens véritable du terme. Dans le meilleur des cas, il souhaitera et pourra être tout disposé à partager avec ce nouveau groupe le présent et l'avenir au sein d'une expérience vivante et immédiate. »⁴³⁶ A. Schütz utilise d'ailleurs la métaphore de la scène pour exprimer le saisissement par l'étranger des nouveaux codes qu'il doit maîtriser pour s'intégrer, passant d'un bond de la salle à la scène et rejoignant la troupe. Le comédien sur scène est un parfait avatar de cette figure de l'étranger, qui se perd puis se réoriente face à l'étrangeté de ce qui lui est proposé : c'est en cela que les gens de théâtre nous sont précieux car ils nous permettent d'apprendre ou réapprendre ce désinstallation de soi qui est la marque même de l'interculturel. Ce désinstallation est suivi de diverses stratégies visant à se réorienter. Pour illustrer ce propos, nous pouvons convoquer le personnage du linguiste perdu d'*Epépe* de Ferenc Karinthy. Le personnage perd, malgré sa maîtrise du langage, tout repère dans l'espace de cette ville inconnue mais aussi dans ses rapports sociaux. Les personnes auxquelles il est confronté n'ont aucun sens de l'Autre alors que lui-même, dans un effort désespéré pour retrouver sa vie, déploie toutes ses compétences afin de se faire comprendre. Ces efforts en direction de l'Autre, ou encore cette maîtrise du sens de l'Autre, les gens de théâtre rencontrés

435 Je remercie Bruno Péquignot pour la précieuse mention de ce texte.

436 A. Schütz, *L'étranger*, Paris, Allia, 2003, p. 20.

les cultivent de façon obstinée. C'est en cela qu'ils incarnent une réelle fonction politique, en activant et favorisant le goût de l'altérité dans nos sociétés.

Les enjeux européens de l'interculturel.

- La notion de culture européenne.

Les processus interculturels à l'œuvre dans les pratiques des structures observées et l'évolution difficile des financements du théâtre en France poussent les groupes observés à se tourner vers l'Europe. Les dirigeants des compagnies commencent à se pencher sur la question des financements européens de la culture. En effet, l'espace européen est le plus à même de prendre en compte l'expression des différences culturelles portées par les gens de théâtre rencontrés. La question de l'identité européenne est sans fin, il est parfaitement illusoire de vouloir aboutir à une synthèse rapide. Marc Crépon⁴³⁷ avance deux positions identitaires :

- l'une en repli : «elle appréhende tout ce qui, à l'intérieur de l'Europe ou à ses frontières, compromet les critères d'identification et d'appartenance qu'elle retient et qu'elle tente d'imposer comme exclusivement constitutifs de son identité. Rien ne lui est plus étranger (sinon insupportable) que l'idée selon laquelle l'Europe ne saurait se définir indépendamment de la relation, pourtant *constitutive*, qu'elle a entretenue avec le reste du monde.»
- «la seconde, au contraire, sait que la complexité de l'Europe (mais aussi sa richesse) tient à la fois à la mémoire de ces relations (c'est-à-dire à la possibilité de son partage avec le reste du monde) et la façon dont cette mémoire affecte et même bouleverse, depuis toujours, les critères d'identification de l'Europe (c'est-à-dire toute référence exclusive à une hypothétique origine et à d'hypothétiques racines.)»

On notera que ces éléments confortent le paradigme ouverture / fermeture propre à l'interculturel.

Nous avancerons simplement quelques éléments partiels de réflexion qui seraient à même de correspondre à des éléments de l'enquête. Dans les textes du Conseil de l'Europe⁴³⁸, la notion de culture européenne ou de civilisation européenne au singulier prime dans un souci flagrant d'unité et de conception unitaire d'un espace politique. Le terme de civilisation européenne traduit une fonction de rassemblement des différents héritages des cultures européennes.

437 M. Crépon, M., *Altérités de l'Europe*, Paris, Galilée, 2006.

438 *Différences et cultures en Europe*, Strasbourg, éditions du Conseil de l'Europe, 1995

Les valeurs sont prégnantes et représentent des orientations à long terme et définissent les finalités de l'action. Elles sont un phénomène social et donc expression de préférences collectives, de principes ou de manières d'agir qui définissent les orientations de l'action d'une ou plusieurs sociétés. Elles sont le résultat d'une évolution historique, en aucune manière spontanée. On peut en identifier quelques unes :

- tout d'abord l'individu est placé au centre de l'Europe et de sa culture.
- La place de la raison et du rationalisme est importante
- la place de l'universalisme est reconnue, même si elle comporte un risque car la culture européenne est censée être une culture transcendant la spécificité des cultures particulières. Pour les accueillir toutes, le risque est de les "diluer". Il est aussi bien délicat de s'entendre sur ces notions et sur l'identité de l'Europe au présent. Le caractère le plus marqué de ces caractéristiques européennes est certainement le caractère universalisable. Les cultures européennes semblent être tendues vers l'universel.

Cela fait directement référence à certains discours d'Anton.

Des difficultés et des obstacles s'opposent bien entendu à cette notion - on n'ose parler de processus. Tout d'abord la multiplication et l'égalisation des héritages comme la multiplication et l'égalisation des cultures rendent plus difficile l'appréhension d'une culture européenne. Cela aussi est redouté par Anton.

Autre caractère important, l'identité culturelle est ressentie comme étant dynamique. En effet, la participation à une identité collective ne peut s'effectuer sans affect. Cela induit des mouvements de progression et de régression.

Dans le discours européen, l'identité individuelle procède de l'identité collective. On sait bien que la quête d'une identité peut être une réaction de défense. La référence identitaire chez les Occitans est plus importante et l'identité culturelle devient alors un lien. Les identités sont valorisées dans les cas de domination, en réaction à l'uniformisation. Le thème alors de la résistance et d'une culture citoyenne émerge comme on peut le constater dans les entretiens de Bella. Mais on peut avancer aussi que peut-être la constitution de l'identité européenne se fera en réaction à des émergences identitaires qui pourraient lui porter atteinte, dans le cadre de la mondialisation. Dans tous les cas, le Conseil de l'Europe se préoccupe de la renaissance culturelle de l'Europe en tant qu'entité.

- La prise en compte de l'altérité en Europe

Nous prenons quelques instant pour détailler la fameuse racine chrétienne qui est mise en avant lorsque on parle d'identité européenne, puisque les deux autres monothéismes sont oubliés habituellement, comme le déplore Marc Crépon⁴³⁹. Cette "racine" est intéressante car elle induit un rapport à l'autre plutôt "ouvert", pour rester dans la logique de la dialectique ouverture / fermeture. Michel de Certeau résume en partie la vision chrétienne de la relation à l'autre, au modèle de Jésus⁴⁴⁰. Il semble avancer cette modalité chrétienne des identités européennes comme une certaine posture vers l'autre, une présence irréductible qui colore et dénote notre rapport au monde.⁴⁴¹ Il souligne l'intérêt des chrétiens pour l'autre, le réfugié, le pauvre, l'étranger, élaboré et tissé avec la notion d'Amour. Par l'importance historique en Europe de l'imaginaire chrétien, cette analyse devrait être plus valorisée qu'elle ne l'est aujourd'hui : «Tout ce qui se tient donc, mais dans un équilibre mouvant, sans cesse rompu, où l'étranger occupe la place initiale et surprend chaque fois, par sa venue, l'attente qui l'a devancé. Il est, pour les Chrétiens, leur vocation et tout à la fois celui qui les condamne. Il leur manque et il les dérouté. Il leur enseigne ce qu'ils disaient déjà, et il dévoile, souvent à son insu et malgré eux, leur intelligence et leur étroitesse...»⁴⁴² Ces éléments déterminent en partie les négociations qui constituent la matrice identitaire et le cheminement de l'interculturalité : «la fuite de l'autre répond également au besoin de s'absenter du monde historique et à une peur d'habiter en soi-même.»⁴⁴³ Ces propos ne sont pas sans rappeler ceux de G. Simmel à propos de la figure de l'étranger⁴⁴⁴ : «la distance à l'intérieur de la relation signifie que le proche est lointain, mais le fait même de l'altérité signifie que le lointain est proche. Car le fait d'être étranger est naturellement une relation tout à fait positive, une forme particulière d'interaction.» Sans vouloir détailler ici les éléments constitutifs des identités européennes ou plutôt de l'horizon que constitue la notion d'identité européenne, on peut tout de même apporter des éléments de réflexion. La référence chrétienne n'explique pas tout mais l'analyse certaienne permet de cerner certains éléments dynamiques de ces représentations. Les figures de l'altérité sont stimulantes et hautement symboliques, elles sont peut-être le véritable objectif d'une politique culturelle qui prendrait soin des expressions libidinales au sein de la Cité.

439 M. Crépon, *Altérités de l'Europe*, Paris, Galilée, 2006

440 M. de Certeau, *L'étranger ou l'union dans la différence*, op. cit.

441 M. de Certeau, textes in *Différences et cultures en Europe*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1995, p. 16-54.

442 M. de Certeau, textes in *Différences et cultures en Europe*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1995, p. 16..

443 M. de Certeau, op. cit, p. 54.

444 G. Simmel, «disgressions sur l'étranger» in *l'école de Chicago*, Paris, Aubier, 1984, © the university of Chicago press, p. 53-59.

- Les échanges interculturels : la fabrique de la citoyenneté européenne ?

On essaie de rassembler ici les difficultés politiques lorsque les droits culturels et l'espace public européen ont du mal à se mettre en adéquation. Une communication interculturelle efficace aux niveaux national, régional, local et européen ne s'appuie pas seulement sur des réseaux d'institutions, d'acteurs économiques ou sociaux mais aussi sur des réseaux de «systèmes sociaux d'inter-relations»⁴⁴⁵. Tous ces systèmes doivent interagir entre eux et inclure des médiateurs de l'information et de la communication, pour pouvoir former les espaces publics, locaux, régionaux, nationaux et européens. L'espace public européen ne peut s'élaborer sans cette communication et cette mise en relation des acteurs. Cela doit s'établir par le biais de réseaux transversaux européens. La question de la citoyenneté européenne doit penser les relations entre les droits culturels et la citoyenneté. Dans l'espace public européen à construire, on peut s'appuyer sur les droits culturels pour aller vers une citoyenneté. Une perspective habermassienne favoriserait le dynamisme des "cultures européennes" évoluant dans des espaces publics relayant une culture civique commune pour forger une citoyenneté européenne. La communication interculturelle deviendrait alors un facteur central de la construction européenne dans le sens d'une prise en charge dynamique de la diversité culturelle. La question des réseaux européens de la culture est de fait urgente : faire l'Europe du théâtre ne consiste pas seulement à financer une expression théâtrale particulière avec l'argent européen⁴⁴⁶.

Dans ces problématiques, nous sommes replacés brutalement devant la violence conceptuelle de la frontière car elle est déterminante dans l'élaboration des sentiments d'appartenance : «Les codes de l'identité collective sont à la fois inclusifs et exclusifs. Ils définissent un groupe d'appartenance sans toutefois le réduire à un nombre clos de personnes, et ils excluent du groupe d'autres individus. La construction sociale des frontières est un élément décisif dans la définition des caractéristiques du groupe. Le concept de communauté implique à la fois des catégorisations en terme d'*in group* et d'*out group*. Et plus ces frontières, ces lignes de démarcations, sont naturalisées dans les discours publics, plus le sentiment d'appartenir à une communauté distincte pourra devenir un objet d'aspirations politiques. La formation d'une identité collective politisée nécessite donc des codes symboliques qui

445 P.Meyer-Bisch, *La pierre angulaire: le "flou crucial" des droits culturels*, Fribourg, éd. universitaires de Fribourg, 2001.

446 K. Robins, «les dangers du concept «communauté imaginée» pour l'espace européen, in *L'Europe qui se construit*, publications de l'Université de Saint Etienne, 2003, p 199-217.

définissent la façon dont les membres de la communauté gèrent leurs ressources, attribuent leur loyauté, et formulent leurs demandes sociales.»⁴⁴⁷

Rappelons quelques caractéristiques : «La citoyenneté définit en effet le mode d'appartenance d'un individu à une entité politique juridiquement préétablie, c'est-à-dire les droits et les devoirs qu'un État confère aux individus vivant sur un territoire sur lequel il exerce son contrôle. La citoyenneté fait référence à une certaine unité politique»⁴⁴⁸. La place de la création de cette citoyenneté signifie-elle que l'on rentre dans une phase d'intégration politique ? La question à se poser est peut-être la suivante : une politique culturelle, apte à soutenir et défendre le théâtre contemporain et l'existence de compagnies qui sont pour le moment dans le mode de la survie, favorisera-t-elle l'émergence de la citoyenneté européenne ? Autrement dit une politique culturelle visant à développer et soutenir notamment le théâtre dans l'ensemble de ses pratiques est-elle nécessaire à la construction européenne ? L'Europe a-t-elle besoin du théâtre ? Et on envisagera la question symétrique : le théâtre a-t-il besoin de l'Europe ? Dans la ligne des analyses établies autour de la légitimité du fait politique, on peut même aller plus loin : est-ce les réseaux de la culture qui feront l'Europe ? Ou bien est-ce l'Europe qui construira ces structures ?

L'Union Européenne a été bâtie sur des bases économiques, l'administratif prend le pas sur le politique au sein des institutions européennes : «Le déficit de représentativité des institutions européennes tient ainsi en grande partie à la prépondérance du rôle pris par l'administration, aux dépens du politique»⁴⁴⁹ Ce défaut d'intégration politique s'explique par la méthode d'intégration fonctionnelle des Pères fondateurs : la "politique des petits pas" ne favorise pas le fonctionnement d'une économie libidinale chère à B. Stiegler.

La citoyenneté européenne est une dimension ouverte et évolutive. L'indétermination spatiale et culturelle propre à un objet politique en formation fait appel à une libido politique pour faire advenir un véritable espace civique :

«L'Europe sous la forme de l'Union européenne est déjà un État. Elle en a les symboles (drapeau, hymne, fête, "pères fondateurs", histoire et mythes, etc...). Elle en a aussi les pouvoirs régaliens : battre monnaie, dire le droit (60% de l'activité du parlement français consiste à mettre en conformité les lois de la République avec les dispositions du parlement de Strasbourg par exemple), rendre la justice avec une Cour européenne dont les sentences

447 A. Mercier, «Sur quels critères peut reposer une identité collective européenne ?», in *L'Europe qui se construit*, publications de l'Université de Saint Etienne, 2003, p. 119.

448 E. Fabry, *Qui a peur de la citoyenneté européenne, la démocratie à l'heure de la constitution*, PUF, 2005, s'appuyant sur *encyclopedia of political institutions*, Oxford, Blackwell, 1987, p. 15.

449 E. Fabry, op cit, p. 27

s'imposent aux États-membres, etc... Mais il lui manque ses citoyens. Plus précisément ceux qui sont ses citoyens ne s'y reconnaissent pas comme tels.»⁴⁵⁰

La place du peuple convoqué. Le miroir brisé ?

Jean Duvignaud⁴⁵¹ rappelle le fonctionnement du miroir qui ne copie pas seulement ce qu'il reflète mais «fixe l'errante vision des regards, rassemble le spectacle qu'il découpe dans les limites de son cadre». Il est le lieu et le non lieu du "moi".

Le miroir définit un lieu scénique : il concentre la vision d'une action, d'un visage, d'un paysage dans un espace limité. Nous sommes donc en droit de nous demander, avec les financeurs publics, si le monde du théâtre et ses pratiques d'aujourd'hui demeurent un lieu où s'élabore ce sens du collectif, par cette fonction du miroir collectif et individuel. La rencontre ritualisée propre à la médiation théâtrale génère-t-elle toujours une vitalité de la conscience du politique ? On se pose légitimement la question car on avance souvent que le miroir est brisé⁴⁵², comme le dit Denis Guénoun lors des discussions des Rencontres de Rennes.

La fonction de miroir est-elle encore opératoire ? Tout dépend de l'énergie collective à l'œuvre dans cette assemblée du peuple. Denis Guénoun déplore le fait que les théâtres s'accommodent de «l'écrasement des désirs». Cela ne semble pas rentrer exactement dans les conclusions de l'enquête réalisée.

L'assemblée autour de l'acte dramatique possède des ressorts archaïques encore puissants : c'est peut-être cela qui est «au coeur de ce qui rend le théâtre si violemment symptomatique de ce qui se joue dans le corps social tout entier : ici entre en jeu tout le spectre par lequel la convocation théâtrale, si menue qu'elle puisse être, se déploie toujours dans une dimension politique.»⁴⁵³. La force de cette dimension politique provient du mystère de cette «convocation» particulière du théâtre.

La relation qui unit la notion de citoyenneté et l'Europe est forte, tout comme la relation qui rapporte le théâtre à la démocratie :

450 H. Del-Pup, «la citoyenneté européenne, un concept à (ré)inventer», in *Construire une citoyenneté européenne*, C. Canet (ed), Presses Universitaires du Mirail, 2007, collection "interculturels", p. 26.

451 J. Duvignaud «Le miroir, lieu et non lieu du « moi »» in *Lieux et non-lieux de l'imaginaire*, internationale de l'imaginaire, nouvelle série n°2, Paris, Babel, maison des cultures, 1994, p. 111-116.

452 *Le prince, le comédien, le spectateur: le miroir est-il brisé?*, 1 forum du théâtre européen, 1996, *Du théâtre*, hors série n°6, Février 1997.

453 D. Guénoun, op. cit., p. 68.

«.. ce concept, somme toute original, de citoyen - un individu lambda, sur un territoire donné, se voit reconnaître le droit de concourir à l'autorité publique et de participer à l'exercice de droits régaliens par la seule vertu de sa résidence et / ou de sa naissance - naît en Méditerranée orientale et se répand en Méditerranée occidentale au point de servir de marqueur identitaire pour les populations résidentes. Le terme de barbares cesse assez vite de n'être qu'une onomatopée pour se charger de connotations péjoratives parmi lesquelles la privation de véritable liberté et l'existence d'une servitude plus ou moins pesante. Bref, *la citoyenneté est, au départ, une affaire européenne* suivant l'usage des géographes de dénommer sous ce vocable l'extrême occident du vieux Monde.»⁴⁵⁴

Paul Veyne avance des éléments concordants dans sa Leçon Inaugurale⁴⁵⁵ : la notion de demi-sécurité, comme ferment qui déstabilise et féconde, est efficace dans le monde gréco-romain. La vraie citoyenneté est cette demi⁴⁵⁶-sécurité dont les Romains ne voulaient pas. Les échanges interculturels qui s'élaborent au théâtre sont, par leur dimension libidinale, parfois porteurs de ce ferment, c'est-à-dire de ce léger sentiment d'insécurité qui renforce - en les bousculant un peu - les identités et le sentiment du politique.

Ces quelques mots permettent d'étayer le lien entre le rituel d'interaction précédemment avancé et la nécessité, dans le champ de la *polis*, d'entretenir cette capacité d'interaction. Cette compétence de l'autre et de sa rencontre qui est défendue par les comédiens de façon militante, est le plus souvent accompagnée de la notion de désir. Nous soulignons cette fonction érotique du comédien car elle semble se rattacher aux racines dionysiaques de l'art dramatique. Ces racines ne sont pas les plus explicites aujourd'hui, dans les pratiques et représentations. Pourtant, elles semblent être opératoires dans la focale qui est détaillée présentement. Ces éléments, rencontres de l'Autre, conscience, voire fonction politique et énergie libidinale, sont liés et contextualisés dans la majorité des entretiens réalisés. Est alors mise en avant une conception de l'art dramatique et du monde du théâtre comme lieu d'apprentissage de l'autre et lieu de production et d'acceptation des différences.

Un rituel citoyen où le désir a sa place ?

L'enquête menée semble affirmer la nécessité d'une politique culturelle qui prenne en compte l'économie libidinale telle qu'elle est décrite par B. Stiegler. Pour cela le théâtre

454 H. Del-Pup, op. cit, p. 33.

455 P. Veyne, *L'inventaire des différences*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 19.

456 Une demi-sécurité, tout comme M.Foucault a pu creuser l'émergence de la vérité par moitié.

demeure irremplaçable par son dispositif ritualisé. En ce sens, la compétence interculturelle qui s'y déploie est une compétence politique. Mais la vie contemporaine compte de moins en moins d'espaces où se développent des processus politiques symbolisés. L'évolution des financements du théâtre, en direction d'une plus grande fragilité et d'une absence complète de visibilité, ne renforce pas cette capacité déclinante de l'art dramatique. Les pratiques et l'imaginaire puissant des structures observées permettent de penser le financement de la culture comme un fait politique entier. Son analyse permet de cerner ce qui fait la *polis*. L'enquête aura permis de cerner la relation entre les collectivités et l'application d'une compétence politique. L'analyse des financements de ces faits théâtraux, en relation avec la conception du fait public ou politique de ces professionnels, interroge la fabrique même du politique. Les artistes rencontrés défendent une action intense en direction de l'espace commun : en ce sens, ils réclament une politique culturelle qui prendrait en compte leur insertion dans l'économie libidinale décrite par B. Stiegler. Même si le miroir est brisé, et peut-être ne l'est-il pas tous les soirs, le moment du théâtre reste nécessaire à la Cité pour cultiver la relation à l'Autre. Il est possible que le rite théâtral soit lui-même victime de désenchantement, mais la puissance du dispositif est telle que l'imaginaire politique de ce monde de l'art demeure très présent. Le rituel politique, même plus ou moins vidé de sa substance, persiste à faire subsister une représentation et une place du peuple, et ce même dans les cas d'un pouvoir fort : ainsi la place du peuple et de ses instances juridiques reste valorisée sous l'empire romain, justement parce que l'imaginaire politique reste présent.⁴⁵⁷ Il serait intéressant, dans le prolongement de la thèse, de confronter le théâtre aux liturgies politiques⁴⁵⁸. De même on souhaite fortement poursuivre le travail commencé sur la voix. Un protocole d'enquête est en cours d'élaboration afin de cerner plus précisément cette technique du corps propre au comédien. C'est en effet la voix qui permet au comédien de prendre place dans la Cité par une profération valorisée.

Le comédien semble, par sa compétence à ressentir et franchir les frontières, être à même d'élaborer une *philia*, c'est-à-dire l'expression d'un désir sans lequel l'espace politique se désincarne. C'est pour cela que le comédien est sans doute si précieux à la Cité et qu'il cultive un imaginaire politique intense. On pourrait résumer et dire que sans désir, il n'y a pas de théâtre véritable, et que peut-être, sans place dévolue au désir, la Cité perd un peu de "vitalité". La nécessité d'une meilleure scène pour l'apprentissage des figures de l'altérité appelle une refondation des politiques en cours. Dans cette optique, le modèle européen émergent se doit de valoriser la production d'une symbolique bien présente ainsi que des structures d'échanges

457 V. Hollard, *Le rituel du vote*, CNRS éditions, 2010.

458 C. Rivière, *Les liturgies politiques*, Paris, PUF, 1988.

accessibles aux porteurs de projet afin de perdurer. La création et le soutien d'un désir est une priorité absolue pour la constitution d'une Europe politique. Or on aura bien vu que le théâtre est indispensable pour apprendre ou entretenir la relation à l'autre qui est première dans l'élaboration d'une libido politique. Les comédiens rencontrés et leur compétence de la frontière, compétence qu'ils transmettent au public, sont donc nécessaires à la Cité et donc, à l'Europe, si Europe il y a. Ces professionnels sont des représentants d'une espèce un peu particulière : les passeurs de frontières. Les comédiens prennent place aux côtés d'autres personnes, comme peut-être les enseignants, - dont la voix est aussi le premier outil de travail et qui s'inscrivent dans des formes certaines de théâtralité - qui utilisent et dynamisent une *philia* indispensable à la démocratie, qui peine parfois à conserver l'adhésion de ses citoyens : «Bien loin de correspondre à une simple incertitude pratique sur les voies de sa mise en œuvre, le sens flottant de la démocratie participe plus fondamentalement de son essence ; il évoque un type de régime qui n'a cessé de résister à une catégorisation indiscutable. C'est de là que procède d'ailleurs la particularité du malaise qui sous-tend son histoire. Le cortège des déceptions et le sentiment des trahisons qui l'ont toujours accompagné ont été d'autant plus vifs que n'a cessé d'être inaccomplie sa définition. Un tel flottement constitue le ressort d'une quête et d'une insatisfaction qui peinent du même coup à s'explicitier. Il faut partir de ce fait pour comprendre la démocratie : en elle s'enchevêtrent l'histoire d'un désenchantement et l'histoire d'une indétermination.»⁴⁵⁹ Pierre Rosanvallon démontre ici la nécessité du soin à apporter à un imaginaire politique qui reste bien présent.

Pour que la Cité cultive le sens qu'elle a d'elle-même, elle doit privilégier la figure de l'étranger et ce qui permet de le rencontrer. Cette dynamique du mouvement vers l'autre et de la gestion de ce qui en découle est première en termes d'économie libidinale. Ces mouvements nous sont précieux car ils permettent de réenchanter nos relations :

«... l'individu doit donc tourner ses idées, ses préoccupations et ses émotions de façon à les rendre aussi appropriées que possible à un engagement convenable de la part d'autrui ; et cette obligation primordiale de l'individu en tant qu'interactant est équilibrée par le droit dont il jouit d'attendre des autres qu'ils fassent quelque effort pour réveiller leur sympathie et la lui accorder. Ces deux tendances, le locuteur qui atténue d'un cran ses expressions et l'auditeur qui augmente d'un degré son intérêt, chacun à la lumière de la qualité et des exigences de l'autre, forment le pont que les individus jettent entre eux et sur lequel ils s'engagent momentanément dans une communication mutuellement soutenue. Cette étincelle, et non

459 P. Rosanvallon, *Pour une histoire conceptuelle du politique, leçon inaugurale du 28 mars 2002*, Paris, Seuil, 2003, p. 16.

l'amour sous ses formes les plus visibles, est ce qui illumine le monde.»⁴⁶⁰. Si nous ne soutenons plus les comédiens dans la représentation symbolique de tels échanges, les portes qui nous sont nécessaires pour dépasser nos contingences resteront fermées :

«Tandis que, dans la corrélation entre division et réunion, le pont met l'accent sur le second terme et surmonte l'écartement de ses aplombs en même temps qu'il le rend perceptible et mesurable, la porte, elle, illustre de façon plus nette à quel point séparation et raccordement ne sont que les deux aspects du même acte. L'homme qui le premier a bâti une hutte révéla, comme le premier qui traça un chemin, la capacité humaine spécifique face à la nature en découpant une parcelle dans la continuité *in fine* de l'espace, et en conférant à celle-là une unité particulière conforme à un seul et unique sens. Un morceau d'espace se trouvait ainsi relié à soi et scindé de tout le reste du monde. La porte, en créant si l'on veut une jointure entre l'espace de l'homme de tout ce qui est en dehors de lui, abolit la séparation entre l'intérieur et l'extérieur. Comme justement elle peut aussi s'ouvrir, sa fermeture donne le sentiment d'une clôture bien plus forte, face à tout cet au-delà que ne le peut la simple paroi inarticulée. Cette dernière est muette, alors que la porte parle. Il est pour l'homme essentiel, au plus profond, de se donner lui-même des limites, mais librement c'est à dire de telle sorte qu'il puisse de nouveau supprimer ces limites et se placer en dehors d'elles»⁴⁶¹. Sans les folles invitations du spectacle vivant, nous serons bientôt prisonniers de nous-mêmes, tels les princesses du *Genji*, cloîtrées derrière leurs paravents.

460 E. Goffman, op. cit., p. 104.

461 G. Simmel, *La tragédie de la culture*, Marseille, Editions Rivages, 1988, p. 164.

Bibliographie

Sociologie de l'art et du théâtre

- Ancel, P., Pessin A., *Les non-publics. Les arts en réception I*, Paris, l'Harmattan, 2004.
- Balandier, G., *Le désordre. Eloge du mouvement*, Paris, Fayard, 1998.
- Balandier, G., *Le pouvoir sur scènes*, Paris, Fayard, 2006.
- Bastide, R., *Art et Société*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Bastide, R., *Le proche et le lointain*, Paris, Cujas, 1970.
- Becker, H., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006.
- Boudon, R., Bourricaud, F., *Dictionnaire critique de la sociologie*, PUF, 2004.
- Boullant, F., « Michel Foucault, le réseau des corps », in *La tentation du corps*, sous la direction de D. Memmi, D. Guillo et O. Martin, Paris, EHESS éditions, 2009, p. 47-69.
- Bourdieu, P., et Darbel, A., *L'amour de l'art*, Paris, Minuit, 1965.
- Bourdieu, P., et Passeron J.-Cl., *Les héritiers, les étudiants et la culture*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.
- Bourdieu, P., *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, éd. de Minuit, 1979.
- Bourdieu, P., *Méditations pascaliennes*, Paris, Le Seuil, 1997.
- Boyer, P., *Et l'homme créa les dieux*, Paris, Editions Robert Laffont, 2001.
- Cuche, D., *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, la découverte, 1996.
- *Culture et société*, Paris, La documentation française, Cahiers français mars-avril, 1993.
- Debord, G., *Commentaires sur "La Société du spectacle".*, Paris, Lebovici, "Champ libre", 1988.
- Debord, G., *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, "Folio", n° 2788, 1996.
- Deldime, R., *D'une rive à l'autre*, Bruxelles, la Montagne magique, 1999.
- Deldime, R., *Le quatrième mur, regard sociologique sur la relation théâtrale*, Promotion Théâtre, Carnières (Belgique), 1990.
- Demarcy, R., *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Paris : U.G.É., «10/18», n° 749, 1973.
- Di Meo, E., Deldime, R., *1er congrès mondial de sociologie du théâtre : Rome 27, 28, 29 juin 1986*, Università degli studi di Roma «La sapienza», Centro teatro ateneo, éd. Par R. Deldime avec la collaboration de E. Di Meo, Roma, Bulzoni, 1988.

- Donnat, O., *Les pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*, Paris, La Documentation française, 1998.
- Donnat, O., Tolila, P., (dir), *Le(s) public(s) de la culture* Paris, Éditions Presses de Sciences Po, 2003.
- Duby, G., *Le temps des cathédrales, l'art et la sté 980-1420*. Paris, Gallimard, 1976.
- Durkheim, E., *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF , 1998.
- Durkheim, E., *De la division du travail social*, Paris, PUF, 1973.
- Duvignaud, J., *Sociologie de l'art*, Paris, PUF, 1967.
- Duvignaud, J., *Spectacle et société*, Paris, Denoël, 1970
- Duvignaud, J., *Sociologie du théâtre*, Paris, Seuil, 1965, édition Quadrige, 1999.
- Duvignaud, J., «La contamination», in *Le métis culturel, Internationale de l'imaginaire*, Maison du Monde, nouvelle série, n°1, 1994, p. 11-18.
- Duvignaud, *La scène, le monde sans relâche*, Internationale de l'imaginaire, nouvelle série n°12, 2000.
- Edelman, B., Heinich, N., *L'art en conflit. L'oeuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte, 2002.
- Goffman, E., *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1973.
- Goffman, E., *Les rites d'interaction*, Paris, Les éditions de Minuit, 1974.
- Goodman, N., *Manières de faire des mondes*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1992.
- Goody, J., *L'homme, l'écriture et la mort*, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- Guyau, J.-M., *L'art au point de vue sociologique*, Paris, Fayard, 2001.
- Hegel, G. H., *die Schauspielerkunst*, Cours d'esthétique, III, Paris, Aubier, 1997.
- *Jeux de dieux, jeux de rois*, Internationale de l'imaginaire, nouvelle série n°13, Babel, Maison des cultures du monde, 2000.
- Kroeber, A. L. et alii, *Culture : a critical review of concepts and definitions*, USA Cambridge, PMAE, 1952.
- Le Breton, D., « Théâtre du monde,» in *J. Duvignaud, la scène, le monde, sans relâche*, International de l'imaginaire, n°12, p. 144-152.
- *Le rituel*, les essentiels d'Hermès, CNRS éditions, 2009.
- Leveratto, J.-M., *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006.
- Leveratto, J.-M., *La mesure de l'art*, Paris, Éd. La dispute, 2000.

- Maigret, E., «Pierre Bourdieu, la culture populaire et le long remords de la sociologie de la distinction culturelle», in *Esprit*, n°3-4, Paris, Mars-Avril 2002, p. 170-178.
- Malinas, D., *Portrait des festivaliers d'Avignon, Transmettre une fois ? Pour toujours ?*, Grenoble, PUG, 2008.
- Martin O., Memmi, D., «Marcel Mauss, La redécouverte tardive des «techniques du corps», in *La tentation du corps*, sous la direction de D. Memmi, D. Guillo et O. Martin, Paris, EHESS éditions, 2009, p. 23-46.
- Mauss, M. «Les techniques du corps», [1934], in *Sociologie et anthropologie*, PUF, 1967.
http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/Techniques_corps.html
- Mauss, M., *Les Fonctions sociales du sacré*, Paris : Minuit, «Le Sens commun», 1968.
- Mauss, M., *La Nation in Oeuvre*, Tome 3, Paris, édition de minuit, 1969.
- Mauss, M., *Sociologie et anthropologie*, PUF, 1967.
- Memmi, D. (*dir et alii*) *La tentation du corps*, sous la direction de D. Memmi, D. Guillo et O. Martin, Paris, EHESS éditions, 2009.
- Merton, R., K. *Elements de théorie et de méthode sociologique*, Paris A. Colin, 1997.
- Michaud, Y., *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Éditions Stock, 2003.
- Mollard C., *Le mythe de Babel. L'artiste et le système*, Paris, Grasset, 1984.
- Pessin, A., *L'imaginaire utopique aujourd'hui*, Paris, PUF, 2001.
- Pessin, A., *Un sociologue en liberté : lecture de Howard S. Becker*, Presses de l'Université Laval, 2004.
- *Revue Communications : La création*, volume n° 64, Paris, Le Seuil, 1997.
- *Revue Protée, théories et pratiques sémiotiques : les formes culturelles de la communication*, volume n°30, numéro 1, Québec, automne 2002.
- Simmel, G., *la philosophie du comédien*, Paris, Circé, 2001.
- Simmel, G., *Etudes sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF, 1999.
- Simmel, G., *La tragédie de la culture*, Marseille, Éditions Rivages, 1988.
- Simmel, G., *Secret et sociétés secrètes*, Paris, Circé, 1991.
- Singly de, Fr., *L'enquête et ses méthodes : le questionnaire*, Paris, Nathan, 1992.
- Touraine, A., Dubet F., Wieviorka, M., *Le pays contre l'État. Lutttes occitanes*, Paris, Seuil, 1981.

- Vernant, J.-P., *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette, pluriel référence, 2002.
- Vernant, J.-P., *L'individu, la mort, l'amour*, Gallimard, 1989.
- Vernant, J.-P., *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, Paris, Maspéro, 1965.
- Vernant, J.-P., Vidal-Naquet P., *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La découverte, 1973.
- Vernant, J.-P., *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, la découverte, 2004.
- Veyne, P., « *Conduites sans croyance et oeuvre d'art sans spectateurs* » in *Diogène*, n°143, Paris, Éditions Gallimard, 1988, p.3-22.
- Veyne, P., *Les grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- Walter B., *Oeuvres 1*, Paris, Folio Gallimard, 2000.
- Walter B., *Oeuvres 2*, Paris, Folio Gallimard, 2000.

Théâtre et théories du théâtre

- Abirached, R., et al., (dir), *Le Théâtre, Paris*, Bordas, nouvelle édition, 1992.
- Alranq, C., *Théâtre d'oc contemporain. Les arts de jouer du midi de la France*, Pézénas, Domens, 1995.
- Aristote, *Poétique*, les Belles Lettres, classique de poche.
- Artaud, A., *Le théâtre et son double*, Paris, Folio essai, 1938.
- *Arts du spectacle et histoire des idées : recueil offert en hommage à Jean Jacquot*, Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance.
- Aslan, O., Bablet, D., *Le masque. Du rite au théâtre*, Paris, CNRS éd., 2005.
- Banu, G., *L'acteur qui ne revient pas*, Paris, Aubier, 2001.
- Barthes, R., *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002.
- Boal, A., *Le théâtre de l'opprimé*, Nouv. éd. La Découverte, Poche, 1996.
- Balme, C., *Das Theater der Anderen : Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart*, Tübingen, Francke 2001.
- Borie, M., *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, actes Sud, 1997.
- Borie, M., *Mythe et théâtre: une quête impossible*, Paris, Nizet, 1981.
- Brecht, B., *Ecrits sur le théâtre 1*, "sur le métier de comédien", Paris, l'arche, 1972.

- Brecht, B., *Petit organon pour le théâtre*, 3^{ème} éd., L'Arche, 1990.
- Brook, P., *L'espace vide*, Paris, Seuil, 1977.
- Brook, P., *Points de suspension*, Paris, Point, essais, 2004.
- Caune, J., *Acteur-Spectateur, une relation dans le blanc des mots*, Nizet, 1996.
- Corvin M., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, A-K, Bordas, Paris, 1995.
- Craig, E. G., *Le théâtre en marche*, Paris, Gallimard, 1964.
- Debray, R., *Sur le pont d'Avignon*, Paris, Flammarion, 2005.
- De Morant, A., (dir.), *Théâtres nomades, Scènes urbaines*, n° 2, HorsLesMurs, Paris, 2002.
- Dort, B., *Le spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L., 1995.
- Durand, R., (dir.), *La Relation théâtrale*, Lille, P.U.L., «Littérature française», 1980.
- Frontisi-Ducroux, F., Vernant, J.-P., «Divinités au masque dans la Grèce ancienne», in *Le masque. Du rite au théâtre*, Paris, CNRS éd., 2005, p. 19-26.
- Got, O., *Le théâtre antique*, Paris, Ellipses, 1997.
- Grotowski, J., *Vers un théâtre pauvre*, L'âge d'Or, Paris, La cité, 1971.
- Guénoun, D., *Le théâtre est-il nécessaire ?* Paris, Circé, collection «Penser le théâtre», 1997.
- Guénoun, D., *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Paris, Circé, 1998, collection Penser le théâtre.
- Guénoun, D., «Du paradoxe au comédien», préface in G. Simmel, *La philosophie du comédien*. Collection «Penser le théâtre», Paris, Circé, 2001.
- Jacquart, E., *Le théâtre du dérisoire*, Paris, Gallimard «Idées», 1974.
- Kakkos, Y., *Le scénographe et le héron*, Actes sud, le temps du Théâtre, 1989.
- Khaznadar, C., Duvignaud, J., *Les spectacles des autres : questions d'ethnoscénologie II* [préf. Knapp, A., *vers une école de la création théâtrale*, Actes sud, cahiers de l'Imaginaire, n°7.
- Kott, J., *Manger les dieux*, Essais, Payot, 1989.
- Kowzan, T., *Sémiologie du théâtre*, Nathan, 1992.
- *La médiation théâtrale*, Lansman, Actes du 5e Congrès international de Sociologie du théâtre organisé à Mons, mars 1997, Centre dramatique Hainuyer – centre de sociologie du théâtre, 1998.
- Lagarce, J-L., *Théâtre et pouvoir en Occident*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2000.

- *Le théâtre, le peuple, la passion*, Rencontres de Rennes, les solitaires intempestifs, Besançon, 2006.
- *Le prince, le comédien, le spectateur : le miroir est-il brisé ?*, *I forum du théâtre européen*, 1996, *Du théâtre*, hors série n°6, Février 1997.
- *Les cahiers de la comédie française*, n°5, automne 1992, théâtre, histoire et politique, POL.
- Mansour, A., *Représentation du corps et interculturalité : étude comparative de textes et de mises en scène*, thèse de doctorat, Université de Nice, 1999, (dir. Arlette Chemain).
- Maréchal, M., *La mise en théâtre*, Union générale d'éditions, 1974.
- Jouanny, S. (dir.), *Marginalités et théâtre, pouvoirs spectateurs et dramaturgie*, Nizet, Paris, 2003.
- Monleon, J., *Les théâtralités de la Méditerranée*, Aix, Edisud, 2004.
- Neveux, O., *Théâtres en lutte, le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui.*, Paris, La découverte, 2007.
- Pavis, P. (dir.), *Confluences : Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains : Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld*, URSA, Saint Cyr l'Ecole, 1992.
- Pavis, P., *Voix et images de la scène : vers une sémiologie de la réception*, Lille, Presses universitaires de Lille,
- Pavis, P., *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Corti, 1990.
- Pavis, P., *The intercultural performance reader*, London, New York, Routledge, 1996.
- Rémer, B., *Fragments d'un discours théâtral : entre singulier et pluriel, de l'individualité créatrice*, Thèse, atelier de reproduction des thèses, 1999.
- Ryngaert, J.-P., *Intoduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1999.
- Sarrazac, J.-P., *Les pouvoirs du théâtre : essais pour Bernard Dort*, textes réunis et présentés par JP Sarrazac, Paris, éd. Théâtrales, 1994.
- Ubersfeld, A., *Lire le théâtre I*, Lettres sup., Belin, 1996. Ubersfeld, A., *Lire le théâtre II, l'école du spectateur*, Lettres sup., Belin, 1996.
- Viala, A., (dir.), *Le théâtre en France, des origines à nos jours*, Paris, PUF, 1997.
- Vilar, J., *Le théâtre service public*, Paris, Gallimard, nouvelle édition, 1986.
- Wolff, E., *Le Théâtre, outil citoyen ?* sous la dir. de R. Abirached, Mémoire DEA, Théâtre et arts du spectacle, Paris X, 1997.
- Yarrow, R., *European theatre, 1960-1990 : cross-cultural perspectives*, London, New York, Routledge, 1992.

Europe / Politique culturelle européenne

- Allières, P., «Régions et "utilisation de l'espace européen" : la politique du sud de la France», *Les cahiers du LERASS*, n°25, fév. 1992, p. 129-145.
- Allières, P., "Politique et identité : Europe et Arc Latin", *L' Eurorégions*, Toulouse Presses Universitaires des sciences sociales, 1993, p. 131-144.
- Angremy, J.-P., (dir.) *Europe sans rivage : Symposium international sur l'identité culturelle européenne*, Paris, Albin Michel, 1988.
- Bassand, M., *Culture et régions d'Europe : d'après le projet Culture et région du Conseil de l'Europe*, Lausanne, presses polytechniques et universitaires romandes, 1990, (collection : hommes, techniques, environnement)
- Besson, P., Borel, J., Bourgeade, P., Bramly S., [et al.] *Lettres d'Europe* ; [publ. par la Direction générale des relations culturelles, scientifiques et techniques, Paris, A. Michel, 1988.
- Bodineau, E., *Les Politiques culturelles européennes : avantages et limites d'une prise en charge européenne*, Paris, 1995, *Mémoire de DEA*.
- Boulogne, P., "Montesquieu ou l'hérédité grecque dans l'une des premières manifestations d'une conscience européenne", *L'Europe improbable*, textes réunis par P. Vaydat, éditions du conseil scientifique de l'Université Charles de Gaulle, Lille 3, p. 15-24.
- Bague, R., *Europe. La voie romaine*, Paris, Critérim, 1992.
- Brossat, C., *La culture européenne : définitions et enjeux*, Bruxelles, Bruylant, 1999.
- Brugmans H, *Rapport de la CE : les expériences de la coopération culturelle et les problèmes inter européens*, XXX Table, 11-12 mars 1977, association pour l'étude des problèmes européens, La Haye.
- Ca'Zorzi, A., *Administration et financement publics de la culture dans la Communauté européenne* Luxembourg, Office des publications officielles des Communautés européennes, 1987.
- Carbonell, C.-O., *De l'Europe : identités et identité, mémoires et mémoire*, Centre d'études européennes de l'université de Montpellier, 1999.
- Crépon, M., *altérités de l'Europe*, Paris, Galilée, 2006.

- Cultiaux, Y., "la diversité culturelle vue de Catalogne, la tension entre respect de l'altérité et monisme identitaire", in *La cohabitation culturelle en Europe, regards croisés des Quinze, de l'Est et du Sud*, Paris, CNRS édition, 1999, p.
- *Culture en méditerranée : la dimension culturelle du partenariat euro-méditerranéen : rencontres internationales*, 28-29 juin 1995, Musée des Beaux Arts, Marseille, Paris, ministère de la culture, la documentation française, 1996.
- *Culture nationale et conscience européenne : actes du colloque organisé les 24, 25 et 26 octobre 1997 à l'abbaye de Fontevraud*, Paris, L'harmattan, 1999.
- Del-Pup, H., «La citoyenneté européenne, un concept à (ré)inventer», in Y. Lenoir, C. Xypas, C. Jamet, *Ecole et citoyenneté, un défi interculturel*, Paris, A. Colin, 2006, p. 135-152.
- Delannoi, T. Gil, P.-A., *Théories du nationalisme, Nation, Nationalité, Ethnicité*, Paris, édition Kiné, 1991.
- Delcourt, J. (dir.) Papini, R., *Pour une politique européenne de la culture*, Paris, Economica, 1987.
- Derrida, J., « D'où vient l'Europe ? », *Penser l'Europe à ses frontières*, Paris, éditions de l'Aube, 1993.
- *Différences et cultures en Europe*, Strasbourg, éditions du Conseil de l'Europe, 1995.
- Domenach, J.-M., *Europe, le défi culturel*, Paris, éd. la Découverte, Collection Cahiers libres, 1990.
- Dressler, W., Gatti, G., *Les nouveaux repères de l'identité collective en Europe*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Dubois V. et alii, *La politique culturelle en Europe du Sud*, Montpellier, Pôle Sud, 1999.
- Esmein, B., *Les langues, l'éducation la formation et la culture dans la construction de l'Europe*, 1996, Paris
- Fabry, E., *Qui a peur de la citoyenneté européenne, la démocratie à l'heure de la constitution*, PUF, 2005, s'appuyant sur *Encyclopedia of political institutions*, Oxford, Blackwell, 1987
- Fontana, J., *L'Europe en procès*, Paris, Edition du Seuil, 1995.
- Grégoire, R., *Vers une Europe de la culture : du théâtre à l'action communautaire*, Paris/Montréal (Québec), L'Harmattan, 2000.

- Hillard, P. Coûteaux, P-M, Husson, E., *Minorités et régionalismes : l'Europe fédérale des régions : enquête sur le plan allemand qui va bouleverser l'Europe*, Paris, F. X. De Guibert, 2001.
- *Identité en Europe, Identité de l'Europe. Sources et méthodes*. Actes du colloque de Montpellier, 21-23 nov 1992, Documentation générale, 1993.
- Ignasse, G, Genissel, M.-A., *Les collectivités territoriales françaises et les cultures européennes*, Paris, Ellipse, 1994.
- Jáuregui Bereciartu, G., *Los nacionalismos minoritarios y la Unión Europea : utopía o ucronía ?*, Barcelona, 2002.
- *L'identité culturelle, laboratoire de la conscience européenne* : actes du colloque international organisé à l'Université Marita Gilli, Paris, les Belles lettres, 1995.
- *La cohabitation culturelle en Europe. Regards croisés des quinze , de l'Est et du Sud*. sous la dir. de D. Wolton, Paris, CNRS, 1999, collection Hermès n°23-24.
- *La culture au coeur : contribution au débat sur la culture et le développement en Europe*, rapport écrit à l'intention Strasbourg, Éd. du Conseil de l'Europe, 1998.
- Laurette P., *La construction européenne*, Paris, édition Syros, collection Alternatives, 1992.
- Lee, ho yeong, *La construction de l'identité culturelle européenne : autour du débat sur l'exception culturelle* sous la dir. de A. Akoun, 2000.
- Lenoble, J. et Dewandre N., *L'Europe au soir du siècle. Identité et démocratie*, Paris, Esprit, 1992.
- Leroy , D., *Commission pour l'étude des Communautés européennes*, circa, 1990.
- Loughlin, J., «"L'Europe des régions" et la fédéralisation de l'Europe", in *L'Europe aux frontières*, J. Palard dir, Paris, PUF, 1997, p. 15-30.
- Loughlin, J., «Nation, state and region, in Western Europe », in I. Beckemans, *Culture : the Building-Stone of Europe*, interuniversity press, Brussels, 2002.
- Magris, C., *Danube*, Paris, Gallimard, Folio, 1988.
- Eisenstadt, S., *Approche comparative de la civilisation européenne*, Paris, PUF, 1987.
- Mamczarz, I., *L'Europe et son combat pour la liberté à travers le théâtre et l'opéra*. : [actes du 6e séminaire et présentées par I. Mamczarz, Université de Paris-Sorbonne, Ed. Centre national de la recherche scientifique, Paris, Klincksieck, 1996.

- *Les Cahiers du CICC*, Centre de recherche sur les civilisations et identités culturelles comparées des sociétés européennes et occidentales, Cergy-pontoise, CICC, 1996.
- Mercier, A., «Sur quels critères peut reposer une identité collective européenne ?», in *l'Europe qui se construit*, publications de l'Université de Saint Etienne, 2003, p. 86-105.
- Moreau Defarges P., *Enjeux culturel mondiaux et européens*, les Cahiers français, n°260, La documentation française, 1993.
- Morin, E., *Penser l'Europe*, Paris, Gallimard, 1990.
- Neyrat, F., « La possibilité européenne », *Multitudes* 4/2003 (n°14), p.87-95.
- Obaton, V., *La promotion de l'identité culturelle européenne depuis 1946*, Genève, L'université de Genève, 1997.
- Oriol, M., « L'altérité et les différences culturelles» in *Différences et cultures en Europe*, éd du Conseil de l'Europe, 1995, sous la direction de C. Camilleri, p. 13-33.
- Oriol, M., «Pour une approche plurielle des porteurs de culture», in *Pluralité des cultures et dynamiques identitaires*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 123-126.
- Oriol, M., «Identités ouvertes, identités fermées», in *Construire l'interculturel*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 107-117.
- Orstrom Moller, J., *the future european model : economic internationalization and cultural decentralization*, Westport, Praeger, 1995.
- Parsons, C., *Europe identity crisis : European Union dilemmas in the 1990's*, Berkeley, Univ. of California, 1996.
- *Penser l'Europe à ses frontières*, Paris, édition de l'Aube, 1993, Collectif, contributions de JL Nancy, J.Derrida, D. Guénoun et E. Balibar.
- Pfund, R., "Europe unie-Images multiples", revue *Transeuropéennes* n°1 automne Paris 1993.
- Picht, R., *L'Identité européenne : analyses et propositions pour le renforcement d'une Europe pluraliste : une étude de la Transeuropean Policy Studies Association*, Presses interuniversitaires européennes, (Collection Multicultural Europe, n° 4), 1994.
- Picht, R. (éd.), *L'identité européenne. Analyses et propositions pour le renforcement d'une Europe pluraliste*, TEPSA et Presses universitaires européennes, 1995.
- Pongy, M., Saez, G., Olles, C. (Collab.), *Politiques culturelles et régions en Europe*, Baden-Wurtemberg, Premier forum du théâtre européen, 1996.
- Reynold, G. de, *La formation de l'Europe*, tome 1, Paris, Egloff, 1944.

- Ricq, C., *Les régions frontalières et l'intégration européenne*, Centre d'observation européen des régions, Paris, 1992.
- Robins, K., «Les dangers du concept «communauté imaginée» pour l'espace européen, in *l'Europe qui se construit*, publications de l'Université de Saint Etienne, 2003, p 199-217.
- Scardigli, V., *L'Europe de la diversité : la dynamique des identités régionales*, CNRS éd., 1993.
- Schnapper, D., Mandras, H., *Six manières d'être européens*, Paris, Gallimard, 1991.
- *Sciences de la société. Les régions de l'Europe*, n°34, Presses Universitaires du Mirail, 1995.
- Smiers, J., *État des lieux de la création en Europe : le tissu culturel déchiré*, Paris, Montréal, l'Harmattan, 1998.
- Sondage SOFRES commandé par Encyclopedia Universalis "regard sur la culture européenne Le monde du 27 oct 1989.
- Sticht, P., *Culture européenne ou Europe des cultures ? Les enjeux actuel de la politique culturelle en Europe*, Paris, l'Harmattan, 2000.
- *Transeuropéennes*, n°6-7, hiver 1995-1996.
- Zaldivar A., C., *Variaciones sobre un mundo en cambio*, Madrid, Alianza, 1996.
- Zarka, J.-C., *L'essentiel des institutions de l'Union Européenne*, 4° éd., Gualino éditeur, 2001.

Identité / Interculturalité

- Abdallah-Preteuille, M., *L'éducation interculturelle*, PUF, 1999.
- Abou, S., *L'identité interculturelle*, Paris, édition Pluriel, 1981.
- *Association pour la recherche interculturelle*, ARIC, Fribourg, ARIC, 2001, n°36.
- Berman, A., *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.
- Bonnemaïson, J., *Les territoires de l'identité*, tome 1, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Breuvar J.-M., Danvers F., Blanc M., Morchain P., Wallez P., *Migrations, interculturalité et démocratie*, Lille, Presses universitaires du septentrion, 1998.
- Brubaker, R. , « Au-delà de l'"identité" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2001/4 n°139, p. 66-85.
- Buber M., *Je et Tu*, Paris, Aubier, 1992 (réédition).

- Camilleri C., Coen - Emerique M., *Chocs des cultures. Concepts et enjeux pratiques de l'interculturel*, Paris, L'Harmattan, 1989.
- Camilleri, C., «La culture et l'identité culturelle : champ notionnel et devenir», in *Chocs des cultures. Concepts et enjeux pratiques de l'interculturel*, Paris, L'Harmattan, 1989, p.21-73.
- Camilleri, C., «La communication dans la perspective interculturelle», in *Chocs des cultures. Concepts et enjeux pratiques de l'interculturel*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 363-398.
- Camilleri C., Costa-Lascoux J., Oriol M., *Différence et cultures en Europe*, Strasbourg, le Conseil de l'Europe, 1984.
- Camilleri C., Vinsonneau G., *Psychologie et culture*, Paris, Armand Colin, 1996.
- Camilleri, C., *Culture et société : caractères et fonctions*, Paris, Armand Colin, 1982.
- Candau J., *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998.
- Castells, M., *Le pouvoir de l'identité*, Paris, Fayard, 1999.
- Caussat, P., *De l'identité culturelle : mythe ou réalité*, Paris, Desclée de B., 1989.
- Certeau, M. de, *La culture au pluriel*, Seuil, Points essais, 1993.
- Certeau, M. de, *L'étranger ou l'union dans la différence*, Paris, Seuil, 2005.
- Certeau, M. de, Textes in *Différences et cultures en Europe*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1995, p. 16-54.
- Changeux, J.-P. et Ricoeur, P., *Ce qui nous fait penser. La nature et la règle*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998.
- Clément, C., « la culture des autres », in *le métis culturel, international de l'imaginaire*, nouvelle série, Maison des cultures du monde, n °1, 1994, p. 28-36.
- Costa-Jacoux J., sous la dir., *Pluralité des cultures et dynamiques identitaires. Hommage à Carmel Camilleri*. Association pour la recherche interculturelle, ARIC, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Cyrulnik, B. "l'amour rend intelligent", in *Sciences et avenir* - novembre 2007, p. 86.
- Demorgon J. et Lipiansky M., (dir.), *Guide de l'interculturel en formation*, Paris, Retz, 1999.
- Demorgon J., *Complexité des cultures et de l'interculturel*, Paris, Anthropos, 2000.
- Demorgon, J., *Critique de l'interculturel*, Economica, Anthropos, 2005.
- Demorgon, J., *L'histoire interculturelle des sociétés*, Anthropos, 1998.
- Derrida, J., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1979.

- Derrida, J., Labarrière P.J., *Altérités*, éd. Osiris, Paris, 1986.
- Ferréol, G., « Le sujet à l'épreuve de soi et des autres », in *Pluralité des cultures et dynamiques identitaires. Hommage à C. Camilleri*, Association pour la Recherche interculturelle, ARIC, Paris, L'harmattan, 2000.
- Ferréol, G., Jucquois, G., (dir), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, A. Colin, 2003.
- Gruzinski, S., *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.
- Halbwachs, M., *La mémoire collective*, PUF, 1950.
- Hollier, D., *Le Collège de sociologie, 1937-1939* [Texte imprimé] / textes de G. Bataille, R. Caillois, G. Duthuit, présentés par D. Hollier, nouvelle édition, Paris, Gallimard, 1995.
- Kristeva, J., *Etrangers à nous mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
- Ladmiral, J.R, Lipiansky, E. M., *La communication interculturelle*, Paris, A. Colin, 1989.
- Lévi-Strauss, C., Benoist, J-M., *L'identité, séminaire collège de France*, Paris, Grasset, 1972.
- Lévi-Strauss, C., *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- Lévinas, E., *Autrement qu'être ou au delà de l'essence*, Paris, Livre de poche.
- Lipiansky, E. M., «Relations interculturelles et psychologie sociale. Apports et limites.», in *Construire l'interculturel, De la notion aux pratiques*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 59-71.
- Marmoz A. et Derru, M., (dir.), *L'interculturel en question. L'autre, la culture et l'éducation*, Paris, L'harmattan, coll. «Éducation et société», 2001.
- Mc Evilly, T., *L'identité culturelle en crise*, Chambon, 1999.
- Memmi, A., *Le racisme*, Paris, Gallimard, Folio, nouvelle édition, 1994.
- Minkowski, A., *L'art de naître*, Paris, Odile Jacob, 1987.
- Montagner, H., *L'attachement, les débuts de la tendresse*, Paris, Odile Jacob, 1988.
- Morin, E., Kern, A. B., *Terre patrie*, Paris, Seuil, 1993.
- Morin, E., *La complexité humaine*, Paris, Flammarion, 1994.
- Morin, E., Naïr S., *Une politique de civilisation*, Paris, Arléa, 1996.
- Nouss, A., «altérité» in *Métissages*, Paris, Pauvert, 2000, p. 53-60.
- Perotti A., *Plaidoyer pour l'interculturel*, édition du Conseil de l'Europe Strasbourg, 1994.
- Perotti, A., *Migration et société pluriculturelle en Europe*, Paris, L'harmattan, 2004.
- Rey, J.-F., *Altérités : entre visible et invisible*, Paris, L'harmattan, 1998.

- Rey, M, (éd.), *Psychologie clinique et interrogations culturelles. Le psychologue, le psychothérapeute face aux enfants, aux jeunes et aux familles de cultures différentes*, Paris, L'Harmattan/CIEMI, 1993.
- Rey, M., «des mots aux actes», in Labat, C. Et Vermes, G (éds), *Cultures ouvertes, sociétés interculturelle. Du contact à l'interaction*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 385-398.
- Rey, M., «Entre mémoire et histoire, dynamique et enjeux de l'interculturel», *Bulletin de l'ARIC*, 2003, p.3-26.
- Rey, M., *Identités culturelles et interculturalité en Europe, L'europe en bref*, Genève, Centre européen de la culture et Actes Sud, 1997.
- Sabatier, C., Palacio J., (dir.), *Savoirs et enjeux de l'interculturel. Nouvelle approches, nouvelles perspectives*, Paris, l'Harmattan, 2001.
- Schnapper, D., *La relation à l'autre*, Paris, Gallimard, 1999.
- Schütz, A., *L'étranger*, Paris, Allia, 2003.
- Sibony, D., *Don de soi ou partage de soi*, Paris, Odile Jacob, 2004.
- Sibony, D., *L'autre incastrable*, Paris, Seuil, 1978.
- Sibony, D., *Le jeu et la passe*, Paris, Seuil, 1997.
- Simmel, G.«disgressions sur l'étranger» in *L'école de Chicago*, Aubier, 1984, © the university of Chicago press, p. 53-59.
- Simondon,G., *L'individuation psychique et collective*, Aubier-Flammarion, 2001.
- Todorov T., *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité*, Paris, Seuil, Point Essais, 1989.
- Todorov,T., «Le croisement des cultures», in *communications*, numéro 43, EHESS, Seuil, 1986.
- Turgeon, L., « l'état des entre-lieux », in *Les entre-lieux de la culture*, Paris, l'Harmattan, 1999. p.11-25.
- Verbunt, G., *La société interculturelle. Vivre la diversité humaine*, Paris, Seuil, 2001.
- Villanova de R., Hily M.-A., Varro G., *Construire l'interculturel*, Paris, l'Harmattan, 2001.
- Vinsonneau G., *L'identité culturelle*, Paris, Armand Colin, 2002.
- Wallez, P. "l'interculturalité : vers une civilité au delà des confrontations", in *Migrations, Interculturalité et Démocratie*, Presses universitaires du Septentrion, 1998, p. 135-149.
- Wieviorka M, (dir), Dubet F., Gaspard F, *Une société fragmentée ? Le multiculturalisme en débat*, Paris, La découverte, 1996.

- Wieviorka M., (avec J. Ohama dir) *La différence culturelle. Une reformulation des débats. Colloque de Cerisy*, Paris, Balland, 2001.
- Wieviorka M., *Racisme et modernité* Paris, La Découverte, 1993.
- Wieviorka, M., (avec F. Dubet dir.), *Penser le sujet. Autour d'Alain Touraine*, Paris, Fayard, 1995.
- Wieviorka, M., *La différence*, Paris, Balland, 2001
- Winnicott, D., *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975.

Frontière

- Alliuene, J.P., « Perspectives historiographiques de la frontière pyrénéenne : thème fondateur de nouveaux biais transfrontaliers », LERASS n°24, octobre 1991, p. 33-62.
- Amilhat-Szary, A-L, Fourny M.C., *Après les frontières, avec la frontière : nouvelles dynamiques transfrontalières*, Paris, éd. de l'aube, 2006.
- Bafoil, F., « Territoires transfrontaliers. Discontinuité et cohésion », in *Sciences de la société*, n°37, fév. 1996, p. 3-195.
- Boure R., "El Punt-S. de Ctalunya N. Jeux de miroirs à travers la frontière", *Les cahiers du LERASS*, n°25, p. 29-44, 1992.
- Boure, R., « Régions frontalières, télécommunications et com. électronique » in *Sciences de la société*, n°37, février 1996, p. 114-119.
- Boure, R., I. Paillard, I., « Europe 93 : Vers l'effacement des frontières ? », « Régions frontalières, télécommunications et com. Électronique » in *Territoires transfrontaliers. Discontinuité et cohésion*, Toulouse, PU Le Mirail, 1998.
- Cherubini, B., « localisme, territoires et dynamiques identitaires » in les *entrelieux de la culture*, Paris, l'Harmattan, collection « intercultures », 1998. p. 57-81.
- Choffel-Mailfert M.J. (dir), *Regards croisés vers une culture transfrontalière. Données, enjeux, perspectives*, Le forum, IRTS de Lorraine, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Courlet, C., "La frontière : coupure ou couture ? *Economie et humaine* n° 301, 1988 p. 5-12.
- Courlet, C., *"Les utopies du territoire"*, , *Espaces Temps* n°51-52, 1993.
- Debray, R., *Eloge des frontières*, Paris, Gallimard, 2010.
- Forme, J., "Eléments pour une problématique globale des frontalières" *Les Cahiers du LERASS* n°24, 1991, p. 49-62.

- Gründ, F., « La limite », in *le métis culturel, international de l'imaginaire*, nouvelle série, Maison du monde, in *Lieux et non-lieux de l'imaginaire*, internationale de l'imaginaire, nouvelle série n°2, Paris, Babel, Maison des cultures, 1994. p. 19-27.
- Guénoun, D., «Naître et Mourir à la frontière», in *Penser l'Europe à ses frontières*, Paris, édition de l'Aube, 1993.
- Harguindéguy, J.B., *La frontière en Europe : un territoire ? Coopération transfrontalière franco espagnole*, Paris, l'Harmattan, 2007.
- Laval, C., *la coopération transfrontalière en question : l'exemple de Midi Pyrénées*, 1994, mémoire DESS, IEP Grenoble, 1994.
- Lefèbre, L., «Frontière, le mot et la notion» in *Pour une histoire à part entière*, EHESS, 1984, p.11-24.
- Palard, J., (dir) *L'Europe aux frontières. La coopération transfrontalière entre régions d'Espagne et de France*, Gralé, PUF, 1997.
- Raffestin, C., Guichonnet P., *Géographie des frontières*, Paris, PUF, 1974.
- Raffestin, C., *Pour une géographie du pouvoir*, Paris, LITEC, 1980.
- Raffestin, C., «La notion de limite et de frontière et la territorialité», *Regio basiliensis*, n° 2/3, 1981, p.119-127.
- Ratti, R., «Problématique de la frontière et du développement des régions-frontières», in *Sciences de la société*, n°37, fév. 1996, p. 38-41.
- Ratti, R., Gasperini, E., Bottin, M., *Territoires frontaliers. Discontinuité et cohésion*, Toulouse, Presses Universitaires le Mirail, 1996.
- Ratti, R., *Théories du développement des régions frontières*, Fribourg, 1991.
- *Sciences de la société. territoires frontaliers : discontinuité et cohésion* , n°37, Presses Universitaires du Mirail, fév 1996.
- Sorbets, C., « *Expressions axtrêmes : frontières, limites, bords Le monde tel qu'il se découpe* », in cahier du LERASS, n°25, fév. 1992, p. 160-174.
- Vivais, R., "La difficile coopération pyrénéenne" *Le Monde* 12-13 mai 1991.
- *Territoires, La coopération transfrontalière de proximité*, n°348, mai 1994.

Politique culturelle

- Abirached, R., *Le théâtre et le Prince : 1981-1991*, Paris, Plon, 1992.

- Attoun, L., *La décentralisation théâtrale. 4, Le temps des incertitudes : 1969-1981*, par R. Abirached, L. Attoun, G. Banu [et alii] ; sous la dir. De R. Abirached, Arles, Actes Sud 1995.
- Benveniste, É., *Le vocabulaire des institutions indo-européenne, (t.2) : pouvoir, droit, religion*, Paris, éditions de minuit, 1969.
- Bouquerel, F., *Vers une politique théâtrale européenne ?* dir. Robert Abirached, thèse, Paris Université X -Nanterre, 1997.
- Canet, C., Martin, F., *Construire une citoyenneté européenne*, Claude Canet éd, PU du Mirail, 2007, collection "interculturels" .
- Caune, J., *Culture et communication, convergences théoriques et lieux de médiation*, PUG, 1995.
- Caune, J., « pratiques culturelles et lien social : un changement de paradigme de la culture », in *Revue Hermès*, n° 20, *Toutes les pratiques culturelles se valent-elles ?*, Paris, CNRS Editions, 1997
- Certeau, M. de , Julia, D. et Revel, J., *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois : l'enquête de Grégoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- Certeau, M. de, *La prise de parole et autres écrits politiques*, Paris, Seuil, 1994.
- Cornu, M. *Compétences culturelles en Europe et principe de subsidiarité*, Bruxelles, Bruylant, 1993.
- Denizot-Foulquier, M., *Jeanne Laurent, sous-directeur des Spectacles et de la Musique (1946-1952) : contribution à une histoire politique et culturelle de l'intervention de l'État en matière théâtrale*, dir R. Abirached, Thèse de doctorat, arts du spectacle, Paris X, 2002.
- Deschamps, F., *Le Printemps des comédiens, outil de communication du Conseil Général de l'Hérault*, Documentation du Conseil Général de l'Hérault, 2000.
- Faure, A., *La politique culturelle des Agglo / DATA*, Paris, La documentation française, 2001.
- Foucault, M., *le Gouvernement de soi et des autres*, Paris, Gallimard Seuil, Hautes Etudes, 2008.
- Foucault, M., *Le courage de la vérité, le gouvernement de soi et des autres II*, Paris, Gallimard Seuil, Hautes Etudes, 2009.
- Fumaroli, M., *L'État culturel*, Paris, édition de Pallois, 1992.
- Hollard, V., *Le rituel du vote, les assemblées du peuple romain* , CNRS édition, 2010.

- Lafont, R., *La Nation, l'État, les régions*, Paris, Berg international, 1993.
- Martres, J.-L., *Les coopérations transfrontalières de l'Aquitaine*, Rapport du Conseil économique et social d'Aquitaine, Bordeaux, 2000.
- Meyer-Bisch, P., *La pierre angulaire : le "flou crucial" des droits culturels*, Fribourg, éd. universitaires de Fribourg, 2001.
- *Midi Pyrénées : terre de rencontre et de création, Les assises de la culture*. Toulouse, 6-7 juin 2008. éd. Cseil Régional Midi Pyrénées, 2009.
- Ndiaye P., "Collectivités locales et frontières pyrénéenne. La coopération transfrontalière en Languedoc-Roussillon" *Frontières*, n°3, Numéro spécial, 1993, p. 151-169.
- Ndiaye, P., « La coopération transfrontalière des collectivités décentralisées sur l'Arc méditerranéen », In *Sciences de la société*, n°37, février 1996, p.
- Pasquier, R., dir, *La capacité politique des régions. Une comparaison France / Espagne*, Préface d'Yves Mény, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- Pasquier, R., (dir), *Citoyenneté régionale*, étude du CNRS et de la fondation européenne pour la science, 2009.
- Petiteville, F., *la coopération décentralisée. Les collectivités locales dans la coopération Nord Sud*, Paris, l'Harmattan, 1995.
- *Rencontres méditerranéennes du Languedoc. Actes des journées sur L'interculturalité*, ODAC, Montpellier, 1986.
- Rigaud, J., *Les deniers du rêve, essai sur l'avenir des politiques culturelles*, Paris, Grasset, 2001.
- Rinaudo, C., "Petits arrangements avec les autres dans la gestion d' un théâtre municipal", in *Construire l'interculturel, de la notion aux pratiques*, Paris, L'harmattan, 2001, p. 207-223.
- Rioux J.-P., et Sirinelli J.-F., *Le temps des masses, le vingtième siècle*, Paris, Seuil, 1998.
- Rivière, C., *Les liturgies politiques*, Paris, PUF, 1988.
- Rosanvallon, P., *Pour une histoire conceptuelle du politique*, leçon inaugurale au Collège de France faite le jeudi 28 mars 2002, Paris, Seuil, 2003.
- Rosanvallon, P., *La légitimité démocratique, impartialité, réflexion, proximité*, Paris, Seuil, Points Essai, 2008.
- Stiegler, B., *Mécréance et Discrédit, 1. La décadence des démocraties industrielles*, Paris, Galilée, 2004

- Stiegler, B., *De la misère symbolique, 2. la catastrophe du sensible*, Paris, Galilée, 2005.
- Touraine, A., *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992.
- Touraine, A., *La Société invisible. Regards 1974-1976*. Paris, Seuil, 1977.
- Touraine, A., *Pourrons nous vivre ensemble ? Egaux et différents*, Paris, Fayard, 1997.
- Touraine, A., *Qu'est-ce que la démocratie ?*, Paris, Fayard, 1994.
- Vernant, J.-P., *Entre mythe et politique*, Seuil, 2000.
- Veyne, P., *L'inventaire des différences*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.
- Walzer, M., *Pluralisme et démocratie*, Paris, Gallimard, 1999.
- Waresquiel de, E., *Dictionnaire des politiques culturelles*, Paris, Larousse – CNRS éditions, 2001.
- Warnier, J-P, *La mondialisation de la culture*, Paris, La découverte, coll. Repères, 1999.

Index des références

- Balandier, G. : p. 15, 24, 25, 87, 106, 135, 235, 280, 287, 332.
- Becker, H. : p. 9, 15, 63, 64, 69, 70, 79, 81, 82, 100, 130, 331.
- Brecht, B. : p. 8, 22, 23, 88, 272, 333, 348.
- Buber, M. : p. 184.
- Caune, J. : p. 11, 229, 235, 242.
- Certeau, M. de : p. 37, 82, 83, 172, 217, 237, 301.
- Demorgon, J. : p. 33, 45, 49, 58, 59, 60, 61.
- Derrida, J. : p. 37, 172, 184, 206, 218.
- Duby, G. : p. 234, 235, 236.
- Durkheim, E. : p. 23, 24, 71.
- Duvignaud, J. : p. 8, 9, 11, 20, 21, 42, 241, 285, 304.
- Foucault, M. : p. 37, 130, 172, 263, 277, 278, 284, 286, 290, 305.
- Frye, N. : p. 46, 47, 58.
- Goffman, E. : p. 10, 11, 41, 46, 308.
- Guénoun, G. : p. 9, 10, 191, 218, 241, 304.
- Halbwachs, M. : p. 51.
- Leveratto, J.-M. : p. 22, 23
- Lévi-Strauss, C. : p. 62.
- Mauss, M. : p. 11, 15, 21, 22, 23, 48, 62, 134, 136, 137, 138, 139, 242, 332.
- Morin, E. : p. 16, 198, 217, 218, 331.
- Neveux, O. : p. 15, 72, 86, 87, 88, 262, 333.
- Nouss, A. : p. 172, 175, 177, 184.
- Ricoeur, P. : p. 25, 49, 50, 51, 52.
- Rosanvallon, P. : p. 242, 243, 246, 248, 307.
- Schnapper, D. : p. 35, 36, 39, 331, 332.
- Schütz, A. : p. 298.
- Simmel, G. : p. 8, 9, 10, 72, 77, 132, 151, 152, 171, 187, 301, 308, 331.
- Stiegler, B. : p. 172, 188, 249, 251, 257, 276, 277, 288, 289, 290, 291, 292, 295, 296, 303, 305, 306.
- Todorov, T. : p. 38, 39, 40, 41, 46, 47, 228.
- Vernant, J.-P. : p. 18, 20, 21, 155, 156, 157, 177, 241.

Veyne, P. : p. 305.

Weber, M. : p. 70, 136, 290.

Wieviorka, M. : p. 37, 48, 62, 88, 217.

Winnicott, W. : p. 47, 184, 185, 186, 187, 188, 229.

Index des notions

Choeur : p. 18, 197, 251, 252, 253, 397.

Communauté de communes : p. 32, 68, 92, 113, 123, 127, 132, 139, 325.

Commune : p. 101, 104, 113, 121, 123, 124, 130, 135, 158, 179, 197, 211.

Département : p. 68, 94, 114, 125, 130, 132, 133, 198, 401.

Economie libidinale : p. 52, 186, 188, 189, 228, 229, 234, 238, 248, 249, 250, 257, 290, 292, 296, 301, 303, 305, 306, 307, 397.

Espace-temps transitionnel : p. 47, 184, 185, 186, 188.

Eveil : p. 148, 168, 188, 214, 216, 239, 255, 257, 262, 263, 270, 274, 276, 277, 292, 307.

Identités européennes : 214, 216, 217, 299, 301.

Imaginaire politique : p. 7, 87, 157, 206, 242, 248, 262, 306, 307.

Institutions européennes régionales de la culture : p. 211, 212, 303.

Légitimité politique : p. 135, 136, 151, 214, 285, 286, 303, 351.

Limination : p. 17, 19, 21, 206, 234.

Narration : p. 49, 51, 52, 55.

Négociations identitaires : p. 154, 332.

Otium : p. 290, 292.

Rapport de forces / lutte d'acteurs : p. 101, 117, 151, 193, 194.

Transvaluation : p. 46, 47, 58.

Glossaire

Citoyenneté : Le terme est employé non dans son acceptation juridique et politique qui désigne les droits et les devoirs des ressortissants d'un Etat ou de l'Europe (D. Schnapper ou encore C. Withol de Wenden) mais dans le sens plus large de la conscience du sentiment de l'appartenance à la Cité et du soin porté à cette dernière. La citoyenneté est alors l'expression de l'implication des ressortissants de la Cité dans l'espace public.

Comédien : Acteur ou actrice professionnelle jouant au théâtre et tirant son entière subsistance de cette activité. Le terme, employé avec une majuscule, désigne les gens de théâtre, personnel de renfort : administratif ou technicien participant au projet théâtral. Il regroupe alors aussi les équipes dans leur ensemble.

Compétence interculturelle : Savoir-faire et savoir-être cultivés en direction d'un certain sens de l'altérité. Cette compétence s'appuie sur deux perceptions : la conscience de ses propres différences et la prise en compte assumée des différences d'autrui. Capacité valorisée et défendue dans le cadre de la pratique artistique et d'une présence citoyenne.

Frontière : Ligne ou espace de séparation. On renvoie à la partie 2 et précisément 2.1. Le terme est employé dans une acceptation politique classique, notamment dans le cadre des mises en oeuvre européennes. Il est aussi employé, dans le cadre de l'analyse de l'imaginaire de la frontière, dans un sens plus symbolique : ligne ou espace de séparation représentant l'acceptation et / ou le refus de différences culturelles, y compris intérieures.

Interaction : On reprend ici la définition large d'Edgar Morin: «Les interactions sont des actions réciproques modifiant le comportement ou la nature des éléments, corps, objets, phénomènes en présence ou en influence.»⁴⁶² L'emploi du terme dans la présente thèse souhaite s'insérer dans les directions de G. Simmel ou H. Becker. Dans le monde du théâtre, elles sont de nature positive (ensemble des coopérations permettant l'émergence de l'acte théâtral), négative (notamment dans la constitution des rapports de forces avec les partenaires institutionnels) ou ambivalente, dans les rapports avec les pairs.

462 E. Morin, *La méthode 1, La Nature de la Nature*, Paris, Seuil, 1977, p. 51.

Interculturel : L'interculturalité pouvant être à juste titre considérée comme un concept un peu vague, on préférera employer la plupart du temps le terme interculturel, - échanges ou pratiques interculturels -, pour désigner les modalités des rencontres entre porteurs de cultures différentes et plus généralement les modalités du contact avec l'altérité.

C. Camilleri énonce comme suit la définition de l'interculturel: «C'est la communication adéquate entre partenaires culturellement différents qui fait l'interculturel, le maintient et éventuellement l'approfondit. Cette bonne communication elle-même concrétise la façon correcte acquise par chacun d'entre eux de signifier et de traiter cette différence chez les autres et en lui-même. A son tour, cet apprentissage est conditionné par un système d'attitudes complexes qu'il s'agit non seulement de construire, mais de maintenir contre tout ce qui, dans cette situation difficile, ne manque pas de le mettre en question. Il apparaît ainsi que l'interculturel est affaire intérieure, les dispositifs mis en place n'ayant de valeur que dans la mesure où ils aident à construire, intérioriser, perpétuer ces dispositions subjectives qui le rendent possibles. »⁴⁶³

Négociations : Ensemble des échanges et discussions permettant la conception et la menée du projet artistique en cause. Le terme est employé soit dans une acception intérieure lorsqu'il désigne le dialogue intérieur qui prévaut lors des contacts avec une altérité culturelle, on parle alors de négociations identitaires (D. Schnapper). Terme en lien avec la notion d'interaction et avec celle d'identité. Le terme est aussi employé dans une acception beaucoup plus pragmatique et désigne les échanges et compromis constituant la teneur du dialogue avec les partenaires publics et privés financeurs.

Politique culturelle : Le terme est employé la plupart du temps dans une acception concrète permettant de désigner la fabrique du fait culturel dans la Cité par les acteurs institutionnels et les structures artistiques.

Rituel : Pratique sociale codifiée et valorisée⁴⁶⁴, en référence aux analyses de M. Mauss et G. Balandier.

463 C. Camilleri, op. cit, p. 392.

464 *Le rituel*, les essentiels d'Hermès, CNRS éditions, 2009.

Théâtre militant: Le terme recouvre les structures et groupes issus du théâtre politique. Ces structures avancent des revendications plutôt identitaires que politiques. Le théâtre militant «nomme les oppresseurs et l'oppression» (Olivier Neveux paraphrasant Brecht).

Table des illustrations

index des tableaux et illustrations

Le croisement des cultures, «Vers une spécificité de la traduction théâtrale : la traduction intergestuelle et interculturelle» p. 138.....	57
La double communication à l'oeuvre dans les échanges entre acteurs.....	65
Tableau des valeurs.....	83
Nombre de représentations par année, en relation avec le nombre de spectateurs. Données internes "Bella".....	92
Représentations de la compagnie Bella par année et par région.....	97
Financement de l'action Pass du Théâtre "T" sur les lignes «Politique de la Ville».....	114
Fréquentation grâce au "Pass" au théâtre "T"	116
Schéma actantiel du Théâtre "T".....	126
Les partenaires professionnels du théâtre "T" : nombre des compagnies accueillies.	127
Schéma actantiel de la compagnie "Bella"	129
Schéma actantiel de la compagnie "Miele".....	132
Les catégories de l'interculturel.....	145
.....	286
La légitimité politique en élaboration.....	286

Annexes

Table des annexes

I Méthodologie

a/ Récapitulatif des entretiens semi-dirigés	p. 339
b/ Guide de l'entretien	p. 340
c/ Eléments sociographiques	p. 342
d/ Exemple d'entretien semi-dirigé : Pierre	p. 346

II Documentation le théâtre "T"

a/ financements, synthèse	p. 353
---------------------------	--------

le théâtre" T", Bilans financiers

b/ Comptes 2001, Compte de résultat	p. 356
c/ Comptes 2002, Compte de résultat	p. 357
Bilan financier 2002	p. 358
d/ Comptes 2003, Compte de résultat	p. 359
Bilan financier 2003	p. 360
e/ Comptes 2004, Compte de résultat	p. 361
Bilan financier 2004	p. 362
f/ Comptes 2005, Compte de résultat	p. 363
Bilan financier 2005	p. 364
g/ Comptes 2006, Compte de résultat	p. 365
Bilan financier 2006	p. 366
h/ Comptes 2007, Compte de résultat	p. 367
Bilan financier 2007	p. 368
i/ Comptes 2008, Compte de résultat	p. 369
Bilan financier 2008	p. 370
j/ Comptes 2009, Compte de résultat	p. 371
Bilan financier 2009	p. 372
k/ Comptes 2010, prévisionnel "affiné"	p. 373
l/ Prévisionnel 2012	p. 374

Exemples de contrats de coréalisation

m/ Coréalisation avec minimum syndical	p. 375
--	--------

n/ Coréalisation sans minimum syndical	p. 385
Occupation, location et mise à disposition gracieuse, des salles de répétition au "Théâtre "T"	
o/ Exemple de la saison 2009-2010	p. 394
Documentation Pass' "Théâtre "T"	
p/ Bilan de fréquentation du théâtre "T", saisons 2000-2008	p. 395
q/ Fréquentation du théâtre grâce au "pass", exemple 2009-2010	p. 396

III Documentation Compagnie "Bella"

a/ synthèse des exercices financiers, 2000-2010	p. 398
b/ synthèse des financements	p. 399
c/ Note de la compagnie Bella à la DRAC	p. 400
d/ Carte de diffusion régionale 2005-2010	p. 404
e/ Photo. Le chœur	p. 405
f/ Photo. L'effervescence dans la ville	p. 406
g/ Photo, figure de bacchante dans la ville	p. 407

I MÉTHOLOGIE

- a. Tableau récapitulatif des entretiens semi-dirigés
- b. Guide de l'entretien
- c. Éléments sociographiques
- d. Exemple d'entretien : Pierre

a. Tableau récapitulatif des entretiens semi-dirigés

Structure	Nom	Fonction	Date
Théâtre «T»	Caroline	directrice	22.06.2000 09.10.2002
	Sébastien	régisiseur	26.09.2000
	Marie	chargée de com.	09.10.2002
Compagnie Bella	Anton	Comédien, auteur direction stratégique	26.05.2002 2.02.2009
	Pierre	Comédien, gestion de l'équipe	24.06.2006 11.03.2001
	Suzanne	chargée de diff.	08.12.2004
	Lorette	chargée de diff	12.01.2005
	Raymond	comédien	22.06.2006
	Donna	comédienne, auteure	27.07.2006 8.03. 2003
	Louis	comédien, auteur	28.07.2005
	Margot	administration	12.01. 2005
	Eva	comédienne	05.06.2006
	Eric	comédien	22.06.2006
	Max	comédien, metteur en scène	16.05.2000 02.10.2006
	Pauline	jeune comédienne	20.07.2004
	Compagnie Miele	Otto	metteur en scène, comédien,
Anouk		Administratrice	15.07.2006
Edmont		comédien	21.06.2003
Charles		comédien	21.06.2003
Meg		comédienne	03.09. 2004

b. Guide de l'entretien

- Avez-vous déjà monté un / des spectacle(s) (introduction autour d'un spectacle récent répondant à ces critères)

- à l'étranger ?
- En langue étrangère ?
- avec des partenaires étrangers ?

- Pourquoi de tels spectacles ? Que vous apportent-ils ?

- Dans quelles conditions ? (coproduction... invitation.... subvention... partenariat....)

- Pour quels publics ?

- Avec quel répertoire ? Spectacle particulier... en quelle langue ?

- Quels lieux, quels professionnels accueillent ces rencontres ?

- Comment qualifieriez-vous ces contacts ?

- Est-ce un théâtre particulier ? Ces conditions modifient-elles votre rapport au public, à la dramaturgie ?

- Quelles difficultés avez-vous rencontrées ?

- Qu'est-ce que ces spectacles apportent au public selon vous ?

- Comment cet axe de travail s'articule-t-il avec le reste de vos activités théâtrales ?

- Ces rencontres ont-elles modifié la suite de votre travail théâtral ?

- Quelle définition donneriez-vous de la frontière ?

- Quel est le rôle d'un comédien aujourd'hui ? « A quoi » sert-il ?

- Comment définiriez vous ce qui vous aide dans votre travail ? Ce qui vous gêne ?

- Quelle est votre définition du théâtre aujourd'hui ? Quelle serait sa fonction selon vous ?

- Avez-vous bénéficié de financements européens ? Lesquels, comment ? Pourquoi pas ?.....

c. Eléments sociographiques des entretiens semi-dirigés.

<i>nom</i>	<i>Âge, milieu, situation</i>	<i>formation</i>	<i>politisation</i>	<i>Parcours professionnel</i>	<i>activités</i>
Pierre (Bella)	Né à Casablanca, 55 ans, parents commerçants. Divorcé, un enfant. Vrit à Montpellier depuis longtemps.	Études presque abouties de médecine et formation théâtrale, tout d'abord en amateur. Comédien professionnel dans la région de Montpellier depuis 30 ans environ.	Entourage occitan montpelliérain d'origine, enseignant de Lettres / théâtre.	Essentiel de sa carrière au sein de la compagnie Bella. Nombreux tournages pour la télévision et le cinéma, post synchronisation en oc, compagnie Bella	Très investi dans le monde associatif Création et direction d'une radio en langue occitane, membre fondateur de la compagnie Bella
Anton (Bella)	Né à Casablanca, 55 ans, père ingénieur. Marié, 4 enfants. Montpelliérain de souche.	DEA études théâtrales à Montpellier. Stages de théâtre. Comédien pro. depuis plus de trente ans.	Milieu familial, langue oc parlée à la maison.	Comédien ayant effectué l'ensemble de sa carrière avec Max et Bella. Ecriture et mise en scène.	Tête de file réseau occitan. Gestion des écoles <i>Calandrette</i> , négociation globale pour la culture occitane.
Donna (Bella)	Née à Pézéas, 40 ans. Séparée, deux enfants. Père enseignant (lycée pro.)	Études littéraires et théâtrales à Montpellier, conservatoire dramatique. Stages.	Aucune. Langue oc parlée à la maison, entourage occitan mais non militant.	Essentiel de sa carrière comme comédienne avec Bella, chanteuse, metteur en scène. Travaille aussi avec d'autres compagnies sans difficultés.	Investissement discontinu dans l'associatif occitan (écoles <i>calandrette</i> par exemple). Nombreuses réalisations artistiques et coproductions, participe à de nombreux moments de réflexions autour du théâtre, de la culture et plus particulièrement de la transmission (encadre stages, ateliers, ...)
Suzanne (Bella)	Née à Nantes, 30 ans, célibataire. Parents enseignant et bibliothécaire.	Études littéraires et développement culturel (DEA), Bretagne. Parle trois langues étrangères.	Bretonn parlé par la grand mère, sensibilité "toute naturelle" aux cultures régionales et étrangères.	Chargée de mission développement et gestion culturel dans différentes compagnies, Bretagne et Montpellier où elle a suivi un amoureux.	Aucune.
Lorette (Bella)	Née à Sète, 31 ans, mariée, un enfant. Parents artisans d'origine espagnole.	Pas de diplôme. Embauchée par relations familiales. Parle l'espagnol et langue oc.	Issue d'une famille d'immigrés espagnols ayant fui Franco.	Chargée de diffusion. Bella constitue sa seule expérience professionnelle.	Aucune. N'apprécie absolument pas la réputation militante de son lieu de travail : forte ambivalence vis-à-vis culture espagnole et oc.

<i>nom</i>	<i>Âge, milieu, situation</i>	<i>formation</i>	<i>politisation</i>	<i>Parcours professionnel</i>	<i>activités</i>
Raymond (Bella)	46 ans, marié, deux enfants. Père artisan. Famille toulousaine.	Etudes secondaires, études théâtrales et école à Toulouse et Paris. Langue d'oc non parlée.	Aucun contact avec le milieu militant dans l'entourage puis échanges intenses avec ses camarades toulousains venant du monde du spectacle. (Mouvements libertaires).	Comédien professionnel dans l'ensemble de sa carrière. Régulières collaboration avec Bella, qui constitue son "socle". Tournages réguliers pour la télévision, des courts métrages. Travail régulièrement avec des compagnies toulousaines et montpelliéraines.	Aucune en dehors de ses activités théâtrales.
Eric (Bella)	42 ans, marié, sans enfant. Parents agriculteurs dans l'Aveyron.	Etudes secondaires et maçonnerie. Pratique théâtrale au lycée et poursuivie en amateur.	Aucune. Langue d'oc parlée à la maison et dans l'entourage.	Pratique amateur puis tardivement professionnalisée sous l'impulsion de la compagnie Bella (rencontre d'Anton qui l'a beaucoup encouragé). Ecriture et mise en scène, Conte. Musicien.	Le seul temps que lui laisse son activité artistique est consacré à sa famille.
Louis (Bella)	54 ans, marié, deux enfants. Famille installée dans l'Hérault, issue de l'immigration espagnole.	Etudes théâtrales Toulouse et Montpellier. Oc et espagnol parlés.	Entourage proche impliqué dans le militantisme et la résistance à Franco.	Divers métiers avant d'être comédien pro. assez tardivement. Tournages pour la télévision. Régulières créations avec Bella, sur les productions importantes.	S'est impliqué dans les activités militantes dans sa jeunesse, mais se contente à présent de ses activités professionnelles.
Margot (Bella)	37 ans, en couple, sans enfant. Parents enseignants lettres et arts plastiques.	Formée aux Ateliers Méridionaux, stages continus.	Pas de sensibilisation aux revendications identitaires mais intense réflexion esthétique. Entourage très tourné vers l'art.	Comédienne professionnelle après des débuts un peu difficiles. Tournages réguliers de court métrage. Partage son activité entre plusieurs compagnies montpelliéraines solides. Ses liens avec la compagnie Bella se relâchent après des rapports difficiles avec Max.	Aucune.
Max (Bella)	56 ans, marié, deux enfants. Issu d'une famille de viticulteurs dans l'Hérault.	Formation théâtrales Lyon et Montpellier. Thèse d'ethno scénographique.	Anime et participe au mouvement occitan des années 70	Comédien, auteur, metteur en scène, enseignant-chercheur. En charge des mises en scène les plus importantes et emblématiques de la compagnie Bella. Continue active de conteur.	Même des activités de créations parallèles à Bella. Auteur emblématique de la création théâtrale occitane contemporaine. Liens de création avec la Mauritanie. Intense réflexion et création à propos du théâtre occitan.

<i>nom</i>	<i>Âge, milieu, situation</i>	<i>formation</i>	<i>politisation</i>	<i>Parcours professionnel</i>	<i>activités</i>
Pauline (Bella)	22 ans, célibataire. Famille niçoise bourgeoise («assez bourgeoise») : père notaire.	Etudes secondaires et théâtrales à Nice à l'Université. Souhaite intégrer une école à Paris. A échoué au Conservatoire de Montpellier.	«Très attirée» par ces questions au contact du milieu artiste («un peu contestataire») de Nice, très dénotant pour elle, «fascinée» par toutes ces idées.	Les créations avec Bella constituent sa troisième réelle expérience dans un contexte professionnel.	Participe à un collectif niçois de création artistique. Cherche à créer son association ou sa troupe, projet de compagnie en cours avec des camarades.
Eva (Bella)	24 ans, célibataire, née à Prague, famille d'ouvriers (confection).	Etudes théâtrales à Prague, inscrite au conservatoire.	«Aucune», dit-elle, mais ensuite avance des contacts avec des mouvements anarchistes dans son adolescence.	Arrive en France lors d'un stage et décide de rester. Rencontre Max à Nice dans le cadre d'études théâtrales. Rejoint la compagnie Bella. S'insère dans le même temps dans d'autres compagnies (Nice et Montpellier). A quitté la compagnie en 2009 pour suivre son compagnon en Guyane.	Donne des cours de langue.
Caroline (Théâtre "T")	53 ans, en couple, trois enfants. Père d'origine minorquaine enseignant et auteur, mère bretonne. Entourage artiste (chanson et musique jazz)	Etudes secondaires. Etude droit / gestion (Paris).	Milieu paternel familial anarchiste. Sensibilisée par la fréquentation de chansonniers à Paris dans les années 70.	A créé puis géré un centre de formation dans l'Hérault, une ferme pédagogique, a tenu un commerce, dirige le théâtre "T" depuis 2000.	Effectue la gestion des intermittents (musiciens) de la famille, organisation d'un festival de chansons.
Sébastien (Théâtre "T")	23 ans, célibataire. Mère secrétaire, père inspecteur des impôts. Famille de l'Allier.	Etudes secondaires, stages de formation technique en direction de la régie, dans le cadre de la Formation Continue.	Aucune. («Quelle drôle de question !»)	A effectué son apprentissage en situation, petits festivals dans l'Allier, petites compagnies. Théâtre "T" est son premier poste fixe.	Aucune.
Marie (Théâtre "T")	24 ans, célibataire, famille montpelliéraine aisée et commerçante.	Master 'Management culturel' (Montpellier)	En réaction à la couleur politique familiale, se lance dans le milieu de la culture, mais dans le management et par le biais d'études supérieures.	Stages dans différentes structures et festivals de Montpellier, un contrat dans une compagnie (un an). Théâtre "T" est son premier poste. A intégré depuis les équipes du Conseil Général.	Souhaite créer une structure de production, organise par ailleurs des événements autour des arts plastiques. Très active.

<i>nom</i>	<i>Âge, milieu, situation</i>	<i>formation</i>	<i>politisation</i>	<i>Parcours professionnel</i>	<i>activités</i>
Otto	26 ans, en couple. Famille d'ouvriers.	Etudes théâtrales (université), Paris (Nanterre) et Nice (rencontre de Max). Arabe parlé.	Parents militants communistes	A créé différentes structures de production et de réflexion théâtrales. Activement investi dans une fiche culturelle à Nice. Comédien et surtout mise en scène (leader).	Activités militantes suivies en lien avec les milieux de gauche et libertaires. (manifestations, réunions, etc...)
Arnouk	25 ans, en couple. Famille d'origine marocaine, région parisienne.	Etudes théâtrales et de développement culturel (Paris)	Militance pro palestinienne très présente dans l'entourage. Milieu du spectacle de gauche et / ou libertaire et région parisienne.	A participé à la gestion des différentes structures d'Otto.	Donne des cours d'arabe et de soutien en français. Investissement social dans ses différents quartiers.
Edmont	23 ans, célibataire, famille niçoise, mère plasticienne.	Etudes théâtrales à l'université de Nice.	Aucune, avant la rencontre d'Otto à l'université.	Pratique théâtrale en amateur. La compagnie Miele est un des ses premiers «vrais» projets	Aucune.
Charles	23 ans, célibataire, famille d'agriculteurs varois.	Etudes théâtrales à l'université de Nice.	Aucune	Pratique théâtrale en amateur. La compagnie Miele est une première structure.	Participe à de nombreux ateliers, contact théâtraux avec Toulon.
Meg	23 ans, célibataire, père imprimeur, mère comptable.	Etudes théâtrales à l'université de Nice.	Au lycée, enseignant d'arts plastiques, en direction d'une pratique artistique engagée.	Pratique théâtrale en amateur très intense. La compagnie Miele est un projet en attendant d'intégrer une école à Paris.	En lien avec les milieux plasticiens et théâtre d'avant garde à Nice. Recherche artistique élaborée qui l'absorbe beaucoup.

d. Exemple d'entretien

Cet entretien avec Pierre s'est tenu à Montpellier au mois de juin 2006, dans la salle de répétition de la compagnie Bella à Montpellier, entre une lecture et une répétition.

Pierre : Max apporte au théâtre occitan, au théâtre contemporain des perspectives nouvelles fortes d'écriture qui sont des façons de poser des questions et de les mettre en scène. Et en même temps, et ça, c'est un peu l'expérience de l'XXXX et de XXX, et aussi de ce spectacle à Lodève: c'est-à-dire qu'ils parlent à un public, dont on pourrait croire que c'est le nôtre, le public occitan, populaire, tu vois, qui est un public qui ne comprend pas, ou qui comprend la langue, mais qui ne comprend pas forcément le jeu. [arrivée de comédiens].

Tu as donc un public qui a été pendant longtemps le public traditionnel occitan, populaire, qui connaît un peu la langue et tout, qui ne se retrouve pas forcément dans ses formes, où la langue est présente mais dans un cadre différent en même temps où on retrouve certaines formes carnavalesques et même des formes du burlesque mais dans un autre contexte. Pour eux, le théâtre occitan, forcément, c'est un théâtre de paysans, de galéjades, rural, comme celui de Bougre de Carnaval ou alors un théâtre revendicatif, des années 70, et là, finalement, ce sont des gens qui se régaler du spectacle, qui ne sont pas d'ici, qui ne connaissent pas l'occitan, qui aiment le théâtre, qui sont curieux des choses et qui sont émerveillés par la proposition d'écriture. Ils se retrouvent très fortement dans ce spectacle, qui leur parle non seulement en sens mais aussi en émotion. Et c'est marrant parce que ça m'a renvoyé à un commentaire d'un responsable de la scène nationale de Narbonne, quand on y avait joué XXX, il avait dit à notre diffuseur: "Le public pour ce spectacle ce n'est pas celui qui est dans la salle." du genre: "Mon public apprécierait votre travail, mais celui-là je vous le donnerai jamais." C'était ambigu, très mélangé. Et on est dans ces difficultés là, c'est-à-dire que les spectacles de Max, l'écriture de Max proposent une écriture extrêmement contemporaine, qui peut parler à des gens qui intellectuellement cherchent des choses un peu nouvelles, on n'arrive pas à le rencontrer ce public. Parce que c'est peut être aussi un défaut de communication du théâtre occitan, de notre démarche, et puis parce qu'on n'arrive pas à investir les structures officielles, quoi.. Pour moi, c'est une vraie question que je me pose depuis un moment.»

Eliette : Et pour aller un peu dans le fil de ce que tu dis, pour toi aujourd'hui, un comédien, un comédien occitan, ça sert à quoi aujourd'hui ?

Pierre : Pour moi, le comédien, la position de comédien elle fonctionne avec l'occitan. Cela me permet un regard particulier sur le monde. Tu es dans un schéma de conformisme, et le positionnement occitan m'a amené moi à une réflexion, à anticiper sur comment on peut imaginer le monde avec l'occitan dedans, c'est une contrainte forte. Et c'est une contrainte intéressante pour la société parce que c'est celle de la pluralité. Et donc cela t'amène à penser, à rêver un monde où la pluralité va fonctionner. Et donc je ne le conçois pour le moment que comme ça. Sinon, je pense que le métier de comédien ne m'aurait pas attiré autant. Ce qui m'intéresse c'est la notion d'équipe, travailler dans des équipes, c'est quelque chose que j'aime, ça c'est une chose forte, mais ensuite après par rapport au dire, je pense que c'est ça qui est intéressant au niveau occitan, c'est cette capacité finalement à permettre une modernité. Parce que soit tu es dans un passéisme de reproduction, mais si tu veux être d'aujourd'hui, vivre de tes modes d'expression: la radio, le théâtre, les écoles, tu es obligé d'inventer des modes qui puissent fonctionner dans la société avec ces contraintes-là. Ces contraintes là t'amènent à rêver un monde nouveau. Et qui est tout à fait dans les problématiques que tout le monde se pose, parce que ce sont celles d'aujourd'hui: de diversité, de respect des uns et des autres, et en même temps de partage et d'échange.

Eliette : Tu parlais de pluralité, quelle part donnes-tu à l'échange avec d'autres cultures dans ton travail ?

Pierre : Pour le moment, j'ai peu de contacts avec d'autres cultures. Par contre l'échange se fait très fortement au niveau de la radio⁴⁶⁵: on entend des réflexions: il y a des gens qui viennent, qui font des émissions en berbère... Sur le principe oui, mais pour le moment je suis plutôt centré sur mes problématiques, elle me nourrissent largement. (rires). Cela ne veut pas dire que je suis fermé, mais je ne ressens pas le besoin d'aller chercher ailleurs. C'est vrai que dans la réflexion de Max qui essaie de trouver des réponses, des solutions à intégrer l'irrationnel, tout un tas de formes que le monde occidental on a perdu, ça, ça m'intéresse, lui va le chercher et moi je prends le "kit" qu'il amène.

Eliette : Et peux-tu me dire ce qui t'a amené au théâtre ? Y a-t-il eu des moments, des oeuvres ou des personnes importantes dans ton parcours ?

Pierre : C'est la langue occitane qui a maintenu le théâtre. Et ce qui m'a marqué, c'est la rencontre avec les gens. au niveau du théâtre, la formation qu'on a reçue au niveau de la compagnie. On

465 Pierre dirige une radio en langue occitane.

était une compagnie amateur, on montait du Molière, on a joué une pièce de Molière (blague sur Anton qui disait que Bella au début jouait beaucoup Molière... (rires.)). C'est marrant parce que au début, la compagnie chaque fois qu'elle a eu une étape, elle a eu un nom différent. Au début c'était les compagnons de BBB, ça voulait bien dire ce que ça disait. Et le passage à un niveau professionnel, "théâtre BBB". Et ce passage là s'est fait, c'est un engagement d'ordre professionnel, par la rencontre de quelqu'un qui s'appelle Georges Robert Dezougues, qui était un conseiller technique et pédagogique de Jeunesse et Sport. Il venait d'Algérie, il a monté plein de spectacles et il nous a fait partager un théâtre dans lequel on s'est bien retrouvé, un théâtre de méridionalité, un théâtre d'expression, un théâtre comme ça qui parle à la société. Et donc ça, ça était une rencontre pour moi déterminante, puis ensuite après la rencontre avec Max, au niveau du travail et de la mise en scène. Ensuite, pour les auteurs, non, il n'y a pas d'auteurs ou de pièces précises.... Brecht peut-être, dans ce qu'il a modifié au théâtre....

Eliette : Et quelle définition tu donnerais au groupe occitan, sur l'espace dans lequel vous évoluez ? Que peux-tu en dire ? Peut-on le qualifier de réseau ?

Pierre: (blanc....) Ce que je pense qui est déterminant dans notre démarche, c'est la professionnalisation de l'équipe. Qui dans un premier temps s'est appuyée sur le réseau associatif, et puis ce réseau associatif s'est un petit peu écroulé, on s'est ensuite reporté sur le réseau politique, c'est le travail qu'a mené Anton et qu'il mène encore. On a pu passer de l'un à l'autre parce qu'on est passé par une structuration professionnelle de l'équipe. Si on tourne, si on diffuse, si l'équipe arrive comme ça à marcher, c'est parce qu'il y a cette énergie qui est mise là. Je ne crois pas que ça vienne d'un réseau, c'est parce qu'on va le chercher.

Eliette : D'où provient cette énergie ? Du théâtre ?

Pierre : Non, je pense que c'est une volonté, à travers le théâtre, de parler à une société. Pour dire, personnellement, de donner à cette société un regard sur ce qu'elle est. Et redonner une dignité aux gens qui sont ici, principalement. Pour que tout simplement ils soient droits et non pas courbés. Pour ça le théâtre est un bon outil. Et parce, avec les spectacles pour le jeune public ou pour tout public, on peut toucher l'ensemble de la société, et que l'occitan finalement c'est un bon outil pour faire la révolution (sourires). Je disais une fois à mon fils, qui m'agaçait, parce qu'il y a des gens qui s'investissent avec des photos du Che Guevara et des ordinateurs à Bill Gates ! Et nous on le voit ce qui est révolutionnaire, c'est de dire ce qui agace, c'est ce qui empêche la société de tourner bien huilée, c'est quand tu dis "occitan". Il y a quelques années, c'était affreux,

ça bloquait toute la machine: ça bloquait les gens, ils devenaient rouges, ils s'agaçaient, ils devenaient agressifs. Cela créait une réaction forte. Tu étais révolutionnaire dans le sens où tu tapais là où ça faisait mal. Maintenant un peu moins, et donc c'était intéressant parce que ça obligeait les gens à sortir de leur conformisme, de leur assurance, de poncifs, même de poncifs humanistes et bien pensants.

Eliette : Et sur l'accueil d'autres cultures, comme on en parlait tout à l'heure, on parlait de la pièce sur l'immigration espagnole...

Pierre : Tout à fait, cette expérience de plurilinguisme, comme on l'a eu dans CCCC, moi je l'ai davantage à la radio. Je la ressens moins forte au niveau du théâtre. Autant au niveau de la radio, c'est important qu'il puisse y avoir l'occitan, le français, les autres langues de la méditerranée, le catalan, mais c'est une réflexion que j'ai faite autour de la radio et non pas du théâtre. Cette diversité, on était coincé en tant qu'occitans. Pendant longtemps, Il faut parler occitan, si tu ne parles pas occitan, je me suis senti coincé: quand tu parles français c'est terrible, c'est comme si tu reniais ta démarche, culturelle, politique et humaine. C'est terrible, parce que la société en même temps est faite de gens qui ne parlent pas occitan, qui sont souvent très en accord avec toi, mais bon, pour parler de la vielle à roue, ils ne parlent que français. Donc quand tu veux faire une émission sur la vielle à roue, si le spécialiste ne parle pas occitan, tu es obligé... (sourires). Et en fait la situation un jour s'est décoincée, on s'est trouvé: l'animateur ne parlait qu'en occitan, il y avait quelqu'un qui ne parlait qu'en français et un catalan, je crois. Le catalan parlait son catalan, l'animateur posait ses questions en occitan et le français répondait dans la langue qu'il maîtrisait. Et ça a fonctionné ! Et du coup on est sorti de l'affrontement, du face à face soit occitan, soit français. Pouf, ça s'est ouvert ! Et là, le français est devenu une langue comme les autres. C'est à dire qu'on n'est plus en combat, on est autour d'une table. Ce rapport là m'a décoincé sur tout un tas d'autres réflexions. Et je me suis fait aussi une réflexion qui est intéressante, c'est que du coup, tu n'es plus à regarder à Paris, les Français dans cet affrontement là. Et du coup je me suis trouvé détendu, ouvert. Et finalement, nous ne sommes plus des gens du sud, nous sommes des gens du nord, parce ce que quand tu es des gens du sud tu es comme ça (épaules rentrés, regard tourné vers le haut, soumission implorante.....). Pour nous, dans notre histoire, et moi je me suis débarrassé de cette pression, physiquement, du nord qui te maintient en bas (signe d'épanouissement, épaules libres, ouverture, redressement...). Et là, si tu es du nord, tu n'es pas le plus fort, tu es autour, sur le même plan. Donc ça c'est la radio qui me l'a fait comprendre, et je trouve que du coup c'est un outil qui va permettre en France de se débarrasser de cet affrontement et de permettre un apprentissage de la différence. Apprendre à faire des choses

ensemble avec des gens qui ne parlent pas la même langue. Sur le théâtre, je n'ai pas cette idée là parce que ma préoccupation est très centrée sur l'occitan et l'occitanie. Et je pense que pour le moment, je m'y prends comme ça, c'est comme ça que je peux avancer. En tout cas ça me donne une dignité, enfin je me sens tranquille avec moi même par rapport à cette action. Et je me dis que ce qui est important, c'est de rendre une dignité aux gens d'ici, de raconter. Et que cette dignité soit partagée avec ceux qui arrivent aussi de l'extérieur. Pour ceux qui débarquent. J'ai le sentiment d'avoir à raconter, à faire partager à tous ceux qui arrivent là cette histoire, voilà. Ce vécu. Parce que moi j'arrive de l'extérieur aussi, ce que j'ai découvert d'autres peuvent le découvrir aussi, c'est une vraie richesse.

Eliette : Et pour terminer et creuser cela, quelle définition donnes-tu de la frontière, ? Toutes les frontières ?

Pierre : Ce n'est pas une question que je me pose, je ne me sens pas confronté à cette notion-là au quotidien. l'occitan est un outil ici pour accueillir car il est historiquement l'élément qui peut permettre aux gens de se retrouver et puis parce que c'est une vraie richesse et puis parce que je pense que tout le fonctionnement de la société méridionale française est imprégné par cette langue et par tout ce qu'a apporté cette langue. Et que l'occitan est intéressant car il ne porte pas de mémoire guerrière. Il ne porte pas de pouvoir... C'est une mémoire de non violence, de poétique ; et plus ça va. Là on travaille sur la notion de l'an mille et de la paix de Dieu, de Foucand, C'est une notion occitane, développée fortement en tout cas par les églises occitanes du Languedoc, d'Auvergne et d'Aquitaine. Elle ont développé tout ça et c'est une alternative non violente aux guerres féodales. Une alternative à la violence quotidienne, aux guerres, aux combats, aux rapt, aux viols. Et donc on en parlait l'autre jour avec Max, il me disait que chaque fois qu'ils plantaient une paroisse, c'était une forme de Suisse qui était mise en place ; les gens venaient s'y réfugier. Ces lieux-là s'appelaient des *salvetats*, des sauvetés. C'est resté ; cette notion là elle a sûrement construit ce qui est venu après, la convivenza, l'amour...l'autre. Trouver une autre façon de régler ses différends que celui de les traiter de lâches. Cela a finalement instauré une paix qui n'est pas une paix de Bush, à la façon américaine, colonialiste, mais par contre une autre forme de paix. J'ai découvert cela dans la culture occitane et je pense que c'est fondamental par rapport à la société. Et donc l'occitan et le théâtre qu'on porte permet de faire passer ces idées-là. L'occitan met dans une situation où on est dans cette continuité-là. Ce qui ne veut pas dire qu'on pas le dire dans une autre langue ; et puis on est bien installé sur ce socle, on a moins de chance de dérapier !

Eliette : Et crois-tu que ça sert à quelques chose par rapport à la construction européenne ou pas ?

Bruno : Oui, bien sûr, l'Europe c'est un apprentissage à vivre ensemble. Même si les questions économiques sont très importantes, jusqu'où on peut aller...

Mais, (rires), je ne suis pas quelqu'un qui voyage, je reste dans mon espace. Je suis plutôt quelqu'un qui accueille que quelqu'un qui export ; c'est pour ça que ces histoires de frontières... Mais les autres identités, je les accueille et j'ai surtout envie de partager. Ça c'est vrai. Le problème, c'est qu'on n'arrive pas à croiser des chemins autres que des chemins français. Peut-être sommes nous un peu trop sur notre espace mais il y a tellement de choses à faire sur notre espace... Si on parvenait à bâtir des réseaux, des échanges avec d'autres nations, d'autres groupes au sein de l'Europe ça nous donnerait une légitimité qu'on a du mal acquérir maintenant. C'est une stratégie institutionnelle, c'est lourd à mettre à place mais bon. Regarde Léa, qui fait des spectacles avec des langues de Norvège... Elle y est plus sensible, son fils est aux Etats-Unis... Elle a toujours travaillé avec des textes étrangers. Nous, à la compagnie, sommes allés jouer à Sitges une fois avec un spectacle pour enfants, une fois à Madrid, ça c'était bien passé mais Max dans une réunion préparatoire avait fait un sketch en disant: «Ces Catalans, on les accueille et il ne nous prennent jamais... C'est inadmissible, nous Occitans...» Et il y a un type qui se lève et qui dit: «Nous avons invité Monsieur Max pour venir faire un spectacle et nous n'avons jamais eu de réponse...» ... On est allé à la Fira de Manresa à l'est ou au nord de Barcelone, festival de musique trad' où ils font venir beaucoup de musiciens occitans pour le hautbois, la vielle et on a essayé de faire du théâtre mais ça n'a pas abouti. On a une difficulté, mais on ne la prend pas assez en charge ... Cela ne fonctionne pas. Avec les Catalans ça ne fonctionne pas, la posture n'est pas la même. On en parle, d'ouvrir sur l'extérieur et ça ne se fait pas, c'est curieux...Peut-être parce qu'on ne pousse pas assez. Mais en même temps j'ai vraiment le sentiment qu'on a tellement à faire ici que, bon... D'autres l'ont pris à leur façon et y sont arrivés.. Ils apportent d'autres choses aux pays.

Eliette : Merci Pierre.

II THÉÂTRE "T"

- a . Synthèse des financements sur 10 saisons
- Bilans financiers
 - b. 2001 : compte de résultat
 - c. 2002 : compte de résultat / bilan financier
 - d. 2003 : compte de résultat / bilan financier
 - e. 2004 : compte de résultat / bilan financier
 - f. 2005 : compte de résultat / bilan financier
 - g. 2006 : compte de résultat / bilan financier
 - h. 2007 : compte de résultat / bilan financier
 - i. 2008 : compte de résultat / bilan financier
 - j. 2009 : compte de résultat / bilan financier
 - k. 2010 : budget prévisionnel affiné
 - l. 2012 : budget prévisionnel
- Contrats de coréalisation
 - m. Contrat de coréalisation avec minimum syndical
 - n. Contrat de coréalisation sans minimum syndical
- Gestion des salles de répétition,
 - o. Exemple de la saison 2009-2010
- Données concernant la fréquentation du lieu
 - p. Bilan de fréquentation, saisons 200-2008
 - q. Fréquentation grâce au "pass", exemple d'une saison

a/ le théâtre " T", synthèse des financements sur dix saisons.

Le présent document permet une analyse poussée de la place des partenaires publics dans l'appui du projet constitué par le théâtre "T". Il permet une analyse du projet mais aussi une analyse du dialogue mené auprès des collectivités ainsi qu'une analyse de l'action des acteurs publics vis-à-vis d'un tel projet.

<i>Année</i>	<i>institution</i>	<i>objet</i>	<i>montant</i>
2001	Ville	fonct	12 195,00 €
2002	Ville	fonct	23 680,00 €
2003	Ville	fonct	35 400,00 €
2004	Ville	fonct	45 800,00 €
2005	Ville	fonct	56 500,00 €
2006	VILLE	fonct	25 000,00 €
	REGION	programmation	25 000,00 €
	DPT RES	Résidence artiste	10 000,00 €
	DPT	fonctionnement	10 000,00 €
	DRAC	résidence	10 000,00 €
	SACD		1 076,00 €
	PREF GIP	pass	2 000,00 €
	VILLE GIP	pass	800,00 €
	TOTAL		83 876,00 €
2007	VILLE	fonct	30 000,00 €
	REGION	programmation	25 000,00 €
	DEPT	fonctionnement	15 000,00 €
	DEPT	résidence	10 000,00 €
	DRAC	résidence	15 000,00 €
	SACD		1 435,00 €
	FIV VILLE	pass	5 000,00 €
	FIV PREF	pass	12 000,00 €
	FIV DRAC	pass	5 200,00 €
	TOTAL		118 635,00 €
2008	VILLE	fonctionnement	30 000,00 €
	REGION	programmation	30 000,00 €
	DPT	fonctionnement	15 000,00 €
	DRAC	résidence	15 000,00 €
	DPT	résidence	5 000,00 €
	VILLE	pass	15 000,00 €
	DSD	pass	6 000,00 €
	ACSE	pass	10 000,00 €
	TOTAL		126 000,00 €
2009	VILLE	fonctionnement	45 000,00 €
	REGION	fonctionnement	35 000,00 €
	DPT	fonctionnement	17 000,00 €
Subv except	CG résidence	résidence	5 000,00 €
Subv except	CG Italie	déplacement	2 770,00 €
	Ville	pass	15 000,00 €
	DRAC	résidence	15 000,00 €

<i>Année</i>	<i>institution</i>	<i>objet</i>	<i>montant</i>
	ACSE	pass	10 000,00 €
	DSD	pass	9 000,00 €
Subv except	CG	Mat scénique	12 600,00 €
Subv except	REGION	Mat scénique	7800e
	TOTAL		153 770,00 €(fonct)146 000,00 €
2010	VILLE	fonctionnement	45 000,00 €
	REGION	fonctionnement	35 000,00 €
	DPT	fonctionnement	17 000,00 €
	DRAC	résidence	15 000,00 €
	VILLE	pass	15 000,00 €
	ACSE	pass	10 000,00 €
	VILLE PASS		15 000,00 €
	DSD	pass	9 000,00 €
	SACD	Diff Jeune Public	11 000,00 €
	DRAC	pass	4 000,00 €
	TOTAL		151 100,00 €

le théâtre " T", Bilans financiers

b/ Comptes 2001

On a préféré présenter ici l'ensemble des documents comptables par exercice, c'est-à-dire le compte de résultat et le bilan financier qui permettent ainsi une analyse complète. Certains documents sont manquants, notamment au tout début de la reprise de la structure.

COMPTE DE RESULTAT 2001 (01/10/2001 au 31/12/2001)

Pour le détail des postes se référer au Plan Comptable Général

NOM DE LA STRUCTURE: *théâtre « T »*

CHARGES	MONTANT	PRODUITS	MONTANT
Charges d'exploitation		Produits d'exploitation	
60. Achats		70. Ventes des produits	
Achats (K7, vidéo, CD etc..)		Billetterie	7 119,16
Fournitures et matières	534,78	Mise à disposition salles	3 685,89
Produits d'entretien	153,62	Prestations de service	57,80
Fournitures administratives	701,76	Cartesthéâtre T	
Achats spectacles et costumes	7 723,39	Rabais, remises, etc..	
Prestations de services			
Achats petit matériel divers	872,66		
Fournitures non stockées	1 381,05		
Entretien Equipement	77,28		
Fournitures diverses			
61. Services extérieurs		74. Subventions	
Location locaux		ETAT (à préciser)	
Entretien et réparation	164,95	DRAC - TRAVAUX	
Maintenance CIEL		SACEM	
Prime d'assurance		SACD	
62. Autres services extérieurs		COLLECTIVITÉS TERRITORIALES	
Vacations		Conseil Régional (à préciser)	
Honoraires		Languedoc Roussillon	
Publicité	2 075,92	Conseil Général	
Frais de déplacement	817,59	Hérault	4 573,47
Missions réceptions	878,30	Hérault (Travaux)	
Frais postaux	397,36	Commune(s) (à préciser)	
Téléphone - Fax	759,95	Montpellier	7 622,45
Cotisations et adhésions		Montpellier (Travaux)	
63. Impôts et taxes		Autres partenaires (préciser lesquels)	
64. Charges de personnel		CNASEA	9 430,62
Salaires et traitements bruts	9 572,00	75. Autres produits de gestion	
Cotisations ou charges sociales	2 005,35	Cotisations	109,74
65. Autres charges de Gestion		Autres	
66. Charges financières		76. Produits financiers	
67. Charges exceptionnelles sur opérations de gestion		77. Produits exceptionnels	
68. Dotation aux amortissements		Produits sur exercices antérieurs	
		Ventes exceptionnelles	
		Autres	
Total général des charges	28 115,96	Total général des produits	32 599,13
	(bénéfice)		(perte)
Résultat de l'exercice	4 483,17		
Total général	32 599,13	Total général	32 599,13

c/ comptes 2002 Théâtre "T" COMPTE DE RESULTAT 2002 (01/10/2001 au 31/12/2001)

CHARGES	MONTANT	PRODUITS	MONTANT
Charges d'exploitation		Produits d'exploitation	
60. Achats		70. Ventes des produits	
Eau energie	4 470.25	Billetterie	53 061.65
Fournitures et matières consommables	27 743.58	Mise à disposition	12 866.51
Materiel-mobilier	8 599.79	Prestations de services	69.84
		Produits s ac	1 573.89
Prestations de services			
Achats petit matériel divers	872,66		
Fournitures non stock EA	1 381,05		
Entretien Equipement	77,28		
Fournitures diverses		74. Subventions	
		ETAT (à préciser)	
61. Services extérieurs		SACEM	3 898.00
Location locaux	6 552.77	SACD	
Locations	8 199.86	COLLECTIVITÉS TERRITORIALES	
Entretiens réparations	2 936.73	Conseil Régional (à préciser)	
Prime d'assurance	1 522.07	Languedoc Roussillon	
		Conseil Général	
62. Autres services extérieurs		Hérault	6 100.00
Vacations		Hérault (Travaux)	
Honoraires		Commune(s) (à préciser)	
Publicité	780.55	Montpellier	7 680.00
Frais de déplacement	2 330.27		
Missions réceptions	1 993.08	Autres partenaires (préciser lesquels)	
Frais postaux excep	79.06	CNASEA	43 318.70
Téléphone - Fax	2 886.79		
Cotisations et adhésions	144.19	75. Autres produits de gestion	
		Cotisations	95.43
63. Impôts et taxes	2 353.40	Autres	
64. Charges de personnel		76. Produits financ	2,57
Salaires et traitements brut	50 745.74		
Cotisations ou charges sociales	12 545.22	77. Produits exceptionnels	
		Produits sur exercices antérieurs	
65. Autres charges de Gestion	14.99	Ventes exceptionnelles	243.92
66. Charges financières	588.00	Autres	
67. Charges exceptionnelles sur opérations	32.10		
68. Dotation aux amortissements	6 144.57		
Total général des charges	141 440.51	Total général des produits	129 054.51
	(bénéfice)	(perte)	12 386.00
Résultat de l'exercice			
Total général	141 440.51	Total général	141 440.51

Théâtre « T »

Bilan financier du dernier exercice du 01/01/2002 AU 31/12/2002

ACTIF		MONTANT	PASSIF		MONTANT
Actif immobilisé	Immobilisations incorporelles frais d'établissement frais de recherche et de développement concessions, brevets, licences, marques fonds commercial avances et acomptes		Capitaux propres	Capital	
				Subventions d'investissement	31 406,00
				Résultat de l'exercice (bénéfice (+) ou perte)	-12 386,00
			Report à nouveau		
	Immobilisations corporelles Terrains Constructions Installations Matériel de transport Matériel de bureau et informatique Mobilier	23 857,00		Autres fonds propres Produit d'émissions de titres	54 685,00
				Provisions pour risques	5 200,00
				Provisions pour charges	
	Immobilisations financières Participations Autres titres immobilisés Prêts Autres			Emprunts auprès des établissements	16 012,00
Actif circulant	Créances Clients et fournisseurs Autres	630,00 78 891,00	Dettes	Emprunts et dettes financières divers	
	Disponibilité Chèques postaux Banque Caisse	17 348,00		Dettes fiscales et sociales	10 042,00
	Valeurs mobilières de placement			Dettes fournisseurs et clients	2 156,00
	Avances et acomptes versés sur commandes			Autres dettes	7 611,00
				Produits constatés d'avance	6 000,00
TOTAL DE L'ACTIF		120 726,00	TOTAL DU PASSIF		120 726,00

d/ comptes 2003 théâtre « T »

Compte de résultat du dernier exercice clos le 31/12/2003

CHARGES	MONTANT	PRODUITS	MONTANT
Charges d'exploitation		Produits d'exploitation	
60. Achats		70. Ventes des produits	
Spectacles et coréalisation	21 655,74	Billetterie	46 117,20
Fournitures (entretien et bu	8 084,89	Prestations de service	572,09
Matériel - mobiliers	2 980,55	Ventes marchandises ou autres	
Eau - énergie	2 889,94	Mise à disposition de salles	11 901,56
Prestations de services	5 591,80	Produits activités	
61. Services extérieurs			
Locations	18 752,56		
Entretien et petites réparati	2 086,92		
Prime d'assurance	815,68	74. Subventions	
Documentation	25,82	Etat (à préciser)	
62. Autres services extérieurs		VILLE MONTPELLIER	15 000,00
Honoraires		-	
Publicité, publications	720,30	-	
Transports (expositions ou autres..)		Conseil Régional (à préciser)	
Déplacements	1 857,59	LANGUEDOC-ROUSSILLO	10 000,00
Réceptions, missions	2 250,82	-	
Frais de P.T.T. - téléphone	3 115,83	-	
Divers (Cotisations et adhé	749,40	Conseil Général (à préciser)	
63. Impôts et taxes		HERAULT	7 836,00
Taxes sur les salaires		-	
Autres taxes ou impôts	216,08	-	
Formation		-	
64. Charges de personnel		Commune(s) (à préciser)	
Salaires et traitements brut	55 040,39	-	
Indemnités		-	
Cotisations ou charges soci	12 265,69	Autres partenaires (préciser lesquels)	
Autres charges	170,50	CNASEA	45 474,53
65. Autres charges de Gestion		SACEM - SACD	2 990,00
Pertes sur créances redevances		75. Autres produits de gestion	
SACEM - SADC	3 113,19	Cotisations	515,78
66. Charges financières		Autres	
Intérêts des emprunts	410,70	76. Produits financiers	42,05
Charges financières d'empr	124,06	77. Produits exceptionnels	
67. Charges exceptionnelles	26,46	Mécénat	
68. Dotation aux amortissen	3 713,73	Ventes exceptionnelles	399,86
		Emprunt C.A.	
		-	
		-	
Total général des charges	146 658,64	Total général des produits	140 849,07
(bénéfice)		(perte)	5 809,57
Résultat de l'exercice			
Total général	146 658,64	Total général	146 658,64

théâtre « T »

Bilan financier du dernier exercice du 01/01/2003 AU 31/12/2003

ACTIF		MONTANT	PASSIF		MONTANT
Actif immobilisé	Immobilisations incorporelles frais d'établissement frais de recherche et de développement concessions, brevets, licences, marques fonds commercial avances et acomptes		Capitaux propres	Capital	-7 903,00
				Subventions	66 626,00
				Résultat de (bénéfice (+) ou perte (-))	-5 873,00
			Report à nouveau		
	Immobilisations corporelles Terrains Constructions Installation 52 884,00 Matériel de transport Matériel de bureau et informatique Moblier			Autres fonds propres Produit d'e	55 600,00
				Provisions	5 200,00
				Provisions pour charges	
	Immobilisations financières Participations Autres titres immobilisés Prêts Autres			Emprunts auprès	6 144,00
Actif circulant	Créances Clients et d Autres 67 906,00	1 040,00	Dettes	Emprunts et dettes financières	
	Disponibilité Chèques postaux Banque 27 175,00 Caisse			Dettes fiscales	6 600,00
				Dettes fournisseurs	1 386,00
				Dettes sur	9 128,00
				Autres dettes	6 097,00
	Valeurs mobilières de placement		Produits c	6 000,00	
	Avances et acomptes versés sur commandes				
TOTAL DE L'ACTIF		149 005,00	TOTAL DU PASSIF		149 005,00

E/ comptes 2004 théâtre « T »

COMPTE DE RESULTAT Théâtre « T » 2004 (01/01/2004 au 31/12/2004)

CHARGES	MONTANT	PRODUITS	MONTANT
Charges d'exploitation		Produits d'exploitation	
60. Achats		70. Ventes des produits	
Fournitures d'entretien T	4 068,69	Spectacles (Jeune Public)	54 359,07
Fournitures informatique	103,68	(Soirée)	11 383,82
Fournitures imprimantes (cartouches)		Billetterie	
Petit matériel Régie		Mise à disposition de salles:	
Petit matériel Théâtre	1 648,62	Mise à disposition de salle "Théâtre"	
Petit matériel informatique	108,70	Mise à disposition de salle "Biju"	
Fournitures consommables	4 833,97	Mise à disposition de salle "Aïoli"	
Fournitures administratives	1 651,90		
Photocopies	630,49		
61. Services extérieurs		74. Subventions	
Loyer Théâtre "T"	11 693,40	Etat (à préciser)	
Location de matériel	152,13	DRAC	5 000,00
Petits travaux d'entretien	332,26	SACEM	800,00
Contrat de maintenance	1 508,56	SACD	
Prime d'assurance	840,55	Région "Languedoc-Rous	10 000,00
Documentation Générale	22,02	Conseil Général	
Frais de stage de formati	1 055,25	Hérault	10 672,00
62. Autres services extérieurs		Commune(s) (à préciser)	
Prestations services com	5 355,00	Montpellier	20 000,00
Publicité, Publications	3 030,50	Autres partenaires (préciser lesquels)	
Frais de déplacements	1 328,76	CNASEA	53 448,05
Réceptions	3 192,28	75. Autres produits de gestion	
Frais postaux	1 515,57	Cotisations	
Téléphone	1 590,08	Autres	
Fax	206,74	76. Produits financiers	
Internet	359,88	77. Produits exceptionnels	
Frais bancaires	16,04	Produits sur exercices antérieurs	
63. Impôts et taxes		Ventes exceptionnelles	
Taxes Spectacles (Droits	4 659,07	Autres	5,56
64. Charges de personnel			
Salaires et traitements br	65 926,46		
Charges Sociales brut	15 501,42		
65. Autres charges de Gestion			
Quote-part opérations co	24 364,33		
Charges diverses	19,31		
66. Charges financières			
Charges financières dive	568,64		
67. Charges exceptionnelles sur opérations de gestion			
68. Dotation aux amortiss	6 071,00		
Total général des charges	162 355,30	Total général des produits	165 668,50
	(positif)		(négatif)
Résultat de l'exercice	3 313,20		
Total général	165 668,50	Total général	165 668,50

Bilan financier au 31 Décembre 2004
NOM DE LA STRUCTURE: théâtre « T »

ACTIF		MONTANT	PASSIF		MONTANT
ACTIF IMMOBILISE	Classe II - IMMOBILISATIONS INCORPORELLES		CAPITAUX PROPRES	Classe I - Fonds Associatif	
	frais d'établissement frais de recherche et de développement concessions, brevets, licences, marques fonds commercial avances et acomptes			Fonds Associatif	-13 774,79
				Subventions d'investis	68 591,24
				Résultat de l'exercice (bénéfice (+) ou perte (-))	3 313,20
				Report à nouveau	
	Classe II - IMMOBILISATIONS CORPORELLES			Provisions pour risque	5 200,00
Terrains Constructions Installation Matériel radio Matériel informatique Mobiliier		46 813,85	Provisions pour charges		
Classe II - IMMOBILISATIONS FINANCIAIRES			Classe IV - DETTES à court terme		
Participations Autres titres immobilisés Prêts Autres			Emprunts auprès des établissements financiers	4 087,66	
Classe IV - CREANCES			Emprunts et dettes financières	55 600,00	
Clients et débiteurs Autres		5 516,20 48 055,54	Dettes fiscales et sociales	8 642,59	
Classe V - DISPONIBLE			Dettes fournisseurs et clients à court terme	-2 338,66	
Chèques postaux			Dettes sur immobilisations et comptes à court terme		
Banque		25 771,94	Autres dettes	200,29	
Caisse		3 364,00	Produits constatés d'avance		
Valeurs mobilières de placement					
Avances et acomptes versés sur commandes					
ACTIF CIRCULANT			DETTE A COURT TERME		
TOTAL DE L'ACTIF		129 521,53	TOTAL DU PASSIF	129 521,53	

F/ comptes 2005 «théâtre « T »
COMPTE DE RESULTAT Exercice du 01/01/05 au 31/12/05

CHARGES	MONTANT	PRODUITS	MONTANT
Achats	47 137	Ventes	60 002
Études et preststions de services	1 508	Recette billetterie	51 668
Fournitures non stock. eau, énergies	4 764	Ventes matériel	0
Fournitures entretien et petit matériel	8 464	Location immobilière	7 729
Fournitures administratives	0	Participation WC	0
Achats spéciaux	0		
Reversement billetterie	31 879		
Services extérieurs	20 892	Subventions	60 619
Sous-traitance administrative	5 420	DRAC LR	10 000
Location immobilières	14 032	Région LR	15 000
Entretien et réparations	1 440	Conseil Général 34	10 000
		Ville de Montpellier	20 000
Autres services extérieurs	9 338	SACD	1
Publicité, Publications	3 263		
Voyages et déplacements	0	TVA s/r subventions	-1 131
Missions	0	Subventions N-1	6 000
Réceptions	2 680		
Services bancaires	0		
Frais postaux et télécommunications	3 223		
Impôts et taxes	1		
Part employeur à formation profession	1		
Autre impôts et taxes	0		
Charges de personnel	89 552		
Rémunération du personnel	71 014		
Charges sociales	18 538		
Charges diverses de Gestion	7 134	Produits de gestion cour	0
Droits d'auteur et de répartition	4 722		
Charges diverses de gestion	2 412	Produits financiers	0
Charges financières	0	Produits exceptionnels	0
Charges exceptionnelles	0	Quote Part sub. Investi	6 553
Dotations immobilisations incorporell	7 925	Transfert de Charges	43 716
		CNASEA	41 880
		Aide CG34 CEC	1 500
		Transfert de charges d'	0
TOTAUX	182 819	TOTAUX	171 354
Bénéfice de l'exercice		Perte de l'exercice	11 465
TOTAUX	182 819	TOTAUX	182 819

BILAN AU 31 DÉCEMBRE 2005

Théâtre « T »

ACTIF				MONTANT	PASSIF		MONTANT
IMMOBILISATIONS				89 688	FONDS ASSOCIATIF		99 671
	V.A	Amort.	VNC				
Travaux sécur	107 506	17 818	89 688	Report à nouveau		-10 462	
Matériel de bu	1	1		Résultat de l'exercice		-11 465	
				Sub. équipt Conseil Général		41 922	
				Sub. DRAC travaux		21 129	
				Sub. équipt ville de Montpellier		31 496	
				Sub. équipt Région LR		19 882	
				Prov. pour risques de pertes		5 200	
				Emprunts auprès établis. d		1 967	
CREANCES REALISABLES				19 370	DETTES A COURT TERME		16 335
Subventions à recevoir Etats			15 000	Fournisseurs		1 798	
Produits à recevoir			0	Fournisseurs factures non-par		4 200	
Clients			3 365	Dettes sociales		10 336	
Crédit de TVA			1				
CREANCES DISPONIBLES				12 342	DISPONIBILITES		6 275
Livret			12 342	Banque		6 275	
CHARGES CONSTATEES D'AVANC				1			
TOTAUX				122 281	TOTAUX		122 281

G/ Comptes 2006 Théâtre « T »
COMPTE DE RESULTAT Exercice du 01/01/06 au 31/12/06

CHARGES	MONTANT	PRODUITS	MONTANT
Achats	10 335	Ventes	62 542
Fournitures non sto	5 021	Recette billetterie	54 488
Fournitures entretien	4 376	Crous	0
Fournitures administr	1	Location immobilière	7 468
		Produits des activités	0
Services extérieurs	21 070	Subventions	82 151
Sous-traitance admin	2 504	DRAC LR	10 000
Location immobilière	14 032	Région LR	25 000
Location mobilières	0	Conseil Général 34	20 000
Entretien et réparatio	1 830	Ville de Montpellier	25 800
Primes d'assurance	1	Préfecture	2 000
Documentation génér	0	SACD	1 076
Honoraires	1 660		
Autres services extérie	8 398		
Publicité, Publication	2 691		
Voyages et déplacem	0	TVA s/r subventions	-1 725
Missions	0		
Réceptions	2 375		
Services bancaires	0		
Télécommunications	1 941		
Frais postaux	1		
Impôts et taxes	1 598		
Part employeur à for	1 304		
Autre impôts et taxes	0		
Charges de personnel	112 402		
Rémunération du per	87 275		
Charges sociales	25 127		
Charges diverses de G	31 441	Produits de gestion cou	1
Charges diverses de g	0		
Droits d'auteur et de i	2 587		
Reversements compa	28 826		
Charges financières	0	Produits financiers	1
Charges d'intérêts	0		
Emprunts et dettes as	0		
Charges exceptionnell	1 653	Produits exceptionnels	40 692
		Q-P subv.invest.au ré	35 492
		Reprise prov.dépréc.i	5 200
Dotations immobilisat	10 843	Transfert de Charges	42 293
		Transfert de charges c	1
		CNASEA	41 411
TOTAUX	197 907	TOTAUX	229 202
Bénéfice de l'exercice	31 295	Perte de l'exercice	
TOTAUX	229 202	TOTAUX	229 202

Commentaire: à partir de 2006, **ANONYME** a confié le gestion de sa comptabilité au **Cabinet XXX**.
Il a mis à plat la régularisation des subventions d'investissement mal imputées (cf produits exceptionnels, ce qui induit un bénéfice de **31 295 euros** qui n'est pas en lien avec l'exploitation qui elle est déficitaire de de 9397 euros

BILAN AU 31 DÉCEMBRE 2006

Nom de la structure: Théâtre « T »

ACTIF				MONTANT	PASSIF	MONTANT
IMMOBILISATIONS				79 526	FONDS ASSOCIATIF	88 307
	V.A	Amort.	VNC			
Travaux sécurité	108 187	28 660	79 526		Report à nouveau	-21 926
Matériel de bureau e	1	1	0		Résultat de l'exercice	31 295
					Subvention d'équipement	107 506
					Subv.invest.inscr.au compte	-28 568
CREANCES REALISABLES				14 507	DETTES A COURT TERM	26 959
Subventions à recevoir Etats			12 500		Fournisseurs	4 126
Clients à recevoir			2 007		Fournisseurs factures non-p:	5 469
					Dettes provisions pour cong	2 916
					Caisses sociales	13 910
					Dettes fiscales	0
					Clients avances	0
CHARGES CONSTATEES D'AVANCE				1		
CREANCES DISPONIBLES				20 326		
Banque			3 926			
Livret			11 325			
Valeurs à l'encaissement			5 075			
TOTAUX				115 266	TOTAUX	115 266

H/ Comptes 2007 Théâtre « T »
COMPTE DE RESULTAT Exercice du 01/01/07 au 31/12/07

CHARGES	MONTANT	PRODUITS	MONTANT
Achats	9 049	Ventes	70 127
Fournitures non-stockées,	4 283	Prestations de service:	0
Fournitures entretien et petit	2 098	Recettes billetterie	64 775
Petit matériel théâtre	1 375	Locations immobilièr	5 218
Fournitures administratives	1 294		
Services extérieurs	24 769	Subventions	105 420
Sous-traitance administrative	2 978	DRAC LR	15 000
Location immobilières	16 814	DRAC LR/PO Ville	5 200
Location mobilières	1	Région LR	25 000
Entretien et réparations	0	Conseil Général Héra	25 000
Contrats sécurité	2 015	Ville de Montpellier	30 000
Primes d'assurance	1	Ville de Montpellier/F	5 000
Honoraires	1 330	Préfecture/ACSE	8 000
Autres services extérieurs	12 165	Préfecture/FIPD	4 000
Publicité, Publications	6 290	SACD	1 435
Missions	0		
Réceptions	3 196	TVA s/r subventions	-2 441
Services bancaires	0	Subvention N+1	-10 774
Télécommunications	1 873		
Frais postaux	0		
Concours divers, cotisations	0		
Impôts et taxes	1 756		
Part employeur à formation]	1 077		
Autre impôts et taxes	1		
Charges de personnel	93 720		
Rémunération du personnel	70 526		
Charges sociales	23 194		
Charges diverses de Gestion	36 723	Produits de gestion cou	0
Charges diverses de gestion	0		
Droits d'auteur et de reprodu	3 157		
Reversements compagnies	33 549		
Charges financières	0	Produits financiers	0
Charges d'intérêts	0		
Emprunts et dettes assimilée	0		
Impôts sur les bénéfices	2 104	Produits exceptionnels	10 750
		Q-P subv.invest.au ré	10 750
Dotations immobilisations inc	10 920	Transfert de Charges	17 091
		Transfert de charges c	0
		CNASEA	16 875
TOTAUX	191 505	TOTAUX	203 427
Bénéfice de l'exercice	11 921	Perte de l'exercice	
TOTAUX	203 427	TOTAUX	203 427

BILAN AU 31 DÉCEMBRE 2007

NOM DE LA STRUCTURE: théâtre « T »

ACTIF			MONTANT	PASSIF		MONTANT
IMMOBILISATIONS			68 606	FONDS ASSOCIATI		89 477
	V.A	Amort.	VNC			
Travaux sé	108 187	39 581	68 606	Report à nouveau		9 369
Matériel de	1	1	0	Résultat de l'exercice		11 921
				Subvention d'équipem		107 506
				Subv.invest.inscr.au c		-39 318
CREANCES REALISABLES			13 671	DETTES A COURT T		28 699
Subventions à recevoir Etat			12 500	Fournisseurs		5 991
Clients à recevoir			1 171	Fournisseurs factures		3 900
				Dettes provisions pou		3 489
				Caisses sociales		14 573
				Dettes fiscales		1
CHARGES CONSTATEES D'AVA			1 606	PRODUITS CONSTA		10 774
CREANCES DISPONIBLES			45 067			
Banque			38 589			
Livret			0			
Valeurs à l'encaissement			6 391			
Bons de souscription			0			
TOTAUX			128 950	TOTAUX		128 950

I/ comptes 2008 Théâtre « T »
COMPTE DE RESULTAT Exercice du 01/01/08 au 31/12/08

CHARGES	MONTANT	PRODUITS	MONTANT
Achats	69 947	Ventes	91 940
Fournitures non-stockées, eau	5 416	Recettes billetterie	84 356
Fournitures entretien et petit maté	1 545	Locations immobilières	7 584
Fournitures entretien et petit maté	3 036		
Fournitures administratives	1 074		
Achat prestations artistiques	1 300		
Achats, études, prestations de ser	1		
Résidence	5 877		
Coréalizations	50 949		
Services extérieurs	28 403	Subventions	143 033
Sous-traitance administrative	2 238	DRAC LR	15 000
Location immobilières	18 683	Région LR	30 000
Location mobilières	0	Conseil Général Héra	22 000
Entretien et réparations	1	Ville de Montpellier	30 000
Maintenance	0		
Contrats sécurité	2 559		
Primes d'assurance	1		
Documentation générale	1 122		
Honoraires	1 350	Subvention d'avance	10 774
Autres services extérieurs	19 871	TVA s/r subventions	-1
Publicité, Publications	12 032		
Concours divers, cotisations	0		
Voyages et déplacements	1		
Missions	1	Politique de la Ville / Pass' « T »	
Réceptions	3 482	Acse Contrat Cohé	10 000
Services bancaires	0	Ville de Montpellier	20 000
Télécommunications	2 057	DSD	6 000
Frais postaux	1		
Frais formation	0		
Impôts et taxes	1 499		
Part employeur à formation prof	1 157		
Autre impôts et taxes	0		
Charges de personnel	107 495		
Rémunération du personnel	82 286		
Charges sociales	25 953		
Congés payés +charges	-1		
Charges diverses de Gestion	5 409	Produits de gestion co	0
Charges diverses de gestion	0		
Droits d'auteur et de reproduction	5 346		
Charges financières	0	Produits financiers	1 884
Charges d'intérêts	0		
Emprunts et dettes assimilées	0		
Impôts sur le bénéfice	3 679	Produits exceptionnel	10 750
Dotations immobilisations incorp	10 920	Transfert de Charges	20 459
		Transfert de charges	0
		CNASEA	19 628
		CPAM	0
TOTAUX	247 223	TOTAUX	268 073
Bénéfice de l'exercice	20 850	Perte de l'exercice	
TOTAUX	268 073	TOTAUX	268 073

BILAN AU 31 DÉCEMBRE 2008

NOM DE LA STRUCTURE: *Théâtre « T »*

ACTIF				MONTANT	PASSIF				MONTANT
IMMOBILISATIONS				57 686	FONDS ASSOCIATIF				99 575
	V.A	Amort.	VNC						
Travaux sé	108 187	50 501	57 686		Report à nouveau			21 290	
Matériel de	1	1			Résultat de l'exercice			20 848	
					Subvention d'équipement			107 506	
					Subv .invest. inscr.au compte de			-50 069	
CREANCES REALISABLES				20 463	DETTES A COURT TERME				40 675
					Fournisseurs			7 278	
Subventions à recevoir Etat			15 000		Fournisseurs factures non-parve			7 400	
Clients à recevoir			1		Dettes provisions pour congés			3 827	
Créances fiscales			4 732		Caisses sociales			17 830	
					Dettes fiscales			4 340	
CHARGES CONSTATEES D'AVAN					PRODUITS CONSTATES D'AV				6 300
CREANCES DISPONIBLES				74 639	CREANCES DISPONIBLES				6 237
					Banque			6 237	
Livret			62 945						
Valeurs à l'encaissement			11 669						
Bons de souscription			0						
TOTAUX				152 787	TOTAUX				152 787

J/ comptes 2009 Théâtre « T »
COMPTE DE RESULTAT Exercice du 01/01/09 au 31/12/09

NOM DE LA STRUCTURE: *Théâtre « T »*

CHARGES	2009	2008	PRODUITS	2009	2008
Achats	20 809	18 998	Ventes	82 658	91 940
Fournitures non-stockées, eau, énergie	4 149	5 416	Recettes billetterie	65 875	84 356
Fournitures entretien et petit matériel théâtre	1	1 545	Locations immobilières	8 177	7 584
Fournitures entretien et petit matériel régie	3 058	3 036	Produits des activités annexes	0	0
Fournitures administratives	1 394	1 074	Prestations de services	0	0
Achat prestations artistiques	3 965	1 300	Enfants	8 306	0
Achats études, prestations de service	1 525	1			
Résidences	5 877	5 877			
Services extérieurs	30 741	28 403	Subventions	162 268	143 033
Sous-traitance administrative	2 955	2 238	DRAC LR	19 000	15 000
Location immobilières	18 501	18 683	Région LR	35 000	30 000
Location mobilières	1	0	Conseil Général Hérault	24 770	22 000
Entretien et réparations	0	1	Conseil Général Hérault/DSD	9 000	6 000
Maintenance	0	0	Ville de Montpellier	60 280	45 000
Contrats sécurité	2 508	2 559	Ville de Montpellier/PO ville		5 000
Primes d'assurance	1 148	1	Préfecture DSD	10 000	10 000
Documentation générale	0	1 122	Agglo Montpellier	5 000	
Honoraires	4 380	1 350	Subvention d'avance N-1	0	10 774
Autres services extérieurs	22 862	19 871	TVA s/r subventions	-1	-1
Publicité, Publications	14 889	12 032			
Voyages et déplacements	0	1			
Missions	1	1			
Réceptions	4 121	3 482			
Services bancaires	0	0			
Télécommunications	2 022	2 057			
Frais postaux	1	1			
Concours divers. Cotisations	0	0			
Frais formation	0	0			
Impôts et taxes	1 721	1 499			
Part employeur à formation professionnelle	1 313	1 157			
Autre impôts et taxes	0	0			
Charges de personnel	123 919	107 494			
Rémunération du personnel	90 058	82 286			
Charges sociales	27 996	25 953			
Congés payés	2 461	-1			
Charges s/ congés payés	1	-0			
Prime précarité	2 036				
Charges s/ prime précarité	0				
Charges diverses de Gestion	52 437	56 358	Produits de gestion courante	0	0
Charges diverses de gestion	0	0	Produits de gestion courante	0	0
Droits d'auteur et de reproduction	8 410	5 346	Cotisations		0
Reversements compagnies	44 023	51			
Charges financières	0	0	Produits financiers	1 144	1 884
Charges d'intérêts	0	0			
Emprunts et dettes assimilées	0	0			
Charges exceptionnelles	0	0	Produits exceptionnels	17 413	10 750
			Q-P subv.invest.au résultat	13 425	10 750
			Autres produits exceptionnels s	3 988	
Dotations immobilisations incorporelles	14 279	10 920	Transfert de Charges	18 659	20 459
			Transfert de charges d'exploitat	1 888	0
Impôts sur le bénéfice	2 297	3 679	CNASEA	15 659	19 628
			CPAM	1 112	0
TOTAUX	269 142	247 223	TOTAUX	282 155	268 073
Bénéfice de l'exercice	13 013	20 849	Perte de l'exercice		
TOTAUX	282 155	268 073	TOTAUX	282 155	268 073

BILAN AU 31 DÉCEMBRE 2009

NOM DE LA STRUCTURE: Théâtre « T »

ACTIF				MONTANT	PASSIF		MONTANT
IMMOBILISATIONS				69 022	FONDS ASSOCIATIF		119 563
	V.A	Amort.	VNC				
Travaux sé	107 506	60 819	46 687	Report à nouveau		42 138	
Matériel - s	25 616	3 358	22 257	Résultat de l'exercice		13 013	
AAI Divers:	1	1	0	Subvention d'équipement		127 906	
Matériel de	1	1	7	Subv.invest.inscr.au compte de résu		-63 495	
CREANCES REALISABLES				39 114	DETTES A COURT TERME		50 415
Subventions à recevoir Etat			26 500	Fournisseurs		8 119	
Clients à recevoir			1 995	Fournisseurs factures non-parvenue		13 204	
Personnel rémunérations dûes			0	Dettes provisions pour congés payé		5 382	
Créances fiscales			10 606	Dettes provisions prime précarité		2 036	
				Caisses sociales		19 280	
				Dettes fiscales		2 394	
CHARGES CONSTATEES D'AVAN				1 720	PRODUITS CONSTATES D'AVAI		8 001
CREANCES DISPONIBLES				68 123			
Banque			9 269				
Livret			54 090				
Valeurs à l'encaissement			4 740				
Bons de souscription			0				
TOTAUX				177 979	TOTAUX		177 979

K/ comptes Théâtre « T » BUDGET PREVISIONNEL 2010
Exercice budgétaire du 01/01/10 au 31/12/10

CHARGES	MONTANT	PRODUITS	MONTANT
Achats	57 600	Ventes	84 000
Fournitures non-stockées, eau, énergie	4 600	Recettes billetterie	75 000
Fournit. entretien et petit matériel théâtre	3 000		
Fournit. entretien et petit matériel régie	3 000		
Fournitures administratives	1 500	Locations immobilières	9 000
versement compagnies	42 000	Produits des activités annexes	0
achat spectacle	3 500		
Services extérieurs	32 100	Subventions	149 300
Sous-traitance administrative	3 000	Ville de Montpellier	45 000
Locations immobilières	19 000	Drac LR	15 000
Locations mobilières	0		
Entretien, réparations	500	Région LR	35 000
maintenance informatique	1 000	Conseil Général Hérault fonctiont	17 000
Contrats sécurité	2 500		
Primes d'assurance	1 400		
Documentation générale	500		
Honoraires	4 200		
Autres services ext.	26 500	TVA s/ subventions	-700
Publicités, publications	17 000		
Photocopies	1 000	Pass VISTA	
Voyages et déplacements	300	ACSE	10 000
Missions	500	Ville de Montpellier	15 000
Réceptions	4 600	DRAC LR	4 000
Services bancaires	100	DSD	9 000
Télécommunications	2 000		
Frais postaux	1 000		
Impôts, taxes	1 000		
Part employeur à formation professionnelle	1 000		
Autre impôts et taxes			
Charges de personnel	139 600		
Rémunération du personnel	109 350		
Charges sociales	30 250		
Charges diverses de gestion	4 700	Produits de gestion courante	0
Charges diverses de gestion	0		
Droits d'auteurs et de reproduction	4 700		
Charges financières	300	Produits financiers	0
Charges d'intérêts	300		
Emprunts et dettes assimilées	0		
Charges exceptionnelles	0	Produits exceptionnels	12 100
		Q-P subv.invest.au résultat	14 000
		Reprise prov.dépréc.imm.corp.	0
Dotations immobilisations incorporelles	16 000	Transfert de Charges	32 400
		Transferts de charges d'exploitation	2 000
		CNASEA*	30 400
TOTAUX	277 800	TOTAUX	277 800
Bénéfice de l'exercice	0	Perte de l'exercice	0
TOTAUX	277 800	TOTAUX	277 800

L/ Comptes Théâtre « T » BUDGET PREVISIONNEL 2012
Exercice budgétaire du 01/01/12 au 31/12/12

CHARGES	MONTANT	PRODUITS	MONTANT
Achats	12 500	Ventes	76 000
Fournitures non-stockées, eau, énergie	5 000	Recettes billetterie	36 000
Fournitures entretien et petit matériel théâtre	3 000	Recettes groupes	14 000
Fournitures entretien et petit matériel régie	3 000	Recettes soir	18 000
Fournitures administratives	1 500	Locations immobilières	8 000
Coût de production artistique	84 300		
Partage des recettes sur coréalisation	29 800		
Cachet min sur coréa (cession)	49 500		
Achats spectacles Total Festum	5 000		
Services extérieurs	40 200	Subventions	149 300
Sous-traitance administrative	3 500	Ville de Montpellier	45 000
Location immobilières	20 000	DRAC LR	15 000
Entretien et réparations	1 000		
Maintenance informatique	1 000	Région LR	35 000
Contrats sécurité	2 500	Conseil Général Hérault fonction	17 000
Primes d'assurance	1 200		
Documentation générale	1		
Honoraires	4 500		
Sous-traitance dépôt de programme	1 000		
Sous-traitance ménage	5 000		
Autres services extérieurs	31 100	Subvention d'avance N-1	
Publicité, Publications	20 000	TVA s/ subventions	-1
Photocopies	1 000		
Voyages et déplacements	1	Pass« T »	
Missions	1	ACSE	10 000
Réceptions	5 000	Ville de Montpellier	15 000
Services bancaires	0	Drac espoirs banlieue	4 000
Télécommunications	2 500	DSD	9 000
Frais postaux	1 500		
Impôts et taxes	1 000		
Part employeur à formation professionnelle	1 000		
Autre impôts et taxes			
Charges de personnel	238 250		
Rémunération du personnel	183 650		
Charges sociales	54 600		
Charges diverses de Gestion	5 000	Produits de gestion courante	0
Charges diverses de gestion	0		
Droits d'auteur et de reproduction	5 000		
Charges financières	0	Produits financiers	1
Charges d'intérêts	0		
Emprunts et dettes assimilées	0		
Charges exceptionnels	0	Produits exceptionnels	12 500
	0	Q-P subv.invest.au résultat	12 500
		Reprise prov.dépréc.imm.corp.	0
Dotations immobilisations incorporelles	12 000	Transfert de Charges	36 000
		ASP (en incluant 20500 adulte	1 000
		relais et 2 CAE aide assujettie à l'obt de ces postes)	35 000
TOTAUX	423 650	TOTAUX	274 300
Bénéfice de l'exercice	-149 350	Perte de l'exercice	149 350
TOTAUX	274 300	TOTAUX	423 650

équipe: calcul sur le minimum de la convention collective (35h)
1 poste de direction
1 poste d'assistante de direction (com et administration)
1 poste médiateur culturel (calculé sur la base d'un adulte relais)
1 poste régie générale
1 poste régie principale en CAE

m/ le théâtre" T", exemple de contrat de coréa, minimum syndical

Ce type de contrat, emprunté auprès d'une structure équivalente de la Région de Toulouse, échangée contre le dispositif et la documentation du "pass", permet de palier aux zones "floues" du régime de l'intermittence en cadrant de façon contractuelle les déclarations des compagnies accueillies.

objet: Contrat de co-réalisation assorti d'un minimum garanti

Bonjour,

Comme convenu vous trouverez-ci joint deux exemplaires du contrat de co-réalisation assorti d'un minimum garanti pour le spectacle « <Titre_du_Spectacle> » programmé au Théâtre du Grand Rond aux dates suivantes : <dates_des_représentations> à <heure_du_spectacle> (du mardi au samedi inclus).

Afin de vous accueillir dans les meilleures conditions, nous vous demandons de lire attentivement ce qui suit :

3.4 ELEMENTS GENERAUX

- 1) Un exemplaire du contrat doit nous être retourné, paraphé et signé avant le 15/10/2009
- 2) Merci de nous envoyer en même temps que le contrat (si cela n'a pas déjà été fait) photos et/ou visuel de bonne qualité (typiquement 10 x 14 cm en 300dpi, sous format .tif .jpg ou .pdf). Nous insistons sur la qualité des visuels envoyés. D'eux dépend en grande partie l'importance de la couverture médiatique qui sera assurée au spectacle.
- 3) un plan de feu adapté au théâtre du Grand Rond doit nous être envoyé au plus tard un mois avant la première (vous trouverez ci-joint une fiche technique du théâtre)
- 4) Dans les cas où un contrat SACD et/ou SACM existe, merci de nous en retourner impérativement une copie avec le contrat signé.
- 5) Dans le cas où votre structure est subventionnée (même à hauteur de 5 euros) et quelqu'en soit la raison, merci de nous fournir une copie de l'attribution et ce afin de ne pas payer une taxe servant à soutenir le théâtre privé... parisien.

3.5 COMMUNICATION

- Dans la mesure où nous avons reçu les informations ci-dessus dans les délais, le théâtre s'occupe de prévenir l'ensemble des médias locaux. Il est néanmoins

conseillé d'envoyer de votre côté ces informations pour maximiser les espaces de parution.

- Nous annonçons les spectacles dans le journal INTRAMUROS et UTOPIA via des insertions publicitaires. Le coût de ces insertions est pris en charge par le théâtre
- Nous vous demandons, 30 jours avant la première de nous faire parvenir 122 affiches. Elles seront affichées à Toulouse dans la semaine précédant la première. Le coût de cet affichage est partagé entre le théâtre et votre compagnie à 50/50, soit 40 € chacun. Cette somme sera déduite de la somme reversée.

3.6 CONDITIONS FINANCIERES

- Après soustraction des droits d'auteur et droits voisins, les recettes sont partagées à 50% pour la compagnie et 50% pour le théâtre.
- **Minimum garanti : le théâtre garantit aux compagnies que la part des recettes reversées à l'issue des représentations ne pourra pas être inférieure à un minimum, calculé de la manière suivante : $8 \text{ heures}^{466} \times (\text{Jours de représentation}) \times (\text{Nombre de comédiens sur le plateau}) \times (\text{Masse salariale du SMIC horaire})$. Ce minimum est plafonné à 4 comédiens sur le plateau et ne peut dépasser 4 500 € . Ce minimum garanti ne se cumule pas avec le partage des recettes.**
 - Le théâtre est largement autofinancé, ce minimum garanti est donc un risque important pour la structure. En conséquence nous attirons votre attention sur 2 points précis :
 - Nous vous demandons de respecter le quota d'invitations personnelles allouées (Article 3/G du contrat) et d'en respecter l'utilisation.
 - « Un fond de soutien à l'emploi est mis en place. Il est abondé à part égale par le théâtre et les compagnies, son montant est calculé de la manière suivante : 10% de la différence entre la part reversée à la compagnie et le minimum garanti.

N'hésitez pas à prendre contact avec nous pour toutes questions.

Nous vous serions extrêmement reconnaissants de nous faire parvenir l'ensemble des documents demandés dans les délais impartis afin de pouvoir au mieux organiser la saison, prévenir la presse, et vous accueillir dans les meilleures conditions possibles.

Au plaisir de vous accueillir,

L'équipe du théâtre

466) 12h si deux représentations ont lieu le même jour, 16h si trois représentations ont lieu le même jour

Contrat de co-réalisation assorti d'un minimum garanti entre les soussignés

Cie <compagnie>

Adresse du siège social : <Adresse_du_siège_social>

Téléphone : <Téléphone> e-mail : <email>

Numéro de Siret : <Numéro_de_Siret>

Numéro de licence d'entrepreneur du spectacle :

<Numéro_de_licence_d'entrepreneur_du_spec>

Représentée par <Représentée_par> , en sa qualité de <en_sa_qualité_de_> ,

Ci après dénommée LE PRODUCTEUR d'une part,

et

Théâtre

Adresse du siège social :

Téléphone : e-mail : **administration@.org**

Numéro de Siret :

Numéro de licence d'entrepreneur du spectacle :

Représentée par **XXXXX**, en sa qualité de **Présidente**

Ci après dénommée L'ORGANISATEUR d'autre part.

IL EST EXPOSE ce qui suit

Le PRODUCTEUR dispose du droit de représentation en France (ou dans les pays concernés par la tournée) du spectacle suivant pour lequel il s'est assuré le concours des artistes et des intervenants nécessaires à sa présentation au public.

Titre du Spectacle : <Titre_du_Spectacle>

Mise en Scène : <Mise_en_Scène>

Distribution : <Distribution>

Tranche d'âge : <Tranche_dâge>

L'ORGANISATEUR déclare connaître et accepter le contenu du spectacle précité.

L'ORGANISATEUR s'est assuré la disponibilité de la salle du Théâtre du Grand Rond , 23 rue des Potiers 31000 Toulouse dont le PRODUCTEUR déclare connaître et accepter les caractéristiques techniques.

CECI EXPOSE, IL EST CONVENU CE QUI SUIT

Article 1 - Objet

L'ORGANISATEUR et le PRODUCTEUR s'associeront pour réaliser en commun **<nombre_de_représentations>** représentations du spectacle susnommé, sur le lieu précité aux dates suivantes : **<dates_des_représentations>** à **21 h**. Cette collaboration ne constitue aucune forme d'association ou de société entre les parties. Les représentations ont lieu du mardi au samedi inclus pour les spectacles adultes, les mercredi et samedi pour les spectacles enfants hors vacances scolaires, et du mardi au samedi inclus pour les spectacles enfants pendant les vacances scolaires.

Des séances supplémentaires pourront être organisées, notamment en direction du jeune public ou des Collèges/lycées, si un groupe le demande. De telles séances pourront être à l'initiative de l'une ou l'autre des parties pour peu qu'ils aient vérifié la disponibilité de la salle ou des comédiens. Les deux parties s'engagent à se déclarer mutuellement toute obligations empêchant la tenue de ces séances. De telles séances feront l'objet d'avenants au présent contrat et seront régies par les mêmes obligations réciproques.

Article 2 - Obligations du Producteur

A) Généralités. Le PRODUCTEUR fournira le spectacle, d'une durée d'environ **<durée>** hors entracte, entièrement monté et assumera la responsabilité artistique de la représentation.

En qualité d'employeur, il assumera la rémunération, charges sociales et fiscales comprises, de son personnel attaché au spectacle. Il lui appartiendra notamment de solliciter, en temps utile, auprès des autorités compétentes, les autorisations pour l'emploi, le cas échéant, de mineurs ou d'artistes étrangers dans le spectacle.

Le PRODUCTEUR fournira tous éléments de décors, costumes et accessoires, et, d'une manière générale, tous éléments artistiques nécessaires à la représentation du spectacle autre que ceux éventuellement mis à la charge de l'ORGANISATEUR par le présent contrat et détaillés dans la fiche technique du théâtre. L'ensemble de ces éléments devra être conforme aux normes de sécurité en vigueur (classement au feu etc.). Il est entendu que, dans la mesure où plusieurs spectacles ont lieux en même temps au sein du théâtre, le PRODUCTEUR ne pourra disposer de l'ensemble des facilités techniques. Il est pour cela impératif de fournir un plan de feux dans les délais prévus afin de permettre au régisseur du théâtre d'organiser au mieux la répartition. C'est lui qui, en dernier recourt, est maître de cette répartition.

B) Publicité. Le PRODUCTEUR fournira au plus tard 30 jours avant la représentation les éléments nécessaires à la publicité du spectacle et notamment : 122 affiches et des tracts. Il est par contre demandé expressément de fournir par retour du courrier un dossier de presse et de présentation du spectacle ainsi qu'un ou plusieurs visuels (photographies, dessin...) de bonnes qualités par e-mail à l'adresse suivante :@@@@@. ***Si le Producteur ne remplit pas ces obligations, l'Organisateur ne sera plus tenu de verser le minimum garanti prévu ci après à l'article 5.***

C) Sécurité. Le PRODUCTEUR s'engage à respecter et/ou à faire respecter la législation et la réglementation en vigueur relative à la sécurité du spectacle qu'il fournit.

Article 3 - Obligations de l'Organisateur

A) Généralités. L'ORGANISATEUR fournira le lieu de représentation en ordre de marche. Il assurera le service général du lieu : location, accueil, billetterie, encaissement et comptabilité des recettes et service de sécurité éventuel. En sa qualité d'employeur, il assumera les rémunérations, charges sociales et fiscales comprises, de son personnel attaché au spectacle. Le lieu de représentation ne pourra être modifié par l'ORGANISATEUR sans l'accord écrit du PRODUCTEUR.

B) Jauge. L'ORGANISATEUR s'engage à ce que le nombre des spectateurs admis dans ce lieu soit strictement inférieur aux quotas définis dans les prescriptions de sécurité déterminées par la commission de sécurité compétente, soit **100** personnes assises et **0** personnes debout. D'une manière générale, il s'engage à respecter et/ou à faire respecter la législation et la réglementation en vigueur relative à la sécurité.

C) Billetterie. L'ORGANISATEUR sera responsable de l'établissement de la billetterie et en supportera le coût. Il sera également responsable de sa mise en vente, de l'encaissement de la recette correspondante et de la mise en place des services et personnels de contrôle.

D) Autorisations. L'ORGANISATEUR sera responsable de la demande et de l'obtention des éventuelles autorisations administratives relatives à la représentation. Il communiquera au PRODUCTEUR lesdites autorisations avant le spectacle. Il s'assurera, par ailleurs, de la mise en place des services de secours médical et d'aménagement de la circulation automobile.

E) Publicité. En matière de publicité, l'ORGANISATEUR s'efforcera de respecter l'esprit général de la documentation fournie par le PRODUCTEUR et observera scrupuleusement les mentions obligatoires.

F) Promotion. Aucune enseigne de partenaires médiatiques ou commerciaux ne pourra apparaître devant et dans le lieu de représentation, et en particulier sur la scène ou sur les enceintes de diffusion, autre que celles contractuellement agréées par le PRODUCTEUR.

G) Invitations. L'ORGANISATEUR s'engage à mettre à la disposition du Producteur 1 place exonérée par représentation objet du présent contrat (hors diffuseurs, officiels et journalistes, membres de la compagnie et famille proche des artistes). **Les personnes bénéficiant de ces places exonérées ont obligation de réserver à l'avance. En aucun cas le nombre de places exonérées allouées à la compagnie (hors diffuseurs, officiels et journalistes) ne pourra être supérieur à 4 les vendredi et samedi soir.** Le PRODUCTEUR pourra faire bénéficier du tarif abonnement (8 euros et 6 euros pour les étudiants et les chômeurs) aux personnes de son choix, en prenant soin la aussi de réserver à l'avance. Des invitations (10 au total sur l'ensemble des séances) sont proposées à des organismes sociaux partenaires de L'ORGANISATEUR, tel que Culture du Cœur, par exemple. Egalement, entre 10 ou 20 places à gagner seront éventuellement proposées à TXXXX et certains spectacles proposeront « Une Place achetée une offerte » les mardi afin de lancer le « bouche à oreille ». Les 2 bénévoles du Théâtre présents chaque soir auront accès gratuit au spectacle.

Article 4 - Prix des places

Les parties conviennent de fixer les places à : 12 € tarif plein, 10€ pour les CE et carte Toulouse Culture, 8 € tarif réduit, et 8€/6€ pour les détenteurs de carnets du théâtre (carnets valables dans deux salles en région).

Article 5 - Répartition de la recette: la recette, déduite des droits (voir Article 6), sera partagée à 50% pour le PRODUCTEUR et à 50% pour l'organisateur. Cette somme ne pourra être inférieure à un minimum garanti calculé comme suit: 8 heures ^[467] x (Nbre de comédiens sur le plateau) x (Nbre de jours de représentations) x (SMIC horaire). Le SMIC horaire s'entend ici en masse salariale, soit 13,35 €/h en Avril 2009, sachant que le nombre de comédiens sur le plateau est limité à 4 et que ce minimum ne pourra dépasser 4 500 €. Ce minimum garanti ne se cumule pas avec le partage des recettes. Si la part de la compagnie est supérieure à ce minimum,

467 12h si deux représentations ont lieu le même jour, 16h si trois représentations ont lieu le même jour

10% de la différence entre la part et le minimum sera prélevé pour abonder un « fond de soutien à l'emploi ». L'Organisateur abondera du même montant.

Article 5 bis Fond de soutien à l'emploi : Le fond défini à l'article 5 sera utilisé pour régler les compagnies lorsque la recette ne permet pas d'atteindre le minimum garanti. Le Théâtre s'engage bien entendu à verser le minimum garanti même si le montant du fond ne le permet pas. Ce fond permettra d'amortir une baisse de fréquentation globale et de contribuer à pérenniser ce système d'une année sur l'autre.

Article 6 - Droits d'auteur et droits voisins. Les droits d'auteurs et les droits voisins sont déduits de la recette brute. Les formalités et le règlement sont à la charge de l'ORGANISATEUR. Néanmoins, si le Producteur n'a pas fourni une copie des contrats SACD et/ou SACEM en même temps que le présent contrat, l'Organisateur est déchargé de ces formalités et il incombera au Producteur d'effectuer la déclaration. Dans ce cas, les pénalités éventuelles facturées en cas de retard seront intégralement à la charge du Producteur. Dans le cas où votre structure est subventionnée (même à hauteur de 5 €) et quel qu'en soit la raison, merci de nous fournir une copie de l'attribution afin d'être exonéré de la taxe sur le théâtre privé.

Article 7 - Modalités de paiement

Le règlement des sommes prévues aux articles 5-6 sera effectué dans la semaine suivant la dernière représentation.

Article 8 - Montage - Démontage général

Le montage s'effectuera aux dates suivantes : **<dates_de_montages>**. Le démontage se fera le soir de la dernière ou le matin suivant. Il est impératif de respecter ces dates. Tout changement devra être demandé longtemps à l'avance ; le théâtre fera son possible pour satisfaire les demandes de changement mais en cas d'impossibilité à les satisfaire, les dates figurant sur ce contrat seront respectées.

Article 8bis – Montage et Démontage au cours de la série de représentation

Le PRODUCTEUR est averti que des spectacles pour enfants ont lieu tous les mercredi et samedi à 15h et du mardi au samedi à 15h en période de vacances scolaires, que des séances supplémentaires peuvent être rajoutées en journée. En conséquence les décors auront à être montés et démontés au moins en partie durant la série de représentation. Ces opérations sont de la responsabilité du PRODUCTEUR.

Article 8ter – Régisseurs

Le régisseur lié à l'ORGANISATEUR sera présent aux dates de montages définies à l'article 8. Il a la responsabilité du matériel du théâtre et les régisseurs éventuels de la compagnie travailleront sous son autorité. Un plan de feu détaillé tenant compte des spécificités du théâtre devra être envoyé 30 jours avant la première. Il permettra au régisseur du théâtre de pré-implanter et de prévoir l'installation. En l'absence de plan de feu envoyé à temps, le PRODUCTEUR et l'ORGANISATEUR (représenté par le régisseur et un permanent) définiront au début de l'installation ce qu'il est possible de faire ou non dans le temps imparti, étant entendu que le régisseur du théâtre est seul décisionnaire.

Cas ou le régisseur lié au théâtre assure la régie du spectacle : Une conduite détaillée devra être impérativement retournée 30 jours avant la première. L'ORGANISATEUR ne saurait être tenu responsable de problème lors du déroulement du spectacle si la conduite n'a pas été donnée à temps. Lors du montage défini à l'article 8, le régisseur et le PRODUCTEUR travaillent en commun au déchargement, montage, réglage des lumières. Le régisseur et le PRODUCTEUR organiseront ensemble, avant le début des représentations, la manière dont les décors sont montés et démontés au cours de la série de représentations, étant entendu que chacun des deux parties participera à cette tâche. La salle sera en ordre de marche à 20h (ménage, réglages lumières et son) cette opération étant de la responsabilité du régisseur du théâtre.

Cas ou le régisseur du théâtre n'assure pas la régie du spectacle : Lors du montage défini à l'article 8, le régisseur et le PRODUCTEUR travaillent en commun au déchargement, montage, réglage des lumières. A 18h la salle sera quasiment en ordre de marche ; le régisseur de la compagnie aura la responsabilité de vérifier l'orientation des projecteurs (qui auront pu être légèrement déplacé dans la journée) et de passer un dernier coup sur la scène si besoin est ; rien ne devra être modifié au niveau des blocs d'alimentation ni de l'orientation des projecteurs, sauf cas de force majeure et après accord d'un membre du personnel du théâtre.

Article 8quater – Loges

Des loges avec toilettes et point d'eau seront à disposition des artistes. Il vous est demandé, dans la mesure où vous partagerez cet espace avec d'autres compagnies de les laisser dans l'état de rangement dans lequel vous les aurez trouvées.

Article 9 - Responsabilités

Chaque partie garantie l'autre partie contre tout recours des personnels, fournisseurs et prestataires dont elle a personnellement la charge au titre des obligations respectives définies au présent contrat.

Article 10 - Assurances

Le PRODUCTEUR est tenu d'assurer contre tous les risques pouvant subvenir à l'occasion des transports et entreposages exécutés entre deux représentations tout objet lui appartenant ou à son personnel. Il déclare en outre avoir souscrit toutes les assurances nécessaires à ses dispositifs techniques (voltiges, pyrotechnie...). Il déclare en outre que tous les décors entreposés au théâtre et utilisés sur scène sont de type M1.

L'ORGANISATEUR déclare avoir souscrit les assurances nécessaires à la couverture des risques liés à l'exploitation du spectacle dans son lieu, notamment en matière de responsabilité civile.

L'ORGANISATEUR dégage toute responsabilité quant au vol d'objets de valeur entreposés par le PRODUCTEUR dans le théâtre.

Article 11 – Règlement intérieur

Le Producteur se conformera au règlement intérieur du théâtre. Nous attirons particulièrement votre attention sur ce point compte tenu de la configuration de la salle (jauge de la partie accueil inférieure à la jauge de la salle, situation géographique du théâtre en plein centre ville dans un quartier d'habitation, déroulement des apéro-spectacles).

Article 12 - Enregistrement - diffusion

En dehors des émissions d'information radiophoniques ou télévisées d'une durée de trois minutes au plus, tout enregistrement ou diffusion, même partiel, des représentations, objet du présent contrat, devra faire l'objet d'un accord écrit de la part du PRODUCTEUR. L'ORGANISATEUR s'engage à faire respecter les interdictions de captation du spectacle par tous procédés photographiques ou d'enregistrements sonores et/ou visuels.

Article 13 - Annulation du contrat

Le présent contrat se trouverait suspendu ou résilié de plein droit et sans indemnité d'aucune sorte, dans tous les cas reconnus de force majeure.

Le défaut ou le retrait des droits de représentation à la date d'exécution du présent contrat entraînerait sa résiliation de plein droit pour inexécution de l'une de ses clauses essentielles.

Toute annulation du fait de l'une ou l'autre des parties entraînerait pour la partie défaillante l'obligation de verser à l'autre une indemnité forfaitaire de 1000 € si le programme du Théâtre dans lequel le spectacle est annoncé est déjà imprimé, dans le cas contraire DE 500 €.

Article 13 - Litiges

En cas de litige sur l'interprétation ou l'application du présent contrat, les parties conviennent de s'en remettre, à défaut d'accord amiable, à l'appréciation des tribunaux de la ville.

Le PRODUCTEUR

Fait à , le

L'ORGANISATEUR

n/ Exemple de contrat de coréalisation sans minimum syndical. Type "ancien" contrat. Document parfaitement opératoire sur le plan juridique mais qui ne protège pas suffisamment le théâtre donneur d'ordres car il n'explicite pas les déclarations des artistes. Ce type de contrat a pu contribuer au ressentiment d'autres lieux de diffusion de la région de Montpellier.

Entre le Producteur

Raison Sociale
N°SIRET
Code APE
N° Licence :
Assurance Nom et N°
Adresse
Tel
Fax
Courriel
Représenté par :

Et l'Organisateur

Raison Sociale	Association Théâtre « T »
N°SIRET	
Code APE	
N° Licence :	
Adresse	
Tel	
Fax	
Courriel	
Représenté par :	sa directrice titulaire de la licence d'entrepreneur du spectacle

Il est convenu ce qui suit :

A – LE PRODUCTEUR dispose du droit de représentation en France (ou dans le pays concerné par la tournée) du spectacle qui fait l'objet du présent contrat, pour lequel il s'est assuré le concours des artistes nécessaires à sa présentation.

B – L'ORGANISATEUR s'est assuré de la disposition de la salle de théâtre sise 34000 MONTPELLIER dont le producteur déclare connaître et accepter les caractéristiques techniques selon la fiche technique annexée au présent contrat.

Article 1 : Objet

L'ORGANISATEUR et le **PRODUCTEUR** co-réaliseront **X** représentations du spectacle détaillé ci-dessous dans le lieu précité.

TITRE DU SPECTACLE : «xxxxxxx»

Compagnie

Nom de l'auteur

Est-il sociétaire ? oui / non

Le spectacle est-il déposé à la SACD oui / non

et/ou à la SACEM oui / non

Pour la Sacem, merci de joindre la liste des chansons et les auteurs

Mise en scène / adaptation

Nombre de comédiens

Nom des comédiens

Nom et tel du régisseur cie

Durée du spectacle

Dates

Horaires A

Installation plateau Le xx à partir de xxh

Désinstallation Le xx, après le spectacle

Article 2 : Obligations du producteur

Le **PRODUCTEUR** fournira le spectacle entièrement monté. Il assumera la responsabilité artistique et technique des représentations.

La compagnie s'acquittera de toutes les taxes et redevances constituant ses obligations sociales et fiscales, de telle sorte que le théâtre « T », ne puisse voir sa responsabilité engagée.

Il lui appartiendra notamment de solliciter en temps utile, auprès des autorités compétentes, les autorisations pour l'emploi, le cas échéant, de mineurs ou d'artistes étrangers dans le spectacle.

Il garantit à l'**ORGANISATEUR** une jouissance paisible des droits de représentation. Le spectacle comprendra des décors, costumes, meubles et accessoires et d'une manière générale tous les éléments nécessaires à sa représentation.

Le **PRODUCTEUR** en assurera le transport aller et retour et effectuera les éventuelles formalités douanières.

- Si le **PRODUCTEUR** estimait nécessaire d'utiliser des matériels et équipements autres que ceux dont dispose l'**ORGANISATEUR**, il devrait lui-même et à ses frais, en effectuer la location ou l'achat, le transport, l'assurance, la mise en place et l'enlèvement.
- Le **PRODUCTEUR** fournira une attestation, le cas échéant certifiant que le spectacle, objet du présent contrat, a été représenté moins de 141 fois au sens défini par l'article 76 ter, annexe 3 du CGI
- Et préalablement à la signature du présent contrat, il remettra une photocopie du traité particulier conclu avec la ou les sociétés d'auteurs et/ou d'éditeurs concernant ce spectacle.

Article 3 : Obligations de l'organisateur

L'ACCUEIL :

L'ORGANISATEUR fournira le lieu de représentation en ordre de marche et le personnel nécessaire au service des représentations. Il assurera en outre le service général du lieu :

- Billetterie
- Encaissement et comptabilité des recettes

En qualité d'employeur, il assurera les rémunérations, charges sociales et fiscales de son personnel.

L'ACCUEIL TECHNIQUE :

L'**ORGANISATEUR** mettra un technicien à disposition de la compagnie pour la gestion technique de l'accueil du spectacle, pour une durée de travail de **8 heures par jour au plus en moyenne**.

Ce technicien prendra sous sa charge l'accueil technique du spectacle qui se fera sous sa responsabilité en accord avec le ou les techniciens du PRODUCTEUR ; il ne devra être considéré en aucun cas (sauf en cas d'accord préalable) comme le technicien du spectacle.

Les installations et mouvements de machinerie notamment, feront l'objet d'une étude particulière.

La préparation et l'étude du montage se feront **30 jours au moins avant la première représentation** avec le régisseur.

Le matériel dont la liste figure sur la fiche technique ci-jointe du théâtre « T » sera mis à disposition en état de marche et sous la responsabilité du technicien du théâtre « T »; l'utilisation s'en fera sous son contrôle.

Tout complément de matériel sera pris en charge totalement par le **Producteur** : réservation, location, assurance, utilisation et transport.

ATTENTION : théâtre « T » ayant une double programmation jeune public et soirée, ce matériel, la plupart du temps est amené à être partagé avec une autre compagnie. De même que cette double programmation impliquera parfois des montages et démontages successifs pour une répartition et utilisation cohérentes du matériel technique ainsi que du stockage des décors. (cf chapitre montage et démontage)

Pour anticiper votre venue, merci de nous renvoyer votre fiche technique et votre plan de feu dessiné sur le plan de grill vierge, le plus tôt possible. En cas d'absence d'information, le montage ne pourra pas se faire

CONTACT REGISSEUR théâtre « T » :

LA SECURITE :

Par la signature de la présente convention, la compagnie atteste que les matériaux utilisés pour le spectacle répondent aux normes de sécurité en vigueur (matériaux M1)

Pour des raisons de sécurité, (passage de 3m pour le camion de pompiers) 1 voiture seule de la compagnie sera autorisée à se garer dans la cour (stationnement sur les emplacements LA Théâtre "T").

LA COMMUNICATION :

Le Producteur :

Le Producteur fournira les éléments nécessaires à la publicité du spectacle à la signature du présent contrat :

- 5 photos au format jpg haute définition,

- 10 dossiers de presse au format papier et 1 dossier de presse au format pdf.

Il appartient à la compagnie de renforcer la communication auprès de la presse, des radios et des télévisions locales (prises de rendez-vous pour des interviews, tournages télé, présentation de spectacles pour la presse...).

L'Organisateur :

Assurera l'information tout en respectant les mentions obligatoires. Les communiqués, dossiers de presse et photos seront transmis aux médias locaux.

Contact presse théâtre « T » :

Article 4 : Taxes et Droits d'Auteurs

SACEM / SACD/ Fonds de soutien au Théâtre Privé

Le PRODUCTEUR et l'ORGANISATEUR prendront chacun en charge la moitié des droits éventuels de la SACEM et de la SACD et Fonds de soutien au théâtre privé.

L'ORGANISATEUR assurera le paiement de ces taxes :

6) Sacem et la SACD :

Une provision de 6.5% calculée sur la base de la moitié des recettes sera prélevée, pour régler ces droits.

Remarque :

La SACEM / SACD se réservent le droit de déterminer les modes de taxation en fonction de l'importance des recettes :

soit sur la recette,

soit, si la recette est jugée insuffisante, en appliquant une assiette minimum dont le taux est fixé par les auteurs ou les ayants droits).

Dans ce cas, il sera procédé entre les deux parties, à un réajustement des sommes à verser dès réception de la facture.

7) Fonds de soutien au théâtre privé :

L'organisateur règlera la taxe au profit de l'association le soutien au théâtre privé.

Article 5 : Prix des places

Tarif plein	12€
Tarifs réduits	9€ CE, Age d'Or 8€ habitants du quartier 6€ lycéens, étudiants, demandeurs d'emploi intermittents, moins de 12 ans

La capacité de la salle est de 92 places (public, personnel et artistes compris)

La capacité des gradins en places assises est de **80 places**.

Article 6 : Répartition de la recette

A l'issue de la dernière représentation, un décompte sera établi entre les co-réalisateurs sur la base des bordereaux journaliers de recette.

La recette brute TTC des entrées sera partagée:

- A concurrence de **50%** au profit du **PRODUCTEUR**
- A concurrence de **50%** au profit de l'**ORGANISATEUR**

Déduction faite de la provision sur les droits d'auteurs

Article 7 : Règlement de la TVA

La TVA devra être versée par chacune des parties en fonction des parts de recette définies à **l'ARTICLE 6**. De ce fait, chacune des parties recevra la part de TVA dont elle sera comptable vis-à-vis du TRESOR PUBLIC et cela conformément aux dispositions fiscales.

Article 8 : Montage / Démontage / Répétitions

Le lieu sera mis à la disposition du PRODUCTEUR le **XX** à partir de **XX** H pour permettre le montage, les réglages et d'éventuels raccords.

Le démontage et le rechargement seront effectués à l'issue de la dernière représentation.

RAPPEL :

Le théâtre pouvant fonctionner en matinées et en soirées, les décors pourront être déplacés en fonction de la programmation pour permettre la diffusion d'autres spectacles dans le lieu.

Le théâtre « T » décline toute responsabilité concernant les décors, costumes, accessoires oubliés dans le théâtre par la compagnie.

Toute installation d'exposition devra faire l'objet d'une demande auprès de la direction qui fixera la date d'installation et d'enlèvement. Le théâtre est assuré pour tout accueil d'exposition.

Article 9 : Assurance

La compagnie doit souscrire tout contrat d'assurance nécessaire à ses activités, placées sous sa responsabilité exclusive (son matériel et son personnel).

L'**ORGANISATEUR** déclare avoir souscrit les assurances nécessaires à la couverture des risques liés aux représentations du spectacle dans son lieu.

Article 10 : Enregistrement / Diffusion

En dehors des émissions d'informations radiophoniques ou télévisées d'une durée de 3 minutes au plus, tout enregistrement ou diffusion, même partiel du spectacle, devra faire l'objet d'un accord au préalable particulier.

Article 11 : Paiement

Le règlement des sommes dues au **PRODUCTEUR** (part recettes moins prélèvement SACD / SACEM), sera effectué dans la semaine qui suit la fin des représentations, par chèque libellé à l'ordre de la compagnie ou de l'association.

Article 12 : Annulation du contrat

Le présent contrat se trouverait suspendu ou annulé de plein droit et sans indemnité d'aucune sorte, dans les cas reconnus de force majeure.

Le défaut ou le retrait des droits de représentation à la date d'exécution du présent contrat entraînerait sa résiliation aux torts exclusifs du **PRODUCTEUR** pour l'inexécution de l'une de ces obligations substantielles. Dans cette hypothèse, **L'ORGANISATEUR** aurait droit à l'indemnité stipulé ci-dessous.

Toute annulation du fait de l'une des parties entraînerait pour la partie défaillante l'obligation de verser à l'autre une indemnité calculée en fonction des frais engagés pour cette dernière. Soit pour **L'ORGANISATEUR**, une somme égale à une journée

de mise à disposition du lieu soit 300 euros TTC (TVA à 19.6%) majorée, si tel est le cas, du salaire du régisseur.

Soit le **PRODUCTEUR** 50% de la moyenne du prix des places d'entrées multipliée par 80 places.

Article 13 : Compétence juridique

En cas de litige portant sur l'interprétation ou l'application du présent contrat, les parties conviennent de s'en remettre à l'appréciation des Tribunaux Administratifs de Montpellier.

Fait à Montpellier le

En deux exemplaires originaux

Merci de parapher à chaque bas de page et de faire précéder la signature de la mention « lu et approuvé » sur la dernière page.

L'Organisateur

Pour le théâtre « T »

La directrice

Le Producteur

La présidente

Pièces à fournir : un exemplaire du contrat signé, copie de l'attestation d'assurance

o/ Exemple d'une saison de gestion des salles de répétition du théâtre "T".

Données permettant de qualifier le rôle du lieu dans le milieu des compagnies de théâtre. Efficience d'un outil de travail exceptionnel pour les compagnies régionales. Ces données permettent de quantifier le rôle joué par le "Théâtre" vis-à-vis de la création des compagnies régionales. La politique culturelle locale vise aussi à soutenir les structures de créations. Le lieu de diffusion demeure un média entre les institutionnels et les compagnies.

Saison 2009/2010

Répétitions - Mise à disposition gratuite		
Cie	Spectacle	Nbre jours
Le P'tit Atelier 3	Le Cabaret du Pire	43
Les Fourmis Rousses	Le Roi Dormant	32
Cie Minibus	L'ami Golem	3
Singulier Pluriel	spectacle de danse	2
Caracol	O	25
Durama	Carte Blanche	36
Bla Bla Productions	Le Battement d'Ailes du Cornichon	33
BAO	Inscrivez votre titre	10
La Coletilla	Gualicho	3
BAO	Peter Pan	11
BAO	Blanche Neige	16
Bruitquicourt	Envers et contre tout	10
Les Têtes de Bois	répétition Isabelle, 3 caravelles...	2
Du Paprika dans les O...	Répétition Yeti & Julia	3
Les Boucans	Cosmos	17
Cortizone	L'Histoire du Tigre	2
Spiral O Vent	Tsowa	10
KOA	Prima Théâtre "T"	7
Mangwa	Prima Théâtre "T"	7
In Co	Prima Théâtre "T"	7
BAO	répétitions spect pr Avignon	2
Bruitquicourt	répétitions Carmen Opera Clown	3
	TOTAL JOURS MISE A DISPO	284
Formations / Stages - Location		
Organisme/ Cie	Objet	Nbre jours
Ardec	Formation	81
Les Têtes de Bois	Stage Masques	3
Les Têtes de Bois	Stage Commedia	2
Inforim	formation	5
	TOTAL JOURS LOCATION	91

p/ Bilan des représentations et de l'accueil au théâtre "T", saison 2000-2008

Une double lecture est possible, public / compagnies de théâtre. Les données recueillies permettent de constater la "vitalité" des créations régionales et "l'absolue" occupation des locaux. Cette synthèse rassemble l'efficacité et la transparence de l'utilisation des deniers cultures publics. On signalera la hausse croissante des compagnies en résidence. Le dispositif permet de soutenir fermement les créations.

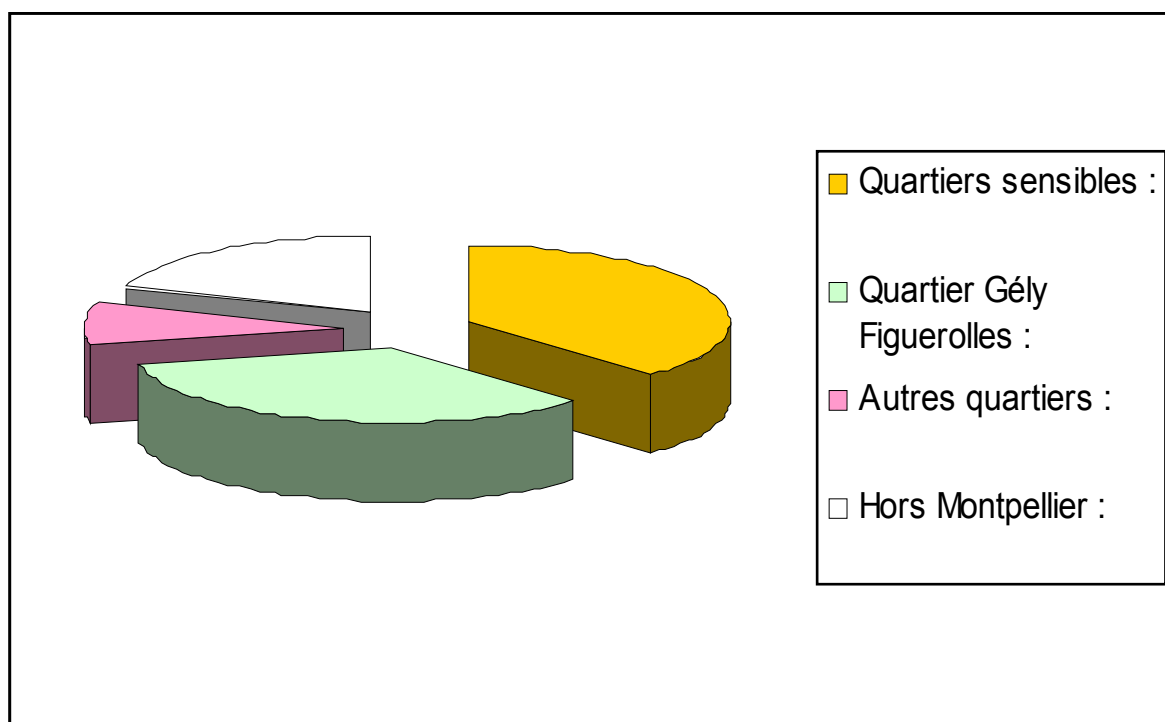
T : bilan comparatif des huit saisons d'existence

	2000/2001	2001/2002	2002/2003	2003/2004	2004/2005	2005/2006	2006/2007	2007/2008
JEUNE PUBLIC	13 SPECTACLES	12 SPECTACLES	16 SPECTACLES	15 SPECTACLES	13 spectacles	17 spectacles	17 spectacles	14 spectacles
spectacles en co-réalisation	7 CRÉATIONS	10 CRÉATIONS	9 CRÉATIONS	8 CRÉATIONS	9 CREATIONS	7 CREATIONS	10 CREATIONS	11 CREATIONS
	12 compagnies	12 compagnies	15 compagnies	14 compagnies	13 compagnies	16 compagnies	15 compagnies	13 compagnies
	dont 10 cles région	dont 9 cles région	dont 14 cles région	dont 14 cles région	dont 13 cles région	dont 15 cles région	dont 15 cles région	dt 13 cles région
	101 représentations	113 représentations	126 représentations	120 représentations	105 représentations	125 représentations	97 rp	152 rp
	3770 spectateurs	4725 spectateurs	5704 spectateurs	5863 spectateurs	5286 spectateurs	5669 spectateurs	6244 spectateurs	6020 spectateurs
	dont 1647 enfants	dont 1698 enfants	dont 1781 enfants	dont 1814 enfants	dont 2280 enfants	dont 2634 enfants	dont 2376 enfants	dont 3797 enfants
	en groupes	en groupes	en groupes	en groupes	en groupes	en groupes	en groupes	en groupes
SPECT SOIRÉES	11 SPECTACLES	14 SPECTACLES	11 SPECTACLES	17 SPECTACLES	15 SPECTACLES	18 SPECTACLES	15 spectacles	14 spectacles
spectacles en co-réalisation et cabarets	6 CRÉATIONS	14 CRÉATIONS	8 CRÉATIONS	13 CRÉATIONS	9 CREATIONS	15 CREATIONS	11 CREATIONS	12 CREATIONS
	9 compagnies	14 compagnies	11 compagnies	15 compagnies	15 compagnies	16 compagnies	12 compagnies	12 compagnies
	7 cles régionales	13 cles régionales	10 cles régionales	14 cles régionales	14 cles régionales	16 cles régionales	12 cles régionales	11 cles régionales
	37 représentations	49 représentations	71 représentations	78 représentations	78 représentations	91 représentations	106 représentations	79 rp
	1941 spectateurs	1732 spectateurs	2503 spectateurs	3560 spectateurs	4958 spectateurs	3775 spectateurs	4106 spectateurs	4537 spectateurs
MISES À DISPO	15 SPECTACLES	18 SPECTACLES	21 SPECTACLES	22 spectacles	29 spectacles	17 spectacles	17 spectacles	17 spectacles
accueils hors progr théâtre amateur accueil lycéens, écoles de th	14 CRÉATIONS	12 CRÉATIONS	15 CRÉATIONS	22 CRÉATIONS	20 CREATIONS	12 CREATIONS	12 CREATIONS	13 créations
	20 compagnies	18 compagnies	20 compagnies	20 compagnies	22 cles	16 compagnies	14 compagnies	18 compagnies
	26 représentations	28 représentations	40 représentations	61 représentations	66 représentations	35 représentations	32 représentations	35 représentations
	15 cles rég	16 cles rég	19 cles rég	20 cles régionales	22 cles régionales	17 cles régionales	14 cles régionales	18 cles régionales
	1450 spectateurs	1680 spectateurs	3080 spectateurs	3570 spectateurs	3710 spectateurs	2772 spectateurs	2470 spectateurs	2520 spectateurs
			4 cles en résidence	11 cles en résidence	12 cles en résidence	11 cles en résidence	11 cles en résidence	12 cles en résidence
TOTAL								
SPECTACLES	39	44	48	54	57	52	49	45 spectacles
COMPAGNIES	36	44	45	49	50	48	41	43 compagnies
CIES RÉGIONALES	31	38	43	48	50	47	48	42 cles régionales
CRÉATIONS	27	36	33	43	38	34	33	36 créations
REPRÉSENTATIONS	164	190	237	249	249	251	236	266 représentations
SPECTATEURS	7161	8137	11287	12993	13954	12216	12820	16088 spectateurs
RÉSIDENCES			4	10	12	11	11	12 cles en résidence

q/ Exemple d'une action réussie en direction des publics empêchés et non-publics au théâtre "T" grâce au pass "T". Exemple de la saison 2009-2010

Ces données permettent de visualiser l'action citoyenne de la structure dans les quartiers difficiles de l'agglomération de Montpellier. Elles justifient les lignes de financement social des collectivités.

Bilan de fréquentation des groupes et des scolaires:



	Quartiers sensibles * :	1444
	Quartier Gély Figuerolles :	1285
	Autres quartiers :	352
	Hors Montpellier :	752

* Quartiers sensibles :

- Gambetta
- Près d'Arènes
- Croix d'Argent
- Les Cévennes
- Mosson

III COMPAGNIE BELLA

- a. Synthèse des exercices financiers 2000-2010
- b. Synthèse des financements
- c. Note de la compagnie en direction de la DRAC
- d. Carte de diffusion régionale 2005-2010
- e. Le choeur, illustration
- f. Effervescence, illustration
- g. Energie libidinale
- h. Investissement dans la ville, illustration

a/ bilans financiers, synthèse

Compte de Résultat	2010	Réel 2009	Réel 2008	Réel 2007	Réel 2006	Réel 2005	Réel 2004	Réel 2003	Réel 2002	Réel 2001	Réel 2000
Ventes Spectacles	205 500	209 027	156 778	218 378	187 847	139 705	168 759	139 009	161 974	128 768	71 400
Subventions	422 000	377 000	376 000	372 000	476 417	286 068	347 363	228 602	198 373	232 661	218 761
Autres produits	23 000	27 443	25 876	25 928		46	6 397	15 025	20 564	14 333	3 562
Aides à l'emploi	13 500	10 909	10 178	68 933				59 058	50 539		
Autres prod (fi-ant-ex-...)	22 000	26 999	17 507	27 129	3 953	3 557	13 798	2 810	7 990	6 598	1 258
TOTAL PRODUITS	686 000	651 378	586 339	712 366	668 217	429 376	536 317	444 503	439 440	382 360	294 981
Imp & Taxes sur salaires	13 500	22 347	14 844	13 729	4 120	2879	3 362	2 580	2 194	2 534	1 699
Salaires Personnel P	155 200	147 882	140 817	146 306	275 868	194 220	203 055	193 038	201 860	196 648	145 978
Salaires Personnel I	140 000	126 619	122 540	141 526							
Charges sociales	117 700	102 030	97 241	106 724	97 062	72 863	74 657	69 763	98 911	65 567	52 680
Prov congés payés + dif	5 000	705	514	723							
Total Salaires & charges	431 400	399 584	375 956	409 009	377 050	269 962	281 074	265 381	302 965	264 748	200 357
Achats- Services Externes	172 600	164 007	186 933	202 529	153 592	146 874	173 820	158 300	134 615	112 199	116 724
Total Achats et Charges Ext	172 600	164 007	186 933	202 529	153 592	146 874	173 820	158 300	134 615	112 199	116 724
Subvention accordée	12 000	11 320	12 000	15 000							
Droits d'auteurs	4 000	421	1 070	670							
Charges gest. Crnte		41	11	86				629	696		
Charges financières	800	1 394	1 704	578	2 896	2 056	1 239	5 984	706	516	658
Charges exceptionnelles	11 200	3 004	9 016	32 526	28 320	18 500	39 522	544	1 277	3 843	2 624
Engagement à réaliser		3 000	2 944		15 000						
Dotations aux amortissements	16 000	16 338	14 901	12 656	73 900	10 964	4 812	19 825	10 783	11 670	14 011
Dotations aux Provisions		47 432		3 219	22 358	15 028	25 078			99	
Total Autres charges	44 000	82 951	41 646	64 734	142 474	46 548	70 651	26 981	13 461	16 128	17 292
TOTAL CHARGES	648 000	646 541	604 535	676 272	673 116	463 384	525 545	450 663	451 040	393 076	334 374
RESULTAT	38 000	4 837	-18 196	36 094	-4 899	-34 008	10 772	-6 160	-11 600	-10 716	-39 393
Total Frais Structure	320 500	282 788	272 044	309 349							
Total DIFFUSION	205 500	192 784	167 710	230 623							
Total CREATION	122 000	127 137	164 782	136 299							
Sous Total Activités	648 000	602 710	604 536	676 271							
Total Exceptionnel		43 832									
TOTAL GENERAL CHARGES	648 000	646 542	604 536	676 271							

Ecriture/mise en scène Roger
inscrits dans Total Création

47 700,00 47 020,00 46 100 47 200

b/ synthèse des financements

Compte de Résultat	2010	Réel 2009	Réel 2008	Réel 2007	Réel 2006	Réel 2005	Réel 2004	Réel 2003	Réel 2002	Réel 2001	Réel 2000
Subventions Fonctionnement	422 000	377 000	376 000	372 000	476 417	286 068	272 463	228 602	198 373	232 661	218 761
Europe											7 000
Etat DGLFLF	10 000	10 000	9 000	10 000	10 000	10 000	10 000	10 000			
Etat DRAC									2 897	4 573	
Région Languedoc Roussillon	250 000	200 000	200 000	200 000	145 000	152 000	76 000	76 500	76 500	76 225	76 225
Région Midi Pyrénées	40 000	30 000	30 000	30 000	37 256		26 000	19 000	19 000	18 294	31 100
Région Provence	10 000	10 000	10 000	10 000	18 000		19 000	38 000	38 000	10 671	19 056
Région Aquitaine	12 000	12 000	12 000	12 000	12 000		12 000	12 000	3 000		8 537
Région Auvergne									1 600		
Conseil Général Hérault	15 000	30 000	30 000	30 000	30 490	51 782	30 490	30 490	30 490	15 245	15 245
Agglomération Montpellier	50 000	50 000	50 000	50 000	50 000	30 000		15 000	7 630	10 671	
Ville de Montpellier	35 000	35 000	35 000	30 000	30 000		35 000				7 622
Conventions diffusion ou Aide à la Création											
Région Midi Pyrénées		28 000	35 000	30 000							
Agglomération Montpellier		4 500	6 170								
Ariège											1 524
Aude							1 600				
Aveyron											9 147
Cantal				7 741							
Gard	9 000	9 000	12 000		9 000				3 964		
Gers					3 340			9 000			
Gironde		6 600			9 000			3 320			
Haute Garonne	24 970	24 970	24 970	24 970	24 970		15 292	15 292	15 292	12 196	
Pyrénées Atlantique			7 000		11 000						4 573
Ville de Sète					5 000		4 500				
Partenariat											
Cirdoc		6 000									
Réseau en scène		700									
Aides à l'emploi					81 361	42 286	42 581			84 785	55 806
TOTAL PRODUITS	455 970	456 770	461 140	434 711	476 417	286 068	272 463	228 602	198 373	232 661	235 836

c/ note à l'attention de la DRAC en vue d'un conventionnement

Note

Demande de conventionnement de Compagnie Bella auprès du Ministère de la Culture et des DRAC

Nous demandons à ce que notre candidature soit étudiée dans le cadre du dispositif d'aide aux compagnies intitulé "conventionnement" ayant pour mission de soutenir financièrement les compagnies professionnelles qui répondent aux critères suivants : "une équipe permanente dont le rayonnement, la régularité professionnelle et les capacités de recherche sont avérés. Le rythme de production de la compagnie doit être de deux spectacles en trois ans minimum...". (réf. site internet Drac Languedoc-Roussillon - Les arts du spectacle).

- "Une équipe permanente" :

- Créée en 1974, La Compagnie Bella est une compagnie professionnelle qui existe depuis plus de 30 ans. Elle emploie 8 salariés à temps plein 7 en CDI et 1 en CDD (soit 6 postes administratifs, une technicienne et un auteur-metteur en scène).

- En 2007, 43 intermittents ont travaillé sur les projets de la compagnie dont certains collaborent avec nous de façon régulière depuis de nombreuses années. La compagnie offre un volume de travail important aux artistes.

- Après plusieurs partenariats dans les années 80, et depuis "Farcejades" (1993), la compagnie travaille en étroite collaboration avec Max , personnalité majeure du théâtre méridional de France, docteur d'université, ancien Directeur du Département des Arts de l'université Nice-Sophia Antipolis et engagé en tant que salarié permanent à temps plein de la compagnie depuis 2006.

- "Le rayonnement" (assurer 120 représentations sur 3 ans - période du conventionnement - impliquer d'autres partenaires publics)

- la compagnie Bella a donné sur la dernière période de 3 ans près de 368 représentations et sur les 4 dernières années 473 (2005 : 116 reps. / 2006 : 133 reps / 2007 : 145 reps. / 2008 : 79 reps.) et ce, sur l'ensemble de l'Espace culturel occitan (= rayonnement inter-régional et régularité professionnelle).

- Nous touchons un public nombreux (estimation - 2006 : 12 701 spectateurs / 2007 : 16 684 spectateurs / 2008 : 9528 spectateurs).

- Témoigne également de ce rayonnement le fait assez rare que la compagnie Bella est financée régulièrement par 4 Régions (Languedoc-Roussillon, Midi-Pyrénées, Aquitaine et PACA), plusieurs Départements, Villes... et constitue le pôle référent de théâtre d'oc en Midi-Pyrénées.

– "Capacités de recherche avérées" :

- la compagnie Bella donne à découvrir les dimensions d'un patrimoine millénaire en produisant des oeuvres majeures du théâtre en langue d'oc : "FARCEJADES" ("La farça deis Escuts" de Glaudi BRUEYS - "Lo tambor de Barra" d'Emile BARTHES - "L'asili Brancaverra" de Glaudi GALTIER), "OCCITANIE 39/45" ("La Crotz Erbosa" de Marcèu FOURNIER - "Catinou e Jacouti" de Charles MOULY), "Cabaret Gavach" (théâtre de CAIROU), "La nèit d'estiu" et "Vaudeville d'oc" de CLARDELUNA...).

–

- elle se confronte également à la création : pour les dernières années- "ESPANHOL D'AQUI" de Michel Cordes, "MISTRAL TOUT OU RIEN" d'après Yves Rouquette, "FOLIES FIGNERONNES" d'après un texte d'Anne Clément...

- au théâtre expérimental : "L'ARMASSIÈR MILLENIUM'S MYSTERY" de Max, "OENO'DYSSÉE" de Max , "Catharsis Sound Maquina" de Max .

–

- à la création d'oeuvres du patrimoine théâtral du monde :

"ARISTOFANADA - FEMNAS AL PODER" libre-adaptation par Marceau Esquieu de deux oeuvres d'Aristophane / mise en scène de Max ...

– la compagnie Bella est également à l'origine du théâtre d'oc pour le jeune public auquel elle consacre également une partie de sa création et de sa diffusion : "LAS AURELHAS DEL DIABLE", "LO PEIS DE LA CORONA", "LO LOP", "LO BOÇUT" La Compagnie, qui travaille avec différents auteurs et metteurs en scène, a néanmoins un lien privilégié depuis 1993 et "Farcejades", avec Max Alranq, figure majeure du théâtre d'oc depuis une trentaine d'années, fondateur-directeur du Théâtre de la Carriera (1971-1981), auteur de plus de 30 pièces dont certaines créées dans le cadre du In du Festival d'Avignon ("La Pastorale de Fos", 1975 -"1789 en Provence", 1976 -"Le Cirque impérial", 1980).

– "Rythme de production de la compagnie doit être de deux spectacles en 3 ans minimum" :

la compagnie Bella a créé au cours des 6 dernières années 15 spectacles et

participé à plusieurs réalisations artistiques (entre autres "La Transclapassiera : Montpelhièr l'Occitana", "Roue libre", "Rondelet", "Vespas", "Contes et légendes du Languedoc") .

- 2004 : .

"Mistral Tout ou Rien", spectacle tout public d'après un texte d'Yves Rouquette / mise en scène Isabelle François.

." Lo peis de la Corona", vidéo-conte pour le jeune public. Adaptation de Jean-Louis Blénet.

.Créations dans le cadre de la Licence Pro "Acteurs Sud :

"La Galera" - spectacle déambulatoire/Téléthon Béziers, "Septimanie", spectacle pour enfants, "le Dit d'Alleuze" - spectacle pluridisciplinaire créé pour le Festival d'Alleuze (Cantal).

- 2005 : .

"String Security", spectacle tout public de Max .

- 2006 : .

"Le Miracle Fulcran", spectacle tout public de Max (commande de la Ville de Lodève).

."Lo Lop", spectacle jeune public d'Yves Durand et Gilles Buonomo.

- 2007 : .

"Folies Vignerones", spectacle tout public d'après un texte d'Anne Clément et Pierre Cécillon.

."Oeno'dyssée", spectacle tout public - écriture de Max Alranq / mise en espace de Stephan Ramirez.

- 2008 :

."Trasses de Traces" : conte musical-multimédia expérimental / écriture Max .

."Aristofanada - Femnas al poder", spectacle tout public - libre adaptation de deux oeuvres d'Aristophane par Marceau Esquieu / mise en scène Max .

."Lo boçut", spectacle jeune public d'Yves Durand et Gilles Buonomo d'après une mise en dialogue d'Yves Rouquette.

- 2009 :

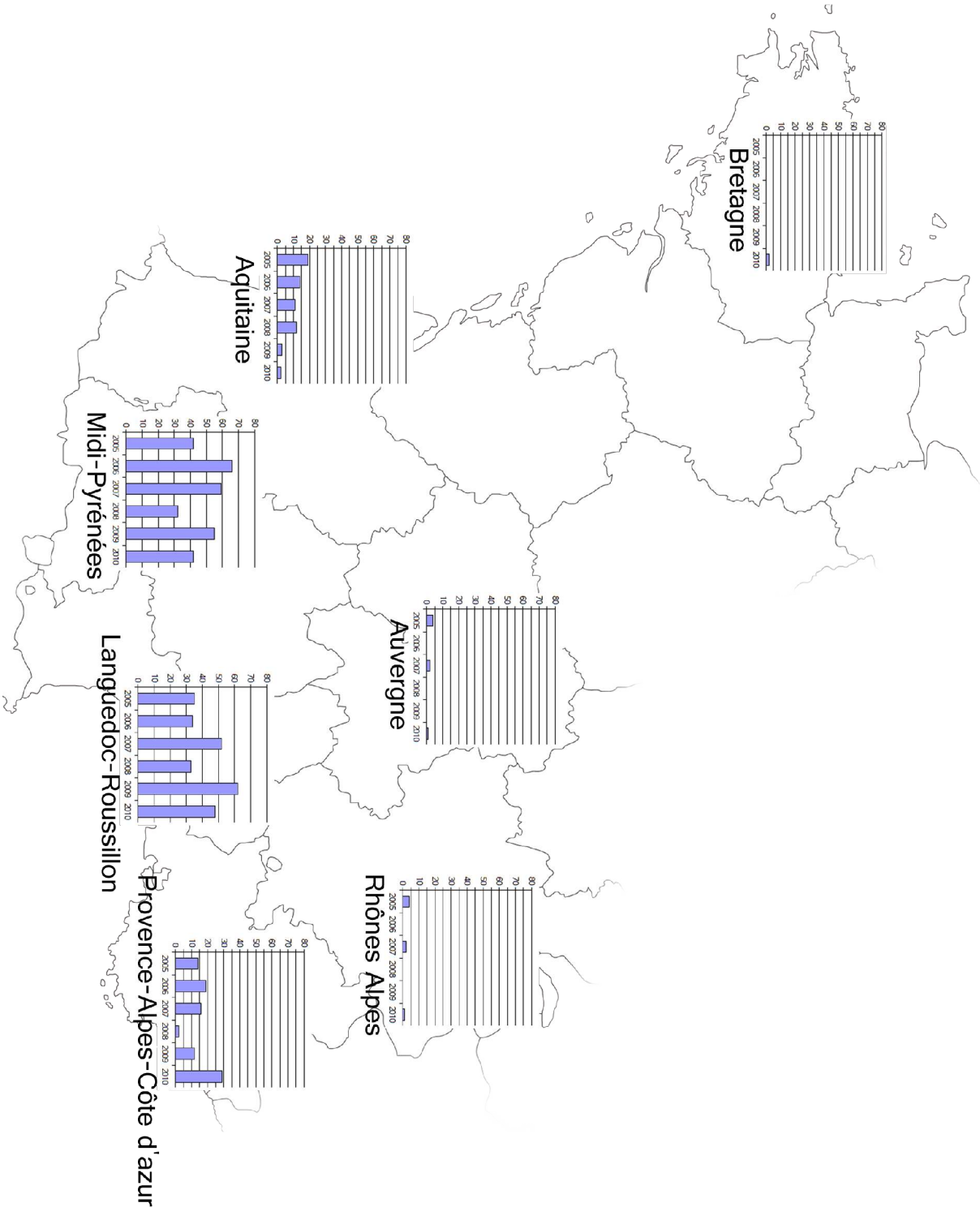
."Catharsis Sound Maquina", spectacle pluridisciplinaire tout public (théâtre, musique, vidéo) - écriture et mise en scène de Max

d'après la "Chanson de la Croisade". Spectacle expérimental (fable théâtralisée) créé à l'occasion de la commémoration du 800ème anniversaire de la Croisade des Albigeois.

. "Patapim-Patapam", spectacle jeune public, un patch-work d'histoires surprenantes issues de la tradition orale occitane.

d/ carte de diffusion des spectacles, saisons 2005-2010

Nombre de représentations par année.



e/ Photo tirée d'un spectacle de la compagnie Bella. Création sur la place de la comédie de Montpellier en 2007. Element illustrant la place du chœur dans les dramaturgies de Bella.

© M. Ginot



f/ Photo tirée d'un spectacle de la compagnie Bella. Création sur la place de la comédie de Montpellier en 2007. Element à porter au crédit d'une effervescence théâtralisée dans la Cité.
© M. Ginot



g/ Photo tirée d'un spectacle de la compagnie Bella, création sur la place de la Comédie de Montpellier en 2007. Figure de Bacchante.

© M. Ginot

